KORUNK

HÁLÁTLAN SZÍNHÁZ — HÁLÁS PUBLIKUM? • A „FELEMELT FŐ" DRAMATURGIÁJA ÉS FILOZÓFIÁJA • ÖNTÖRVÉNYŰ DRÁMA ÉS SZÍNMŰVÉSZET • HOZZÁSZÓLÁS KATARZISÜGYBEN • A SZÍNHÁZTÓL A KÖZÖNSÉGIG • LORCA A SZÍNHÁZRÓL • SÜTŐ ANDRÁS: CSIPKERÓZSIKA • A SZÍNHÁZI FESZTIVÁLOK NYÍLT „MŰHELYTITKAI" • SZÍNIKRITIKÁTÓL A DRAMATURGIÁIG • MÉLIUSZ JÓZSEF ÚJ KÖNYVE •

1978 • 6

A Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács folyóirata

KORUNK

XXXVII. ÉVFOLYAM, 6. SZÁM • 1978. JÚNIUS

SZTRANYICZKI GÁBOR • Demokrácia és önigazgatás 433
KÁNTOR LAJOS • Hálátlan színház, hálás publikum? (avagy a fordítottja sem igaz...) 438
SÜTŐ ANDRÁS • Csipkerózsika 444
FARKAS ÁRPÁD • Taps (vers) 446
FEDERICO GARCÍA LORCA • A színházról (András László fordítása) 447
GÁLL ERNŐ • A „felemelt fő" dramaturgiája és filozófiája 449
MAROSI PÉTER • Színikritikától a dramaturgiáig 458
KOCSIS ISTVÁN • Az öntörvényű dráma és színművészet 464
LÁSZLÓFFY CSABA • Retrospektív (vers) 467
BOÉR FERENC • Hozzászólás katarzisügyben 468
KOVÁCS ILDIKÓ • Műhelynapló-jegyzetek 472
ARADI JÓZSEF—GERGELY TAMÁS • Bomlásfelületek (Egy amatőrcsoport „mítosza" és valósága) 475
KÁNYÁDI SÁNDOR • Vezényelt eskü (vers) 483
SZŐCS ISTVÁN • Szórakoztató színház!? 484
BÖLÖNI SÁNDOR • A színháztól a közönségig 488
SZINBERGER SÁNDOR • Gondolatok az operaszövegkönyv-fordításról 491
NICHITA STĂNESCU • Téli szertartás (vers) 496
PÁLL ÁRPÁD • Brecht és a Berliner Ensemble (Utak, eszmék, viták) 497
MÓZES ATTILA • Töredék kritika egy porcelánboltról, melyet hiába dúlnak fel ismételten az elefántok 502

JEGYZETEK

FERENCZ ZSUZSANNA • Molnár József, avagy a plakátrajzoló hite 508
SASZET GÉZA • Ars poetica 12 paradoxonban 509
LÁSZLÓFFY CSABA • „Élni kell, nem emlékezni..." 510

FÓRUM

LÁNG GUSZTÁV • Széljegyzetek egy vitához 512
MORAVEK LÁSZLÓ • A műszaki értelmiségi lét problematikájához 515

DOKUMENTUMOK

BECSKY ANDOR • József Attila elfelejtett híve 518

NEMZETKÖZI ÉLET

* * * Az önállóság jegyében 522

SZEMLE

EGYED PÉTER • Gondolkodom: szabadság, ismeretalap és kritika (Gondolatok a könyvtárban) 524
METZ KATALIN • Színházi fesztiválok nyílt „műhelytitkai" (Széljegyzet szimpozionok tanulságairól) 530

(Folytatása a III. borítón)

KORUNK
ALAPÍTOTTA Dienes László (1926) — SZERKESZTETTE Gaál Gábor (1929—1940).
Főszerkesztő: Gáll Ernő • Főszerkesztő-helyettes: Rácz Győző
Felelős titkár: Ritoók János
Szerkesztőség: Kolozsvár-Napoca, Mócok útja 3.
Telefon: 2 18 36 (főszerkesztő); 1 60 30/117 (titkárság); 1 60 30/125 (szerkesztők).
Postacím: 3400 Cluj-Napoca, căsuţa poştală 273. Republica Socialistă România.

SZTRANYICZKI GÁBOR

Demokrácia és önigazgatás

Sokan úgy vélik, hogy az a közismert jellemzés, amely szerint a szocializmus történelmi ugrás a szükségszerűség birodalmából a szabadság birodalmába, nem szabályszerű elméleti tétel, pusztán csak metafora. Meglehet... Ám a metaforikus forma ellenére a mondanivaló értelme, igazsága aligha vitatható.

A szocialista építőmunka immár történelmivé érett tapasztalatai egyértelműen tanúsítják, hogy ennek az időszaknak a kulcskérdése azoknak a társadalmi-szervezeti formáknak a kikísérletezése és kimunkálása, amelyek lehetővé teszik egy merőben újfajta társadalmi determinizmus uralomra jutását, meghonosítását. A valóságos probléma tehát nem az, vajon metaforával vagy szabályszerű elméleti tétellel van-e dolgunk, hiszen egyik formában sem mondhattak többet annál, amennyit-amit magának a feladatnak a körvonalazása jelent. Tudomásul kell ugyanis venni, hogy a klasszikusok páratlan zsenialitással előre látták a feladat történelmi elkerülhetetlenségét, de nem adtak és nem is adhattak választ megoldásának történelmi mikéntjére. Egyáltalán maga a kérdés számukra csupán elvi szinten és formában merülhetett fel. Márpedig teljes, bonyolult sokrétűségében való megragadása megkívánja a jelenkor gyakorlati feltételei és követelményei szempontjából való újrafogalmazását. A feladat már csak azért is kivételesen időszerű, mivel a szinte beláthatatlan társadalmi következményeket hordozó tudományos-technikai forradalom közepette az ember olyan problémákkal találja magát szemtől szemben, amelyekre sem alkalma, sem módja nem volt történelmileg felkészülni. Mi több, az emberi lét természetes feltételeinek a „lázadása" a mértéket nem ismerő, nem tisztelő tevékenység ellen azt a látszatot erősíti, hogy gyakorlatilag nincs más kiút az emberi létet fenyegető válságból, mint a tudomány és a technika szakavatott képviselőire bízni a dolgok irányítását.

Kell-e bizonygatni, hogy ez a látszat — de különösen eszmei felkarolása — azok malmára hajtja a vizet, akik szeretnék mielőbb megkongatni a lélekharangot a demokrácia felett? Mi tagadás, számos jelenkori közismert ideológus, szociológus valóban úgy véli, hogy a demokrácia nemcsak alkalmatlan a tudományos-technikai forradalom felvetette problémák reális megoldására, de éppenséggel ez a társadalmi-szervezeti forma jelenti a fő akadályt a gigantikussá hatalmasodó termelőerők tudományos szervezésében és vezetésében. Ez a következtetés csendül ki Jean Roux *Vers une démocratie scientifique* című könyvéből: „A jövő demokráciája vagy tudományos lesz — írja a francia szerző —, vagy megszűnik létezni." Szerinte ennek a tudományos demokráciának figyelmen kívül kell hagynia „azoknak a műveletlen tömegeknek" az óhajait, „amelyeket a szenvedély és a megszokás ereje késztet cselekvésre". (Paris, 1973. 14.) Jellemző tény, hogy a demokráciával szembeni ilyen és ehhez hasonló aggályok, kétségek, ellenérzések éppen most kezdenek hangot kapni, amikor a dolgozóknak a termelés szervezésébe és irányításába való beleszólási joga általános programkövetelléssé, sőt hellyel-közzel részlegesen gyakorlattá is vált. Ha még nem is olyan régen a „participáció" gyakorlata nagy népszerűségnek örvendett a nyugati szociológusok körében, benne a humanizált társadalom valóra válását vélték felfedezni, ma egyesek a vezetés szigorúan tudományos feltételeire és követelményeire hivatkoznak, amelyeknek állítólag csak a sajátosan képzett szakemberek tehetnek eleget, és amelyek — úgymond — az általánosabb célok, az összrendszeri szempontok előtérbe helyezését követelik meg. Ezen az alapon E. Forsthoff arra a következtetésre jut, hogy „az összes gazdasági kérdések teljes egészükben szakmaiakká váltak", és így azokat kizárólag „a szakemberek" oldhatják meg „a korszerű technika segítségével". Robert Dahl még ennél is nyíltabban fogalmaz, egyértelműen kimondja, hogy az új helyzetben „a demokrácia az emberek csekély részvétele esetén működhet".

Egyáltalán nem érdektelen, hogy a jelzett (és nem jelzett) nézetek, kimondva vagy kimondatlanul, a demokráciát eleve úgy értékelik, mint *nem tudományos* társadalomszervezési, -vezetési formát. Ebben a szemléletben a tudományosság igénye, követelménye szögesen ellentétes a demokrácia lényegével, és csakis abban az arányban, mértékben juthat érvényre, amilyen arányban, mértékben korlátozzák vagy éppen feladják a demokrácia elvét. Ráadásul ez az elvi engedmény társadalmilag és emberileg — úgy tetszik — indokolt, hiszen egy ésszerű, korszerű, tudományos,

tehát mindenképpen *magasabb rendű* társadalomszervezési, -vezetési forma nevében és érdekében történik. És még csak azt sem lehet mondani, hogy ez a tudományos elmarasztalás csupán a demokrácia egyik történelmi formájának, a polgári demokráciának szól. Ellenkezőleg, a tudomány álláspontjáról történő megkérdőjelezés magának a demokráciának a valódi lényegét érinti, amennyiben a népi önkormányzás, önigazgatás elvét nyilvánítja összeegyeztethetetlennek az ésszerűség, a korszerűség, a tudományosság követelményével.

Lehetetlen fel nem fedezni demokrácia és tudomány óhatatlan szembekerülésében és ütközésében azt a tőke alapképletéhez tartozó fonák alternatívát, amely *vagy—vagy* alapon állítja egymással szembe az embert és a technikát, a szubjektív tevékenységet és annak tárgyi feltételeit, végső soron a munkát mint célt és a munkát mint eszközt. Csakhogy ez a képlet akarva-akaratlan azt is elárulja, hogy a társadalomszervezés és -vezetés maga is elkerülhetetlenül alternatívát hordoz: vagy az önállósult és öncélként működő eszközök, illetve technika nevében és álláspontjáról lép fel a társadalomszabályozás igényével, és ebben az esetben magát a társadalmi spontaneitást emeli elméleti rangra, vagy pedig a cselekvő szubjektum, a magát tárgyiasító ember álláspontjából indul ki, és ebben az esetben a társadalom céltudatos, ésszerű, az ember kollektív-társadalmi természetével összhangban álló, mélyreható átszervezésének szükségességét testesíti meg és juttatja érvényre. Mivel pedig a hitelesen emberi létmód az élő szubjektív tevékenységnek és a tárgyiasulását megtestesítő és közvetítő objektív eszköznek ama dialektikus egysége, amely a tárgyiasulás eredményének szüntelenül visszatérő, mind magasabb szinten megújuló birtokbavétele révén valósulhat meg, a valóban emberhez méltó társadalomszervezés és -vezetés csakis abban az arányban és mértékben valósulhat meg, amilyen arányban és mértékben a termelő szubjektum, maga az alkotótevékenység birtokba veszi, és társadalmilag úrrá lesz tulajdon tárgyi létfeltételein. Nos, ez a folyamat korántsem a demokrácia feladása, hanem éppenséggel ellenkezőleg, teljes történelmi és társadalmi megvalósulása oly módon, hogy hovatovább az egész társadalom tudatos önirányítását, önigazgatását jelenti majd.

Korunk tudományos-technikai forradalma nem bontakozhat ki a maga teljességében és valódi lényegében a tudomány tényleges társadalmasítása, a racionalizálás erkölcsi töltetének maradéktalan érvényesítése, a technika tudatos humanizációja nélkül. Éppen e követelmények szempontjából és távlatából lehet és kell felmérni a szocialista demokrácia valódi értelmét, történelmi rendeltetését. „Az igazi demokráciának nélkülözhetetlen feltétele az osztályok közötti gazdasági és társadalmi egyenlőtlenségek megszüntetése, a kizsákmányolók felszámolása, a hatalom átvétele a dolgozók által, a termelőeszközök feletti szocialista tulajdon megteremtése, és a szocialista elosztási elv valóra váltása." (*A Román Kommunista Párt Programja.* Buk., 1975. 121—122.)

A szocialista rend győzelme tehát az igazi demokráciának csupán a feltételét, a lehetőségét teremti meg, márpedig a lehetőséget súlyos hiba volna kész valóságnak tekinteni. Nem is egyszerűen csak azért, mivel végső soron minden társadalmi lehetőség így vagy úgy különböző történelmi alternatívákat hordoz, hanem inkább talán azért, mivel e lehetőség valóra váltása az a valóságos gyakorlati mozgalom, amely a szocializmus emberi lényegét sokoldalúan kibontja és kiteljesíti, és ezzel egyszersmind kimunkálja a kommunista társadalomra való áttérés objektív és szubjektív társadalomszervezési és -vezetési feltételeit. Ebben az értelemben a demokratizálás irányában hozott minden egyes intézkedés megannyi új lépés a teljes emberi emancipációhoz, a vezető és vezetett közti hagyományosan egyoldalú munkamegosztás történelmi meghaladásához vivő úton. Nos, ha ebből a szempontból vesszük közelebbről szemügyre a XI. pártkongresszus dokumentumainak szellemében kibontakozó tevékenységet, az azóta eltelt közel négy esztendő határozatait és intézkedéseit, azonnal világos lesz, miért vált a társadalmi demokratizálásra irányuló céltudatos, következetes törekvés jelen forradalmi gyakorlatunk vezérmotívumává. Társadalmi fejlődésünknek abba a szakaszába léptünk, amelyben az igazi demokrácia lehetőségének optimális valóra váltása már a tényleges társadalomszervezés és -vezetés közvetlen gyakorlatának kérdéseként merül fel. Annál is inkább, mivel a lehetőség immár intézményileg is megformált, azoknak az intézkedéseknek a nyomán, amelyeket pártunk az elmúlt tíz esztendő során a társadalmi élet valamennyi területének demokratikus újjászervezése érdekében foganatosított. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy ez az egységes, a dolgozók cselekvő részvétele számára tág teret nyújtó szervezeti keret még mindig csupán a feltételt kínálja az igazi demokrácia kibontakoztatásához, meghonosításához. És nem is csupán erről van szó. Alapvető jelentőségű annak megértése, hogy a szervezeti, az intézményi forma — éppen forma-természeténél fogva — csak a jogi általánosság sík-

ján képes a lehetőséget a rendszer követelményeinek megfelelően strukturálni. A demokrácia formális szintjének egyik fő jellemzője az elvontság. A maga egyoldalú önállóságában a jognak el kell vonatkoztatnia a valóság minőségi sokféleségétől, hogy megfogalmazza az általános normát. Amennyiben pedig a maga általánosított szempontját meghatározóvá emeli, a demokráciát az elvont forma határai közé zárja. Ezért a szocializmusnak mindenekelőtt abból kell kiindulnia, hogy a szervezeti-intézményi keret csak a valóságos gyakorlatban, az eleven, a konkrét mindennapi tevékenységben nyeri el igazi demokratikus értelmét és tartalmát. Már csak azért is, mivel ez a gyakorlat — sajátosan forradalmi lényegénél fogva — feltételezi gazdaság és politika, jog és erkölcs egymással belsőleg illeszkedő, szerves egységét. Nyilvánvaló, hogy az általános szervezeti keret még nem biztosíték ennek az egységnek az érvényesüléséhez, annál is kevésbé, mivel formai mibenléte szerint eleve elvonatkoztatás a különböző tevékenységek társadalmi meghatározottságától, minőségi fajtájától, konkrét tartalmától. Sőt, amennyiben a demokrácia fejlesztését célzó erőfeszítések kizárólag erre a formára összpontosulnak, olyan jelenségek lépnek fel, amelyek magának a demokratikus gyakorlatnak a kibontakozását zavarhatják, gátolhatják. Egy ilyen sajátosan visszás helyzetre hívta fel a figyelmet pártunk főtitkára a Központi Bizottság március 22-i plenáris ülésén, amikor többek közt rámutatott: „Meg kell [...] nyíltan mondanom, hogy a létrehozott széles körű demokratikus kerettel nem tartottunk lépést azoknak a gazdasági-pénzügyi intézkedéseknek a tekintetében, melyek révén a kollektív vezetőszervek, a dolgozók közgyűlései megfelelő eszközzel rendelkezzenek, hogy a legjobb körülmények között teljesítsék az egész gazdasági-társadalmi tevékenység vezetésében betöltött szerepüket. Sőt azt lehet mondani, hogy tulajdonképpen bizonyos ellentmondás született a létrehozott demokratikus szervezési keret és a túlságosan központosított, merev, elavult, rendkívül bonyolult gazdasági mechanizmus között."

Az itt tetten ért ellentmondás tárgyunk szempontjából legalábbis három figyelemreméltó következtetést kínál. Mindenekelőtt azt, hogy az intézményi keret — még a legdemokratikusabb is — önmagában csupán a demokráciának a formai lehetőségét testesíti meg, lényege szerint azt is csak az elvont általános síkján. Másodszor, a jelzett ellentmondás félreérthetetlenül elárulja, hogy a demokrácia igazában általános jellegét nem egyszerűen a forma átfogó jellege, hanem a társadalmi lét valamennyi meghatározó oldalának, gazdaságnak és politikának, jognak és erkölcsnek stb. szerves belső egységét megtestesítő konkrétsága jelenti. Végül — de talán ez a legtöbbet mondó következtetés — az ellentmondás elemzése nem hagy kétséget afelől, hogy a demokrácia tényleges, maradéktalan valóra váltása nem jelenthet mást, mint a tudatos társadalmi önirányítás, önigazgatás elvének általános gyakorlattá emelését.

Közvetlenül vagy közvetve a felsorolt három következtetés közös központi problémába torkollik, nevezetesen az egész és a rész, illetve bizonyos értelemben az általános és a konkrét viszonyának kérdésébe. Akár az intézményi forma elvont általánosságát, akár a jogi szempont egyoldalú, túlzó önállósulását, akár pedig a vezető és a vezetett társadalmi megosztását vesszük kritikailag szemügyre, mindenképpen a vezetés összrendszeri követelményei és helyi autonómiája bizonyos fokig ellentétes viszonyának a problémájával találjuk magunkat szemben. Korántsem véletlen tehát, hogy a borúlátók éppen ebben az állítólagos ütközésben látják azt az Achilles-sarkot, ahol a tudományos-technikai forradalom kiválasztottjai számára a demokrácia menthetetlenül sebezhetővé válik.

Való igaz, a szocializmus szempontjából ezt a kérdést könnyűszerrel le lehet rázni, félre lehet tolni azzal a tagadhatatlanul jogos indoklással, hogy arra a demokratikus centralizmus elve már rég megadta a megfelelő választ. Ám aki így jár el, az akarva-akaratlan éppen azt árulja el, hogy nem értette meg ennek az elvi válasznak a lényegét. Egyrészt, mivel ez az elv korántsem kizárólagos, hanem más szervezési és vezetési elvekkel összhangban szabályozza a szocialista rendszer sajátos mozgását, fejlődését. Másrészt, mivel a benne foglalt válasz elvi, a gyakorlatba való átültetése olyan konkrét megoldást kíván, amely az egységes irányítás formáit és módszereit az adott történelmi szakasz sajátos feltételeihez méri és igazítja. A szocializmusnak, illetve a szocialista építést vezető pártnak állandóan szem előtt kell tartania, hogy ami ma a vezetés meghatározott központi formáit igényli, az holnap, éppenséggel e központosított vezetés célja, illetve eredményei folytán, csupán a helyi autonómia ösztönzésével, erősítésével, a decentralizálás feltételével oldható meg.

Egyáltalán ennek az eredendően dialektikus elvnek a megfelelő értelmezésében abból kell kiindulni, hogy itt a centralizmus távolról sem öncél, hanem ellenkezőleg, eszköz a szocialista társadalmi lét egészének egységes, összehangolt irá-

nyítására, a dolgozók teljes emberi emancipációját szavatoló feltételek fokozatos megteremtésére; éppen ebben jut kifejezésre hitelesen demokratikus lényege és rendeltetése. Ezért nem lehet — és nem is szabad — azonosítani ezt a centralizmust a feltétlen központosítással. Ellenkezőleg, a központi irányítás maga is bizonyos értelemben összegező, egybehangoló művelet, mégpedig oly módon, hogy az egészet a részleges tevékenységek kölcsönös illeszkedése, együttműködése, az általánost a helyileg sajátos, konkrét érdekek sokoldalú, az összcélt optimálisan előmozdító kibontakoztatása révén juttatja érvényre. Itt nem pusztán a vezetés összerűsítésének, hatékonyabbá tételének a szempontjáról van szó. Mindezeken túl egy, a szocialista építés immanens lényegéből fakadó elvi problémáról, nevezetesen arról, hogy fokról fokra a vezetésnek szerves, alkotó mozzanatként kell beépülnie magának a közvetlen termelésnek a rendszerébe. Mindennél világosabban tanúsítja ezt a Központi Bizottság márciusi plenárisán megfogalmazott irányvonal, amely a demokratikus centralizmus és a munkásönvezetés elvének szerves összekapcsolását állítja soron levő fő feladatként a párt elé. Ez az összekapcsolás olyan valóban időszerű feladat, amelyet a jelen szakaszban a szocialista viszonyok további fejlesztése, a dolgozók termelői-tulajdonosi-haszonélvezői mivoltának sokrétűbb, hatékonyabb kibontása objektív szükségszerűséggel szab meg.

Az új társadalomformálásnak arra a történelmi szintjére érkeztünk, amelyen a demokratikus centralizmus mint társadalomszervezési és -vezetési elv pusztán önmagában már nem elégséges ahhoz, hogy a szocialista tulajdon valódi lényegét az új gyakorlati lehetőségekkel összhangban maradéktalanul érvényre juttassa. A jelen körülmények között e tulajdon tényleges társadalmi konkrétságát ez az elv csak annyiban szavatolhatja, amennyiben a vezetés súlypontját gyakorlatilag a területi-közigazgatási egységekre, illetve magukra a vállalatokra, intézményekre helyezi át. A demokratikus centralizmus ezzel történelmileg új jelentést, új funkciót nyer, amennyiben az irányítás egységét, egybehangoltságát, átfogó, céltudatos összrendszeri jellegét, közvetlenül magának a munkásönvezetésnek, a közigazgatási és gazdasági egységek önállóságának formájában és gyakorlata révén valósítja meg.

A munkásönvezetés elvének átfogó érvényesítése — miként az a néptanácsi elnökök március 29-i konferenciájának, valamint a Dolgozók Országos Tanácsa április 26-i plenáris ülésének dokumentumaiból egyértelműen kiolvasható — kettős irányú folyamatot tételez fel. Egyfelől megköveteli a közvetlenül a termelésben dolgozóknak jelentős számú részvételét a vállalatok és intézmények, területi és közigazgatási egységek vezetőtanácsaiban. Új, fontos lépés ebben az irányban a Dolgozók Országos Tanácsának az a határozata, amely kimondja, hogy a minisztériumok vezetőtanácsaira is ki kell terjeszteni ezt az elvet. Az intézkedés újszerűsége, demokráciánk fejlődésében betöltött figyelemreméltó szerepe mindenekelőtt abból következik, hogy a vezetés integrálása ezúttal magának a közvetlen termelői hatókörnek felfelé irányuló, a legmagasabb szintekig terjedő kitágítása révén valósul meg. A közvetlen termelők részvétele a legmagasabb államvezetői testületekben valóban új, hathatós formát kínál a vezető és vezetett tényleges egyesítésére, arra, hogy az így teremtett közvetlen, hiteles információcsere-lehetőségek révén a termelő szubjektum fokról fokra megtanuljon tulajdon társadalmi létének feltételein uralkodni. Egy pillanatig sem szabad azonban elfelejteni, hogy ez a fajta részvétel is — csakúgy, mint bármely más — formálissá válhat, ha az adott pártszervek, társadalmi szervezetek, munkakollektívák nem értik meg vagy nem fogadják el az újfajta gyakorlat kimunkálásának és meghonosításának szükségességét, illetve fontosságát.

A munkásönvezetés elvének a gyakorlatba való átültetése feltételezi másfelől a termelői, illetve területi egységek gazdasági-pénzügyi önállóságának megalapozását. Saját gazdasági-pénzügyi eszközök nélkül nem is lehet szó tényleges önigazgatásról. Ebből az igazságból indult ki pártunk, amikor kidolgozta a gazdasági egységek tevékenységének szervezésére és vezetésére vonatkozó új törvénytervezetet, amelyet a Dolgozók Országos Tanácsának plenáris ülése behatóan megvitatott és tovább tökéletesített. A tervezet kimondja, hogy a vállalatvezetés alapját a saját terv és költségvetés kell hogy alkossa. Ezzel a szocialista tulajdon valóban közvetlen, konkrét tartalmat kap, mindegyik gazdasági egység gyakorlatilag a maga gazdája lesz, az önállóságát anyagilag szavatoló eszközök birtokában vállalja a felelősséget azért, hogy a nép vagyonának reábízott részével megfelelően, valóban gazdaságosan, az emberi szükségletek sokoldalú fejlesztésének céljával összhangban sáfárkodjék. „Az ilyen irányú intézkedések — mutatott rá pártunk főtitkára a Dolgozók Országos Tanácsának plenáris ülésén — új alapra kívánják helyezni az összes gazdasági-társadalmi egységek vezetését, ezt az önigazgatás és az önálló gazdálkodás elvére építeni, ami feltételezi, hogy minden egység, valamennyi mun-

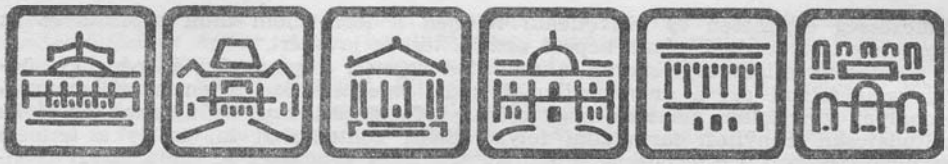
kaközösség egyenesen és közvetlenül feleljen a társadalom által rábízott és az egész nép tulajdonának részét képező eszközökért és javakért."

Pártunk álláspontja szerint a munkásönvezetés, a gazdasági és pénzügyi önigazgatás jelenti azt a demokratikus formát, amelynek keretében a tudományos-technikai forradalom nemcsak hogy erőteljes ösztönzést kap, de ugyanakkor olyan céltudatosan irányított társadalmi folyamatként bontakozhat ki, amely a termelő sokoldalú emberi gazdagodását, a munka tényleges gazdasági felszabadulását eredményezi. Ez a forma közvetlenül, gyakorlatilag érdekeltté teszi az egységeket, a munkaközösségeket egyrészt a tudomány és a technika legkorszerűbb vívmányainak széles körű alkalmazásában és hasznosításában, a munkafolyamat tudományosésszerű megszervezésében és irányításában, a munkatermelékenység gyors és hathatós emelésében, a termelés anyagi és emberi feltételeivel való ésszerű, körültekintő, felelősségteljes gazdálkodásban, másrészt pedig a más egységekkel, munkaközösségekkel való szoros, nem alkalmi, hanem hosszú távra megtervezett, egymást kölcsönösen ösztönző, fejlesztő együttműködésben. Az a körülmény, hogy mindezek a tendenciák a munkásönvezetés, a gazdasági és pénzügyi önigazgatás elve alapján működő vállalatok, intézmények, területi-közigazgatási egységek objektív létfeltételeiből fakadnak, világosan mutatja, hogy ez a forma a szükségszerűség birodalmából a szabadság birodalmába vezető ugrás metaforikusan megfogalmazott, de objektív tartalmú követelményét kívánja átültetni az emberi természethez méltó tudományos társadalomszervezés és -vezetés gyakorlatilag konkrét nyelvére.

A szükségszerűség szférájában, azaz az anyagi termelés síkján a szabadság meghonosítása számos olyan nagy horderejű kérdést vet fel, amelynek megoldása most már közvetlenül magára a forradalmi gyakorlatra vár. Ilyen kérdés mindenekelőtt az, hogyan lehet gyakorlatilag úrrá a termelő a piacon, a csereviszonyokon? Nem véletlen, hogy a munkásönvezetés, a gazdasági és pénzügyi önigazgatás elve közvetlen gyakorlati közelségbe hozza ezt a feladatot. Sőt, túlzás nélkül azt mondhatjuk, hogy a szocialista elvű önálló gazdálkodás követelménye a vállalatok egyik fő gondjává teszi a piac megtervezését, megszervezését, egyszóval demokratikus-szocialista birtokbavételét.

A régi, dogmatikus szemlélettel magyarázható, hogy a piac kérdését jobbára kizárólag a kapitalizmusról a szocializmusra való átmenet időszakára korlátoztuk, és a felépült szocializmus viszonyai között már nem tulajdonítottunk neki különösebb jelentőséget. Ebben a hozzáállásban az a szemlélet is közrejátszik, amely a piacot önmagában, nem a termelés rendszerének belső, sajátos történelmi formában jelentkező mozzanataként fogja fel. Pedig ha abból indulunk ki, hogy minden termelés szükségletek termelése is, hogy tudatosan vagy sem a fogyasztás szubjektumát is termeli, és ez a maga részéről az újratermelés szerves, belső feltételeként funkcionál, akkor rögtön nyilvánvaló lesz, hogy az, amit hagyományosan piacnak nevezünk, valójában a társadalmi viszonyoknak, a társadalmi érintkezés formáinak azt a gócát jelenti, amelynek tényleges birtokbavétele nélkül gyakorlatilag lehetetlen a szükségszerűség szférájának a szabadság szférájává történő humanizálása. A céltudatosan megtervezett, az emberi természethez méltóan szabályozott kollektív termelési rendszer kialakítása olyan bonyolult, ellentmondásos társadalmi-gazdasági probléma, amelynek nyitját elsősorban magában a piacmechanizmusban kell keresni és megtalálni. Az idővel való ésszerű társadalmi gazdálkodás iskoláját — és Marx szerint a társadalmi lét tudatos, tervszerű megszervezése végső soron az idővel való gazdálkodás kérdésébe torkollik — a szocialista termelő sem járhatja ki a piac megkerülésével. Ellenkezőleg, éppen ott kell mindenekelőtt megtanulnia ésszerűen, az összrendszer követelményeivel, céljával összhangban megtervezni a szükségleteket, úgy szabályozni az ember és a természet közti anyagcserét, hogy a legkisebb erőfeszítéssel a maximális eredményt érhesse el.

A tőke viszonyai között a piac azért uralja a termelést, mivel az nem a szükségletekből indul ki, célja nem a valóságos szükséglet, hanem a haszon, a profit. A tőkés piac a maga nyelvén félreérthetetlenül elárulja, hogy nem a termelő szubjektum uralja a dolgot, hanem fordítva, a dolog a termelő szubjektumot. A szocializmus talaján a piac birtokbavétele azt jelenti, hogy a gazdasági egységek, a munkaközösségek valóban, gyakorlatilag is, tudatos szubjektummá formálják magukat, oly módon, hogy a közös tulajdon alapján, a gazdasági és pénzügyi önállóság birtokában megtanulnak kölcsönösen és együttműködve ésszerűen gazdálkodni. A kölcsönösséget és az együttműködést éppen a munkásönvezetés elve követeli meg és szavatolja. Ebben az értelemben a demokratikus centralizmus jegyében kibontakozó, azt az új történelmi körülményekhez alkalmazó munkásönvezetés, gazdasági és pénzügyi önigazgatás valóban az objektív viszonyok és a véletlen emberi birtokbavételének társadalomszervezési és -vezetési gyakorlata.



KÁNTOR LAJOS

Hálátlan színház, hálás publikum? (avagy a fordítottja sem igaz...)

Keresem a romániai magyar színházra a megfelelő jelzőt. Középszerű? Az öt évvel ezelőtt felvett (s a *Korunk* 1973. szeptemberi számában közreadott) látlelet ezt látszott igazolni. Azután úgy tűnt, hogy a diagnózist módosítani kell, mert a korábban is fel-felcsillanó lehetőségek sorozatban művészi valósággá lesznek. Néhány igazán forró színházi este, mindenekelőtt Sütő András és Harag György egymásra találása az *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, majd a *Csillag a máglyán* kolozsvári előadásában a lelkes „ecce theatrum" felkiáltást csalta elő sokunkból, és azon melegében (ma már tudom, meggondolatlanul) „a megtalált színház" cégérét akasztottam ki — ezen a címen vállaltam egy kötetnyi színkritikáért a következményeket. Ha nem jön most, 1978 áprilisában Sepsiszentgyörgy, az első nemzetiségi színházi kollokvium kilenc sűrű, fárasztó, de felrázó napja, ülhetnénk a babérokon. Sepsiszentgyörgy azonban visszakövetelte a publikum epitheton ornansát; és milyen az ember, kivált ha kritikus? — nem hagyja az ördög nyugodni, a hálás közönség fogalmát mindjárt ellentétezni próbálja a hálátlan színházzal. Ami nyilván a szentgyörgyi reflektorfényben sem igaz (ha a változatlan erejű *Lócsiszár* újabb fergeteges sikerére vagy a *Matca*, e mélységesen igaz lírájú Sorescu-darab s a játék hangulatára emlékezem); és a színház mentségére további példák sorolhatók: a *Bánk bán* Sepsiszentgyörgyön (még a kollokvium előtt), az *Árva Bethlen Kata* és a *Szókratész védőbeszéde* Szatmáron, *Az ember tragédiája*, *Az ifjú W. újabb szenvedései* Nagyváradon, a *Vidám sirató* Marosvásárhelyt, a *Síp a tökre* Temesvárt. Rögtönzött lista az utóbbi évadokból s az ideiből, persze csak annak alapján, amit magam is láttam (tehát eleve hiányokkal).

Mielőtt a „hálátlan" színházzal próbálnánk szembenézni, fenntartva vagy végül is elvetve e jelzőt, szóljunk arról, ami e hetekben indokoltan vált beszéd tárgyává: a hálás publikumról. A sepsiszentgyörgyi kollokvium, pontosabban a színházi szemle abszolút és relatív számokban, valamint művészetbefogadásban hatalmas közönsége a vendégeknek a legnagyobb meglepetést jelentette; rejtélyt, amelynek megfejtése legalább olyan fontos, mint a pontos színházi diagnózis. Egy alig néhányszor tízezer lakosú, jellegében is vidéki kisváros kapta e régóta esedékes színházi találkozó rendezését, s nem egy olyan művelődési-egyetemi központ, mint Kolozsvár, esetleg Marosvásárhely vagy Temesvár. A helyi hatóságok — az ország legkisebb megyéjéről van szó — természetesen mindent elkövettek, hogy megteljenek a termek (egyidőben két előadás is volt, de naponta mindenképpen kettő: délután és este), e szervező-nevelő munka azonban legfeljebb a hazai magyar együttesek, illetve a románul, németül és jiddisül játszó vendégek tisztelettel fogadására lett volna elegendő. Márpedig ennél jóval többnek lehettünk tanúi: bensőséges ünnepnek, amely nem írható le csupán a külsőségekkel. Persze, voltak fokozatok — és igazi öröm (nemcsak mint a zsüri döntésének az igazolása), hogy a *Lócsiszár* vitte el tapsban is a pálmát —, de általában elmondhatjuk: a sepsiszentgyörgyi kollokvium az anyanyelvi kultúra szerepét, igénylését, tömegalapját bizonyította, régen látott-hallott hevességgel. Bizonyára van igazság abban, hogy az országos statisztikák szerint a legjobbak közé sorolható sepsiszentgyörgyi színház—közönség kapcsolat is kifejeződött ebben a fesztivál-sikerben, az óvatosság azonban, sőt a Kovászna megyei hétköznapi (személyes) tapasztalatok az ünnepi hangulaton túlnéző, behatóbb, differenciáltabb elemzésre intenek.

Mert a hiteles statisztikák is többféleképpen magyarázhatók. Ne tévesszük szem elől, például, hogy a szentgyörgyi színház sok „tájolással", pontosabban faluzással éri el tekintélyes közönségátlagát. Jó volna tudni, hogy e kiszállások milyen eszmei-nevelési következményekkel járnak, milyen mértékben alakítják a nézők esztétikai szemléletét. Bent a megyeközpontban ma kétségtelenül van egy színházpártoló, színházigénylő mag, ez azonban még nem jelenti azt, hogy akár egy számottevő bemutatón mind megtelnek a széksorok; a bérlők egy része gyakran nem veszi igénybe megfizetett helyét. (A jelenséget Szatmáron is tapasztaltam. Kolozsvárt viszont ez jóval ritkább.) Jóllehet Sepsiszentgyörgy jelentős iskolaközpont, bántóan alacsony a középiskolai (tanár és tanuló) bérlettulajdonosok száma. És ami különösen meggondolkoztató: a város lakosságának látványos növekedése nem hozta magával a színházba járók számának gyarapodását. Mindmáig ez nem elsősorban anyanyelvi kérdést jelentett, hanem általában az iparosodás és kultúrabefogadás egyenlőtlen viszonyát. — Mindebből persze a kollokviumra érkező vendégek semmit sem érzékelhettek. A gyanakvóbbak legfeljebb azon elmélkedtek, hogy (egy-két kivételtől, például a *Lócsiszár*tól eltekintve) a sepsiszentgyörgyi közönség közel egyforma hálával fogadta, amikor író—rendező—színész súlyos gondolatokkal, művészi akarással tisztelte meg, és amikor a látszat-aktualitás jegyében idétlenkedtek előtte. A színházban és mindenfajta pódiumon adódó veszély, a szentgyörgyi szakmai tanácskozásokon is élesen fölvetődő „visszaélés" lehetősége, különösen a tömeg manipulálása, a tömegpszichózis olyan gond, amelyet ma semmiképpen sem szabad megkerülni. A mindent ünneplő közönség, a lelkes tapsoló, illetve a gondolkodó, ítélkező néző, az aktivizált közönség között lényeges a különbség — még ha ez első pillantásra talán nem is látszik. Már Sepsiszentgyörgyön határozottan vetettük fel e kérdést, majd néhány héttel később újabb alkalom nyílt erre Kolozsvárt, az Írószövetség szervezte első országos drámairodalmi kollokviumon. A kolozsvári kollokviumon Paul Everac lényegretörő, bátor, szellemes vitaindítója (majd vitazárója) s a hozzászólások egy része az írói — jelen esetben a drámairói — szó méltóságát óvta, erkölcsi súlyát hirdette mindenfajta felelőtlenséggel (felszínességgel, óvatoskodással, történelemhamisítással, bizalmatlan külső beavatkozással) szemben. Lehet persze a drámai kifejezésmód különféle változatairól is vitatkozni — s egy szakmai tanácskozáson ez nem másodrendű szempont! —, amit viszont nemcsak lehet, de kötelesség szóvá tenni: hogyan, milyen eszmék nevében szól közönségéhez az író, milyen gondolatokat és milyen indulatokat vált ki a nézőből?

A színháznak ezért rendkívüli a felelőssége. Thalia temploma ma, itt és most, újra nem egyszerű metafora, hanem olyan lehetőség, amelyet korszerű tartalommal kell megtölteni. A tv nyilván nagyobb vonzóerőt és szélesebb nyilvánosságot jelent — hatékonyságát elsőrendűen fontos kihasználni (színházi vonatkozásaira kitérünk majd) —, a személyes kapcsolat azonban az előadóval, főképpen pedig a többi nézővel, az élménytársakkal nem teremtheti meg, az áramkör nem zárul, a feszültség nem teremtődik meg a színházból ismert szinten. Hovatovább már nekünk is vannak a tévézésben emlékeink, sőt kellemes emlékeink, igazi élményeink is, mégsem tudnék ahhoz fogható dermesztőt vagy felforrósítót idézni, mint amikor a sétatéri színházteremben ezer emberként voltam részese (fül- és szemtanúja) az idegen városi bérházlakás kopáran fehér falai közé zárt széki cselédlány vádlón felcsattanó énekének (Illyés Kinga előadásában, a vásárhelyiek vendégjátéka alkalmával, az *Özönvíz előtt*ben), vagy amikor a megaláztatásba-megcsúfolásba-jogfosztottságba beleunt, türelmüket vesztett Kolhaas Mihályék rádöntötték a kaput cinikusan magabiztos megcsúfolóikra, a *Lócsiszár* harmadik felvonásában. Talán a legkorábbi, színházi előadáshoz, közönséghez-közösséghez fűződő emlékem a régi marosvásárhelyi társulat, a Székely Színház hőskorába vezet vissza, ahhoz a *Fáklyalángh*oz, amelyben Kovács György és Andrási Márton játszott. A történelem különben, úgy látszik, jó nevelő, mert a későbbi idők emlékezetes színházi estéi között — legalábbis az én tudatomban — ugyancsak sok a hasonló jellegű színpadi mű emlékképe, élményfoszlánya vagy ma is egészében felidéződő filmje. De valószínűleg mégsem csupán egyéni alkati meghatározottság ez. A meglehetős (közel kétszáz éves, sőt a diákszínjátszás révén annál is régebbi) színházkultúrával rendelkező kolozsvári közönség megkülönböztetett szeretettel fogadta például az *Özvegy és leánya* dramatizálását, majd alig valamivel később kezdődött *A kőszívű ember fiai* sikersorozata. Ha az első esetben kitűnő színészi alakítások is (főként az Orosz Lujzáé) magyarázták a meleg fogadtatást, a másodikban azt kell feltételeznünk, hogy maga a történelmi múlt és a kedvelt regényfigurák, 1848—49 és Jókai meg romantikus hősei teremtették meg a hangulatot, s a színház érdeme, hogy nem állt e hatásmechanizmus útjába, sőt inkább segítette érvényesülését. Egy vasárnap esti, nem bérletes előadás sokadik zsúfolt házában meg kellett éreznem azt a tömegmozgató energiát, amely háttérbe tudja szorítani az esztétikai fenntartásokat,

s amely legalább néhány órára egységes közösséget képes alakítani az egyébként heterogén nézőközönségből. Valószínűleg ugyanez zajlott le a sepsiszentgyörgyiek korábbi történelmidráma-sorozatának előadásain (*Gábor Áron, Mikes, Wesselényi*).

Persze, a történelmi téma nem zárja ki eleve a gondolkodó, differenciáltabban ítélkező közönség teljes participációját. Ahogy lényegében ez történt a *Tornyot választok*, a *Lócsiszár* és a *Csillag a máglyán* bemutatóján, ennek lehettem szerencsés tanúja a *Răceala* (Hideglelés) egyik estéjén, Bukarestben, a Bulandra Színházban. Nem kívülálló tanúja, hanem a Sorescu sűrű szövésű drámai szövegét pontosan értő és értelmező közönség, a történelmi felismerésben arra az estére összekovácsolódó közösség tagja, szerves része. Ennek a darabnak s részben a Dan Micu rendezte színházi produkciónak az volt az újdonsága, hogy nem csupán a pátoszszal, hanem legalább annyira ennek az ellentétével, az iróniával keltette fel az érdekazonosság, az összetartozás tudatát; sistergett a terem a feszültségtől, amelyet rendkívül hatásosan oldott az írói bölcsesség, tisztánlátás szelepén adagolt kacagás; a feszültség feloldódása azonban (mint annyi Baranga-, Everac- vagy Méheskomédiában) nem a megbocsátást szolgálta, ellenkezőleg, a klasszikus műfajelméleti-történelmi tétel szerint újólag igazolta, hogy egy történelmi formáció, egy erkölcsi szemlélet szükségszerű halálát a tragédiából a komédiába fordulás jelzi. (Örömmel regisztrálhatjuk, hogy a legjobb 1977-es hazai előadás díját — szakma és közönség lehetséges találkozását igazolva — a *Răceala* kapta.)

A hálás közönségről elmélkedve, eszembe jut mindmáig egyik legnagyobb színházi élményem, Mrożek *Strip-tease*-e a sétatéri színpadon. Jelentőségéhez és művészi színvonalához mérten sajnos kevésszer tűzték műsorra (még a hatvanas években), ám akik látták Bencze Ferenc és Szabó Lajos játékát, tanúsíthatják, hogy e közkedvelt komikusok egy pillanatig sem éltek vissza jól bevált színészi eszközeikkel, s így a nézők ajakra fagyott kacagással vehettek részt ebben az abszurd játékban, amely végső soron ugyancsak a történelem hidegét, azon belül a kiszolgáltatott kisember vergődését elemezte, fejezte ki modern színházi nyelven. Ezt tette, társítva a hatalom-játékkal, a nagyváradi *Bosszúálló kapus* is, ez volt a szerző, Páskándi Géza és a rendező, Szabó József, valamint a színészek (Varga Vilmos, Balla Miklós, Miske László, Vándor András) sikerének a titka. E kiváló — állítom, világszínvonalú — kezdetet, egy új színdpadi nyelv s ezen keresztül egy újfajta közönséghatás meghonosítását a romániai magyar színházban nem követte (ebben a műfajban) méltó folytatás. S amennyiben mégis, azt az érdemi hatáslehetőségekkel komolyan kísérletező műkedvelőknek köszönhetjük. Például az egykori Stúdió 51-nek (amely annak idején egy munkásklubban talált otthonra), Koblicska Kálmánnak és kolozsvári diákszínjátszóinak vagy a foglalkozása szerint szobafestő Dusa Ödönnek, aki egy jelentéktelen kerületi művelődési házba tudott értő közönséget verbuválni meglepően érett, újszándékú előadásaihoz, sorozatos „főpróbáihoz". Egyelőre meglehetősen kis létszámú közönséget, noha hiszem, hogy éppen az ilyenszerű műkedvelés érdemli a népesebb nézősereget, mert aktív befogadásra nevel, nem csupán kiszolgálja, de alakítja is közönségét, részesévé teszi egy művészeti-tudati folyamatnak.

Ezekre az akarásokra, kezdetekre, szükségletekre utalhatott Cselényi László, amikor a sepsiszentgyörgyi kollokviumon, majd a tv kerekasztalánál a „visszaélés", a manipulálás színházművészeti problémáit, gyakorlati következményeit a szakemberek gondolatcseréjének állóvizébe bedobta. Szigorúbb kritikára és önkritikára ösztönzött, és erre nyilvánvalóan szükség van — még ha a „visszaélés" parttalanul alkalmazott kategóriáját nem is tudnánk elfogadni. Mert amennyire igaz az, hogy éppen az utóbbi években (a *Korunk* említett 1973. szeptemberi színházi száma óta is) néhány kiemelkedő teljesítményt regisztrálhattunk — pontosan ezalatt vívott ki magának Harag György európai rangot, beérett Szabó József sajátos lírai-zenés színháza (a kollokviumon sajnos egy produkciója sem szerepelt), Kovács Ildikó a bábszínháztól és a pantomimtól a *Karnyóné* nemzetközileg mérhető szintjéig vezette együttesét (Péter János páratlan tehetségének kibontakozásához méltó keretet biztosítva), idősebb és fiatalabb rendezőjelöltek jutottak színpadhoz, s alkalmanként a rég ismert szakmabeliek is bizonyítottak, a hat színház népes színészgárdájából pedig ismét kiemelkedett s ország-világ előtt bemutatkozott nem egy eredeti, nagy színészegyéniség; mindez (szerintünk) kétségbevonhatatlan, de sajnos, az sem tagadható, hogy színházaink átlagszínvonala ma sem haladja meg a középszerűt, s a semmi különöset nem akaró, egyszerűen a bemutató- és nézőszámi mutatókat kielégítő tervteljesítés uralja, határozza meg a színházvezetési szemléletet, ami aztán közvetlenül kihat az egész művészi személyzet hangulatára. Ebben a közegben kellett felfigyelnünk az utóbbi egy-két évadban a sepsiszentgyörgyi színház következetes műsorpolitikájára, közönségnevelő szándékára és arra, hogy épp ez az akarás tud művészileg is kiemelni egy színházat a

reménytelennek hitt vidékiségből, tudja mozgósítani az együttest a látszólag erejét meghaladó feladatokra — mint ahogy ez az „átigazított" *Bánk bán* esetében történt. Máshol viszont, ahol művészi potenciálban sokkal több a lehetőség, álmos évadok követik egymást, rohamosan csökken a nézőszám (a hivatalos szónok a szentgyörgyi kollokvium végén a kolozsvári Állami Magyar Színház példáját idézte a legrosszabbként), és amikor már nagy a baj, egy-egy ismert, népszerű szerző a közönségtől várt darabjával mentik a helyzetet. Amilyen öröm egy-egy olyan előadás részesének lenni, mint a példáinkban mindegyre visszatérő *Lócsiszár* vagy a *Csillag a máglyán,* olyan lehangoló hónapról hónapra tudomásul venni, hogy e nagy produkciók árnyékában a színház többi előadásán lényegében semmi sem változik. Vagyis jön Harag György egy-két hónapra, néhány színésszel (díszlettervezővel, zenésszel), csodát művel, amit világhírű román rendezők, így Liviu Ciulei nagy teljesítményeihez mérnek a nem udvariaskodó román kritikusok is, és amelynél jobbat vagy ahhoz foghatót ritkán látni bármely magyar színpadon — utána pedig minden marad a régiben. Pedig ha ez a rendező—színész együttes koncepciózus vezetés alatt, éveken át együtt dolgozna (*dolgozna,* művészi értelemben!), talán úgy emlegethetnék ezt a várost, mint ahogy mi idézzük a wroclawiakat vagy a krakkóiakat. Persze, az ilyenszerű kiugráshoz több tényező szerencsés összejátszására van szükség; ha azonban a rendezői-színészi potenciál s nem utolsósorban Kolozsvár művelődési hagyománya és irodalmi jelene, valamint „hálás közönsége" adott, bűn nem harcolni a hiányzó lehetőségek megteremtéséért is, s különösen bűnös mulasztás kihasználatlanul hagyni a belső, meglévő lehetőségeket, hónapokig-évekig parlagon hagyni, méltatlan szerepre kárhoztatni nem mindennapi tehetségeket.

Gazdagodtunk tehát, de szegényedtünk is az elmúlt években. A távozottak — köztük számottevő szerzők és színészek — pótlása, amennyiben alkotó ember egyáltalán pótolható, folyamatként, a színkép változásaként értendő. S ahogy új helyzetet jelez, hogy nincs már közöttünk az író Nagy István (az *Özönvíz előtt* egykori szerzője) és Szemlér Ferenc (aki meg sem érhette, hogy valamelyik darabja igazi színpadi sikerré legyen), ugyanúgy a színházban is változó idő jele az országosan és határokon túl tisztelt Kovács György hiánya. Nem folytatjuk e listát. Lényegesebb, hogy a kiesők helyére újak állnak, s a kultúra folyamatossága töretlen.

És lényeges, a specifikum tudatosításának fontos eleme az irodalomban, a hazai magyar drámairodalomban különösen eleven folytonosság-tudat, az elődök helytállásának megidézése. A sepsiszentgyörgyi kollokvium szembetűnően hangsúlyozta ezt a sajátosságot, hiszen Kós Károly klasszikus veretű *Budai Nagy Antal*ának meglehetősen hagyományos, ám így sem hatástalan előadása mellett a történelmi drámát ezen a szemlén három szerző, illetve három színház is képviselte, különböző hangsúlyokkal, különböző színvonalon, különböző műfaji elképzelésekkel (elsősorban író és rendező s csak másodsorban a színész víziójának függvényében) — de egyetlen esetben sem a mától való elfordulást fejezve ki általa. Végső soron magatartásdrámának tekinthető mind az *Árva Bethlen Kata,* mind Veress Dániel új színpadi műve, az *Örvényben* (a *Lócsiszár*ról ezt már nem is kell újra elmondani). A felület mögé látó elemzés számára aligha lehet kétséges, hogy Kocsis István nem a nagy és nemes célokat visszájára fordító fanatizmusról írta monodrámáját (persze, ez is drámatéma), hanem az újrakezdés hősiességéről — és arról a tragikus vétségről, amely a példaadóon erős Bethlen Kata egyetlen gyenge pillanatában, egyszeri főhajtásában ragadható meg. (Költői szöveg és színészi játék s a rendezés talán nagyobb nyomatékot is adhatott volna, valóban, e motívumnak, hogy amit a közönség többsége, úgy tűnik, helyesen értelmez, azt az ellenérzéseit nem rejtő kritikus se magyarázhassa félre... Szőcs Istvánnal ellentétben mégsem mondanám ezért „hálátlannak" a színházat, s a „visszaélést" türelmünkkel ugyancsak megbocsáthatónak vélem.)

Veress Dániel sem azért idézte színpadára Kemény Zsigmondot, hogy a genius loci (Pusztakamarás, tágabban Erdély) megkapja a magáét, hanem mert a döntés felelősségét vállaló forradalmár és értelmiségi dilemmáját találta meg ebben az életsorsban — a 48-as forradalom évfordulóján. Történelmi kosztümben látjuk Kossuth Lajost, Széchenyi Istvánt, Apponyit, Dessewffyt, Madarász Lászlót, Irányit, de a kosztümöknél lényegesebbek a továbbgondolást parancsoló logikával és nyíltsággal megfogalmazott elvek, amelyeket a publicista-politikus Kemény Zsigmond vág Kossuth Lajos szemébe: „Miniszter úr, ön státusegységben gondolkodik, pedig itt másról van szó. A forradalmi kormány is azt teszi a más anyanyelvűekkel, amit eddig vélünk az osztrákok tettek. Hirdették, hogy a műveltség meghonosítása csakis a német nyelv segítségével lehetséges. Az elv állampolitikai rangra emelkedett, s a kisdedóvóktól a felső tanintézetig nagy hévvel megkezdődött a németesítés. Most? Tegye a német helyébe azt, hogy magyar. Mivel tisztességesebb ez? A tévedés — végzetes." Ha nem is személyében, de elveiben, szavaiban meg-

idézi a román nemzeti törekvéseket képviselő Bălcescut és George Bariţ brassói nyilatkozatát: a „románok korán sincsenek megelégedve az egyéni szabadság megnyerésével. Nemzetiségi szabadságot igényelnek, a szó csonkítatlan értelmében. És az egyéni szabadság sem kell nemzeti szabadság nélkül." Hálátlan-e velünk, nézőkkel szemben az a színház (ahogy a kollokvium egyes felszólalói állították), amely a múltat szépítés nélkül mutatja be, vagyis közönségét felnőttként, a történelemben olvasni tudóként kezeli? Bizonyára nem, s a szentgyörgyi bemutatón felhangzó taps ezt a nyíltságot honorálta. Más kérdés az, hogy a színpadra állítás során a rendező — a szerző beleegyezésével — többet is tehetett volna, hogy e múlt századi nyíltszíni vita korszerűbb játékformáját megtalálja, s ehhez igazítsa a színészekkel szemben támasztott igényeket is. (Az *Oppenheimer-ügy*-szerű vitadráma sokkoló lehetőségeire gondolunk.) Hasonló színpadi problémák vetődnének föl Lászlóffy Csaba nem egy történelmi drámája kapcsán is, ha végre akadna színház nálunk, amely felfigyeljen rájuk, nyelvi erényeikre, különösen pedig emberi tartásukra. (A kolozsvári rádió vállalt néhányat közülük, s megérdemelt sikert aratott e hangjátékokkal.)

Az igazán „hálás" színházat persze én is úgy képzelem el, ahogy a *Lócsiszár*ral jelentkeztek a nemzetiségi színházak első kollokviumán a Harag irányította kolozsváriak. Négyéves produkciójukat hozták el újra Sepsiszentgyörgyre, s ez önmagában véve nem a legjobb ajánlólevél; de ha azt nézzük, hogy az előadás egyik oszlopának, a Nagelschmidtet alakító Vadász Zoltánnak (betegség miatti) kiesése és Czikéli László bravúros beugrása, valamint a szentgyörgyi színpad méretei miatt szükséges módosítások mennyire alkotó jellegűek voltak, az elismerés szavai háttérbe szorítják a más természetű gondolatokat. Mint a gondos író, aki műve új kiadásakor mindig talál még javítanivalót, úgy dolgozott tovább Harag ezen az előadáson; a kisebb színpadra be nem hozható díszletelemek helyett a színészeket s a statisztériát állította még inkább az expresszivitás szolgálatába; kitűnő példa erre a Kolhaas Mihály halálos ítéletének kimondásakor lázongani kezdők hangjának túlharsogása „a császár, a császár" dicsőítésével. Korábban is használt eszközök, így a szinte szövegértékű fényjátékok váltak most még funkcionálisabbá, s az előadás egésze az eddiginél is tömörebb, mozgósítóbb hatású lett. Egyszóval Harag György mint szuverén alkotó nem bízott mindent Sütő András drámai erejű (egyébként a magányos olvasónak is új meg új mélységeket feltáró) szövegére, sőt nem pihent rendezői babérain az országos siker után sem. Azért a sepsiszentgyörgyi „kollokviumi" szombat délutánért, a rendezvénysorozat érdemi zárómozzanatáért, eszmei-művészi csúcspontjáért színház és közönség egyaránt kiérdemelte a „hálás" jelzőt: a kölcsönös elvárás nagy színházi pillanatát eredményezte. (És három fesztivál-díjat: a legjobb előadásét, a legjobb rendezését és — Héjja Sándornak — a legjobb férfi alakítását.)

Nem mondanám ilyen egyértelműnek a szintén kiemelkedő közönségsikerű *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* Harag György és Hunyadi András rendezte marosvásárhelyi előadását. A két vidám egyfelvonásosból keletkezett Sütő-szöveg természetesen nem állítható irodalmilag és dramaturgiailag a *Lócsiszár* (vagy a *Csillag a máglyán,* esetleg a *Káin és Ábel)* mellé. A rendezők megpróbálták az „eszközemberek" erkölcsi silányságának kinyilvánítását a darab egészére érvényesíteni, csakhogy a *Lócsiszár*ban annyira funkcionális kezdő és záró song itt bizony elválik a szöveg többi részétől és a cselekménytől, s jószerivel csak Fügedes és Prédikás első jelenésében éreztem indokoltnak a kapcsolást. Igaz viszont, hogy Tarr László és Lohinszky Loránd olyan remek játékkal, színháztörténetbe írt pillanatokkal ajándékozta meg nézőit, amelyekért sok mindent hajlandók vagyunk elfelejteni (például Somosiné megíratlan, eljátszatlan szerepét is). A marosvásárhelyi *Vidám sirató* így, felemás voltában is alkalmas azonban arra, hogy elgondolkozzunk a népi játék stílusproblémáin, kifejezési lehetőségein. Olykor túlhajtva, művészi fedezet nélkül, de mégiscsak azt a lírai-játékos könnyedséget próbálták megvalósítani, ami Tamási Áron legjobb színműveinek a lényege — és ami talán hozzájárulhatna a konzervatívan súlyos magyar színházi hagyomány, sokszor bizony nehézkes színpadi nyelv, mozgás felfrissítéséhez. Ezt a törekvést figyelhettük meg Tömöry Péter temesvári előadásában; Tömöry szövege *(Sip a tökre)* itt tulajdonképpen csak arra szolgált, hogy alkalmat biztosítson Tömörynek, a rendezőnek egy jó ritmusú, jó humorú, jó koreográfiájú zenés komédia eljátszatásához, és felhívja ugyanakkor a figyelmet néhány tehetséges fiatal színészre (Szélyes Imre, Czegő Teréz). Érdekes lett volna összehasonlítani e két produkciót a szentgyörgyiek legutóbbi Tamási-játéka, a *Hegyi patak* mellett a Kovács Ildikó rendezte *Karnyóné*val, Péter Jánossal a címszerepben. Ha a kolozsvári bábszínház is hivatalos a kollokviumra (mint a sokat emlegetett tíz magyar színházi intézmény egyike), világosabban kirajzolódik egy másik specifikus vonulat is, amely a mai romániai magyar színház sajátos művészi lehetőségei között szintén nem elhanyagolható.

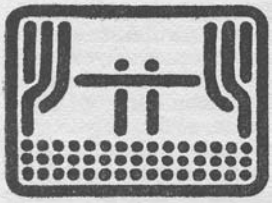
Anélkül, hogy időszerűség tekintetében szembe akarnánk állítani e két vonulattal, szóvá kell tennünk az ún. társadalmi dráma háttérbe szorulását színházainkban. Pedig e legkényesebb műfajban is születtek számottevő eredmények, még ha nem is tudunk eléggé róluk. Kányádi Sándor *Kétszemélyes tragédiája* már évek óta színpadért kiált, csakúgy, mint Székely Jánosnak a Gaál Gábor sorsából ihletődött, nyílt társadalmi konfliktusra alapozott, kitűnő jellemekre és helyzetekre épített színpadi műve (valamint *Caligulája*). Az újságíróként számon tartott Matekovits János riportdrámája ugyancsak rég várja, hogy közönség elé jusson. Soltész József most avatják színpadi szerzővé Szatmáron, több évi várakozás után. Király László jelentős regényének, a *Kék farkasok*nak a színpadi adaptációját már évekkel ezelőtt ígérték. Szemlér Ferenc nem kevésbé mai társadalmi drámáját *(Marci jól érett)* még mindig nem fedezte fel magának s gyúrta át valamelyik rendezőnk. Csiki Lászlónak talán több szerencséje lesz: *Öregház* című, újabb verseinek és prózájának művészi erejével és eredetiségével vetekedő színművére Harag György figyelt föl, s azt hiszem, akár az *Özönvíz előtt*höz fogható színházi élményt várhatunk ettől a találkozástól. Az *Igaz Szó* tavalyi drámapályázatának díjnyertes művei lassanként ugyancsak műsorra kerülnek.

Amikor e társadalmi drámák, közvetlenül mai tárgyú színművek sorsát teszszük szóvá, természetesen nem egyszerűen hivatalnoki-mesteremberi — statisztikailag számon tartható! — színpadra állításra gondolunk. E műfajra is érvényesnek, megszívlelendőnek véljük azt, amit Harag a *Káin és Ábel* kolozsvári próbáinak megkezdésekor nyilatkozott: „Egy biztos, hogy középszerű, középműfajú nem kell..." De vajon fiatal(abb) rendezőinkben van-e elég bátorság letérni a kitaposott útról, megkeresni a saját útjukat? Úgy, ahogy ezt az ifjú román rendezők legjobbjaitól láthatjuk, s ahogy tőlük is elvárnánk? A stúdiómunka jelenthetné számukra a viszonylag kockázatmentes kísérletet (bár a kockázatot is vállalni kellene már egyszer!) — csakhogy színházaink házatáján nem divat ma a stúdióelőadás. Nagyváradon évekkel ezelőtt kezdődött valami e téren, aztán teremhiány s egyéb okok miatt abbamaradt. Pedig próbateremben, színházi előcsarnokban, pincében is lehet játszani, érdemleges művészetet produkálni — ha valakiben, valakikben él az alkotó akarat, s ennek kibontakoztatásához támogatást és nem gáncsot kapnak a helyi illetékesek részéről. Így született (újjá? mindenesetre e temesvári indítás gyors lezárulta után egy másik színházi közegben) a váradi *Édesanyánk*, Sorescu *Matcá*jának magyar változata, amely a sepsiszentgyörgyi kollokvium egyik legnagyobb sikere lett — a szakma és a közönség körében. És hosszú vajúdás után, ha nem is modern színházi kísérlet funkcióját töltve be, ám rendkívül hasznos kezdeményként, végre Kolozsvárt is mozdult valami: a státus szerint nyugdíjas Senkálszky Endrének köszönhetően, Aiszkhülosz két darabjának *(Perzsák, A lelláncolt Prométheusz)* oratóriumelőadásával útjára indult egy klasszikus drámaciklus, a szervezőktől nem várt érdeklődés közepette.

A rendezői műhelymunkára időnként jó alkalmat biztosít a Román Televízió magyar adása. Volt persze végletesen félresikerült, pedig nagyon beharangozott kísérlet is (például a *Jött egy lány a telepre* teljességgel művi adaptációja), de láthattuk itt Harag György néhány izgalmas rendezését (egy Tomcsa- és egy Molter-novellából). Várjuk a többiek, a fiatalabbak bemutatkozását. Színház és tv házasságát annál is inkább szívesen látjuk, mert ez alkalmat adhat a többször sürgetett (a kollokviumi tanácskozásokon ismét felmerült), országos jellegű legjobb szereposztásra, rendezők, színészek, díszlettervezők koreográfusok találkozására egy ideálisnak elképzelt hetedik színházban. A tv olyan visszakapcsolást biztosíthat a színházi közönség felé, amelyért végső soron mindnyájan hálásak lehetünk, akik a korszerű romániai magyar színház s a nézők százezreinek gondját, az anyanyelvi művelődés e közvéleményalakító tényezőjét a magunkénak érezzük.

Tehát?

A „megtalált színház" jelszavát felfüggesztve, hirdessük most a „megtalált közönséget"? Egymással feleselő példák intenek, mint láttuk, óvatosságra, akár a nézők idézett hálája, akár a színháziak feltételezett hálátlansága legyen a kiindulópontunk. Az egymásra találás azonban Thalia papjainak és a laikusoknak a találkozása közös ünnepben, közös gondban: aligha kifogásolható, halogatható igény. Életszükséglet mindkét fél számára. S ha színházesztétikai vonatkozásokban egyet kell értenünk a szentgyörgyi kollokvium szakmai megbeszéléseit vezető Valentin Silvestru megállapításával, miszerint e tanácskozás komolyságát, felnőtt hangját bizonyította, hogy senki sem követelt határozatot arról, miként kell holnaptól színházat csinálni — abban már ma egyet kell értenünk, hogy színház, nemzetiségi színház különösen, csak a közönségért, a közönséggel lehetséges. Szomorú volna állami szubvenciót élvezni — de csak fülhallgatós, alkalmilag szervezett, attrakcióra bejövő közönségnek játszani...



SÜTŐ ANDRÁS

Csipkerózsika

Nos, itt állunk — mert egyebet mit tehetnénk! — az Idő markában válogatatlanul, esztétikai nézetekre való tekintet nélkül. Láttunkon Dante is elcsodálkozna; semmi körkörös beosztás a lelkesek vagy közönyösek, a mértéktelenek vagy haragosok, eretnekek, avagy a szerelem bűnösei számára. Közös bugyorban az egész társaság! A dolognak ilyetén alakulását már a „nagy szétválások" idején látni lehetett. Már a magánüdvösség fanatikusainak föltűntekor, ócska dogmák elhajításának konfliktusos napjaiban, mikor oly sokan estek át a ló másik oldalára. Olyanformán is, hogy egy féligmeddig kierőszakolt „nemzedéki" vitában az irodalom társadalmi szerepe krétáztatott meg neoavantgarde kérdőjelekkel. A tisztulás korszakának kezdetén — a hatvanas években — sok jóra mutató és szomorú látványnak lehettünk tanúi. A dogma kötelékeit szaggatók mellett törvényszerűleg tűntek föl azok is, akik régi fegyvereiket elhajítva újat nem vettek föl, hanem gyorsan átkeresztelkedve, a „társadalmi tehertől megszabadított irodalom" ministránsaiként kezdték vezekelni valódi vagy vélt bűneiket. S ha eladdig a szonettet is csak a politika — sőt a politikai taktika — hónaljából ítélték meg, ocsúdásukban egy állítólagosan tiszta esztétika szférájába emelkedve oly ricsajos tohuvabohut csaptak jelentéktelen, kérészéletű szövegek körül, hogy az olvasó azt gondolhatta: itt van már a Kánaán; beteljesült a Minden, fecsegni lehet a semmiről.

Miközben az élet kímélet nélkül állított valamennyiünket a választás parancsa elé. Párizst játszunk-e Mucsán, vagy szembenézünk-e itt és most a saját életünkkel? Itt és *mást*, követelte szenvedéllyel a gyémánteszű Bretter György, s akinek az ő gondolati mélysége nem volt túlságosan magas, megérthette, hogy nem az „itt és most" követelménye ellen, hanem annak korszerűbb felfogása mellett szól. Bretter György igazi marxista volt, szívében, elméjében a valóságnak kijáró tisztelet egyetlen lehetséges formájával: hogy meg kell változtatni. De annál nagyobb gondolkodó volt, semhogy ne lehetett volna félre is érteni; némely tanítványa épp ezért — rácsodálkozván az ő gazdagságára — csak logikai építkezést tanult tőle, az ő — mármár profetikusan szenvedélyes — társadalmi-nemzetiségi elkötelezettsége nélkül.

Mert erről van szó végeredményben, ha — akár hazai magyar színjátszásunk kapcsán is — megpróbáljuk számbavenni magunk; élet és irodalom páros viszonylatában az életünkről mindenekelőtt. Nem az egyszemélyesről, a bőrét, nyugalmát, becsvágyait, magánüdvösségét, *outsiderségét* féltő individualizmusról, hanem a személyes értelmét hordozó közösségi létről, amely csak zsurnalisztikánk tükrében tűnik föl holmi elvont kollektivitásnak. (Mi, napjaink bátor emberei, a munka szerelmesei; mi, napjaink öntudatos fiataljai; mi, atyák, anyák, honpolgárok, adófizetők stb.) Ez a közösségi lét: konkrét, körülhatárolható etnikum is, ha már így akarta Jahve, amidőn Bábelben oly kegyetlenül megtréfálta Noé ivadékait. A tréfából bizony nem lehet kimászni, még ha oly csábos is a táncrakérés, miszerint épp mi lennénk hivatottak elkezdeni a Bábel előtti aranykor visszahozatalát. A nemzetek létét, másodvirágzását meghatározó objektív tényezők azt mutatják, hogy ez az aranykor épp oly messze mocorog az idő méhében, amily távoli valamikori létének legendája is. A bennünket körültapogató, alakító-szándékú pillantások némi rosszallással veszik ezt tudomásul, a roppant távolság lerövidítésének nyílt óhajával. Annál szigorúbb lesz a magunk mindennapi revíziója. Földi utazásunkat úgy kell rendeznünk, hogy azt — az egyetemes humánum javára is — lehetőleg a magunk bőrében tegyük meg, emléket állítván a *sajátosság méltóságának*, miként azt Gáll Ernő oly tartalmasan kifejtette egyik tanulmányában.

Nos, itt állunk — mert egyebet mit tehetnénk! — az Idő markában válogatatlanul, esztétikai nézetekre való tekintet nélkül, de sajátosságunk méltóságának szigorú tekintete előtt.

Megszámláltatunk.

És híjával találtatunk.

Újra kiderül, hogy a hely, idő és körülmény nem csupán az igazság fogalmának meghatározói; kivételezettsége nincs az irodalomnak — a drámai műfajnak

sem. A hely, idő és körülmény követelményei szerint ítélve jogos a kérdés: nemzetiségi létünk ábrázolása dolgában hol az új *Ábel*, az új Kacsó Sándor-i hangvétel, az új *Sors és jelkép?* Hol van a két világháború közöttiek legjobbjainak virrasztása? Hol vagytok, ti régi játszótársak? Igen, a régiek. Részint sírba dőltek, részint változatlan konoksággal virrasztanak — ha másként nem: az új cselekvésre ösztönző emlékezéseikkel. Különös öncsalás folytán hajlamosak vagyunk a közelmúltunkat, mint ócska színfalat, a régmúlt horizontjára tolni. A kegyelet még arra késztet, hogy megforduljunk időnként egy nemzedék emlékezéseinek akváriuma előtt. Ősz atyák költőcske-gyermekeiket is kézen fogják, elmagyarázván nekik az emlékezés üvegfalai mögött nyüzsgő árnyak értelmét. Mit művelnek, édesapám, kérdi a szabadság költőcske-gyermeke. Irodalmon kívüli feladatok súlya alatt roskadoznak, magyarázza az atya, ki maga is az írás elhivatottja, és napjaink oly különös ellentmondásának hálójában vergődik, de leginkább csücsül: miután a napnak huszonnégy órája elborította őt irodalmon kívüli kérdésekkel, a lehetetlenség időszeletéből kivágja magának azt az egy órát, a huszonötödiket, hogy megírja halhatatlannak álmodott művét, amelyre tán Párizs, London és Chicago fölfigyel. A műben elmerülő olvasó — ki az írástudóval együtt élte át a huszonnégy órát, mi több: ugyanazt a békát nyelte le vele, a fejét kapkodja e tudathasadásos jelenség láttán. Hogyan lehetséges a huszonötödik órában másról beszélni, írni, mint a megelőző huszonnégyben? Hát úgy, szól közbe valamely esztéta-filozófus, hogy más az élet, és más az irodalom. Vagy legalábbis: más a vezércikkbe, és más a versbe kívánkozó élet. Egyik a sajátosság méltóságának szolgálólánya, másik az önmegvalósítás, az egyetemesség számára lepárolt nyelvi ízek, szagok, érzelmek s netán csillagűrben vagy mélytengeri ázalékállatkák között matató gondolatok sejtelmes üzenete.

Üzenet. Honnan jön ez az üzenet? — kérdeztem nemrégen Bajor Andort, egy tér és idő koordinátarendszerén kívül eső vers morzejeleit böngészve magamban. Például egy hajóról leadott üzenetnek — akár rejtjelesen is — nem kell a kötelező koordináták adatait is tartalmaznia? Hogy tudni lehessen: hol van az a hajó? Nem föltétlenül fontos tudni, hol van az a hajó, mondta megértéssel Bajor. Az üzenetet zeneként hallgatom. Ebben igaza lehet. Föltéve, hogy nem süllyed a hajó, amikor is zenével nem segíthet magán.

A közlés elmosódó hátterének kérdésén azért mégsem tehetjük oly könnyen túl magunk. Hely, idő és körülmény marka nyomának valamiképpen az írásművön is ott kell kéklenie, nem csupán a költő nyakán. Különben megtéveszti az olvasót. A konkrét nemzetiségi hátteréből kivágott kép példának okáért azokra a világháborús emlékképekre emlékeztet, amelyeken a ragasztott fej alatt az ideális huszár törzse és lova hazudja a tökéleteset és az egyetemest.

Gyermekkoromból egy ilyen látszat emléke szökken most a hamis huszár mellé. Egy cigányház kivilágított ablakának fénynégyzetében kártya fölé hajló fejeket figyeltem, makkot, filkót rendezgető, bogos, öreg ujjakat, győztes mosolyt, csalódást, bizakodást, évődést vegyesen villantó, fényes arcokat, s az asztal közepén egy pálinkásüveget a körötte szorgalmasan forgolódó poharakkal. A kártyaparti gyolcsfehér háttere nem csupán békés, de éppenséggel mennyei hangulatot keltett; fodros felhőn tollászkodó lelkek derűjét a feltámadás vasárnap reggelén. Pedig éjszaka volt, s a félelem már épp kergetett is haza engem a kicsi ablak alól, amikor szemem előtt az idillikus kép hirtelen összeomlott, a kártyalapok százfelé repültek, s a sarkából valósággal kiszakított ajtón jajistenemezve, segítségért kiáltozva omlottak ki a cigányok, a küszöb elé állított vizes kádba potyogva rendre. Mögöttük a falu tréfamestere kacagott, és azt kiabálta: „Vissza, hős virrasztók! A prímás nem bánt már senkit sem!"

Lobogó kíváncsisággal magam is besomfordáltam a házba.

Egy halott feküdt az ágyon.

Szemfedőjét a tréfamester a lábához kötött cérnaszállal rángatta le kártyakeverés közben. Nyilván a virrasztók megijesztése végett, de az is lehet, hogy — megsokallván a helyzethez nem illő hangvételt — látszat és valóság kiáltó ellentétének akart véget vetni.

Hogy az a bánat üljön az ablakban is, amely a szívben húzódik meg.

Hasznos volt, ha egyáltalában akadt köztünk ilyen tréfamester.

De a már említett példáknál maradva: sem egy Tamásinak, sem Kacsó Sándornak vagy Méliusznak ily közbelépésre nem volt szüksége.

Hisz — a mesterségesen fölcsipkézett látszatokat szétszaggatva — maguk voltak a kornak tréfamesterei. Amíg lehetett. Mert amikor eljött a történelem visszamenőleges átértékelésének ideje: nemhogy a szemünk előtt szaporodó tények, de még a múltbeliek is irodalmi anatéma alá estek. Tamásinak a szülőföldről szóló legszebb írása mai napig kiadatlan, azaz: újrakiadatlan. Az *Ábel* legelső szájmoz-

dulatán ott a gondos korrekció nyoma. A történelmi idillizmusé. Amely észrevétlen — észrevétlen? rezesbandával — vonult be a negyvenes évekkel az irodalmunkba is. Az igazság pedig úgy kívánja, hogy azt megmondjuk: a hatvanas évek elhozták az irodalmi idillizmus alkonyát is. A valóság — ha nem is döngő léptekkel — besompolygott már a tétován drámaivá lett művekbe. Költő, novellista, színpadi szerző jó ideje érzékenyebbnek mutatkozik az élet nagy konfliktusainak vallató kamrájában. Eltűntek az udvari énekesek. Nem árnyalom a megállapítást, hogy „nagyrészt", „jórészt" stb. Igazi tehetség nem maradt a fehérszoknyás ministránsok között. A dilettáns pedig s a konjunktúralovag: elhanyagolható tényező. Elmondhatjuk tehát bízvást, hogy mindaz, ami új és gyökeres szemléletbeli változást jelent az irodalmunkban: a valósággal való szembenézés konok igényét — mert sokszor csak az igényét — mutatja.

A szemüket életre nyitó új mondandók sokaságában egyetlen Csipkerózsika alussza még álmát: a sajátosság méltósága. Vagyis mindaz, ami e nemzetiségi létünkre alkalmazott kategóriának alkotó eleme. Példát hozzá? Hát a levegő, amelyből csak egyet is szippantva tudni lehetett: Tompa László erdélyi költő, nem görögországi. Ábel kalandsorozata, melynek színhelyét nem kellett találgatni. Pikareszk, mondta rá Babits, de senkinek sem kellett megkérdeznie: vajon Spanyolországból való-e, vagy éppenséggel a mi sorsunk sírása és kacagása. A *Sors és jelkép* humánumot hajszoló, meggyötört íróhőséről ki kérdezné meg, hogy vajon a világnak mely táján keresi egy kollektivitás emberi igazságát? Igen, tudjuk: mindez történelem. És múlt. Miért vagyunk mégis a magunk számára ismerősebbek, e művek tükrében? Mitől a különös érzés az olvasóban, hogy a tegnapi híradás a mai, s a friss termés az ódon? Vagy legalábbis nem a helyről és napjainkból való. Az *Ábel* homlokára nem lehet odaírni például, hogy Lazarillo Tormes. Akkor sem, ha a székely pikárót Pedrónak keresztelné el a fordító. A *Sors és jelkép* nem általában az Ember sorsa, és nem akármifajta jelképe; a mi sorsunk az, és a mi nemzetiségi humánumunk jelképe.

De számoljuk össze mindazt a terméket, aminek szerzője akárki lehetne az épp divatos európai névsor alapján. Egy regény kéziratát olvastam nemrégen. Szerzőnk elhatározta, hogy ő lesz honi magyar irodalmunkban az új James Joyce. Avantgarde-nak szánt vállalkozásában egyetlen dolgot nem figyelt meg az eszményeként választott *Ulysses*ben: hogy a benne hömpölygő „tudatfolyamnak" konkrét társadalmi-nemzeti háttere van: Dublin, a szülőváros. Az *Ulysses*ben a temetőpatkányok is dubliniek. Ennek persze nincs esztétikai jelentősége, csupán annak elgondolására késztet, hogy aki nem vállalja a maga Dublinjét, abból nehezen lesz Joyce, bárhogyan drukkol is neki a világirodalmias becsvágy. A provinciát vállalni kell, annál is inkább, mivel éppenséggel mi vagyunk a provincia. S már régen nem abban az értelemben, hogy „az országnak a fővárostól távol eső része". A mi provincia-fogalmunk éppúgy behelyettesíthető Európa fogalmával, amiként a híres Európának nem egy pontjáról vethető „vigyázó szem" a mi irányunkba. A közöny persze, ami ellen nemegyszer panaszt emelünk, annál nagyobb, minél nagyobb buzgalommal hanyagoljuk el sajátosságunk méltóságának jegyeit, drámáit, egész hányatottságát.

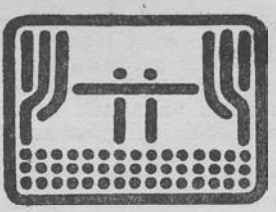
E kérdés azonban más lapra tartozik.

Maradjunk a mi Csipkerózsikánknál. Minden költögető szavunk ellenére: új Orpheuszaira vár.

FARKAS ÁRPÁD

TAPS

Tenyérből testedzett
ujjongó fergeteg
ne kapjon ölbe lomha
vagy konok
akarnok Szónokot,
csak ki igénk és szavunk
kimondja,
ki értünk suttog és kiált,
Őt ringassa csak
örvénylő szárnya,
az életre-halálra
menő Játéknak nagyfiát!



FEDERICO GARCÍA LORCA

A színházról

Drága barátaim!

Már régebben szilárdan megfogadtam, hogy visszautasítok mindenféle, szerény személyemnek rendezett tiszteletadást, bankettet vagy ünnepséget. Teszem ezt először azért, mert tudom, hogy minden ilyen alkalom csak újabb rögöt dob irodalmi sírunkra, másodszor pedig, mert láttam, hogy nincs vigasztalanabb a tiszteletünkre elmondott hideg beszédeknél, sem szomorúbb pillanat annál, amelyben — bár a legjobb szándékkal — szervezetten csattan fel a taps.

Ezenkívül — és ez titok — azt tartom, hogy a bankettek meg a diplomák olyanok, akár a szemmelverés: balszerencsét hoznak arra, akit megtisztelnek velük; s ez a szemmelverés azoknak a barátoknak önelégülten fellélegző magatartásából ered, akik ilyenkor azt gondolják: „No, végre ezt az adósságunkat is letudtuk." A bankett olyan összejövetel, ahol egyszakmabeliek esznek ugyanannál az asztalnál, és ahol se szeri, se száma azoknak, akik a legkevésbé szeretnek bennünket ezen a világon.

Az effajta tiszteletadás helyett én a drámaíróknak és a költőknek inkább tornákat és bajvívásokat rendeznék, és kihívóan, ingerlően szegezném a mellüknek a kérdést: „No lássuk, van-e merszed? Hadd lám, ki tudod-e fejezni egy alakodban a tengeribetegséget? Fogadjunk, hogy nincs bátorságod ábrázolni annak a katonának a kétségbeesését, aki gyűlöli a háborút!" A szigorú szeretettel megalapozott magas követelmény és a harc edzi a művész lelkét, de elpuhítják és elpusztítják az üresen kongó dicshimnuszok. A színház tele van melegházi rózsakoszorús csalfa szirénekkel, a közönség elégedetten tapsol a fűrészporral kitömött szívek láttán és a csupán ajaknyi mélységből feltörő párbeszédek hallatán. Ám a drámai költőnek, ha nem akarja, hogy elfeledjék, nem szabad elfelednie a hajnalharmatos rózsamezőket, ahol a szántóvetők küszködnek, sem azt a rejtelmes vadásztól megsebzett vadgerlét, amely ott haldoklik valahol a nádas mélyén, és senki meg nem hallja panaszos nyögdelését.

Hát ezért, a szirénektől, a gratulációktól és a hamis hangoktól menekülve utasítottam vissza minden ünneplést a *Yerma* bemutatója alkalmával. De rövid drámaíró-életem legnagyobb örömét éreztem, amikor tudtomra adták, hogy a madridi színészvilág nagy családja felkérte Margarita Xirgut — ezt a makulátlan művészi pályafutású nagyszerű színésznőt, a spanyol színház tündöklő csillagát, a *Yerma* címszerepének csodálatos alakítóját —, hogy kiváló társulatával külön előadáson mutassa be a drámát.

Ma, hogy így együtt vagyunk, e jelentős színpadi erőfeszítés iránt megnyilvánuló érdeklődést és figyelmet köszönöm meg a legmelegebben és a legőszintébben. Ma este nem mint drámaíró, nem mint költő, de még csak nem is mint az emberi élet gazdag panorámájának egyszerű tanulója, hanem mint a társadalmi cselekményű színház szenvedélyes szerelmese beszélek. A színház az egyik legkifejezőbb és leghasznosabb eszköz egy ország építésére. Légsúlymérő, amely egy ország nagyságát vagy hanyatlását jelzi. A finom érzékenységű és minden ágában — a tragédiától a bohózatig — jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát. Ám a lezüllesztett színház, ahol a Pegazus szárnyait patái helyettesítik, egy egész nemzetet tud közönségessé tenni és elaltatni.

A színház a sírás és a nevetés iskolája. Szabad ítélőszék, ahol az emberek ósdi és téves erkölcsi tételeket tehetnek nyilvánvalóvá, ám élő példákkal állíthatják a nézők elé az emberi szív és az érzelmek örök normáit.

Az a nép, amely nem támogatja és nem fejleszti színházát, ha még nem halott is, haldoklik. És ugyanígy, annak a színháznak, amely — akár kacagtatva, akár megríkatva — nem veszi át népe szívének társadalmi, történelmi lüktetését, amely nem fejezi ki népe drámáját, tájainak és szellemének valódi színeit — nincs joga színháznak neveznie magát; az inkább játékterem vagy olyan hely, ahol azt a szörnyű dolgot művelik, amit úgy hívnak: „időtöltés". Nem célzok senkire, és senkit sem akarok megbántani; most nem az élő valóságról beszélek, hanem az előttünk álló megoldatlan problémáról.

Naponként hallok, drága barátaim, a színház válságáról, és mindig arra gondolok, hogy a baj nem itt van, a szemünk előtt, hanem saját lényegének legmélyén rejlik. Nem a mai, új hajtásokban, a művekben van a hiba; mély gyökerű, tehát szervezeti baj ez. Amíg a színészek és a szerzők teljesen a kereskedelmi jellegű, szabad és mindenfajta irodalmi vagy állami ellenőrzéstől mentes vállalatok kezében vannak, bármiféle elv és biztosíték nélkül, színészek, szerzők és az egész színház menthetetlenül és napról napra mélyebbre fog süllyedni.

A bűbájos, könnyű színpadi műfajok, a revü, a kabaré és a bohózat, amiket magam is szívesen nézek, még tarthatják magukat és menthetőek, de a verses dráma, a történelmi műfaj és az úgynevezett spanyol népi daljáték, a *zarzuela*, napról napra több vereséget szenved, mert ezekben a műfajokban magas a követelmény, és itt van szükség a valódi újításokra. Nincs megfelelő tekintély, sem elegendő áldozatkész szellem arra, hogy ezeket az újításokat rákényszeríthesse a közönségre. A közönséget sok esetben meg kell szelíditeni, támadni kell, és ellent kell mondani neki. A színháznak kell magát rákényszerítenie a közönségre, nem pedig a közönségnek magát a színházra. Ezért a szerzőknek és színészeknek, még ha a vérük árán is, de nagy tekintéllyel kell rendelkezniök. Mert a színházi közönség olyan, mint az iskolás gyerek, imádja a komoly és szigorú tanítót, aki igazságot követel, és igazságot tesz, ám kegyetlenül teletűzdeli rajzszögekkel a félénk és hízelgő tanítók székét, akik sem nem tanítanak, sem másokat nem engednek tanítani.

A közönséget lehet nevelni — közönséget mondok, és nem népet —, lehet nevelni, mert évekkel ezelőtt hallottam kifütyülni Debussyt és Ravelt, és később jelen voltam azokon az ujjongó ünnepléseken, amelyekkel egy népi közönség fogadta az azelőtt visszautasított műveket. Ezeket a szerzőket az átlagos közönségnél nagyobb tekintélyű magas kritérium fogadtatta el, csakúgy, mint Wedekindet Németországban, Pirandellót Olaszországban és annyi mást.

Szükség van arra, hogy a színház javára és a színház tolmácsolóinak dicsősége és rangja kedvéért megtegyük ezt. Meg kell őrizni magatartásunk méltóságát, és biztosak lehetünk abban, hogy az erre áldozott fáradság bőségesen megtérül. Ha ezt nem tesszük, remeghetünk a félelemtől a díszletek mögött, és közben megöljük a képzeletet, a fantáziát és a színház gráciáját, a színházét, amely mindig, mindig művészet és kiemelkedő művészet lesz még akkor is, ha voltak olyan korok, amelyekben művészetnek hívtak mindent, ami tetszett, hogy ezzel lealacsonyítsák légkörét, elpusztítsák a költészetet, és a színházat zsiványok és zsebmetszők tanyájává tegyék.

Művészetet hát mindenekfelett. Nemes művészetet, és ti, kedves színész barátaim, művészek legyetek mindenekfölött. Művészek legyetek tetőtől talpig, hiszen hivatástudatból és szeretetből léptetek a deszkák képzeletbeli és fájdalmas világába. Művészek legyetek, akiknek ez a mestersége és ez a gondja. A legszerényebb színháztól a legnagyobbig, a nézőtér és az öltözők fölé mindenütt a „Művészet" szót kell írnunk, mert ha nem ezt tesszük, azt írhatjuk oda, hogy „Kereskedés", vagy akár valami mást, amit még kimondani sem merek. Színvonalasság és fegyelem, áldozatkészség és szeretet kell.

Nem oktatni akarlak benneteket, mert az oktatásra magam is rászorulok. Szavaimat a lelkesedés és biztonság diktálja. Nem járok a felhőkben. Amit mondok, afelett sokat gondolkoztam, és hideg fejjel. Jó andalúz vagyok, ismerem a hideg fej titkát, hiszen ősi vér folyik ereimben. Tudom, hogy nem annak van igaza, aki azt mondja, „ma, ma, ma", míg a tűz mellett majszolgatja kenyerét, hanem annak, aki komolyan nézi a távolban a hajnali mezők első fényeit.

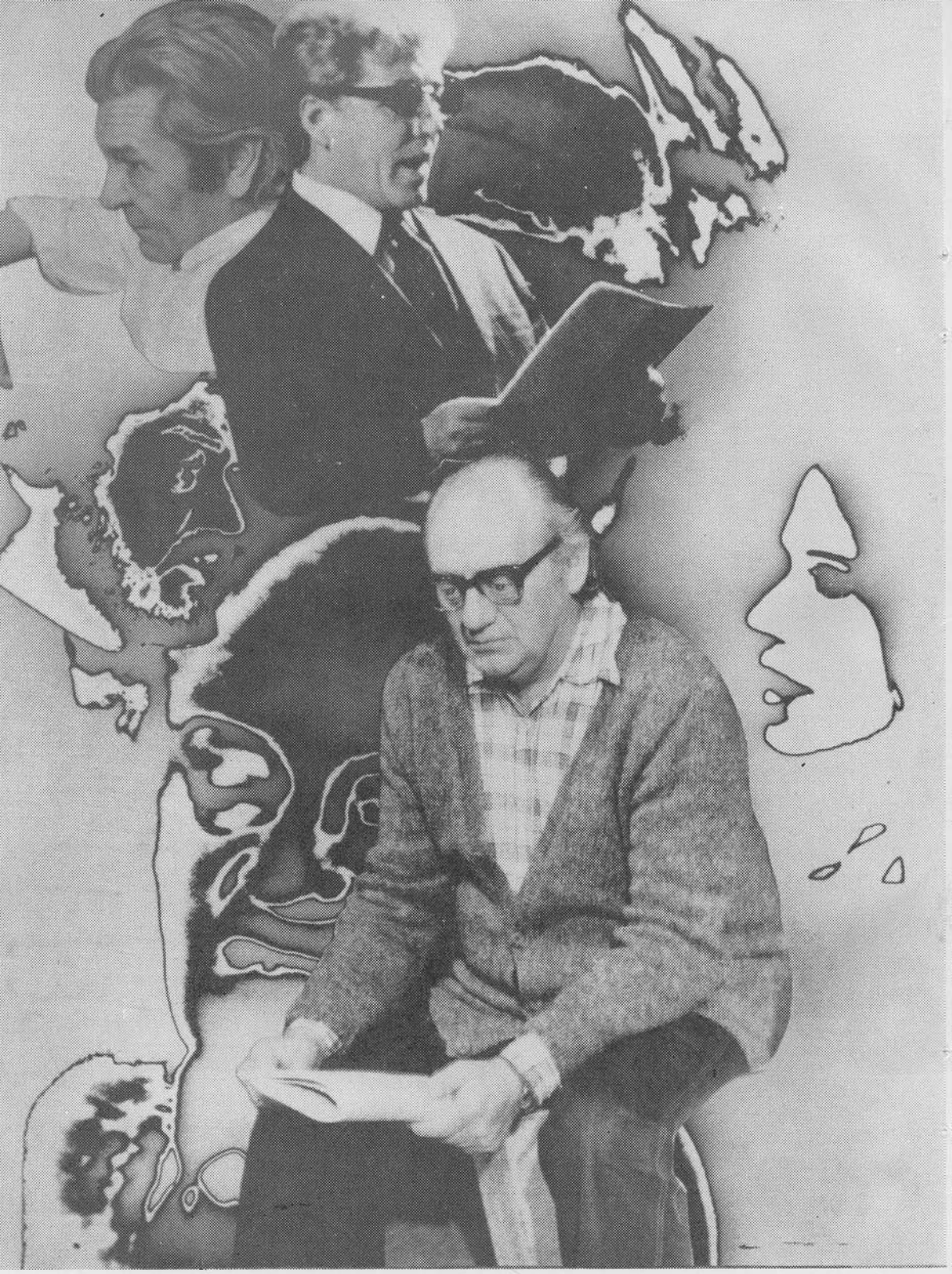
Tudom, hogy nem annak van igaza, aki azt mondja: „most azonnal, most, most", és szemével már a pénztárak kis jegyhalmazait lesi, hanem annak, aki azt mondja: „holnap, holnap, holnap", és tudja, hogy érkezik már az új élet, és mind közelebb jön a világhoz.

András László fordítása

1935

E színházi tárgyú írás közlésével Federico García Lorca születésének 80. évfordulójára is emlékezünk.

AZ ELSŐ NEMZETISÉGI SZÍNHÁZI KOLLOKVIUM PLAKETTJE
Petrovits István munkája



KABÁN JÓZSEF: SZÍNHÁZ

GÁLL ERNŐ

A „felemelt fő" dramaturgiája és filozófiája

Káin és Ábel című legújabb drámájának eszmeiségéről szólva, Sütő András egy interjúban* elmondotta, hogy évek óta a fejtartásban, az évmilliók alatt kiegyenesedett emberi gerinc tartásformájában kifejeződő ethosz foglalkoztatta. Ez pedig nem más, mint az emberi méltóság, amelynek értéke pótolhatatlan, hiszen „az ember mindent elveszíthet, de megsemmisíteni emberi mivoltában csak akkor lehet, ha a [...] méltóság érzetének utolsó szikráját is kiölik belőle". Onto- és filogenetikus tapasztalatok nyomása alatt Sütő úgy érezte, hogy e sokakat nyugtalanító kérdés drámai kifejezését — bármilyen elnyomás elleni tiltakozásként — legjobban az ősi legenda átköltésével érheti el. Káinban ugyanis nem a konok testvérgyűlölöt, pusztán a gyilkost, hanem azt a lázadót kell látnunk, aki „a világmindenség legelső fölvetett fejű embere". A lehajtottfejűségben homlokát fölvető Káin annak a folyamatnak, illetve ugrásnak a megszemélyesítője számára, amely hajdan négykézláb járó őseinktől a teremtés koronájának nevezett Emberhez vezetett el. Ádám elsőszülött fia mindmáig modell lehet arra, hogyan kell a mindanynyiunkra leselkedő fenyegetéssel, a megalázással és megalázkodással szembeszegülnünk.

A „történelem előtti", de történelem utáninak is tekinthető, s így valahol eszkatologikus kicsengésű dráma szerzője tudatában van annak, hogy üzenetével elsősorban kortársait figyelmezteti: egyén és közösség méltósága elválaszthatatlan egymástól. Bibliai paradigmájával arra int, hogy minden egyes „megalázott ember: magának az emberiségnek a megcsúfolása. Az önmagát megalázó pedig ennél is fájdalmasabb visszaesés az Eszmélés szintjéről."

Mítoszok átköltése, régi mondák újraértelmezése hálás módja annak, hogy a mához s a holnaphoz szóljunk. Mítosz és utópia ugyanis kölcsönösen feltételezheti, kiegészítheti egymást. Letűnt aranykorok és elvesztett paradicsomok feleleventése egy „új Jeruzsálem", az emberibb jövő beköszöntését sugallhatja.

Káin sem Sütő darabjában jelenik meg először eszményített hősként. A hagyományos megbélyegző minősítést áttörve, a romantika — Luciferrel együtt — Káint is „rehabilitálta". Az adott társadalmi viszonyok ellen kontesztáló és a képzelőerő szárnyain azokat meghaladó romantikus magatartás tolmácsolói előszeretettel fordultak olyan mitológiai alakok felé, mint Prométheusz, Lucifer és Káin, hogy bennük és általuk a lázadást magasztalják. A határtalan önérzettől, végletes büszkeségtől fűtött romantikus személyiség saját elődeire ismerhetett az égi hatalmakkal dacoló titánokban és bukott angyalokban, akiknek felidézése a zsenikultuszban sűrített arisztokratikus gőgöt szintén táplálta-igazolta.

Byron Káinja például úgy érzi, nincs mit az Úrnak köszönnie, s ha valakinek igazat kell adnia, akkor inkább a kígyónak fog elismeréssel adózni. Renitens indulatában az ellen, aki kerubjaival védi előle a Kertet, amelyet pedig jogos jussának tekint, Luciferrel szövetkezik. Őt fogja imádni és követni. „A szellemek ura" viszont további ellenszegülésre és a halállal való szembesülésre biztatja, támaszként pedig az észt kínálja fel neki. A földöntúli régiókban tett utazásukból visszatérő Káinnak ismét az értelmet ajánlja figyelmébe, amely a zsarnoki fenyegetések kikényszerítette hittől megvédheti. Lucifer nem igényli, hogy benne higgyenek, és Káin, aki nem akar olyan boldogságot, amelynek szégyen lenne az ára, ezekre az ösztönzésekre tagadja meg, hogy félelemből áldozatot mutasson be. Visszautasítja, hogy hálás legyen, s porban csússzon, míg maga is újból porrá nem omlik.

Byron és Sütő Káinját nem csupán az a vállalkozás rokonítja egymással, hogy mindketten vissza akarnak térni az Édenbe, ahonnan kiűzettek, hanem az a nonkonformista rátartiság is, amellyel az égi önkénnyel szembefordulnak. A nagy angol romantikus költőnél Káin, noha tudatában van parány voltának, olyan-

* Igaz Szó, 1977. 11.

nak vállalja magát, amilyennek énjét sikerült megismernie és alakítania, s éppen ez a büszke, *méltóságteljes* magatartás köti össze leginkább Sütő fölvetett fejűjével. Egyik sem óhajt olyasmit, amit csak térden nyerhetne el. (Byron: *Válogatott művei*. Bp., 1975. 486., 488., 489., 494., 498., 500., 507., 544., 549., 556.)

Márpedig Sütő darabjában az Úr éppen azzal bizonygatja kegyességét, hogy kijelenti: „Miután megaláztam őket [ti. ellenségeit], fölemelem valamennyit az alázat szintjére, a lehajtott fő magasságába, az engedelemébe." Káin viszont nem fogadja el, hogy koldulás végett jöttünk volna e világra. Ezért is taszítja eleinte Arabella bizonytalansága, képlékenysége, ám a távoli csillagokról érkezett leány, miután elhagyja Ábelt, hogy Káint szeresse, maga is az utóbbi kiábrándult és kiábrándító felismerését teszi magáévá: Isten csak a lehajtott fejűeket, az alázatosakat szereti. Azokban leli örömét, akik szemüket a földre szegezik.

Ábel, noha elkeseredésében, hogy az Úr Arabella feláldozását kéri tőle, szemrehányásokkal halmozza el, végül mégsem tud pártütővé válni. Nem képes, nem is bír alázat nélkül élni. Megölné a félelem, s ezért — az átmeneti, rövid lázadás után — újból kész az engedelmességre. Az alázat örömében fogadja, hogy urának minden parancsát teljesíti. Káin és Ábel konfliktusa tehát nem féltékenységből, az Úr kegyeiért való versengésből származik. A gyilkos tett mélyén nem alantas indulat munkált. A testvérgyilkossá vált Káin nem elveszejtője, hanem szövetségese kívánt fivérének lenni, akivel a közös szándék kötelmében akarta a mindkettőjüket megillető tulajdont visszaperelni. Alázat és méltóság között azonban nem lehetséges a békés együttélés. Az egyiknek el kell tűnnie ahhoz, hogy a másik érvényesülhessen. Ábel és Káin két utat, két magatartást képvisel, amely között választani kell. Sütő opciójában a mai világ, a modern ember egyik alapvető dilemmája nyer választ. Az a korszerű követelmény jut kifejezésre, hogy napjainkban elodázhatatlanná vált nem csupán a társadalmi-nemzeti kizsákmányolás és elnyomás felszámolása, hanem napirendre került mindazoknak a körülményeknek a megszüntetése is, amelyek megalázóak az emberre.

Sütő Káinja nem tör hatalomra, hanem csak önmagát szeretné megőrizni. Véleménye van a világról, az emberről és kötelességeiről, s ama sokat hangoztatott konoksága főként abban rejlik, hogy ragaszkodik meggyőződéséhez. Akaratáról sem mondhat le. Többek között ezért is kockáztatja meg, hogy minden veszedelemmel dacolva visszatérjen a Paradicsomba. Kihívó lépésére azonban nemcsak az készteti, hogy a tudás fáját, a tejjel, mézzel, borral és olajjal telt folyókat az ember jogos tulajdonának tekinti, s nem tud a kitiltásba, a száműzetésbe beletörődni. Mindenekfölött a megismerés vágya ösztökéli. Nem képes, nem akar a tabukkal megbékülni. És amikor minden akadály legyőzése után visszatér a hét aranykapus Édenből, rájön, hogy nem elégítette ki az óriási szökőkút és a százötven láb magas kristályfa látványa. Az sem nyugtatja meg, hogy hallgathatta az aranyhárfák hangját, és belemárthatta ujjait a négy folyam forrásába. Elégedetlen azzal, amit elért, s valamilyen szent telhetetlenségtől hajtva ismét vissza akar térni, hogy megkeresse és megtalálja mindazt, amit még nem látott. Nem fogadja el Éva érveit, nem hiszi, hogy a kristályfák valójában nem léteznek. Nem hagyja elbátortalanítani magát vállalkozásában, hogy újból és szüntelen a még nem ismert csúcsok meghódítására törjön. Ezért is helyesli, hogy Arabella mindig a távoli csillagról mesél: „Mert a közeli sosem elég fényes. Miért ne ragaszkodna ő is valamihez: ami *más*. Más, mint ami van." Igen, Arabella nosztalgiájában — Káin értelmezése szerint — az az embertől elidegeníthetetlen buzgalom jelentkezik, amely a maga végtelen célirányosságában sosem tekinti útját és erőfeszítéseit befejezettnek. Az önmagához ragaszkodó Káin méltósága nem egyeztethető össze a tökéletesség hamis tudatával. Az azonosságunkhoz való ragaszkodás önérzete nem tűri a zártság, a végleges célhozértség illúzióját. Nem szorítkozhatunk csupán az elvesztett paradicsomok felkutatására. Az igazi Éden sosem mögöttünk, hanem mindig előttünk található. A múltba fordulás a jövő iránti nyitottságban teljesedhet ki, benne találhat funkcionalitásra. Így ötvöződik szervesen egybe a múltidéző, nemritkán múlteszményítő mitológia azzal a jövőirányultsággal, amelyet az utópia kínál. A kettő egysége óvhat meg mind a status quóval való megalkuvástól, mind a múltba meneküléstől, illetve a holnapokat rózsaszínben feltüntető délibábok kergetésétől.

Arabella sok csalódás és szenvedés árán tanulja meg a földi lények között, hogy hűség szolgaszívben nem lakozhat. Az ember valóban csak úgy maradhat következetes önmagához, ha sikerül egyenes tartását megőriznie s szívéből a megalázó félelmeket kiűznie. Ha nem szűnik meg mindig másra törni, mint amit elért, a megállás nélküli változásban pedig nem mulasztja el védeni és ápolni azt, ami azonosságát, önmaga egyéniségének folytonosságát biztosíthatja. Az akaratlanul megölt fivérét gyászoló és önmagát vádoló Káin nem mond le arról, hogy minden kudarc ellenére az égre húzza fel a szakadozott kötélhágcsót: *„Mert ha porból*

lettünk is: emberként nem maradhatunk meg az alázat porában. Meg nem maradhatunk."

A *Káin és Ábel* az *Egy lócsiszár virágvasárnapjával* és a *Csillag a máglyánnal* drámatrilógiát alkot, amelynek minden egyes darabja többértelmű üzenetet tolmácsol néző és olvasó számára. A három dráma sajátos eszmei-esztétikai egységbe is tartozik, a közöttük szövődő szálak pedig ugyancsak bonyolultak. Több irányból érkezve, számos vonatkozásban kapcsolják a színműveket egymáshoz. Vizsgálódásunk szempontjából nem közömbös, hogy a fölvetettfejűség motívuma, amely — mint láttuk — meghatározó szerepet játszik a *Káin és Ábel*ben, megtalálható-e az előzőkben? És ha igen, milyen fajsúllyal, milyen drámaépítő funkcióval érvényesül bennük?

A két első drámáról írt tanulmányában Gálfalvi Zsolt találóan állapítja meg: „Mindketten emberi integritásukat, személyiségük kibontakozásának, emberi képességeik megvalósításának a lehetőségeit védik — Kolhaas inkább a mindennapos cselekvés, Szervét a gondolkodás, a megismerés síkján — a mindezzel szemben ellenséges társadalmi-történelmi körülmények között." (Gálfalvi Zsolt: *Drámák humánuma — avagy a humánum drámái.* In: *Az írás értelme.* Buk., 1977. 196.) Arról az integritásról van szó, amely egyrészt alkotóelemeinek összességében valahol az egyedi személyiséget fedi, másrészt viszont elválaszthatatlan az önmagához hű egyéniség méltóságától. Az integritás ugyanis az erkölcsi feddhetetlenséggel azonos, és a jellem minőségi meghatározására szolgál. A méltóságához ragaszkodó ember integritása morális szempontból jó tulajdonságok, erények egységét jelenti, ami rendszerint fejlett lelkiismeretű, közösségileg jól integrált egyént is feltételez. Az integritásban kifejeződő erkölcsi épség elképzelhetetlen a morális lény viszonylagos autonómiája nélkül. Csorbítatlan jellemmel csak az a személyiség rendelkezhet, aki a külső elvárásokat — öntörvényének szűrőjén átbocsátva — belső kötelességként kívánja teljesíteni.

Nos, Kolhaasnál maradva, Gálfalvi jól látja, hogy a békés lócsiszárból lett lázadó esetében ez az integritás családi boldogságának, zavartalan üzleti teendőinek, fejlett jog- és igazságérzetének, valamint a lutheri reformáció elfogadására épülő világszemléletének szövődménye, foglalata.

Már Kleist elbeszélésében erőteljesen jelentkezik a Kolhaas gondolatait, tetteit megszabó jogérzék és törvénytisztelet. „Mert olyan országban, édes Lisbethem, ahol nem védik meg jogaimat, én nem maradhatok — szögezi le a feudális önkénnyel szemben méltatlankodó lócsiszár. — Ha már rám taposnak, inkább legyek kutya, mint ember." Luthernek pedig azzal érvel, hogy kitaszítottnak érzi magát, hisz megtagadták tőle a törvényes védelmet. „Mert szükségem van erre a védelemre, hogy békés foglalkozásom fejlődhessék, sőt éppen e védelemért menekülök a közösségbe minden szerzeményemmel, s aki ezt megvonja tőlem, az kitaszít engem a sivatag vadjai közé..." (Heinrich von Kleist: *Válogatott művei.* Bp., 1977. 664., 681.)

Sütő Kolhaasának fejlett vagy talán hipertrofiált jogérzékére jellemző, hogy becsületének védelmében — Nagelschmidttel szemben — Istentől nyert törvényes jogára hivatkozik. Jogainak summája viszont becsületével vagy méltóságával cserélhető fel. Amikor pedig Münzer-követő barátja a parasztfelkelések példáját idézi fel neki, Kolhaas újból a törvény útját, a Törvény Szentségét szegezi szembe vele. A lócsiszárt törvénytisztelete — annak minden naivitása és korlátja ellenére — tágabb összefüggések felismerésére készteti. Lutherrel vitatkozva például azt fejtegeti, hogy „a porszem [az egyén — G. E.] igazsága nélkül értelmetlenné válik az egyetemes jog és igazság is", s ebben a tételben már annak az öntudatra ébredt individuumnak a tartása jut kifejezésre, aki tisztában van egyedi és egyszeri értékével, s már nem hajlandó a feudális önkény előtt alázattal meghajolni. Kolhaas jogérzékét a hűbériség elleni küzdelmek ideológiájában oly fontos helyet elfoglaló természetjogi felfogás táplálja, s amikor a rajta esett sérelem, a törvények megszegése ellen tiltakozik, akkor már az új törvényesség, a születő polgári jogrend és méltányosság bajnokaként lép fel. „Kénytelen vagyok most már, ha életem végéig tart is, a pert újraindítani. Akkor is folytatnám, ha nem két, vagyont érő paripáról, hanem egy koszos macskáról lenne szó" — jelenti ki Müllernek. (Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja.* In: *Itt állok, másként nem tehetek.* Buk., 1975. 35.) Valójában integritásának és ezzel összefüggő emberi méltóságának védelméről van szó. Ez az az ügy, amelynek feszítő ereje, erkölcsi és érzelmi töltete kastélyégető, úrpusztító rebellist csinál abból az emberből, akire — Kleist szerint — sokáig úgy néztek fel, mint a jó állampolgár mintaképére. A békeszerető kereskedőnek és családfőnek rá kellett jönnie arra az igazságra, amelyet Rácz Győző — lényeget megragadóan — a dráma végső tanulságaként jelöl meg: „hiába

vagy törvénytisztelő egy világban, ahol a törvény nem társadalmi érdekek kifejezője, ahol a törvénynek — mint a dráma egyik alakja, ez a nagyon modern demagóg jogtudor Müller mondja — csak értelmezése, nem értelme van, nem védheted meg a saját igazságodat." (Rácz Győző: *A forradalom etikája.* In: *A lírától a metafizikáig.* Buk., 1976. 170.)

Kolhaast a körülmények, lovainak önkényes visszatartása, szolgájának és főként feleségének halála készteti arra, hogy — meggyőződése ellenére — fegyvert ragadjon, és tűzzel-vassal, bosszúállóként tegyen igazságot. Akkor lépi át a törvényesség határait, amikor egész addigi világa s az alapjául szolgáló értékrend összeomlik. *Kifosztottságában ébred megalázottságára.* Csak amikor megfosztják attól a lénytől, akihez oly nagyon ragaszkodott, és a maga pőre meztelenségében lepleződik le előtte is az a rend, amelyre életét építette, fogadja el tetteiben Münzer Tamás örökségét.

„Ott kezdődik az ember! Amikor összetéveszti magát mindazzal, amitől megfosztották."

Ez az embertani következményekkel telített axióma az emberi teljesség önvédelmét sugallja. Nem szabad belenyugodnunk az integritásunk ellen irányuló merényletekbe. Ne alkudjunk meg a kifosztottsággal. Minden jog, minden lehetőség, amellyel szegényebbek lettünk, egyéniségünket csorbítja, személyiségünket sorvasztja. Ha meg akarjuk őrizni azonosságunkat, márpedig az önmagunktól való elidegenülés terhe alatt, foggal-körömmel ragaszkodnunk kell hozzá, ha önérzetesek kívánunk maradni, és továbbra is fölvetett fejjel, egyenes gerinccel szeretnénk a világban, embertársaink között élni, akkor ellent kell állnunk minden csonkításnak!

A nagy igazságot nem Kolhaas, hanem a Münzer szellemét éltető Nagelschmidt mondja ki, s ez valahol megfelel mind a történelem, mind a dráma logikájának. Ez a körülmény azonban mit sem változtat azon, hogy e tétel a Kolhaas tetteiben, magatartásában beállt fordulatot fejezve ki, az egész dráma legfőbb mondanivalóját sűríti magában.

Szervét Mihály önvédelme jellegzetes módon a szellem, az erkölcs régióiban bontakozik ki. Meggyőződését, hitét és szabadságát védelmezi az elidegenedett hatalommal, a megmerevedett reformációval, azzal a Kálvinnal szemben, aki Genfben, a nagy reményeket lehervasztó Új Jeruzsálemben olyan rendszert honosított meg, amely némely vonatkozásban félelmetesen anticipálja az évszázadokkal később Curzio Malaparte által oly találóan jellemzett totalitarizmust: ami nem kötelező, az tilos!

A máglyán nem égnek el a csillagok című kritikájában Rácz Győző sokoldalúan elemzi a két Sütő-dráma összefüggéseit és különbségeit. Meggyőzően fejtegeti, hogy Sütő a *Csillag a máglyán*ban egyrészt továbbgondolja az *Egy lócsiszár virágvasárnapjá*ban kimondott tételeket, másrészt messzebb mutató, más természetű következtetéseket is levon (i. m. 189—193.). A bennünket foglalkoztató motívum, az emberi méltóság szempontjából is kétségtelenül megállapítható a folytonosság a két dráma között.

Ha Kolhaas kezdetben csak a kereskedelem, a közlekedés útjába állított jogtalan sorompók, törvénysértések ellen tiltakozik, Szervét Mihály a lelkiismeret és a gondolkozás szabadságát korlátozó tilalomfák, a különféle hitelvi és bölcseleti tabuk ellen veszi fel a küzdelmet. És teszi ezt abban a meggyőződésben, hogy senkinek, semmilyen tekintélynek nincs joga az eszméket, az igazságot megzabolázni. Az ilyenfajta kényszer csak hazugságot és kétszínűséget szül, márpedig a szellem s az ember méltósága mindkettővel összeegyeztethetetlen. Ő — éppen meggyőződéséhez híven — nem tud, nem hajlandó megalkudni a csalhatatlanság és befejezettség igényével oktrojált kálvini Helyzettel. Önmagát adná fel, meggyőződését árulná el, ha *lehajtaná a fejét,* ha lemondana a reformáció megreformálásáról, ha *revocót* mondana saját tételeire. Nem alázhatja meg üldözött könyvét, hisz betűiben, de még inkább szellemében önmagát, életének értelmét őrzi meg. Ragaszkodik a kételkedés jogához s ahhoz a szabadsághoz, amely lehetőséget biztosít az egyéni vélemények kialakítására és meghirdetésére. Az egyetlen lehetséges és — tegyük hozzá — emberhez méltó állapotnak azt tartja, amelyben minden szív és minden elme megtalálhatja és megvallhatja a maga igazságát. Mert: „a szabadság nem külsőség, hanem a belső ember."

Kálvinnal, de még inkább Kálvinért folytatott harcának hátterében ott vannak azok a genfiek, akik nem akarnak fanatikusakká válni, és visszautasítják, hogy — az emberhez méltatlan — örökös rettegésben éljenek. Meggondolkoztató, hogy Sütő Kálvin feleségének, Idelette-nek a szájába adja a Szervét hitvallását és magatartását értelmező frappáns szavakat: „A kényszerben az ember elveszti az arcát."

De a máglya tövében már Szervét idézi Kálvin fejére azt a tanítást és ösztönzést, amelyet tőle kapott, de amelyet a korrumpáló hatalom birtokában Kálvin időközben megtagadott. A védekező Szervét azt veti egykori barátja és mestere szemére, hogy az ő parancsa szerint gondolkodott, tanított és élt, amikor *önmagát vállalta*, s ehhez még a mártírium kockázatával is ragaszkodott.

Ha logikusnak tekintettük, hogy Nagelschmidt fogalmazta meg az *Egy lócsiszár virágvasárnapjá*nak kulcstételét, ugyanilyen szempontok szerint tarthatjuk szükségszerűnek, hogy Szervét közvetítse a *Csillag a máglyán* századokon átívelő üzenetét: *„Nem idomításra: gondolkodásra születtem."*

A „fölemelt fő" dramaturgiájáról e magatartás filozófiájára térve, figyelemre méltó, hogy az a gondolkodó, aki korunkban a legerőteljesebben tudatosította a méltóság kategóriájának növekvő társadalompolitikai és antropológiai jelentőségét, szintén sokat időzött Kolhaas példájánál. *Naturrecht und menschliche Würde* (Természetjog és emberi méltóság — Frankfurt am Main, 1972) című művében Ernst Bloch, mert ő a szóban forgó filozófus, természetesen Kleist általa rebellis-novellának minősített változatára hivatkozik. Mindenekelőtt azt vizsgálja, pusztán kverulánsnak, tehát valamilyen monomániás embernek tekinthető-e Kolhaas, aki jobb ügyhöz méltó következetességgel, illetve megszállottsággal ragaszkodik eredetileg kisszerű sérelme orvoslásához, vagy az ő esetében másfajta magatartásról van szó? Bloch felfogásában Kleist Kolhaasa sok tekintetben egy kverulánshoz hasonlít, de nemcsak egyfajta, az őrület határát súroló üldözési mánia hajtja. Kolhaas Mihály úgy reagál a rajta esett sérelemre, mintha maga a természetjog szenvedett volna helyrehozhatatlan csorbát, Kleist pedig hitelesen ábrázolja az átalakulást, amelynek folyamán a békés polgár — a jogérzéktől ösztökélten — félelmetes lázadóvá változik. Ezért is méltatta Ihering „a jog mártírja"-ként. A liberális jogász azonban azt az összehasonlítást is megkockáztatja, amely Kolhaast Shylockkal hozza közös nevezőre. Bloch nem fogadja el ezt a párhuzamot, hisz Shakespeare alakja abban az esetben válna — szerinte — bűnössé, ha lehetősége nyílnék „joga" érvényesítésére, a lócsiszár viszont a jogtudat serkentésére került a tételes jogrenddel összeütközésbe. Amiatt lesz lázadóvá, mert jogát nem tartják tiszteletben.

Bloch inkább Don Quijotéval rokonítaná Kolhaast, noha jól látja, hogy az utóbbi nem elavult eszmékért, hanem annak elismertetéséért szállt síkra, hogy a jogot, bármi történjék, tiszteletben kell tartani. Nem bátor bolond ő, hanem korának rebellis jogőre. Bloch is megkockáztat egy merész tételt. Kolhaas — szerinte — egy korán jött jakobinus, sőt a jogelmélet Kantjának is tekinthető. A felfogásában és magatartásában megnyilvánuló jogi tudat és polgári-erkölcsi rigorizmus az ismert maximára emlékeztet: legyen igazság, még ha belepusztul is a világ! Kanti megfogalmazásban ez az elv annak a kimondása, hogy ha megszűnik az igazság, nincs többé értelme és értéke az emberi létnek a Földön (i. m. 93—99.).

Mindezek ellenére Kolhaas blochi jellemzése nincs híján bizonyos fenntartásoknak, s a lócsiszár lázadásának értelmezésébe nála itt-ott lekicsinylő felhangok vegyülnek. Hans Heinz Holz, aki monográfiát írt a remény és méltóság filozófusáról, vitába száll Blochhal. Nem fogadja el például, hogy Kolhaas Mihály határeset lenne a kverulánsi és a jog fanatikusa között, hanem egyértelműen az osztálytársadalomban észlelhető jogtalanság elleni küzdelem előharcosát köszönti benne. A rebellissé vált lócsiszárt — szerinte — nem puszta szenvedély sarkallja, hanem fellépésének világosan körvonalazódó polgári tartalma volt: szabad kereskedelmet és közlekedést, biztonságot követelt a rablólovagok visszaéléseivel, erőszakoskodásaival szemben.

A jogos vagy vitatható bírálatokkal együtt Bloch alapvetően úgy értékeli Kolhaast, mint aki egyik képviselője az Althus, Hobbes, Grotius, Rousseau, Kant, Fichte fémjelezte természetjogi irányzatnak. Ennek hagyatéka azért oly becses számára, s azért fordul megkülönböztetett figyelemmel a benne kifejeződő törekvések felé, mert az emberi méltóságot emelik magasba. Márpedig ez az érték nélkülözhetetlen számára a szocializmus és a demokrácia egymásratalálásában.

Mint ismeretes, az ún. természetjogot megszólaltató különböző felfogások és elméletek az emberi természetből és értelemből vezették le a jogelvek összességét. Az emberrel veleszületett jogok alapján érveltek a feudális kötöttségek és kiváltságok megszüntetéséért, az állampolgárt megillető szabadságok érdekében. A feltörekvő, fiatal polgárságot szolgálva, a természetjogra építő koncepciók új fejezetet nyitottak meg, nem csupán a jogbölcselet, hanem a társadalmi nézetek történetében. Évszázadokon át uralkodó helyet foglaltak el Európa művelődésében; nekik köszönhetően kezdték az államot egyre inkább emberi szemmel nézni. Érdemük továbbá az állam- és jogelmélet fokozatos felszabadítása a teológia uralma alól.

A természetjog s az emberi méltóság kapcsolatait elemző könyvében Ernst Bloch érthetően előbb a múlt felé fordul, hogy a természetjog hosszú történetét felvázolja.

Az alapos, részletező visszapillantás Blochnál sohasem válik apológiává. Egy viszonylag elhanyagolt haladó örökség beemelése a köztudatba a kritika közvetítésével történik. Ez a bírálat pedig Marxból merít. A fiatal Marx — mint ismeretes — felfedte a francia forradalom szentesítette jogok polgári jellegét, azt, hogy e jogok „egyike sem megy túl [...] az önző emberen, az emberen mint a polgári társadalom tagján, azaz mint az önmagába, magánérdekébe és magánönkényébe visszahúzódott s a közösségtől elkülönült egyénen." (*MEM* 1. 367.) *A zsidó-kérdéshez* és *A szent család* kritikai szigorának szellemében bizonyítja be Bloch, miért nem tartható fenn a szerződéselmélet, a jog levezetése a tiszta értelemből, az emberi jogfelfogás egységéről s a változatlan normatív természetről szóló tétel. Marxi ihletésű a természetjogi irányzat történelmietlenségének s a polgári tudat, valamint a valóság között mélyülő szakadéknak a feltárása. És ugyancsak hitelesen marxi fogantatású az a konklúzió is, amely szemben az egyszerűsítő, nihilista értelmezésekkel, hangsúlyozza, hogy minden bírálat ellenére az emberi jogokban kodifikált eszmények megőrzik jelentőségüket. Az emberi haladás értékei mindmáig többnyire az osztályjelleg közvetítésével fogalmazódtak meg, ám ez a körülmény nem lehet akadálya annak, hogy egyetemes érvényüket elismerjük. A marxizmus a maga szintetizáló, dialektikusan megszüntető s ugyancsak dialektikusan megőrző szerepében a klasszikus természetjog legjobb hagyományának, az emberi méltóság megvédésének is örököse. Meggyőzően tolmácsolja ezt a viszonyt az ismert Marx-idézet: *„az ember a legfőbb lény az ember számára, vagyis* [...] *fel kell forgatni mindazokat a viszonyokat,* amelyekben az ember lealacsonyított, leigázott, elhagyott, megvetendő lény." (*MEM 1.* 385.)

Bloch nagy érdeme annak a tudatosítása, hogy a természetjog mindmáig ösztönző lényegét, az emberi méltóság posztulátumát éppúgy nem lehet kirekeszteni a szocialista humanizmus eszmei előzményei és alkotóelemei közül, mint ahogyan a társadalmi utópiákat sem szabad mellőzni, vagy szektás módon, szűkkeblűen megítélni. Ha a társadalmi utópiák a boldogság útjában álló akadályokat kívánták eltávolítani, az emberi méltóság értékét hordozó jogi utópiák a személy autonómiáját zsugorító viszonyok megszüntetésére buzdítanak. Mindkét törekvést — Bloch szerint — közös nevező, *a jobbító szándék és terv* köti össze.

Münzer Tamás mozgalma és annak eszmevilága kulcsfontosságú helyet foglal el „a fölemelt fő" dramaturgiájában és filozófiájában. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* a rá való hivatkozásokkal indul, s ugyancsak őt idézik a dráma végkifejletében. Alfa és ómega között végig róla esik szó, s megkockáztatható az állítás, hogy tulajdonképpen ő az a főszereplő, aki noha sohasem jelenik meg a színen, még holtában is az egész cselekmény sugalmazója. Mindenkinek őhozzá kell magát mérnie, vele és eszméivel kell szembesülnie. A darabban Nagelschmidt Münzer programjának szószólója. Jó szimata van mind a várkatonának, mind a vámosnak, amikor benne a levert parasztfelkelés emberét ismerik fel. Nagelschmidt nemcsak „Münzer-képű", de minden megnyilatkozása, minden cselekedete annak a parasztiplebejus forradalmi pártnak a törekvéseit képviseli, amely az első keresztények chiliasztikus rajongásából merített, hogy a kommunizmus képzeletbeli anticipációját valósítsa meg. Nagelschmidt és Kolhaas ellentétében kezdetben Münzer és Luther konfliktusa feszül, s míg az előbbi a bukás, a vezér kivégzése után is a fegyverek bírálatát akarja alkalmazni, Kolhaas „tűzcsóva helyett a tárgyalást, emberölés helyett a szeretet erejét, törvénytiprás helyett az igazság törvényes érvényesítését" ajánlja. Ő Luther fötisztelendő úr híve, s a maga pragmatikus módján azt tartja, hogy ha a felkelőket leverték, nem is volt igazuk.

A lókereskedő „damaszkuszi út"-jának sajátossága, vagy ha úgy tetszik, paradoxonja éppen abban rejlik, hogy a fordulat után ugyanazokhoz az eszközökhöz folyamodik, amelyeknek használatát előbb kategorikusan elvetette, s így igaza van Günther bárónak, amikor halálos szorongatottságában Kolhaast és Nagelschmidtet egyaránt azzal fenyegeti, hogy Münzerként fognak fizetni. És jogos Luther Márton vádja is, hogy Kolhaas rebelliójának hatására a nép országszerte Münzer feltámadását híreli.

Kolhaas csak a törvénysértések és a rá mért csapások hatására érti meg, hogy valójában a börtönben ülők az igazán szabadok, azok pedig, akik az állandó megalkuvások útját választották, előbb-utóbb saját lelkiismeretük foglyaivá válnak. Fokozatosan világosodik meg előtte, hogy ötvenezer akasztófa ellenére mégis a Münzer útja a „legrövidebb. A hazavezető". E felismeréshez minden következményével azonban már csak a bitófa árnyékában jut el.

A Münzer útján járók kiegyenesített kaszái egyenes tartást feltételeznek, s azok a hívei, akik Ádámra és Évára, illetve az evangéliumi egyenlőségre hivatkozva a vagyonközösség jelszavát írták zászlaikra, már nem alázatos pórok voltak. Láttuk, a „fölemelt fő" ethosza a *Csillag a máglyán* összecsapásaiban ragadható meg. A szellem és a hit régióiban Kálvin magatartása Szervét iránt sok vonatkozásban Luthernek Münzerhez való viszonyulásához hasonlít. Kálvin genfi ellenzékét azok az impulzusok is sarkallják, amelyeket a Münzer körül csoportosuló chiliaszták és újrakeresztelők indítottak el, s nem véletlen, hogy a Perrin-féle libertinusok Szervéttel rokonszenveznek. Ha Münzer Tamásban Ernst Bloch a forradalom teológusát méltatta, Szervét Mihály, ahogy Sütő is ábrázolja, a teológia forradalmárának tekinthető. A történelem és a hatalom logikája szerint Kálvinnak folytatnia kellett Luther Münzer-ellenes hadakozását, s ez nyilvánul meg türelmetlenségében, amelyet a levert parasztfelkelés eszmei örököseivel szemben tanúsít. „Ó, Luther Márton — fakad ki Kálvin a Szervéttel folytatott polémiában —, kelj fel sírodból, hallgasd meg saját szavaidat, eredeti értelmükből kiforgatva és ellened visszafordítva. Az evangélium szabadsága, íme, miként fajul az anabaptisták, panteisták, ateisták és újrakeresztelők szabadosságává..."

A Kálvintól szabadosságnak minősített krédó viszont Szervét s a vele rokonszenvezők számára a lelkiismeret, a gondolkozás szabadságát, azt az igazságot jelenti, amely nem ismert tabukat és monopóliumokat, s — Szervét szavaival — „csak megosztva érvényesülhet". Perrinék abban is a münzeristák utódainak bizonyulnak, hogy felfogásuk szerint a „szólásszabadságnak az utcán is szabad járnia".

Ami Ernst Blochot illeti, Münzer Tamás alakja és szellemisége paradigmatikus jelentésű számára. Történelmi távolból a blochi koncepciót példázza, a jövőalakító remény és utópia erejét bizonyítja. Blochot a múlt tanúsága főként a jelen és a jövő szempontjából foglalkoztatja, Münzer is elsősorban azért izgatja, mert a cselekvő, a harcos utópia megszemélyesítőjét, azt az embert látja benne, aki békés meggyőződése ellenére ragad fegyvert, mert úgy érzi, betelt a mérték, s a türelemnek vége szakadt. Bloch Münzere romantikus, messianisztikus forradalmár, s azért is fontos a remény és az utópia filozófusának, mert — Holz szerint — azt a keresztény hagyományt élteti tovább, amely nem azonosítható a kizsákmányoló osztályokat támogató uralkodó vallás egyházának dogmáival. (Hans Heinz Holz: *Logos spermatikos. Ernst Blochs Philosophie der unfertigen Welt.* Darmstadt und Neuwied, 1975. 177—179.)

A Münzerről írt könyv (*Thomas Münzer als Theologe der Revolution,* 1921) a blochi életmű egyik első, a kezdeteket jelző alkotása. Ez a körülmény azonban nem csökkenti fajsúlyát. Túlzás nélkül állítható, hogy a terjedelmileg viszonylag nem nagy könyv annak az eszmei trilógiának a középső műve, amelyhez a *Geist der Utopie* (1918—1923) és a *Das Prinzip Hoffnung* (1953—1959) tartozik. A könyvhöz 1960-ban írt utószavában egyébként a szerző is rámutat arra, hogy a benne munkáló forradalmi romantika csak később, a reményről alkotott summában nyert mértéket és teljes kifejtést. Ez az utólagos kritika nem hatálytalanítja természetesen a fiatalkori mű ama figyelemreméltó érdemét, hogy szerzője felismerte „az egyenes tartás ekszt ázisá"-ban rejlő forradalmi gyúanyagot, amelynek ereje — a gazdasági tényezők alapján — távolról sem mellőzhető a társadalmi haladás bonyolult képletében és menetében.

Blochnak és Sütőnek az előbbiek során felvázolt Münzer-képe lényegében Engelsnek *A német parasztháború* című művében kifejtett értelmezésére támaszkodik. Engels elsődleges célja a könyv megírásával az volt, hogy az 1848-as forradalmi hullám elültét kísérő demoralizáltsággal szemben a német történelem nagy forradalmi hagyományát, a parasztháború emlékét és tanulságait elevenítse fel. A mű — mint ismeretes — az első kísérlet volt arra, hogy a történelmi materializmus segítségével tárják fel az egész reformáció társadalmi hátterét, a Luther és Münzer mögött felvonuló osztályok és rétegek törekvéseit. Vizsgálódásunk szempontjából az engelsi szöveg egyre izgalmasabb vonatkozásai annak a boncolgatásában találhatók, milyen összefüggés állapítható meg a középkoron végighúzódó misztikus eretnekmozgalmak és parasztfelkelések, valamint a tudományos szocializmus, illetve a modern proletariátus harca között. Engels nem tagadta, nem is kicsinyelte le a különböző eretnekmozgalmakban testet öltő *hit* forradalmas funkcióját, Münzert pedig olyan forradalmi vezérként és ideológusként méltatja, aki történelmi szempontból korán jött, s így meg nem érett, kedvezőtlen viszonyok között kénytelen a kormányt átvenni. Luther és Münzer ellentétében nyilván az utóbbi mellett foglal állást, aláhúzva, hogy „a kommunisztikus rezdülések csak Münzernél válnak egy valóságos társadalmi frakció törekvéseinek kifejezésévé [...], és az ő fellépése óta találkozunk velük újra minden nagy népi megrázkódtatásban

mindaddig, amíg lassanként egybe nem olvadnak a modern proletármozgalommal..." (*MEM*, 7. 337.)

Az eddig kifejtettek nemcsak megkerülhetetlenné teszik, hanem egyben kedvező eszmei kereteket is nyújtanak arra, hogy „a fölemelt fő", „az egyenes tartás" és a remény, a hit, illetve a bizalom összefüggéseit szemügyre vegyük. E célból a hazai drámairodalom alkotásai között a Sütő-trilógiával együtt Kós Károly *Budai Nagy Antalát* is be kell vonnunk a vizsgálódásba, s nyilván nem mellőzhetjük *Az ember tragédiáját*.

Egyelőre a bölcseletnél maradva, Blochnál kézenfekvő a hit—remény—méltóság kapcsolata abban az elméleti építkezésben, amely a marxizmus „meleg áramlatá"-nak egyik legreprezentatívabb kifejezése. Számára a remény és méltóság nem két egymást kizáró állapot, illetve kategória. Természetesen nem akármilyen remény egyeztethető össze az egyenes tartással. A reménynek abban az esetben van méltósága, a reményt tápláló ember pedig csak akkor őrizheti meg fölemelt fejtartását, ha nem légvárakat épít, ha nem ringatja magát hiú ábrándokban. A délibábokat kergetőre nem csupán csalódás és kudarc leselkedik; méltósága is veszélybe kerül.

Az embert reménykedő, önmaga meghaladására törő, jövőt anticipáló lényként tételezve, Bloch éppen e sajátosságok kiteljesítéséhez köti az azonosságához ragaszkodó egyén méltóságát. Ha az embert többek között az akarat jellemzi, ez viszont a tervező gondolatban, a célirányos gondolkodásban s a célnak megfelelő eszközök megválogatásában jut kifejezésre, akkor a méltóság posztulátuma azt is igényli, hogy ne elégedjünk meg a percnek való élet vegetatív szintjével, és sose tévesszük szem elől, hogy a méltósággal nem ellentétes tervek és célok adekvát alkalmazást követelnek. A méltatlan eszközökhöz folyamodóknak előbb-utóbb le kell hajtaniuk a fejüket.

„A világítótorony tövében nincs fény": Bloch erre a mondásra hivatkozik, amikor azt állítja, hogy a pillanat tudatosítása mindig csak később mehet végbe. Az ember azonban elképzelheti, lefestheti magának azt, ami még nincs. Ha ezek az anticipációk a jövős jövőre, tehát a valóságban rejlő lehetőségek kibontását biztosító holnapokra vonatkoznak, a nappali álmokból s az őket kísérő reményekből utópiák születhetnek. Ezért tartozik az utópikum az ember lényegéhez, s ezért nincsenek ellentétben méltóságával azok a remények, amelyeket az értelem, a tudás vezet és ellenőriz, hogy a lét potencialitásainak keretei között maradjanak meg.

A *docta spes a méltóság szövetségese*. Ebből azonban nem következik, hogy a reménytelenség minden esetben lehajtott fejben, alázatban nyilvánul meg. Lehetséges és van a reménynélküliségnek olyan sztoikus, vagy — ha úgy tetszik — hősi válfaja, amely nem hajlítja meg az ember gerincét, nem semmisíti meg méltóságát. Helyt lehet állni, hűségesek maradhatunk kilátástalannak mutatkozó szituációban is. A történelem hidegével, a mostoha sorssal dacoló ember erkölcsi szilárdsága olyan erővé válhat, amely adott esetben képes az események kedvezőtlen alakulását megállítani vagy más irányba terelni. Az emberi emancipáció drámájában mindig ez az ethosz fűtötte azokat az újítókat és forradalmárokat, akik inkább vállalták, hogy egyenes tartással, felemelt fővel haljanak meg, semhogy térden állva, gyalázatban éljenek.

Ebben a szellemben idézi Luthert a Münzer utópikus reményeit megszólaltató Nagelschmidt: „A halogatott reménység beteggé teszi a szívet", Kolhaas pedig már Lutherrel vitázva, neki ellentmondva jelenti ki: „A reménységemet segítettem, főtisztelendő uram, a reménytelenséggel." És ugyancsak ő az, aki ebben a polémiában levonja a régebbi megcsúfolt hiszékenységéből, szertefoszlott, alaptalan reményeiből a kötelező tanulságokat: „A hiszékenység s a folyamodványos reménység vetett véget Lisbeth életének. Lehetséges, hogy az a gyermek, aki Schwerinben vár engem, anyja után most apját is elveszti. Semmit sem hagyhatok rá, csak az árvaságot, amely *térdeplő reménységből fölegyenesedett reménytelenséggé* [az én kiemelésem — G. E.] fogja nevelni őt."

A Kolhaasszal szembeforduló Luthernek viszont fel kell ismernie, hogy a lócsiszár szájából csak a wormsi beszéd visszhangját hallja: „Itt állok, másként nem tehetek..."

Remény és hit elválaszthatatlan egymástól. A Münzer vezette parasztfelkelés történetének és eszmevilágának engelsi és blochi felújítása nem hagy kétséget afelől, hogy a modern munkásmozgalmat sok szál köti a középkori misztikához és eretnekségekhez. Eckhart mestertől, akit az egyházi átokkal sújtó bulla azzal vádolt, hogy többet akart tudni, mint az megengedhető, sokfelé vezet az út. A szellemi filiáció vonalán Huszhoz, Joachim de Florishoz, Münzerhez is juthatunk tőle, de akármilyen irányban folytatjuk az érintkezések és kölcsönhatások után a

kései nyomozást, biztos, hogy az összes herézisekben s az általuk kiváltott megmozdulásokban valamilyen cselekvő, kontesztáló hitet fogunk felismerni. Ez, noha vallásos motívumokkal átszött, mégsem azonos az egyházi hierarchiák hirdette hittel. Több tiltakozás feszült benne, mint igazolás, s ha az intézményesült vallásokat joggal tekinthetjük az elidegenedés megnyilvánulásának, amely ideológiai síkon „ópium a népnek", a kathárok, a jacquerie, a Bundschuh, a husziták, kelyhesek, taboriták és Dózsa-féle keresztesek lángoló bizonyossága a fennálló rendet romboló ellenállhatatlan erőnek bizonyult.

Ez az erő készteti Kós Károly drámájában Budai Nagy Antalt is arra, hogy gazdaságát, szerelmét otthagyva, a magyar és a román jobbágyok, az erdélyi kelyhesek élére álljon. És ha eleinte még tamáskodik Bálint pappal szemben, aki azért jött, hogy hírül hozza neki a népben felgyűlt elégedetlenséget, mert úgy érzi, hogy Erdélyben *hinni sem mernek* az emberek, a körülzárt Kolozsváron a jobbágysereg vezére már így beszél: „Úgy lesz, ahogy az Úristen akarja. Mindenütt a világon eretnekeket égetnek és rebelliseket nyársalnak, de a tűz és vér a földet trágyázza, hogy kikelhessenek abból új eretnekségek és rebelliók."

Ugyanerre az erőre bukkanunk a Dózsa György vezette parasztfelkelés eszmei tényezői között. A mozgalom ideológiáját elemezve, Szűcs Jenő megállapítja, hogy a székely viszonyokat közvetítő világi jellegű társadalmi felfogásokkal szerves egységben chiliasztikus-eretnek nézetek is nagy szerepet játszottak benne. (Jenő Szűcs: *Die Ideologie des Bauernkrieges.* In: *Aus der Geschichte der ostmitteleuropäischen Bauernbewegungen im 16—17. Jahrhundert.* Bp., 1977. 175—181.) Kardos Tibor választ keresve arra a kérdésre, honnan vette Dózsa és serege az Antikrisztus ellen vonuló Isten „választottjai" jelszavát, kimutatja a Mészáros Lőrinc szemléletében jelenlevő apokaliptikus elemeket és huszita-taborita hatásokat, Temesvári Pelbártnál pedig bibliai ihletésű „virtuson alapuló természetes nemesség" gondolatát. (Kardos Tibor: *Népi humanizmus és Dózsa György forradalma.* In: *Az emberség műhelyei.* Bp., 1973. 291—298.)

A docta spes nem akármilyen hittel társítható, s az igazi emberi méltóság nem tűri meg a vakhitet. Már Münzernél — Engels értelmezésében — „a Szentlélek éppen az ész. A hit nem egyéb, mint az ész megelevenedése az emberben..." (*i.m.* 343.). Ez a hivatkozás természetesen nem azt kívánja mondani, hogy a hit teljesen racionalizálható. Egy ilyen kísérlet éppen attól az érzelmi fűtöttségétől, erejétől fosztaná meg, amely a benne kifejeződő bizonyosság, várakozás és remény sajátja.

A hit több is lehet puszta emocionális viszonyulásnál. Roger Garaudy felfogásában például olyan életstílust jelent, amely a világhoz való nyitott, alkotó és dinamikus viszonyt ösztönzi. Azt a transzcendenciát sugallja, amely nem a „volt" és az „adott", hanem a „lehető" felé fordul, hogy a világ és az egyén önmeghaladását munkálja. E forradalmi funkciójában új és új választásokat, döntéseket sürget. A lehetséges kierkegaard-i szenvedélyhez hasonlóan — a remény posztulátuma szerint — az embert s a társadalmat szüntelenül megvalósítandó feladatként serkenti. (Roger Garaudy: *Parole d'homme.* Paris, 1975. 225—240.)

A hit dicsérete csak a hit kritikájával együtt termékenyítő. Megfelelő szkepszis és értelmi ellenőrzés nélkül a hitre jellemző elfogultság súlyos károkat, sőt tragédiákat idézhet elő egyén és közösség életében. A vakhit katasztrófák okává válhat. Ezért indokolt Heller Ágnes megállapítása: „A túláltalánosított szkepszis éppen úgy lehet előítéletek forrása, mint a túláltalánosított hit." (Heller Ágnes: *A mindennapi élet.* Bp., 1970. 280.)

Madách a *Tragédiá*ban szembefordul az élet s a történelem értelmetlenségét, kilátástalanságát hirdető végletes kételkedéssel, hitetlenséggel, de nem fogadja el a fenntartás nélküli hittől táplált derűlátást, a világegyetem célszerűségét illető rajongó bizonyosságot sem. Nála Ádám szólaltatja meg az utóbbi felfogást, Lucifer pedig az egyoldalú, romboló tagadás képviselője. A *küzdj és bízzál* elvének megfogalmazásával Madách azonban — Sötér István szerint — megtalálta a kritikai szembesítés alapján a kiegyenlítés lehetőségét, az ember számára mutatkozó kiutat.

Sütő Káinja ugyancsak a megalázó vakhit ellen lázad, Byronnál pedig azért fogadja el Lucifer ajánlatát, mert a rációt ajánlja neki szövetségesül. Sütő Káinját azonban nem elégíti ki a puszta tagadás. Valamilyen szintézisre törekszik. Ábelt siratva arra hivatkozik, hogy szándékaikat közös ágba szerette volna fonni, a jövőben pedig Ábel hiányában önmagát kell megkettőznie. Mintha önmagában próbálná a hit és a méltóság elvét egyesíteni, hogy mind az alázatot követelő vakhit, mind a mértéket vesztő méltóságérzet, a hübrisz csapdáit elkerülje.

MAROSI PÉTER

Színikritikától a dramaturgiáig

Vannak ünnepelt romániai magyar drámaírók és drámák; színészek, rendezők és drámai színházak; van tiszteletreméltó színművészeti főiskolánk, előadókkal, nevelőkkel; vannak megtűrt színikritikusaink és színikritikáink; vannak szorgalmas dramaturgjaink, de nincs — dramaturgiánk.

Nincsen dramaturgiánk? Persze nem egy, évtizedek óta rendszeresen publikáló színikritikus cikkeiben ott vannak nálunk is a drámaelméleti műveltség nyomai, a drámaelméleti általánosításokra való hajlam, sőt törekvés kétségtelen jelei. Ez azonban még nem dramaturgia, nem tekinthető a színiirodalom és a szinművészet elméletével való rendszeres, tudományos foglalkozásnak. Az irodalomkritika sem irodalomtudomány; az írásművészet és az írásművészettel foglalkozó elméletek között lebeg minden modern kultúrában, s néha arra büszke, hogy mennyire tudományos, máskor meg arra, hogy művészkedésnek tűnik maga is. Szóval színikritika nálunk sincs (több, kevesebb) dramaturgiai megalapozottság nélkül, de magát a dramaturgiai kutatást, elemzést és összegezést ez semmiképpen sem pótolhatja.

Ahogyan az elméleti hozzáállást nem pótolhatja a színházainkban és a főiskolánkon folyó gyakorlati dramaturgiai munka. Minden színházunknak van dramaturgja (irodalmi titkára), egyik-másikuk mellett beosztott „referens" dolgozik. Ők javasolják a játékrendet (amelyet aztán a színházak nem tarthatnak be), ők készítik elő bemutatásra a szövegeket, az értelmezésükhöz, színrevitelükhöz szükséges dokumentációt, foglalkoznak a színművészek szakmai (elméleti) továbbképzésével, ők szerkesztik meg a jelentősebb vagy jelentéktelenebb műsorfüzeteket. Nem várhatjuk el tőlük, hogy „hivatalból", „állásköteleme-szerűen" teremtsék meg azt a bizonyos elméleti dramaturgiánkat... Nagyon jó lenne azonban, ha minél több olyan dramaturgunk lenne, aki „másodállásban" dramaturgiai kutatásokkal is foglalkozik. A főiskoláról pedig ne is beszéljünk e helyen. Csak a tényt jegyezzük ide: Tompa Miklós, Szabó Ernő, Kovács György és a többiek oldalán (nyomában, mögött, hatására) sem alakult ki a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben számba vehető dramaturgiai irodalom. Legfeljebb egyes színháztörténeti kompendiumokban találunk dramaturgiai utalásokat (de sokkal kevesebbet, mint az igényesebb színikritikai cikkekben). Szóval: nincsen önmagát viszonylag autonóm munkaterületnek tekintő dramaturgiánk. Olyan nagy baj ez? Nem elég, hogy van egyre elismertebb drámairodalmunk és színjátszásunk?

Távol áll tőlem néhány barátomnak az a tegnapi, gyermekded túlzása, hogy a nemzetiségi kultúrában pedig „mindaz" jöjjön létre, ami a legfejlettebb, legnagyobb nemzetek kultúrájában valaha kialakult; ha pedig nincsen „mindenünk", akkor tegyünk róla, hogy legyen. Ebből a jellegzetesen kompenzációs kultúrhistóriai igényből születtek aztán azok az irodalomelméleti kísérletek, amelyek a világirodalom minden elképzelhető jelenségét és problémáját a romániai magyar irodalomban is ki akarták mutatni — huszonöt évvel ezelőtt. Ugyanilyen túlzás hajtaná szerintem azt is, aki valami „teljesen eredeti", „csak nálunk érvényes" dramaturgia, művi létrehozását tekintené sajátos nemzetiségi feladatának. Egészen másról van tehát szó.

A huszadik század második felének humán kultúrájára egyre jellemzőbb az az igyekezet, hogy ne csak rácsodálkozzék, hanem mind nagyobb elméleti következetességgel újra meg újra rá is kérdezzen a kor szellemi alkotásaira. Ezek társadalmi, erkölcsi összefüggéseire, gondolati, eszmei értékeire. Ebben az értelemben beszélünk tehát nemzetiségi kultúránk korszerűségének a problematikájáról, amikor — többek között — a rendszeres drámaelméleti és színművészet-elméleti munka hiányának kérdésével hozakodunk elő. Nincsen ebben a kérdésfelvetésben semmi okvetetlenkedés vagy elméletieskedés. Nincs és sohasem volt ugyanis dramaturgiai irodalom, amely — a semmiből — virágzó drámairodalmat vagy színjátszást hozott volna létre; ellenben: minden virágzó drámairodalomnak és színjátszásnak támadtak — utólag vagy menet közben — olyan teoretikusai, akiknek munkája nyomán nagyobb, újszerűbb igények uralkodtak el egy-egy színházi kultúrában; a drámairodalomban éppen úgy, mint a színpadokon és — a nézőtereken. Mert, ha igaz az, hogy a színház a nemzet vagy a nemzetiség pallérozódásának, önismeretének és

önbírálatának valóságos iskolája, akkor az is igaz, hogy a dramaturgia pedig a színház önismeretének és önbírálatának a nélkülözhetetlen fóruma. Vagyis: amikor a színikritika meghaladásának az igénye is fellép kultúránkban (ami természetesen nem jelenti a színikritikáról való lemondást, hanem csak azt a törekvést, hogy nézzünk néha messzebb is, mint ameddig az egyes előadások bírálata egyáltalában előre mutathat), akkor ugyanaz a törekvés jelentkezik színházi életünkben, amely irodalmi életünkben (például) fiatal esszéisták főtörekvésének tekinthető már. Három könyvre utalok, hogy bírálatukkal példázzam, milyen is az a dramaturgiai irodalmunk, amely szerintem meg se született még. De a „fájdalmai" jelentkeznek már.

Kezdjük egy színikritikai cikkgyűjteménnyel. Igazán nem akarom Kántor Lajos heti színibírálatait túlértékelni, de senki se vonhatja kétségbe, hogy *A megtalált színház. Kövek egy évtized színháztörténetéhez* (Dacia Könyvkiadó. Kolozsvár-Napoca, 1976) című Kántor-szöveggyűjtemény sok szempontból jellegzetes képét kínálja a romániai magyar színikritikának. Többek között abban, hogy Kántor Lajos is az epika és a líra felől közelítette meg a színiirodalmat, aztán a színpadot; sőt, mai cikkeiben is sokkal többet mond a drámáról s a megírt dráma és a szinpadi jelenítés összefüggéseiről, mint magáról a színművészetről. Színibírálatainak első, nagyon mélyre kiható belső ellentmondása tehát: Kántor Lajos nagyon jól tudja, hogy a színpad viszonylagos autonómiáját „kellene" szolgálnia, hogy az interpretáció nyűgei ellen lázadozó színjátszást „illene" (ma) támogatnia; szíve, érdeklődése azonban folytonosan oda csalogatja (őt is) az irodalomcentrikus színjátszáshoz, úgyhogy mindebből kifolyólag cikkeiben akkor áll elénk teljes dramaturgiai fegyverzetben, amikor a dráma és az előadás összefüggését s kölcsönhatását elemzi, s akkor ismétel közhelyeket, amikor magáról a színpadi teljesítményről kellene értékítéletet mondania.

Másik belső ellentmondása ennek a Kántor Lajos által írt színikritikának (és nemcsak az övének), hogy Kántor ésszel, elméletileg a sokkoló hatásokra építő, gondolatilag, sőt filozófiailag telített intellektuális színpad híve, a szíve azonban az „érzelmi lázadásokat" példázó színpad felé vonzza, amely a maga líraiságát „társadalmilag hasznos, jövőalakító energiává" kívánja átalakítani. Kántort az esze Harag György első teoretikusává avatta, a szíve azonban Szabó József felé vonzza. Ezért sejlik fel színikritikáiban *Az ember tragédiájá*nak, *Az ifjú W. újabb szenvedéseinek*, az *Ezek a szomorú angyalok*nak nagyváradi s *A mi kis városunk*nak és a *Sánta angyalok utcájá*nak a kolozsvári (mind Szabó József által rendezett) előadásai nyomán egyféle dramaturgiai koncepció körvonala. Talán a jó erdélyi színházjárók többségével együttérezve, Kántor Lajos legszentimentálisabb híve ma nálunk — a gondolati színháznak. Spontán színikritikai opciója inkább Sütő András és még inkább Kocsis István mellé állította, miközben programszerűen Páskándi Géza abszurdoidjai teoretikusának a szerepét játszotta.

Harmadik belső ellentmondása Kántor Lajos színikritikáinak (és nemcsak az övének), hogy újabb bírálatai már mind túlmutatnak önmagukon, lehetséges dramaturgiai összegezések felé. Azaz alkalmi cikkek még, de bennük van már az elméleti általánosítás vágya. Micsoda ellentmondás is ez? Az esszéisztikus lényegretörés vegyül (és kerül bizonyos mértékben szemben) e bírálatokban a konkrét elemzés igényével. A részletező bizonyítás helyét tehát az egyelőre csak felsejlő nagyobb összefüggésekre való utalások foglalják el bennük. Persze nemcsak arra hívjuk fel a figyelmet ebben az esetben, hogy Kántor Lajos színikritikája formailag egyre esszéisztikusabbá vált az utóbbi években, hanem sokkal inkább arra, hogy figyelmünket a konkrét színpadi alkotás elemzése helyett egyre inkább ennek az alkotásnak a színpadtörténeti felmenőire és mai összefüggéseire irányítja a kritikus. Ez a színikritika — és azt mondhatjuk, hogy az igényesebb színikritikánk általában — nem fér már a bőrébe. Ki akar bújni belőle, hogy végre dramaturgia is lehessen. Korszerű, a színiirodalmunkat és színjátszásunkat továbbgondoló és továbbmondó elmélet is.

A másik kötet, amellyel foglalkoznunk kell ebben az összefüggésben, Kötő József úttörő kísérlete a romániai magyar dráma történetének felvázolására. A 169 szövegoldal fölé szerény címet írt a szerző: *Fejezetek a romániai magyar dráma történetéből* (Dacia Könyvkiadó. Kolozsvár-Napoca, 1976). Szerénységét egy-két lelkesülten méltató recenzió is jutalmazta. Úgy írtak néhányan erről a könyvről — nagy tekintélyű dramaturg is —, mintha végre létrejött volna a mai romániai magyar drámához méltó, vele egyenrangú drámatörténeti kompendium. Ezért, e recenzenstársak tekintélyét tiszteletben tartva, éppen csak arra szorítkozunk, hogy önmagával szembesítsük Kötő József munkáját. Hogy néhány tényt soroljunk fel

e könyv szerkezete, a szerző, úgymond tudományos módszere, jellemzései és értékelései kapcsán. Tényeket, amelyek bármiféle elemző bírálatnál többet mondanak — magáról a könyvről.

Kötő József 169 szövegoldala tulajdonképpen hat fejezetre oszlik. Az első: *A romániai magyar dráma kezdetei*, és szó van benne (sorrendben) Bárd Oszkár, Tabéry Géza, Molter Károly, Benamy Sándor, Karácsony Benő, Bánffy Miklós, Tomcsa Sándor, Kádár Imre, Kaczér Illés, Keleti Sándor, Károly Sándor, Jámbor Erzsébet, Kormos Irén, Gredinár Aurél, Walter Gyula, Becsky Andor, Salamon Ernő, Gulácsy Irén, Bárdos Péter, Nyírő József, Györkös Ferenc, Szabédi László, Szentimrei Jenő, Sebesi Samu, Szabó Imre, Asztalos István, Tamási Áron, Nagy István, Kós Károly, Gyallay Domokos, Áprily Lajos, Tóth István, Nikodémusz Károly, Hunyadi Sándor, P. Jánossy Béla, Indig Ottó, Kardos Andor, Tárayné Molnár Margit, Justh Jánosné, Szabados Árpád, Kibédi Sándor, Szalay Mátyás, Lengyel József, László Lipót, Erdős Árpád, Kántor Lajos, Nagy Péter, Bálint Vilmos, Barta Sándor, Balogh István, Keresztes Károly, Keresztély Mária, Mael Ferenc, Vásárhelyi János, Péterffy Gyula eljátszott vagy csak kinyomtatott egy-egy, illetőleg két-három drámájáról is (nem beszélve azokról a kevesekről, akik a fentiek közül mennyiségileg terjedelmes drámai életművet hagytak ránk). Tizenhét nyomtatott kis oldalon majdnem mindenki kap tehát néhány mondatot, egyesek azonban csak névsorokban szerepelnek, míg egészen kevesen egy-egy darabjuk cselekményének a felmondását is kiérdemlik. Ez bizony a kolozsvári színház két világháború közötti kézirattárának, akkori könyvkiadásunk és folyóirataink idevágó bibliográfiájának a kezdetleges újraleltározása. Még akkor is, ha Kötő József becsületesen mind újraolvasta a felsorolásaiban szereplő darabokat. Mert leltára különben igazi dramaturgiai mondanivaló nélküli. Illetőleg e leltárhoz Kötő József társadalomtörténeti, drámatörténeti és színháztörténeti magyarázatokat kínál: a negyven-hatvan évvel ezelőtti világirodalomból és az akkori romániai magyar sajtóból vett, elképzelhetetlenül egyenlőtlen értékű idézetek felsorakoztatásával. *Egy* leltár, *egy* idézet, *újabb* leltár, *újabb* idézet, s ezenközben szépen eltűnik minden különbség mondjuk Sigismund Freud, Henri Louis Bergson és... Gredinár Aurél között. Tessék ellenőrizni állításunkat az 5—20. lapokon. Hihetetlen, de eltűnnek a különbségek. Mint ahogy Bánffy Miklós vagy Tamási Áron színpadát sem különbözteti meg itt tulajdonképpen semmi — az érték, az értékelés szempontjából — Sebesi Samu vagy Mael Ferenc kísérleteitől. De hát a fentebb felsoroltak, a könyvben már csak a terjedelem miatt is sommásan elintézettek közül, egy magára adó erdélyi drámatörténetben legfeljebb öt (tíz?) névnek lenne ilyen vagy olyan szerepe, helye. A többiek aztán — néhányan — jóemlékű szépírók, akik mellesleg drámákat is írtak néha, ezeknek azonban csak az életművek összefüggései között van valamelyes jelentőségük; a nagy többség viszont egykor ismert újságíró, illetőleg egykor jeles közéleti férfiú (nő), aki társadalmi munkája mellett kedvtelésből, vagy társadalmi munkáját támogatandó, egyszer-kétszer drámaírással is próbálkozott, de emlékezetreméltó színmű soha sem került ki a keze alól...

A második fejezet *(Az élet igazsága és az igazság művészi ábrázolása)* 53 lapján többi mint harminc szerző több mint ötven drámájának a cselekményét mondja fel Kötő József, és magyarázza, legalább ugyanannyi idézettel. Az idézetek „szerzői" között természetesen ott van Georg Wilhelm Friedrich Hegel és Marosi Péter is, hogy a harminc évvel ezelőtti kül- és belföldi vezércikkekből vett idézetekről ne is beszéljünk. A harmadik fejezetbe *(Tisztult eszmék útkeresése a művészi kifejezésben)* nyolc író portréja került — sok idézettel innen is, onnan is. Ők azok, Kötő József szerint, akik már drámaíróknak (vagy drámaíróknak is) voltak minősíthetők a hatvanas és hetvenes évek folyamán nálunk. Megkapja tehát a maga néhány oldalát a maga néhány idézetével (sorrendben) Szemlér Ferenc, Deák Tamás, Lászlóffy Csaba, Sütő András, Csávossy György, Méhes György, Kocsis István, Székely János. Hiányzik közülük Páskándi Géza, aki akkoriban közéjük számított; kihagyásáért azonban nem Kötő Józsefet hibáztatjuk. Mindenesetre, így szegényesebb a kép. Nem térünk ki aztán a negyedik, ötödik és hatodik fejezetre *(Igéretes drámairói pályák; Realista szimbólumok; A történelmi dráma)*. Ugyanolyanok, mint az első és a második fejezet. Mindenkiről szólanak, aki drámát írt Romániában magyarul, mondjuk 1960 és 1976 között, de a közvélemény (illetőleg Kötő József) megítélése szerint nem érdemelte még ki, hogy „drámaírónak" kijáró önálló portrét kapjon egy ilyen kompendiumban. E fejezetek sémája tehát: leltárak, idézetek, cselekményösszefoglalások, aztán újra leltárak, újra idézetek, újra cselekményösszefoglalások... És így tovább.

Amikor aztán Kötő József kitör ebből a menetből, amikor — a portrékban — elemezni és jellemezni próbál, akkor sem járunk jobban. Néhány fogalmat megfoszt sajátos drámatörténeti jelentésétől, más fogalmaknak sajátos jelentést tulajdonít.

Így derül ki például Szemlér Ferencről, hogy „az elsők közt próbálja a drámaírásban *a konkrét, szocialista életérzést a művészi transzcendencia szférájába emelni*" (a kiemelések a továbbiakban is tőlem — *M. P.*). Kötőt laponként többször is magával ragadja ez a drámaírókat sorjázó, fogalmilag mindent összekeverő lelkesedés: „Szemlér drámatörténeti jelentősége, hogy merész próbálkozásaival segít honi talajban megtermékenyíteni az európai irányzatok termő magját s egy komplex világ számára komplex dramaturgiai eszközöket biztosítani." Szemlér tézisdrámái soha sem érték el legszebb verseinek színvonalát; mindig a költő romlandó, átlagos alkotásai közé tartoztak. Egy adott, éppen akkoriban újszerű történeti pillanat társasadalmi mondanivalóit mondja fel ugyanis bennük Szemlér, minden különösebb eszmei, formai invenció nélkül. De hát Szemlér Ferenccel kezdődik el Kötő Józsefnél a „gondolatiság", sőt a „parabola". Ettől kezdve ugyanis mindenkit, akit megbecsül a szerző, ilyesmi jellemez ebben a könyvben; és az „öntörvényűség". Például Deák Tamást is. Őt így sorolja be Kötő: *„Deák Tamás a filozófiai, Csávossy a költői, Méhes a metaforikus parabola művelője."* Ezen már meg sem lepődik az, aki pár lappal előbb arról értesült, hogy Bárd Oszkár, Tomcsa Sándor és Károly Sándor drámái a két világháború közötti avantgarde sugárzás jegyében fogantak. Bárd Oszkárral kapcsolatban is erősen vitatható ez, hát még a Tomcsa Sándor és Károly Sándor esetében. Persze vannak, akik számára Csiky Gergely is „avantgarde" — Szigligetihez viszonyítva. De ha helytállók lennének a fentebbi besorolások, akkor is: minek ilyen nagy szavakkal dobálózni, mielőtt eldöntenénk, mi mennyit ér abból, amit művelődési múltunk mindennapjaiból relikviákként összehordtunk? Mintha Kötő ügyet sem vetne arra, hogy senki sem lett jobb író attól, ha történetesen avantgarde-okon nevelkedett. De rosszabb sem...

Kötő József nem foglalkozik ilyesmivel; néhány előregyártott elem uralja csak dramaturgiai gondolkozását. „Mindezek nyomán megkísérelhetjük az időszerű tartalom és korszerű forma összhangját megvalósító *drámamodell ismérveinek felvázolását*" — írja a 72. lapon. Attól félünk, Kötő tényleg hisz az ilyenszerű receptekben. Hiszen azon is elcsodálkozik, ha egyik-másik nem válik be: „Szemlér az alapvető társadalmi tendenciákat ragadja meg új dramaturgiai koncepcióval, *színjátékát mégsem érezzük remekműnek.*" A következő tizennégy sorban aztán azon elmélkedik Kötő József, mi is e félsiker oka. Ha valaki erősen odafigyel magyarázatára, bizonyára megtanulhatja tőle, hogyan alkossunk remekműveket — szériában is...

Minden hiba végső forrása pedig ebben a könyvben: szerzője minden erejéből azon van, hogy a hetvenes évek egyik igazságát — visszavetítse nemzetiségi irodalmunk harminc, sőt hatvan évére. Azt mondjuk ma: drámairodalmunk már nem marad el költészetünk és regényirodalmunk mögött. Erre Kötő megpróbálja hatvan évre visszamenően bizonyítani egy virágzó, áramlatokra is bontható erdélyi magyar drámairodalom létét. Így válik aztán fű és fa világirodalmi jelenséggé ebben a könyvben. Sőt, a jószándék nagy áradatában maga a jószándékú Kötő-kötet is megdicsőül. A kiadói fülszöveg szerint ugyanis „az egyes drámákat elszigetelten elemző alkalmi színibírálattal ellentétben" — ez a könyv — *„drámairásunk utóbbi harminc évéről az alkalmi bírálatok egyes tévedéseit kiküszöbölendő, tudományosan helytálló képet"* fest.

Erről a „minősítésről" Kötő József persze nem tehet. Ez már a kiadó műve. Ne is válaszoljunk rá. Csak annyit jegyezzünk meg e 169 lap nyomán: nincs pusztítóbb betegsége egy nemzetiségi kultúrának az esztétikai frazeológiába bújtatott teljes esztétikai igénytelenségnél.

Páll Árpád könyve — a harmadik, amellyel ez alkalommal foglalkozni kívánunk — lényegében igényes munka (*Évszázadok drámái, napjaink színpadán.* Kriterion Könyvkiadó. Bukarest, 1976). Szerzőjének szakmai művelődésre való hajlama tiszteletet parancsol; irodalmi, drámairodalmi és drámaelméleti könyvműveltsége éppen úgy, mint nézőtéri élményanyaga. Jó huszonöt éve járja az ország színházait, minden jelesebb romániai magyar és román vagy német előadást látott e negyedszázad alatt; jó ismerője a romániai magyar színpadok hétköznapjainak is; mindenüvé elment az országban, ahol nevezetesebb külföldi társulatok vendégszerepeltek; s talán legtöbbet utazott közülünk (színikritikusok közül) külföldön is — mindig azért, hogy színházba mehessen, hogy ezt vagy azt a híres előadást ő is láthassa. Minderről pedig sokat írt. Színházi élményeiről rendszeresen beszámolt nemcsak a művelődési, hanem a napisajtóban is.

Mit tartalmaz testes könyvének 457 szövegoldala? A kötet címe rendkívül pontos. Tényleg arról ír mindegyik — itt újraközölt, nagyrészt újra is írt, vagy részben újonnan írt — tanulmányában és cikkében Páll Árpád, hogyan asszimilálja a világszínpad, szinte évtizedenként újra meg újra, az egyetemes drámairo-

dalom maradandó értékeit. Nem áll valamiféle Páll Árpád-bibliográfia rendelkezésemre; ki tudja, ő maga összeszámolta-e valaha színibírálatait, így azt sem tudom, mennyit írt pályája folyamán mai szerzők drámáinak a színpadi jelenítéséről, vagy mennyiben érvényes e könyv tanúsága, amely kizárólag Páll Árpádnak a könyve címébe írt téma iránti érdeklődését tükrözi. Szóval: *a klasszikus dráma korszerű jelenítése* — erről vall ez a 457 lap. Pontosabban arról, mi mondanivalója is van a világszínház (egyik) alapkérdéséről szerzőnknek. Sajátos kérdésfelvetését pedig egy Büchner-előadás után írt cikkéből vett vallomásos bekezdéssel jellemezhetjük: „Amint azonban előadás után szállásom felé ballagtam, valami enyhe csalódottság és rezignáció kerített hatalmába. Olyanszerű hangulat, amit az ember egy remekműnek induló, de be nem fejezett és soha be nem fejezhető alkotás előtt érez. Pontosabban: nem arról van szó, hogy az előadás valamelyik alkotóeleme ne lenne eléggé kimunkált, hanem arról, hogy *hiányzik valami, ami a beléfektetett művészi bátorságot, alkotóerőt, tehetséget egy irányba lenditené. Ami az egészet summázná és művészi értelemben oszthatatlan egésszé avatná.* Hadd jegyezzem meg a tévedések elkerülése végett: nézetem szerint művészi értelemben lehet kerek egész valami, ami éppen látszólagos befejezetlenségével, alkotóelemeinek sokféleségével vagy collage-szerűségével ötlik szemünkbe, lehet kerek tudniillik *a minden részletet átható mondanivaló egységesítő hatása következtében*, a maga választotta elképzelések és konvenciók következetes keresztülvitele értelmében."

Páll Árpádnak erre a vallomására többször visszatérünk a következőkben. Egyelőre soroljuk azonban fel a szerző néhány, majdhogynem fejezetenként ismétlődő mondandóját, amelyek valóságos végigazságokká válnak könyvében. Minden ezekre épül és ezek felé tart lapjain; mindebben pedig a hatvanas évek hazai esztétikai gondolkozásában kialakult, akkoriban rendkívül termékenyítő újdonságoknak számító igazságok kerülnek újra az olvasó elé, aki idők múltával közhelyeknek érezheti már az egykori újdonságok egy részét. Olyan gondolatoknak, melyek egy mai köztudat szerint mindig is magától értetődő igazságok voltak; mert hát hogyan is lehetett volna másként...

Nincs Páll Árpád-cikk vagy -tanulmány ebben a könyvben, amely ne utalna arra is, hogy az ismertetett egyik vagy másik rendezői vízió, még a legremekebb is, egyszeri jelenség, előző víziók megtagadása s túlhaladása; nem fér azonban kétség hozzá, hogy hamarosan ezeket a rendezői látomásokat is túlhaladják más rendezők — koruk diktálta s ezért ismét csak újszerű — színpadi víziói. Páll Árpád tehát újra meg újra szembeszáll a kész receptekkel, megkövült elképzelésekkel, s nem szűnik meg hangoztatni, hogy a színművészet, és így a klasszikusok színpadi felújítása is, örökös újrakezdés. Éppen ezekben az újrakezdésekben találja meg önmagát minden egymásra következő színháztörténeti nemzedék. Ez Páll Árpád könyvének legfontosabb mondanivalója, mert tulajdonképpen ezen az alapon bíráljuk újra meg újra a rendezők, színészek és a nézők soraiban is annyi kárt okozó esztétikai, színművészeti előítéleteket, a tunyaságot és konzervativizmust.

E főmondanivalón belül aztán Páll Árpád az avantgarde-ok által megtermékenyített realisztikus színjátszás híve. Ez persze nem jelenti azt nála (sem), hogy ne lelkesednék a „legelrugaszkodottabb" avantgarde-kísérletekért is, ha azokból a kor mondanivalóit hallja ki; és azt se jelenti, hogy különféle eklektikus színpadi kísérleteket igyekezne kodifikálni. Szíve azonban őt is (akárcsak Kántor Lajost és annyiunkat a romániai magyar sajtóban) a társadalmi mondanivalót előtérbe állító színpadi alkotások felé vonja. Többnyire így értelmezi azt a bizonyos mondanivalót, amelynek „egységesítő hatását" keresi az egyes előadásokon belül (lásd újra Páll Árpád fentebbi vallomását). Ezért aztán, például Illyés Gyula *Kegyencéről* vitázva, azzal indokolja álláspontját, hogy „a korszerűség, maiság, modernség legfőbb mércéje továbbra is csakis a mondanivaló lehet". Vagy másutt, Gorkijról vitázva azt emeli ki, hogy (Gorkijnál és természetesen Csehovnál is) „a szimbolikus kifejezőeszközök épp realista szemléletmóddal párosítva szolgálják az időszerű mondanivaló általános érvényű megfogalmazását". Azt mondhatjuk tehát, hogy Páll Árpád dramaturgiai szemlélete éppen olyan mértékben produktuma színházművészeti életünk (és általában a kelet-középeurópai színházművészeti élet) mai valóságának, mint kritikustársai, rendezőink, színészeink, sőt nézőink hatalmas többségének a tudatos vagy spontán dramaturgiai állásfoglalásai. Ez a szemlélet ugyanis nem a színjátszásunkban uralkodó művészi konvenciók radikális bírálatára vagy teljesen új konvenciók keresésére teszi a hangsúlyt, hanem az uralkodó konvenciók állandó megújítására, mai, megújuló mondanivalók szolgálatába való állítására.

Néha azonban olyasmin is rajtakapjuk még Páll Árpádot, hogy például a vulgáris szociologizálók tegnapi tragédiaelméleteit maga is... szociologizálva bírálja, azaz a dramaturgiában is alkalmazza (valószínűleg akaratlanul) a „kutyaharapást szőrivel" elvét, ami aztán felemás lapokat lop be a görög tragédiáról szóló feje-

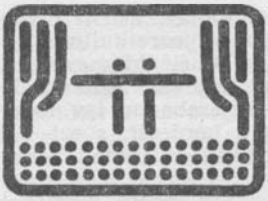
zetekbe éppen úgy, mint a Shakespeare-ről szólókba. (Lásd többek között olyanszerű elképzeléseknek a felújítását Páll Árpádnál, hogy a Shakespeare-kultusz „árszakaszai rendszerint egybeesnek a társadalmi mozgalmak felélénkülésével, az ellentmondások kiküszöbölési lehetőségeinek kutatásával, a tömegek radikalizálódásával..." — Bizony, a huszadik századra vonatkoztatva se szabadna így leegyszerűsíteni Shakespeare színpadi jelenlétének és hatásának a kérdését, s ezt Páll Árpád is érzi, ezért oldja, enyhíti hosszasan ezt a megállapítását az idézett bekezdés — általunk már nem idézett — további soraiban.)

Mindez azonban továbbmutat Páll Árpád könyvének az alapvető alkati ellentmondására; mindarra, amiért ezt az anyagában gazdag könyvet sem köszönthetjük még érett dramaturgiai alkotásként; legfeljebb egy lehetséges dramaturgia ígéretét olvashatjuk ki belőle. Páll Árpád kötete ugyanis jellegzetes *almanach-dramaturgia*. Helyenként: tatarozott alkalmi cikkekből összeálló szöveggyűjtemény; másutt egykori cikkek felhasználásával írt új tanulmánysor. Szóval Páll Árpád minduntalan elrugaszkodik a maga és a mások egykori cikkeitől, de mintha újra leragadna a maga és a mások egykori elemzéseinek részleteiben. 457 szövegoldala az elméleti általánosításért, a mondanivaló megragadásáért vívott szakadatlan küzdelem dokumentuma; de a szakadatlan belebukásoké is. Ezerszer annyi színházi jelenséget sorol fel és magyaráz rendkívüli buzgalommal, alapossággal, mint amennyi lényeges mondanivalója kínálkozik e jelenségekről. Az olvasó fuldoklik a részletezések és ismétlések tengerében, mert ritkán köthet ki egy-egy tényleges dramaturgiai felismerés, értékelés, mondanivaló szigetecskéjén...

A „drámaelméletek labirintusait" is feltáró „negyedszázados kalandozásáról" beszél Páll Árpád könyve bevezetőjében. Azt mondhatjuk erre, hogy sajnos, többnyire negyedszázad recenzióinak az újrarecenzálását olvassuk csak e kötetben. Páll Árpád ugyanis néha újraközli saját régebbi recenzióit; máskor bőven idéz belőlük; esetenként mások recenzióit is bőven idézi; van, amikor a saját és a mások egykori recenzióit recenzálja ma újra; végső soron pedig, amikor teljesen új szövegeket ad elénk, akkor is meg-megreked a minél több részletezéssel bizonyító recenzálásnál. Helyenként régi sajtóvitáit is felújítja Páll Árpád. Gondosan mérlegeli, miben volt neki „már akkor" igaza, illetőleg miben fogtak annak idején mellé vitapartnerei. Ez a büszke igyekezete néha parodisztikussá válik. „Eredeti cikkem még mértéktartó voltában is valahol a tyúkszem körül tapogatózott" — fogalmazza el magát egyszer. A sok száz oldalas recenzálás közben pedig Páll Árpádnál is összemosódik az idézettek és az idézetek rangja, értéke. Addig keveri a világszínpadot a romániai magyar színpaddal, hogy néha Kovács Ildikó odaemelkedik Peter Brook mellé, illetőleg nagyon tájékozott ember legyen a „zártszékében" az, aki jól meg tudja különböztetni értékük szerint őket — a londoniakat, moszkvaiakat, budapestieket, bukarestieket, kolozsváriakat, marosvásárhelyieket, sepsiszentgyörgyieket és a többieket egymástól — e 457 lapon. Máskor a jegyzeteinek ezreit elénk sorakoztató Páll Árpád mégis *egykönyvesnek* tűnik egy-egy fejezetben. Ahogyan G. Thomsonra, vagy J. Kottra, vagy Sötér Istvánra, illetőleg S. Melchingerre és még néhány szerzőre s a velük való diszkrét dialogizálásra építi a szerző egész könyvét; ahogyan e tartóoszlopok közét recenziók, cikkek, esszék, tanulmányok törmelékeivel tölti ki — mindez azt a benyomást kelti helyenként bennünk, hogy tulajdonképpen ismeretterjesztő munkával van dolgunk, amely egyes fejezeteiben mégis eredeti, újszerű alkotásként hat reánk.

Azt is mondhatnánk, hogy akkor éri el ezt az eredeti hatást, a könyvnek azokon a legjobb lapjain, amelyeken Páll Árpád hirtelen kinő recenzióinak gubóiból, s elemzése már szabadon száll mondanivalóinak szárnyain. Amikor *saját olvasatát* kínálja klasszikus szövegeknek, *saját látomását* adja egyes rendezők, színészek látomásairól. Például: amit és ahogyan az *Antigonéról* ír, vagy egy-két Peter Brook-, egy Clifford Williams-, egy Roger Planchon-előadásról, és a sort folytathatnánk egy darabon. Lényegében azonban Páll Árpád először idézett vallomásához kell újra visszatérnünk. Mert az ő, tanulmányokban feloldott recenzióinak többségéből is *„hiányzik valami, ami a beléfektetett művészi bátorságot, alkotóerőt, tehetséget egy irányba lendítené"*.

Mi fogalmazzuk ezt úgy: az a „valami" hiányzik Páll Árpád könyvének nagy részéből, ami önértékű dramaturgiai alkotássá tehetné színikritikusaink és hivatásos dramaturgjaink, vagy rendezőink, színészeink várva-várt vallomásait, kismonográfiáit, elméleti összefoglalóit. A recenziókat s a recenzálást meghaladó, nagyobb gondolatmenetet kínáló és ébresztő *saját művészi mondanivaló.*



KOCSIS ISTVÁN

Az öntörvényű dráma és színművészet

Az élő színművészet tetszhalott állapotba kerül, ha a rendező, a színművész és drámaíró harmonikus, egymás *öntörvényűségét* tiszteletben tartó együttműködése nem valósul meg. Ezért tartom az öntörvényűség kérdését a színház és dráma viszonya (örök egymásrautaltsága és viszálya) sarkalatos kérdésének.

Meglepő, hogy a színház és a dráma harmonikus együttműködése a színháztörténet legnagyobb évszázadaiban, az ókori görög színjátszás virágzása idején sem zökkenőmentes. Aiszkhüloszt még keblére öleli a színház, Szophoklészt is. Euripidészt viszont már nem akarja elfogadni. A színházi élet tőle már zokon vette, hogy *más*, hogy mer különbözni, hogy öntörvényű drámákat ír. Nem mondott le a drámaírásról, mert makacs ember volt... De ő az első nagy drámaíró, akinek nem sikerül elnyernie a színház bizalmát. Ímmel-ámmal tűzik műsorra darabjait. Nehéz elhinni, de így volt. Arisztotelész is szóvá teszi ezt — szomorú szavakkal. De mi történt aztán kétezer éven át, Euripidésztől Shakespeare-ig? Voltak-e drámaírók, akik öntörvényű drámáikat, a maguk másságát megpróbálták rákényszeríteni a színházra? Lehet, hogy voltak, de tudni nem tudunk róluk. Meggondolkoztató, hogy a római kornak nincs jelentős drámairodalma (a vígjátékkal e vázlatban nem foglalkozom), hisz színházi életéről elég sokat olvashatunk. Hogy a középkornak nincs, már érthetőbb... De jön a reneszánsz, jön Shakespeare, és győz. Minden idők legnagyobb drámaírójának sikerül elfogadtatnia a maga öntörvényű drámáit — saját színházával. Mekkora szerencséje a színjátszásnak és az irodalomnak, hogy nemcsak drámaíró, de színházigazgató is volt. A kor divatos, jelentéktelen színjátszása, igaz, alig vesz tudomást róla. De hogyan viszonyult hozzá a kor irodalmi élete? Halála után ötven évvel már nemcsak megbocsátották neki, hogy egyéni, öntörvényű mert lenni, hanem azt is elismerték, hogy jelentős drámaíró.

És később hogyan alakult a dráma és színház viszonya?

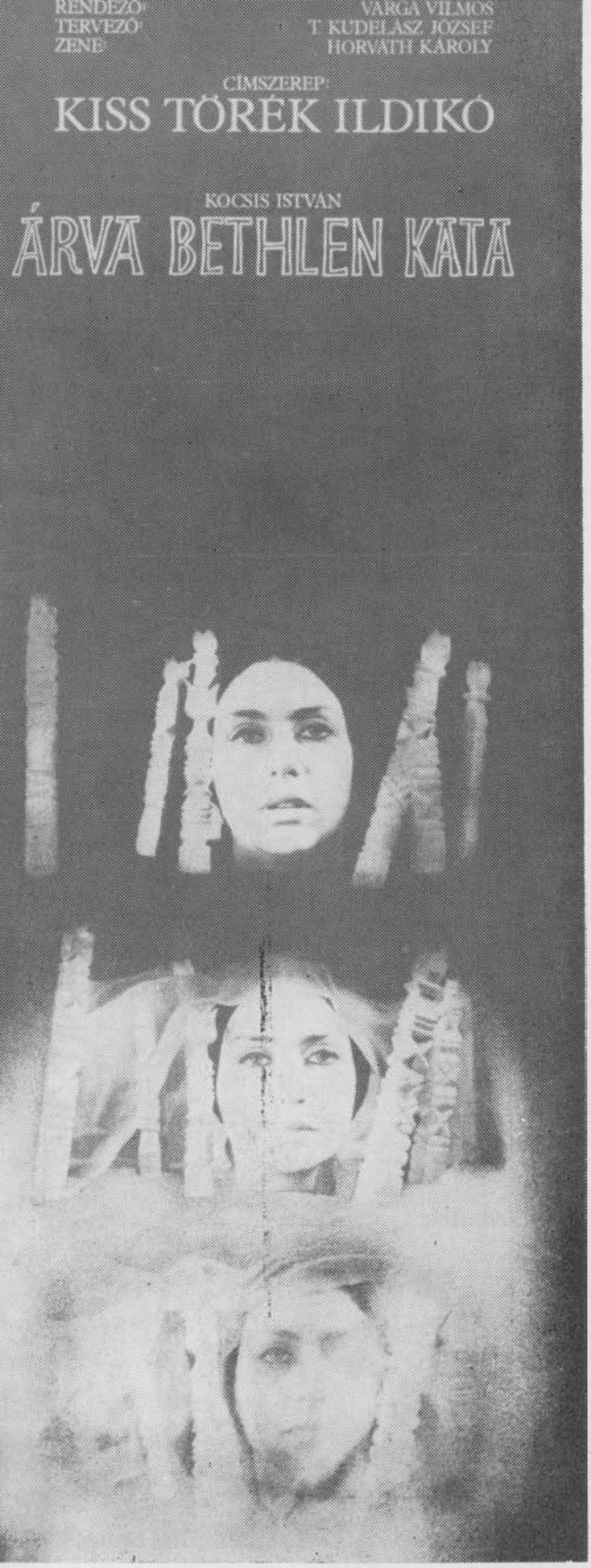
A XVII. század két győztes drámaírója: Corneille és Racine. A francia nyelv és kultúra ismerői tudnak elfogulatlan véleményt mondani róluk. Több szakíró szerint a francia nyelvterület határain túl azért népszerűtlenek, mert lefordíthatatlanok. A XVIII. század végén, a XIX. elején Németországban jelentős drámákat ír és sikereket ér el Schiller; de hogy a drámaírást már kezdik komolyan venni, abból is látszik, hogy drámaírással próbálkozik a világirodalom egyik legnagyobb költője, a kor Európájának egyik legnépszerűbb, nagy tekintélyű embere: Goethe.. Katona József Magyarországon megírta a *Bánk bánt*. Nem jut színpadhoz... Következik a romantika. A romantika nem kedvez a drámának. Victor Hugo nagyságú regényírók és költők rossz drámákat írnak. De a színház és közönsége nagy üdvrivalgással fogadják a rosszabbnál rosszabb drámákat. (Ez az a korszak, amikor a színház csillogását elhomályosítja az opera. A színházigazgatók jó része el is megy operaigazgatónak.) A XIX. század második felében a drámairodalom jelentős eredményeket ér el. Madách Imre is ekkor írja *Az ember tragédiáját*, de az ő remekművét a színház egyelőre színpadra alkalmatlannak minősíti. Viszont a norvég Ibsen olyan erővel tör be, hogy a színház enged. Hosszú idő óta először. És végre mintha ismét egymásra találtak volna az öntörvényű színház és öntörvényű dráma... A színház ugyan félelmetes fegyverrel védekezik az öntörvényű dráma egyenjogúsodása ellen; e fegyver neve: *a drámaíratás*. Jól bevált, milliószor kipróbált dramaturgiai sablont, esetleg újabb keletkezésűt, divatosabbat töltetnek ki irodalmi vagy irodalminak alig nevezhető szöveggel. A magyar színjátszás jelentős sikerként könyvelhette el, hogy előbb a Szigligeti ellenállását sikerül megtörnie (német földről importált sablont kínálnak fel neki), később a Csiky Gergelyét (amikor már a francia társalgási dráma válik divatossá). Sikeres színműírói pályájuk volt, de a világirodalom nagy drámaíróivá válhattak volna, ha belső, szuverén világuk tanácsaira hallgatnak... Európában Csehov a következő nagy győztes. Az orosz színjátszás talán annak köszönheti jelentőségét, hogy annak idején Csehovért vállalni merte, hogy hasonuljon, nem ragaszkodott feltétlenül a hasonításhoz... A századforduló elsősorban a nagy színészi alakítások kora, legalábbis a korabeli színikritika szerint.

teatrul de stat oradea
nagyváradi állami színház

marin sorescu:

édesanyánk matca

rendező: lacsó gusztáv
tervező: vírgil mílola
koreográfia: molnár gusztáv



WEISS ISTVÁN
ÉS JOVIÁN GYÖRGY PLAKÁTJA ▶

◀ WEISS ISTVÁN
ÉS KUDELÁSZ JÓZSEF PLAKÁTJA

A színészközpontú színjátszás a divat. Budapesten például szinte mindegy, hogy Jászai Mari miben játszik. Szerencsére Jászainak nem mindegy. Ösztönösen ráérez az igazi drámairodalomra, s befolyásolja is színháza műsortervét. Teheti: Ő Nagyhatalom, a színházigazgatónak igen kockázatos ellentmondani neki. Bécsből, Párizsból, Londonból s még messzebbről is jönnek megnézni alakításait a szakemberek. Mert a Jászai-jelenséget nagyon nehéz elhinni. Azzal távoznak, hogy a színházban még elképzelhetők a csodák. Jászai nagy — részben sikeres — kísérlete: kibékíteni az öntörvényű színházat az öntörvényű drámával, akár agresszív eszközökhöz is nyúlva. De ennek érdekében drámaelméleti tanulmányokat is ír. Ma is haszonnal olvashatnák a rászorulók... De nem terem minden bokorban egy Jászai... És nagy veszély fenyegeti a színjátszást. Úgy terjed még mindig a francia társalgási dráma divatja, hogy útjában minden pusztul, ami igazi. Káros, hatása ma is érződik... Shakespeare drámái nem hatottak olyan mértékben a drámaelméletre, mint a társalgási dráma. Kezdik számon kérni a drámától — a valódi drámai feszültség helyett — a szellemes csevegést, „szópárbajt". És az ún. „méltó ellenfelet", aki a klasszikus tragédiában még nincs jelen. Shakespeare például még úgy tudta, hogy a történelem nagy drámai helyzeteiben az ellenfelek legyőzik egymást, nem pedig meggyőzik... De mi történik ugyanekkor az amerikai drámairodalomban? Egyelőre utánozzák Európát.

Az I. világháború után, furcsán hangzik, a színházat a mozi menti meg. A színház előbb sarokbaszorítottan retteg, már harangoznak is neki, fejvesztetten kapkodni kezd, s félelmében elfogadja az új szabályt: nem kell idegenkedni mindattól, ami új, lehet kísérletezni is... A drámairodalom nagy győztese e korban G. B. Shaw, az amerikai O'Neill, majd Brecht. Jöttükre az üres fecsegés menekülni kezd a színpadokról... Ami utánuk következett, ma még áttekinthetetlen.

Aminek felmérhetetlen nagyságú a hatása: megjelent a színház új, a mozinál sokkal félelmetesebb ellenfele: a televízió. Előbb egy csatornával támadt, aztán kettővel, aztán néggyel, aztán hattal, tízzel, van ország, ahol már tizenkét csatorna tizenkétféle műsorából válogathat a kikapcsolódni, szórakozni, művelődni vagy katarzist átélni óhajtó ember.

A színház, kényszerhelyzetben, előbb járhatatlan utat választott: megpróbált hasonulni versenytársaihoz... Ma, 1978-ban, annyi sikertelen kísérlet után és a drámaközpontú, a színészközpontú, sőt a rendezőközpontú színjátszás bukása után a színház már tudja, hogy nem hasonulnia kell versenytársaihoz (mennyit fáradozott pedig például az ún. rendezőközpontú színjátszás, hogy látványban ugyanazt legyen képes nyújtani, amit a film vagy a televízió!), hanem egyre hangsúlyozottabban különböznie tőlük. *Színházabbá kell válnia, mint bármikor. Hiszen be kell bizonyítania, hogy nélkülözhetetlen.*

A nélkülözhetetlenségét nap mint nap bizonyítani kényszerülő színház egyre inkább azt várja a drámaírótól, amiről századokon át lebeszélni próbálta: hogy legyen csak nyugodtan öntörvényű, ragaszkodjon csak a másséghoz, mert a színháznak éppen arra a másságra van szüksége, mely az öntörvényű drámában jelen van.

Engem egyáltalán nem lep meg, hogy az utóbbi évtizedek talán legjelentősebb kísérletező rendezője, Peter Brook, aki kísérletezéseivel előbb éppen azt próbálta igazolni, hogy az öntörvényű dráma mellőzhető, bőven elég, ha a rendező öntörvényű egyéniség, egyszer csak (már 1968-ban) azért kezdte ostorozni az általa ismert új, II. világháború utáni drámairodalmat, mert nem öntörvényű: tehát használhatatlan: tehát jelentéktelen. Vissza Shakespeare-hez, aki öntörvényű mert lenni! — sugallja Brook *Az üres tér* című könyvében. „Shakespeare olyan színházi modell, amely Brechtet és Beckettet is tartalmazza, de mindkettőjükön túllép. A posztbrechti színházban arra van szükségünk, hogy megtaláljuk az előre vezető utat, vagyis visszatérjünk Shakespeare-hez." Az sem meglepő, hogy éppen Brook az, aki felhívja a figyelmet arra, hogy a drámaelmélet kulcsszavai tudatunkban már nem fedik tartalmukat, ideje lenne tisztázni őket... Az öntörvényű dráma és öntörvényű színház találkozása érdekében valóban ideje lenne. „Beszéltem szépségről — írja —, mágiáról, szerelemről: míg az egyik kezemmel ütöttem e szavakon, úgy látszik, a másikkal feléjük nyúltam. És mégis egyszerű a paradoxon. Mindaz, amit ezekkel a szavakkal kapcsolatban látunk, halott dolog: amit magukba rejtenek, az megfelel annak, amire szükségünk van. Azért nem értjük meg a katarzist, mert azonossá vált egyfajta érzelmi gőzfürdővel. Azért nem értjük meg a tragédiát, mert összekeveredett a hősök hősködésével. Mágiát akarunk, de összekeverjük a hókuszpókusszal, és reménytelenül összekutyultuk a szerelmet a nemiséggel, a szépséget az esztétizálással. A valóság látóhatárai csak akkor tágulnak ki, ha új megkülönböztetéseket találunk. A színház csak ekkor lesz hasznos, mert olyan szépségre van szükségünk, amely meggyőzhet bennünket: rettentően szükségünk

van arra, hogy a csodával, a mágiával találkozzunk, mégpedig olyan közvetlenül, hogy a lényegről alkotott fogalmunk megváltozhassék."

A hetvenes évek európai színjátszásának újfajta Shakespeare-kultuszát különben szintén az öntörvényű színház és öntörvényű dráma egymástkeresése jelének tekintem. Meggyőződésem: Shakespeare-hez a XX. század utolsó negyedének színjátszása már csak azért is *másképpen* fog viszonyulni, mert — érzésem szerint — Shakespeare legjobb tragédiái (*Hamlet, Lear király, III. Richard* stb.) igazi megértésére csak a XX. század második felében kerülhetett sor (s ezt igazolja az új keletű gazdag Shakespeare-szakirodalom), a II. világháború után, az elidegenedés korszakában. A XX. század drámai helyzetei milyen könnyen fellelhetőek ezekben a tragédiákban! A Shakespeare-tragédiák hősei magukban küzdik végig harcukat, igazi „ellenfelük" önmaguk vagy a láthatatlan és megfoghatatlan Sors, vagy a sarkából kifordított Világ, vagy egy könyörtelen szükségszerűség. Hát ki ellen küzd például Hamlet? Öntörvényű ember: egyéniség nincs rajta kívül a drámában; körülötte csak típusok vannak, valamilyen magatartás átlátszó képviselői... Kik az ellenfelei? Kikre támaszkodhat? Kihez lehetne egy őszinte szava? Monodráma, mondanák ma rosszindulatúan, akik nem értik saját századukat, ha Shakespeare-t nem védené óriási tekintélye, jól megérdemelt kultusza.

Ha úgynevezett drámairói hitvallásomat próbálnám megfogalmazni, akkor sem tehetnék mást: minduntalan az öntörvényűség tárgykörébe lépnék vissza. Hisz ha a katarzisról beszélek (a mairól, a nem-arisztotelészről) vagy a tragikumról, akkor is az öntörvényűséghez jutok... hitet teszek az öntörvényű drámai hős, az öntörvényű drámai helyzet mellett.

Figyeljük meg, nemcsak az érdekesség kedvéért, hogy George Steiner drámatörténész az öntörvényűség kérdését hogyan közelíti meg, egészen más oldalról. *A tragédia halála* című kötetének végül is — úgy érzem — az a végső kicsengése, hogy a tragédiának (nála tragédia-dráma) semmi oka meghalni, végzetes számára csak az lenne, ha a drámaírók a műfajuk kötelezte öntörvényűséget nem vennék komolyan... vagy ha a színház ennek komolyan vételét nem bocsátaná meg nekik. Nos Steiner, könyvének befejező részében, az egzisztencialista és az abszurd drámát e szempont szerint marasztalja el (hogy mennyire elfogult a példák kiválasztásában, az más kérdés): „Nekem az az érzésem, hogy jelentőségük nagyrészt a dráma szféráján és hatókörén kívül van. A *Zárt tárgyalás, Az Ördög és a Jóisten* és a *Caligula* nem elsődlegesen színház, inkább csak a színpad felhasználása. Diderot-hoz hasonlóan Sartre és Camus is filozófiai vagy politikai okoskodások parabolájává teszi a drámai cselekményt. A színházi forma szinte esetleges, ezek a darabok deklamált és szemléltető gesztusokkal aláhúzott esszék és röpiratok. Ezekben az allegóriákban csak hangokat hallunk, nem élő alakokat. Beckett esete még meghökkentőbb. Az ír irodalommal való személyes kapcsolatai révén sajátos, komikusan szomorú hangot alakított ki magának. A *Godot-ra várva* egyes pillanatai kínos elevenséggel hirdetik meg erkölcsi állapotaink állhatatlanságát: sem a beszéd, sem a gesztus nem képes elviselni a kor borzalmas szakadékait. De megint csak azon kell töprengenem, vajon valódi értelemben vett drámával van-e dolgunk. Beckett »antidrámát« ír: egyfajta furcsa ír logikával azt mutatja be, hogy úgy is lehet darabot írni, ha a színpadot megfosztjuk a mozgékonyság és a szereplők közötti természetes kommunikáció minden formájától. Szerintem az eredmény megnyomorított egyhangúság. Legjobb esetben valamiféle metafizikai rémdrámát kapunk, egyfajta bábszínházat, mely attól lesz pillanatnyilag lenyűgöző vagy iszonytató, hogy a bábok makacsul úgy viselkednek, mintha eleven emberek volnának. Ezek közül a drámaírók közül senkiben sincs meg Claudelnek vagy Brechtnek az a képessége — ami nélkül pedig a dráma nem maradhat életben —, hogy *olyan alakokat tudjon teremteni, akikben megvan az önálló élet csodája.*" (Kiemelés tőlem — K. I.)

Az előbbiekben nagy merészen azt állítottuk, hogy a színház kényszerhelyzetében máris hajlandó az öntörvényű dráma segítségét igénybe venni; sőt, a színház egyre több képviselője jelenti be, hogy nélkülözhetetlenségét bizonyítandó csakis a dramaturgiájában is öntörvényű eredeti drámairodalomra támaszkodhat... Ami bővebb magyarázatra szorul, s amiből következtetéseket kell levonnunk: mi is teszi nélkülözhetetlenné a színházat? Meggyőződésem, hogy a színház azért nélkülözhetetlen (tehát örökéletű), mert minden korok emberének katarzisigényét, melyben benne van a harmónia, a teljesség, a nagyság, a tisztaság, valamint az igazi szabadság utáni vágy is, a legtökéletesebben tudta, tudja, fogja tudni kielégíteni. A „modern" katarzisigényről az ezredfordulóig minden bizonnyal több száz könyvet fognak írni a dráma- és színházelmélet szakemberei... A harmóniát keresö ember és a katarzis viszonyáról... Az etikus emberről, aki mindeneknek ellenére a harmadik évezred küszöbén is „a mindenséggel méri önmagát". Továbbá:

ha elfogadjuk, hogy a katarzis feltételezi a tragikumot, akkor eljutottunk 1978 nélkülözhetetlen drámájának (a több száz közül) egyik, de talán legfontosabb ismérvéhez: nem mond le a tragikumról, a drámán belül visszahelyezi jogaiba az öntörvényű hőst, aki által a tragikum megvalósulhat a színpadon... Semmiképpen sem szabad megfeledkeznünk arról, hogy szükség van mind a tragikumnak, mind a katarzisnak a XX. század drámai helyzetei tanulságait figyelembe vevő új meghatározására is. A modern (nem-arisztotelészi) tragikum-, illetve katarziselméletet viszont minden bizonnyal azoknak a modern drámáknak az alapján fogják kidolgozni, amelyeket mint öntörvényű drámákat a következő évek megújulni kényszerülő színjátszása elfogad. A színjátszás szerencséjére az öntörvényű dramaturgiájukról le nem mondó, tehát jelentős drámaírók sohasem hasonlítottak egymásra, napjainkban sem, és ezután sem fognak hasonlítani egymásra, ami annyit jelent, hogy az elszürkülés veszélye nem fenyegeti a jövendő színjátszását (ahány igazi drámaíró-egyéniség, annyi eredeti, öntörvényű dramaturgia).

Megnyugtatónak tartom azt is, hogy a színházat nemcsak jó színházzá válni kényszeríti a napjainkban kialakult sajátos helyzet. Egyenrangúsítja is őket. Ezen azt értem, hogy ma már nemcsak világvárosokban létezhet jelentős színjátszás. Világviszonylatban is jelentőssé az a színház válik, amelyik a színházi világ egészén belül megtalálja a maga *másságát:* a maga sajátos arculatát, egyéniségét. Úgy hiszem, hogy ennek érdekében is egyre hathatósabban fogja igénybe venni az eredeti, az öntörvényű drámairodalom segítségét.

Mindezeknek alapján le merem vonni a következtetést, hogy az ezredfordulóra — akár akarja, akár nem a színház — bekövetkezik a színjátszás ma még alig sejtett méretű felvirágzása: addigra — szükségszerűen: megakadályozhatatlanul! — megvalósul az öntörvényű színház és öntörvényű dráma harmonikus együttműködése. Annak ellenére vagyok ennyire optimista, hogy ma — negyedszázaddal az ezredforduló előtt — a kívülállónak éppen az tűnhet fel, hogy mennyire ingatag minden a színházi életben; állandó csak a bizonytalanság. Ungvári Tamás írja — joggal — *A dráma művészete ma* című kötet előszavában: „A felgyorsult időben számos felfedezés hirtelen megunt ócskaság lesz — a kegyetlen színház például, melyet az amerikai rendező, Charles Marowitz meghúzott, átírt s átrendezett *Hamlet*je harangozott be Londonban, ma már, egy évtized múltán inkább színháztörténeti emlék, Artaud tanainak több-kevesebb sikerrel történő alkalmazása. Dürrenmatt egy évtizeddel ezelőtt még megreszkettette a világot, ma ő is inkább klasszikus darabok átdolgozásával foglalkozik. Tennessee Williams színpadi újítóból elnémult szerzővé hanyatlott vissza, s Edward Albee munkáin is egyre inkább látszik Strindberg szellemujjának nyoma. Az élő színházból gyorsan lesz színháztörténet, az öreg fiatalból fiatal öreg, a szenzációból piaci áru. Az első happening nyolc-tíz esztendeje született Oldenburg műhelyében — de ki az, aki ma már a színpadot összetévesztené a happeninggel?" Mindez nem véletlenül alakult így: a technikai csodák korszakában nélkülözhetetlenségét bizonyítani kényszerülő színház előbb ide-oda kapkodott: nehezen szánja el magát az öntörvényű színház az öntörvényű dráma egyenjogúsítására. De — mint már mondottuk — nem tehet mást, szerencséjére. Az előbbi idézet 1974-ből való, s ma 1978-ban vagyunk. S már tisztábban láthatunk... A „felgyorsult időben" négy év is milyen hosszú idő!

LÁSZLÓFFY CSABA

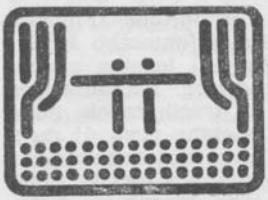
RETROSPEKTÍV

Lohinszky Lorándnak

Tapsot vár s ripacs-ragyogással roncsol
a kor s ha kiáltsz — elég a koloncból! —
kerül poroszló aki kitoloncol

farsang-lármára kevés ez a fintor
csak csókok csiganyála óv a kíntól
esendők pártján utálkozni sincs hol

marad a láng mely egykor égni intett
marad a füst mely marja szemeinket
marad az üvegesedő tekintet.



BOÉR FERENC

Hozzászólás katarzisügyben

A művészeteket és tudományokat képviselő kilenc múzsa közül az ókori ábrázolásokon kettő álarcot tart a kezében. Az egyik Thália, a komédia múzsája, vidám álarccal ábrázolt, a másik Melpomené, a tragédia múzsája, szomorúságot kifejezővel. A kettő így együtt ad választ arra, hogy tulajdonképpen mit is keres a közönség évezredek óta a színházban. Nyilvánvaló, hogy a nevetést és a sírást; bár az is nyilvánvaló, hogy nem a fogalmak leegyszerűsített pőreségében. Hiszen ez a két reflex döntő változásokat idézhet elő az ember érzelmi életében, és SZÍNHÁZ-ról lévén szó, kell (kellene) is hogy előidézzen, mégpedig a léleknek azt a feloldódást, felszabadulást, átalakulást szomjazó igényét, amit Arisztotelész *katarzisnak* nevezett, mely „a félelem és szánalom felidézésének segítségével megtisztítja az embereket ezektől az érzésektől". Tulajdonképpen Lessing is ezen a nyomdokon haladt, amikor úgy határozta meg a katarzist, mint „a szenvedélyek átalakulását erényes készségekké". S itt engedtessék meg a megemlítése annak a shakespeare-i intelemnek is, amelyet elméllkedéseinkben eléggé közhelyszerűvé csépeltünk, de a gyakorlatban, sajnos, nem mindig veszünk figyelembe. Vagyis: a színjáték „föladata most és elejétől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát".

Azért kapaszkodom ezekbe a hajdani megállapításokba, mert meggyőződésem, hogy a színház továbbra is a kor emlékezete és erkölcse kell legyen, tehát feladata, tartalmát és lényegét illetően, változatlan. Ahhoz viszont, hogy hivatását méltóképpen végezze — s itt most nemzetiségi kultúránk szerves részéről: hazai magyar színjátszásunkról van szó —, úgy érzem, behatóbban és többet kellene foglalkoznunk *a színházi katarzis mai lehetőségeinek* kérdéseivel, a klasszikus megállapításoknál eredendőbb, tehát a korunkat és körülményeinket jobban kifejező és meghatározó törvényszerűségek felfedésével.

Ezt az igényt közel két évtizedes színészi tapasztalatom mondatja velem, konkrétabban: a színházművészetünkben elharapózó rutin veszélyérzete. Mert a rutinnal pontosan az *egyedi* és a *sajátos* lúgozódik ki előadásainkból, vagyis az a két tényező, amely nélkül ugyan jól szórakozhat a közönség egy része a nézőtéren, csak éppen a lényeg sikkad el: a felrázó, gondolatokat ébresztő, megtisztulást provokáló varázs. Az előadásainkban tapasztalható gyakori „hőmérsékletingadozás" és a nézők gyakori „kimaradása" a színházból bennünket, színházi embereket szigorúbb szembenézésre kell hogy sarkalljon abban a lényeges kérdésben: hogyan tovább?

Mindannyian tudjuk, hogy a megfelelő válasz megtalálása nem könnyű feladat. A telekommunikációs eszközök, a társművészetek, az irodalom, s nem utolsósorban a kor emberének általános telítettsége a szavakkal, mind-mind gyengíthetik (sőt gyengítik) a színház iránti érdeklődést, ha az nem tud olyan élménnyel szolgálni, amely csak az ő sajátja, s amelyben más „konkurrensek" nem részesíthetik a közönséget. Az is igaz, hogy a közönség tekintélyes hányada csak a könnyed szórakozást igényli a színháztól, s ha ezt nem kapja meg, távol marad tőle. De vajon ezt a fajta „kiszolgáltatottságunkat" csak úgy tudjuk megszüntetni, ha hovatovább rendszeresen, sőt, immár önkéntesen is színvonalengedményeket teszünk? Hiszen ennek végül is elengedhetetlen velejárója lesz az eljellegtelenedés, a még fellelhető (bár konvencionális) arcélek összemosódása. S bár paradoxonnak hathat, ne higgyük, hogy a közönség ezt majd megbocsátja nekünk, pusztán azért, mert „kegyesek" voltunk a könnyebbik ellenállás vonalán ballagni. Gondoljunk csak azokra a „produkcióinkra", amelyeket sokszor szórakoztatásnak szántunk, kasszasikert várva tőlük, s amelyek érzékenyen rácáfoltak „elvárásainkra". Nem általánosítok, hiszen az valótlanság lenne. De azt hiszem, mégiscsak elgondolkoztató az, hogy közönségünk úgynevezett engedményeink között is olykor már szelektál.

Tagadhatatlan az a tény, hogy bár lassan, de gyarapodik a szellemi felkészültség, az igényesség. Az emberek hovatovább tudatosabban fognak élni szabad idejük

felhasználásának lehetőségeivel, és válogatósabbak lesznek a kultúra termékeinek fogyasztásában is. Vajon ha a színpadi hatás csak régi s éppen ezért beváltnak hitt hagyományos eszközeivel igyekszünk megtartani közönségünket, végül is — megtarthatjuk-e? Lehet, szónoki a kérdés, de nekünk nemzetiségi színjátszásunk jövőjére is kell gondolnunk, és nem hiszek abban, hogy ha mi igénytelenek maradunk, hosszabb távon az marad a közönség is. Hát el kell hitetnünk vele, hogy kölcsönösen szükségünk van egymásra! Mert a színház lényegét az *együttlét* adja. A mindig *egyedi* és mindig *újszerű* kapcsolat a közönség és a színészek között, néző és néző, színész és színész között.

Ezért izgat a *hogyan tovább* kérdése, a kollektív katartikus élmény mai lehetőségeinek hatása, mert megkerülhetetlen az a követelmény, amely szerint a művészetnek a társadalmi haladás élén kell járnia. Márpedig a színház ezt a feladatát csak szórakoztatással nem teljesítheti. Igenis, akarjon megdöbbenteni, felrázni, mély emocionális hatást kiváltani az „együttlétben", olyan felismerésekre kényszeríteni a közönséget, amelyek az élet, a társadalom s benne az egyén és a közösségek itteni és mostani összefüggéseit avagy disszonanciáit tudatosítják.

Nem újkeletűek a világ színpadain — és közelebbről a román színjátszásban — azok a törekvések, küzdelmek, amelyek a ma emberében kiváltható katarzisélmény módozatait kutatják. Ezekkel kapcsolatban csupán annyit jegyeznék meg további elmélkedéseim alátámasztására, hogy nagyon sok kísérletezés eredményezett közös felismerést, nevezetesen azt, hogy a katarzisélmény kiváltása a mai ember növekvő aktivitásigényének, részvételi igényének kielégítésével hozható létre. Tehát a színházi élmény közvetlen kapcsolatban bontakozik ki: a néző bevonásával és az együttjátszással.

Nem állítom, hogy ez nálunk, akár a bevált recept, egyből hasznosítható lenne, hiszen kimaradt színházi gyakorlatunkból egy egész sor európai drámai-színházi törekvés, és közönségünk társalkotói szerepének nemcsak tudatosításával, de ennek a szükségszerűségnek a számunkra kötelező felismerésével is lemaradtunk; tehát tudatos célratörés, idő és kitartás szükségeltetik. Ám mindezek tudomásulvétele mellett azért levonható egy számunkra rendkívül fontos tanulság: hazai magyar színjátszásunkban továbbra is szüntelenül és következetesen kell keresni-kutatni az *új kifejezési formákat*, mert bár történtek kísérletezések, és nem is egyszer kiváló, sőt korszakalkotónak vélt eredményeket hoztak, sajnos, ezek a tapasztalatok, felismerések egyediek vagy elszigeteltek maradtak, a szakmai közöny is taszított rajtuk, egyszóval nem tudtak termékenyítően hatni színjátszásunk egészére. Márpedig ha az átmeneti korszak színházából utakat keresünk a holnap színháza felé, akkor nem lehet elhanyagolható szempont a forma szerepe. Új gondolatok és eszmék csak új formai elemek közvetítésével juthatnak el a közönséghez. Ez egyszersmind örökös „érettségi vizsgája" is az alkotóknak abban a küzdelemben, amelyet a néző megnyeréséért folytatnak. S bár sokszor ütköznek az értetlenség, közöny vagy bizalmatlanság falába, kitartásukat és makacsságukat meg kell őrizniük, ha nem akarják azt, hogy a régi módszerek, eszközök gúzsba kössék és megakadályozzák korszerű nemzetiségi színházkultúránk kialakítását.

Az előbbiekben érintőlegesen szó volt arról, hogy az utóbbi évtizedek Európában zsongó színházi törekvései nálunk szinte teljesen kimaradtak. Szalmalángszerű fellobbanásokkal, következetesség nélkül és eléggé ritkán vállaltuk a szembenézést a változó világ új követelményeivel; nem nagyon tudtunk a régi helyett új hagyományt kialakítani. Megrekedtünk a „kukucskálós" színháznál, ahol azt az illúziót tápláljuk a nézőben, hogy a színpadon mintegy kulcslyukon át meglesett valóságot láthat. Alig-alig próbálkoztunk (próbálkozunk) az *elidegenítéssel*, azzal a ma már nélkülözhetetlen rendezői és színészi technikával, amely tulajdonképpen beavatja a nézőtéren ülőt a „titokba", vagyis állandóan „figyelmezteti" arra, hogy színházban van, s ezáltal nemcsak az üres retorikát szünteti meg, de a „negyedik fal" ledöntésével *találkozást* hoz létre a közönséggel, kialakítja nézők és színészek *közös színházát*, ahol az egymást aktivizálás és a társalkotóvá válás természetszerűen hozza létre a „rendkívüli állapotot".

Nálunk az uralkodó rendezői és színészi stílus még mindig a „jól megcsinált darab" igényeihez igazodik: intimkedünk, finomkodunk, impresszionisztikusan igyekszünk „árnyalni", néha harsogunk is (ajaj!), egyszóval: mindent megteszünk, hogy megmutassuk ügyességünket. A koncepció pedig számunkra legtöbbször csak darabértelmezést jelent — ez pedig nem azonos azzal a tudatos esztétikai rendszerrel, amely meghatározza az előadás stílusegységét és a színészi játék eszközeit, formai elemeit. Aztán a „jól megcsinált" előadás úgy-ahogy lemegy, a nézők legtöbbször udvariasan megtapsolnak, de azt hiszem, elég ritkán válaszolhatunk meg-

nyugtató igennel arra a nagy kérdésre, hogy a kölcsönös „adakozásban" sikerült-e katarzist és sikerélményt teremtenünk.

Nincs mit takarni és szépítgetni: hiányzanak a *megfelelő* színházi hagyományok. Hiányzanak: színházainknak is, közönségünknek is. Véleményem szerint a régi konvenciókon már át kellene lépni, és a kimaradt színházi törekvéseket nálunk is színpadra kellene állítani. Természetesen nem úgy értem, hogy eredeti formájukban, hanem a mi itt és mostunkhoz transzponálva, a felidézés, a tudatos válogatás, a megszüntetve-megőrzés igényével. Ez nemcsak színművészetünknek használna „új hagyományaink" kialakításában, hanem a közönségnek is támpontot adna megújuló „színházi látása", ízlése fejlesztésében.

Legyünk őszinték: mi színházi emberek, akik a hazai magyar színjátszás ügye mellett köteleztük el magunkat, mind (de legalábbis túlnyomó többségünkben) elmondhatjuk-e, hogy tudunk valamit ezekről az irányzatokról, kísérletekről, megvalósításokról, és ha formába öntésüket nem is volt módunkban tapasztalni, de igyekeztünk-e legalább megfogalmazott elveiket megismerni, hogy valamelyes összehasonlítási alap mégiscsak álljon rendelkezésünkre? Tapasztalatom szerint általában mostohán bántunk azzal a kötelezettségünkkel, hogy felelősen és rugalmasan reagáljunk mindenre, ami számunkra is újat, hasznosat, előrelépést jelent (nagyon-nagy tisztelet a kivételeknek!).

Még mindig nem késő, hogy behozzuk a lemaradást. De ehhez — hitem szerint — színházi vezetőink, drámaíróink, rendezőink, dramaturgjaink, színészeink és felelősen aggódó kritikusaink abszolút összefogására lenne szükség. Többet kellene foglalkoznunk önmagunkkal és egymással. Meg kellene valahogyan szüntetni azt az áldatlan helyzetet, hogy színházaink egymástól szinte teljesen elszigetelten dolgozzanak. Nagyon jól tudom, hogy ennek rengeteg objektív oka van. Mégsem hiszem, hogy ne lehessen lehetőségeket találni az egymás munkájára és a közös ügyre való intenzívebb odafigyelés érdekében. S ennek nem mond ellent az a tény, hogy örvendetes módon megszaporodtak színházi fesztiváljaink, szimpozionjaink, és végre a nemzetiségi színházak kollokviumára is sor került, mert ha eleget akarunk tenni annak a követelménynek, amely az új kifejezési formák megkeresését sürgeti, akkor szinte állandó kapcsolatokat kellene kialakítanunk annak érdekében, hogy kísérletezéseink, eredményeink vagy akár kudarcaink kölcsönös elemzésével hamarabb és biztosabban megtaláljuk a követendő utat, s a különböző tapasztalatok mindegyik társulatunkhoz eljussanak. Hogy ezeket aztán az alkotó munkában ki-ki hogyan alkalmazza-hasznosítja, az már mindegyik színház sajátos művészi törekvéseinek, alkatának, lehetőségeinek függvénye, hiszen nem produkcióink egyformaságáról, hanem a minőségről és a hatásfokról van szó.

Kapcsolataink lehetőségeit latolgatva, azt hiszem, hogy nagyon üdvös lenne rendezőink és színészeink gyakoribb vendégszereplése is. Hasznos „vérátömlesztést" jelentene, mert ugyan ki tagadhatná az alkotás nehézségeinek hatványozottabb jelentkezéseit azoknál a társulatainknál, ahol a sok-sok éves együttlétben rendezők és színészek szinte már teljesen megismerték az önmaguk és kollegáik gyakran bizony régóta változatlan eszköztárát. Az új közeg viszont felfrissülést eredményezne, az eddig még rejtve maradt eszközök felfedezését, sőt újak születését is, s egyénnek és együttesnek csak javára válhatna.

A katarzisnak újra totális jogokat-körülményeket kell biztosítani színházainkban, mégpedig a mai ember ilyen természetű igényének megfelelően. Még hangsúlyozottabban tudomást kell vennünk a körülöttünk élő irányzatokról, mindent, amit lehetséges, próbáljunk ki (természetesen az öncélúság kizárásával), és keressük meg végre azokat az adekvát kifejezési formákat, amelyek egyedivé és sajátossá tehetik művészi produkcióinkat. Ezért, mint már említettem, jó lenne elkezdeni vagy újrakezdeni századunk legfontosabb elmélet- és formarendszereinek tanulmányozását. Sztanyiszlavszkijt már ismerjük, szinte mindannyian az ő tanain nevelkedtünk (az emberi kapcsolatok, a lélek ábrázolásának elmélyítése tekintetében). Ám jobban meg kellene ismerkednünk Brechttel. Meg kellene tanulnunk végre az *elidegenítést*, mert ez egyáltalán nem ellentéte, hanem kiegészítője a Sztanyiszlavszkij-módszernek, hiszen ha nincs átélés, lehetetlenné válik az elidegenítés, illetve kívülállás is. A színész csak akkor és úgy „kacsinthat", „léphet" ki a figurából, csak akkor és úgy alkalmazhat játékában „eltelő hadmozdulatot", ha korábban már megteremtette ehhez az alapot: az átélést. S ha ezek a komponensek együttesen adva vannak, akkor nagyon izgalmas hatású és ritmusú előadások születhetnek éppen ennek az ellenpontrendszernek következtében. Úgy gondolom, hogy a mi esetünkben, kezdetnek, valahol itt kellene kereskednünk. Az elidegenítés alapelvének alkalmazásával fel lehetne fedni a ránk érvényes módszereket, még akkor is, ha már próbálkoztunk Brechttel és legtöbbször talán si-

kertelenül. Az értetlenséget vagy közönyt a *megfelelő* színházi hagyományok hiánya okozhatta, no meg a magunk tapasztalatlansága is. De hát végül is: ezek csak nem gátolhatnak meg abban a kötelességteljesítésünkben, hogy a korszerűnek bizonyult eszközöket és formákat a magunk művészetébe is beépítsük, és közkinccsé tegyük.

Azt már csak éppen megemlítem, hogy az abszurdok és a pszichodinamikusok tapasztalataiból is lehetne meríteni, akik szintén elvetették a polgári színház hagyományát, a csak átélést, belefeledkezést igénylő előadást. Természetesen tőlük is csak olyan megoldásoknak az átvételét szorgalmazhatnánk, amelyek nálunk is felhasználhatók. S itt elsősorban főleg szakmai felkészültségük mibenléte jöhetne számításba, mert számunkra immár az is elengedhetetlen követelmény, hogy több és nagyobb összehasonlítási alappal és önkritikával rendelkezzünk mozgáskultúránkat, beszédtechnikánkat és egyéb színészi eszközeinket illetően.

Színpadi törekvéseik az elidegenítés tekintetében eltérnek a brechti eszközöktől. A „tiszta színház" hívei. Az abszurdok „objektiválódott képekről" beszélnek, a pszichodinamikusok pedig azt akarják, hogy a közönség „torzító tükörben figyelje önmagát", tehát tulajdonképpen a színpadi magyarázgatás helyett szemléltetnek, bízván az abszurd helyzetek rádöbbentő erejében. Tanulni tőlük is lehet, de mert az ő közös forrásuk is Brecht, jobb, ha mi is az alapoknál kezdjük, hogy fokról fokra következetesen felépíthessük a *magunk formarendszerét*. Ennek az új formarendszernek éppúgy meg kell hogy legyenek a maga szabályai, mint a régebbi színjátszásnak, s ezeket a szabályokat éppúgy meg lehetne tanulni színésznek, nézőnek egyaránt, akár a hajdaniakat. Csak egyszer már bele kellene lendülni!

Hogy a közönség megértését, bizalmát elnyerjük, és majdan kialakítsuk nézők és színészek közös színházát, tehát az igazi találkozást, úgy gondolom: színházainknak ki kellene bővíteniük *művészetpedagógiai* tevékenységüket is. Meg kellene ismerni-ismertetni a gyakorlatunkból kimaradt drámai és színházi törekvéseket. A stúdiószínpadok remek lehetőségeket tárhatnának fel, s a színészek továbbképzési problémája is sok tekintetben rendeződne. Tapasztalatom szerint a kamaraszínházi légkör, az a körülmény, hogy színész és néző szinte testközelbe kerül egymással, sok tekintetben közelít ahhoz a lehetőséghez, hogy a korszerű színház megkövetelte eszközöket és hatást felfedezzük, megteremtsük.

A művészetpedagógiai tevékenységhez az is hozzátartozna, hogy fizikai értelemben is közelebb kerüljünk a nézőkhöz. Vagyis például, az előadások előtt szólni lehetne hozzájuk, információkat adni nekik, figyelmüket valamire (valamikre) konkrétabban felhívni. Aztán előadások után megbeszéléseket, vitákat tartani. Meg lehetne magyarázni az előadások, az alakítások, egyáltalán az akarásoktörekvések jellegét, mozgatórugóit, értelmét... S mert ez csak a benti művészetpedagógiát jelentené, több találkozót, kapcsolatot, eszmecserét kellene rendezni — teremteni kint „az életben" is —, akár a munkahelyeken, akár az iskolákban. Céljainkat, törekvéseinket minden lehetséges módon ismertetni, propagálni kellene. S ebben rendezőknek, színészeknek, tervezőknek, dramaturgoknak egyaránt „szerepet" kellene vállalniuk. Mert a benti, a „deszkákon" történő „csodához", amely varázsába vonja a katarzisra várókat, az is hozzátartozik, hogy a kinti, a „festetlen" világban is közeledjünk egymáshoz. Nyitott élményekre van szükség, *kétirányú közlekedésre*, mert ebben rejlenek a színház jövőbeni új formái, amelyeket megtalálni és színházi munkánkban hasznosítani elodázhatatlan szükségesség, ha méltók akarunk maradni ahhoz a nagyszerű *hivatáshoz*, amely a hazai magyar kultúrában reánk váró feladatok megoldásában ölt testet.

Ady Endre írta:

... a csillag-szóró éjszakák
Ma sem engedik feledtetni
Az ember Szépbe-szőtt hitét ...

Én úgy hiszem és vallom, hogy ebben a feledtetni nem engedésben *nekünk is* rendeltetésünk van. De amiképpen minden „strázsán", akképp a miénken is csak korszerű „fegyverekkel" lehet „őrködni"!

KOVÁCS ILDIKÓ

Műhelynapló-jegyzetek

TALÁLKOZÁS. Vajon melyik volt a kiválasztott pillanat, amikor a darabbal találkoztam? Az emlékezet gyatra, és nem rögzíti pontosan a pillanat robbanását. Csak éppen észleljük, hogy munkál bennünk egy gondolat, egy szín, egy forma, egy dallam. Kapunk, befogadjuk, hozzáadjuk magunkat; gazdagabbak vagyunk. Így találtam meg magamban Csokonai Vitéz Mihály *Karnyóné*ját, ízét, színeit, világát. A találkozás sokszor váratlan, de sohasem véletlenszerű. Nehéz eldönteni, hogy én választottam-e a művet, vagy ő választott engem. Gondolom, félúton egymás elé mentünk... Később összepárosítottam magamban Peter Weiss *Mockinpott úr szenvedései* című darabjával; hiszen rokonok ők hangvételben, eszközhasználatban, még megoldásokban is. (Peter Weiss darabjában tündérfi helyett bádogszárnyú angyalok csattogtatják a szárnyaikat, és versben közlik a szentenciát.) Tulajdonképpen együtt kellett volna játszatni őket... A klasszikust és a mai szerzőt, aki a vásári játék feltámasztásától reméli a színházi válság megoldását.

A HARC. Az anyagnak ellenállása van, köt, szorít; de adni is tud. Úgy tűnik, fal van előtted, kerülgeted, beleütközöl, míg rá nem bukkansz a lényegre, megtalálod a „kulcsot"... Ha felfedezted, akkor árad belőle a lehetőség. Előbukkan a mondanivaló új árnyalata, a szöveg rejtett szépsége; kitárul az író világa, az anyag adakozó, bőkezű lesz. Ezt Shakespeare-nél éreztem töményen; az anyag kábító gazdagsága, rétegződése, árnyaltsága el is boríthatja az embert, elveszejtheti a rendezőt. Szoros, koncentrált munkára van szükség, hogy az ember a saját világának szemszögén keresztül összefogja, újjászervezze az anyagot. A rendezés szerkesztés, szigorú értelmi, érzelmi logika alapján álló szerkesztés. És költészet.

(Epizód: egyik nagyszínházi rendező sokat faggatott, milyen ötleteim vannak ezzel az előadással kapcsolatosan. Vajon miért nem azt kérdezte, mi a koncepcióm az előadásról?)

Az előadás koncepciója magában hordozza az ember világnézetét, gondolkozásmódját, életérzését, erkölcsét, ízlésvilágát, emlékeit... mindent.

A SZÍNÉSZ. A Színész nélkül nem közelítettem volna ehhez a darabhoz. Tudtam, hogy csak Péter János játszhatja el ezt a szerepet. Miért férfi? — kérdik a kételkedők. Ha a kiváló alakítás nem beszél önmagáért, még vannak érveim is. Az első a Péter János különleges, választott tehetsége. A második az, hogy eredetileg diákszínjátszóknak írta Csokonai ezt a darabját, és ott tudvalevőleg a leányszerepeket is fiúk játszották (bár ez az érv kissé sántít, mert Borist nő játssza). A harmadik érv a mondanivaló és az eszköz viszonyát példázza: ha ezt a darabot, a szerelemre éhes özvegyet, gyengeelméjű gyermekét, karakter nélküli gavallérjait szokványos realizmussal ábrázoljuk, beszűkül a mondanivaló, a néző arcára ráfagy a mosoly. Az, hogy férfi játszik nő-szerepet, már önmagában véve elidegenítő hatás, mikor megszólal férfihangon, leleplezi a játékot, egyben ki is hangsúlyozza. A játék maradjon játék!

EMLÉK. Késő este megyek az utcán, látom, hogy a fényképész kirakata mellett vak öregasszony halad, tapogatózva. Megkérdem, hová megy, és elkísérem. Beszélgetünk. Elmondja, hogy zongoratanárnő volt. Magányos, 80 év körüli, elhanyagolt külsejű öregasszony. Megkérdezi, hol dolgozom. Mikor meghallja a bábszínház szót, elmosolyodik. Szép lehet, érdekes lehet, mondja, és: „Kedveském, három szép dolog van a világon: a virág, a zene és a játék..."

CSOKONAI VILÁGA (a darabjaiban) panoptikum-világ. Éles szeme kutat az emberi gyengeségek között, mulat és bánkódik rajtuk, keserű emberszeretettel. Felvonultatja a paródia, irónia, szatíra eszközeit, hogy elénk varázsolja panoptikumfiguráit. Itt nem az egyén árnyalt lélektani rajzáról van szó, hanem a lényegítés, a sűrítés, a tudatos túlzás, a felnagyítás segítségével ábrázolt típusról. Itt találkozik a mű és a műfaj sajátos lehetősége. Az, ahogyan Csokonai megszerkesztette a figuráit, azonos a bábszínház gondolkozásmódjával.

De hát az út, a harc az anyaggal nem zökkenőmentes. A figurák bábfigurák, de a bábu csak korlátozott mennyiségű szöveget bír meg, szövegben is sűrítettséget

igényel. Sejtettem, éreztem, hogy az archaizáló szöveg és a szövegmennyiség túllépik a bábu teherbírását. Így született a megoldás, az ember mint bábu. A bábszerűen mozgó, beszélő ember kihangsúlyozza a panoptikum-jelleget, önmagát ábrázolja, parodizálja ezzel a kétsíkúsággal.

A játékmenetből adódott a másik szokatlan megoldás, hogy a színész bemenekül a bábuba, szembesül a saját báb-képmásával. Talán még nem is használtam ki eléggé ezt a „felfedezést". De új utat nyitott előttem ez a lehetőség a megkettőző ábrázolás, azonosítás, ellentmondás lehetőségével. Talán még nem is tudom igazán felmérni ezt a lehetőséget, hiszen valóban a felfedezés erejével hat, mert én sem használtam eddig, és máshol sem láttam ezt az ábrázolási formát. Így születik egy közel kétszáz éves szöveg és egy ősi színházi forma találkozásából új lehetőség.

A vak öregasszony tudja, ismeri a Játék fontosságát, szépségét; az ősi műfajban még van annyi tartalék, hogy vadonatúj, friss hajtást tud hajtani. Van élet, lehet hinni benne, bízni benne!

A *Karnyóné* tragikomédia. Összetevői a vásári komédia, commedia dell'arte jelleggel, a vaskos humor, a szatirikus él, a szürreális meseelemek. Nyelvezete játékos, friss, fordulatos, ízes, tele abszurd játékokkal. A bábu tragikomikus lény. Rongy mivolta, élettelensége, esetlensége tragikus; játéka, puszta megmozdulása komikus. Védtelensége megindító, játéka a gyermekkorunkat idézi; a Játékot, a teljes hitet a játékban. A legderűsebb bábu is magában hordozza az álarcok megkövesedett, időtlen szomorúságát, a legdrámaibb bábhősnél is megvillan a játékos vidámság, ha cselekszik. Talán ezért is olyan korszerű műfaj a bábszínház, ezért közelíthető meg eszközeivel a groteszk, az abszurd.

ALKOTÓ KÖZÖSSÉG nélkül nincsen előadás. Nem társulat, színészi kollektíva stb., hanem alkotó közösség! Mi kell ahhoz, hogy ez megvalósuljon? Sok-sok munka, türelem, egy adag pedagógia, szeretet és elsősorban az igény, hogy a színész alkotó, nem pusztán kivitelező jellegű színész legyen. Mindehhez saját módszert próbáltunk kialakítani; az improvizációs gyakorlatok, a pantomim mind segítségünkre voltak az alkotó fantázia, az improvizációs készség kialakításában. De a darab meneténél alkalmazott munkamódszer is segíti az alkotó szellem kialakulását. Remélem, hiszem, hogy a színész úgy érzi, hogy szabadsága, lehetősége van (természetesen a koncepció keretein belül) alkotó módon cselekedni. Mindenesetre az eredmény, az előadás azt tükrözi, hogy a színész szabadon, kedvvel játszik. Mindehhez hozzájárul még a közösség erkölcsi hozzáállása is. Ez is szoros tartozéka az alkotó közösségnek. Az a kollegiális szolidaritás, amellyel az egyszavas vagy éppen szöveg nélküli szereplő még ma is minden előadáson (túl az ötvenen) együtt örül a főszereplők sikerének, együtt izgul a bakizókkal, ünnepel egy-egy új játékbeli árnyalatot. Mert az előadás az *együttes* előadása. Mindezt valahol a paraván-etika is meghatározza. A paraván mögöttiség szerénysége, az egymás segítésének a szükségessége. Reálisan nézve, itt is emberek vannak; hibákkal, gyengeségekkel. Az egyik hangulatember, a másik anarchikus, a harmadik túlságosan éles stb. stb. De a közös cél befogadja a hibákat is.

A MUNKA. Hihetetlenül friss ez a darab. Harsány kedvű vásári komédiázása átlendül a bizarr, szinte szürreális játékba: „párkák, lidércek, fúriák, republikánus franciák", a tündérek és a tündérfi életre keltik a halott szereplőket, játékosan abszurd szövegek pattognak a darab végén.

Átverekedjük magunkat a szövegen, botladozunk a szokatlan fordulatain, archaikus élén kicsorbul a nyelvünk. De mégis milyen színes, milyen ízes. Ízlelgetjük, hiszen a nyelvet érzékelni, ízlelni kell. Egyszer csak észrevesszük, hogy a szöveg engedelmeskedik, életre kelt. Ez az első lépés. Ezt követi az eszközök használata, alkalmazása. Csokonai némajátékot is írt nekünk, úgy látszik, ő is szerette s élvezte a pantomim kifejező, érdekes műfaját. Becsempésszük az előadásba a vásári képmutogatást, a kontó megjelenítésénél és Lázár képtelen „politizálásánál". Jelen van a színjátszás, bábszerűen a bábjátszás, és az elidegenítő effektus, a súgás: a színész kiszól a szerepéből. Így tudatosítjuk, hogy mindez csak játék.

Büszke vagyok a színészeimre, akik megoldják ezt a sokrétű feladatot, és nagyon is jól oldják meg. A próbán játszunk, együtt játszunk a színészekkel, ők a színpadon, én a rendezői számüzetésem helyéről, a teremből. Mégis együtt vagyunk a játékban. Pattognak közöttünk az ötletek (most már jöhet az ötlet!), mint a labdajátékban. Jót nevetünk egy-egy újonnan felbukkanó, sikerült játékon. No, persze az átfűtött pillanat teljességét át kell menteni, „konzerválni" kell, átadni a nézőnek.

Pontosan dolgozunk, lépésről lépésre, nüanszról nüanszra. Tulajdonképpen minden kicsi játék be van állítva; koreográfia az egész előadás. Nagyon nehéz a bábszerű merevséget felidézni, mozgásban, beszédben. Itt sem lehet kívülről közelíteni, belülről kell megteremteni a megfelelő lélektani közérzetet, hogy kellőkép-

pen „elsivárosodjon" az ember, legalábbis mereven egysíkú legyen. Fegyelem, önkontroll kell ehhez a pontosan rögzített játékformához. És sok-sok áradó játékkedv. *Ösztönösség és tudatosság!!* A néző talán úgy érzi, hogy most, épp előtte születik az előadás. A színész spontán frisseséggel játszik, úgy tűnik, improvizál. Mégis minden kötött, meghatározott, a gesztus, a szó, a hangsúly, a lépés, a játék. Hol a titok? Talán ott, hogy a színész is belefeledkezik a játék örömébe, elfeledve a munka fáradságát. A bábu egysíkúsága, stilizáltsága igényeli a mozgásbeli, játékbeli stilizálást. Fel kell használnunk minden kifejezési eszközünket. De hát, gondolom, ez a színház.

A színpad élő, mozgásban lévő képzőművészeti kompozíció. Ezt mindig újra meg újra beállítjuk, sőt később is kontrolláljuk. A pantomim sokévi kitartó munkája most megint gyümölcsözik. A színészek tudatos mozgása, koreográfiája tükrözi ezt. Minden előadás zenei felépítésű — tempó, ritmus, dinamika szempontjából. Minden figurának megvan a saját ritmusa, minden jelenetnek a dinamikai felépítése, és így az egész előadásnak is.

Péter János kifogyhatatlan játékkedve sugárzik, „megfertőz" mindenkit. Hihetetlen biztonságérzettel sohasem vét, nem csúszik el az olcsó hatás, a ripacskodás felé, még árnyalatában sem. Pedig a szerep, a helyzet kínálja ezt. Egyébként ez is a belső fegyelemhez, az igény teremtette művészi erkölcshöz tartozik, hogy kerüljük az olcsó hatásokat, ne használjuk a sikert olcsó fokozásra. Arányérzék kérdése a színésznél, a játékoknál, az előadás egészénél, hogy „miből mennyit". Recept nincs; talán működik az a bizonyos valahányadik érzék, a színész vagy a rendező színpadi érzéke, ösztöne. Péter János kezében bábbá válik a legbanálisabb tárgy is, varázsol a játék erejével. Most önmagát varázsolja át, negédesen csetlikbotlik előttünk a kacér és bánatos özvegy, csókot int, csücsörít, ellenállhatatlan a humora. Ugyanolyan kényes feladata van a Samukát megjelenítő Balló Zoltánnak. Ő is teljes biztonsággal oldja meg feladatát, merev mosolya, „bájos" integetése sokakat meghódított. Sohasem visszatetsző a Samuka „gügyesége", groteszken humoros, míg egyszer csak saját hangján azt is közli velünk és Lázárral, hogy ő „nem olyan bolond, mint..." Mindenkiről sokat-sokat lehetne és kellene beszélni, a lendületes Kuruzsról, aki a játékmester nehéz tisztjét is ellátja (D. Szabó Lajos), a két gavallérról, Borisról, Lázárról, a tündérekről. Hiszen mindnyájuk munkájából, tehetségéből született az előadás. Talán jön egyszer egy kritikus, és csak a színészekre koncentrál, a sokrétű teljesítményre, kielemezve a munkájukat. Megérdemli a sokéves paraván mögötti munkájuk, a tehetségük, képességük.

TÖREDÉKEK. A Zene a bábszínházban az előadás alkotóeleme. Vermesy Péter tehetséges, hűséges munkatársunk hosszú évek óta. Szeretettel, hozzáértéssel, humorral közelíti a bábut, tudja a bábszínház nyelvét. Zenéje most is telitalálat, játékosan harsány, szellemesen ironikus.

A KÖZÖNSÉGET talán még mi is formálhatjuk azon keresztül, amit adunk nekik. A tizenévesek négyszer-ötször nézték meg az előadást, idézték a szöveget, elhozták a szüleiket, kérték a könyvet, hogy kiírják kedvenc szövegeiket. A tankönyvbeli poros adatból élő valóság lett. Az egyik előadáson, amikor főképp fiatalok voltak a teremben, úgy éreztem, hogy csak egy pillanaton múlik, és ők is felugranak a tákolt pódiumra, hogy együtt táncoljanak a színészekkel. Ezt kellene megvalósítani, ezt a pillanatot! Büszkék vagyunk reá, hogy Szabó T. Attila professzor szerette és élvezte az előadást, büszkék vagyunk arra, hogy Szamosdarán, a kis határmenti faluban (ahová traktor vontatott be minket a térdig érő sártengeren keresztül) a játékot lelkesen élvező közönség még vissza is felelt a színpadnak. Jó, hogy szerették Szatmáron, Gyergyóremetén, falun-városon egyaránt a *játékot*. Mert a tiszta játék művészi, morális erő. Bennefoglaltatik a gondolkodás, az érzések tisztasága. Világnézetet is jelent, nemcsak puszta játékot. Nemegyszer éreztük, de megfogalmazva is hallottuk, hogy adtunk valamit a játékunkkal, s hogy ezért hálás a néző. Adni visszaható erőt jelent.

CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY, az ember, ott kellene üljön a nézőtéren. Lássa, érezze, hogy adott és ad ma is az embereknek. Furcsán személyes kapcsolatba kerültünk vele. A szellem nem hal meg, tovább él, sugárzik. Ez is csoda, és az emberi csodákban hinni kell felnőtt módra, gyermek módra. Mert mivé lennénk az emberségbe vetett hit nélkül?

ARADI JÓZSEF—GERGELY TAMÁS

Bomlásfelületek

Egy amatőrcsoport „mítosza" és valósága

— Mi is volt hát a Stúdió-51? Amatőr színjátszócsoport? Köpje magát szembe az, aki elhitte. (G. T. — a második periódusról.)

— A Stúdiót nem érdemes fetisizálni. A szelleme úgyis tovább él mindenkiben, aki valaha is „belefért". Jó előiskola volt — a későbbi irányadó kiútkeresésekhez. Megalapozta minden korszerű törekvés védekezéstechnikáját. (Cs. L. — az első és harmadik periódusról.)

— Ha sikerül színpadra vinni a tervezett paródiát, talán elnevetjük, talán továbbgondoljuk a Stúdiót. Nyilvánvalóvá vált volna, hogy lezárul egy fejezet a Stúdió életében. Csakhogy ezúttal nem adatott meg a feszültség groteszkben való feloldásának élménye. Ami maradt — a név és a hírnév. Vagy ötven ember, aki nem ismeri egymást... (H. I. — a második periódusról.)

— Egy idő után minden csoport szétmegy. 25—30 között az ember családot alapít, a „központból" a „perifériára" kerül. A jövőről vagy jót, vagy semmit. (K. S.)

Öndokumentáció. Egykori és mai beszélgetések az alapítókkal, rendezőkkel, tagokkal. Sajtóvisszhang. Közönségvisszhang a bemutatókról. Viták jegyzőkönyve. Tervezett és előadott darabok rendezőpéldánya. Műsorfüzetek. Újságkivágások. Sajtóban megjelent nyilatkozatok. Papírcetlik. Színpadtervek, szereposztásváltozatok. Egymásnak írt emléksorok — gúnyrajzok, „marhulások" — bemutatók utáni hangulatképek. Fotók. Meghívók. Pecsétnyomók. Hivatalos levelezés. Kérvények. Átiratok. Bevételi jegyzőkönyvek. Iskolai körözvények. Mai színházi „toborzók".

A Nagy Happening—I. „Nagy" robbantás. Azért, hogy még kereteiben se valljon színházra, amit csinálunk. Közönségprovokáló, közönségbevonó előadás „egetrázó" terve. Akkor merőben új lett volna, ma már senkit sem lepne meg, világszerte elterjedt. Még nekünk is szoknunk kellett az ötlethez, hát még azoknak, akiknek beszámoltunk róla. Emlékszem, megmutattam K-nak, és valósággal ekszt ázisba esett. A döntő lökést az adta, hogy összefutottam az utcán Toni Ferróval, a Teatro Comunitario di Napoli vezetőjével (akkor kezdték az utcaszínházat). Kamaszos felbuzdulás. A tobzódás öröme. Millió grafikon, plakáttervek. Miért nem lett belőle semmi? Talán nem is akartuk megcsinálni. Mindenki nagyon szerette az ügyet, és mindenki óva intett attól, hogy megcsináljuk. 1970-et írtunk. A címe az lett volna: *Eszmék születése, elévülése és pusztulása.* (Cs. L.)

Önelnevezések. SzEHO Stúdió (SzEHO=Szuper Extra Humán Osztály) — 1968.; Stúdió-51 Diákszínház — 1969.; Stúdió-51 Ifjúsági Színház — 1970.; Stúdió-51 — 1970—1975. Futnak még: iskolai színjátszó kör, diák-színjátszó csoport, kísérleti laboratórium, pódium, irodalmi színpad.

A Nagy Happening—II. Káosszal kezdődik. Hatan (három fiú és három lány) összevissza beszélnek, rotyognak, egymástól teljesen függetlenül. Stockhausennél is van olyan, hogy most 3' 24"-ig mindenki azt játssza, ami eszébe jut, s van a teremben huszonöt hangszeres. A kaotikus hangzavar az elviselhetetlenségig fokozódik. Ekkor következik az egyén kitörése, megszületik az eszme, és énekelni kezd. A többi zavartalanul vartyog, nem vesz tudomást róla. Az eszme terjedése — már hárman énekelnek, megpróbálják lebírni a káoszt. Az eszme korszellemmé (divattá) válik, a „kisember" vállvonogatva csatlakozik az éneklőkhöz. Már csak ketten beszélnek: konok kapaszkodás a dogmatizmusba, nagy hangon folytatott parlagi eszmefuttatások. Az ének őket is megfogja: teljes ének, uralkodó eszme, tiszta zenei hang.

Akkor jön a második félperiódus: ugyanez visszafelé. Az eszme megingása: egy ember elbizonytalanodik, és elhallgat, a többiek zavartalanul tovább énekelnek. Aki elhallgatott, most új, más énekbe kezd. A tömeg hallelujázó kórusa elnyomja, megsemmisíti őt. A másik öt éneklő közül egy eltűnik (beül a közönség közé), kettő elhallgat, majd párbeszédbe kezd (az eszme elévülése), ez provokálja a közönséget, közönségreakció, minőségileg felsőbbrendű közönség-káosz, mely elsőpri az utolsó énekhangot is: mindenki beszél a teremben (az eszme összeomlása). Ugyanakkor az élet-motívum befejező ütemei, S. Gy. ezt kürtösökkel akarta... Felgyullad a fény. Vége. (Cs. L.)

Kérvények. Alulírottak kérjük az osztályfőnök elvtársat, hogy engedélyezze városunk színházi előadásain való részvételünket, valamint egyéb kulturális rendezvények megtekintését. Kérésünket azzal indokoljuk, hogy érettségi után a Színművészeti Főiskola rendezői szakára szeretnénk beiratkozni, ezért számunkra mindez nemcsak szórakozás, hanem előtanulmány tárgyát is képezné. Tisztelettel Sz. Gy. és Cs. L. (1968. február 21.) Engedélyeztem. Osztályfőnök.

Alulírottak kérjük az iskola igazgatóságát, hogy engedélyezze a Magyar Színháznál való statisztálásunkat. Kérésünket szüleink is támogatják. Sz. Gy. és Cs. L. (1968. november 13.) Engedélyeztem. Igazgató.

Levél a szerkesztőséghez. Elhatároztuk, hogy saját erőnkből kísérleti csoportot alakítunk azokból, akik a színjátszást hivatásuknak érzik. Iskolai keretek között előadtuk Albert Maltz *Morrison ügy* című darabját. Az igazgatóság előzetes ígérete ellenére nem engedélyezte a darab saját színpadunkon való megismétlését. Ezek után úgy láttuk helyesebbnek, ha az iskolán kívül próbálunk szerencsét. Ekkor totálisan betiltották tevékenységünket, mondván, hogy az iskola tökéletesen megfelelő lehetőségeket biztosított és biztosít számunkra. Társammal átiratkoztunk egy másik iskolába, ahol megkaptuk az engedélyt tevékenységünk folytatására. Saját erőnkből akartunk felfedezni egy számunkra még jóformán ismeretlen világot. Olyan nagy bűn ez? Sz. Gy. (Megjelent központi ifjúsági lapban, 1968. december 12.)

Válaszlevél a szerkesztőséghez. Nagy megdöbbenéssel olvastam Sz. Gy. cikkét. Ez a cikk nélkülözi a tárgyilagosságot. Sz. Gy.-ék akkor akarták megismételni a darabot, amikor az évzárásig már csak rövid két hét volt. Ismétlések ideje alatt a diákoknak nincs idejük próbákra. Az igazgató is erre hivatkozott. Sz. Gy. megállapítja, hogy ellenezték működésüket. De miért? Erről nem mond semmit. Sz. Gy. és csoportja olyan akcióba kezdtek, amely ellenkezik az iskolai szabályzattal. Kibővítették csoportjukat olyan tanulókkal, akiknek nem volt erre engedélyük az iskolától. „Saját erőnkből akartunk felfedezni egy számunkra még jóformán ismeretlen világot" — írja Sz. Gy. Ebben igaza van, de az ember egyedül, a társadalom támogatása nélkül nem állhatja meg a helyét. Sz. Gy. befeketítette a tanári kar, az iskola becsületét. Felteszem a kérdést: szabad-e valakinek tíz év után felelőtlenül bemocskolni egy olyan iskola becsületét, ahol tanult és művelődött? K. S. tanuló. (Megjelent uo. 1969. január 9.)

Nyilvánosság. Cikk a helyi lapban. Címe: *Iskolaszínház — lenni vagy nem megszűnni...?* (1969. február 13.) „Nem vagyunk hívei annak, hogy egy csoport tanári felügyelet nélkül dolgozzék, ám hívei vagyunk a diákok — nevezzük így — öntevékenységének. Annak, hogy saját díszleteik között, saját rendezésükben játszhassanak maguk-választotta vagy a tanárok tanácsai alapján kiválasztott darabot. *Hír a helyi lapban:* „A Stúdió-51 elnevezésű diákszínjátszócsoport szép sikerrel mutatta be a Fény Kultúrotthonban Carlo Terron *Szabadság* és William Saroyan *Halló, ki az?* című egyfelvonásosát." (1969. január 29.)

A befogadó iskola igazgatósági leirata Sz. Gy.-hez: „Ezennel közöljük, hogy az igazgatóság határozata értelmében tanulók ezután *nem vehetnek részt* a Fény Kultúrotthon színjátszó tevékenységében. Valamennyi tanulónk iskolai keretek között folytatja kulturális-művészi tevékenységét. Továbbá megtiltunk mindennemű statisztálást a színházban." Igazgató. Titkárnő. Pecsét. (1969. február 24.)

Az első manifesztum. „HOMO LUDENS". Kísérletezni akarunk, játszva tanulni. Be akarjuk bizonyítani, hogy az iskolai színjátszás nem rekedhet meg a mesejátékok és a gügyögve-oktató színművek fokán. Ezért hoztuk létre stúdiónkat, néhányan lelkes fiatalok, akik folytatni akarjuk a kolozsvári diákszínjátszás kísérletező hagyományait. Stúdió-51. (A *Szabadság* és a *Halló, ki az?* közös műsorfüzetéből. 1969. január 25.)

Önideológia. Manifesztumokra akkor van szükség, amikor egy mozgalom a létéért küzd, vagyis intézményesülni akar. Ha létezni akartunk, gazdára kellett találnunk. A Fény után így kerültünk a Győzelem klubba, majd a Fások klubjában való rövid átmenet után a Vasutas klubba, ahol aztán hosszú időre meg is állapodtunk. (Sz. Gy.) — A hőskor kulcskérdése — a darabválasztás. Azt hittük, minden ezen múlik. Azt hittük, megtalálhatjuk magunkat a választott darabokban. (Sz. Gy.) — Lehet, hogy a bomlás már a születésben benne foglaltatott? Vajon nem az elkerülhetetlen születési ártalmak hatottak tudat alatt, s határozták meg a későbbi problémákat? Mégis, amennyire a csoport hőskorát ismerem (hallomásból), a Stúdió-51 értette meg először, hogy nem az intézménynek van ránk szüksége, hogy terveit felmutassa, hanem nekünk van szükségünk az intézményre (művelődési házakra), hogy terveinket megvalósíthassuk. (R. Gy.)

Történet számokban és arányokban:
1968: 1 bemutató. Rendez Cs. L. és Sz. Gy.
1968—1969: 3 bemutató, 2 megvalósulatlan terv. Rendez Cs. L. és Sz. Gy.
1969—1970: 2 bemutató, 4 megvalósulatlan terv. Rendez Cs. L., Sz. Gy. és Sz. G. (újonc)
1970—1971: 4 bemutató, 7 megvalósulatlan terv. Rendez Cs. L., Sz. Gy.; Sz. G. és H. Sz. I.
1971—1972: 1 bemutató. Rendez Sz. Gy. Távozott Cs. L. és Sz. G.
1972—1973: 4 bemutató, 7 elmaradt, félbemaradt terv. Rendez Sz. Gy., H. Sz. I. és G. T. (újonc)
1973—1974: 2 bemutató, 2 elmaradt, 1 bemutatás előtt félbeszakadt vállalkozás. Rendez M. J. és D. Ö.
1974—1975: 4 bemutató, 1 félbemaradt vállalkozás, 1 utolsó pillanatban elmaradt előadás. Rendez a visszatérő Cs. L. és D. Ö.

A megtörtént és meg nem történt produkciók aránya 19:25.

Történet korszakhatárokkal: Hőskor és fénykor (1968—1970); Második menet (1971—1973); Utószezon (1974—1975).

Stúdiósok. Hét év alatt 102 név fordul elő színlapokon, jegyzetfüzetekben, emlékezetben. A 102-ből azonban csak alig 24-nek a „tagsága" éri el a három év „régiséget". Senki sincs, aki hét év alatt folyamatosan részt vett volna minden produkcióban. Sokan lemorzsolódtak, s eltűntek nyomtalanul. A cserélődést életkori törvények irányítják. (A mag 1951-ben született!) A fluktuációs csúcsévek: 1970—1971-ben egyetemi felvételi, illetve katonaság „tizedel", 1973—1974-ben pedig az államvizsga, illetve a kihelyezés. E két fluktuációs csúcs korszakolja a Stúdió történetét, a gárda 3—4 alapemberen kívül mindkét alkalommal szinte teljesen kicserélődik.

Nemzedékesdi. Rövid intermezzó a csoport életében. Közérzeti válság. Az önálló „darabválasztás" szabadságillúziója már elmúlt, a „közvetlen tudatformálás", a tiszta politikai színház mítosza még nem született meg.
Generációs manifesztumok — a fénykorból: „Nem vagyunk fejen álló kamaszok, agyunkat nemcsak a beatzene befogadására használjuk, nem mindig a könnyebb végét fogjuk meg a dolgoknak, néha kínlódunk, vergődünk, és magunkra vagyunk". (H. Sz. I. rendezői vallomása — az első házi fesztivál műsorfüzetében, 1971. május 25.)
„Húszéves vagyok, már nem tinédzser, még nem felnőtt." (M. J., a szerző vallomása uo.)
„Szeretném, ha korosztályunk megirtózna mindenfajta erőszaktól, még mielőtt gyakorolhatná, és aktivitását ne frázisok barikádján fejtse ki." (Sz. Gy. uo.)
Az Sz. G. rendezte Karinthy-est mottója: „Gyalázatos kor, mit tettél ártatlan szívemmel, felelj meg." (Uo.)

Stílus. Gunyoros cinikus-álcinikus hangvétel, ez a Stúdió metanyelve. (Cs. L.) — Stúdió-szöveg: „Mester, magából sohasem lesz rendező. Na egészséget!" (H. Sz. I.) — A magázódástól a köszönésig, a megszólítástól a füttyjelig — e kommunikációs csoportnormákhoz tartotta magát a legkövetkezetesebben a „galeri". A második periódusbeli társaságból is sokan átvettük, a Stúdió felbomlása után is használjuk. Hozzátartozik az emberhez. (H. I.) — A Stúdió eredeti füttyjele az Echó-együttes egyik számából való. (Sz. G.) — Talán a füttyjel az egyetlen, ami változott. A mi későbbi galerink füttyjele az első közös vállalkozás, *Gondolatok* egyik népdalparódiájából az „In-dulj, mun-ka-ver-seny" szövegéből való. (H. I.)

Sajtósztereotípiák a fénykorból: A rendezést majd szétvetik az ötletek — tenni vágyó lelkesedés — jelesre vizsgázott — érdemjegye dicséretes — igazi meglepetés (tekintve, hogy fiatalok, amatőrök, kezdők stb.) — távol az öncélúságtól — nem utoljára fogjuk hallani ezt a nevet. (Vezeték- vagy keresztnév elírása.)

Sajtókritika: Darabválasztásról (szerencsés, nem szerencsés, túllépi a csoport, a rendező, a színpad lehetőségeit) — színészekről (alakításuk emlékezetes, tisztes, túljátszott, ügyetlen, suta) — közönségről (hálás, népes, kevésbé népes).

Műsorfüzetek emléksorai (1969—1971; fénykor) — Magával született lelkesedése (mármint a magáé) örökké magával ragadott (mármint engem) — Testvérek, ha túl leszünk, sose nézünk hátra — Aut Caesar, aut nihil — A Stúdió örök, és mi élünk még egypár évig — Kedves Mester, ezután rendezzen egyedül. A segédrendezőket és a segédrendezők segédrendezőit nem magának találták ki — A Fény-előadás sokkal „fényesebb" volt — Magát vigasztalja, hogy én voltam a hibás — Méa kulpa — Találkozunk a londoni Albert Hall Stúdió-51 előadásán. Egy „kétes értékű zenebohóc" — Mindig szerettem magával együtt dolgozni, és továbbra is számítok magára — Remélem, maga mint a Szentgyörgyi István színiakadémia tagja is megtiszteli társulatunkat szíves közreműködésével — „Én ugyan tapsoltam", de ez

nem jelenti azt, hogy isteniek vagyunk — Utolsó együttműködésünk emlékére — Ha egyáltalán fogunk még „fungálni"...

Dokumentumok a fénykorból. Meghívó: Szeretnénk, ha szíves megjelenésével támogatná akciónkat (a Karinthy-est meghívója, 1971. május 26.). Jegyzőkönyv a bevételről: Átvettem 200 drb 4 lejes jegyet, elkelt belőle 50 drb. Levontunk belőle 105 lej 5 banit a díszlet, műsorfüzet stb. költségeire, a maradék 94 lej 95 banit ezennel átadjuk a municípiumnak. (1970. május 28.)
Levél a nagyenyedi Bethlen Kollégium aligazgatójához: Felettes szerveink előreláthatólag nem tudják fedezni a kiszállás útiköltségeit, ezért, ha lehet, kérjenek beléptidíjat a közönségtől. (1969. október 6.) A kiszállás elmaradt.

Differenciálódás. Harmadik év telt el a kezdés óta. A Stúdió már harmadik fedél alatt játszik, próbál. A fénykor a lehetőségek kora, az egyéni törekvések „megizmosodnak". Sajátos kettősség, rivalizálás a truppban. A két Mester (Cs. L. és Sz. Gy.) némiképp más-más irányban képzeli el a kibontakozást, de ez a feszültség még nem érinti az alaptörekvések egységét, inkább termékenyítőleg hat a közös munkára. A pódiumszínház vagy az ifjúsági pinceszínház modellje ekkor még többjelentésű, nemcsak a politikai színház, hanem egy új avantgarde színházi közlésrendszer laboratóriuma felé is tovább lehet lépni belőle. Az út minden irányban nyitott. Az ellentétek egyfajta sajátos munkamegosztásban csapódnak le, Cs. L. happeninget tervez és Arrabalt rendez (a *Piknik a csatatéren*-t díjazzák az amatőr csoportok fesztiválján), Sz. Gy. hazai szerzők irodalmi színpadait tervezi (Palocsay, Kiss János) és egyfelvonásosait rendezi (Kocsis István, Sigmond István).

„Skizma". A csoportargóban a Mesterek közti nyílt szakítás fedőneve. Mindketten ragaszkodnak hozzá, hogy tisztán személyes „affér"-ről van szó, valójában nem lehet elszakítani a csoport dolgát a személyes nézeteltéréstől. A háttérben egyre markánsabb egyéniségek és modellek önfejlődése: a pluralizálódás tényét megemészteni nem tudó egyneműsítő hajlamok. Cs. L. távozásával a Stúdió visszanyeri egyes számát. Vele megy S. Gy., Sz. G. Marad: H. Sz. I. és „a" Mester (Sz. Gy.) — maga is egyes számban.

Második menet

Újrakezdés. Az egyneműsítés fokozott teoretizálással jár együtt és viszont: az egység fokozott jelszótermelésre serkent. A Mester (Sz. Gy.) sajtómanifesztumaiból: „Nemzedékünk apolitikus, föl kell rázni a közönyből", „Az elv: politikus színház. Számunkra a színház szószék, eszköz a tudatformálásban. Lehetőségeinkhez mérten igyekszünk minden bennünket érintő közéleti kérdésben állást foglalni és állásfoglalásra késztetni." (Megjelent 1973. május 12.)

Önkéntesek. Adalékok *A Stúdió-51 tündöklése és bukása* című tanulmányhoz — egy kívül-belülálló szemével. Hogyan kerültem kapcsolatba a fentebb inkriminált társasággal? Kezdetben vala az első egyetemi év. Erről csak annyit, hogy szinte semmilyen személyhez vagy közösséghez kapcsolódó emléket nem hagyott bennem. Sz. Gy.-nek emberekre volt szüksége az új vállalkozáshoz. Beállítottam egy próbára. A próba nem szakadt meg. A színpadon, ha jól emlékszem, K. S. volt. Megilletődve ültem. A próba komoly munka benyomását keltette. Az emberek magázódtak. Úgy éreztem, már kialakult közösségbe csöppentem. Beilleszkedésem — fejlett adaptív képességem birtokában — hamar és zökkenőmentesen történt. Azonnal elfogadtam mindent: az embereket, céljukat, eszközeiket. Nagy hatást tett rám a Mester érettsége, magabiztossága. Örült bennem a nyájember, hogy juhászra talált. Szerepem nem okozott nehézséget. Nem viszonyultam hozzá sehogy. Csak a csoporthoz viszonyultam — pozitíven. Vita nemigen volt. Inkább beavatási rituálék sorozata: a Mester minden új tagnak lenyomta a szövegét. (H. I.)

Az „új vonal". Úgy emlékszem, hosszú, éjszakába nyúló viták előzték meg. Nem szembenállókként vitáztunk, hiszen lényegében mindenki egyetértett az új vonallal. Tulajdonképpen egy olyan aktív magatartásforma elsajátításáról volt szó, amely az adott — és ismert — történelmi-földrajzi körülmények között járható utakat, cselekvési lehetőségeket keresett. Bár összecsengett az általánosan hangoztatott és szorgalmazott kultúrpolitikai elvekkel, számunkra az volt a fontosabb, hogy az új vonal „alulról jött", saját gondolatunkként szerethettük meg. Sz. Gy. a Stúdiót csak mint egyik önkifejezési formánkat fogta fel. Itteni „manifesztumaink" szellemében kellett volna más területekre is továbbvinni ezt a magatartást. Birtokba vettük a sajtót, az irodalmi köröket, de főleg önmagunkat. P. L. akkor kezdett foglalkozni a közgazdaságtan szociológiai vetületeivel, S. K. zeneszociológiával, G. T. pedig a Stúdió hatásával, mítoszával és önmítoszával, múltjával és belviszonyaival. (H. Sz. I.)

Feljegyzés a műsorfüzetre: „Mester, ne hagyjon ki a forradalmából!" (R. Gy.) — A Mester forradalma az volt, hogy a produkcióról a „közös nyelv" létrehozására helyezte a hangsúlyt (H. Sz. I.) — A gyengébb idegzetűeket ijesztgettük azzal, hogy a stúdiósok „át akarják venni a hatalmat" (H. I.) — Tehetetlenségünk „önugratása" (G. T.) — A balázsbélai életeszmény véresen komoly vállalása. Nagy felbuzdulásomban ez állt hozzám a legközelebb (Sz. Gy.).
Vonzás. — Hogy kerültél a Stúdióhoz? — Hívtak. — Szívesen jöttél? — Mindig érdekelt ez a csoport. Más, mint a többi. Nem az a hagyományos. Itt világnézetről volt szó, míg a többi csoporthoz esetleg „világszempont" kötötte a tagokat. (Magnóbeszélgetés R. Gy.-vel.)
1971—1972: csoportlétszám: 16; a régi gárdából csak mutatóba maradt néhány törzstag (négyen!), a többség „új szerzemény", nagy részük filológus, van köztük műszaki egyetemista, konzis, közgazdász, képzős. Kolozsváriak kisebbségben.
1972—1973: csoportlétszám: 19. Ugrásszerűen megnő az egy-egy előadásra beugró alkalmi résztvevők száma (16). A régi gárdából többen is (6) visszatérnek.
1973—1974: csoportlétszám 22.
Manifesztumok—I. G. T. programcikke a helyi lapban: *A Stúdió-51 mondani akar valamit.* (1972. április 16.) Balázs Béla programlevele Babits Mihályhoz. Bekeretezett szöveg az „új vonal" első műsorfüzetében (országos művelődési lap idézi): „Én is tudom, hogy akkori céljaink, jelszavaink régen elévültek, tárgytalanná váltak. De az igazi holnaposság — és mi azok voltunk — nemcsak bizonyos eszméket jelent, melyek időhöz kötöttek, hanem jelenti amaz eszmék irányát is, emberi magatartást is jelent. A progresszió tendenciáját jelenti, és ne restelljük kimondani, Mihály — forradalmiságot. Ez a békétlenül mindig javítani és fejleszteni akarás maradandóbb, mint az aktuális jelszavak." — Klasszikus drámaszövegbe „bevágott" modern manifesztum: „Az ember — szabad. Mindenért maga fizet: hitért, hitetlenségért, szerelemért, okosságért. Az ember mindenért maga fizet s ezért az ember — szabad! Ez — óriási! Ebben van minden kezdet és minden vég..." (Gorkij: *Éjjeli menedékhely.* Szatyin monológja.) — Beatmusical: „Változott az úr, barátom, / hát te miért nem változol?" „Hej egyedül / semmire sem mész" (Prométheusznak zengi a Kar). „Sok már a szó, / mindez mire jó? / / Tenni kéne már, / tenni valamit." — Minden önkéntesen összeverbuválódott társaságnak, amelyik letisztázott elveket akar vallani, a legfőbb dolga a manifesztum. (Sz. Gy.) — A Mester magát az előadást is „manifesztumnak" kezdte nevezni. (G. T.)
„Nyelvújítás." Régi fogalmak — új, szlenges „feldolgozása": közösségi szellem > *bandázás;* vállalkozás > *cucc;* társaság > *galeri;* ügy > *buli;* fejlődési szakasz > *rund;* közönségdarab > *show;* dolgozni > *pödörni;* irodalmi összeállítás > *kollázs;* előadás > *manifesztum.* — Ez is a védekezéstechnikához tartozott. Mindnyájunkban megbújt valahol egy kis szentimentális ördög. Védekezni kellett a túlpörgés ellen. (H. I.)
Túlpörgések. Bejegyzések egymás műsorfüzetébe: — Nem hagyni a lendületből — Jó érzés, hogy tudjuk egymásról, hogy nem vagyunk egyedül — Csak pödörjük így tovább! — Még egy kicsit pödörjük, s talán kapiskálni fogják mások is. Kevés időnk van! — Nyomás, mert öregszünk — Jöhet a következő — Mester, legyen hű önmagához! — Örvendek, hogy találkoztunk — Éljen Marksz, Enkelsz, Lénin és én — Să trăiți tov. Director! (Egy out-tag) — Fő a nagyotakarás (csak semmi fővakarás) — Hasta la Victoria final (de la revolución permanente).
Manifesztumok—II.
Első manifesztum (*Gondolatok egy levél margójára,* 1972. május 19.) Három rész. I. „Amikor az esztétikum megvált a politikumtól"; II. „Amikor a politikum megvált az esztétikumtól" — zenés-ironikus szövegértelmezések az 50-es évek költészetéből. III. Végül a Stúdió álláspontja — elutasítás és szintézis. Rendezi Sz. Gy.
Második manifesztum. (Aiszkhülosz: A leláncolt Prométheusz — beatmusical, 1972. december 16.) Hangsúly a kóruson, de felbontva szerepekre, magatartásokra. A konformista, az anarchista és az elkötelezett. „Hol a helyünk Zeusz és Prométheusz között?" Besegít a Politon együttes. Rendez Sz. Gy.
Harmadik manifesztum (1972. december 28.) „Ilyet addig nálunk nemigen rendezett senki" (H. I.) „Itt próbáltunk a népdal irányába túllépni a színjátszáson" (H. Sz. I.) „Erre mondták először, hogy agitációs brigád" (G. T.) Besegít a konzi és középiskolások. Rendez Sz. Gy.
Negyedik manifesztum (1973. május 15.) M. J. Örökös hallgatás. Felújítás. Generációs életérzés. Rendez H. Sz. I.
Ötödik manifesztum (1973. május 16.) Miért? (Nomen est omen! H. Sz. I.) Kollázs Hervay-versekből. Rendez G. T.
Hatodik, hetedik, nyolcadik stb. — megannyi elvetélt manifesztum.

Válságtünetek. Jegyzőkönyv az 1973. májusi házi fesztivál bevételéről. Öt előadás — öt manifesztum. „Átvettem 400 jegyet (3 lej darabja), elkelt 95, visszaszolgáltatjuk a maradék 305-öt az eladott jegyek ellenértékével együtt" (1973. május 21.).

Magnóbeszélgetés—I. 1973. Kérdez G. T. Válaszol Sz. Gy.

— Tapasztalatod szerint a Stúdiót ki nézi?

— Általában elég kevés diák, inkább a bölcsészkarról, néhány politechnikás, más egyetemről, aki éppen „beesett véletlenül", pár lelkes felnőtt, akit érdekel a mi intellektuális marhulásunk.

— ?

— Hozzánk nem sikk járni. Van ebben valami jó is. Először is nem köhögik szét az előadást, iszonyatos, amikor boldog-boldogtalan becsődül, tüdőbajos mámikák, szortyogó bácsikák, fenékviszketős nyanyák, mindenki recseg-ropog, hörög, horkol, köhög, mindent csinál, közben semmit sem hall. Ez nálunk nincs. Van húsz ember, de az olyan.

Magnóbeszélgetés—II. 1973. H. Sz. I. hangja — A többieknek nagyon romantikus elképzelésük van arról, hogy a közönség majd csak bejön. Tudom, hogy van, akinek így jó: húsz ember élvezi, amit csinálok, és ez neki elég. Csakhogy: húsz ember nem közönség. Apróság, sajnos, erre én is későn jöttem rá: politikus színházat nehéz úgy csinálni, hogy ne tudjunk magunk mögött velünk együttérző közvéleményt. Megmaradt a szakadék a mai politikusságunk és a diákság apolitikussága között. Valahogy oda kéne nevelni őket... — Ma már tudom, jobban teoretizáltunk, mint játszottunk. Ezért is idegesítette a többi diákcsoportot a körülöttünk vert por. Nem volt elég kiállni és az „új vonalat" népszerűsítve agitálni. A „misera plebs contribuens" nem borult a keblünkre. A hiba bennünk volt. Elfelejtettük, hogy a színház csak az egyik kifejezési formánk. Itt akartuk maximálisan elmondani, amit fontosnak tartottunk, és ez a művészi megvalósítás kárára ment. (H. Sz. I.)

Magnófelvétel—III. 1973. H. I. hangja — A Prométheusz-musicalben még jelen volt az egész megragadásának az igénye. A csoport viszont már nem volt demokratikus. Nem lehetett az. Mindenki akart valamit, de senki sem tudta, mit. Talán a Mester sem biztosan. De egyedül neki voltak fogalmai a hogyanról. Mégsem alakult ki osztálytagozódás. Nem volt személyi kultusz. Az ügyet magunkénak éreztük, pász. A beszélgetések ritkultak. Dolgoztunk. Aztán jött az első cucc, amiért nem lelkesedtem fenntartás nélkül. Rendben, Kodályt népszerűsíteni helyes. De azzal, hogy agitációs brigáddá alakultunk át, eleve lemondtunk az egész megragadásának igényéről. Így éreztem. (H. I.) — Úgy tünt, hogy a Mester ellőtte a puskaporát. Erre mások is rájöttek, kitűnő érzékkel ki is használták. A H. Sz. I.—M. J. kettős egyfelől, és G. T. másfelől. Az *Örökös hallgatás* az első magánszám: szerzői, rendezői és színészi ambíciók kiélésére elkerített tér. A *Miért* bukását már a csoport kudarcaként éltem át. G. T.-vel hibásak vagyunk, hogy nem fordítottunk szinte semmi energiát (a Mesterhez képest semmit) arra, hogy leüljünk a galerivel, és meggyőzzük őket. Az is igaz, hogy a banda nyakig benne volt akkorra már egy másik cuccban. De még ma sem találok megnyugtató magyarázatot arra az általános értetlenségre, amely ezt a kollázst fogadta. Hiába volt rajta a Stúdió-címke, hallgatólagosan mégis elvetették. (H. I.) — Kevesen jöttek el. Lehet, hogy rossz volt az időpont, vizsgák előtt, kupamérkőzés napján, vagy ha nem ezért, hát becsülöm az őszinteségüket. (G. T.) — Kitűnő szöveg, nagyon jó elképzelés. Elmesélve. Utólag. G. T. lágyan engedi kifutni ujjai közül a nagy lehetőséget. (H. Sz. I.) *Miért?* — A koncepció a Nagy Happeninget idézi. Fiúk, lányok összevissza mászkálnak a színpadon. Egy ember külön kezd járkálni. Aztán mások is társulnak hozzá. Lépések párbeszéde, kórusa. Majd ugyanez visszafelé. A káoszig. A közönség nem fogta az ügyet. (G. T.)

Magánvállalkozások. — Ekkor már külön vizeken evezünk. (H. Sz. I.) — Mindenkinek van egy elképzelése, hogy ő mit is akar, és van egy elképzelése a csoportról. A két dolog persze nem mindig fedi egymást. (H. I.)

Bomlásfelületek—I. A *Gondolatok* és a *Prométheusz* még ugyanaz a vonal. Sz. Gy. szigorúan és kíméletlenül vallatta bennük generációs magatartásunk ellentmondásait — belülről. Utána valahogy krízishelyzetet látok. Mindenki elkezd keresni, és elsősorban mindenki magára gondol. Azt hiszem, ez törvényszerű. Minden valamirevaló csoport irányzatokra bomlik egy idő után, s aztán ebből a többes számból áll össze valami olyan, hogy Stúdió-51.

A színház vonzásában. — Néhányan most már színházat akartunk csinálni. Úgy éreztük, végre ki kell nőnünk a „balosságból". Meg kellene tanulni a színpad nyelvét, kifejezési eszközeit. Ötvözni a mondanivalót az esztétikummal. Otčenašek *Rómeó, Júlia és a sötétség*ének, Kocsis *Stuart Máriá*jának, M. J. hangjátékának ren-

dezésére készülök. (H. Sz. I.) — Olyan színházat akartunk, hogy ne csak ötven ember üljön a nézőtéren. A szöveg ne csak akarjon, hanem tudjon is valamit mondani. Fő szempontunk az volt: fiatal szerző fiatalokról írt darabját játsszuk nagyjából velünk egyidős hallgatóknak. Ez hozta a közönséget, ez jogosított volna fel a „mondanivalóra". Az abortusz-problémáról írok darabot. (M. J.)

A happening vonzásában. Leszokni a fecsegésről. Újra megtanulni beszélni, hogy megmutassuk a beszéd által kifejezhetetlent. Hogy az emberek megértsék, nem elég már a szó. Nem totális színházat, hanem totális konvenciórendszert képzeltem el, mely a legközvetlenebb mindennapokból merít, és ezt gazdagítja a totalitás igényéről le nem mondó szertartásrendjével. A színház társadalommérő eszköz, az előadás pedig kulcslyuk mindennapi énünkbe, életközegünkbe. Happeninget akartam rendezni önmagunkról (minden benne lett volna, a Stúdió-51 is). (R. Gy.)

Az „aktualitás" vonzásában. Három előadást terveztem. Az első az elvetélt kollázs volt. Itt a nézőt készen kapta a verset, a zenét. Tapsolhatott. A második egy élő riportadás lett volna: a riporter kérdéseket tesz fel állandóan cserélődő riportalanyoknak, egy önálló hang a közönségből magamagának tesz fel kérdéseket, és egy összekötő hang elmondja, hogyan született az előadás, napi pletykákat dob be, állandóan figyelmeztet arra, hogy itt előadás folyik, éppencsak a közönséget nem szólítja meg. A harmadik egy montázs lett volna: igazán napi és igazán aktuális, a Stúdió-vonal folytatása. *A mai nap* volt a címe. A „mai nap" Kolozsváron: az uborka ára x lej, az aznapi rádió-, tévé-, moziműsor, hírek, aznapi vacsorajegyzék a bennlakásban, napkelte, holdnyugta, aznapi lapok hírei, mindaz, amivel a világ tömi a fejem, és én elmentem megnézni a Stúdió-51 előadását, mert vagány gyerekek. Közben a színpadon a *Prométheuszt* vagy a *Gondolatok*at játsszák, de a néző csak látja az előadást, nem hallja a szöveget. Amit hall, az a mikrofon hangja, az egyetlen hang, közlő, hülyén optimista bemondói hang, nem tudjuk, kié, nem jelenik meg a színpadon. Kezdéskor mindenki kap egy papírt, amire felírja a nevét, munkahelyét (fakultás, suli), hányadév. Tagok kiosztják és összegyűjtik a papírokat. Az előadás abból áll, hogy a mikrofonhang beolvassa a mai nap tényeit, a Stúdió tagjainak és az aznapi előadás résztvevőinek a nevét. Főszereplő a közönség. Ötpercenként pontos időjelzés. Beúsztatott popzene. Lehet, hogy sokaknak nem elég világos, miért olvassák fel a nézők nevét. Mindennapos jelenség: a néző (hallgató) igyekszik személytelen maradni. Csak a GG-t kell végignézni: nem beleszólni semmibe, én a magam kis körében, és hagyjanak nekem békén. Vagy: nem jó, ha az én nevem valahol szerepel. Ugráljon más, én majd nézem. *A mai nap* előadása közben kellemetlen érzés kell hogy elfogja a nézőt. Szorong és várja, hogy sorra kerüljön. Legalábbis én ezt szerettem volna. (G. T.)

Kérdőív. A pluralizálódás az önreflexiónak kedvez. G. T. közönségvallató kérdései: 1. hány éves; 2. fiú—lány; 3. tanul—dolgozik—más; 4. ha diák, hányadéves; 5. ismer-e valakit személyesen a Stúdió-tagok közül; 6. melyik előadást látta. A többi kérdés alkalmi. G. T. magnót szerez, interjúvol. Nemcsak a virtuális közönséget. Mindenkit.

Mitosz. — Szerinted mi jellemző a Stúdió-51-re? — Igazi diákszínjátszás! — Itt többet lehet, mint máshol. — Itt sohasem kerül szóba, hogy *x* hogyan játszik és *y* milyen kétbalkezes a színpadon. Itt minden előadás kapcsán csak a csoport egészéről tudunk beszélni, nem egyesek magánszámairól. — Aktuálisak. — Politizálnak. — Láttad valamelyik előadásunkat? — Nem. Valahogy nem jött ki a lépés...

Sajtóvisszhang. Címek: Szemtől szemben a Stúdió-51-gyel (helyi lap 1973. május 27.); Laboratórium-színpad a munkásklubban (országos ifjúsági hetilap, 1973. július 5.); Kísérletek és bizonyosságok (helyi lap 1973. augusztus); Műkedvelés és hivatásos színház között (Korunk, 1973. 9.); Romániai magyar színház — színvonal és lehetőség (uo.). — A sajtó nagyon jóindulatúan viszonyult hozzánk. Nincs egy becsmérlő cikk sem. (Sz. Gy.) — Egy idő után talán túl sokat is írtak rólunk. De soha nem vitatkoztak velünk. „Szimpatizánsaink" a tartalom kérdését nem feszegették, s a formai problémákat — mert az volt bőven — diszkrét elnézéssel kikerülték. (H. Sz. I.) — Semmivel sem rukkoltunk ki, hát most beszéltek a legtöbbet rólunk. (G. T.)

Belső viták. Réteg- vagy tömegszínházat? Minőséget vagy reklámot? Pódiumot vagy igazi drámát? Általános emberi kérdések vagy napi politikum? Meghökkenteni vagy esztétikailag megnyerni a közönséget? Végletek. És a kiút?

A „nagy dobás". Chile. Egy lehetséges utolsó közös platform, az utolsó közös élmény ígérete. 1973 szeptembere a legmaibb aktualitás. Nem „ránkmért" lozinkás dolog, de belülről fakadó, együttérzésből — tehetetlen dühből — született előadás. Illetve majdnem az. (H. Sz. I.) — Hárman ugrottunk neki: H. Sz. I., M. J. és jómagam. Mindent mi csináltunk a legfrissebb anyagból, és magunkon átszűrve az

egészet. Akkor még nem jöttek be a hírek. Fordítani kellett. Miközben próbáltuk, írtuk is a darabot. Óriási volt a lelkesedés. Mire kész lett, leköröztek az események. (Sz. Gy.) — Az emberek elfáztak a dologtól. Mire észbekaptunk, hogy hogyan tovább, már nem lehetett huszonöt embert összehozni. (H. Sz. I.)

Utószezon

Bomlásfelületek—II. Egyetlen előadás abban a periódusban, amikor leginkább beszélnek rólunk. Bohózat. Rendezi M. J. „Szükség van egy olyan darabra, amivel ki lehessen menni falura". Sz. Gy. végez és lelép. Jön D. Ö. új emberekkel és az *Ökörségek*kel. „Változatok a kiszolgáltatottságra". R. Gy. paródiája is „befullad", a happening túl munkaigényes. Egy happening-ötletét elfogadják a frankfurti fesztiválon. Aztán az ügy elalszik. G. T. folytatja a magnóbeszélgetéseket, a Stúdió-51 történetéhez gyűjt dokumentumokat. A visszatérő Cs. L. science-fiction kollázzsal „debütálna". Az előadás szellemes, komoly. Bemutató előtt mégis szétesik. Cs. L. utolsó kísérletei egy avantgarde színházkombinát „megalapozására".

Életutak. „Ki hova került?" Cs. L. pszichológiát végzett, rendező. Sz. Gy. tanárit végzett, szerkesztő egy kiadóban. H. Sz. I. vidéken tanár, a helyi amatőr csoportban játszik. S. Gy. színházi zeneszerző. Sz. G. újságíró és befutott költő. M. J. a filharmónia hegedűse. R. Gy. tanár, német nyelvű amatőr színjátszócsoportot vezet egy vidéki városban. H. I. falusi tanár, fordít. G. T. falusi tanár, novellákat ír. D. Ö. egy másik klubban egyszemélyes színházat játszik. Marad szobafestőnek. A többiek munkások, technikusok, képzőművészek, tanárok, mérnökök, közgazdászok, formatervezők Kolozsváron és a világban. Heten színire felvételiztek. Hárman elvégezték az akadémiát, most színészek. Három stúdióspár összeházasodott. A lányok férjhez mentek, gyereket szültek. Fodor Évike meghalt. Néhányan belevesztek az életbe, senki sem tud már róluk.

Mi volt neked a Stúdió?

— Mítosz. (Egy mai amatőr színjátszó.)

— Nem megszépítő messzeség, hanem alap, amire mindig rá lehet állni. Ha kell, megtagadni, ha kell továbblépni innen. (Sz. Gy.)

— Amit ők megkezdtek, nem lehet sokáig külön végezni, feltétlenül bele kell torkollnia az egészbe, különben értelmetlenné válik. (Egy szimpatizáns.)

— A Stúdió többször is elkiáltotta magát: Nem vagyunk generáció! Azaz nem érdekel, hogy generáció vagyunk-e vagy sem. Mi — a csoport — ezt akarjuk, ezt tesszük. Nem a paradoxon kedvéért mondom, éppen ezért lett volna generáció a Stúdió közönsége. (R. Gy.)

— A kísérleti színházon, pinceszínházon azóta már rég túllépett a világ. Ami maradt, az nem színház, nem előadás, hanem csak ujjgyakorlatok. Hasznos tornagyakorlat a bemelegítéshez. Ha két színész teázik a színpadon, csinálhat, amit akar, kifejezheti testével a kifejezhetetlent is, ez még nem dráma. Dráma az, ha az egyik kávéban méreg van. (M. J.)

— Túl határozottan teoretizált ahhoz, hogy ki tudjon bújni az intézményesedés kényszere alól. Ahhoz pedig túl aktuális, hogy ne vérezzen el az események sodrában. (H. Sz. I.)

— Ellenkezője mindannak, amiben ma hiszek, és amit ma csinálnék. (H. I.)

— A lehetséges Ifjúsági Színház „magja". Egy, a hivatásos színházzal egyenértékű amatőr mozgalom vegykonyhája. A hatékony védekezéstechnika elsajátítása. (Cs. L.)

Mi volt a Stúdió? Ki emlékszik már rá?

Rekapituláció. „Aki azt hiszi, hogy a Stúdió — Stúdió, az hülye." (Egy Hervay-vers parafrázisa, G. T.) Ergo: a Stúdió minden. Iskolai botrány, keret, amatőr színjátszás, nemzedéki csoportosulás, ifjúsági művelődési mozgalom, színházi mozgalom, egyetemisták (leendő értelmiségiek) cselekvésegyüttese, önismereti és vitacsoportja, életforma és létkérdés. Felváltva és egyidőben.

Botrány és keret: iskola és munkásklub között. Öntörvényű fejlődés csak ott van, ahol lehetőség is van. Lehetőségből autonómiaigény. Adottságból alternatíva. Nem elég rugalmas iskolai keretek. Konfliktus, mely csak a lehetőségek adminisztratív beszűkítésével lett volna „elkerülhető"... és oldható meg (1968 tavasza és ősze). Kilépés az adott keretből. A konfliktusok végigharcolásának előiskolája.

Amatőrmozgalom: népszínmű és happening között. Látványos szakítás a korábbi színházpótló modellel és annak darabválasztó gyakorlatával (népszínmű, Fecskeszárnyú szemöldök). A diákszínjátszás felvilágosodás korabeli hagyományainak tudatos folytatása. Színházasdi és közösségválasztás között. Irodalmi ismeretterjesztő és önműködő funkció. Pódiummodell. Kísérletezés. Autonóm ifjúsági színház terve. Racionális program, a lényegre (mondanivaló, igazság) való koncentrálás. A szó

ereje. Emelkedettség, fennköltség. Az interpretáció és öninterpretáció fontossága. Verbális önkifejezési szándék. Mindez némi fáziskésésben az európai tendenciákkal (a csoport nem tudatosítja önmagában a tendenciát). Rejtett, számukra észrevétlen átmenet egy új, a hivatásos színházi avantgarde-dal konvergáló amatőrmodell felé. Ez a profanizáló, groteszkkel kacérkodó irányulás (mely a verbalitás egyeduralmát megszüntetve is megformáltságra törekszik, újít és értékeket teremt) többször is felbukkan (1970, 1973, 1975), és többször is elszigetelődik. Mint utóbb lemérhető, ebből az elszigeteltségből még sokáig nem fog tudni kitörni.
Generáció: ösztönösség és tudatosság között. Az 1950—1953-asok korosztálya. Nála markánsabb nemzedékek közé ékelődött vonulat. Tudatosabb a 43—46-osoknál (a *Marad a láz?* nemzedéke), és ösztönösebb a Táncház-nemzedéknél, vagy a „ravasz nyelvmíves nemzedéknél". Csökevényes nemzedékideológia, fejlett manifesztum-készség. Különös keveréke az adottságokkal (létező intézményekkel) való élnitudásnak és az autonóm keretteremtő hajlamnak. Túl „világlátott" ahhoz, hogy provinciális legyen, nem elég elméleti ahhoz, hogy a manifesztumokon túl meg is tudja határozni helyét a folyamatban és a nemzetiségi kultúrában.
Ifjúsági művelődési mozgalom beat és táncház között. Leszámolás mindenfajta ösztönösséggel. Önálló döntés és kollektív együttlét igénye. A magánvállalkozásokkal szemben az együttesség és az együttesek kultusza. Továbblépés a beat vagy popzene és a házibulik absztrakt együttlétéből a kollektív társadalmi cselekvés tudatos „hitvallása" felé. A racionalitás „tudatalattijában" egy új ifjúsági szubkultúra csírái. A világszerte felfutó folklórmozgalom első (még túl akadémikus) jelei. Az elmaradt happening — a mindennapi élet új jelekkel, szertartásokkal, közösségi formákkal való „benépesítésének" ígérete. A világállapot és életformaváltozás kihívásaira, az új ifjúsági szükségletekre a csak jóval ezután kibontakozó táncházmozgalom válaszol a maga nyitott, nem-racionalizáló, szavakban sokszor kifejezhetetlen szimbolikájával, önismereti törekvéseivel. A Stúdió az intézményes keretek tágításában előiskolája a táncházaknak. Közös a patrónus is (művelődési otthonok, munkásklubok).
Színház: poros középszer és posztavantgarde között. Szakítás a hagyományos kőszínházzal. Csoport és közönség viszonyának nyitottsága. Kísérleti műhely. A nagyszínházaknál nagyobb mozgékonyság. Korszerű európai törekvések csíraállapotban. Totális színház (Prométheusz-musical, Chile-terv), rítus-színház (Miért?, a tervezett A mai nap), a „harmadik színház" indiánosdija (Ökörségek) félbemaradt kezdetlegességben. Pódium (Gondolatok, Kodály), groteszk árnyjáték (Vérkötelék), utcaszínházi modell (Cs. L. rendezései) megvalósult formában.
Diákművelődés: átmenet az irányított, statikus „szakosított" formákból (irodalmi kör, egyetemi színjátszás) az autonóm, dinamikus fórumok (Visszhang-rendezvények, Echinox) felé. Tapogatózás más fórumok irányába.
Önismeret: ingázás önapológia és önkritika között.
Önkifejezés: közérzet és szertartás, szabadidős foglalkozás és életforma, játék és lét-, (sors)kérdés.

Egy ember elbizonytalanodik és elhallgat. A többiek zavartalanul tovább énekelnek. Aki elhallgatott, most új énekbe kezd. A tömeg kórusa megsemmisíti őt. Egy beül a közönség közé, kettő elhallgat, majd párbeszédbe kezd, közönségreakció, mindenki beszélni kezd, a káoszból kiváló életmotívum befejező ütemei...

A dokumentumokat gyűjtötte Gergely Tamás. Cselényi László, H. Szabó Gyula, Horváth Sz. István, Szőcs Géza, Márton Jenő, Hürkecz István, Ráp György, Dusa Ödön segítségével összeállította Aradi József.

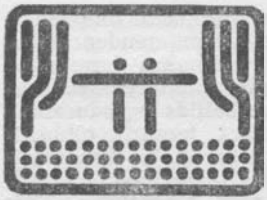
KÁNYÁDI SÁNDOR

VEZÉNYELT ESKÜ

hogy vérünk
s életünk árán is
hogy vérünk
s életünk árán is
mind egy szálig
mind egy szálig

játszunk
katonásdit
játszunk
felnőtt fejjel

aztán a sebesültek
igazi sebesültek
a halottak
igazi halottak



SZŐCS ISTVÁN

Szórakoztató színház!?

A szórakoztató színház jelszavával valami baj van. Amikor a színházi bérletkötők érvelésének a meggyőzendő néző sokszor azzal szegül szembe, hogy „én a színházban kikapcsolódni szeretnék", és hogy „a bérleti hirdetményben felsorolt előadásokról előre is megállapítható, hogy nem lesznek valami szórakoztatóak", akkor arra kell gondolnom, hogy vagy nem őszinte, vagy nem képes pontosan kifejezni magát.

Vajon éppen ez az igény ne lenne őszinte? Az emberek a szórakozás vágyát csak ürügyül hoznák fel? Nehéz elhinni, hogy igazában ne „szórakozni", ne „kikapcsolódni" akarnának!

Az átlag színházlátogató, éppen az, aki talán a leghevesebben követeli a szórakozást, havonta átlagban egyszer megy — vagy menne el színházba. Ha szabad idejének utánaszámolunk, havonta *legalább száz órája* van szórakozásra. Ezt kitöltheti mozival, regénnyel, képes újsággal, labdarúgó-mérkőzéssel, televíziónézéssel, rádiózással, zenehallgatással, tánccal, kártyázással és még húszféle más szórakozással. Gyakorlatilag tehát a rendelkezésre álló száz órából nem mer hármat sem vagy harminc estéjéből egyet sem megkockáztatni azért, hogy — esetleg nem fog jól szórakozni.

Valaha, amikor úgyszólván a színház volt az egyetlen nagy szórakozási esemény-lehetőség, a rádió, a mozi, a tv, a sport, a képeslap, az olcsó regény, a hanglemez, a magnószalag korszaka előtt, ez az igény még teljesen jogos lehetett. Ma semmiképp sem tűnik annak; hacsak — nem egész másról van szó mögötte.

A fentiekkel szemben azt mondhatná valaki, hogy hát *azért mégiscsak járnak színházba az emberek.* Hiszen színházaink átlagban évente száz-százhúsz-száznegyvenezer nézőt képesek kimutatni. Például a romániai magyar színházak — az utóbbi évekről pontos statisztika ugyan nem áll rendelkezésemre, de volt olyan korszak, amelynek kimutatásait átnéztem — a kolozsvári magyar operával együtt évi háromnegyed-egymillió nézőnek tartanak előadásokat.

Ezt a nézőszámra hivatkozó ellenvetést azonban könnyen megcáfolhatjuk, és nem is csak egy érvvel.

1. Ez a szám, akár az évi egymillió néző is, valójában nem olyan nagy. Ugyanis ma a lakosság túlnyomó többségének megvan a lehetősége, hogy színházba járjon — vagy a színházak kiszállásai, vagy a szervezett autóbuszos közönségszállítás révén. A színházi hírverés naponta többszázezres példányszámú hírlapok, rádióadások, tévéműsorok útján mindenkihez eljut, nem vehetők tehát a múltbeli viszonyok alapul.

A lakosság felét, mondjuk, törölnünk kell a lehetséges színházlátogatók közül, mert vagy kisgyerek, vagy nagyon öreg. A népszámlálás adatait kiindulópontul véve, kb. 800 000 magyar nézővel kellene Romániában számolnunk. Miután nagyjából ennyi is szerepel az évi statisztikánkban, talán rendben is van a dolog? Szó sincs róla. Mert a színházlátogatók többsége legalább évente ötször-hatszor, egy ugyancsak nem vékony rétege pedig átlagban tízszer jár el színházba. S vannak olyanok is, hála a sűrű vendégjátékoknak, akik még többször. Ebből viszont az következik, hogy a rendszeres színházlátogatók száma csak kb. százötven-kétszázezer. Tehát nem a lakosság 50%-a, amit lehetségesnek és kívánatosnak tartanánk, hanem ehelyett csak 8—12%-a!

Ugyanezt az arányt kapjuk akkor is, ha feltételezzük, hogy az a rendszeres színházba járó, aki legalább kéthavonta egyszer, azaz évente hatszor elmegy színházba. Ez esetben — a fenti számítások alapján — évi 4 800 000 nézővel kellene számolni!

Mindenképpen azt kapjuk tehát végeredményül, hogy a közönség létszáma általában csak egyötöde, legfennebb egynegyede a mai viszonyok közt lehetségesnek. (Természetesen, a színházi előadásra alkalmas termek ülőhelyei sem érik el ezt a számot; de mindenki tudja, hogy a meglévő befogadóképesség korán sincs kihasználva.) Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy egyes megyék, így Hargita, Kovászna, Maros, Kolozs magyar közönsége sokkal több színielőadást néz meg, mint

például Arad, Nagyvárad, Szatmár, Temesvár közönsége. E városok egyik-másikban a lehetséges színházlátogatóknak nem negyed- vagy ötöd-, hanem huszad- vagy harmincadrésze jár csak színházba!

2. A színházak közönségük egy részét nem is színielőadással szerzik, hanem szilveszteri műsorok, tarka délutánok, dalestek, kívánsághangversenyek vagy más vegyes látványosságok útján. Valójában még a legszínvonalasabb irodalmi műsorok vagy az egyéni (avagy csoportos) előadóestek sem foghatók fel színházként.

(Színházi előadásról csakis akkor lehet szó, amikor a közönség a színpadon kibontakozó cselekményt követhet. Semmiféle olyan színpadi előadás sem nevezhető színjátéknak, amelyben cselekmény — akár bonyodalmas, akár szertartásos cselekmény — nincsen.)

Folytathatnánk az érvelést azzal is, hogy még a színházba rendszeresen eljáró közönség sem elégedett. Nincs azonban miért tovább időznünk annak az ellenvetésnek a cáfolatánál, hogy azért „mégiscsak van közönség". Van, de nem elég nagy; és nem eléggé elégedett. Az elégedetleneknek csak kisebb része hoz fel sajátságos, a színészetre vonatkoztatható esztétikai kifogásokat. Többségük azzal mentegetőzik, hogy az előadásokat nem tartja elég „szórakoztatóknak".

Ugyanakkor azonban az is nyilvánvaló, hogy a közönség másrészről szórakoztatáshiánytól sem szenvedhet!

Ami hiányzik neki a színházban, azt nem adhatja meg semmiféle más szórakozás. A különleges „színházi szórakoztatásról" van szó; a továbbiakban tehát mindig ezt kell érteni szórakoztatáson. Ezt nagyon fontos elhatárolni a többi szórakoztatási módtól, mert igen sok színházi ember, megrettenve ettől a nagy szórakoztatás-követeléstől, *nem-színházi* szórakoztatással próbálja megtölteni a színpadot. Elsősorban szórakoztató zenével, tehát a „mulatság" egy formájával, aztán nem a cselekményből következő, nem azt szolgáló látványosságokkal: cirkusszal, akrobatikával, egyfajta motorkerékpárversennyel és vízibalettel és társadalmi-közéleti pletykával, a jobbik esetben évődéssel, amit — kabarénak nevez.

Most ne vitatkozzunk azokkal, akik a szórakozásról, nemesebb érzelmeire és értelmi színvonalára hivatkozva, teljesen le akarják beszélni a nézőt. Ez egy külön zsákutca, és máshova vezető kérdés. Nekik a néző, viszonzásul a szórakozási lehetőségek felhánytorgatására, azt szokta felelni, hogy amennyiben tanulni, művelődni, ismereteket szerezni vágyik, hát ott vannak az iskolák, egyetemek, szaktanfolyamok, szemináriumok, vitaülések, kiértékelések, feldolgozások, folyóiratok, dokumentumfilmek, esetleg templomok, szervezeti gyűlések és így tovább: e téren sincs kevesebb lehetőség nyitva a számára, mint a szórakozásban.

A színházi szórakoztatás *megtagadása* elidegeníti a színháztól a közönséget. Ez ma már eléggé nyilvánvaló. A *nem-színházi* szórakoztatással való elárasztása azonban — elrontja a közönséget. És ez sajnos már nem olyan nyilvánvaló. Az elidegenített, elvadított közönséget vissza lehet szoktatni bármikor a színházhoz. Az elrontott közönséget azonban már sokkal nehezebb visszavezetni a tiszta színházi műélvezethez; s ami ennél is nagyobb baj, ez a közönség rombolólag hat magára a színházra is. Szívós nyomást gyakorol rá, hogy leszállítsa a színvonalát.

A közönséget érő káros hatásokat nem azzal jellemezném, hogy elrontják a néző ízlését. A jó ízlést nem lehet elrontani, csak visszariasztani. Sokkal inkább kifejezi a helyzetet az, hogy gátlástalanná teszik a rossz ízlést megnyilvánulásaiban, „felszabadítják" és „leterrorizálják" a jó ízlésűeket. Azonban még mindig nem ez a főkérdés itt, hiszen a színház nem „ízlés dolga".

A számtalan színpadi cirkuszosdi, mulatozás vagy éppen „mulatírozás" a vegyes műsorok, varieték, a szkeccsek és a könnyűzeneszámok váltakozása — és elég sűrű ütemű váltakozása — a kabaré, a színházi „kívánsághangverseny" akkor is *elneveli* a nézőt, ha mindez nem rossz ízlésből táplálkozik. (Mint ahogy igazságtalanság is volna az effajta műsorokat általában mind ízléstelennek bélyegezni.) Elneveli a közönséget, mert leszoktatja a színházi élmény befogadásához szükséges szellemi feszültségről. Ahol nincs cselekmény, ahol nincs bonyodalom, ott nem nyilvánulhat meg a néző ítélőképessége, ott nem gyakorolhatja nézeteit, nem igazolhatja életismeretét, nem juthat el felismerésekig, nem rendülhet meg a végzet, a sors „működésén".

Egy pillanatig sem akarom azt a régi tételt vitatni, hogy a színházi élmény túlnyomórészt érzelmi természetű. Mint ahogy azt sem vitathatnám, hogy a kenyér fő alkotórésze a liszt. De ahogy a kenyérből nem hiányozhat az a csipetnyi só, úgy a színházi élmény sem élvezhető valamennyi szellemi izgalom nélkül.

A színpadi „dramaturgiamentes" vagy éppenséggel „dramaturgiaellenes" szórakoztató műsorok arra szoktatják (lélektani műszóval élve, arra kondicionálják) a közönséget, hogy amikor felrikácsol a zene, vibrálni kezdenek a lámpák, villogni

a fényszórók, felharsan az első taps, szerteloccsan az első röhögés, vonaglani kezd az első csípő, akkor *azonnal kikapcsolja a szellemi működéseit.* Kikapcsolja az ítélőképességét, a ráismerő, felismerő, rádöbbenő képességét, kikapcsolja az érdeklődését a sors, „az élet dolgai" iránt. (Egyes nyugati országokban, ahol a szórakoztatóipar ezeket a vegyes előadástípusokat nagyban ömleszti a színpadokra, az átlagnéző figyelmét ugyanazzal a dologgal — témával, problémával vagy akárcsak műfajjal — nehéz hosszabb, mondjuk, egy felvonásnyi ideig és szinte lehetetlen több óráig lekötni. Erről odakinn vendégszereplő színészeink gyakran panaszkodnak.)

Ez volna tehát az a kikapcsolódás, amit a színházi élményre vágyó néző annyit emleget?

Szó sincs róla! A színházi élmény okozta kikapcsolódás elsősorban a közönségességből, az élet apró, banális gondjaiból való kikapcsolódást jelenti; az *elragadtatást* (a szó majdnem hogy vallásos vagy etnológiai értelmében), az *elbűvöltséget,* ám úgy, hogy valamilyen *ítélet* meghozatalára, felismerésére, valamilyen *üzenet* (message) átvételére a néző még képes maradjon.

Nem akarok a mágia és a sámánkodás — manapság a színjátszással gyakran kapcsolatba hozott — témájába belebonyolódni, csak hasonlatul hivatkozom annyira: hogy a sámánnak — jusson az önkívület, az ekszt̀ázis bármilyen őrjöngő fokáig — nem ez volt a célja, hanem a kapcsolatteremtés a „magasabb", „szellemibb" szférákkal (vagyis azzal, amit ő annak hitt), vagy pedig egy éppenséggel oly gyakorlatias cél, mint a — gyógyítás! A vegyes színpadi szórakoztató műsorok, kabarék és könnyűzenei hangversenyek, kívánsághangversenyek és mindezek kicsúcsosodásai, a „popfesztiválok" kikapcsolódást, sőt olykor önkívületet hirdetnek és ígérnek, de minden kapcsolat nélkül a „magasabb" szférákkal; minden szellemi izgalom és üzenet nélkül.

A színjátékban az emberiség mestere a természet: az évszakok váltakozása; születés és elmúlás; az égitestek körforgása... Egyes művelődéstörténészek szerint a hatalmi-társadalmi formációk — gyakorlatias uralmi-adminisztrációs feladatkörük betöltésén túl — ugyanezt a színjátékot ismétlik. Az uralkodók az ég fiai, mert az égitestek „viselkedését" utánozzák. A törzsfőnök, a nagy varázsló, a fejedelem, a király, a császár kiválasztása, beiktatása, a nyilvánosság előtt való szereplése, eltemetése mindig is szigorú színpadiassággal ment végbe. Manapság is, minden klasszikus operaelőadás egyik kulcsmozzanata: „az udvar bevonulása."

Közismert az egyházi szertartások „színházi" természete is. A templom színpadképe, „szcenográfiája", bevonulások, gyertyagyújtás, az áldozás cselekménye, a prédikációban előadott példázatok dramatizálásai. Közismert az ősi szertartások, misztériumok színházteremtő hatása is. És az is, hogy a papok a legutóbbi korokig mindig milyen sokat foglalkoztak a színjátékkal; és hogy mennyire szerették volna a színházat irányításuk alatt tartani.

Közismert Lenin kitétele: a színház a proletariátus temploma.

A színházban úgy jut el az ember az elragadtatásig, hogy közben átéli a *Törvényeket;* a *természet* törvényeit — „szerelem ereje" —, a *végzet* törvényét — „halál" —, a *társadalom* törvényeit — „igazságkeresés". Mindegy, hogy elfogadja vagy elutasítja e törvényeket, vagy vitatkozik velük, a lényeg az, hogy a velük való közvetlen élményszerű kapcsolatba kerülés igézete alatt áll; ez a színházi élmény.

Hogy azonban ez az élmény bekövetkezhessék, méltónak kell éreznie az alkalmat, a környezetet és magát is erre. Azaz, az illúzió erejére — ennek a segítségére — van szüksége.

Szinte elképesztő, hogy korunkban s különösen a közelmúltban éppen az úgynevezett újat kereső színházi emberek voltak azok, akik kézzel-lábbal, de főleg csak kézzel-lábbal, tehát fej nélkül megalkotott színielőadásokkal próbálták kiűzni az illúziót a színházból. Unalmas volna felsorolni az idevágó modern színházi elméleteket és kísérleteket. Egyik jellegzetes módjuk az volt, amelyik arra próbált rábeszélni, hogy úgy járjunk színházba, mint moziba: délelőtt, koradélután; esetleg többször is egy nap; magasnyakú piszkos pulóverben; vagy munkaruhában. Meg akarta fosztani a színházbajárást *ünnepélyes* jellegétől. Meg akarta fosztani a színielőadást egyik legfontosabb szereplőjétől, az *áhítatos* közönségtől.

Az illúziót a színházban nemcsak az előadás szolgálja, nemcsak az, ami a színpadon megy végbe, hanem a színházépület és a színházbajárás minden részlete.

Magyarán: akármennyit gúnyolódtak ezen egészen nagy szellemek és egészen kis vidéki, de magukat felszabadultnak érző irkászok, a közönség szórakozásában igenis nagy — és jogos! — része van még a nézőtársak öltözékének, megjelenésének, viselkedésének is, éppen úgy, mint az előcsarnok csillárainak, a jegyszedők fehér bóbitájának és a székek bársonyhuzatainak.

(Ezért sokkal inkább színházszerű, sokkal illúziókeltőbb környezet a régi, páholysorokat, karzatokat egymás fölé halmozó nézőtér, mert tagoltságával titkokat, meglepetéseket rejthet; a stadionszerű, *nyilt* nézőtér, ha semmivel nem törekszik ünnepélyessé válni, már önmagában elvesz néhány százalékot a színházi élmény intenzitásából.)

A néző színházi szórakoztatásához hozzátartozik az előcsarnok csillárainak vakító fénye és a függönyfelhúzást megelőző generálsötét; a gong, a csengő; a zene; a szese lesz, és kivetkőzhet köznapi nyűgös kicsiny mivoltából, de nem a szellemi hipnotizálását. Érzékeltetni vele, hogy nagy és fontos találkozás, üzenetátvétel részese lesz, és kivetkőzhet köznapi nyűgös kicsiny mivoltából, de nem a szellemi lény rangjából.

A színházi „szórakozás" (most már tehetjük nyugodtan idézőjelbe) mai aláásója azonban nemcsak a banalizálás, a köznapivá tevés, az illúziótlanítás. (Különben a modern színház üzemszerűsége már önmagában is az illúziórombolás sok elemét hordja magában. A színházba járás csak akkor esemény, ha a hatvanhatodik előadásnak is *bemutató légköre* van! Ezért helytelennek tartom az úgynevezett egyetemi és üzemi bérleteket is: a közönség — önmagának a változatosságára is vágyakozik. Az üzemi bérleteken a munkások elszigetelve érzik magukat a társadalom „felsőbb" rétegeitől!)

A mai színház szórakoztató, azaz „elbűvölő", elragadtatásba, incantatióba, révületbe hozó ereje sokat vesztett — éppen a szórakoztató elemek túlhajszolásával is.

A színjáték résztvevőinek klasszikus felosztását kissé vulgarizálva: a négy színházi főtényezőnek az egyensúlya tartósan nem bontható meg károsodás nélkül. E négy: a *költő* („szerző"), a *szemfényvesztő* („szcenográfus", „zenész" stb.), a *hős* (a „komoly" főszereplő) és a *bohóc* (a „komikus" és az „epizodista").

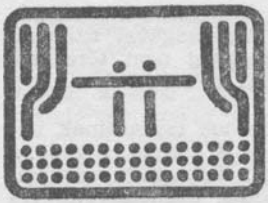
A szórakoztatónak, a közönség visszahódítására szánt előadásoknak (többnyire vígjátékoknak és szatíráknak) a végzete az, hogy bennük a „bohóc" elem és egyáltalán a „bohócság" túlsúlyt kap, mindenekelőtt a „hős", majd utána a „költő" rovására. Ebből a szempontból problematikusnak tartom a „tiszta" szatírákat és az úgynevezett elidegenítéses előadásokat; mivel a közönségnek feltétlenül szüksége van arra, hogy egyik-másik szereplővel azonosulni tudjon; különben nem esik elragadtatásba. Ha valamennyi szereplő tulajdonképpen csak „bohóc", két eset következhet be: a néző vagy visszautasítja az azonosulást, vagy maga is „bohócosul". A második lehetőséget még kevésbé tartom rokonszenvesnek és eszményinek, mint az előbbit. (Érzik ezt maguk a „bohócok" is: azért törekszik egy időn túl minden színpadi komikus érzelmes vagy éppen érzelgős, vagy pedig filozófusi beállításban tetszelegni!)

Bohócnak, azaz „komikus személyzet"-nek lenni a színpadon is fárasztó; tulajdonképpen a komikusnak van szüksége a legtöbb fizikai és hangulati energiára; a bohóccal azonosuló közönség azonban különösen hamar kifárad. Kimerül, és lehangolt vagy ingerlékeny lesz előadás után, de sokszor már előadás közben nemegyszer csak valamilyen „ürességérzésben" jelentkezik, hasonlít ahhoz, amit például sok paródia vagy „vicc" olvasása is előidéz. Az ilyen nézőnek aztán egyre vadabb ingerekre van szüksége, és végül valóban nem vágyik másra, mint szórakoztatásra mindenáron, még a színházi élményről való lemondás árán is.

A szatírjáték hajdanán csak kiegészítője, hangulati ellensúlyozója volt a színjáték egészének. (Az arisztophanészi vígjáték már egy dekadens társadalom terméke.) A szatíra túltengése a mai tárgyú színpadi irodalomban szintén nem megnyugtató jelenség. Valahogy ellensúlyozni kellene a „bohóc-mozzanatokat", esetleg az előadás egyik-másik tényezőjének a „túlfinomításával". (Például minél túlzóbb, karikírozóbb, tehát minél egysíkúbb a jellemrajz, annál nagyobb koncentrációval kellene játszania a színésznek; minél banálisabb a helyzet, a jelenetet annál „finomabb", „szellemibb" zenével aláfesteni stb.)

Egyszóval: *a színházi szórakoztatás csak a néző felemelése útján valósulhat meg.* A tudatködösítés, a szellemi elernyesztés, az ösztönök öncélú birizgálása lehet szórakoztatás, de semmiképpen sem tartozik a színház körébe, ami — ne feledjük el, ha eddig nem is említettük — *művészet!* Tehát magasabb szellemi mozzanatokat tartalmazó foglalatosság.

A kérdésre tehát, hogy szükség van arra „még ma is", annyi más szórakoztató iparág mellett, hogy a színház is legyen szórakoztató? — így felelhetünk: ha a színház nem szórakoztat a fent előadott értelemben, tehát nem ejt elragadtatásba, nem hangol föl, nem emel a köznapiság fölé, akkor nincs is neki értelme. Akkor csak nevében színház. Másrészt: minden társas szórakozásnak éppen a színház a legmagasabb rendű formája, mégpedig a maga eredeti, klasszikus alakjában.



BÖLÖNI SÁNDOR

A színháztól a közönségig

A minap érkezvén haza, Váradra, a kollokviumról, amikor e sorokat írom, még nagyon elevenen él bennem az élmény: a nemzetiségi színházak és tagozatok sepsiszentgyörgyi gyülekezete, melyet referátumában Franz Auerbach, a bukaresti Állami Zsidó Színház igazgatója „történelmi jelentőségű"-nek ítélt, s amelyet a román nép és az együttélő nemzetiségek testvériségének ápolása, a nemzetiségek sajátos kultúrája fejlesztésének szempontjából valóban ilyennek, időszerűségében történelmi értékűnek éreztünk mindannyian, akik e székely kisváros (hamarosan: iparosodott nagyváros) körültekintő, meleg vendégszeretetét élveztük, egy problémákat, munkafeladatokat taglaló (és nem a felszínen ünnepélyeskedő) héten át. Az a referátum, mely a hazai magyar színjátszás helyzetét és perspektíváit tárta fel, a Kántor Lajos vitaindítója, majd az ezt követő felszólalások, a bennük foglalt kérdésekkel, javaslatokkal, munkára-serkentésekkel, minden bizonnyal tág teret nyernek ebben, a színház ügyének szentelt *Korunk*-számban is, amelyben a szerkesztőség megkérésére — a váradi magyar színtársulat irodalmi titkáraként — ugyanarról szólnék, amiről a kollokviumon is szóltam: a közönségről. A színházi művészet legfontosabb szereplője a közönség, egyik legizgatóbb kérdése pedig az, hogy miként élnek és hatnak *az előadások* azoknak a százezreknek a lelkében, akik minket, a színházakban és általában a kultúra területén dolgozókat úgy segélnek, ahogyan mi őket segéljük műveltségük, erkölcsiségük, személyiségtudatuk, jövőtervező képességük és készségük alakításában.

A nagy tekintélyű szakember, akinek a kollokviumra vonatkozó meghatározását az előbb idéztem, életének nagy élményei közé sorolta azt a forró érdeklődést és vastapsot, mellyel a Zsidó Színház Sahia-előadását ünnepelte a sepsiszentgyörgyi közönség. Valentin Silvestru is a „public—non-public" eszmekörében vizsgálva a színház mai értelmét, kitüntetően szólt a kollokvium főhőséről: a városról, melynek lakossága mindennap zsúfolásig megtöltött két nagy termet (s melynek jegyigénylését nem is tudta kielégíteni a színházi jegypénztár). Gyermekien hinni tudó és minden, valamelyest is jó szándékú és színvonalú munkát nagyon hálásan jutalmazó közönség ez — ebben valamennyien egyetértettünk. De vajon mindig hozzá méltó felelősségtudattal fizetik meg színházaink ennek a *jó* közönségnek a bizalmát? Miért nincs minden vidéken *ilyen* közönség? Ismerjük-e a közönségnek mind az ezer arcát? Tudjuk-e, hogy az időnként miért morcos vagy unatkozó, avagy várakozó?

Tűnődjünk el azon az arcon, mely éppen *várakozó* kifejezésű.

Színházaink közönsége nem csupán a székházak városaiban él, hanem mindenütt, ahol nemzetiségünk kisebb-nagyobb csoportjai laknak. Ezért fontos a kérdés: vajon mindenüvé eljutunk, ahol várnak minket? S azokon a vidékeken, ahol várnak, számítanak ránk, tudjuk-e biztosítani a *folyamatos*, a társulatok között jól összehangolt színházi nevelő munkát? Vajon legfontosabb előadásaink bejárják-e országos körútjukat?

Azt hiszem, egyik színházunk birtokában sincs komoly, tudományos apparátussal készített, felmérésekre alapozott szociográfiai munka, mely a nemzetiségi színjátszás és a közönség kapcsolatáról megbízható információkat nyújtana, jelezné a fehér foltokat, s vidékenként a nézőtér érettségi színvonalát, a módszeresebb, adekvátabb közönségnevelés és helyesebb turnépolitika alakításának érdekében. (Ezért helyes volna a következő kollokviumra szociológusokat is meghívni, s már jó előre megjelölni számukra a felmérési területeket. Ebben a színház—közönség kapcsolatot felmérni hivatott munkában jól együttműködhetnek szociológusaink a színházak irodalmi titkárságainak, valamint a megyei és más lapok kulturális rovatainak, főképpen pedig a *Művelődés*nek a munkatársaival.) Elgondolkoztató ugyanis, hogy társulataink turnépolitikáját gyakorlatilag a színházi szervezőirodák dolgozói irányítják, s talán ezzel függ össze az a látszatigazság — színházi berkekben gyakran hangoztatják —, hogy a közönséget, úgy általában, az ún. könnyűzenés-táncos előadások, revük, kabarék érdeklik. Ez a nézet abból az empirikus fel-

ÁRVA BETHLEN KATA
NYIREDI PIROSKA A SZATMÁRI ELŐADÁSON (Csomafáy Ferenc fotója)

KARNYÓNÉ: PÉTER JÁNOS (Csomafáy Ferenc felvétele)

A BÁNK BÁN SEPSISZENTGYÖRGYÖN; ZSOLDOS ÁRPÁD ÉS VISKY ÁRPÁD
Demeter Jakab felvétele

LOHINSZKY LORÁND ÉS TARR LÁSZLÓ SÜTŐ ANDRÁS VIDÁM SIRATÓJÁBAN
Marx József felvétele

ismerésből eredhet, hogy ezekre a produkciókra valóban könnyebb behozni a közönséget, olykor éppen különösebb szervezőmunka nélkül is. S noha a kabarékra, könnyen kacagtató bohózatokra és más szórakoztatóipari termékekre, a valóban jó színvonalúakra ténylegesen szükség van minden társulat műsorrendjében (nem csak a kasszasiker, a bevételi terv teljesítése miatt, hanem a valóban létező közönségigény kielégítésének céljából is), mégsem feledhetjük, hogy minden társulatunknak az értékes drámairodalomból készült legjobb előadásait kell megkülönböztetett ügyszeretettel a művészi értékek szélesebb körforgásába bekapcsolnia. Az is nyilvánvaló, hogy egy korszerűbb, a kultúra és nevelés összes felelős tényezőinek támogatását masszívabban hasznosító színházi közönségszervezés a jó minőségnek szélesebb utakat nyitna, szélesebb tömegekben. (Kevesen tudják, hogy a közönségszervezés — már-már művészet; hogy egy kitűnő szervező legalább annyit ér a színház számára, mint két primadonna.) Ebből a szempontból érdemes elgondolkodni azon, melyek azok a plakátok, melyekre a bűvös 100-as vagy legalább az 50-es számot rányomtathatjuk? Mindegyik színház maga tudja legjobban, milyen előadásai nem élték végig azt az életet, melyre pedig a szocialista kultúra magasabb célkitűzései érdemesítették volna. A magunk váradi portája előtt sepregetve: az elmúlt évek produkciói közül nem közelítették meg az *Emlékszel még* című operettegyveleg előadásszámát az olyan kitűnő előadások, mint amilyen az *Anyám könnyű álmot igér* és *Az ember tragédiája*, az *Alku* és *Az utolsó utáni éjszaka* volt. Méltatlanul alacsony előadásszámot ért meg és nem járta be országos körútját a Brecht-féle Svejk-előadás, és a sepsiszentgyörgyi közönség meleg fogadtatása sem feledteti, hogy kevésszer és kevés helységben játszottuk el a *Budai Nagy Antalt*. És sajnos, az idei évad két, művészileg igen értékes váradi produkciója — Kocsis István *Árva Bethlen Katájának* és Sorescu *Édesanyánk* (Matca) címen játszott költői színművének előadása — sem jutott még el az országban elég széles közönségrétegekhez. Figyelnünk kell arra: értékes színészeink munkáját számítsuk bele a jövő évad turnéterveibe is! Egyébként hadd jegyezzük meg zárójelben: az aktív, lendülettel és szeretettel dolgozó, az idősebb, tapasztalt kollégáitól tanuló s a színházi versenyben őket is frissebb munkára ösztönző, a társulattal együtt fiatalodó-növekvő *fiatal rendező* — a kollokviumon is létfontosságú kérdésként emlegetett és Nagyváradon különösképpen érvényes probléma: az utánpótlás kérdését úgy próbáltuk megoldani az 1977—78-as évadban, hogy az intézmény vezetősége lehetőséget biztosított vállalkozó kedvű színészeknek rendezői munkára. Az évad három (erkölcsi, illetve anyagi sikereket hozó) előadásának rendezése fűződik váradi színészek nevéhez (egyik előadásunkat pedig bukaresti vendégrendező szignálta). A kollokviumon kitüntetett Sorescu-előadást váradi színpadra Laczó Gusztáv színész állította, a váradi színészek és egy fiatal koreográfus, Molnár Gusztáv közreműködésével; a szakma által az eddig egyik legjobbnak ítélt *Árva Bethlen Kata*-előadást Varga Vilmos színész rendezte.

De hát arról is beszélhetnénk, hogy nem jutottak el Váradig kiváló sepsiszentgyörgyi előadások, a *Bánk bán* vagy a Veress Dániel-drámák; a kolozsvári és a marosvásárhelyi Sütő András-előadások, úgyszintén, várakozókra találnának az ország sok vidékén.

Ha már nem tájékoztat pontosabb felmérés a közönség elvárásairól, támaszkodjunk a magunk empirikus tapasztalataira; azt is cáfolandó, hogy a közönségnek bizony nemcsak az ún. könnyűzenés műfaj kell.

Még újságíróként, az országot járva, főleg falvakon, de olykor kisvárosokban is láttam időnként plakátokat, melyek két-háromtagú bűvésztruppoknak vernek hírt, hipnotizőröknek és kardnyelőknek. A műfaj nem érdektelen, de nyilván nem pótolja a színházat. Konkrétan említeném a szülőfalumat, ahova gyakrabban hazatértem, a Kovászna megyei Bölönt; sokak számára még ezek a truppok jelentik e nagyközségben az élő színházat. A sepsiszentgyörgyi kollokviumon aztán találkoztam bölöniekkel, akiknek sikerült belépőjegyet is szereznem a *Budai Nagy Antal*-előadásunkra; olyan áhítatos elragadtatással nyilatkoztak róla, hogy az meglepett. Váradi irodalmi titkárként kissé rossz lelkiismerettel írom le most, hogy szülőfalum egyelőre szűk kultúrotthonába nem protezsáltam még be például a *Termő ékes ág* című (nem nagy színpadot igénylő), főként székely népköltészeti anyagból válogatott, anyaság-dicsérő előadásunkat. Pedig ugyanezen a turné-útvonalon ezt a kevés kellékest foglalkozató műsorunkat elvihetjük a Hargita megyei Csíkszentmihályra is, ahonnan a következő megtisztelő levelet kaptuk nemrég: „A Váradi Színház Igazgatóságának. Tudatjuk Önökkel, hogy Csíkszentmihály községben új művelődési házat adtunk át rendeltetésének, mely lehetőséget nyújt nagyszínházi előadásokra is. 400 férőhelyes terem, színpadméretek, függöny-nyílás 8 m, színpadszélesség 10 m, öltöző áll a szereplők rendelkezésére. Felkérjük Önöket, hogy az

1978-as évtől szíveskedjenek turnéik alkalmával községünket is tervükbe foglalni. Hálás közönségünk szívesen fogadja Önöket. Csíkszentmihály, 1977. dec. 8. A nevelési tanács elnöke: Fodor Gábor. Kultúrigazgató: Mandel László." A kérést megválaszoltuk; reméljük, hamarosan teljesíteni is tudjuk. Ebben az évadban nem marasztalhatják el restségért: a váradi színház magyar tagozata — színészeinek áldozatos munkájával — áprilisig három országos turnén volt, közel száz helységet keresett fel. S évad végéig még szerepel tervünkben egy nagyobb zsilvölgyi turné — második ezen a tájon, 1978-ban. Ez év februárjában ugyanis társulatunk a *Lumpáciusz Vagabundusz* zenés előadásával már járt tíznapos turnén a Zsilvölgyében, s nem maradt el érte sem a hála, sem a jövőre vonatkozó igényjelzés. Lányi Imre petrozsényi, Independenţei 10. szám alatt lakó nyugdíjastól levelet kaptunk, melyből — utólagosan engedelmet kérve a levélírótól — nyilvánosságra hozok itt néhány részletet: „Bár nincs rá semmilyen felhatalmazásom, azt hiszem, hogy Zsilvölgye szórványmagyarsága helyeselné, hogy megköszönjem önöknek a Lumpáciusz Vagabundusz előadását Petrozsényban, 1978. február 16-án. Igen kíváncsi vagyok a Lumpáciusz fogadtatására — írja a színlapon Farkas István rendező. Nos, a választ megkapta a zsilvölgyi magyarságtól, amely a »táblás ház« után ítélve határozottan: IGEN." A levélíró, aki egyébként, mint leveléből megtudtuk, sok éven át vezetett műkedvelő színjátszócsoportot, szakszerűen mondja el kritikai észrevételeit is az előadásról, és megjegyzi, hogy ha a közönség soraiban voltak olyanok, akik nem fogták „antennáikkal" az előadást, azért szintén mi vagyunk a hibásak. „...az is a hazai magyar színházak hibája, mert oly ritkán ejtik útjukba a Zsilvölgyét, hogy szinte el is felejtettük létezésüket... Ha évente csak egyszer küldenék el művészeiket hozzánk, hat színműnek tapsolhatnánk évente. Sajnos, legtöbbször csak 1-2 együttes látogatja meg évente a Zsilvölgyét, pedig többet érdemelnénk és többre tartunk igényt. Mi is szeretnénk látni *A tanúk is vádlottak*at, Cacoveanu darabját Szabó József rendezésében. Kérjük, jöjjenek el vele..." Hasonló üzeneteket idézhetnénk még — mindegyik színházunk levelezéséből —, melyek a Mezőségről és a Szilágyságból, Máramarosból és Kalotaszegről és más vidékekről küldött életjelzések. Összességükben azt jelentik: annak ellenére, hogy olykor székházunkban csak féltáblás közönségnek játszunk, van egy, föl nem mért *potenciális közönségünk* is. Megtalálni, felkeresni ezt — kötelességünk. De még közvetlen közelünkben, a székházak városaiban is ott van a létező mellett a „lehetséges közönségünk". Gondoljunk csak azokra az ezrekre, akik most kerültek be faluról városra, s még nem szoktattuk be őket a színházba. Hogy megismerjük ezt az ismeretlent, közvetlenebb, szorosabb kapcsolatrendszert kell kialakítanunk a nagyobb munkástömegeket összpontosító munkahelyekkel. Legyen minden munkahelyen sok színházpártoló jóbarátunk — segítőink a színházhoz vonzásban. Nemrég Váradon fölfedeztünk kétszáz Kovászna és Hargita megyei építőmunkást, akikkel színészeink a munkásszálláson elbeszélgettek; akiknek elmondották, hogy van színház Váradon... Ugyancsak közvetlen közelünkben élő, lehetséges közönség: az ifjúság. A hat hazai magyar társulat csak szökőévenként mutat be előadást a serdülőkorú ifjúságnak, az ízlés, gondolkodás fejlesztése szempontjából legfontosabb korosztálynak, azoknak, akik a bábszínházból már kinőttek, de még nem értek meg a felnőttelőadásokra. Az iskolás fiatalok jelentős hányada számára a színház volna az a hely, ahol anyanyelvüket is tanulhatnák szépen, helyesen beszélni. Engedjétek hozzám jönni a szavakat — idézhetik fejünkre Sütő András könyvének címét a fiatalok. (Mit tesz ez ügyben a váradi társulat? — kérdezheti meg nyomban az olvasó. Egyelőre azt válaszolhatom, műsorterven felül még ebben az évadban bemutatunk egy ifjúsági előadást, a műkedvelő Kortárs Színpad együttesében, rendezői munkában már kipróbált színészünk, Hajdu Géza rendezésében.)

A színház—közönség kapcsolat gondolatkörében a jövőben is lankadatlan kutassuk a kérdéseket, kutassuk a válaszokat, amilyen őszinteséggel a kollokviumon színházi életünk sok fontos ügyében tettük. Marxisták lévén és tudván, hogy a marxisták egyik legidőszerűbb mai feladata küzdeni az elidegenedés ellen, a kor e nagy lelki betegségének gyógyításáért, avagy, a mi tájainkon érvényesebben, megelőzéséért — abban is egyetértünk, hogy jobban is lehet gazdálkodnunk azzal a nagyhatalommal, amely emberi kapcsolatokat teremt, közönségből közösséget formál, amelynek neve: színház. A megtartó. Amilyen a hazai magyar kultúrában a Sütő András színháza. A színház és a közönség együttélése olyan kell hogy legyen, mint a jó családé. Optimizmusra jogosít fel, hogy napjainkban valamelyes megújuló érzékenységgel ismerik fel ezt mind többen a közönség körében is: a színházi gongütésre összejött emberek — maga a tágabb körű család.

SZINBERGER SÁNDOR

Gondolatok az operaszövegkönyv-fordításról

*Szurok Á! hó É! rőt I! zöld U! kék O! — csak egyszer lehessek titkotok mind elbeszélni bátor!**

RIMBAUD

A műfordítás művészet, egyben pedig tudomány. Művészet, mert mesterei a szavak vagy betűk legrejtettebb titkainak beavatottjai; tudomány, mert művelői a költészet és irodalom mindent átfogó törvényeinek és szabályainak hivatott ismerői. A kívülállónak nehéz véleményt alkotnia erről a nemes hivatásról. Ellentétes álláspontok és teóriák végtelen sorával kell megküzdenie, amelyek végső fokon elvi kérdésekre vonatkoznak. Nem térünk ki az elméletek ismertetésére. Legfeljebb azt óhajtjuk megemlíteni, hogy az ellentétes álláspontokat képviselő műfordítók írásaiból sikerült megragadnunk kiindulópontjuk közös lényegét, amely a másnyelvű alkotó műve iránt érzett felelősségben nyilvánul meg. Ez egyeseknél a szavak hű fordítói tolmácsolását és a formai felépítéshez való ragaszkodást jelenti, másoknál a lényegretörés szándékát.

A prózában vagy versben megvalósított művek fordítása egyaránt nagy tapasztalatot és mesterségbeli tudást követel, de a prózában fogalmazott mű más nyelvre való átültetése távolról sem olyan problematikus, mint a versben írotté, amely az ihlettől áthatott, gondos munka ellenére is csak átköltésnek nevezhető. Ezt az egyébként ismeretes tényt azért említettük meg, mert tanulmányunk tárgya, az operaszövegkönyv-fordítás szempontjából is teljes mértékben érvényes. Sőt célszerű már eleve hangsúlyoznunk, hogy zenei szövegről lévén szó, a felmerülő problémák mind a prózai átültetés, mind a versátköltés tekintetében jóval összetettebbek.

Az operaszövegkönyvek túlnyomó részét versben írták. Ezért, anélkül hogy mellőznénk a prózában megalkotott librettók kategóriájának fontosságát, szükségképpen az előbbivel óhajtunk foglalkozni, mert az operaszövegkönyv fordításának, a műfordítás e sajátos ágának problematikáját mindenekelőtt a versátültetés nehézségeiben látjuk; e problematika feltárása vezet a szövegkönyvfordítás elé gördülő akadályok megértéséhez. Összekötő láncszemet igyekeztünk találni a versfordítás és a versben fogalmazott szövegkönyv átköltése között. Az összekötő láncszemet Kosztolányi Dezső szolgáltatta. „A fordítás mindég ferdítés is — vallotta. — Ha az értelmet híven, szóról szóra tolmácsoljuk egy másik nyelven, akkor szükségképp megváltozik a szavak alakja, s ezzel a mondat hangulati velejárója. Ha pedig csak a hangrészt utánozzuk, a mondat muzsikáját, a betűk színét, akkor ennek a gondolat adja meg az árát." Kosztolányi példával bizonyítja állításának helyességét, és ebből érdekes tanulságokat vonhatunk le. Többek között azt, hogy a műfordító fülének egyazon mondat vagy verssor „keményhangú dúr"-nak szólhat eredetiben, míg szóról szóra való fordításban „lágyhangú moll"-nak. E gondolatból az tűnik ki, hogy a költő és műfordító belső auditivitása bizonyos szempontból a zeneszerzőkére emlékeztet. S hogy a vers megalkotásában a belsőleg hallott sajátos muzsika milyen szerepet játszik, arra többek között Schiller *Zene* című kétsorosa utal:

Költőben szellem legyen, életet adjon a szobrász,
*Lelkünknek szavakat csak Polyhymnia ad.***

Kosztolányi a szavak hangzásrokonságát keresi, és megkülönbözteti a mély és magas hangú szavakat. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a szavaknak kétféle fordítása lehet: helyes és „zenei fordítása". Érdekes megjegyeznünk, hogy a műfordításról elmélkedve Kosztolányi sajátos zenei szakkifejezéseket használ: „a

* Tóth Árpád fordítása.
** A vers eredeti címe: Tonkunst. Rónay György fordítása.

mondat muzsikája" például a dallam jellegzetességére emlékeztet, „lágyhangu moll", „keményhangú dúr", „mély- és magashangú szavak", „hangzásrokonság" pedig egytől egyig szintén olyan kifejezések, amelyeket a költő-műfordító akár a *Zenei alapismeretek*ből is kölcsönözhetett volna.

Talán már az eddig elmondottakból is kitűnik, hogy a keresett összekötő láncszem nem más, mint a szavakban és versszakokban rejtőző *muzsika*. Ennek az igazolását nemcsak a Kosztolányi használta szakkifejezésekben látjuk, vagy az olyan meghatározásokban, mint „a mondat muzsikája" avagy „zenei fordítás", de Pausztovszkijnak abban a gondolatában is, amely szerint „minden emberi szó belsejében gyönyörű dallam rejtőzik", a nagy költők és muzsikusok akaratának engedelmeskedő dallam. Ezt a dalamot a műfordítónak is érzékelnie kell.

A Kosztolányi gondolataiban felfedezett zenei szakkifejezések főként a szavakban és verssorokban rejlő dallamra vonatkoznak. A műfordításról szóló tanulmányokban általában sok olyan zenei szakkifejezést találunk, amelyek a szavakban és a verssorokban, valamint a zenében létező *közös* alapelemekre vonatkoznak. Többek között a *ritmikának* és *metrikának* olyan közös alapelemeire gondolunk, amelyek egyaránt sajátosságai a költészetnek és a zenének. Benedek Marcell például Füst Milán *Lear király*-fordításával* kapcsolatos észrevételeiben a metrika problémáit taglalva még a színész lélegzetvételének lehetőségeit is figyelembe veszi, sőt többek között éppen a lélegzetvétel szempontjából mutat rá a fordítás gyöngéire. A kritikus azt bizonyítja, hogy a műfordító nem tartotta tiszteletben a shakespeare-i verssorok metrikáját, s ez az időmértéki jellegzetességek elferdítésén túl a költő belső ritmusélményéből fakadó életritmus helytelen érzékeléséhez vezetett. Azt is mondhatjuk, hogy ez esetben a verstan metrikai szabályainak megsértése, a szabályos időközökben fellépő természetes hangsúlyok elferdítése a szavak egymáshoz való időértékviszonyát borította fel, tehát a *ritmust*. Ugyanilyen problémák merülnek fel a szövegkönyvfordítás terén is, az adott fordítói hibák pedig egyazon tolmácsolási nehézségeket okozzák. Példánkkal a verstan és a zene időmértéki összefüggéseinek egyik arculatára akartunk rávilágítani. Ezek az összefüggések különös jelentőségűek akkor, amikor a költészet és a zene közösen szolgálják a drámai kifejezést, ami elsődlegesen a versszöveggel egybeolvadó dallam formájában valósul meg.

A versben írt operaszöveg döntő jelentőségű alkotóeleme az operaalkotásnak, mert drámai alapanyag jellegén túl a szavakban és verssorokban rejlő dallam ösztönzőleg hat a zenei dallam megvalósulására, a vers ritmusa pedig a zeneszerző ritmusélményének kialakulását segíti elő. A költészet és a zene rokon elemeinek olyan kölcsönös befolyásáról van szó, amelyre Schiller idézett önvallomása is utal.

A költészet és a zene szerkezeti rokonelemeinek feltárásában igen hasznosnak bizonyult Kosztolányi Dezső és Benedek Marcell értékes irányítása. Gondolataikból lényegbevágó végkövetkeztetéseket is levonhatunk, többek között azt, hogy a műfordítónak híven kell visszaadnia a verssorokban létező zenei elemek összességét. A feladat megoldása nagy tapasztalatú mesterfordítót követel. Csakhogy a szövegkönyv átültetőjének nemcsak a verstan zenei elemeit kell figyelembe vennie, hanem a szöveggel egybeolvadt dallamét is, valamint e két sík rokon elemeinek összefüggéseit és kölcsönhatását; világossá válik: a versben megfogalmazott szövegkönyv fordítója kitűnő műfordító és muzsikus kell hogy legyen egyszemélyben.

Az operaszövegkönyv fordításának átfogó tudományos történetét még nem írták meg. A szövegkönyvek más nyelvre való fordítása az opera elterjedésének egyik magától értetődő jelensége volt. A műfajt olasz találmánynak nevezhetjük, és amikor világhódító útjára indul, hatása korántsem egyértelmű. Sok a híve, de sok az ellensége is (ez a jellegzetessége egyébként mindmáig megmaradt), és hogy a szembenálló felek megfelelő érveket gyűjthessenek össze, mindenekelőtt szövegét próbálták megérteni. Ennek azonban az volt az alapvető akadálya, hogy az újonnan „feltalált" művészetet idegen földön is olaszul énekelték. Ezzel kapcsolatban érdekes adatokkal szolgál Romain Rolland-nak az első párizsi operabemutatóról szóló tanulmánya**. A Luigi Rossi *Orfeo* című operájának olasz nyelvű előadásáról fennmaradt vélemények közül kettőt kell kiemelnünk. Egy bizonyos Olivier Lefèvre d'Ormesson szerint „az olasz nyelv, amelyet nem jól ért az ember, unalmas". Egy másik tanú — Montglat — feljegyzése szerint „volt, aki nem értett olaszul, s mégsem mozdult, udvariasságból nézte az előadást".

Az idézett két tanú valószínűleg nem tartozott az *Orfeo* csodálói közé, és a Romain Rolland által közölt adatokból kiderül, hogy az első párizsi operabemutató

---

* Benedek Marcell: Könyv és színház. Bp., 1963.

** Romain Rolland Zenei miniatűrök (I. kötet. Bp., 1964) című kötetéből: Az első Párizsban játszott opera, Luigi Rossi „Orfeó"-ja.

(1647. március 2.) politikai harcokat szült. De ettől függetlenül, a fennmaradt vélemények közvetve ugyan, már felvetik a mindmáig vitatott kérdést: eredeti nyelven kell előadni az operát, avagy fordításban? A szövegkönyvfordítások — tanúsítják az idézett vélemények — reális szükségletet elégítettek ki. A drámai cselekményt csak érthető szöveg alapján lehet követni. De már az *Orfeóval* kapcsolatban is elhangzottak olyan vélemények, miszerint a színészek olyan tökéletesen játszottak, „hogy azok is megérthették őket, akik nyelvüket egyáltalán nem ismerték". Hasonló véleményeket ma is hallunk, de az elmúlt háromszáz év tapasztalata azt bizonyítja, hogy összehasonlíthatatlanul többen vannak, akik a szöveget is meg akarják érteni. Ezt igazolja egyébként a fordítások nagymértékű elterjedése.

A szövegkönyvfordítás sok nehézségbe ütközik, és a folyamatosan megjelenő javított kiadások vagy új tolmácsolások azt bizonyítják, hogy az eredeti szövegkönyv más nyelvre való átültetése ritkán éri el a kívánt színvonalat.

Ám azt is meg kell említenünk, hogy a régebbi szövegkönyvfordítások kevés kivétellel olyan felületes munkák voltak, amelyek a műfordítás költői és zenei követelményeinek szigorú figyelembevétele helyett egyszerűen meghamisították az operaalkotásokat. A legkényelmesebb, egyben pedig a leggyakoribb megoldás a művek úgynevezett „átdolgozása" volt. Ennek következtében kétes képességű műfordítók váltak az operaalkotás nagyjainak „szerzőtársaivá". Így jöttek létre az olasz és francia operák németre átdolgozott változatai, amelyeknek magyar nyelvű továbbfordításai még a mai napig sem tűntek el az operaszínpadról, annak ellenére, hogy gyakorta Karinthy Frigyes műfordításparódiáira emlékeztetnek.

Amikor Thomas Mann Wagner szövegkönyveit zeneművészeti alkotásoknak nevezi, és nem librettóknak, bizonyos szempontból újrafogalmazza Mozartnak azt a gondolatát, amely szerint „az operánál a költészet legyen teljességgel a zene engedelmes gyermeke". De a mozarti gondolat is csak kései visszhangja Dante mintegy fél évezreddel ezelőtt leírt véleményének. Dante ugyanis a *canzone** meghatározása kapcsán a következőket írja: „Ezért tehát a canzone nyilvánvalóan semmi más, mint olyan valakinek befejezett műve, ki szavakat úgy ír össze, hogy a zenei előadásra alkalmas összhangba kerüljenek." Dante sem tekinthető ősforrásnak, mert meghatározását a már előtte rég kialakult alkotói tapasztalatra alapozza. A canzonéról idézett sorai már tudományos összefoglalását adják a régebbi mesterek tapasztalatának, hogy a megzenésítésre szánt verset sajátos meggondolások alapján kell megírni. Ami pedig a szavak „összhangba kerülését" illeti, Dante valószínűleg a szavaknak olyan jellegű összefűzésére utal, amelyben az alkotói előrelátás már eleve meghatározza egymáshoz való harmonikus viszonyukat. Itt többek között a verssort alkotó szavaknak arra a kiválogatására kell gondolnunk, amelyben döntő szerepük van a szavakat alkotó hangoknak, fonémáknak, amelyeknek titkát időtlen idők óta fürkészik a költők.

Az ilyen hangokból megalkotott szavak belsejében rejtőzik a költők és muzsikusok értékelte dallam, amely a szavak összefűzése folytán a verssor belső dallamvonalát alakítja ki. A canzone költője tehát olyan verssorokat igyekezett írni a muzsikus számára, amelynek kettejük által érzékelt belső dallamvonala ösztönzőleg hatott a zenei dallam kialakulására. A canzone költője ugyanakkor a verssorokat alkotó szavak és szótagok között létező időértékviszonyokra alapuló ritmust is a megzenésítés érdekében alakította ki. Ezáltal a versritmus a zenei ritmus kialakulását segítette elő. S amennyiben megvalósította mindezt a költő, annyiban kerültek „összhangba" a zenei előadásra alkalmas szavak.

Lehetetlen meghatározni, mikor írták le az első olyan verssort, amely az új, még csak kialakulóban levő zenés drámai műfaj alapja lehetett. Az első operaszövegkönyvek még a canzonék költőinek tapasztalataira épülnek, s ha az idők folyamán ki is alakultak sajátos dramaturgiai követelményei, a librettó mindmáig nem mondott le a canzone-költők Dante által halhatatlanná tett örökségéről. A vers a drámai cselekmény kifejezésének szolgálatába állt, és canzone ősénél jóval engedelmesebb gyermeke lett a zenének, mert valósággal eggyéolvadt vele. S mindenre azért volt képes, mert az új célt szolgáló verssorok megvalósítói híven követték Danté tanácsát, és a zenedráma szolgálatába állított költői ihletük izzó pillanataiban sem feledkeztek meg arról, hogy miként fűzzék össze a szavakat. De az is lehetséges, hogy éppen ihletük eredményeként kerültek „összhangba" a zenei előadásra alkalmas szavak, az összhang pedig ezúttal engedelmességet jelentett — gyermeki engedelmességet a zene drámai kifejezőmódjának szolgálatában. Így alakult ki a szövegkönyv sajátos nyelvezete, az előszeretettel használt kifejezések

* Mint idézetünkből kitűnik, Dante korában megzenésítésre írt verset jelentett, egyben pedig annak énekelt formáját. Lásd Dante: A nép nyelvén való ékesszólásról. Bp., 1962.

és fordulatok sokasága, amelyek a legszebb hangzású és legjobban énekelhető szavak költői összefűzéséből tevődtek össze, bár ez az igyekezet gyakorta lett a modorosság indítéka. Stendhal* korának egyik énekes csillagáról — Crivelliről — azt jegyzi fel, hogy „még ma sem hajlandó elsőnek olyan áriát énekelni, amelyben nincsenek benne ezek a szavak: felice ognora**, mert ezekre könnyedén trillázhat". De eltekintve a vadhajtásoktól, a szövegkönyvekben használatos nyelvnek kialakult a maga sajátos költői szépsége, gazdag szókincsében pedig fellelhetők mindazok a vonások, amelyeket Kosztolányi említ a szavakban rejlő muzsikával kapcsolatban. Más kérdés viszont az, hogy a szövegkönyv verssorainak „belső muzsikája" hogyan érvényesül a műfordításban.

Ha a szövegkönyvfordító csak az eddig felsorolt szempontokat veszi figyelembe, mármint azt, ami Danténak a canzonéval kapcsolatos meghatározásából származik, valamint azt, amit a szép hangzású és jól énekelhető szavak „hangzásrokonságra" alapuló „zenei fordítása" követel meg, munkája már ez esetben is igen körülményesnek nevezhető. Csakhogy egyes szövegkönyvfordítók nemigen vették figyelembe az előbb felsorolt szempontokat, és munkájuknak már az a része is kifogásolható, amely függetlenül a sajátos zenei szempontoktól, kizárólag a versfordítás alapvető problémáira korlátozódik. Ezt egy közismert ária első verssorának fordítása példázza. A *Carmen* híres virágáriájáról van szó, amelynek első francia verssora a „La fleur que tu m'avais jeté" szavakból áll. A hangzásrokonságra alapuló zenei fordításnak mindenekelőtt a francia szavak zengő magánhangzóit kell figyelembe vennie, az Á, Ö, Ü, É-t, és csak kisebb mértékben a tompán hangzó E-t. Az idézett verssor egyik létező fordítása a következő: „Rejtegettem én itt e szíven." Végig a tompán hangzó E-t halljuk a szerényen meghúzódó É és Í mellett, sehol a francia eredetire emlékeztető Á, Ö, Ü vagy É. A verssor tehát nem felel meg a hangzásrokonságra alapuló zenei fordítás követelményeinek, ami azonban nem zárja ki annak lehetőségét, hogy az idézett verssor a Kosztolányi meghatározta két szempont alapján állhassa meg helyét, éspedig mint *helyes* vagy *szó szerinti fordítás*. Csakhogy az eredeti verssor szóról szóra való fordítása: „a virág, amelyet te nékem dobtál", helyes fordítása pedig: „a virág, amelyet nékem dobtál." Világos tehát: az idézett verssor szabad, de helytelen fordítása az eredetinek.

Ha a verssor másik, közismert fordítását elemezzük, annak előnyei rögtön világossá válnak. A „Bűvös erő volt e virágban" magánhangzói, az Á, Ö, Ü hangzásrokonságban vannak a francia eredetivel. Jól érzékelhető, zengő szótagjai az eredeti szótagok csillogását idézik, bár a szavak értelme egészen más. A verssor úgynevezett szabad fordításáról van szó, amely azonban jól illeszkedik a felsorolt követelmények egyik csoportjába.

A szövegkönyv alkotói is jobbára költők voltak. Jól ismerték a hangzók titkát, sőt különös titkok birtokosai voltak, mert sajátos szóalkotásaik egyik alapjellegzetessége az *énekelhetőség*. Az emberi hang ugyanis csak akkor bontakozhat ki teljes szépségében, ha a szöveget alkotó szavak és szótagok kiejtése nem gátolja meg szabad szárnyalását. A szavak vagy szótagok kiejtésében és énekelhetőségében nagy szerep jut a bennük foglalt magánhangzóknak. A saját nagyságuktól megszédült énekes sztárok szeszélyeit határozottan elvetjük — beleértve az előbb idézett Crivellit is —, de ugyanakkor igazat kell adnunk azoknak az énekeseknek, akik a rosszul énekelhető fordításokat kifogásolják, mert kevés az olyan szövegkönyvfordító, aki megfelelő figyelmet szentel annak, hogy az eredeti szöveg verseinek dallamossága, belső zeneisége, következésképp énekelhetősége átszármazzon fordításának verssoraiba.

A drámai szöveg és a dallam egybeolvadásának legegyszerűbb formája a *recitativo*, az énekbeszéd. Kétféle recitativót ismerünk: a röviden hangzó csembalóakkordokkal kísért *secco recitativót* és az *accompagnatót*. A recitativo áll a legközelebb az úgynevezett élőbeszédhez, mert dallamvonala igen egyszerű, és szinte úgy érezzük, hogy az nem más, mint a beszéd dallamvonalának felfokozott zenei kifejezése. A secco recitativo esetében minden egyes szótagra egy olyan hangjegyérték esik, amely tökéletesen egyezik az adott szótag élőbeszédbeli hosszával. Ez azt jelenti, hogy a zeneszerző a hangjegyértékeket az élőbeszéd szótagjainak természetes időtartama alapján írta le, és így a hangok időértékviszonyából kialakul a prózai beszéd természetes ritmusa, egyben pedig a szavak természetes hangsúlya. De mi történik akkor, ha az eredeti szöveg valamelyik szava szótagszám avagy hangsúly szempontjából nem egyezik egy más nyelv hasonló értelmű szavával? És lényegében nem csupán egy-egy szóra kell gondolnunk, mivel a más nyelvre fordított szavak szótagszáma vagy hangsúlya gyakorta nem egyezik az eredetiével.

---

* Stendhal: Rossini élete (6. fejezet). Bp., 1973.
** Felice ognora (olasz) — mindig (folyton) boldog.

A fordító számára két lehetőség adódik: vagy a verssort alkotó további szavak vagy szótagok egyikét helyezi a fölöslegessé vált hangjegyértékekre, vagy pedig egyszerűen törli őket. A szövegferdítés veszélye mindkét esetben igen nagy. A kottába rögzített zenét sokféleképpen értelmezhetjük, de *írásmódján nincs jogunk változtatni.* Ennek értelmében a Kosztolányi említette „zenei fordítás" elve csak a szavakban kifejezett gondolatok esetében érvényes (a versekre gondolunk), és csak a szavak hangzásrokonságára vonatkozik. A zene lefordíthatatlan és megváltoztathatatlan, mert zene csak egy van, az, amelyet az alkotó rögzített kottába. Ahhoz semmiféle műfordítónak nincs joga hozzányúlni. Legalábbis elvileg..., mert a gyakorlat egészen mást mutat. A második megoldás, amikor a fordító a verssor további szavait helyezi a szabadon maradt hangjegyértékekre, még súlyosabb ferdítéshez vezet, annak ellenére, hogy a szavak természetes hangsúlya és szótagjainak száma megegyezik a szabadon maradt hangjegyértékekkel. Ez esetben ugyanis az eredeti szöveghez viszonyítva megváltozik a szórend, ami az énekbeszéd esetében nem ugyanazt jelenti, mint a prózai szöveg avagy a vers fordításában. A drámai szöveg — akár próza, akár vers — egybeolvadt a dallammal, a dallam lejtését pedig éppen a szavak mondatbeli értelme és elhelyezése határozza meg. A második kérdés tehát a következő: jogában áll-e a fordítónak megváltoztatnia a szórendet, amikor a zeneszerző rögzítette dallamnak éppen a szórendből eredő értelem adja meg sajátos lejtését?

A válasz ezúttal is nemleges, mert meghamisíttatik a zeneszerző szándéka. A fordítók viszont többnyire a dallam természetes hanglejtésével ellentétes szavakat iktatnak azokra a hangjegyértékekre vagy hangjegycsoportokra, amelyek eredetileg egészen más értelmet voltak hivatottak kifejezni.

Az ilyen fordítói felületességnek elsődleges következménye az, hogy a secco recitativo elveszíti az alkotói szándék által meghatározott *eredeti* értelmét. Márpedig ez igen nagy hiba, mert a secco recitativót az operaalkotók távolról sem kezelték a fordítókra jellemző felületességgel. Ezzel kapcsolatban idéznünk kell Ernst Lert* véleményét, aki szerint Mozart secco recitativói „drámai és lélektani szempontból rendkívül elevenen kidolgozottak". Ezt azonban a fordítók ritkán vették figyelembe. A secco recitativót olyan laza zenei építményként kezelték, amelyben a dallamvonalnak nincs lényeges szerepe, és ezért a hangjegyértékek kiiktatását vagy megváltoztatását nem tartották különösebb fordítói hibának. A secco recitativót valóban laza zenei építménynek nevezhetjük, csak éppen más szempontok alapján, ugyanis ez a zenés drámai műfaj egyetlen olyan kifejezési formája, amelynek belső életritmusát nem az alkotó határozza meg. A zeneszerző nem adja meg az úgynevezett *tempo* jelzést, s ezáltal az életritmus érzékelése az éneklésre hárul, akárcsak a prózai színjátszásban.

A recitativo *accompagnato*ban már az alkotó elsődleges életritmusa lüktet, bár az énekbeszéd „kíséretes" (accompagnato) jellege bizonyos szempontból figyelembe veszi az énekesben kialakuló életritmust is. Ami a recitativo accompagnatót illeti, a szövegfordítók általában ugyanazokat a hibákat követik el, mint a secco recitativo esetében.

A tárgyalt két énekbeszéd-típussal lezárul az elsődleges alkotói élmény lazább rögzítéséből származó drámai kifejezőmód úgynevezett szabadabb formája, és a műfaj további kifejező lehetősége az alkotó által előre meghatározott zárt keretbe szűkül. A kottaformában rögzített elsődleges alkotói élmény egy megmásíthatatlan dimenziójú struktúra: benne a drámai szöveg, az énekelt dallam és a zenekar önálló drámai kifejezésmódja kölcsönhatásokra alapuló egységet alkot. A szövegkönyvfordítók azonban csak a legritkább esetben veszik figyelembe az opera háromsíkú kifejezésmódja között fennálló összefüggéseket-kölcsönhatásokat.

Nem áll módunkban kitérni a háromsíkú drámai kifejezésmód közötti összefüggések részleteire. A probléma hosszabb tanulmányt igényelne. De ami a szövegkönyvfordító idevonatkozó elsődleges feladatát illeti, annak lényege világosan összefoglalható, ha figyelembe vesszük Kosztolányinak azt a megállapítását, hogy a fordítás nem hanyagolhatja el az eredeti verssor „hangulati velejáróját" stb. A dallammal egybeolvadt drámai szövegnek három „hangulati velejárója" van — a szövegé, az énekelt dallamé és a zenekar önálló kifejezésmódjáé. S hogy a fordítónak nagyon is tekintetbe kell vennie e három sík kölcsönhatásokra épülő „hangulati velejáróját", azt mi sem indokolja jobban, mint az a tény, hogy a zene elsődlegesen hangulatot fejez ki.

Mindebből pedig az következik, hogy az operaszövegkönyv-fordítás — akárcsak a más jellegű műfordítás — szakembert követel. A szövegkönyvfordítás egy mindmáig ritkán jelentkező műfordító-operadramaturg feladata kell hogy legyen,

---

* Ernst Lert: Mozart auf dem Theater. Berlin, 1918.

bár ezt a követelményt korántsem könnyű kielégíteni, főleg ha figyelembe vesszük, hogy maga a háromsíkú operadramaturgia sincs tudományos rendszerbe foglalva. A minden szempontot kielégítő szövegkönyvfordítás hiánya még mindig terhes öröksége az operának, egyben pedig egyik ősforrása a műfajellenes bírálatoknak. A jó fordítás szükséges eleme az operaelőadásnak, mert a közönség nagy része a szövegkönyv alapján követi a cselekményt. A drámai cselekmény követését annyira zavaró szövegbeli értelmetlenségek sokban hozzájárultak az operaellenes előítéletek kialakulásához, és még a műfaj olyan szerelmese is, mint E.T.A. Hoffmann, elragadtatással kiált fel, amikor eredeti olasz nyelven hallhatja Mozart *Don Juanját*: „Ah, mily élvezet! minden recitativót, mindent úgy fogok hallani, ahogy az a nagy Mester lelkében megfogant..." Az író ujjongásának aligha lehetett más indítéka, mint az, hogy nem akarta rossz fordításban hallani az imádott Mester remekművét. A rossz fordítások még a Hoffmann halálát követő hosszú évtizedek alatt is igen divatosak voltak. Ezzel kapcsolatban elég, ha Bernard Shaw egyik operakritikáját idézzük, amely 1891-ben látott napvilágot. Egy londoni Don Juan-előadásról írja a következőket: „Sajnos, Mozart szövegének megváltoztatása rendszeressé vált ezen az estén, mert az énekesek mindegyikéből hiányzott Mozartnak a forma és a művészi méltóság iránti kifinomult érzéke."

Az eredeti nyelven való éneklés korunk új divatjai közé tartozik, és csak ott honosult meg, ahol az operaelőadás még mindig csak az „elit" szórakozását szolgálja. A jelenség nem mentes a sznobizmustól, főként ha figyelembe vesszük, hogy gyakorta nemcsak a közönség, de még az énekesek sem értik a szöveget.

Az eredetiben vagy fordításban való éneklés problémája távolról sem bonyolult, csak ki kell zárnunk a divatmajmolást és a sznobizmust. A rossz szövegkönyvfordításokat nem a közönség számára érthetetlen eredeti szövegek kell hogy helyettesítsék, hanem értékes és jó fordítások. Nem a könnyebbik — ám a nagyközönség számára érthetetlen — megoldást kell választani. A szövegkönyvfordítást kell új, tudományos és művészi alapokra helyezni! Ez egyik előfeltétele az opera jövőbeli fejlődésének. Enélkül csak a „beavatottak" műfaja marad, márpedig azoknak száma távolról sem népes. A nagyközönség tisztán érthető műfajokra vágyik, és ez az igénye teljesen jogos.

NICHITA STĂNESCU

TÉLI SZERTARTÁS

És újra egy-egy boltozat
és újra másik.
Szentként magára dicsfényt fölvonat,
vagy csak szivárványlik.
Állsz vigyázzban, állok vigyázzban,
akárha volnánk esküvőn.
Egy lég-pap most nagyokosan
a két lég-gyűrűt mutatja föl.
Te jobb kezed, én a balt emelem:
egymásra mosolygunk, mintha tükörbe.
Barátaid és barátnőim könnyesen
állnak bennünket körbe.
Megcsókoljuk egymást.
A fényképész épp ott sürög.
Villám. Sötét. Villám. Sötét.
Féltérdre hullok, elterülök.
Megcsókolom mélabúsan térded hegyét.
Átkarolsz, átkarollak,
és ünnepélyesen lépünk a télbe.
Barátaid és barátnőim utat adnak.
Reánk tonnányi hó zubog le.
Megfagyunk. Majd a hajfodrász, a tavasz
díszíti föl újra csontvázainkat.

ZIRKULI PÉTER fordítása

PÁLL ÁRPÁD

Brecht és a Berliner Ensemble

UTAK ESZMÉK VITÁK

Véletlen szerencse folytán a brechti drámával és színjátszással magában Brecht színházában ismerkedtem meg. 1956 őszén, kevéssel az író halála után a Berliner Ensemble-ban láttam előbb a *Mutter Courage-t*, majd a *Kaukázusi krétakört*.

A *Mutter Courage* — mint ismeretes — a harmincéves háború krónikája, előtérben a markotányosnő és gyermekei sorsának alakulásával, annak a tragikusan reménytelen és kilátástalan küzdelemnek az ábrázolásával, melyet a háborúból élő, üzletelő anya folytat, hogy gyermekeit a háború veszedelmeitől megmentse. Nem családi dráma, melynek hátterét a háború alkotja, hanem a háború természetrajzának ábrázolása egy család életének tükrében. A szereposztás parádés volt: Kurázsi anyót Helene Weigel, Brecht özvegye játszotta, a szakácsot Ernst Busch, a néma lányt Angelika Hurwitz s a többi szerepet is egytől egyig elsőrendű színész elevenítette meg.

A legfőbb meglepetést mégsem a színészek játéka, jobban mondva nem csak a színészek játéka jelentette.

Amint az előadás megkezdődött, legelőször az tűnt fel, hogy a nálunk és a többi szocialista országban (magában az NDK-ban is) akkoriban divatos nehéz, naturalista díszletekkel ellentétben itt alig-alig volt díszlet. A forgószínpad korongja feltűnő, már-már hivalkodó nyíltsággal körözött az orrunk előtt, azon haladt a forgási iránnyal szemben a markotányosnő két fia, magával húzva a szekeret, melyben az anyó s a néma lány ült. És mondták a szöveget egymásnak, vagy hátra-hátra szólva, s mire a színpad egyik sarkából a másikba értek, vége volt a jelenetnek. Ez volt a második meglepetés. A hagyományos felépítésű drámák ugyanis szabályos hármas tagoláshoz és hosszabb expozícióhoz szoktattak bennünket. A darab fő kérdése rendszerint már az első felvonásban körvonalazódott, kialakultak az arcvonalak, s el is jutottak bizonyos fejlődési pontig, hogy azután a szálak összekuszálódjanak, s végül vagy a tragikus, vagy a szerencsés kifejlet felé haladjanak. Itt mire értelmileg és érzelmileg maximálisan a színpad hatása alá kerültünk, sötétség borult ránk, s rövid szünet után már az újabb jelenet címét megjelölő feliratos tábla meg a közben felhangzó összekötő dal vette igénybe figyelmünket. Az egymásra következő képek úgy hatottak, mintha valaki részesévé tett volna egy minden idegszálat lekötő játszmának. Amikor épp belefeledkeznénk, egyszerre mindent eltakarna, és így szólna: most pedig gondolkozzatok! Egyszer, kétszer, ötször, tízszer...

Hogy a néző kivel tartson, érzelmileg kivel azonosuljon? — ez a hagyományos drámák és előadások esetében meglehetősen hamar, rendszerint már az arcvonalak kirajzolódásakor eldől. A rendező és a színész gondoskodik arról, hogy az azonosulás fokozatos és teljes legyen. A *Mutter Courage* előadásán a szereplők egyikével sem lehetett azonosulni; amikor már-már megtörtént, mintha egy láthatatlan kéz nehezedett volna az ember vállára, s ugyanúgy megálljt parancsolt volna, mint a jelenetek végén a generálsötét. Kurázsi anyóhoz a legközelebb akkor kerültünk, amikor az előadás közepe táján, második fiát is elveszítve, kikelt magából, és eszelősen átkozta el a háborút. Ha a dráma csak az ő sorsát taglalta volna, ha ő lett volna a főhős, aki körül a többiek keringenek, itt az egésznek vége is szakadhatott volna. De a képek tovább peregtek, neki el kellett lányát is veszítenie, hogy a végén fásultan és ködös tudattal, mindentől megfosztva és végképp magára maradva, húzza, csak húzza szekerét.

Brecht költői és prózai munkái alapján is századunk jelentős írói közé tartozik, az irodalom- és művelődéstörténet mégis elsősorban drámaíróként és a színházi művészet megújítójaként tartja számon. Első darabjától, a huszonegy éves korában megírt *Baáltól* kezdve, őt a színház hármas értelemben is foglalkoztatja: mint drámaírót, rendezőt és színházesztétát. Nem egészen tíz évvel a *Baál* megalkotása után, amikor a hagyományos drámával való szakítás során eljut a tandrámák (Lehrstück), később az epikus drámák kidolgozásához, sajátos kifejezési módjának megtalálásához, felszabadultan ontja egymás után a darabokat: *Maha-*

gonny város dicsősége és bukása (1927), *Koldusopera* (1928), *Lindbergh repülése* (1928), *Aki igent mond* (1929). Már itt, ebben a korai szakaszban megfigyelhető tevékenységének egy-két olyan sajátossága, melyet nem mechanikusan, de jól felismerhetően a továbbiakban is nyomon követhetünk: Brecht rendkívüli frisseséggel váltogatja a közvetlen valóságból és a történelemből merített témákat, alakítja drámai anyaggá a hétköznapok tapasztalatait, vagy dolgozza át időszerű intelmeket hordozó színpadi művekké az elődöktől hagyományozódott alkotásokat. A fasizmus uralomra jutása után van egy szakasza, amikor a közvetlen napi aktualitás nyomul előtérbe (*A gömbfejűek és csúcsfejűek, Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban, Carrar asszony puskái*), s a hatás érdekében még a beleérzést elősegítő eszközöktől sem „riad vissza". A negyvenes években viszont, a *Koldusopera* nyomán támadt világhírnevét öregbítő nagy és jelentős művek szakaszában több a példázat s kevesebb a közvetlen valóságból merített téma. A művek célzata azonban nem változik. A példázatok nem a történelem rekonstruálása, hanem a jelen sorsdöntő kérdéseinek kiemelése és távlatba állítása miatt vonzzák.

A másik jellegzetesség: bárhonnan meríti is témáját, a jelenségeket történelmi voltukban és társadalmi összefüggéseikben vizsgálja. A *Koldusoperá*ban nem a különös környezet folklorisztikus jellegzetességei kötik le figyelmét, hanem elsősorban az alvilág és a hivatalos hatóságok kapcsolata, s valamennyi művének jellegzetessége, hogy a jelenségek magyarázatát elsősorban a külső, objektív tényezőkben keresi, és csak ezeken keresztül, másodsorban a jellemekben; hogy az egyenes vonalú jellemfejlődésnél jobban érdeklik az ugrásszerű, hirtelen változások s azok a körülmények, melyek a változásokat létrehozzák és meghatározzák.

Hajlamán kívül életkörülményeinek alakulása is erősíthette Brecht vonzalmát a dráma iránt. A hitlerizmus elleni tiltakozásként vállalt több mint egy évtizedes emigrációja során, a színpadról minden műfajnál hatásosabban szólhatott a kortársakhoz, győzhette meg őket ügyének igazáról, s a viszonylag rövid terjedelem a fordítást is meggyorsíthatta, elháríthatta az útból a nehézségek és akadályok egy részét. Talán ezzel is magyarázható, hogy az emigráció keserves éveiben Dániából a skandináv államokba, majd Finnországba és az Egyesült Államokba vándorolva igen rövid idő alatt születik meg a *Koldusopera* mellé állítható művek sora: *Állítsátok meg Arturo Uit, Mutter Courage, Galileo Galilei élete, A szecsuáni jólélek, Puntila úr és szolgája, Matti, Svejk a második világháborúban, Kaukázusi krétakör.*

Hogy Brecht a színpadi művészetet a drámaírással egyenlő értékűnek tartotta, arról nemcsak nyilatkozatai győznek meg, hanem főként a tény, hogy már 25 éves korában bemutatkozott rendezőként is. Marlowe *II. Edward*jának szövegét Lion Feuchtwangerrel együtt dolgozta át, ő azonban a színpadra állítást is vállalta. És életének utolsó szakaszában, a Német Demokratikus Köztársaságban történt 1948-as letelepedésétől haláláig, idejét döntő mértékben a rendezésnek és a Berliner Ensemble vezetésének szentelte.

A színházzal összefüggő harmadik területen, a színházesztétikában Brecht olyan feladatra vállalkozott, mint Gauss, Lobacsevszkij vagy Bolyai János a matematikában: egy új, minden addigitól különböző színházesztétika kidolgozására. A vállalkozás kezdeti eredményeit már műveinek első gyűjteményes kiadásában, az emigrációt megelőzően kiadott *Versucheban* (Kísérletek) megtaláljuk. A hét kötetben a drámák mellett igen jelentős terjedelem jutott az elméleti írásoknak, vitacikkeknek, nyilatkozatoknak, s körülbelül másfél évtizeddel később a Berliner Ensemble-ban kifejtett gyakorlati tevékenység kéz a kézben haladt a felvetődő újabb és újabb kérdések elméleti általánosításával, a tételek finomításával és árnyalásával.

Véletlen szerencsének mondtam, hogy a brechti színjátszással a schiffbauerdammi színházban ismerkedtem meg, mert így elkerülhettem azoknak az áldilemmáknak a sorozatát, melyek elméletének két központi fogalma: a nem-arisztotelészi dramaturgia és az elidegenítés — ahogy Brecht nevezi: a V-effektus (Verfremdungs-Effekt) —, illetve ezek kapcsán az értelem—érzelem viszonya körül kialakultak, és gyűrűznek bizonyos értelemben mind a mai napig.

Brecht 1930-ban a *Mahagonny*hoz fűzött megjegyzéseiben fogalmazta meg először a színház drámai és epikus formája közötti különbséget, egy nagyvonalú mozdulattal arisztotelészinek minősítvén általában a hagyományt, és nem-arisztotelészinek a saját dramaturgiáját. A különbséget jelölő főbb pontok között ilyeneket olvashatunk: a színház drámai formájában „a színpad megtestesít egy folyamatot", az epikus színházban „elmond egy folyamatot"; ott „a nézőt bevonja egy aktusba, és feléli aktivitását", itt „szemlélőjévé teszi, de felébreszti aktivitá-

sát"; az első „szuggesztióval dolgozik", a második „érvekkel"; ott „a figyelem tárgya a kimenetel" (végkifejlet), itt „... a menet" (folyamat); az elsőnél „az események egyenes vonalban haladnak", a másodiknál „kanyarognak" stb. stb.

A különbségeket — mint látható — Brecht meglehetősen sarkosítva fogalmazta meg, s bár a hozzájuk fűzött lapalji jegyzetben figyelmeztetett, hogy főként hangsúlyeltolódásokról van szó, a köztudatban az ellentétek meglehetősen abszolutizálódtak. Hogy a drámák grafikonja másként ível, mint a hagyományosaké, azt a *Mutter Courage* előadása is bizonyította, s különösen aláhúzta az a fennebb is kiemelt vonás, hogy a címszereplő az előadás közepe táján került hozzánk, nézőkhöz, a legközelebb. A dráma által felvetett problematika azonban az utolsó képig nyitva maradt. A dráma pályaíve más volt, mint a hősnőé, és szükségképpen volt más, mert az írói koncepció értelmében a *Mutter Courage* nem csak Mutter Courage-nak, a személynek a drámája, hanem Mutter Courage és családja sorsán keresztül a harmincéves háborúnak a drámai krónikája. Még általánosabb vonatkozásban: ember és háború viszonyának szociológiai, filozófiai és etika vizsgálata.

A drámai építkezés és a színpadi ábrázolás kettős értelemben is tükrözte egység és különbözés dialektikáját. Az előadás kibontakozása során egyre biztosabban kezdtem érezni, hogy a kép-, illetve jelenetvégi sokk, a belefeledkezés előtti pillanatban félbeszakított hatásmechanizmus nemcsak a jelenetek elválasztásának, hanem összekötésének is eszköze. Nemcsak kijózanodtunk a ránkboruló sötétben, de egyben tovább is munkáltak bennünk azok az emóciók, amelyek az előző kép alatt hatalmukba kerítették érzéseinket és gondolatainkat. Továbbmunkáltak, egyre több racionális, értelmező, osztályozó, minősítő elemet foglalván magukba. Megszűntek ilyenformán puszta érzéki benyomások maradni, s egy magasabb síkon raktározódtak el. Mindez a színpad újra-kivilágosodásáig, a következő song felhangzásáig tartott. Vagyis a jelenet úgy zárult, hogy egyben átvezető lépcsőfokká is magasodott a következő jelenethez.

Mire az előadás végére értünk, az egymástól élesen és feltűnően elválasztott mozaikkockák szervesen egybeillesztett egészet tettek ki. Az élmény akkor is egységes egészként hatott, ha az előadás által sugárzott impulzusok nem jutottak mindjárt nyugvópontra, ha a látottak továbbra is foglalkoztatták érzéseinket és gondolatainkat. Katarzis volt-e ez vagy antikatarzis? A kérdést talán részletesebben is érdemes volna megvitatni; én új eszközökkel megvalósított katarzisnak mondanám.

A színészek sem itt, sem a *Kaukázusi krétakör* előadásán nem igyekeztek minden erejükből azonosulni szerepükkel. Brecht útmutatásainak értelmében úgy elevenítették meg a figurákat, mintha az utcán játszódó jelenetet adtak volna elő színesen, változatosan, hatásosan. Azaz bizonyos mértékig eltávolodtak, elidegenedtek szerepüktől. Mindez távolról sem jelentett szenvtelenséget, hidegséget, hisz Ernst Busch igen-igen temperamentumos szakács volt, nem is szólva a *Kaukázusi krétakör* fullajtárjairól, akiket időnként már-már a gutaütés kerülgetett. A különbség — jól érzékelhetően — abban nyilatkozott meg, hogy nem igyekeztek a szereplők érzéseit mindenáron átplántálni a nézőkbe is.

Hogy a színjátszás egyszerre feltételezi az átélést, pontosabban a megelevenített figurának a képzelet segítségével való „előállítását" és a tőle való elidegenedést, azt már Salvini, a múlt század jelentős olasz színésze is felismerte. A nyomdokain haladók arra is rájöttek, hogy a közepes és gyenge színészek *csak átélik* szerepüket, a nagy színészt ellenben, ha ki is zökkentik szerepéből, rendszerint akkor is feltalálja magát; igen, mert nemcsak átéli, hanem ellenőrzi is önmagát. Ha megfigyeljük Brecht már-már szállóigévé vált megfogalmazását, vagy áttanulmányozzuk ide vonatkozó szövegeit, sehol sem találunk olyan részeket, melyek az átélést mint a szerep tanulmányozásának egyik mozzanatát kizárnák. Nála azonban nem a tanulmányozás folyamatára, hanem az eredményre, az ábrázolás módjára kerül a hangsúly. Épp a két mozzanat dialektikus összefüggése tette lehetővé egyébként, hogy Brecht élete vége felé a szintézis jegyében közeledési pontokat, áthidaló pallókat fedezzen fel saját elmélete és Sztanyiszlavszkij rendszere között.

Sztanyiszlavszkij viszont, aki a kérdéseket a színészpedagógus szemszögéből nézte, aki arra összpontosította figyelmét, hogyan dolgozhatja ki a színész legelmélyültebben alakítását, természetszerűen indult ki az átélésből, s az *Életem a művészetben* tanúsága szerint eleinte nem nagyon értette Salvini elméletét. Hogy aztán tapasztalatainak halmozódásával, főként a Csehov-előadások tanulságait hasznosítva később ő maga is belássa, hogyan lehet egyidejűleg két dolgot csinálni: át is élni a szerepet, s egyben el is távolodni tőle.

Hogy a viszonylagosságában és dialektikus összefüggéseiben felfogott két központi fogalom nem teremt ellentétet értelem és érzelem között, hanem vezető sze-

rephez juttatván az elsőt, egyben a másodikat is megtisztítja az üres teatralitás sallangjaitól, és visszahelyezi természetes jogaiba — azt a fentiek után talán nem szükséges részletesebben fejtegetni.

Körülbelül egy emberöltőnyi időre volt szükség, hogy Brechtnek a századelő válságos és forradalmas talajából kihajtó rendhagyó művészete és színházelmélete polgárjogot nyerjen, általánosan ismertté és elismertté váljon. A német nyelvterületen a különböző haladó csoportokra gyakorolt tudatalakító hatása már a húszas évek végén, a harmincasok elején megkezdődik, hogy mintegy évtizednyi kényszerű szünet után a második világháború befejeztével valóságos újjászületésnek, hellyel-közzel igazi Brecht-kultusznak legyünk tanúi. Nemcsak a Német Demokratikus Köztársaságban, hanem Németország Szövetségi Köztársaságban és később Svájcban, hogy végül a hatvanas évek elején színpadhoz jusson Ausztriában is. Bécsi térhódításának fő akadálya érdekes módon nem is annyira a háború idején és után kiéleződött német—osztrák ellentét volt (ez értelmetlenül és igazságtalanul ugyan, de akarva, nem akarva az antifasiszta Brecht útjába is akadályokat gördített), hanem — mint Edmund Th. Kauer *Brecht Bécsben* című tanulmánya is hangsúlyozza — racionális, éles, ironikus szellemének és szemléletének ellentéte a hagyományos osztrák kedélyességgel, a Gemütlichkeittal.

Épp az itt hátrányosan ható vonásai közelítették viszont a francia színpadokhoz, tették darabjait a párizsiak szájaíze szerint valókká. Jean Vilar, aki több mint két évtizeden át igazgatta a francia főváros egyik legnagyobb hatású színpadát, a Théâtre National Populaire-t, az ötvenes évek közepe táján, az újfasizmus veszélyeinek éledése idején valósággal felrázta a közvéleményt az *Állítsátok meg Arturo Uit* briliáns előadásával.

S amikor az ötvenes évek vége felé, diadalmenetnek is beillő európai körútja során a Berliner Ensemble Párizsban is előadta a *Galileo Galilei életét* és Gorkij *Anya* című regényének dramatizált változatát, nemcsak a közönség soraiból toborzott feltétlen híveket, de Arthur Adamovot, az egzisztencialisták triászának (Beckett—Ionesco—Adamov) igen sokra tartott tagját is arra késztette, hogy nézeteit revideálva, Brecht hívének csapjon fel.

Angliában, ahol mind híveinek, mind ellenfeleinek polarizációja talán a legszélsőségesebb volt, egy másik vendégszereplés bírta rá Laurence Olivier-t, hogy a Nemzeti Színház műsorába Shakespeare művei mellé állandó programpontként iktassa be Brecht különböző darabjait, Peter Brook, századunk egyik legjelentősebb színházi kísérletezője pedig rá valló, itt-ott vitatható nyilatkozatban szögezte le: „Bár elméletileg sohasem értettem egyet azzal, amit csinál, korunk egyetlen jelentős színháza mégis a Brechté! Egyszerűen azért, mert politikai hite ellenére bebizonyította: a legigazibb színpadi művészetet azzal teremtjük meg, hogy erőteljesen poétikus és hagyományokba ágyazott színházban minden iránt emberi magatartást tanúsítunk." S hadd példázzuk a másik szélsőséget is, hadd írjuk ide, hogy Milton Shulman, az *Evening Standard* befolyásos kritikusa még a hatvanas évek közepén is azt írta címül egyik cikke fölé: *Világ Brecht-ellenfelei, egyesüljetek!*

Távolról sem szándékozom teljes áttekintést nyújtani Brecht európai térhódításáról, csupán néhány tényt és adatot igyekeztem felsorakoztatni annak igazolására, hogy az igazi frontáttörés közel egy emberöltővel első, valóban brechtinek mondható drámáinak megszületése után következett be. Kiegészítésül még csak egy adatot szeretnék jóleső érzéssel az előbbiek mellé sorakoztatni: az első bukaresti Brecht-bemutatók még 1957—1958-ból datálódnak, s rövidesen követte őket a *Puntila úr és szolgája, Matti* előadása a kolozsvári Állami Magyar Színházban. Ama híres körút bukaresti állomását követően pedig a Brecht-előadások nem számtani, hanem mértani arányban szaporodtak nálunk is.

Amilyen nehezen nyertek polgárjogot Brecht drámai és színházesztétikai nézetei, éppolyan gyorsan toborzódott századunk második felében híveinek és állítólagos híveinek tábora. Mind a drámaírók sorában, mind pedig színházesztétikai nézeteinek vallói és hirdetői között nem azok bizonyultak igazi brechtiánusoknak, akik görcsösen ragaszkodtak minden egyes betűjéhez, a legapróbb megjegyzéséhez, hanem azok, akik az elsajátítást az alkotó alkalmazás és továbbfejlesztés mozzanatával egészítették ki. A nonkonformizmust hirdető, antidogmatikus Brechtnek így születtek meg a folytatói és továbbvívői, s a konzerválók között így a konformista dogmatikusai.

Hogy csupán a Brecht utáni német nyelvű drámairodalomból említsünk jelzésül néhány példát: a társadalmi elkötelezettségnek és századunk élet-halál kérdéseinek „naivul filozofikus" szellemben való vallatásából születtek Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Günter Grass, Peter Hacks, Heinar

Kipphardt, Martin Walser és a többiek műfajilag és formailag rendkívül változatos, a tragikomédiától a dokumentumdrámáig s a szabályos háromfelvonásostól a mozaik szerkezetű drámáig terjedő skálán felsorakozó alkotásai. Még akkor is a brechti örökség alkotó továbbfejlesztéseként kell számon tartanunk ezeknek az íróknak a művét, ha egyiknek-másiknak ezzel vagy azzal a drámájával nem is értünk egyet, vagy ha akár alkotásainak egészével szemben vannak fenntartásaink.

A szemellenzős követésből születtek viszont azok a semmi újat nem mondó, nemegyszer mélyen konformista színpadi művek, melyeket német és nem német változatban az ötvenes-hatvanas évek terméséből jól ismerünk, s melyeknek legfőbb jellemvonásuk volt, hogy körömszakadtáig ragaszkodtak a jelenetkockákból összeálló szerkezethez és a feliratos táblákhoz.

Nézetem szerint rosszul látja és rosszul ítéli meg az örökség folytatásának lehetőségét, aki visszafelé tekintve nem keres összekötő szálakat Brecht és Shaw meg Pirandello között, vagy a mai drámairodalmat számba véve tagadja a hidak és pallók lehetőségét közte és Beckett, Ionesco vagy Mrożek között.

A rendezők és színészek sorában sem azok őrzik és teljesítik ki az örökséget, akik Brechtnél brechtibbek, a részleges elidegenítésnél elidegenítettebbek, hűvösebbek és érzelemmentesebbek igyekeznek lenni. Giorgio Strehler, amikor a milánói Piccolo színházban a *Koldusoperát* rendezte, az előadás meghatározó vonásává a könnyed játékosságot avatta, s Brecht, miután megtekintette az előadást, a Berliner Ensemble egyik soron következő bemutatójának próbáin több könnyedséget, több ötletet és felszabadultabb játékot kért a színészektől. Roger Planchon, a mai francia színházi élet egyik kiemelkedő egyénisége szintén Brecht hívének vallja magát. Aki a Dumas-regény nyomán született *Három testőrt* a hatvanas évek elején látta, vagy aki későbbi, már nem annyira konkludens bemutatóinak egyikét-másikát megnézte, meggyőződhetett: nála ez távolról sem jelenti, hogy másolná Brecht modorát. A német író és színházi szakember szemléletét, színházhoz való viszonyulását teszi magáévá, ami az ő esetében azt jelenti, hogy kedvenc mesterének modorosságait bátran és kertelés nélkül kifigurázza, csak egyet vesz komolyan: a nézőt. S ha valaki legalább egy pillantást vet a romániai színjátszásra, tapasztalhatja, hogy Liviu Ciuleitől Alexandru Tatosig, a magyar együtteseknél meg Harag Györgytől Seprődi Kiss Attiláig minden rendező, aki csinált már valami összetéveszthetetlenül egyénit, átment a brechti iskolán, magáévá tette azt, amit művészi felfogásába be tudott illeszteni, s egyben néhány lépéssel tovább is haladt.

1975-ben, közel húsz évvel első berlini látogatásom után pár napig ismét az NDK fővárosában tartózkodtam, s meg szerettem volna nézni a Volksbühne valamelyik előadását. A Volksbühnéét, melyet jelenleg Benno Besson vezet, az a Brecht-követő, aki az ötvenes évek elején a Berliner Ensemble-nál egy ideig kegyvesztett volt, mert — gyarló az ember — elvesztette a mester pontokban rögzített „üdvözítő" előírásait. Brecht akkor annyira megharagudott rá, hogy Bessonnak egy időre távoznia kellett a társulattól. Rostockba ment, ott kezdett neki egy teljesen újszerű Don Juan-előadásnak, mely a próbák egyikére odalátogató Brechtnek annyira megnyerte a tetszését, hogy vállalta a szöveg átírását és a társrendezést. Nos, a Volksbühnébe minden igyekezetem ellenére sem tudtam eljutni. Megnéztem viszont a Berliner Ensemble-ban Brecht egyik nagysikerű darabjának, Svejk második világháborús kalandjainak előadását. És, sajnos, feljegyzésre érdemesnek ezúttal csak Martin Flörchingernek, Svejk alakítójának és a kocsmáros Kopeckánét megelevenítő Gisela Maynak az alakítását találtam. Vártam, hogy az előadás sugározza felém impulzusait, mint húsz évvel korábban a *Mutter Courage* és a *Kaukázusi krétakör*, vártam, hogy a jelenetek közötti szünetekben a benyomások hullámokat vessenek bennem, foglalkoztassák értékelő, rendszerező, ítéletalkotó képességeimet is, készítsék elő az átmenetet a következő jelenetre — és hiába vártam. Egy kedélyes, sőt kedélyeskedő s meglehetősen széteső előadásnak voltam a tanúja.

Nem túlzás ilyen élesen hangsúlyozni nemcsak Brecht asszimilálásának, de továbbfejlesztésének követelményét is? Nem kellene megelégedni egyszerűen elveinek a különböző társulatok képességeihez mért gyakorlati alkalmazásával? Azt hiszem, nem. S hogy ezt higgyem, és ezt higgyük, arra maga Brecht ösztönöz. Ő, aki a *Galileit* háromszor írta át, aki az 1939-ben megalkotott *Mutter Courage*-t, a Berliner Ensemble bemutatójára készülve, az ötvenes években újra „átsimította", ő, aki a *Kis Organon* formába öntése után még egyre viaskodott a színház dialektikus jellegének kidomborításával.

MÓZES ATTILA

Töredék kritika egy porcelánboltról, melyet hiába dúlnak fel ismételten az elefántok

1. *(A pusztulás apokalipszisétől a csodálat apoteózisáig — és vissza).* Egy utazás mindig két síkon történik, legalábbis a nagyméretű intellektus esetében: 1. térbeli, azaz valóságos síkon, az épp-akkori jelenben, a látványok empíriái között és 2. egy elvontabb szellemi-érzelmi síkon, mely az előbb említett síkról szökken föl, aztán megjárja a maga szellemi odisszeáját régmúlt korok és kultúrák világában; áttűnik a most-ból egy másik időbe, mintegy alábukik, s ha a látvány keltette élmény igen erős intenzitású, e másik síkon „történt" élmények átmenetileg jelenné válhatnak, egyenrangúsodnak a valódi jelennel, vagy éppen elhomályosítják azt, elterelve a figyelmet arról, hogy végül is az emlékező jelenének talapzatán állanak. A másik irány: az eszmék legelvontabb síkjára landol az utazó, mintegy reflexiókba foglalja a látottakat, így ostromolja a puszta látvány lényegét. Furcsán viszonyulnak egymáshoz olykor az idősíkok: van úgy, hogy a tegnap távolibb múltnak hat, mint letűnt történelmi korok és kultúrák, vagy az emlékezés jelene csak éppen elősejlik az átélt múltból, s a köztes (és közvetítő) közeget csaknem mindig a hangulat képezi, mely egybe- és egymáson át hömpölygeti az élményrétegeket. Az eddig egyik legintellektuálisabb utazás-regényt tudtunkkal Deák Tamás írta *(Antal a nagyvilágban)*, melyben történelem (és mítosz) és gyakorta az időbeliségtől függetlenül ideák világa váltogatja egymást a felkeltett élmények jegyében. A másik nagy utazás-regény a Panek Zoltáné *(A földig már lépésben)*, ám ez már nélkülözi a konkrét utazás mozzanatát, csak „a szerző tájain" történnek a síkváltások, ebben az „egyszemélyes történelemben", pontosabban az egyszemélyes létidőt kitágító-bővítő „én-történelemben", mely egyfajta kollektivitás érzetét keltő hangulat-, gondolat- és ismerethalmazból épül ki. Úgy véljük, a harmadik ilyen jellegű könyvet most tartjuk kezünkben. Szerzője Méliusz József, címe: *Kávéház nélkül* (Kriterion Könyvkiadó. Buk., 1977).

Senki ne vélje, hogy épp a kezdőszekvenciákból kiindulva nevezzük utazásesszének (-versnek, -interjúnak stb.) ezt a könyvet, csupán azért, mert Velence „többrétegű panorámájával" indítja „utazásainak" sorát Méliusz. Hiszen maga Velence is emlékként jelenik meg már, csakhogy az az emlék, melyet jelenné varázsol a nosztalgia, az erős érzelmi kötöttség; csak fejléccel figyelmeztet az író: *Utunk* (Kolozsvár), péntek, 1972. december 8.

Még a legelején állapítsuk meg: az egész könyv a múlt (vagy inkább: az *el*múlt idő) jelenbe-csábításának jegyében fogant. Az emlékezés jelenéből az emlékek jelenét tárja elénk Méliusz, hiszen az emlékezés jelene legtöbbször kitöltendő, „üres" jelen idő (leggyakoribb időpont: péntek és egy dátum, tehát az abszolút jelentésszegény hétköznap). Néhány sor után azonban már csak a múlt idő jele figyelmeztet, ami ugyebár még nem jelent túl sokat, hiszen jelölheti az elmúlt pillanatot is, s ugyanaz az egy vagy két *t* jelöli a távoli századokat a történelmi regényekben.

Néhány lendületes, az élményt csakúgy sugárzó mondat viszont már jelenné forrósítja a múltat, majd a síkváltások egész sora követi egymást, lendít át más-más hangulatba, történelmi korba, kultúrszférába stb. Íme a kezdő idősíkváltás, a már említett fejléc alatt: „napsütés, istenem, hogy sütött tegnap a nap, áldott / melegével beezüstözte olaszországi tartózkodásunk / végidejét Velencében, . . ." Ez a „tegnap" viszont távol van az időben, mint ahogy ama ráemlékező „ma" is a múlté már, amikor e sorokat írja a szerző, s hogy az indító „tegnapra" emlékező „ma" milyen, csak hosszú oldalakkal odébb tudjuk meg, az az idősík csak akkor válik jelentőssé, amikor utólag megtudja a szerző: È MORTO EZRA POUND. Hangulatok, felötlő események, látványok dobálják ide-oda a tűnődőt, más-más idősíkokra, szinte már más-más „éghajlat" alá, egy árkádról, egy frízről tűnnek fel régi korok és kultúrák — mi más ez a rész, mint a mindent elmondani akaró műveltség- és adathalmaz szőköárszerű özöne? Méliusz mindent olyan hévvel mond el, mint aki bizonyos benne: ezt, így utoljára mondja, s nemcsak azért, mert tudja: ez utolsó velencei útja, hanem, mert a pillanatban fellobbanó élmény villanófényénél lehet csak ilyen sorokat írni. S ennél már csak egyetlen fölfedezés lehet nyomasztóbb és döbbenetesebb: amikor a „reális felismerések meggyőznek, hogy tör-

ténünk", s ez a döbbenet is csak egyszeri, inkább pillanatnyi lehet: „...eszünk / felfog bizonyos végzetesen fontos viszonyulásokat, / összefüggéseket, eseményeket, az okuk és / következményeik közötti senkiföldjén, igazi állapotukban, a jeleket, mint realitást;". Ennek a helyzetnek a hangulati megfelelője az a döbbenet, mely a kétféle Velence közti ellentét hangulatából keletkező senki földjén fogja el a gondolkodót. Talán ez a legfélelmetesebb ebben a részletben, s nem az óriási ismerethalmaz, melyet Méliusz két kézzel pazarol, szinte csak mellékesen, s amelyre se terünk, se merszünk nincs kitérni. Ez az ellentét pedig: a „tegnapi", azaz a napfényes Velence, a lidói kagylószedő kirándulás napja, meg Thomas Mann von Aschenbachjának, Visconti *Halál Velencében* filmváltozatának, Méliusz „fekete hajót" váró ködös Velencéjének ellentéte, melynek falain kiütnek a „hullafoltok", kőlépcsői láthatatlan-lassan a bugyborékoló víz alá kerülnek, árkádok alól, kapumélyekből ásít elő a pusztulás, a pestis emléke, s — a szövegben talán kissé túlrajzoltan — a történelem állja lassú bosszúját (vagy egyszerűen csak az idő). A napfényes Velence — a pusztulás vízióját mutató Velence együtt: az eszméltető Velence, a város, mely körül még ott dereng régmúlt korok aureolája, míg jelene, melyen lépten-nyomon úgy ütnek ki (olyan „hangsúllyal") a múltra utaló jelek, mint romlásnak indult falon a salétrom. Végül is ez a kétarcú Velence készteti a már olvasottak ismeretében kételűnek mondható felkiáltásra a szerzőt: „Ah, Velence, Velence!", a város hangulatából áradó történelem és kultúra, nem pedig a nyárspolgárra ható „manipulált érzelgősség" ragadtatja áhítatra. Méliusz a szó reneszánsz értelmében vett humanistaként járt a városban, nem mézeskalács-vásárban állingáló szájtátóként. Ezt Méliusznak még akkor is el kell ismernie, ha éppen nyárspolgársággal vádolja magát — mintegy fintorként —, s annál inkább, mert ő írja ezt is: „Én nem vagyok úgy én, ahogyan írok, hanem ahogyan olvasnak."

2. *(Szavak. Mondatok, stílus és könyvszerkezet, emlékezet és vallomás).* Mi is ez a könyv tulajdonképpen? Emlékezet és vallomás, olvassuk a cím alatt. De „ilyen műnem nincs". A könyv műnemének „meghatározása" a műnemek közti átcsapásban keresendő. Hegelt parafrazálva: a legfontosabb meghatározás az átcsapás. Ám a könyv tagadhatatlanul eklektikus: van benne lírává hevülő esszé, emlékezés, higgadt tanulmány, interjú... A lírikus Méliusz, a filozófus Méliusz, az ideológus, a műfordító és (helyenként) az irodalomtörténész... És néha esszét mond versben... Jó illatú dolog ez? Egyik műfaj sajátos hangján átszüremkedik a másik hangvétele. Prózájában fellüktet a vers, majd ennek gátat vet egy-egy hűvös apophtegma. Riportereinek válaszadás helyett élesen replikázik néha, vagy úgy tereli a kérdések irányát, hogy nagy korismeretről tanúskodó válaszai e kérdésekkel egybevillantva drámai hatásúak lesznek, s néha bizony övön alul üt a sután kérdező riporternek egy-egy visszakérdésben (parádriposzt!), vagy ironikusan induló, csak később elkomolyodó válaszban. (Szándékosan nem írunk oldalszámot, találja meg ezeket az olvasó — saját gyönyörűségére!) Akkor mi is tehát a könyv? „Műfajtalankodás"? Összetartja-e valami ezt a műfajok és alkalmazott módszerek Bábel-tornyát? Úgy véljük, túl a megállapítható műnemen, a módszer egységességén is: igen! Ez pedig a hosszú élet során elnyert — elnyert? kialakított! vagy megszenvedett — látásmód, világnézet. Aki szóban emlékezik, az — bármily közhelyes így! — vallomást is tesz. Itt viszont nem emlékezésről van szó, ez már eleve kimondott, hanem *emlékezet*ről. Emlékei mindenkinek vannak. *Emlékezete* csak korszakokat totálisan átfogó, a fontos csomópontoknál-fordulatoknál jelen levő *személyiségeknek* lehet. Ez a meghatározás a memoáríró jogos gőgje, s gőgjére mentség, hogy nem csupán gőgicséli emlékeit, hanem érti és értelmezi őket. Álláspontja: bevallom és vállalom.

Egy emlékezet csak akkor tarthat igényt a teljességre, s ugyanakkor csak úgy őrizheti meg hitelét, ha ez az igeköto módosítja az egykori írói programot és szállóigét. „Gáncstalan" csak az lehet, aki húzódozott a felelősségtől, s aki történelmi korokon át mondja magát gáncstalannak, az eleve fejére idézi a megrovást: csak tétlenségét és megbúvását fitogtatja. Természetesen nem főbenjáró bűnökről szólunk itt, hanem a szükségszerűség hozta tévedésekről, s csak azért, mert Méliusz sem kendőzi ezeket, hanem utalásszerűen adózik a bevallással magának. Megteheti, hisz már koránál fogva sem tartozik a mindenféle irányokkal és irányzatokkal szellemi promiszkuitásban élők csoportjába, s még inkább nem azok körébe, akik — vakságukban — lábukat magabiztosan megvetve szónokolnak egy süllyedő eszmerendszer fedélzetéről. Egy emlékezetnek mindig azzal az igénnyel kell föllépnie, hogy ha szól, hangjából kiérezzék a kollektív tudat felhangjait, mintha csak a szubjektumon átszűrt kollektív tudat eszmevilága sejlenék föl a szavak mögött.

Az utazás folytatódik, egészen más szférákban: a múltból fölrémlő szavak és emlékek formájában. Ez már teljesen más világ, mint a velencei tabló, rétegződés szintjén egyszerűbb, stílusa gyakran a fiatalkori évek hangulatához simul, csak egy-egy mondat ironikus felhangja figyelmeztet, hogy a szerzői leírás egyben csön-

des ítélkezés is. Itt már nem indáznak annyira a képzelet-, emlékezés- és műveltségelemek, könnyebb a hangvétel, mintha az író csupán „megbocsátaná" magának ezekkel a sorokkal ifjúkorát. Azon kevesek közé tartozik, akik saját költői indulásukat sem tudják komolyan venni. Nem, nem arról van szó, hogy Méliusz gyalázza a pályát, melyből kibontakozott, csak éppen úgy tekint ifjúkori önmagára, ahogyan gyerekkori meztelen képét forgatja a felnőtt. Humorérzékünket önmagunkon és egykori önmagunkon mérhetjük le a legbiztonságosabban. Egy mondat humora (!) szintagmaszerkezeteinek viszonyából bomlik ki elsősorban, aztán a mondat tárgyához való viszonyából, majd a mellékes utalások összességéből, az ezek által megpendített felhangokból. Az utalások szerteágazása csaknem olyan sokrétű lehet, mint egy szatíra vagy humoreszk utalásrendszere. Mintegy kísérletként ragadjunk ki egy mondatot a *Szavak* fejezet elejéről, s szóljunk az utalások keltette komplexitásról.

Miután Babits Kassákhoz irányítja a fiatal Méliuszt „rémületes verseivel", „M. J. a naiv akkor még nem tudta hogy az / Angyalföldre visszairányító szó: / angyal-szelíden susogó selyempapírba / csomagolt mennyei okmánya a paradicsomból / való kiűzetésének..." (E mondatot az egyetemen kellene tanítani!) Elsősorban: a mondat nominális szerkezete adja a belső teret hatalmas ívéhez, melynek végpontja az egész ív pályájával ellentétes hangulatba hajol. Csaknem végig a babitsi halkság és „mennyeiség" uralja a mondatot (implicit utalás!), s csupán az „akkor még nem tudta" előreutalás figyelmeztet igazi tartalmára. Annál humorosabb ez így, mert ez a susogó halkság egyben a legnagyobb határozottságot hordozza magában, Babits szerkesztői és irodalomszervezői lényét „jeleníti meg" a mondat, melynek végül is nem feszültsége, csupáncsak íve van: egyenletesen ível fölfelé a nominális halmozással-bővítéssel, s az utolsó mondatrésszel elmetszi ezt az ívet, mintegy földre rántja az egész szerkezetet, cáfolja az első rész „angyalszelídségét". A mondat öregkori görbe tükör, melyben lógó orrú fiatalkori önmagát mutatja úgy, hogy közben ízelítőt ad a babitsi véleménymondás hangulatából (is), és sokkal találóbban, mintha hosszasan leírná vagy fejtegetné azt. Ez és számtalan más ehhez hasonló mondat mintegy „kicsinyített mása" a könyv egyes részeinek. Méliusz az ellentétezések zökkenőmentes meg- és feloldásának mestere, stílusínyenc. Csöppet sem zavaró nála, hogy a kassáki realista környezetben hatalmas jegesmedvék csámborognak a szerkesztőségi szobában (csak a hangulatot tolják a puritánság sarkköre felé).

A *Szavak* ezen első része is emlékmű, mondjuk: önemlékmű, csak itt túlnyomórészt az irónia uralkodik, míg a Leon Alexnek ajánlott *Emlék(mű) 10*-ben inkább a groteszk felé tolódik el a hangsúly, csakhogy hiába a groteszk halmozása, mélyen tragikus az íve ennek a nyomokban vázolt életútnak. Egyébként talán ez a legsokrétűbb fejezete ennek a könyvnek, hiszen Méliusz a legszélesebb műfaji skálát itt próbálgatja, hogy végül már eljut az abszurd paródiájáig *(Szavak)*, melyben a nevek hasonlóságával utal Beckett *Godot*-jára (Gozzo, Pucky). Szövegállaga is az abszurd paródiájának jegyében íródott, csakhogy itt még az sem különbözteti meg a szereplőket, mint Beckett Vladimirjének és Estragonjának esetében (ti. hogy az egyiknek a lába, a másiknak a szája szagos), ők is várakozó állásban szembesülnek egymással, csak a létkérdés kiélezettebb a pózban: gépfegyvert szegeznek egymásra, teljesen egyformák (mint Vladimir és Estragon, nem pedig mint Pozzo és Lucky!), de legalábbis nincs kirívó meghatározó jegyük, uniformizáltságukban egyformán arctalanok („fontos hogy Gozzo / mindig és egyidejűleg ugyanolyan / mozdulatokat tegyen mint Pucky és Pucky / mint Gozzo *nehogy a történelemkönyvek / írói összetévesszék őket.*" [Az én kiemelésem — M. A.]

Mi sem természetesebb ezek után, mint hogy Méliusz minden átmenet nélkül ódát ír a kenyérhez, majd a víziók régiójában taglalja az író neurózisát *(A cirkuszban unatkoznak az elefántok)*: „...az íróé az egyetlen porcelánbolt, amelybe / büntetlenül szabad bejárása van az elefántnak." Ezután könnyesen tréfás leírása következik a „porcelánboltnak", melyet szertedúlnak a szörnyetegek, reális és szürreális elemek fantasztikus egybejátszása teremti meg a furcsa, neurotikus feszültséget, melynek vibrálásában az író az az őrült, aki mégis-mégis rendet kénytelen teremteni ezen a szellemi Waterloon, amint oldalakkal arrébb írja: „a nyelv szétkergetett seregeinek" sorában.

Amint az eddigiekből talán kitűnik: teljesen lehetetlen lépésről lépésre nyomon követni a több mint félezer oldalas könyv minden újabb fordulatát, stílusfogásait, a gyakran szecessziós díszítettségű mondatok olykor szinte mellékesnek tűnő, de sokszor lényegét adó „parántrilláit". Ezért a továbbiakban a könyv egyes vitapontjaira fogunk inkább kitérni.

3. *(Vagy-vagy, avagy: és-és — sarkítások)*: ezeket Méliusz a *Kávéház nélkül* című fejezet *Kitépett naplólapok* című esszéjében kínálja szemrevételre, s bennük — kendőzetlenül — hangot kapnak az író elfogultságai, melyekkel szemben — meg-

lehet — csak saját ellenkező előjelű elfogultságainkat állíthatjuk. Ám még így is: a kritika most következő részét vitára kínáljuk, mert vannak pontjai, melyeket a szerző nem utasíthat el a *Kitépett naplólapok* intrádájának mondatával („Mit érdekel hát akkor a szófia beszéd az irodalom peremén"), melyben szerény személyünkre is (vagy csak arra?) kénytelenek vagyunk ráismerni, egykori esetleges tévedésünkre, melyet tovább fogunk magyarázni itt, természetesen egészen más síkon, diszkréten elkerülve a szóban forgó író nevének említését, akinek könyve „kiváltotta" ezt a szép esszét amaz íróasztal fiókjából, hiszen nem is ez az érdekes: Méliusz végül is nem *csak* az ő könyvéről ír, hanem e könyv kapcsán kibontakozó fölfedezéseiről.

„Mert hát az ember legyen humánus. Hallgassa meg és értse meg embertársát", hangzik a könyvből mottóként kiemelt idézet, amelyből kiindul Méliusz egész gondolatmenete. A következő mondat immár Méliusztól idéztetik, csak kissé módosítunk rajta egy kérdőjel erejéig, mellyel mind az idézetnek — a könyv ismeretében tett — állító módját kérdőjelezzük meg, mind pedig (részben) az esszé további, a könyvre helyenként már alig-érintőleges kitételeit: „Így, ilyen közvetlenül, természetesen, tehát emberien indul ez a könyv."? Valóban: az idézett könyv végig a tolerancia elvének jegyében fogant, talán ebben az egy dologban következetes írója. Méliusz viszont egy implicit szembeállítását helyezi előtérbe: „A kategorikus imperativusszal szemben áll a tolerancia..." Ez így igaz. Hogy melyiket választjuk, az viszont már a helyzetből kikövetkeztetendő, nem lehet egyértelműen és örökérvényűen az egyikre vagy a másikra szavazni. Amennyiben — Méliusz Józsefnek a gondolatmenetétől eltérően — minden lehetséges léthelyzetben elfogadjuk a tolerancia elvét, tekintet nélkül a helyzetre, egy-egy létkérdésre, melyet nem lehet a tolerancia viszonyulásbeli langyosságával megoldani, akkor lényegében az egyik vagy a másik (akármelyik) fél eleve elfogadja a kisebbségi helyzetet, minden tettét ehhez méri, tehát eleve korlátokkal indul a másik fél (esetleges) categoricus imperativusával szemben. A toleranciát *kérni* szokta az egyik, kegyesen adni (ha igen) a másik fél. A tolerancia „követelése" illúzió, ilyen szerintünk nincs! Legalább az igényeink legyenek nagyok, figyelmeztet a néhai Bretter György. A korlátokat nem elfogadni, csupáncsak számba venni szabad, mert a tekintet nélküli mindent elfogadás vagy a helyzettel való leszámolás halogatása Deák Tamás *Niki báró ajándéka* című parabolája hősének helyzetébe taszíthat. De ezt az író is igen jól tudja, hiszen alább már azt írja: „Embertelen alatt a fasizmust értjük vagy a fasizoid, denunciáló, tekintet nélküli erőszakot, a diktátumot szorgalmazó, barbár kizárólagosságot." Ez a barbár kizárólagosság viszont éppen a „parttalan humanizmus" talaján nyer tápot, mert a tekintet nélküli tolerancia rá is vonatkozik. Tehát: hallgassuk meg egymást, azaz: mindenkit? Megszorításokról szó sem esik az esszében, holott a fenti idézet szinte kéri azt. Az erőszak csak categoricus imperativusokban — s nem a kanti értelemben vett categoricus imperativusokban — beszél, a tolerancia nyelve a kérés. A parttalan humanizmus tolerancia-elve tehát szükségképpen az ilyen categoricus imperativusoknak ad életteret, s amennyiben az örök ellenség, a fasizmus is szóhoz jut(hat), a könyv humánuma értelmében (ismételjük, egyetlen szó sem esik megszorításokról!), akkor már meg is teremtődött a kisebbségi léthelyzet, akkor már csak idő kérdése, hogy a tolerancia kérő szava mikor halkul nyöszörgéssé.

Amikor Méliusz esszéje elszakad az elemzett könyvtől, akkor hevül igazán széppé. Akkor már említést tesz „a tudásból támadt kételyről", amelyet — hiába Méliusz bizonygatása — nem hallottunk ki az egyszerűen elmondott „Mert hát az ember legyen humánus" morfondírozásból. Ez a fajta humánum csak akkor lenne lehetséges, ha a categoricus imperativusoknak még a lehetősége is ki lenne zárva, ha mindenki egyetlen nyelvet, vagyis a humánum nyelvét beszélné. De tudjuk: nem így van, s amíg nincs így, addig minden ilyesfajta humánum illuzórikus. Addig helyzetenként kell válogatnunk a vagy—vagy és az és—és elvét, s választásunk egzisztencialista volta éppen a helyzet fölismerésében rejlik. Addig még az említett humanizmust is kétkedve kell fogadnunk, a „luciferség" erre is vonatkozik. És Méliusz tudja: „Ő [ti. Lucifer. Az én megjegyzésem — M. A.] a tudásból támadt kétely jegyében a kontra-isten. A mítosz-manipuláció önmaga körül pergő eszén túljáró ellenmanipuláció: az értelem. A dogmatikus hit irracionáléi ellenében az élő történelem önalakítása a gondolatban." Akinek viszont — tegyük hozzá — tudnia kell, mikor válassza a vagy—vagy elvét az ezt követelő helyzetben.

Később aztán Méliusz is sarkít-szembeállít. E szembeállítást nem csupán Wagner-imádatunkban kételjük, hanem leegyszerűsített szembeállítás volta miatt: „A közelmúlt a jelen ész-magasán: Richard Wagner mítoszaival szemben *A német ideológia.*" Szemben? Hogyan állíthatnók szembe a művészetet (a művészetté átlényegült mítoszt) az ideológia tézisszerűen megfogalmazott programjával, vagy

akár a filozófiával, amikor jól tudjuk: letűnt filozófiák nyomán alkottak művészek máig hangzó, hatalmas, és igenis értékes műveket. (Példákat hozni, azt hiszem, fölösleges.) Vagy talán elhisszük, hogy a programzene valamely zenén túli programot hirdet meg? Egy összhangzattani csodát lefordítanánk az egyértelmű programszerűség nyelvére? *Tannhäuser*nek nem volna más föladata, mint a nemzeti mítosz harsogtatása? A zene erre — szerintünk — közegbeli elhatároltsága miatt sem alkalmas, s hogy ezt is bele lehet magyarázni, az már nem a zene vétke. Az operalibrettó szerintünk adalék, szívesen lemondanánk a legigényesebbjéről is. Ez a szembeállítás soha senkinek nem jutott volna eszébe, ha — mondjuk — csak a *Tannhäuser* nyitányát hallhattuk volna. A wagneri opera nem tömegdal. Az, hogy a wagneri művészet csupán „művészies" (Thomas Mann), megint csak ízlés(ítélet) kérdése. S amennyire nem lehet ellentétként említeni *A német ideológiát* egy Wagner-művel, éppúgy legalábbis vitatható *Az elsodort falu* szerzőjét párhuzamban láttatni Wagnerrel, ugyanis mind *Az elsodort falu,* mind a *Segítség!* Szabó Dezsője eleve programot hirdet, melyet — művészetének közege révén — sikerrel ki is tud domborítani. Ott viszont, ahol nyilvánvaló a szándéka, ahol programszerűen csapódik ki a mű felületén a „turáni eszme", már nem művészettel van dolgunk, hanem Szabó Dezső ideológiai tévelygésével, tendenciozitásával, mely bármilyen eszmét propagáljon is, ha csupán felhasználja ennek kifejtésére a művészet eszközeit, már megmosolyogtató. A művészet, ha igazi művészet, vélheti ugyan indulatait szentnek, de nem zárja ki más, ugyancsak művészi indulatok jogát a saját szentségéhez. Nem bélyegez eretneknek semmilyen más művészetet, hiszen a nagy művek annyira egyszeriek, hogy nem keresztezik egymás létét, és nem semmíthetik a másik fennmaradását. Hiszen az olvasóban egyszerre élhet ugyanolyan intenzitással más-más jellegű mű is.

És most visszakanyarodunk előző kételyünkhöz: mi a különbség e két Méliusz-kitétel között? 1. „Ám mihelyt az egyetlen kötelező mítoszhoz visszakapcsoljuk a belőle következőket, menten kiderül: az elérhetőnek vélt mennyekbe, az almába harapás előtti boldog, mert meseien ellentmondástalan (primitív) Édenbe a huszadik századból visszafelé vezető út — a pokol köveivel van kikövezve." És 2.: „Legyen az ember inkább erőszaktalanul humánus, értse meg embertársát." Az első idézet „vádlottja" Wagner. Csakhogy: belekapcsolódik-e „mítoszharsogó" vadászkürtjeinek hangjába „az egyetlen kötelező mítoszból" következő (?) többi, a huszadik században kreált, módosított, ferdített változat (átértelmező „adalék"), hogy aztán a pokol köveivel kikövezett Éden felé csábítsa a huszadik század mítoszkísértőit? Hisz néhány sorral előbb kimondja, amit mindnyájan tudunk: „A történelemben nem is egyszer maga a valóság is fölöttéb ésszerűtlen." A valóság teremtette meg „a század nagy irracionáléit", Auschwitzot, Hirosimát, nem pedig a wagneri zenében oldott mítosz. És: a második idézet meghallgató megértése (ez a fajta minden helyzetben készséges meghallgatás, mely nagyvonalúan elveti a vagy—vagy elvét, tekintet nélkül a helyzetből fakadó szükségszerűségre), ez a jószándék sokkal inkább a pokol köveivel vagyon kikövezve. Igen: kocsmai csöndes beszélgetések folyamán humánus az és—és elvét alkalmazni, a fasizmus ellen viszont csak a vagy—vagy lehet hatékony. Kvázi-bizonyítékként álljon itt Méliusznak a 327. oldalon tett megállapítása: „A fasizmus réme nem tűnt el a világból." És: „...— voltak, akik Galilei mutatványában vélték megtalálni a gondolat fennmaradásának trükkjét. Veszélyesebb kaland, mint Szókratész pohara."

Lukács György is említi a madáchi homousion—homoiusion hitvitával kapcsolatban (bár nem biztos, hogy arra a helyzetre áll-e ez): vannak dolgok, melyeket nem lehet holmi reálpolitikával megoldani.

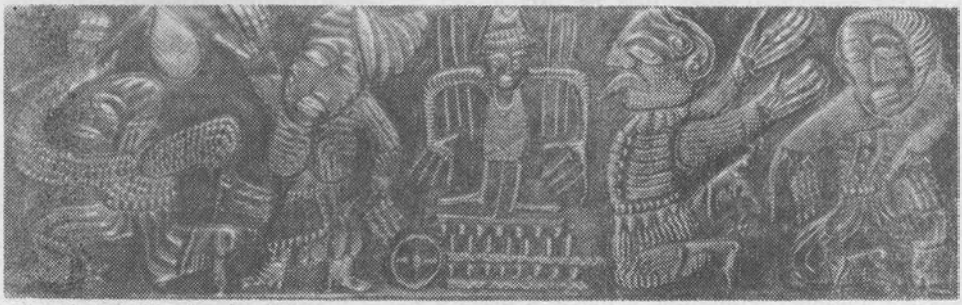
Mindössze azért taglaltuk ilyen hosszasan ezt a fejezetet, mert Méliusz *elvileg* elfogadni látszik a megszorítások nélküli toleranciát. Holott ez csak a művészetben lehet „elv", s akkor is tudjuk, hogy a nagyon emberi figurák nem tettek többet — és nem is kíséreltek meg többet tenni — a lehetségesnél. Amikor viszont az író programszerűen „Szkeptikusan, toleránsan, halkan ennyit mond: hallgassuk meg egymást", akkor valóban csak azt lehet mondani, amit Méliusz hozzáfűz: „...ez korántsem kevés." És rábólintva a mondat elhallgatott részére, mi is hozzáfűznénk: nem is sok. Mert az irodalom — hitünk szerint — nem „társadalmi aktust helyettesítő pótcselekvés".

4. *(A „virrasztás" ethosza).* Ha a könyv egyik szembetűnő jellemzője a történelmi korokban, kultúrákban tett utazások gyors „tájváltoztatása", akkor a másik (s ezen belül) a virrasztás motívuma: virrasztás élő és holt barátok fölött, örökös féltő őrködés és kegyeletteljes fölidézés, melynek egyik — nagyobb — része a román írótársakkal fenntartott szellemi kapcsolat jegyében fogant. E virrasztás ethosza nem a koporsók melletti tisztelgés ünnepélyességében él elsősorban, hanem az élő és gyakorló kortársakra való szüntelen és fokozott figyelemben, s

Méliusztól (is) tudjuk: ez a figyelem megnyugtatóan kölcsönös, hiszen etikai hitele csak így lehetséges, csupán így meggyőző. A szellem impériumában nincs helye — s igazi nagy szellemiségek között sosem is volt — a nacionalizmusnak; az egymás meghallgatása — ha úgy tetszik — itt categoricus imperativusként hat. Végül is értékek fölött virraszt ilyenkor a szellem, s mivel ezek az értékek egyetemesek, mindenkihez szólnak, következésképpen a mieink is. Saját értékeinket pedig nemzetközi valutára kell váltanunk, s ez csupán akkor lehetséges, ha a figyelem kölcsönös, baráti, hisz nem tartozunk a nyelvük világnyelv-voltával imponáló nagy nemzetek sorába. Ezzel persze nem érdekjellegét akarjuk hangsúlyozni ennek a figyelemnek, bár még a legbarátibb kölcsönösség is tartalmazza az érdekmozzanatot, ez tagadhatatlan. Ám az is tagadhatatlan, hogy ha a *Hanibalt* olvassuk, a lehető legtermészetesebben érdekmentesnek találjuk Király László kitűnő fordításának átszellemült hangvételét, hiszen a fordítás sorai közül is felénk int annak az érdeklődésnek a feszültsége és izgalma, mely a fordítót munkája közben fogva tartotta. Nem éppen jó illatú dolog másodlagos dolgokra figyelni egy ilyen méretű vállalkozás kapcsán, de ez önkéntelenül is eszébe jut a „mindkét-egy művet" ismerőnek. Csoda hát, ha Méliusz így viszonyul az írótárshoz, akivel korszakokat élt át, s aki erre a feltétel nélküli rajongásra és tiszteletre érdemesnek bizonyult, s aki ugyanígy viseltetik értékeink iránt?

Ha róluk, az élő kortársakról szól, nem fátyolosítja Méliusz hangját semmiféle fájdalom, mert bennük mindig önmagára (is) talál, talán csak ekkor nem csörtetnek be azok az elefántok az író porcelánboltjába. S immár e vallomások tisztázó és megnyugtató távlatából fogalmazhatja meg az író (vagy inkább körüljárja) a barátság ethoszát, s kételynek még csak nyoma sincs Ilie Purcarunak adott tömör, szinte már lapidáris válaszaiban, melyeknek mindig a történelmi tapasztalat szolgáltat távlatot. Itt megfogalmazott tételeiben annyira bizonyos Méliusz, hogy még a némelykori töprengő hangvétel is teljesen hiányzik az interjúból. Csak erről a témáról tud elfogódottság nélkül írni vagy beszélni. A többi interjúban mindig felötlik valami kétely, bár a helyenként gunyoros fogalmazással tompít olykori „melankóliái" komorabb hangján. A legnyíltabban — s ezért talán legemberibb-megkapóan (levelein kívül) — a Marosi Ildikónak adott interjúban szól. Ezek után elhisszük, hogy egy interjúnak is lehet poézise. (Ha szerkeszthettük volna a könyvet, ezt az interjút javasoltuk volna kötetzáró vallomásnak, még az író — esetleges — ellenvéleményével szemben is, mert itt érdembeli a hangulati zárás.) Miről is van szó a vallomásban? Ó, amúgy igazában semmiről, „csak" élete viszonylagosan nyugodtabb szakaszának kételyeiről, „pánikjairól", szkepsziséről, mely korok tanulságaira figyelmez: „Az én egész életem azzal telt el, hogy körülöttem értékek borultak fel és értékek teremtésének folyamata zajlott." S tud magáról annyi öngúnnyal szólani, hogy iróniája elömöljön másokon is: „A kritikával nincs bajom. Amióta »alelnök« vagyok." Ezek után pedig csodálhatjuk, hogy az interjú befejezésében fáradt vallomást tevő, rezignált író helyenként — helyenként? nagyon sok helyütt! — olyan fiatalos lendülettel, minden öregkori prüdéria nélkül képes írni, pedig nem Illés Endre „korallszigetén" él, mint vallomásából kiderül, hanem...

És utóiratként csak csodálkozhatunk, hogy idő előtt öregedő fiatalabb pályatársait megszégyenítve, pihentető zeneként a *Hair*-t hallgatja. Ez is mond talán valamit a szellem kortalanságáról.



Tamás Pál fémdomborítása

JEGYZETEK

Molnár József, avagy a plakátrajzoló híte

Volt egyszer egy halász, igen büszke a mesterségére. Barátjával, a művészszel a következőket íratta a kapujára: „X. Y., halász." Ahogy teltek a hónapok, egyre jobban megtanulta a mesterséget, töméntelen halat fogott, úgyhogy attól félt: végül rábüdösödik az egész. Új feliratot rendelt: „Itt hal kapható." Később, hogy túl sok vásárló érkezett, a halász és a barátja gondoltak egyet, és megszületett az új tábla: „Halászok! Munkára fel!!" Ez a plakát hatott, úgyhogy végül ismét több volt a hal, mint a vásárló. Feliratokkal látták el más városkák kerítéseit is: „Utazzék B.-be, halvacsorára!" Ezt követően sok vendéglő nyílt N.-ben, a bejáratnál kifüggesztették, milyen halkülönlegesség kapható — csupán és egyedül az illető helységben. Később külföldről is érkezni kezdtek a bőpénzű turisták, abban a tudatban, hogy a világ legilyenebb és legolyanabb halát csak N.-ben fogyaszthatják. Ezután már nem volt szükség plakátra: mindenki tudott X. Y.-ról, a halakról és N.-ről.

Mert darabosan fogalmazva: a plakát akkor éri el célját, amikor elveszti saját funkcióját.

Nem ez az egyetlen ellentmondás a plakátművészetben, mégis nagyon keserű. Nem a művészetfogyasztók, hanem a plakátrajzoló számára, akit különben sem kényeztet a sors.

Kedves olvasó, ugye, előfordult már önnel, hogy földbegyökerezett a lába egy plakát előtt? Hát azt megnézte-e, kinek az alkotása? Pedig a plakát sem lesz magától, valahol apró betűkkel szedve valószínűleg megtalálja a tervező nevét is.

Ki ismeri Molnár Józsefet? Aránylag sokan. Mondjuk, százezren. A sajtóból, ahol azt írták róla, hogy egyik legtehetségesebb rajzolónk. A plakátkiállításáról (-sairól), ahol megint csak felemás a helyzet: az utcai forgalom kellős közepébe tervezett, a figyelem villámgyors felkeltésére alkotott művészi kompozíciókat szűk vagy kevésbé szűk kiállítási termek falai közé szorítják, ahol nem érvényesülnek, sőt, kölcsönösen rontják egymás hatását. Amikor plakáttárlatra megyek, mintha hangosfilmet néznék némafilmként... A kiállítás önkényesen jár el ezzel a műfajjal, de enyhít a névtelenségén. Mert Molnár Józsefet nem százezren ismerik, hanem legalább húszmillióan: nem hiszem, hogy van országunknak olyan, az első gyermekcipőből kinőtt lakosa, aki a közel ezernyi Molnár-plakát valamelyikével ne találkozott volna. Mondjuk, a pitypang bóbitájával szétröppenő Tarom-gépekkel, a nemzetközi Enescu-fesztiválok vagy a Chopin-fesztivál plakátjaival, a szuggesztív politikai plakátokkal, az antimilitarista *Rózsa és bomba* című falragasszal vagy *A munkához való jog* cíművel.

Molnár József élete dióhéjban: született 1907. május tizenhatodikán, Marosvásárhelyen. Iskoláit szülővárosában végezte („Már akkor te voltál az iskola legjobb tollú diákja" — írja később egy volt iskolatárs az 1977-es retrospektív bukaresti kiállítás emlékkönyvébe), 1928 és 1932 között a charlottenburgi Művészeti Akadémián képezi magát reklámgrafikussá. Az első siker 1933-ban éri, megnyeri a Balkán-kupa sportplakát-versenyét. (A plakát eltűnt a történelem zűrzavarában, a művész azóta is keresi, nem nyugodhat bele elvesztésébe.) Körülbelül ebből az időszakból fennmaradt egy falragasz, rajta áthúzott piros és át nem húzott fehér pelikánnal. Kísérőszövege: Nincsen piros pelikán. Molnár József nem emlékszik, milyen alkalomból készült a plakát, de nem nyugodhat bele, hogy az ihlető „nemlétezés" fogalma elvesztődjék. A felszabadulás után három évtizedig a fővárosi Nicolae Grigorescu képzőművészeti akadémia tanára, reklámgrafikus nemzedékeket nevel. Hivatalos elismerésben nincs hiány: számos hazai és külföldi kitüntetést hoz ezekben az esztendőkben és azóta is.

A plakátról, szintén dióhéjban: története szinte az emberiséggel egyidős. A római korban az alkotó már kézjeggyel látta el a műveit. A további fontos állomások a nyomtatás feltalálása, a metszet, majd a színes metszet felfedezése és a fényképezés, amelyek gazdagították a műfaj formanyelvét, illetőleg a példányszám meg-

növelésével felerősítették hatását. A mai értelemben vett falragasz Franciaországban született, kb. száz esztendeje. A plakát, akárcsak a többi művészet, az emberi remények, gondok, szenvedések, örömök és szükségletek krónikája. Rendszerezése, típusainak számbavétele tartalmi, illetve formai szempontból történik. Van tehát politikai, kulturális, kereskedelmi, turisztikai (stb.), illetőleg illusztratív, tárgyilagos-informatív, konstruktív és kísérleti plakát.

Hogy miért kellett Molnár Józsefnek és a plakátművészetnek sorsszerűen egymásra találniuk? Mert Molnár József jó grafikus, kiválóan rajzol. Mert érti és érzi és bravúrosan műveli az egyperces műfajt — hiszen a plakát is az: vagy pillanatok alatt hat, vagy hiába foglalja a helyet a falon. Találékonyság, plasztikai intelligencia és hatalmas szintetizáló erő jellemzi műveit.

Molnár — szemüveg, nagyító, mikroszkóp — írta volt egy tárlatlátogató a vendégkönyvbe.

De lehetne mikroszkóp az olyan grafikus, aki hit nélkül, megrendelésre dolgozik? Megkérdeztem Molnár Józsefet. Azt válaszolta, ő a maga részéről még kényszer alatt sem tudna politikai, emberi, művészi hitvallásával szögesen ellenkező fogalmat vagy tárgyat reklámozni. Például nem lenne képes az apartheid-politikát támogató plakátot rajzolni. Viszont az is igaz, hogy soha annyi cigarettát nem szívott, mint a dohányzás ártalmaira figyelmeztető plakátja tervezésekor. Bár tudva tudta: a cigaretta valóban árt az egészségnek.

Itt még megemlíteném: nem mindig művészetértők és -kedvelők a plakátmegrendelők, és jobbára konzervatív ízlésűek, szeretik lemásoltatni az egyszer már bevált terveket. Pedig a plakát egyszeri és megismételhetetlen akkor is, ha milliós példányszámban nyomják.

Ki emlékszik a bevezető parabola halászának művész-barátjára? Nem irigylésreméltó sors a plakáttervezőé: ő művésznek tudja magát, mert valóban az, a közönség pedig névtelennek tudja őt.

Ferenczy Zsuzsanna

Ars poetica 12 paradoxonban

Csiki Lacinak (*Szombat. A búvár hazatér* című verskötetére)

m e r t
— nem akar józan lenni mégis iszik
— a művészet még aznap másnapos
— útlevelét maga állítja ki és láttamozza
mielőtt megnézi a világatlaszt
amelyen a legnagyobb metropolis is
kisebb egy józan napkelténél
— aki nem éhes ne is egyék
írni viszont csak akkor szabad
ha az embernek nincsenek emlékei
főként ha meg is él belőle
különben költő lesz vagy miegyéb
s ez árt az étvágynak akkor is
ha nincs mit enni
— 'Uraim tagadják-e hogy Iliász megért egy Tróját?!'
(apokrif hexameter)
— Homéroszban több jövőt lát
mint a Futurista Kiáltványban
„Leleményes Odüsszeusz éjszínű tengeren hányó-
Dik papír hajócskán immár kétezer éve
Meggyőződésem hogy már nem is süllyed el soha!"
— igazi művek akkor születnek
mielőtt a világirodalmat megírták volna
— a csokornyakkendő túlélte a művészet válságát
ezért nem fizetett elő a múltévi történelemre

— nem szereti ha egy forradalom kisebb egy szobornál
ha egy forradalom nagyobb az embernél
s ha egy nép kisebb egy forradalomnál
— sohasem akart Krisztus lenni
ezért beállt keresztfának
hogy eltakarja sebeit
— a televízióban örök izgalomban
várja azt a soha el nem érkező pillanatot
amikor egy meccsen mind a két csapat
kikap egymástól addig nem hisz
sem istenben sem a logikában
— szíve akkora mint egy ország
mindenkit befogad de amit szeret
kívüle fekszik
emiatt örökös honvágya van
— szeressük egymást gyerekek
m e r t...

Joszet G.

„Élni kell, nem emlékezni..."

Az íróvendégeket szállító dévai sofőr jóval türelmetlenebb és kihívóbb volt, mint Sütő András alvinci uborkás-embere. „Melyik út?... Miféle falu?... Hánykor fordulhatunk vissza?!" Egy dologban hasonlítottak nagyon: ez a farmeres fiatal állami gépkocsivezető is *élni* akart, magának, és dühítette, hogy mások, idegenek miatt komplikálódik az ő délutánja. Meg sem fordult a fejében, hogy rohamosan nagyvárosiasodó megyeközpontja közelében létezik egy fogyatkozó régi falu, amelynek otthonmaradottjai még nem tanulták meg, mi a kíváncsiság (miközben annyian már el is felejtették): a létezés foglalja le minden idejüket. A közöttük töltött — egyedül a sofőrnek hosszú — három óra a vendégeknek is kevés volt itt *élni* — hát még arra, hogy másokat élni tanítsanak.

— Huszonöt kilométerre van Dévától — vigasztalja a sofőrt a néhai erdélyi fejedelemasszonyokra emlékeztető könyvtárosnő, Erdős Aranka, akit mintha maga Bethlen Gábor költöztetett volna Déva várának árnyékába, a Magna Curiába, két, országot-védő-összetartó útja közt.

— Harmincnál is több — vág vissza fölényesen a kocsivezető —, egy fél óra alatt nem érünk oda!

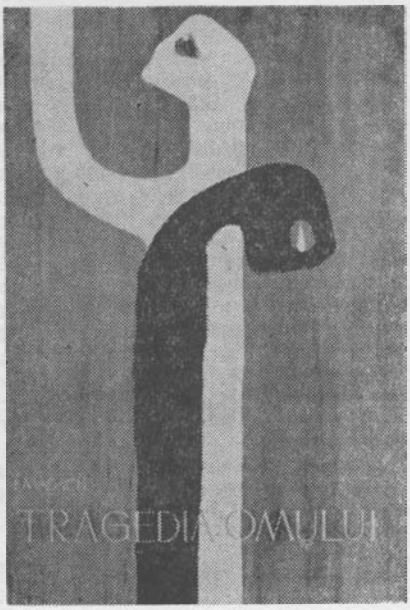
Minden ellenszenvem dacára, utólag nem mernék vitába szállni vele; ki tudná megmondani pontosan, mennyi idő alatt tehet meg az ember, a legnagyobb sebességgel is, visszafelé évszázadokat, amikor nyugodtan elmondhatja, hogy: most már valóban a lozsádiak között vagyok! Ott, ahol ők élnek leginkább: XIII. századi merész, meg nem alkuvó, mondhatni, rendkívüli eleik között.

„Ha Zudort, ha Feketét tetszik keresni, erre tessék!... Itt találhatók a történelem-látta nagy családok!" Nagy családok, egy, legfeljebb két gyermekkel, azokat is távolba kell küldeniük iskolába, onnan aztán vissza se térnek, csak munka után egyet pihenni este, vagy nagy ritkán, ünnepnapokon, hogy el ne feledjék egészen egy-egy öreg ház jobbágykék falát, a volt jegyző volt házának százéves faragott nagykapuját, a szüleiknél sokkal termékenyebb alma- meg szilvafákat. Mert az eperhordókban diósárgára érlelt pálinkát idegenben is többet forgatja szájukban nyelvük, miként anyjuk legízesebb szavait; abból ugyanis jut bőven, nemcsak itthoni öregnek, fiatalnak napi porció, de az elszármazott családtagoknak is, útravalóul, folyékony erősítő gyanánt, ha már a sok évszázadon át örökszilárdnak hitt hovatartozás köldökzsinórja utóbb egyre gyengébbnek bizonyul, A néhány nagy nevű család koravén, megkeseredett, magányos lelkületű utódai attól a Göse nevezetű székely vitéztől származtatják magukat, aki a legenda szerint a hétszáz esztendővel ezelőtti nagy tatárdúlás után telepedett meg itt

tizenkét gyermekével. A pompás paripa, igaz, már akkor felbukott Göse alatt, kinek, ha fűbe nem is harapott, de állítólag kitörtek a fogai (egy zsákba akadt el a ló, innen a falu neve: Lózsák — Lózsád; a román elnevezés pedig — „Jeleşte dinţii" — Jeledinţi — arra utal, hogy egy egész falu gyászolta ama fogakat); egyszóval, a legendás ló felbukott, a székely vezér népe azonban történelmi korszakokon át nem hagyta magát „lóvá tenni" — sem pogány, sem keresztényi kínok, sem pestis, sem idegen adószedők által. Az 1848-as forradalom előtt a lélekszám még ezerre volt tehető, a századfordulón már hatszázra csökkent, ma viszont alig kétszázhetvenen számláltatnak össze. Nem a pap által, mivel jó pár éve ő is „lemorzsolódott"; nem a messzire kalandozók csalták magukkal, hanem az itthonmaradott és benne megcsalatkozott nép közösítette ki, hírhedtté vált „kalandja" miatt, amiért személyes érdekből és indulatból gyermekeiket megzavarta a tanulásban. Akárhogy is volt, most bizony eléggé gyéren és szótlanul járjuk a falu útját, a kaptatót: a volt tanítónő, a volt tanácstitkár, a dévai könyvtárosnő, no meg ugyanannyi vendég: Vincze János a „tudós fő" közöttünk, Fodorúr, a bölcs szakállú, aki ha mesemondónak nem is, de írónak első vala ezen estvén, és én, aki kínos buzgalommal számlálván össze az élőket, több két-világháborút-megélt öregre böktem rá lelki szemeimmel, mint vershez szoktatott fiatalra.

Igen, a tűz, amelyben székely Dózsa megtisztult, ma már balladákkal és legendákkal sem tud kellőképpen felmelegíteni. Lozsádon most épp én volnék a Kriterion Könyvkiadó által meginvitált „egy darab költő" (Dávid Gyula szellemes meghívó szavaival). Mégis borzongva ülök vissza a sofőr mellé; kevés tudni, hogy megható s friss pánkó illatával telített este volt, kevés, fájdalmasan kevés elsőként jönni el ide, kevés a volt tanítónő, a „hol-volt-hol-nem-volt" fonóba járás és közös danolások, a hol-van-hol-nincs fiatalság, kevés a hullámzó határ, a szilvaérés és a hasas eperfahordók hagyománya, kevés a kétszázhetven lélek, kevés tudni, hogy Barcsay Ábrahám poéta uram nehéz testörlelke itt, a Hunyadi-bércek árnyékában igazult meg a sokszólamú gyermekkor Erdélyének ölén. Kevés az emlék és az emlékezet. Csak a távlat segít. Vagy még inkább: a tenni is képes tudat. Mert igaz, hogy a világ így megyen: de kevés élni — tudni kell élni tanítani! Különben elhull a szó, mint madárlátta morzsa, s a költő-látta *aranyidő* néhol csak *álomra marad.*

Szőcs Géza



Molnár József plakátja

FÓRUM

Széljegyzetek egy vitához

1. A címben jelzett vita az *Utunk* hasábjain folyt a nemrég megjelent tizenkettedikes tankönyvről*.

A kezdeményezés nem új; az utóbbi évek legvitatottabb kiadványai az irodalomtörténeti tankönyvek. S ezzel nemcsak (s nem is elsősorban) a sajtóban folytatott vitákra, kerekasztal-beszélgetésekre célzok (nemrégiben a *Korunk* is szervezett hasonló megbeszélést**); folyik ez a disputa nem hivatalosan is, szakkörök végeztével a folyosón, kartársakkal való alkalmi találkozásokon, érettségi vizsga szünetében és minden olyan helyen és alkalommal, ahol csak tankönyvszerző tanárokkal és diákokkal összefuthat. E viták egyetlen pozitív eredménye számomra (a kétségtelenül megszívlelendő részletkifogásokon kívül persze) egy negatívum volt: az új középiskolai tankönyveknek tanári körökben mindmáig sem alakult ki egységes értékelése; a lelkes dicsérettől a heves elutasításig minden véleményárnyalattal találkozhattam. Ami csak egyet jelenthet: irodalomtanításunkból és tankönyveinkből hiányzik az egységes felfogás, a célok és feladatok világos, egyértelmű kitűzése, megtervezése. A továbbvitatás tehát indokolt, de főleg azért, hogy az eszmecsere végre valaminő következtetés felé terelődjék — nem a tankönyvek értékelését illetően, hiszen ez másodlagos kérdés, a vélemények eltérése e tekintetben csak tünete az említett bizonytalanságnak —, hanem a jövőbeli teendőkre nézve. Mind a tankönyvszerzők, mind a tanárok munkáját illetően.

Sietve hozzáteszem: e viták kizárólag a XX. század irodalmát tárgyaló tizenegyedikes és tizenkettedikes tankönyvek körül gyűrűztek és gyűrűznek. A látszat tehát az, hogy a tanácstalanság csak a modern irodalom tanításakor fogja el a tanárt és a tankönyvszerzőt; mintha ennek a tanácstalanságnak adna hangot az *Utunk*-vita összefoglaló címe is: *Tanítható-e a mai irodalom?* Végkövetkeztetésemet előrevetve, már itt kijelentem: a kérdés álkérdés. Ugyanígy kérdezhetnök: tanítható-e egyáltalán az irodalom? Vagy: nem azért tanítható nehezen a mai, a modern irodalom, mert másképpen kellene tanítani a régit is, általában az irodalmat?

2. Szögesen eltérnek a vélemények már abban is, hogy *mit tanítsunk* az irodalomórán? Az említett vitában két nézet állt szemben egymással. Az egyik a Szőcs Istváné, aki szerint „az irodalomoktatás célja — nem az irodalom megismertetése, hanem *felhasználása*, azaz eszközként való felfogása az ifjak nyelvi és érzelmi kultúrájának és világnézetének a kialakítására". Ezért tartja sajnálatosnak, hogy „a felső osztályok irodalomoktatása lényegében nem más, mint az egyetemi kurzusok kicsinyített, szegényesített mása, előlege". E felfogás szerint az irodalom az iskolában kizárólag a pedagógia *eszköze*, nevelői céloknak rendelendő alá. Szőcsnek persze azonnal fejére olvashatjuk: hogyan akarja felhasználni azt, amit megismertetni nem hajlandó? Annál is jogosabban, mert három bekezdéssel alább ő is a formatannal való tüzetesebb foglalkozást és a régi, a klasszikus irodalom alapos megismertetését sürgeti. A baj csak az, hogy véleményével Szőcs István korántsem áll egyedül: nem egy tanárt ismerek, aki beéri azzal, hogy „közel hozza" az egyes műveket a tanulókhoz; a műelemzést esztétikai, eszmei stb. „ráhatások" elérésére használja fel.

A másik álláspont szerint — Cs. Gyímesi Éva és Rácz Győző képviselte e vitában — az iskolában nem irodalmat, hanem *irodalomtörténetet* kell tanítani, az ő véleményük is eltér azonban abban a kérdésben, hogy milyen legyen ez az irodalomtörténet. Ennek a felfogásnak is vannak tanár követői; sajnos, olyanok is, akik a tankönyvet éppúgy megtanulandó anyagnak tekintik, mint mondjuk a

---

* Tanítható-e a mai irodalom? Utunk, 1978. április 28.
** A megbeszélés anyagát folyóiratunk idei 2—5. számaiban közöltük.

növényrendszertant, s a tévesen felfogott tudományosság kedvéért feláldozzák az irodalom még oly egzakt tanulmányozásától is eligeníthetetlen esztétikai élményt.

A megoldás nem a két véglet egyeztetése; tévedések párosításából ritkán születik igazság. Ha tanáraink megfogadnák Szőcs István tanácsát, mely szerint az „akkori, az oktatással egyidejű olvastatás a cél, és nem is az irodalomtörténeti ismeretek alátámasztása céljából", az irodalomtanítás éppen nevelői célját tévesztené el. A mennyiségtanóra célja többek között a logikus gondolkodásra nevelés, de ezt éppen a mennyiségtani levezetések, bizonyítások szakszerű tanításával éri el — minél „tudományosabb", annál nevelőbb. Vonatkozik ez az irodalomórára is, mellyel kapcsolatban, sajnos, megtéveszt bennünket a megszokott henye szóhasználat. Valójában „irodalomtanítás" nincs, csak irodalomtörténet-tanítás, ahogy már az általános iskolában sem irodalmat tanítunk, hanem stilisztikát, retorikát, verstant, műfajelméletet. Az irodalomóra éppen az irodalomtudomány szakszerű közvetítésével éri el nevelői célját is, mert ezzel teszi képessé a diákot a szépirodalmi művek esztétikai és eszmei kutatásának maradéktalan és tudatos befogadására, s vértezi fel a fércművek, a giccs káros hatása ellen. Épp ezért annak egységes eldöntésére, meghatározására lenne szükség: mit tekintsünk irodalomtörténetnek? Oktatásunk nehézségei szerintem épp abból a szemléletből fakadnak, amelyet Rácz Győző „íróközpontú irodalomtörténetnek" nevez és helyesel, s amelynek módszerbeli lényege egyes írók életművének monografikus tárgyalása. Az irodalom története ugyanis nem írók története, még csak nem is életműveké, hanem (nagyon vázlatos leszek, kimerítő meghatározást amúgy sem adhatván):

a) az irodalom fogalmának története, hiszen annak a hét évszázadnak a folyamán, amelynek irodalmát az iskola tanítja, minden korszak mást tekint az irodalom körébe tartozónak;

b) a szépirodalmiság története, azaz mit tekinthetünk esztétikai rész- vagy egész értéknek azon korok irodalmában, amelyeknek irodalomfelfogása lényegesen eltér az autonóm irodalom mai fogalmától;

c) az irodalom és a társadalom mindenkori kapcsolatának története, jó értelemben vett irodalomszociológia;

d) az irodalmi formák története, azaz stílusirányok, műfajváltozások, stilisztikai funkcióváltások története.

Én ez utóbbi kettőt tartom a legfontosabbnak. A monografikus tárgyalásmód nagy hátránya, hogy háttérbe szorítja a fejlődés, a változás tényét az irodalomban; történetinek álcázott ahistorikus szemléletre nevel. Igaza van Szőcs Istvánnak abban, hogy a modern irodalomban is „csak az képes az értéket felfedezni, aki a régit jól ismeri". Az egyszerű ismeret azonban kevés; nemcsak a műveket és értékeiket kell ismerni, hanem azt a mozgást is, amellyel a régi mindig átmegy az újabba, hogy a formák történeti életét megszakító újításban is felfedezhessük a folytatás, a folyamatosság mozzanatát.

Korántsem véletlen, hogy ez a kérdés a modern irodalom tanításával kapcsolatban vetődött fel. A klasszikus korok irodalma ugyanis nagyobb zökkenők nélkül tanítható monografikus formában is, két könnyebbség miatt. Először is az elmúlt évszázadokban, egészen a XIX. század második feléig, lényegesen kevesebb a nagy író, mint a közelmúlt és a jelenkor irodalomban is bekövetkezett „demográfiai robbanása" idején. De még nagyobb a különbség az irodalomtörténeti fejlődés ütemének hallatlan felgyorsulása miatt. Balassi életművét egészében tekinthetjük a reneszánsz magyar irodalmi mintájának, Zrínyi eposzát a barokkénak, és így tovább. De már az igazán nem matuzsálemi korú Tóth Árpád vagy Kosztolányi életműve is legalább három stílustörténeti periódust képvisel, úgyhogy tanításukkor óhatatlanul felmerül a kérdés: az irodalomtörténeti folyamatot törjem-e kaleidoszkópcserepekre a megszokott monografikus tárgyalásmód kedvéért, avagy az életmű egységét áldozzam fel a történeti egységért? Én habozás nélkül az utóbbira szavazok.

Igaz, a nagy írók munkásságát ismerni kell, s ahogy Rácz Győző írja: „nem tudom elképzelni, miért válna jobb olvasóvá az a középiskolás diák, aki sokat tudna például a századelő szimbolista irodalmáról, de nagyon kevéssé ismerné például Ady életét és munkásságát." Ez az ellenérv azonban mégis mondvacsinált, hiszen aki a századelő magyar szimbolizmusát ismeri, elsősorban Adyt ismeri, az áramlat legnagyobb költőjét. Az is igaz, hogy „mióta van irodalomtörténet [...] írók életét és munkásságát állítja az elemzések tengelyébe", de egyáltalán nem biztos, hogy amiért mindig így volt, ne lehetne másképp — s esetleg jobban, korszerűbben — irodalomtörténetet művelni és tanítani.

3. Túl azon, hogy e módszerrel egy mélyebb, igazabb historikus szemlélet válnék megtaníthatóvá, sokat segítene a műelemzés módszertanán is. Az *Utunk*-

vita másik résztvevője, Nagy Géza műelemzés-központú tankönyv mellett tör lándzsát, minimális historizmussal, ami tanóra-eszményként talán elfogadható, gyakorlati megvalósítása azonban vajmi nehéz. Nem akarok ennek okaiba mélyebben belemenni, mert erről már írtam az *Igaz Szó* 1976. évi 5. számában, saját tankönyvemmel kapcsolatban. Annyit azonban kénytelen vagyok megismételni, hogy az eredmény felől nézve ezt a módszertani eszményt, középiskolásaink ritka kivételtől eltekintve *egyes művek elemzését tanulják meg*, s nem a műelemzés módszerét sajátítják el az órákon. Egykori cikkemet hadd egészítsem itt ki azzal, hogy ebben csak felerészben hibásak a tanárok; a vétek másik fele a tankönyvek és az oktatás jelenlegi formáját terheli. A tanárt ez utóbbiak — akárcsak egész módszertani felkészültsége — olyan leegyszerűsített, gyakran vulgarizáló strukturális elemzésre kényszerítik, amelynek lényege a „miért szép a mű" kérdésére keresett válasz. Az eredmény — példákat nem hozok, kereshet mindenki tankönyveinkből eleget — egy olyan elemzési séma kialakítása, mely bizonyos szerkezeti megoldásokkal stiláris eszközöket minősít, kortól és stílusiránytól elvonatkoztatva; minden korszak minden művére alkalmazható, s mint a konfekciós ruha, egyetlen mű testére sem illik igazán. A diákban azonban azt a téveszmét ülteti el, hogy az irodalomban van valami kortól független, illetve minden korban egynemű szépség, s ezt ugyancsak kortól független elemző módszerrel kereshetjük. Holott az igazi elemzés az egyes művek tipológiai sajátságaihoz szabja módszerét, ahhoz a kétségbevonhatatlan igazsághoz, hogy a művek esztétikuma korhoz is kötött, amennyiben a maga korának szépségeszményét fejezi ki. Ezért kellene az elemzés során a sajátosan impresszionista szépséget, a naturalizmus esztétikumát, az avantgarde esztétikumát stb. keresni. Különben a diák áldozatául esik egy kegyes csalásnak; a klasszikusok alkotásaiban megtestesülő, ugyancsak korhoz kötött szépségeszményt önkéntelenül is azonosítja valami abszolút szépségeszménnyel, s mert ezt a modern irodalom alkotásaiban nem találja meg, értetlenül áll az utóbbiak előtt — a klasszikusok ilyetén elemzése ezért nem segíti, hanem néha egyenesen akadályozza a XX. századi irodalom megértését, befogadását.

Nem szólva arról, hogy ez a „miért szép" jeligéjű elemzés teljesen figyelmen kívül hagyja a kritikai szempontot, kiműveletlenül a kritikai érzéket. Igaz, az iskolai oktatás a remekművek elemzésére összpontosít, azonban a mondott ahistorikus szemlélet eredménye az is, hogy a diák az irodalomtörténetet olyan nagy művek múzeumának tekinti, melyek mind hibátlanok, s hibátlanságuk azonos kritériumok alapján ítélhető meg. Egy történetibb megközelítés nem hagyhatná szó nélkül, hogy a maguk idejében hibátlannak számító művekben is vannak mára már elavult alkotásbeli mozzanatok, a korízlésnek tett engedmények; hogy a legnagyobb alkotások is csak részlegesen épülnek be a következő korok irodalmi fejlődésébe. Az elemzés mindig kritika is; ha a diákot arra szoktatjuk, hogy kizárólag a túlzó fokú dicsérethez keressen érveket elemzés közben, gondolkodásának ezt a nagyon fontos képességét sorvasztjuk el.

Ezért tartom a stílus- és formatörténeti fejlődésrajzot a modern irodalom tanításában az egyetlen célravezető formának, s a régi, a klasszikus korok bemutatásában is a jelenlegi módszernél hasznosabbnak.

4. Hadd szemléltessem két rosszmájú példával, hogy a fent vázolt historizmus hiánya hogyan vezeti tévútra magát a tankönyvszerzőt is. Olosz Lajos a tizenkettedikes tankönyvben *A szabad vers bűvölete* című összefoglaló fejezetben szerepel, de mivel a szerzők szeme előtt nem ez az átfogónak ígérkező formatörténeti szempont lebegett, hanem a monografikus tárgyalásmód kényszere, a rövid portréban idézett négy Olosz-vers közül — három kötött formájú és rímes. De ennél az inkább megmosolyogtató logikai „leiterjakabnál" is kirívóbb a Dsida-fejezet. Végkövetkeztetése: „Dsida Jenő volt a *Nyugat* impresszionista lírája formanyelvének egyik legkitűnőbb mestere; e formanyelv vele mintegy búcsúzik, ő szólaltatja meg hattyúdalát." Nos, a fejezetben elemzett szövegek kétségtelenül alátámasztják ezt az ítéletet, s mert a tanterv „műelemzésközpontú", a szerző kénytelen volt az elemzésre kijelölt művekkel foglalkozni behatóan. De az irodalomtörténetben járatlan olvasó is elcsodálkozhat azon, hogy ez az értékelés az 1907-ben született Dsida Jenőt az egy teljes nemzedékkel idősebb Áprilyval és Reményikkel sorolja egy kategóriába, ami legalábbis szokatlan jelenség. Csodálkozása csak erősödne, ha tudná, hogy indulásakor Dsida Jenő a romániai magyar expresszionizmus markáns képviselője — futó hatásvizsgálat is meggyőzhet bárkit, hogy Dsida költőeszményét hiába keressük a múlt századvég francia impresszionistái és szimbolistái között; lírájára az expresszionizmus egyik közvetlen előfutára, Georg Trakl költészete gyakorolt holtig tartó hatást. *Nagycsütörtök* című kötetével kapcsolatban már kortárs kritikusai „illékony szürrealizmust" emlegettek; ugyane kötetben

az expresszionista szabadverset továbbfejlesztő remek verseket is találunk, a tankönyvben mindössze fél mondatra méltatott *Bútorok* pedig a korabeli baloldali európai avangarde egyik jellegzetes műfajának, a szavalókórusra szánt szabad versnek irodalmunkban egyedülálló példája. Ami kései verseiben „impresszionizmus", az valójában annak az újklasszicizmusnak a romániai magyar irodalomban való jelentkezése, amely a szintén avantgarde neveltetésű Radnóti (Dsida Jenő nemzedéktársa) életművében is világosan kimutatható, de érvényesül mint tendencia József Attila lírájában is. Tudom, a tankönyv nem szakértekezés, de egy következetes áramlat- és formatörténeti koncepció egyszerűen nem engedné a szerzőket ilyen tévedésekre csábulni; az elemzésre szánt verseket nem válogathatná puszta tetszés alapján a tanterv és a tankönyv, s az irodalom és a költő fejlődésére releváns művek kerülnének az oktatás tengelyébe.

5. Megjegyzéseim talán türelmetlennek tűntek, hiszen az irodalomoktatás módszerének, a tankönyvek és a tanterv szerkezetének gyökeres átalakítását kérik. Így is van. Tudom, hogy ez nem mehet végbe egyik napról a másikra, hogy ehhez még sok előmunkálatra van szükség, s főleg sok rossz beidegződés leküzdésére. Szőcs István ironikusan jegyzi meg felszólalásában, hogy egyszer arról akarták meggyőzni: tizenöt év alatt minden egyetemi végzettség elavul, oly rohamosan változnak az ismeretek. Nos, ez nem tréfa; minden idősebb vagy középkorú biológiatanár megmondhatja például, hogy az egyetemen egykor tanultaknak csak milyen kis hányadát hasznosíthatja mai oktatómunkájában. Ugyanilyen rohamléptű változások mentek végbe az irodalomtudományban is az utóbbi negyedszázad folyamán; s ha az irodalomórát nem akarjuk széplelkek verssorokkal andalítására lefoglalni, hanem a korszerű irodalomtudomány eszközeivel próbálunk korszerű olvasókat nevelni, akkor ezzel a fejlődéssel tankönyvnek és tanárnak, s nem utolsósorban a tantervnek is lépést kell tartania.

Láng Gusztáv

A műszaki értelmiségi lét problematikájához

Öt évvel ezelőtt jelent meg a *Korunk* munkapszichológiai kérdéseket is tárgyaló száma. A *Mérnöki alkat, életforma, alkotókészség* címmel közölt vita kapcsán most — májusban — ismét a műszaki értelmiséget érintő kérdésekről olvashattunk. Sajnos, az egykori *Korunk*-szám nincs már mindenkinek birtokában, s az újabb olvasók már nem ismerhetik anyagait — pedig a műszaki alkotómunka és a mérnöki hivatás gyakorlata igen sok ponton találkozik munkapszichológiai kérdésekkel, s ezt nem hagyhatjuk figyelmen kívül.

A vita témái nemcsak bennünket, műszakiakat érdekelnek. Értelmiségszociológiai vonatkozásaik folytán szélesebb körben is magukra vonhatják a figyelmet. A teljes értékű ember (és mérnökember) eszményét azonban csak az adottságok és lehetőségek ismeretében vázolhatjuk fel.

A kerekasztal-beszélgetésen közismert szakemberek szólaltak meg, igényes értelmiségiek. Szavaikat a tapasztalat támasztja alá, s személyük biztosíték arra, hogy véleményüket a legmesszebbmenően érdemes figyelembe venni. A megbeszélést azonban csak *vitaindítónak* lehet felfogni. Ugyanis — a szerkesztőt (s talán a pszichológust) leszámítva — a beszélgetők mindnyájan a műszaki értelmiséget képviselték. A későbbi hozzászólókra vár, hogy részleteiben és társadalomtudományilag szabatosabban vizsgálják meg a műszaki értelmiségi életforma összetevőit.

Mi az, amit részletezhetnénk? Ebben már nemcsak a szorosan vett műszaki értelmiségnek lenne szava, hiszen alapvető fogalmak tisztázására van szükség, s a tárgyalt kérdéseket pontosan kifejtő munkaeszközökre. Mindezek egy szakszociológus számára banális dolgok, azonban e „banalitások" alapos ismerete vitázóinknak csak hasznára válhat.

Ami szembeötlő: a kerekasztal körül elmondottakban fel-feltűnik a mindennapi vitákra jellemző, egyszerűsítő *sztereotipizálás*. Bizonyos jelenségeket összefüggéseikből kiragadva, felületes kapcsolatba hozva alkottak véleményt a beszélők, ami a köznapi gondolkodás egyik sajátossága. Holott köztudott, hogy a tárgyról szerzett ismereteink döntően befolyásolják véleményalkotásunkat, és kellő alapis-

meretek híján hajlamosak vagyunk közhelyekben gondolkozni, sémákba gyömöszölni észrevételeinket. Ezért lenne célszerű — bár alapfokon — tisztában lennünk a megismerés folyamatának mechanizmusával a társadalmi jelenségeket illetően is. Így mindjárt az elején tudatossá válna (és vált volna a vita résztvevői számára), hogy mi az, amit egy adott kérdéskörből felfogunk, s hogyan közelíthetnénk meg jobban az adott, többnyire igen bonyolult jelenséget.

A képességvizsgálat terjedése azt mutatja, hogy az *alkat* és az *alkati adottságok* kérdését ma már igen nagy figyelemmel kísérik az iparban. Azonban ezek igényes mérlegelést kívánó fogalmak. A világméretűvé vált ipari termelést nem bízhatjuk csupán ilyen adottságokkal rendelkezőkre; a dolgozók tömegét, mint az egyre növekvő számú műszaki értelmiséget is, képezni kell. Az adottságokat, a rendkívüli képességeket legjobb hatásfokkal a fontos munkahelyeken, az ún. „kulcspozíciókban" kamatoztathatjuk. A múlt kézműipari remekeit még művészmesteremberek készítették. A nagyüzemben ma gondosan konstruált gépsorok, jól képzett szakemberek, nagy technológiai fegyelem és igényes ellenőrzés biztosítják a magas átlagminőséget. A jó minőségű termék tehát feltételezi a jól képzett munkaerőt, a jól megszervezett munkát, valamint az alkotásnak kedvező üzemi légkört.

Ha a műszaki értelmiségi *életformát* vesszük szemügyre, itt ismét tág tere nyílik a további vizsgálódásnak. Az értelmiségit *környezetével* is szembesítenünk kell. Létezik-e egy átlagos társadalmi értékrend, ahogyan erre a vita egyik résztvevője célzott? Mi volt az értékrend az egyén (a műszaki értelmiségi) előző, közvetlen társadalmi környezetében, és mi a jelenlegi státusa? Ezek a tényezők ugyanis kihatnak viselkedésére: környezete és saját értékrendjét összehangolva igyekszik magát megvalósítani, szerepét beállítani. Így aztán érthető, hogy mint fogyasztót már úgy látjuk viszont, mint aki mindent megtesz bizonyos tartós javak státuszszimbólumként való megszerzéséért. S ezért látjuk tülekedni is a hivatali szamárlétra egy-egy lépcsőfokáért. De csak az anyagi javak kerülnek-e be a műszaki értelmiség — s általában az értelmiség — presztízsfogyasztásának szférájába? A snobizmust felfoghatjuk úgy is, mint kulturális presztízsfogyasztást. Milyen mértékben káros mindez? Hol kezdjük alábecsülni és elvetni vagy snob módon túlbecsülni a humán értékeket? Ezek mind megválaszolandó kérdések.

A fejlett ipari termelés térhódításával jelenik meg a *technokrácia* fogalma. Ebben sokszor valamiféle „csak úgy" felbukkant jelenséget látunk, meg-megfeledkezve arról, hogy a gazdasági életet bonyolult és áthághatatlan törvényszerűségek uralják, amelyek a termelékenységet, a gazdaságosságot helyezik előtérbe. Valószínűleg *ebben* rejlenek a technokrácia elemei, nem valami sajátos „mérnöki gondolkodásban" — ne csodálkozzunk azonban, ha ezek erőteljesen hatnak a mi mérnöki tudatunkra. Az ideális műveltségmodell (esetünkben is) a humán és reál elemek ötvözete lenne — de az arányokat még nem határoztuk meg.

Elhangzott az a vélekedés is, hogy a műszakiak általános műveltségét károsan befolyásolja lekötöttségük, a *krónikus időhiány*. Valóban igen sok munkakörben szinte reggeltől estig talál a mérnök elfoglaltságot (ha nem keres is). De az az érzésem: nemcsak az évszázados lemaradás bepótlásáért. Az ellátási, szervezési rendelleneségek, a bürokratikus időfecsérlés, a kedvezőtlen üzemi légkör, a még fejletlen munkaerkölcs s persze sok más tényező is oda vezethet, hogy egyesek minden idejüket az üzemi mechanizmus akadozó fogaskerekeinek sokszor tüntető jelenlétükkel való olajozására fordítják. Az idő felhasználása nemcsak mennyiségi, de minőségi kérdés is. Műveltségünk „folytonossági hiányaiért" tehát nemcsak a szűkre szabott szabad időt, hanem az érdeklődés lanyhaságát is okolhatnánk. S ez nemcsak a szoros értelemben vett műszaki gárdára vonatkozik. A szellemi igénytelenség birodalma valószínűleg nem is követi olyan pontosan az értelmiségi pályákat elválasztó határvonalakat, mint ezt hinni szeretnénk. Szabadidő-felhasználásunk mérlege mindezt pontosabban megmutatná.

A kerekasztal körül sokat vitatott *műszaki alkotókészséget* ugyancsak összetevői teljességében, az egyén és a társadalom viszonyának ismeretében kell vizsgálnunk. Az egyénre jellemző személyiségjegyek kihatnak a szakmai érvényesülésre, tehát az alkotókészségre is. A személyiség alakulását viszont a belső tényezőkön kívül a környezet is befolyásolja. Egyén és társadalom között bonyolult, nehezen leírható, teljességében még nem feltárt viszony alakul ki, amely esetről esetre változik. Az egyén egyrészt a környezet megértésére és befolyásolására törekszik, másrészt egyfajta „védelmi fallal" veszi körül magát. A két magatartás aránya határozza meg a személyiség nyitottságát avagy zártságát. Az új, a szokatlan keresése (vagy megalkotása), a bonyolult megértése (vagy megvalósítása) a nyitott személyiségre jellemző, aki jutalmát munkája értékében, elismerésében látja. Gazdagabb egyénisége bizonyára műveltségében is megnyilvánul. Ha adottságai fedik az iránta támasztott követelményeket, s képzettsége és intelligenciája is meg-

felelő, akkor elképzelhető, hogy minden szubjektív feltétele megvan alkotókészsége kifejlődésére. S fordítva: a zártabb személyiségtípus és a kedvezőtlen feltételek összhatása még a társadalmi beilleszkedés zavaraihoz is vezethet. Ezt a tárgykört legjobban egy üzemi pszichológus fejthetné ki (a vita résztvevői között volt egy, de az nem tette). A munkahelyi légkör és a teljesítmény összefüggéseit már rég tanulmányozzák; a *human relations* a menedzserképzés tantárgya.

A jó szakember széles körű műszaki ismeretekkel rendelkezik. Az elméleti és gyakorlati tudnivalókon túl elvárjuk tőle, hogy munkakörében mint jó szervező és végrehajtó szolgálja a műszaki haladást. Igaz: a besorolási feltételek között nem szerepel az átfogó általános műveltség követelménye — de ez nem az jelenti, hogy a kultúra számunkra (a mérnökök nevében szólok) nem érték. Nem lehetünk *csak* műszakiak, mint ahogy *csak* nyelvészek vagy *csak* mezőgazdászok sem. Bensőnkben tükröződnie kell a kultúra egyetemességének. Műveltségeszményünk nemcsak az ismeretek mennyiségét veszi figyelembe: érzelmi kötődést is elvárunk önmagunktól. Szavaink szeretete, alkotóink megbecsülése, értékeinkhez fűző ragaszkodásunk, erkölcsi kiállásunk tesz mindannyiunkat valóban értelmiségivé.

Ennyi szempont felsorolása után kitűnik, milyen bonyolult és szerteágazó a műszaki értelmiségi lét problematikája. A fogalmak tisztázatlansága azonban csak téves vélekedésekhez és meddő szócsépléshez vezet. A *Korunk* fórumjellegéből következően alkalmas arra a szerepre, hogy a lényeget érintve alakítson ki pontosabb képet műszaki — és egész — értelmiségünkről. Ezért látnánk szívesen a folyóiratban szociológiai jártasságú szakemberek véleményét is.

Moravek László

Makár Irén: Ülő nők

DOKUMENTUMOK

József Attila elfelejtett híve

Dokumentumértékű visszaemlékezésének a közlésével köszöntjük ezúton a nyolcvanéves Becsky Andort, a *Korunk*nak megalapítása óta hűséges munkatársát. Szerkesztőségünk és olvasóink nevében kívánunk régi barátunknak a további munkálkodáshoz erőt, egészséget, sikert, folyóiratunk számára az itt közölthöz hasonló értékű írásokat.

Az 1922-ben Kolozsváron alakult munkás színjátszó csoport örökké vitatkozó tagja volt a nagyon fiatal Kocsis Ilona. 1937-ben találkoztam vele újra, Párizsban. Aztán az idők forgatagában teljesen megfeledkeztem volna Kocsis Ilonáról, ha a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött leveleire nem hívja fel a figyelmemet Vezér Erzsébet, akitől jelenlegi franciaországi címét is megkaptam. Elhatároztam, hogy írok neki, annál is inkább, mert alább olvasható levelében, amelyet József Attilához intézett, hivatkozik rám. Meg kell jegyeznem, hogy több mint hetven esztendejéből Kocsis Ilona mintegy fél évszázadnyi időt Franciaországban töltött, s bár ezalatt szellemileg sokat fejlődött, helyesírása az általam a húszas évek elején megismert, kevés iskolát járt munkásnő színvonalán maradt.

Első levele így hangzik:

Kedves jó Attila

Nemtudom, hogyan kezdjem mondanivalómat nem szeretem a nagy bevezetésekett s Becski többmint valószinü beszélt róla most van [pénzem] és sietek el küldeni. Nagyon kérem, hogy ne egye magát miatta tiszta szivből van küldve. (már amennyire lehet pénzt szivből küldeni)

Halom hogy kórházban fekszik remélem nem sujos igyekezék minél előbb felgyógyulni egy kis levegő változásnak meghivnám Párizsban ha teheti kérem jöjjön el, nagy örömet okozna vele. Természetesen itt az én vendégem lenne.

Minél előbbi gyógyulást kivánok.
Szeretettel

Kocsis Ilona

P. S. Köszönöm a verseit amelyek sokszomoru időben erőt adtak.

Hogyan jutott a Párizsban élő Kocsis Ilona 1937-ben József Attila verseihez? Ennek megmagyarázása végett némi kitérőt kell tennem. Történetünk egyik szereplője, unokaöcsém, Mariska Zoltán, aki tizenhat éves korában önkéntese volt a Magyar Tanácsköztársaság hadseregének, amiért az ellenforradalmi bíróság kitiltotta Magyarország összes iskoláiból. Ekkor szüleim meghívták, jöjjön Kolozsvárra tanulni. Itt is végzett, az Antal Márk alapította Tarbut gimnáziumban. Ő ismerkedett meg előbb Kocsis Ilonával, s hozta el színjátszó csoportunkba. Feltűnt, s megvallom, tetszett nekem a lány éles kritikai szelleme, amellyel munkánkat illette, s arra buzdított, foglalkozzunk többet aktuális politikai kérdésekkel. Nemegyszer segítettek jó érzékre valló művészi tanácsai is. 1923-ban Kocsis Ilonát a sziguranca többedmagával elfogta, és néhány hónapi börtönbüntetésre ítélték. Mariska Zoltán ekkor már Párizsban tanult: ott szerzett mérnöki oklevelet. Nagyon valószínűnek tartom, hogy kiszabadulása után Kocsis Ilona felvette vele a kapcsolatot, és követte Párizsba. A továbbiakban Mariska Zoltán részt vett a spanyol polgárháborúban, melynek leverése után visszatért Franciaországba. Itt a német megszállás idején

csatlakozott az ellenálláshoz, majd követte de Gaulle tábornokot Afrikába, végül pedig a felszabadító csapatokkal vonult be Franciaországba.

De egyelőre még csak 1937-et írunk. Ekkor kaptam meg unokaöcsém meghívó levelét: látogassam meg őt, illetve az akkor rendezett párizsi világkiállítást. Utazásomat azzal tudja megkönnyíteni — jelezte —, hogy nekem csak az oda-vissza utazást kell fedeznem, ottani ellátásomról ő gondoskodik. Kapóra jött a meghívás. Párizsban még nem jártam, s nagyon sokat reméltem az ismerkedéstől. Megérkezésemkor Zoltánhoz szálltam. A Cartier Latinben lakott, a Saint-Rustique utcában. Sivár albérleti szobácskája volt cementpadlóval, vízvezetékcsappal és egyetlen, kopott heverővel. Vendéglátóm nekem ajánlotta fel a heverőt, ő maga a cementen aludt. Nálam jóval fiatalabb volt, vendégszeretete így látta jónak. Párizsi ámulásaim nem tartoznak e megemlékezés tárgyához, de az igen, hogy a lépcsőn lefelé haladva Kocsis Ilonába ütköztem, aki egy emelettel lejjebb lakott. Nagy volt az örömöm, és elhatároztam, hogy József Attila *Nagyon fáj* című, 1935-ös kötetének magammal hozott példányát megismertetem vele, színjátszó csoportbeli kapcsolataink emlékére. Ilona nagyon kedvesen üdvözölt, s bár láthatóan elmenőben volt, rögtön betessékelt a szobájába, ahol két meglepetés ért: az első az volt, hogy noha annak idején mozgalmi szokás szerint tegeztük egymást — most magázott; meglepett az is, hogy szobája berendezése szinte elegánsnak volt mondható, mindenképpen kényelmesnek látszott. A falon egy régi görbe kard — vagy handzsár? — díszlett. Csodálkozó kérdésemre megmagyarázta, hogy valamelyik ősétől örökölte, s úgy mentette át párizsi otthonába. Én a nagy különbséget Mariska Zoltán dermesztő cementpadlója s a Kocsis Ilona egész lakterét betöltő szőnyege között azzal magyaráztam, hogy Ilona szakképzett szűcs volt, akkor éppen feltehetőleg jól fizetett állásban, Zoltán pedig mérnök létére a világkiállításon vállalt-kapott alkalmi munkát. Kocsis Ilona nagyon megörült a József Attila-kötetnek. Meglepetten tapasztaltam, hogy magyarul már idegenes színezetű kiejtéssel beszél ugyan, de Attila verseit valósággal falta. Addig nem is hallott felőle, pedig sokat olvasott, de franciák között, kétkezi munkásként s meglehetős nyelvi-kulturális elszigeteltségben rendszeres kapcsolata anyanyelve legújabb irodalmával nem lehetett. Szemem előtt bontakozott ki a csoda: Ilona, a munkásnő, az autodidakta átszellemülten olvasta s magyarázta azt a József Attilát, akit sok, klasszikus műveltségű értelmiségi barátom alig vagy egyáltalán nem értett s nem méltányolt. Hatott rá az is, amit a költő helyzetéről s betegségéről meséltem. Feleségemmel 1937 nyarán meglátogattuk a Siesta szanatóriumban, és nyomorúságos állapotban, testileg-lelkileg elesetten találtuk. Ilona, természetéhez híven, azonnal cselekedni akart, valamiféle segítségre gondolt, s megkérdezte tőlem, vajon mi lenne, ha ő megtakarított pénzéből elküldene gyorssegélyként 5 angol fontot, és meghívná a nagybeteg költőt párizsi pihenésre, kikapcsolódásra... Így született meg az első levele, amelyet József Attila meghatottan fogadott, s kézhez vette az 5 fontot is — annak idején talán 83 pengőt érhetett —, beváltatta valakivel, mert ekkor már ő maga erre képtelen lett volna. Valószínű, hogy ebből a pénzből küldhetett 1937. október 16-án keltezett leveléhez mellékelten húsz pengőt a nővéreinek, a következő megjegyzéssel: „Kedves nővéreim és drága gyerekek! A múltkor, amikor Jolán hozott fel egy levelet, azt írta Etus, hogy nincs húsz filléretek egy levélbélyegre. Hát most itt küldök 20 pengőt és szeretettel ölellek benneteket. Attila."

Tudok róla, hogy József Attila válaszolt Kocsis Ilonának, aki a levelezést ezután már csak Szántó Judittal folytathatta. A József Attila-kutatás nagy veszteségére a költő levelei, azokkal együtt, amelyeket Szántó Judit írt, elvesztek, amikor Kocsis Ilonát 1941-ben mint ellenállót letartóztatták a megszálló német hatóságok. De most még csak 1938-ban vagyunk. Szántó Judit hagyatékából ismerjük Kocsis Ilonának a költő élettársához intézett leveleit. Egy mélyen érző ember tettre kész gesztusait találjuk bennük. Első levelében, mint látni fogjuk, bemutatkozik Szántó Juditnak, és megmagyarázza, mi indította arra, hogy barátjának tekintse József Attilát, és miért bátorkodott meghívni Párizsba. A keltezés nélküli levél egyébként így hangzik:

Drága jó Judit

Levelét megkaptam, tiszta szivből köszönöm, hogy irt hogy érezte annak [szükségét] hogy irjon. Ugylátszik a maga levele után, hogy még is van valaki abban a sötétt országban aki a szivébben hordja Attilát. Bocsásson meg, hogy ha nem a mai kultusz vadak szokásos kifejezéseit (értem alatta udvariaskodásait) [használom], de az Attila halála szivből érintett s ugyan akkor elátkoztam az összes barátait akik nem tudták elég szeretettel körül venni egy lelkében megroppano embert. Az Attilát én nem ismerem személyesen, soha nem láttam soha élő

szóval velle nem beszéltem, de elemben ismerem a verseit, a versein keresztül gondolom hogy ismerem az embert, akit egy egyenes szivü tiszta érzésü embernek tartok, már pedig egy ilyen ember ebben a nagy szemétben éhen halálra van itélve — azért volt az, hogy pénzt küldötem neki, hallottam egy ismerösétől, hogy nagyon rosszul megy a sora s a pénz a legkevesebb amit az ember adni tud. Szeretem volna barátja lenni Attilának és ez tiszta barátságból volt, hogy Párisban hivtam, azt hittem hogy a környék változás segiteni fog álapotán. A halála bizonyitja, hogy későn érkeztem. Enyit tudok Attiláról.

Most pedig, amikkor magamról kell irnom, nehezen megy, nagyon nehéz az embernek saját magáról irni, mert az életem televan jóval és rosszal örömmel és bánatal mindegyik egy része az életemnek. Minden esetre igyekszem egy körülbelüli képet adni magamról. 32 éves vagyok, amiota az eszemet tudom mindég dolgoztam, most is mint szücs gépésznő keresem meg kenyerem. Hogy mi a világnézetem? Anarchista vagyok, de higye meg drága Judit, hogy ez oly keveset számit két ember barátsági közeledéséhez. Az ember érez egy másik emberrel valami kapcsolatot, vagy nem érez s ha ez az érzés őszinte, akkor nincsenek barikádok. A szeretett az amely nem ismer határokat. Szeretem a maga egyszerüségét melyel a levelét hozám meg irta és őszintén akarom a barátságát.

Üleli

Ilona

P.S. Nagyon szeretném, ha a magázást nem venné valami felsöbségedésnek. Erdélyi vagyok székely s nálunk ez igy szokás. Leveleit szeretném hogy magához hiven továbra is a maga stilusában folytasa. A magázási megszokás csak rám vonatkozik.

A továbbiak megértéséhez szükséges egy adalék: József Attila halála után, 1938 elején a *Szép Szó* című folyóirat, amelynek a költő egyik vezető munkatársa volt, emlékszámmal hódolt a magyar líra nagy halottjának. Remenyik Zsigmond ebben írt egy lelkiismeretfurdalással teli cikket, amelyben mindenkit, így önmagát is — és anélkül, hogy megnevezné Szántó Juditot — azzal vádolta, hogy felelősek a költő haláláért. Az emlékszámot Szántó Judit valószínűleg elküldte Kocsis Ilonának, és felhívta figyelmét a Remenyik-cikkre. Ilona a megvádolt Szántó Judit mellé állt, és 1938. március 7-i keltezéssel a következő levelet intézte hozzá:

Kedves Judit,

mindenek előtt bocsásson meg e hoszu halgatásért nem voltam Párisban ugyhogy levelét sok késéssel kaptam csak kézhez. Köszönöm a fényképet, a cikre vonatkozólag csak az a megjegyzésem, hogy nagyon szomoru, hogy az emberek azzal töltik az idejüket, hogy más embert rágalmazanak. Nem szabad őket komolyan venni, ha válaszol mind azokra a rágalmakra amit most öszefirkálnak, majd ők vissza irnak és hidje meg, hogy kár ugy az időjért mind az idegekért amit feleészt. Olvastam a SZÉP SZÓ külön kiadását és nem tudom hogy mind azok az emberek, akik az Attiláról most össze irnak miden jótt nem-e szégyelik magukat. Ugy látszik, hogy az emberek könnyebben bocsátanak meg egy halotnak mint egy élőnek, azért mert az előbbi nem kerül semmiben mig egy élő emberrel felelőségel tartozunk.

Végül hadd csatoljuk ide Kocsis Ilonának a Szántó Judit hagyatékában található utolsó, 1938. március 31-i levelét, mint embersége beszédes dokumentumát:

Drága Judit,

amint látja — e levél két részből ál nem tudtam folytatni és nem szeretek köteleségszerüen irni. Levelét megkaptam az az érzésem, hogy a helyzete tul szomoru, nagyon szeretnék segitségére lenni, de egyet mindenek előtt szeretnék megjegyezni — 1. ha eddig nem irtam azt fenti okból tettem. 2. nem tartozok azok az emberek közé aki fél hogy a másik embertársa pénzbe fog kerülni, ha valakit válalok azt egészben válalom értem alatta ugy a rosszban mint a joban, szóval ha ki akar jönni Párisban egyet tanácsolhatok — vegye a legelső vonatott irja meg, hogy mikkor érkezik a többit majd itt a helyszinen sokkal jobban eltudjuk intézni. Mint ez amit irok lehet, hogy magának komolytalanak fog feltünni és éppeg ezért igyekszem a levelében feltet kérdésre válaszolni. Munkát lehet kapni a lehetőségek nagyobbak mint ott van, egy-két nő barátom akire épp ugy lehet számitani, mint saját magára nem tudom hogy érti-e amit irok — de az a tény hogy van ember akire épp ugy lehet számitani, mint saját magunkra igen gazdagnak érzi

magát az ember. Látom, hogy képtelen vagyok részletes választ adni, mert sokat lehetne irni ami igy messziről elszomorító volna számára — enyit Judit ha jönni akar kérem jöjjön minnél ellőbb anál jobb.

Sok szeretettel s szivből várja Hélène

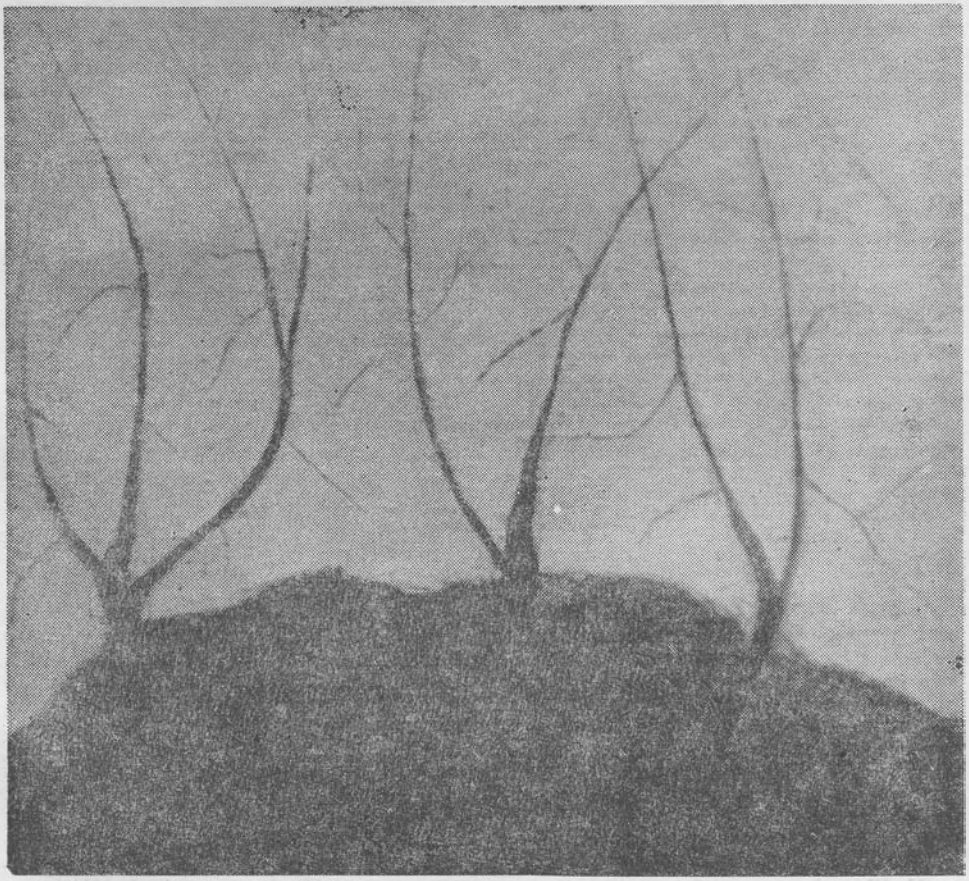
P.S. Ami a nő barátnőjétt illeti Tormai Bözsit **mindent meg teszek hogy megtaláljam a reményem ugyan kicsi, mert az iteni rendőrségen nem adják meg a saját férjének a cimét Demokrácia és diszkréció uralkodik.**

Szántó Judittal haláláig számtalanszor találkoztam, de sem Kocsis Ilonáról, sem arról, miért nem ment ki Párizsba, nem beszélt. A Jura-hegységből, ahol a háború óta él, levélbeli kérdéseimre franciául válaszolt Kocsis Ilona. Önmagáról többek között ezt írja: „1910-ben* születtem Brassóban. Apám a vasútnál dolgozott Kolozsvárott. Három-négyéves koromban jöttünk Kolozsvárra. Kilencgyermekes család utolsó gyermeke voltam. Anyám hatéves koromban halt meg. Tizenkét éves koromban kezdtem el dolgozni. A munkásmozgalommal korán ismerkedtem meg. Becsky Andorral az ifjúmunkásoknál találkoztam, aki irodalmi esteket rendezett. Ezeken az irodalmi esteken magam is résztvettem. Engem antimilitarista propaganda miatt fogtak el. Kiszabadulásom után elhagytam a királyi Romániát. [...] 1937-ben Becsky Andor egy kis könyvet hozott József Attilától. Ezt a poézist különlegesnek találtam, mert szülőhazámra emlékeztetett [...]."

Becsky Andor

---

* Ez az időpont nem egyezik az előbbi adatokkal.



Györkös Mányi Albert: Három fa

Az önállóság jegyében

Időnként nem árt bizonyos kérdéseket, álláspontokat, véleményeket — s együk hozzá —, beidegződöttségeket, kötöttségeket és előítéleteket elemezni, fölülvizsgálni, s ha szükséges, átrendezni, kijavítani vagy éppen új tartalommal feltölteni. Így vagyunk a külpolitikával is.

Valaha a külpolitika magát a nagypolitikát jelentette, azaz a nagyhatalmak politikáját. A kisállamoknak nem sok beleszólásuk volt a világ sorsának intézésébe. De a nagy országok jelentős része is kirekedt az „igazi" nagyok közül, mi több, volt idő, amikor egész földrészek csak passzív alanyai, jobbára szenvedői voltak a nagyvilág porondján vívott küzdelemnek; Ázsia vagy Afrika népeit — bármily nagyok voltak is — hosszú századokon át kirekesztették a tárgyalótermekből, elzavarták őket a zöldasztaltól éppen úgy, mint a zsákmányosztozástól — az élet ura Európa volt. De ezen belül is szűkült a kör: egy időben úgyszólván mindent a „császárvárosok" döntöttek el, vagy a híres négyszög — London—Berlin—Párizs—Bécs — pólusai közt határozták meg a népek jelenét és jövőjét.

Volt... De hol van már a tavalyi hó? — kérdezhetnők elégtétellel.

Csakhogy épp itt a bökkenő... A kérdés ugyanis nem olyan egyszerű. Ma is akadnak szép számmal politológusok és történészek, neves újságírók és gyakorló diplomaták, akik úgy vélekednek, hogy lényegében véve a szuperhatalmak kezében van az emberiség sorsa, az ő magatartásukon múlik majdnem minden.

Nem ringatjuk magunkat illúziókban, a tényekkel, a történelem valóságaival, a gazdasági, társadalmi, katonai, politikai körülményekkel igenis számolunk, azonban fatalizmusra sem hajlunk, nem tekintünk „örökérvényű" vastörvényeknek változó viszonyokat, nem látunk végzetességet az alkalmiságban, s ami a fő, nem becsüljük le saját erőnket, képességeinket, lehetőségeinket. És messzemenően számolunk a nemzetközi téren kialakuló új föltételekkel, a változásra utaló kezdeti vagy fejlődő csírákkal, mindennel, ami arra enged következtetni, hogy a népek, kis és nagy államok, európaiak és ázsiaiak, amerikaiak és afrikaiak egyre inkább beleszólnak a nagypolitika dolgaiba, mind nyomatékosabb, súlyosabb a véleményük.

Valamely nép függetlensége, országának önállósága bonyolult, sokágú kérdés, összegezés, amely több tényezőből illeszkedik egybe. Mondhatni úgy is, hogy folyamat, amelynek lépcsői, szakaszai vannak. A függetlenséget Románia több mint száz éve már kivívta, de utána következett a belső berendezkedés, megszilárdulás kora éppúgy, mint az állami elismertetésért vívott külső diplomáciai küzdelem. És ismeretes, hogy a függetlenség hányszor forgott veszélyben, hány alkalommal derült ki, hogy gazdasági, társadalmi vagy katonai tekintetben megerősítésre, komolyabb alapozásra szorul? Az elmúlt évszázad annak is a történelme, hogy miként szilárdította meg az ország függetlenségét, s elmondhatjuk, hogy gazdasági-társadalmi téren ezt valójában csak a fölszabadulás utáni évtizedekben, a szocialista építés során valósítottuk meg.

Az önállóság fontos vonatkozása az önálló külpolitika.

Erre pedig — minden ellenkező állítással szemben — lehetősége nyílik ma egy kis államnak is. A gyarmatbirodalmak fölöszlásának, a nemzeti-felszabadító harcok sikerének egyik következménye épp a kis államok számának nagyarányú növekedése, sok, egykor elnyomott kis nép államalkotó nemzetté válása, önálló országalapítása. Ezeknek a népeknek a szava pedig egyre erősebben hangzik, gazdasági, politikai, sőt katonai szerepük is nő. És ez nemcsak az ENSZ-ben leadott szavazatok, a Biztonsági Tanácsban kialakuló álláspontok változásán mérhető le, hanem sokkal fontosabb tényezőkön is. Ismeretes például, hogy a világ kőolajkincsének nagy része olyan kisállamok tulajdonában van, mint az arab emirátusok, Szaúd-Arábia, Kuwait, Líbia, Norvégia, Venezuela. S ennek megfelelően óriási arany- és dollárkészletek fölött is rendelkeznek. Hogy pedig mennyire önállóan lépnek fel, hogy milyen szavuk van a nagypolitikában, azt jól tudjuk a kőolajtermelő államok nemzetközi szervezete, az OPEC vonalvitelének ismerete alapján.

A mi független, egyedi külpolitikánknak sajátos megalapozása van. Szocialista rendünk haladó volta, szilárd jellege, iparfejlesztésünk külföldön is ismert eredményei mind-mind olyan tényező, amely lehetővé teszi nemzetközi kapcsolataink kiterjesztését, s növeli külpolitikai lépéseink hatékonyságát. E tekintetben érdemes rámutatni néhány vonatkozásra. Mi nem rendelkezünk ugyan mesés olajtartalékokkal, kimeríthetetlen földgázvagyonnal, foszfáttelepekkel, mint egyes államok, de a szocialista iparosítás évtizedei során szorgalommal és kitartással sikerült olyan ipart kiépítenünk, olyan nagyüzemi szocialista mezőgazdaságot létrehoznunk, olyan tudományos-műszaki gárdát kinevelnünk, amely Irántól Algériáig és Angolától Indiáig országok egész sorában épít vegyi üzemet és duzzasztógátat, végez földtani kutatásokat, és nyit bányákat. Ugyanakkor azonban szállítunk a fejlett ipari államokba is gyógyszert éppúgy, mint gépeket, tehát az ismert formula, a „kölcsönös előnyök" mögött ez az anyagi tény áll. De segítünk a nélkülözőknek, és támogatást nyújtunk a fejlődő államoknak mérnöki karuk nevelésében vagy oktatási hálózatuk létrehozásában.

A Román Kommunista Párt behatóan foglalkozik a külpolitika s általában a nemzetközi élet legjelentősebb, legégetőbb kérdésével: a leszereléssel. Erről tanúskodik a Központi Bizottság május 13-án közzétett határozata is, amely — azóta már tudjuk — mind itthon, mind határainkon túl széles körű visszhangot keltett. Pártunk s egész népünk legfontosabb célkitűzéséből, a magasrendű civilizáció megteremtésére irányuló törekvésünkből kiindulva, a határozat hangoztatja, hogy alapvető szükségletünk a béke: az építéshez nyugalom és háborítatlanság kell. Ugyanakkor a határozat leszögezi a szocialista humanizmus szellemében, hogy minden embernek, valamennyi népnek joga van az élethez, minthogy pedig napjainkban ezt csak a béke szavatolhatja, mindannyiunk elidegeníthetetlen joga maga a béke is. Ebben a szellemben tesz a határozat a körülményeket messzemenően figyelembe vevő, konkrét reális javaslatokat a katonai kiadások csökkentésére, a fegyverkezés befagyasztására, a konfrontációs hajsza megfékezésére. Úgy véljük, az a javaslat, mely szerint az 1978-as szinten „megállást" parancsoljunk a fegyvergyártásnak, s 1985-ig 10-15 százalékkal csökkentsük az eddig felhalmozott készleteket, és a fölszabaduló alapokat a békés fejlesztésre fordítsuk, figyelemre méltó, és kiindulópontja lehet az érdemleges leszerelési tárgyalásoknak.

Az államrend szilárdsága vagy az erős ipar, az élelmiszerexport vagy a hagyomány azonban mind-mind olyan tényező, amelynek hasznosításához, kellő alkalmazásához, megfelelő gyümölcsöztetéséhez megfelelő ember is szükséges. Pártunk főtitkára, köztársaságunk elnöke, Nicolae Ceaușescu elvtárs az az államférfi, aki rendelkezik mindazokkal a képességekkel, amelyek az önálló, eredményes külpolitika folytatásához nélkülözhetetlenek.

Ebben a tekintetben mindenekelőtt átfogó, széles körű koncepciója emelendő ki. Az a koncepció, amely szűkkeblűségtől mentesen hirdeti, hogy minden népnek helye van a nap alatt, minden ország — nagyságától függetlenül — maga határoz jelenéről és jövőjéről, minden nemzetközi egyezménynek, szerződésnek a kölcsönös előnyökre és segítségnyújtásra, az egymás belügyeibe való be nem avatkozásra, az alkotó együttműködésre kell épülnie, s egyetlen hatalomnak sincs joga erőszakhoz folyamodni vagy azzal fenyegetőzni. Ez a koncepció az egyes országok érdekeinek érvényesítésén túl messzemenően törekszik a nagyobb, tágabb jellegű elgondolások alkalmazására, magasabb rendű eszmék érvényesítésére, az egész emberiség haladása szolgálatában. Ilyen értelemben tegyük szóvá az új, igazságosabb, korszerűbb gazdasági-társadalmi, politikai világrendet, amelynek egyik kezdeményezője és nemzetközileg elismert harcosa épp a mi államfőnk.

Mutassunk rá ugyanakkor egyéb tulajdonságaira, a politikában olyannyira szükséges következetességére, kitartására. Az a fáradhatatlanság, amellyel egyik hónapban Amerikába, a másikban Kínába utazik, hogy majd nemsokára Angliába látogasson, imponáló emberi vonásokat emel ki; azt, hogy erőit nem kímélve küzd, jószolgálati következtén tárgyal, egyeztet, távoli országok, nemzetek, nagyon is ellentétes elgondolások, magatartások, szempontok és nézetek egybehangolását, kibékítését, bonyolult helyzetek, viszonyok, tényállások tisztázását segíti elő bölcsességgel, taktikai érzékkel, jó diplomáciai képességgel. Abban a szellemben, amelyet egyik amerikai nyilatkozata során ez év áprilisában így fogalmazott meg: „A lényeg az, hogy a mai világban, ahol különböző társadalmi rendszerű országok léteznek, mindent el kell követnünk azért, hogy minden nemzet — függetlenül nagyságától — szabadon fejlődjék, szabadon rendelkezzék sorsával. Éppen ebben a szellemben fejlődnek Románia kapcsolatai az Egyesült Államokkal — a jogegyenlőség, a függetlenség és szuverenitás tiszteletben tartása, továbbá minden nemzet azon joga alapján, hogy önállóan válassza meg fejlődésének irányát."

KORUNK

SZEMLE

Gondolkodom: szabadság, ismeretalap és kritika

Gondolatok a könyvtárban

Filozófiai kultúránkat a marxizmus elterjedése előtt két alapvető hatás érte: Descartes és Kant hatása. Ezért beszélünk önálló magyar kartezianizmusról és kantiánusokról. Következésképpen kultúránknak Descartes és Kant szívügye, a kiadások és a hatástörténet kutatása is tükrözi e jelenséget. Valószínűleg ezért esett Tamás Gáspár Miklós figyelme is az *Értekezés az ész helyes vezetésének és a tudományos igazság kutatásának módszeréről* című alapvető Descartes-munkára*. (Az 1977-es év különben is jelentős a karteziánus hagyomány szempontjából: Apáczai Csere János Szigeti József gondozásában megjelent *Magyar Encyclopaediá*ja nagymértékben Descartes *Principia Philosophiae* című művére alapoz.)

Tamás Gáspár Miklós „tanulásra is alkalmassá" kívánta tenni a kiadványt, ezért terjedelmes *Bevezetővel* látta el (címe: *A módszeres kételkedés határai*). A *Bevezető* egyrészt csakugyan bevezető: tehát többnyire hagyományos — noha a szokványosnál jóval elemzőbb és elmélyültebb — válaszokat ad a Descartes-kérdéskör hagyományos kérdéseire. Másrészt azonban olyan újabb válaszokat, szempontokat, hipotéziseket fogalmaz meg, amelyek méltán számíthatnak a Descartes-filológia érdeklődésére.

A *Bevezetőt* a rendelkezésre álló Tamás Gáspár Miklós-szövegek alapján és a *cogito* problémájával párhuzamosan elemezzük, ugyanis ezt a filozófiatörténetben a descartes-i metafizikai tételek sűrítményének tekintik, minden különösebb utalás nélkül. A módszer szabályai, a lélek-probléma, a dualizmus, a nyelvfelfogás stb. mind a *cogito*-tétel elemzésének következményei, ezért egy általános jellegű bevezetőben nem is kerülhetnek előtérbe. Végül a *Bevezetőt* azért is el kell helyeznünk a jelenkori értelmezések között, mivel a szerző több — sajnos, kielégítően nem vizsgált** — tanulmányában alakította ki azt az álláspontot, amely mint történeti-hermeneutikai és értékapparátus itt először kerül kulcshelyzetbe, egy klasszikus problémával szembesülve mutathatja fel erényeit és árulhatja el gyengéit.

A *Bevezető* írója elsősorban szabadságfilozófiának fogja fel a szabad cogitatió, a skolasztikus előzményeitől függetlenedő filozófia rendszerjellegét, fenomenológiailag ez tényleg így is van. Anélkül, hogy a szokásos túlzásokba esnénk a kezdeti pillanat felnagyításával (e veszélyre máig érvényes módon hívja fel a figyelmet Henri Lefevre), ki kell emelnünk, hogy valamitől, tehát az adott filozófiai ethosztól („Lullus művészete"), a tartalmatlanná vált logikától, a formálissá vált skolasztikus célkitűzésektől, a kor „episztémé techné"-jétől *függetlenedni* — ez csakugyan a szabadságfilozófia tárgya. Mi teszi lehetővé a függetlenedést, mi teszi lehetővé a szabadságnak mint szabadságnak a megvalósítását? — Tamás Gáspár Miklós válasza a spinozai hagyományt követi: az, hogy létezik valami (vagy valaki), ami (vagy aki) az adottság problematikus voltát fölismeri, és ez valaminő függetlenség. Ami egyben az adottságra vonatkozó alternatív viszonyt is bevezeti. Ez a „kezdetleges", ontológiailag nem sajátos szabadság folyamata, ezzel a szabadsággal bír az az alany, amely az adottság egyneműségéből kiemelkedve ahhoz viszonyítva másnemű. (Mert nem adottság, mert az adottságban hatoló reflexió stb.) Persze, a „kezdetleges" sza-

* Descartes: A módszerről. Bevezette és magyarázta Tamás Gáspár Miklós. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest, 1977.

** Főként recenziókra támaszkodhatunk: Thomka Beáta (Híd, 1976. 1.), Könczöl Csaba (Valóság, 1976. 4.), Radnóti Sándor (Tiszatáj, 1976. 5.), Hanák Tibor (Magyar Műhely, 1976. 6.), Tábor Ádám (Magyar Nemzet, 1977. 8.), Ágoston Vilmos (in: Humanizmus ettől eddig. Buk., 1977), Egyed Péter (Szövegek és szövegírók. Echinox, 1975. 4—5.; Filozofémáktól a kritika elméletéig. Echinox, 1977. 1.).

badságot meg kell haladni, a „tulajdonképpeni" — Descartes-nál elméleti — szabadság az alternativitás mint viszony felismerésének folyamata, ami tárgyivá válik az egyneműségből autonóm módon kiemelkedő alany filozófiájában. És itt látszatra furcsa viszony jön létre: bár magának az alanynak a „kiemelkedése" a szabadságfilozófia körébe tartozik, a létrejött alany filozófiájának tárgya nem a szabadság. Ugyanis a szabadság tette őt, de ő nem öntételezésének gyakorlati folyamatára tekint vissza, hanem a szabadság folyamatból kivált, elkülönített adottság elméleti elemzésébe fog. E jelenség leírására legcélszerűbb Fichte szavait idézni: „A szabadság tudatában az objektum és a szubjektum teljesen azonos. A (cél)fogalom közvetlenül tetté, a tett pedig közvetlenül (megismerési) fogalommá változik. [...] Teljesen igazuk volt azoknak, akik tagadták, hogy a szabadság a tudat *objektuma* lehetne; a szabadság semmiképpen sem olyasmi, ami a tudatosan létező közreműködése nélkül kifejlődhetett volna, miközben ez utóbbinak csak a szemlélet jutna; a szabadság nem a tudat objektuma, hanem szubjektum-objektuma. Ebben az értelemben teljesen közvetlenül, a tetten keresztül leszünk tudatában szabadságunknak, amennyiben öntevékenyen elszakadunk az ingadozás állapotától, s meghatározott célt tételezünk önmagunk számára, egyszerűen azért, mert tételezzük." (*Az erkölcstan rendszere.* Bp., 1976. 221.)

Ezért nem szabadságfilozófia a Descartes-é, ezért oly szegényes és nem találó az „ideiglenes erkölcstan", ezért nem szabadságfilozófiai elemzéssel folytatódik a *Bevezető.* Ezzel szemben magyarázatot kapunk arra, hogy miért oly radikális az adottság elméleti elsajátítása, miért oly alapvető az ismeret megalapozása: „Mindaz, ami a középkor szerves kozmoszában az objektumban volt, itt visszavétetik a szubjektumba." (12.) Ennek a visszavételnek kettős a következménye: egyrészt az ismeretet *meg kell alapozni,* másrészt az ismeretet fel kell építeni, illetve levezetni az evidenciából. (Az ismeret fundamentuma és az ismeret dedukciója: a XX. századi filozófiák két sarkalatos kérdéséhez jutottunk.)

Ahhoz, hogy a gondolkodásra alapozott filozófia elvi másneműségét érzékeltessük, célszerű a skolasztika közhelyeire visszatérnünk. A gondolkodás ontológiai-logikai-grammatikai transzcendens adottságának a tényét kifejező bibliai helyek: „Az embernél vannak az elme gondolatjai; de az Úrtól van a nyelv felelete"; „Sok gondolat van az ember elméjében; de csak az Úrnak tanácsa áll meg"; „Nincs bölcsesség és nincs értelem, és nincs tanács az Úr ellen" (*Példabeszédek Könyve,* 16:1., 19:21., 21:30.) — világosan rámutatnak arra, hogy a szó modern értelmében vett ismeretmegalapozás és kritika a skolasztikán belül lehetetlen. Miért? — azért, mert az elme gondolatjai a transzcendens szankciók függvényében válnak igazzá vagy hamissá, holott éppen arra van szükség, hogy evilági kritériumok alapján lehessen ismeretértékükről dönteni — ha *ezt* a világot akarjuk megismerni. Mégis, az ágostoni hagyományon belüli radikális újítás lehetővé válik azáltal, hogy „az embernél vannak az elme gondolatjai", az ember gondolkodó szubsztancia — a gondolkodás abszolút önadottsága az abszolút ismeret elégséges kiindulópontjává válhat. Az emberi szubsztancia gondolkodás — ezért lesz a karteziánus filozófia rendszertanilag racionalizmus. Descartes ontológiailag nem következetes, a *veracitas dei* tételével visszaveszi a transzcendenciát, előzőleg azonban már elszakadt tőle, létrejött a kozmosz kételvűsége, olyan kozmoszé, amelyben az individuum még nem abszolútum, de már autonóm. Descartes a dogmától terminológiailag is elszakad, az *idea* kategóriáját használja a középkori *species* és *intentio* helyett (William Kneale—Martha Kneale: *Dezvoltarea logicii.* Cluj-Napoca, 1974. 331.), ez azonban — a fentebb jelzett ontológiai tényállás miatt — nem jelent szakítást az intellektust az isteni intellektus részeként tekintő felfogással. Mégis, Descartes az ágostoni felfogáson belül megalapozza a gondolkozó szubsztanciát mint ismeretkritériumot, és ezáltal viszonylag függetlenedni tud az ágostoni rendszertől. Lemondani arról, hogy közvetlenül „az Úrtól van a nyelv felelete", egyben fontos szemiotikai, nyelvfilozófiai következménnyel is jár: „A nyelv a szabadság, az akaratszabadság birodalma (ahogy a lélek is). Az, hogy az eget így vagy úgy nevezem el, a szabadság aktusa." (Kelemen János: *A nyelvfilozófia kérdései.* Bp., 1977. 34.)

Persze, az autonóm egyén léte, aki gondolkodásának evidenciájában alapozza meg autonómiáját, nagyon is történetinek bizonyult. Az az evidencia pedig, amely történetiségének olyannyira alávetett, nem evidencia, hanem a gondolkodás által egykor bizonyos okok miatt kitüntetett ítélet. Ezzé vált a *cogito* is: a polgári gazdaság kialakulása és fejlődése a piaci mechanizmus révén újra egyneműsítette, individualitásában sarkalatosan semmítette azt az egyént, aki éppenhogy kiemelkedett a teológia egyneműségéből. A pénz az individuumok által létrehozott értéket (az individuumot mint termelőt jellemző minőséget) egy pusztán mennyiségi viszonyra vezette vissza, így az individuum a csere folyamatában szubsztanciális különállását is elvesztette. A *cogito* képtelen e folyamat közvetítésére, a modern filozófia alanyá-

nak tételezésében eredendően adott a pusztán önadottságaiból kiinduló alany válsága: „Az értelem válsága annak az egyénnek a válságában nyilvánul meg, akinek a cselekvésében kifejlődött. Szertefoszlik a hagyományos filozófiának az egyénről és az értelemről szőtt kedvelt illúziója, ezek örökkévalóságának illúziója." (Max Horkheimer: *Éclipse de la raison.* Paris, 1974. 137.) A klasszikus liberalizmus még egy nagyarányú kísérletet tesz az egyén konceptuális megmentésére; John Stuart Mill módszerei: sajtószabadság, a társadalmi zsarnokság pozitív ellenutópiája stb. azonban nem bizonyultak elégségesnek. Marx fiatalkori írásaiban meggyőzően mutatja ki, hogy az intézmények liberális kritikája nem helyettesítheti a társadalmi totalitás kritikáját, amely csak gyakorlati lehet, a társadalmi totalitás minőségével koszubsztanciális viszony. Ezért indokolt a *Bevezető* legfontosabb kritikai megállapítása: „A karteziánus kételkedés határa: a létezés mint kellés." (27.)

(Ha ezidáig követtük a hagyományos gondolatmenetet, többé nem tehetjük, mert a továbbiakban Tamás Gáspár Miklós értekezése megváltozik, ugyanis saját elméleti kiindulópontjait igyekszik megalapozni, hogy sajátos Descartes-értelmezésének intencióit megvalósíthassa. Következésképpen fokozott mértékben kell megoldásait követnünk.)

Érdekes módon — s ez gondolatmenetének célkitűzéseire is rávilágít — szerzőnk itt nem arra mutat rá, hogy a *kellés* és az erre alapozott morál gyönyörű teoretikus megoldást nyer a kételkedés elvét is továbbfejlesztő kritikai filozófiában — amely azonban szükségszerűen visszatér az énhez, illetve annak észképességeihez —, hanem a descartes-i gondolkodó én további megalapozáslehetőségeit kutatja. Elvetendőnek — mert nem ontológiainak — minősíti a leibnizi formális én-elválasztást, amelynek ugyanakkor nincs meg a karteziánus szemlélet által mindenképpen megkívánt szabadságfilozófiai következménye, és a következő megoldást adja: „Az én mint általánosság — tehát potenciálisan (persze...) minden én — vonatkozásában az én létezése a reflexió választását jelenti: csak ennyiben lehet reális, valóságos mindenki számára, hogy létezik, lévén a létezés követelmény, a logosz követelése, *kellő.* A gondolkodó, reflektáló én mint a létezés kerete, aki ugyanakkor a létnek mint olyannak a kihívását tartalmazza, akinek mint létezőnek az elgondolásával konstituálódik voltaképpen a test, a többi én, a természet, vagyis: a világ — ez az én a maga ideatikus egyszerűségének: univerzálé." (31.) Tamás Gáspár Miklós Descartes-egológiájának spekulatív érvei az univerzálé-fogalomhoz kapcsolódnak. A kérdéseket így is feltehetjük: vajon a reflexió választása megalapozza-e az egyén mindenki számára való létezését? Vajon azonos-e a reflexióban adott általánosság (a partikularitás elsajátítása és transzcenzusa az elméleti tudat által) az ember sajátosan társadalomontológiai általánosságával (amely szerint adottságainak társadalmilag maximálisan lehetséges rendszerét teszi tárggyá és akcióvá)? Az értelmezők egybehangzó és a *Bevezető* első részében az írója által is vállalt véleménye szerint: éppenséggel *nem,* ugyanis az egyén autonómiája a kommunikációt pusztán technikai fontosságú kérdéssé szűkíti, ezáltal pedig elveszti — többek között — a tudomány megalapozásának lehetőségét. (A felvilágosodás tekinti majd a tudományt az emberiség kollektív eszközének.) Marad a kérdés: elfogadható-e az az Aquinóival alátámasztott ítélet, miszerint — tételessé egyszerűsítve — a reflexióra redukált ember univerzálé? Tehát a kellés mozzanatát, az emberi totalitást megtestesítő ember-e az, akinek a reflexiójában tételeződő világ *az ember* egyetemes létezésének magyarázata? És ez a magyarázat az így felfogott létezést a kellés — legalábbis elméletileg — kötelező érvényével ruházza-e fel az ember számára, vagy sem?

Hogy válaszolni tudjunk, meg kell vizsgálnunk az univerzálé-kérdés helyét a modern rendszerfilozófiákban, ugyanis Tamás Gáspár Miklós magyarázata kétségtelenül úgy használja Aquinói érvét, hogy annak antropológiai következményei vannak. (Később a karteziánus típusú rendszerfilozófia hagyományait követő Kant tételesen is felveszi az antropológiát a metafizikára vonatkozó 4. transzcendentális kérdés alapján.)

Nicolai Hartmann egyértelműen ontológiai jellegűnek tartja Descartes univerzálé-felfogását: „Az univerzálé-realizmus azonosította a dolgokban levő általánost a gondolkodásban (a fogalmakban) levővel, az individuálást pedig valami másodlagosnak tartotta, amelynek lényegi vonásai egytől-egyig az általánoshoz tartoznak. Így elmosódik a két léttartomány ontológiai ellentéte. Descartes újra felfedezte ezt az ellentétet, és kimutatta róla, hogy redukálhatatlan alapvető különbözőséget jelent. Ebben az értelemben bizonyára ő az első, aki előtt feltárult a rétegviszony ontológiai értelme. Másrészről persze ő történetileg már az ontológiailag gondolkodó korszak végén áll. Ez indokolja, hogy felfedezése éppen az ontológiára nem hathatott többé." (*Új ontológia Németországban* — in: *Lételméleti vizsgálódások.* Bp., 1972. 162.) A *cogito*-kérdést századunkban legkövetkezetesebben végiggondoló Edmund Husserl (vö: *A fenomenológia ideája* — in: *Válogatott tanulmányok.* Bp., 1972. 35.) pontosan úgy jár el, mint

Aquinói: valaminek abszolút önadottság-jellege (a tudat számára) ontológiai realitás, de egyben nem jelent az abszolút önadottságra vonatkozó ismeretet (valódi immanenciát). Nyilván Hartmann szempontjából abszolút hamis a husserli álláspont (hiszen nem tesz különbséget a dolog általánossága és az ismeret általánosságának sajátos minőségei között, illetve ez a minőségtétel nem ontológiai jellegű); Husserl szempontjából abszolút hamis a hartmanni értelmezés, hiszen lét és tudat fogalmilag oly nehezen leküzdött szétválasztását, az oly nehezen kiharcolt azonosságot a rétegtani dualizmus újból való bevezetése elég botorul figyelembe sem veszi. Ha most Tamás Gáspár Miklós megoldását szemléljük, az kétségtelenül husserlinek tűnik: előnyben részesíti az azonosság-terminusokat, és így a dualista értelmezéslehetőségeket eleve elutasítja. A hermeneutikai kérdés mármost az, hogy melyik szempont használata az érvényes? A hartmanni megoldás mellett szól ama rendkívül fontos kiindulópontja, mely szerint Descartes ontológiai szemlélete elsikkadt egy nem ontológiailag gondolkodó korszak számára, mindez pedig a dualista értelmezést igen alaposan alátámasztja. Sőt, e szempont jogossága mellett szól az is, hogy a dualizmus már Descartes korában e filozófia súlyos szemléleti és fogalmi tehertételévé vált. Husserl mellett szól, hogy következetesen azonosságfilozófiának fogva fel a karteziánus racionalizmust és a *cogito ergo sum*-ot *ego cogito cogitatum*-má alakítva századunk legkoherensebb módszerépítő filozófiáját teremtette meg, a technikailag ugyan teljesen használhatatlan transzcendentális fenomenológiát.

A kérdés eldöntéséhez a máig legkitűnőbb marxista szakmunka írója, Henri Lefevre ad kiindulópontot: „A *Cogito*-nak több oldala van; ha logikai szükségletet fejez ki, a születő individualizmust is magába foglalja, és önmaga által a modern ember (individuális) öntudatra ébredését." (*Descartes*. Paris, 1947. 19.) Lefevre megállapítását szabatosabbá tehetjük ma: 1. a *cogito* egy szabadságfolyamat következménye — maga ontológiai tényállást fejez ki —, és ezért a *cogitó*val kapcsolatos összes kérdésfeltevéseknek szabadságfilozófiai előzményeik és következményeik vannak, bár ők maguk nem szabadságfilozófiaiak; 2. a *cogito* az ismeret megalapozásának módja, és egyben egy lehetséges ismeretfundamentum-típus, a filozófia szekularizációjából ily módon származik az ismeret megalapozásának szükséglete, amely később sajátos, csak erre a funkcióra építő filozófiai rendszereket hoz létre; 3. a *cogito* az ismeretépítés kiindulópontja, az ismeretépítés logikai-deduktív formáját is előírásszerűen tartalmazza; 4. e funkciók együttes megléte előírja a tudomány felépítésének nagy programját (lásd később enciklopédisták, Bécsi Kör, Charles Morris, de előbb Bacon), ami az erkölcshöz való sajátos viszonyt is meghatározza.

Ha tehát a *cogitót* mint mindezen oldalak egységét vesszük, akkor világos, hogy honnan származik Tamás Gáspár Miklós sajátos univerzálé-értelmezése, amely egyben az egész *Bevezető* elméleti keretét is jellemzi. A *cogitó*ban az előbb vázolt formában elkülönböződő jelentésekhez a következő módokon viszonyul. 1. Leírja a *cogitó*hoz és attól elvezető folyamatot (az első oldal a szabadság tételezése, a másik oldal ennek elvesztése), amely a szabadságfolyamat reflexióssá tétele révén bevezeti a szabadság, illetve az adottsághoz való autonóm gyakorlati viszony általában vett *kellésének* mozzanatát. Sajnos, a *kell* tételes bevezetése mindvégig hiányzik, a descartes-i rendszerbeni sajátos vonatkozása nem nyer feloldást. 2. A szabadságra vonatkozó kellés tudatának meglétéből megmagyarázza, hogy ebből a tudatból az elméleti adottságok rendszerében és attól függetlenül milyen típusú ismeretkritika és ismeretfundamentum keletkezik. 3. Milyen általános antropológiai következményekkel jár mindez: „Descartes azonban dönt. *Gondolkodom, tehát vagyok* — a reflexiót lét illeti meg, s mindent annyiban illet meg lét, amennyiben a reflexióban lehet." (33.)

Kétségtelen, hogy az ontológiai (dualizmus)problémának és az ismeretépítésnek mint *cogito*-funkciónak ez a mellőzése meglehetősen szűkíti azoknak az elméleti és gyakorlati tanulságoknak a körét, amelyek egy mai *Discours*-olvasatból származhatnak, ugyanis a *Bevezetőn* túl Tamás Gáspár Miklós félreérthetetlenül tisztázza a maga viszonyát a *cogitó*hoz, és ebből kiderül, hogy a descartes-i típusú megoldásnak ma is nagy jelentőséget tulajdonít. (A *Bevezető* utolsó három oldala végül is esszévé válik, az esszéisztikus tárgyalásmód kötetlensége előbb már amúgy is lázadozik egy kézikönyv elé írandó bevezető szikársága ellen.) Saját véleménye az — és ebben eddigi téziseit is összefoglalja —, hogy a következetes és szigorú elméleti tevékenység (amelynek tárgyiasult formája műalkotás-értékű) az egyén közvetlen adottságai transzcenzusának, a szabadságfolyamatnak lehetséges formája.* Az egyén társa-

* Tamás Gáspár Miklós gondolatmenetei sokszor érvként, sokszor következtetésként használják ezt a gondolatot. Például: „A társadalmi konfliktust csak azt transzcendálva, túlhaladva lehet megoldani. Nem ott. Nem abban a szférában. Ezért félelmetes minden »régi rend« számára minden metanyelv, minden társadalomtudomány, minden kritikai elmélet. Amit meg lehet haladni elméletben, azt meg lehet haladni gyakorlatban is." (Jobbágyok panasza — in: A teória esélyei. Buk., 1975. 167.)

dalmilag korlátozott általánosságának tudata már maga a korlátozás kritikája. Ez az esszé következtetése.

A *Bevezető* szabatos analízisét leginkább úgy tudjuk értékelni, ha a rendszerfilozófiák olyan jelenkori típusaihoz viszonyítjuk, amelyben a *cogito* végképp egyik vagy másik jelentésére szűkül.

A *cogito* szabadságfilozófiai jelentése főképpen Sartre rendszerében nyer új funkciót. Utalnunk kell Fichte már idézett megállapítására, amelyik kimondja: a szabadság nem lehet pusztán a tudat objektuma. Sartre tudatában van a szabadság *cogitó*ból való *közvetlen* levezethetetlenségének, ezért szabadságkoncepciója nem is közvetlenül a *cogitó*ra, hanem a *cogitó*ból sajátosan levezetett interszubjektív világra épül. E világ megalapozása azonban rendkívül dogmatikusnak tűnik, hiszen Sartre továbbra is ragaszkodik a cogitatióknak mint abszolút önadottságoknak a felfogásához, eszerint a cogitatiók tartalmát képező másik ember is abszolút adottság. Nemcsak azért, mert a cogitatióban alapozódik meg, illetve nem elsősorban azért. Az ember társadalomontológiai folyamata csak rekurzív-deduktív újjáépítés eredményeként lehet közvetett, ezért a cselekvés világa számára zárójelbe tehető, hiszen az akció közvetlen evidenciákból indul ki.*

Pontosan a *cogito* adottságainak közvetlen jellegét hangsúlyozza Husserl is *Cartesianische Meditationen* című (többek között Roman Ingarden és Lutz Roessner által is élesen bírált) műve első fejezetében. Anélkül, hogy a *Meditációk*ra vonatkozó összes ellenérvekre kitérnénk, jeleznünk kell ezek fő típusát: éppen a *cogito* közvetlen adottságszerű husserli felfogását bírálva mutat rá Lutz Roessner arra, hogy a cogito csak önmaga számára közvetlen adottság, minden tartalom számára viszont közvetett. *(Kritische Reflexionen über Edmund Husserls „Cartesianische Meditationen"*. Frankfurt am Main, 1957. 9.) A husserli *Meditációk* főként azért támadhatók, mert szerzőjük a *cogito* eredeti jelentéstotalitását az egyik elemi jelentésvonatkozásra szűkíti. Husserl ugyanis teljesen kiküszöböli az ontológiai-szabadságfilozófiai aspektust, Descartes-ban egyértelműen a teoretikus ész kritikusát látja, a kantiánus-brentanói szemléletnek megfelelően. Ám a legérdekesebb az, ahogyan a harmadik aspektust, az ismeretépítés logikai-matematikai jellegére vonatkozó descartes-i megoldás kiküszöbölését indokolja; szerinte Descartes az *ego cogitó*ba átment egy kevésbé szembetűnő evidenciát, nevezetesen azt, hogy a világra vonatkozó ítéleteket *ordine geometrico* lehet levezetni az alapevidenciákból: „mindenekelőtt le kell számolnunk a matematikai természettudomány megfigyeléséből eredő, igen kevéssé szembetűnő előítéletekkel: úgy tűnhetik fel, mintha az *ego cogito* apodiktikus alapelvet szolgáltatna, amelyik más, belőle levezethető alapelvekkel egyetemben a világ deduktív tudománya számára, egy *ordine geometrico* tudomány számára szolgáltatna alapot.** Husserl elválasztja az általában vett *cogitót* az én cogitatiójától (erre szolgál a redukció); az én cogitatióját egyértelműen pszichológiainak tekinti, és hogy a pszichológiai énnek árnyéka se maradjon a fenomenológiában, bevezeti a transzcendentális ego kategóriáját. (A cogitatio ilyen arányú leválasztása a hús-vér individuumról föltűnő rokonságban van a kritikai racionalizmus, nevezetesen Karl Popper eljárásával, aki hasonló célokra a „megismerő alany nélküli episztemológia" kifejezést használja.)

Végezetül illesszük ide azt a szövegrészletet, amelyben Husserl összefoglalóan megvilágítja a *cogito* átvételének funkcióját és eredményeit: „Az, hogy az elmélkedő filozófus, aki emellett transzcendentális ego-vá vált, önmagára eszmélve továbbhalad, annyit tesz tehát, hogy belép a nyílt végtelen transzcendentális tapasztalásba, nem elégszik meg többé a határozatlan *ego cogito*-val, hanem utána jár a cogitáló lét és élet állandó folyamának, szemügyre veszi mindazt, ami csak látható rajta, értelmezve beléhatol, leíró módon fogalmakba és ítéletekbe foglalja, olyan fogalmak-

---

* Sartre oly frappánsan fogalmaz egy népszerűsítő könyvecskéjében, hogy célszerű onnan idézni a vonatkozó helyet: „Ám az a szubjektivitás, amelyet itt igazság néven elérünk, nem szigorúan individuális szubjektivitás, hiszen kimutattuk, hogy a cogitóban nemcsak önmagát fedezi fel az ember, hanem a többieket is. A gondolkodom, ellentétben mind Descartes, mind Kant filozófiájával, segít önmagunkat megérinteni a másik előtt, és a másik éppoly bizonyosság számunkra, mint önmagunk. [. . .] Ahhoz, hogy valamely igaz ítéletet nyerjek magamról, a másik ember lényén kell keresztülhaladnom. A másik elengedhetetlen az én létezésemhez, éppúgy, mint az öntudatomhoz. Ilyen körülmények között intimitásom felfedezése ugyanakkor a másik felfedezését is jelenti, egy velem szembehelyezett igazság felfedezését, amely nem gondolkozik, nem akar semmit csak értem vagy ellenem. Így rögtön felfedezünk egy olyan világot, amelyet interszubjektivitásnak nevezhetünk, és ebben a világban dönti el az ember, hogy mi ő és mik a többiek." (L'existentialisme est un humanisme. Paris, 1970. 65.)

** A párizsi előadások — in: Válogatott tanulmányok. Bp., 1972. 235. — A fenomenológia ideájáról szóló IV. Előadásban ez az leválasztás még szélsőségesebb: „A fenomenológia szemlélve, tisztázóan, értelmet meghatározva és értelmet megkülönböztetve jár el. Egybevet, megkülönböztet, egybekapcsol, vonatkozásba hoz, szétválasztja a részeket, vagy elkülöníti a mozzanatokat. De mindezt a tiszta szemlélésben. Nem teoretizál, és nem matematizál; a deduktív elméletek értelmében nem magyaráz meg semmit." (I.m. 86.)

ba és ítéletekbe, amelyeket eredetileg ezekből a szemléleti készletekből nyertünk. Így azután, mint azt már mondottuk, egy hármas megnevezés képezi fejtegetéseink és leírásséméink vezérfonalát: *ego cogito cogitatum.*" (*A párizsi előadások*, 242.)

Husserlnél fel sem merül: ha csak az önadottságra korlátozódunk, hogyan lehetséges az önadottá-*tevés*, az adottságok dedukciója, az ismeretépítés, a *cogito* harmadik vonatkozása? Nyilván ez már nem a szemlélet, hanem az ismeretakció eredménye és az ehhez szükséges módszer olyan kell hogy legyen, amely kijelöli és ellenőrzi a tények érvényes adottsággá-tevését, vagy az adottságok logikai viszonyba állításának módozatait. Ez bizony nagyon messze esik Descartes intenciójától, ugyanis Descartes számára az ismeretépítés, az ismeretek logikai viszonylehetőségei a *cogito* olyan szükséges funkciói voltak, amelyek hiányában paradoxonná lett volna maga a nagy program, a tudomány, az életvilág tényeit taxonomikusan feltáró ismeretépítmény. Husserl *cogitójából* hiányzik az ismeretépítés logikai és a világhoz való viszony formáját meghatározó intenciója, ezért a szemléleti önadottság nála semmiképpen nem szolgálja az ismeretfenomének módszertani konstrukcióját, csupán kritérium az immanens ismeret elválasztására — ha az adott: „Nem csupán az egyediségek, hanem *általánosságok, általános* tárgyak és *általános* tényállások is abszolút önadottakká lehetnek" — mondja Husserl (*A fenomenológia ideája* III. 81.). De hogyan? — ez már a Bécsi Kör ismeretfundamentum-problémájának kiindulópontja. Az adottá tevés, az ismeretépítés pozitív programja a husserli elvek között semmiképpen nem szerepel. Schlick jelenti ki tételesen, hogy nem elég az adottságok adottságkritériumait fellelni, hanem az adottságok tételezésének, az ismeret megalapozásának, ez ismeret tudatba-hozásának alapelveit *kell* megtalálni. A kérdés a „hogyan van az ismeret?"-ről sokkal inkább a „hogyan kell legyen az ismeret?" felé tolódik el: „S a *cogito ergo summal* kapcsolatban ma már eléggé felnyitotta szemünket a logika. Tudjuk, hogy csupán üres, kognitív tartalom nélküli látszatállítás, amely azáltal sem lesz valódi kijelentéssé, hogy ebben a formában mondjuk ki: cogitatio est — a tudattartalmak vannak. Egy ilyen tétel, amely semmit sem fejez ki, semmilyen értelemben nem szolgálhat valaminek az alapjául; nem ismeret és semmiféle ismeret nem nyugszik rajta; semmiféle tudásnak nem kölcsönözhet bizonyosságot." (*Az ismeret fundamentumáról* — in: *A Bécsi Kör filozófiája.* Bp., 1972. 260.) Schlick azonban nem mond le az ismeret megalapozásának szükségességéről, míg a felfogás alapján kifejlődött számos modern tudományelmélet igen. Bebizonyosodott, hogy ezen az úton következetesen haladni olyan „empirikus tudományüzemhez" vezet, amelynek ideológiája aligha jellemezhető jobban, mint egy ismert episztemológus közkeletű könyvének soraival: „Az ilyenfajta rendszerek [a szerző Descartes-ra is vonatkoztatja ezt a megállapítást. — *E. P.*] véglegesen elbuktak: nem azért, mert történetesen nem tudtak tényszerű igazságokat felmutatni, hanem mert rossz megközelítésükkel, módszerükkel és céljukkal nem helyettesíthették a tudományt, amely egyaránt elméleti és empirikus." (Mario Bunge: *Scientific Research* II. 3/II. Berlin—Heidelberg—New York, 1967. 186.) Ez a vélemény bizony fényévnyi távolságban van a *cogito* megértésétől és ethoszától, az ismeretépítés funkciójának (tökéletesen manipulálható) absztrakciója itt vezet a legmesszebbre.

Aligha szükséges arra külön felhívni a figyelmet, hogy a fentebb bemutatott egyjelentésű *cogitók* mellett milyen nehezen lehet érvelni. A descartes-i evidencia mint jelentéstotalitás a totális jelentés kivételes világtörténelmi pillanatához is kapcsolódik: az autonóm individuum *cogitója* szükséges evidencia *kell* hogy legyen annak az adottságnak a megragadásában, amelyhez az individuumot bensőséges magántulajdonosi viszony fűzte, amelynek a tudományos megragadására már elégséges eszközökkel rendelkezett, és ezek még nem váltak egy osztály gazdasági eszközeivé és privilégiumaivá. A descartes-i *cogitóhoz* tartozó totális jelentésesség még heteronóm, nem egyneműsíti a tőkés piac, ezért a *cogito* is egy kezdeti heteronómia ellentmondásos viszonyait tartalmazza. Itt csakugyan az én tárgyra-irányultságai, valóban az én intenciói válnak egy lehetséges világmagyarázat viszonymóduszaivá, a kellő felelősségtudattal és fantáziával rendelkező autonóm én a világgal szemben tekintély is, hiszen annak heteronóm totalitását hierarchikusan átalakítja, tudományos rendszerré teszi, és így a kezdetben meghatározatlan tekintély önmagában felveszi a világhoz való immanens viszony móduszát, és bízik e módusz funkcióképességében.

E ritka pillanat harmóniáját Tamás Gáspár Miklós úgy érzékelteti, hogy a cogito jelentéstotalitásából a legtöbbet őrzi meg, a szabadságfolyamat és az ismeretkritika problémaköreire építi fel magyarázatát, amely érvényes Descartes-paradigmává kíván lenni. Az értelmezés erényeiről szóltunk, és nem térhetünk ki a paradigmatizálás megítélése elől sem, hiszen mindenkinek szabadságában áll eldönteni, hogy s mint viszonyul a *cogitóhoz*, és azt el is *kell* döntenie. A *Bevezető* szer-

zője olyan irányban kívánja befolyásolni a döntést, ahol a hangsúly a *cogito* kritikai tartalmán van, helyesebben a *cogitó*nak mint egyetemes magatartásnak azokon az összetevőin és erényein, amelyek éppen az adottsághoz való viszony *adott* móduszát teszik lehetővé, a kritikát. Mindehhez azonban azt is hozzá kell tennünk, hogy az *adottság* általa megadott tartalma túlságosan is tág, egy további analitikában, a természet- és társadalomra bontásban nem kielégítő. Éppen ő írja: „A társadalom vonatkozásában a tudat nem arkhimédészi pont, s az önvizsgálat, az introspekció elemei mindig belévegyülnek a leírásba." (*A kinok kertje.* Magyar Filozófiai Szemle, 1977. 1:34.)

Mivel e könyv a továbbiakban közhasználatúvá válik, a filológiai bemutatásról is kell szólnunk. A *Bevezető* kissé fárasztó ezotériáját tökéletesen feloldja a pontos és szabatos *Mutató*. Kár, hogy a kifejezések mellett nem tünteti fel a kifejezés szöveghelyének oldalszámát. Így a szövegből ismét ki kell keresni azt a helyet, amelyben a kifejezés előfordul, valahányszor az olvasónak szüksége van a szövegkörnyezetre. A *Mutató*ban és *A bevezető jegyzete*ben maradtak lefordítatlan szövegek. A kötet zsúfoltsága ront tetszetősségén. Ezek az észrevételek azonban nem érintik a lényeget: Tamás Gáspár Miklós használható és megbízható alapkönyvet adott át olvasóinak.

Egyed Péter

Színházi fesztiválok nyílt „műhelytitkai"

Széljegyzet szimpozionok tanulságairól

Színházi vetélkedők, ünnepi seregszemlék, szakmai találkozók, versenyek, fesztiválok rendezvénysorozatát kínálta az 1977—78-as évad, szerte az országban, Brassótól Bîrladig, Piatra Neamţtől Galacig, Nagyváradtól Sepsiszentgyörgyig. Soha nem látott lendületet ad a Színház- és Zeneművészeti Dolgozók Országos Szövetsége (ATM) a hazai színházkultúrának, az eljövendő évadok távlatában, a vérkeringés folytonosságának biztosításával, szakadatlan fölfrissítésével. Ezért a gyakori országos tanácskozás — drámaírók, színházi alkotók, kritikusok részvételével, ezért a számtalan országos szintű fesztivál az előadások összemérésére, minőségük serkentésére — a *Megéneklünk, Románia* ünnepi rendezvénysorozatának egyik színházművészeti megnyilvánulásaként.

A vetélkedők szaporodása nemcsak az előadások minőségének serkentésére szolgál, hanem jó alkalmat nyújt a szakemberek tanácskozására, az eszmecserék folytonosságának biztosítására, színházmozgalmunk eszmei-művészi tartalékainak szüntelen megújítására. A vitaüléseket, kollokviumokat jellemző nyílt vitaszellem, a sikerült és kevésbé sikerült produkciók gondos elemzése, a szakmai fogyatékosságok pontos föltárása, az egyéni érdekek és sérelmek fölé kerekedő elvszerű és szókimondó véleménycsere színjátszásunk egészének fölívelését célozza a maga társadalmi, esztétikai hivatásának szem előtt tartásával. A Szövetség kritikai osztályának oroszlánrésze van e szokatlan mozgalmasság megteremtésében, a jelzett célok valóra váltásában: hisz nincs még egy állam a földkerekségen, ahol a színházkultúrának havonkénti fesztiválokkal áldoznának.

E találkozók sorában kiemelkedő jelentőségű volt a januári brassói *A kortárs dráma seregszemléje '78*, melynek szimpozionjára több mint kétszáz résztvevő: drámaíró, rendező, kritikus, irodalmi titkár gyűlt össze az ország legkülönbözőbb tájairól. Az előadásokhoz közvetlenül kötődő szerzői-alkotói vallomások, majd az általánosabb érvényű hozzászólások egyik fontos tanulsága az volt, hogy a jelenkori hazai dráma színpadi „előretörése" az utóbbi időben örvendetesen fokozódott, fiatal, tehetséges rendezők fordultak egyre nagyobb számban a mai hazai drámák felé, és egyre igényesebben keresték meg a módját annak, hogy a közönséghez minél hatékonyabb színházi eszközök által juttassák el a drámákból kibontható kortárs üzenetet. Elmarasztalták ezzel szemben az olyan műveket, előadásokat, melyek megrekedtek a publicisztikai kinyilatkoztatás szintjén, ahelyett, hogy „életerős" művészi képekben ragadták volna meg a valóságot. Adott esetben

írótól, rendezőtől egyaránt számon kérték a valószerűséget, a meggyőző erő hiányát, hangsúlyozván, hogy alkotói hit nélkül nem lehet hitelességet kelteni a színpadon. Nagy horderejű, történelmi-társadalmi témák esetében többszörösen érvényes ez az elvárás, hisz a művészi megmódolás igényessége a mondanivaló felelősségteljes közvetítését szolgálja. Az eszmei érvelést tehát mindenkor ki kell egészítenie az esztétikai érvelésnek, enélkül művészi hatékonyságra hiába számítunk. A színpadi alkotásnak „tiszteletben kell tartania a valóság hitelességét és a művészi igazságot; ha ezt nem teszi, puszta sémává válik — szögezte le többek között Victor Ernest Maşek esztéta, a fővárosi Filozófiai Intézet munkatársa. — Drámairodalmunk egyik legfőbb gondja a színpadi konfliktusok hitelességének biztosítása."

A vitaülések és a szímpozion másik fontos tanulsága a kortárs külföldi drámák iránti érdeklődés fölkeltése volt. A fesztiválon bemutatott kortárs külföldi színművek minőségének latolgatása kaput nyitott az általánosabb érvényű következtetések leszűrésére. Teodor Mănescu drámaíró, a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács szakfelügyelője az *összehasonlító dramaturgia* diszciplínájának bevezetésére tett javaslatot. Az összehasonlító irodalomelmélet műveléséhez hasonlóan szükségesnek vélte a dramaturgia vonatkozásában is hasznosítani az összehasonlítás módszerét. Ily módon nemcsak a külföld drámairodalmának ideológiai, esztétikai értelemben vett értékeit lajstromozhatnánk föl a magunk gazdagodására, hanem saját értékeinket is fokozottabban gyümölcsöztethetnénk a határokon túl. Mănescu vélekedését többen is alátámasztották; Valentin Silvestru, a hazai színikritika vezéregyénisége, a Szövetség kritikai osztályának vezetője a színházi repertoárokban szereplő kortárs külföldi művek esetlegességét nehezményezte. A színművek fordítása, műsorra tűzése a fordítók személyes választása szerint történik; fontosnak látná tehát a repertoárbeli módszertan („metodologia repertorială") megteremtését. Natalia Stancu, a *Scînteia* kritikusa részletes tanulmányban mérte föl a kortárs külföldi drámairodalom országonkénti java termését. Ismert és kevésbé ismert nevekkel, kimerítő példaanyaggal illusztrálta a szocialista testvérállamok, a nyugati országok meg a többi kontinens föltérképezendő színműirodalmát. Végül Constantin Măciucă, a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács színházi osztályának igazgatója referátumában külön foglalkozott a külföldi drámairodalom legjobb darabjainak bemutatásával, a tájékozódás megjavításának lehetőségeivel.

Néhány amatőr színjátszócsoport meglátogatása alkalmat nyújtott a műkedvelő mozgalom elméleti megközelítésére is. Horia Deleanu, az I. L. Caragiale Filmés Színművészeti Intézet esztétikaprofesszora, többek között a hivatásos és műkedvelő színjátszás fogalmát tisztázta, miután sok zavart észlelt a kettő közti különbség megítélésében. Többen is kiegészítették a maguk tapasztalatával ezt a megállapítást: a műkedvelő mozgalomnak a maga útját kell járnia, a maga hatékony eszközeit kell megtalálnia a tömegek nevelésére, ízlésének csiszolására, eszmei mozgósítására, oly módon, hogy elkerüljék az erejüket meghaladó hivatásos színházi eszközök oktalan átvételét, a nagy színházi előadások erőtlen másolását. Nem egy brassói és nagyváradi műkedvelő csoport bemutatkozása (ez utóbbi a nagyváradi egyfelvonásosok fesztiválján, 1978 februárjában) igazolta a saját csapáson elinduló színjátszók eredményes alkotómunkáját; az expresszionista kifejezőeszközök agitatív jellegű használata, a folklórmotívumok, a balladás hangvétel stb. — természetesen a téma függvényében — meggyőzőbb erejű előadásokat szültek, mint a naturalista ábrázolásra törekvő csoportok fölös erőfeszítései. Színházi alkotókra hárul az a felelősség, hogy a jövőben az amatőr csoportok szakmai irányítóiként megtalálják a számukra legalkalmasabb, legkifejezőbb megnyilatkozási formákat e széles tömegeket mozgósító rendezvénysorozatban.

A hazai színműirodalom legsebezhetőbb pontja a vígjáték műfaja. A színházak rosszul felfogott értelmezésében a tömegeket csak a legolcsóbb komédiák „hozzák be". Valentin Silvestru szigorú érvekkel indokolta ennek az álláspontnak a téves voltát. A közönség szereti a vígjátékot, de sosem állt ellent az igényes, akár klasszikus, akár mai komédiáknak; a színházaknak kell gondoskodniuk az ízléses, szellemes, magasabb rendű szórakoztatás megteremtéséről, s a tartalmasabb vígjátékirodalom országos méretű serkentéséről. Ezt a célt szolgálta különben a decemberi galaci vígjáték-vetélkedő. Az egyfelvonásosok nagyváradi hetének díjazottjai pedig kitűnő példáit nyújtották a műfaj rövidebb terjedelmű, ám annál sűrítettebb komikumtól „feszülő" változatainak (Dumitru Solomon groteszk parabolái Letiția Popa díjnyertes rendezésében, a bacăui színház előadásában). Ugyancsak a groteszk momentumok nagy „atmoszféra-nyomású" filozófiai áttételei érvényesültek Teodor Mazilu *Fejedelmi ünnepség* című történelmi parabolájában,

mely a fesztivál II. díját nyerte el. A groteszk elemek vígjátéki hasznosítása művészileg igazolódott Sütő András *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* című népi komédiájának korszerű marosvásárhelyi színrevitelében; az előadás két főszereplőjét, Lohinszky Lorándot és Tarr Lászlót díjjal tüntették ki, s a gondos szakmai elemzésre is sort kerítettek a brassói fesztivál kritikusai.

A „gyorsuló idő" megkívánta igényt elégítenek ki az egyre szaporodó egyfelvonásosok. A váradi seregszemlét követő szimpozion a műfaj színpadi megjelenítését, közönséghatásának lemérését, a szakmai feltételeket, a szerzői adottságokat, a színházi gyakorlati megoldásokat vizsgálta. Horia Deleanu elméleti eszmefuttatása vonzó esztétikai fejtegetéssel teremtett alapot e kérdések elemzéséhez. Tudomásul kell vennünk az egyfelvonásosok nagy változatosságát (a filozófiai művektől a groteszk komédiákig) és nagyfokú hatékonyságát: egyetlen óra szintézisében közölheti a lét nagy drámai konfliktusait. Lakonikus megfogalmazásban, vibráló koncentrációban sommáz eszméket-eszményeket. Rövid terjedelme nagy feszültségteremtésre és a téma gyors drámai kibontására készteti az írót. Jellemzőinél fogva egyik legkorszerűbb drámai műfajunk, melyre a színházaknak egyre nagyobb gondot kell fordítaniok. Victor Parhon kritikus az egyfelvonásosok igényes művelésére hívta fel a figyelmet. Annak a felfogásnak a leküzdésére, mely szerint — elsősorban az amatőr csoportoknak szánt művekről lévén szó — sokan a negyedrangú írók „vadászterületének" tekintik a műfajt. Való igaz, az egyfelvonásosok nagy hányada még mindig fogyatékos az esztétikai megmódolás dolgában. Sokan „előre gyártott elemekből" építkeznek, adott receptet követnek, s a falusi meg egyéb témák megközelítésében nem a felelősségteljes művészi megformálást választják, hanem beérik a látszatkonfliktusok sematikus felvázolásával, holott a fesztivál tanúsága szerint olyan kitűnő művelői is vannak a műfajnak, mint például Teodor Mazilu.

A színikritika elvi és gyakorlati gondjainak, eredményeinek, fogyatékosságainak megvitatására a bacăui kollokviumot előkészítő gyűlésen került sor, a Szövetség kritikai osztályának fővárosi tanácskozásán. Natalia Stancu körültekintő, mélyenszántó beszámolójában a gyakorlati, napi kritikai feladatoktól a különféle tervekig széles körű tájékoztatót nyújtott a hazai színikritika helyzetéről, tevékenységéről. Színházi alkotóműhely és kritika kölcsönös szakmai egymásrahatását, ismeretgazdagodását szolgálták a fesztiválok, országos szimpozionok, találkozók, melyeken egyaránt részt vettek színházi alkotók, drámaírók és kritikusok. E széles körű szakmai mozgalom anyagi és morális támogatásáért a Szövetségnek jár elismerés, élén Dina Cocea alelnökkel és Valentin Silvestru titkárral — szögezte le a referátum. A szakmai felelősség feltétlenül fokozódott az elmúlt években. Ugyanakkor elégedetlenségét fejezte ki egyes vidéki napilapok közönyével szemben, melyekben háttérbe szorult vagy megszűnt a színikritika-rovat. Ugyancsak a kritikára hárul a hazai értékek fokozottabb népszerűsítése. A Szövetség keretében a tudományos igények kielégítésére szükségesnek mutatkozik és megvalósításra vár egy dokumentációs osztály, mely a külföld eszmei-esztétikai értékű műveit hivatott megismertetni. Az előadó megítélése szerint a minőséget és változatosságot jobban megkövetelhettük volna a színházaktól. A kritikai élet gazdagodásának jele volna a polémiák szaporodása a sajtó hasábjain. Meg kell küzdenünk az esetenkénti hamis lokálpatriotizmussal, a befolyásolhatósággal, mindazzal, ami kedvezőtlenül hat a kritika tárgyilagosságára. Az elvszerűséggel párosulnia kell a kritikusi egyéniségnek, az összetéveszthetetlen szemléletmódtól az eredeti stílusig. Napi feladatként előttünk áll a közönségnevelés meg a színházi alkotás minőségének serkentése. A színibírálatnak kategorikusabban kell szót emelnie a középszerűség ellen, és kitartó harcot kell vívnia a legjobb klasszikus és hazai művek játékrenden tartásáért, műsorra tűzéséért. A fenti megállapítások nyilván csak jelzései a kritika ágas-bogas kérdéseinek, de megoldásra váró feladatokra villantanak fényt.

Az országos szintű tanácskozások kimeríthetetlen tanulságözönéből néhány kérdéscsoportot ragadtunk ki, a színházi alkotás felelősségteljes megközelítési módjának példázására. Annak az egészséges vérkeringésnek a szemléltetésére, mely a színházi művelődés, a tömegek e fontos nevelő eszközének föllendítésére, hatékonyságának fokozására serkenti e mindenkor közkedvelt művészeti ág, a színjátszás alkotóit. A társadalom legnemesebb eszményeinek fölmutatására, a korszerűség parancsoló szükségleteinek nevében.

Metz Katalin

Veress Pál útja

A múlt esztendő nem csupán mennyiségben, de minőségben is gazdag könyvtermését egy közéleti ember — munkásmozgalmi harcos —, Veress Pál önéletírásának a harmadik kötete is fémjelzi. A *Holnap indulok hozzád* percnyi folyamatossággal folytatja — időrendben — a *Vallatás, vád, küzdelem* című második kötet történetfonalát attól a perctől, hogy a szerző vonata elhagyja Halminál Románia földjét, hogy Csehszlovákián és a forrongó Németországon át (1932 nyarán) a Szovjetunióba utazzék; egészen addig, amíg — öt évvel később — marosvásárhelyi perújrafelvételénél a törvényszéki bíró elévültnek nyilvánítja az ellene emelt vádat, és a szerző Páll Zoltánból, Márk elvtársból, Gyuri elvtársból — csaknem stációnként változtatnia kellett illegális neveit — ismét Veress Pál néven mutatkozhat be. Illegalitásban töltött öt esztendejének krónikája ez a harmadik kötet.

E rövid írás feladata az lenne, hogy a harmadik kötetet ismertesse, méltassa — ám előtte, úgy vélem, érdemes viszszapillantanunk az önéletrajzi írás előző két könyvére (*Kalapács, könyv, muzsika*, 1972; *Vallatás, vád, küzdelem*, 1974), hogy világosabbá váljék számunkra az önéletrajzi ciklus szerkezeti felépítése, de főképpen azért, hogy a szerző eszmélésének, sorsa alakulásának, a munkásmozgalomba való bekapcsolódása körülményeinek a felelevenítésével jobban megértsük hozzáállását a harmadik kötetben vázolt esztendők tapasztalataihoz, eseményeihez.

Ha irodalmár szemével, szépirodalmi igénnyel olvasom az önéletírást — kétségkívül az első kötet ragad meg leginkább. Környezetrajza, ábrázolásmódja eleven, képszerű: olyan drámai erővel eleveníti fel — kerülve minden érzelgősséget — a családját érő tragédiasorozatot, annyi meggyőző erővel *ábrázolja* (és nem elmondja) azokat a körülményeket, amelyek következtében a tizennégy éves fiúnak le kell mondania tanulmányai folytatásáról a nagyenyedi Bethlen Kollégiumban, majd pedig olyan érzékletesen írja le további útját addig, amíg megbecsült szakmunkássá és a Kommunista Ifjak Szövetségének a tagjává válik, hogy az olvasóban szinte fel sem merül a gondolat: igen, szép, de másként is történhetett volna. Pillanatig se marad hiányérzetünk, nem támad olyan gondolatunk, hogy itt vagy ott valami — lényeges — mozzanat fölött átsiklott a szerző, vagy elhallgatott előttünk valamit. Stilárisan is az első kötet a legkiegyensúlyozottabb. Világosan, pontosan fogalmaz.

Az első kötetből — anélkül, hogy ezt így bárhol is megfogalmazná — Veress Pálnak egy alapvető tulajdonságát ismerjük meg: bármilyen munkát végez, tanul, inasként dolgozik, vagy — később — munkásmozgalmi feladatot vállal, tökéletesre törekszik. Ez a — részben kisiparos őseitől örökölt, de a szülői házban is beléplántált — tulajdonsága segíti hozzá, hogy később, munkásmozgalmi harcosként, majd vezetőként ne hamarkodja el a lépéseit, de el se hanyagoljon semmit, amit megtehet. Azt hiszem, ebben gyökerezik bölcsessége is, amellyel megérteni igyekszik az embereket.

A második és a harmadik kötetnek a szerző csak névlegesen a főszereplője. A második és a harmadik kötet tulajdonképpeni főszereplője a romániai munkásmozgalom 1926 és 1932, illetőleg 1932 és 1937 között.

Akárcsak a vasmunkás Veress Pál vagy a forradalmár, a munkásmozgalmi vezető, az emlékíró Veress Pál is arra törekszik, hogy mennél tökéletesebb képet nyújtson a korról és a munkásmozgalomról, kiváltképpen azokról a tájakról, ahol személyes tapasztalatokat szerzett. A második kötettel az önéletírás történelmi krónikává válik. Nem elégszik meg azzal, hogy részletesen leírja lebukásának, megkínzatásának körülményeit, hogy arról is valljon, hogyan kísérletezett két ízben is öngyilkossággal attól való félelmében, hogy az észbontó kínzások mégis vallomásra, „köpésre" késztetnék, de részletesen tájékoztat a nagymúltú marosvásárhelyi munkásmozgalomról, annak vezetőiről, harcosairól, provokátorairól és árulóiról is. Mindezt végig az egész Románia munkásmozgalmának az összefüggéseiben tárgyalja: így kapunk hiteles betekintést az RKP negyedik kongresszusát megelőző és azt követő frakcióharcokról a csaknem naplószerűen pontos beszámolóban. A könyv olvasását már-már nehézkessé teszi a rengeteg név és adat — de nem tudom, mit és kit lehetne kihagyni az események és nevek felsorolásából, ismertetéséből. Veress Pál itt krónikát ír, krónikájának hitelességét pedig éppen a nevek, a valós nevek és tények sokasága adja meg. Stilárisan a második kötettel kapcsolatosan emelhetnők a legtöbb kifogást. Mintha a szerző helyenkint lemondott volna a tiszta, világos fogalmazás igényéről. Alakjai legtöbbjének a jellemzésénél beéri a „lelkes" jelzővel:

a mai olvasó már-már fintorogva gondolhatja: mi az, hát akkoriban mindenki olyan „lelkes" volt, mint egy vezércikk? Igen. Különben hogyan vívhatták volna tovább, sokszor embertelenül mostoha körülmények között a harcukat? Persze, ez nem menti az emlékezőt: fogalmazhatott volna árnyaltabban is. A teljességre törekvő Veress Pál figyelme arra összpontosul, hogy semmi lényeges mozzanatot, egyetlen nevet se hagyjon ki krónikájából.

A szigurancán meggyötört szerző egészsége megrokkan: a párt úgy dönt, hogy kiküldi a Szovjetunióba, kezelésre, egészségének helyreállítására — és pártiskolába.

Ezzel kezdődik a harmadik kötet. A nagy szerelem, az életcélt nyújtó, életnél is fontosabb vonzalom mellett — amely a szerzőt a munkásmozgalomhoz fűzi — egy mély, életre kiható, társra találó szerelem körvonalai is kibontakoznak életének ebben az ötéves korszakában. Ám egyelőre maradjunk az első mellett.

Az 1932-ős munkásmozgalmi harcos vágyálma — a győztes forradalom. Csaknem vallásos megilletődéssel, áhítattal érkezik meg a diadalmas proletárforradalom első országába, a Szovjetunióba. Bár sajnálatosan rövidre fogja szovjetunióbeli tartózkodásának a krónikáját — alig ismerünk rá a vörös Berlinen, majd pedig a barnainges Berlinen átutazó, élesszemű megfigyelőre az íróban. Itt internacionalista külföldiek és szovjet emberek — kimondva vagy kimondatlan — egyaránt lelkesek, Kun Bélától egészen Liza Ivanovnáig, a Moszkva melletti nyaraló fiatal munkásnőjéig; azért említem éppen Liza Ivanovnát, mert talán éppen őt ábrázolja, állítja elénk a szerző a legemberibben, amikor megfeji a tehenet, hogy jelezze, mit jelent a „moloko" szó. Félreértés ne essék: nem azt vártuk volna a szerzőtől, hogy a fiatal szovjet államban negatívumok után kutasson, hogy megpillantson egy koldust az utcasarkon, és ettől kiábránduljon eszményeiből. Az *akkori* munkásmozgalmi harcos megilletődöttségét, ha úgy tetszik, áhítatát — aki a legszörnyűbb kínzásoktól szabadult meg, aki végre nyíltan színt vallhat, nem kell félnie a sziguranca besúgóitól, s aki saját szemével győződhet meg a szocializmus történelemalakító hazájáról — nos, ezt tökéletesen megértjük. Ám a *mai* emlékírónak talán mélyebben kellett volna kutatnia emlékei között, hogy közelebbivé, emberibbé tegye számunkra azt a világot. Hadd illusztrálom egy példával a mondandómat: könyvének 37—41. lapján írja le Kun Bélával folytatott beszélgetését. Nagy rokonszenvvel, rajongással ír a magyar proletárforradalom vezéralakjáról, idézi beszélgetésüket. Van azonban a 41. oldalon egy zárójeles megjegyzése: *„(Sok idő telt el, sok mendemondát hallottam Kun Béláról... Dán István öreg barátom mondta sok évvel ezelőtt egy alkalommal: — Meg lehet írni a magyar kommün történetét úgy, hogy Kun Béla nevét meg se említsék? — Hát voltak idők, amikor ilyesmit is meg lehetett tenni. Szerencsére elmúltak, mint valami lázálom.)"* Ez az egyetlen utalás Kun Béla további sorsára. Nem túlságosan szemérmes? Azt hiszem, a Kun Bélán esett legnagyobb sérelem nem az volt, hogy — egy ideig — meg se említették a nevét a magyar kommün történetében, hanem az, hogy akárcsak Köblös Eleket és anynyi más különböző nemzetiségű kommunistát — bebörtönözték és meggyilkolták. Mert — sajnos — nemcsak Hitler, Horthy és Antonescu pribékjei gyilkoltak kommunistákat. Éppen a munkásmozgalom, éppen a Szovjetunió Kommunista Pártjának az erejét mutatja, hogy volt bátorsága felfedni ezeket a — hibákat? visszaéléseket? — nem: gyilkosságokat.

A Szovjetunióból való — kalandregényszerűen izgalmas, de éppen tényszerűsége miatt mélyen megragadó elemekkel tarkított — hazatérése után a párt Kolozsvárra, Temesvárra, majd újra Kolozsvárra helyezi a szerzőt. Veress Pál itt ismét igyekszik háttérbe vonulni: ha le is írja munkásságát, értékelésére nem vállalkozik. Végig rokonszenves vonása az emlékírónak, hogy sohasem henceg. Álszerény pózokba se vágja magát, leírja vitáit, harcait a frakcionistákkal; a könyvnek ebben a részében főképp a frakciózás következményeinek a felszámolását taglalja, a Román Kommunista Párt népfronti törekvéseit ismerteti, olyan elemekkel gazdagítva idevonatkozó ismereteinket, amelyek újat jelentenek, az eddig tudottakat kiegészítik, mégpedig nem is lényegtelen vonásokkal — például azzal, hogy amíg Dr. Petru Groza személyét, az Ekésfront szerepét, de főként a párt által való értékelését egyértelműnek tudtuk, kiderül, hogy a baloldali, Luximin-féle frakció a végletekig ellenezni próbálta a Dr. Grozával való kapcsolatfelvételt. Tanulságos, érdekes a Magyar Párti ellenzék, Kós Károly szerepének és jelentőségének a taglalása, a MADOSZ megalakítása, majd pedig a Vásárhelyi Találkozó előkészítése körüli emlékek feleelevenítése is. Kohn Hillel mellett a romániai munkásmozgalom olyan kiemelkedő egyéniségeiről kapunk képet — és nem egy esetben határozottan írói vénával megrajzolt képet, mint Józsa Béla, Eugen Rozvan, Nagy István, Balogh Ed-

gár, Gavril Birtaş, Csehi Gyula, Gheorghe Stoica és mások, akiknek a nevét igazság szerint mind fel kellene sorolnunk, ha ismertetőnkben ugyanarra a teljességre törekednénk, mint Veress Pál, könyve megírásakor.

A harmadik kötet legszebben, legmélyebben ábrázolt alakja azonban a szerző élettársa, Klári elvtársnő — majd pedig valódi nevén Rózsi. Egészen nagy realistákra jellemző finomsággal mutatja be őt a szerző, attól a pillanattól, hogy Temesváron találkoztak, egészen a könyv utolsó mondatáig. Szinte rafináltan adagolja ábrázolását: az első találkozásnál csak rokonszenvet ébreszt iránta, majd lassan-lassan mind közelebb hozza őt; nem írja le jellemét, hanem egy-egy epizód felvillantásával ábrázolja. Az első pillanat rokonszenvén túl, lassan alakul ki a szerelem is: a közös cél fűzi egymáshoz a két embert, a fizikai vonzalmon túl. Egymás emberi erényeibe szeretnek bele olyan fokon, hogy elválaszthatatlanok lesznek. Mert — azok maradtak. A harmadik kötet — és az egész önéletírás — legszebb oldalai vallanak erről.

Veress Pál önéletírása nem fejeződik be a harmadik kötettel. Élete — 1937-től számított — további 17-18 éve legalább annyi küzdelméről, harcáról, hányattatásáról kell beszámolnia, mint amennyiről már vallott első három kötetében. Érdeklődéssel várjuk, mert olyan szerzőt ismertünk meg benne, aki életét egyetlen célnak, a munkásosztály ügyének szentelte. Ennek a célnak a szemszögéből — de nem elfogultan — vall eseményekről, emberekről, a történelemről. Nem elfogultan — általában véve. Mert ha vannak is — melyik emlékírónál ne lennének? — elfogultságok a könyveiben (utaltunk is rá), ezek az elfogultságok sohasem személyi indulatból fakadók, hanem elviek. Veress Pál elvi elfogultságainak pedig aranyfedezetük van: az élete. Akkor is tiszteletet érdemlőek, ha nem mindenben értünk velük egyet.

Kötelező olvasmányként adnám a fiatalok kezébe Veress Pál könyveit. Nem az irodalmi ábrázolás, a stiláris tökély iskolapéldájaként, hanem annak érzékeltetésére, hogy mindannak, ami ebben az országban megvalósult, mély, múltba merülő gyökerei vannak. Hogy hazánk munkásosztályának a harcában — a román nép legjobb fiai mellett — milyen nagy számban vettek részt, milyen kemény küzdelemben vállaltak velük szolidaritást a magyar nemzetiségű munkások, munkásmozgalmi vezetők is. Állampolgári és nemzetiségi öntudatunk dokumentuma is Veress Pál emlékírása.

Fodor Sándor

„Az igazságot mindennek föléje helyeztem"

„...e béke sorsa is alighanem ugyanaz lesz, mint minden előző békéé..." — és tegyük hozzá: mint minden következő békéé is. S mert Saint-Simon jóslata tökéletesen bevált, fölöslegesnek tartjuk pontosan közölni, hogy melyik békekötés kapcsán tette ezt a megjegyzést. Hiszen bármelyikről beszélhetett volna. Történhetett ez másként a Napkirály korában? (És történhetett ez másként az emberiség korában? — napjainkig? Sőt: napjainkon túl?...) A Napkirály kora... A XVII. század, amelyet Voltaire XIV. Lajos századának nevez; őt magát viszont új Augustusnak, uralkodását pedig az emberiség negyedik nagy korszakának Periklész, Augustus és a Mediciek után.

Igaza volna?

Akár igen, akár nem, azt mindenesetre megállapíthatjuk, hogy a Napkirály udvara nem szűkölködött a színekben. Molière, Racine, La Fontaine, Corneille, vadászat, intrika, színház, tánc, balett, opera, álarcosbál, körülzsongása, udvarlása a királynak és minden kegyencének és kegyencnőjének, kegyvesztés egy véletlenül kiejtett szóért... S a tabló színeihez az emlékirat* egyik jellemző mondata is hozzátartozik: „A király kedvelte rendkívüli szolgalelkűségéért, és azért is, mert a marsall ész dolgában jóval alatta állt." A szolgalelkűség — e civilizált nemzet szégyenére — megkövetelt és általánosan elterjedt tulajdonsága volt az ország vezető rétegének, aki pedig nem volt ostoba, az igyekezett „bűnös" tulajdonságát legalábbis nem fitogtatni őfelsége jelenlétében. Nem mintha XIV. Lajos csupa szellemi fogyatékossal vagy — legjobb esetben — közepes intelligenciájú emberrel vette volna körül magát, de azt igenis megkövetelte, hogy udvaroncai ne észlények legyenek, hanem udvaroncok, akik napraforgóként forognak a Nap(ki-

* Saint-Simon herceg emlékiratai. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1975.

rály) felé, az ő arcáról olvassák le, hogy jó- vagy rosszkedvűek legyenek-e, félszavaiból azt, hogy rajta kívül még kinek az udvarlására siessenek, mielőtt még más megelőzné őket.

„Mert nekünk így tetszik!" És emelkedik, terjeszkedik, szépül a versailles-i kastély, a park, a teraszok, emelkednek és zuhannak az emberi sorsok, éhenhalás fenyegeti a parasztokat, százezrekért cserélnek gazdát az olyan rangok, amelyek sem kötelességgel, sem munkával, sem előnnyel nem járnak, egyet kivéve: azt, hogy gyakrabban, esetleg bizalmasabb környezetben láthatják a királyt.

XIV. Lajos halála után valamennyi száműzött és fogoly visszakapta szabadságát, kivéve azokat, akikről köztudomású volt, hogy államellenes cselekedetért, illetve valóságos bűntettért voltak letartóztatva vagy száműzve. „Mert nekünk így tetszik!" Saint-Simon írja emlékiratai 555. lapján: „Volt egy férfi a Bastille foglyai között, akit 35 éve tartóztattak le, azon a napon, amikor Itáliából Párizsba érkezett. Sohasem derült ki, hogy miért fogták el; őt magát, mint jobbára a többieket is, ki sem hallgatták. Most kiderült, hogy tévedésből börtönözték be.

Amikor közölték, hogy szabadon bocsátják, szomorúan azt kérdezte: ugyan mit is kezdhetne immár szabadságával? [...] azt kérte, hadd maradhasson a Bastille-ban hátralevő napjaira, ingyen szállással és ellátással.

Kívánságát teljesítették, egyszersmind teljességgel biztosítva szabadságát."

XIV. Lajos halála után régens-uralom kezdődik. XV. Lajos még gyerek, helyette az orléans-i herceg kormányozza az országot. A szellem szabadabb. Az emberek is szabadabbak. Sőt: mint az előbbi idézetből látjuk, van aki egészen az. Már a körülményekhez képest. De az állam úszik az adósságban. A pénztár üres. Mindazonáltal ekkor kerül a francia uralkodóház birtokába a Nagymogul gyémántja — méghozzá Saint-Simon jóvoltából. Saint-Simon hazafiként járt el, amikor a vonakodó, a keserves pénzügyi állapotokra hivatkozó régenst rávette erre a kétmillió frankos kiadásra, hiszen „a korona becsületét kell consideracioba vennünk [...], nem szabad elszalasztanunk e páratlan alkalmat, amikor olyan felbecsülhetetlen értékű gyémánt juthat a birtokába, amely elhomályosítja Európa valamennyi gyémántjának fényét [...], ez a takarékosság nem sokat könnyít rajta, a tehertöbblet pedig alig lesz érezhető." (585.) Az érvek hatottak. Saint-Simon valóban hazafiként járt el. Arisztokrata hazafiként. Az urak egyetértettek vele. Valószínűleg nem értettek volna egyet a parasztok és a kézművesek. Sőt, a tehetősebb polgárok sem. De a hazafiság tartalma nemcsak koronként változott, hanem osztályonként, rétegenként is. Hogy mikor melyik a meghatározó? Forradalmak idején általában az előbbi történelmi-társadalmi korszak meghatározta hazafiságfogalom uralkodik, nem forradalmi korszakokban az uralkodó osztály vagy réteg által meghatározott.

A gyémántot megvették. A parasztokat, polgárokat nem kérdezték meg. Valószínűleg csodálkoztak is volna „szegények", ha megkérdik őket. Nem az ő dolguk az állam ügyeit intézni. Több mint fél évszázadnak kellett eltelnie ahhoz, hogy a nép ennek ellenkezőjét megtanulja, hogy kézbe vegye saját sorsát, hogy úgy gondolja: ha az állam nem is azonos az állampolgárok összegével, de nem is egy föléjük nőtt, láthatatlan és ellenséges hatalom. Azután hamar kiábrándították ebből a hitéből. A történelem folyamán a népre hosszú ideig csak azért volt szükség, hogy az uralkodni vágyó osztály vagy réteg a nép segítségével — a népet eszközként felhasználva — elérje célját. Azután visszatették oda, ahol addig volt. Legfeljebb a jelszó változott és a felszín. A tartalom és a lényeg hosszú ideig nem.

Saint-Simon a jelszó, a felszín változását sem kívánta, csupán azt, ami XIV. Lajos uralkodása előtt volt. A főurak régi hatalmát. Az arisztokrácia fényét, amelyet sem Colbert-ek, sem új nemesek nem homályosítanak el. Ízig-vérig herceg volt. Nem állhatta a polgárságot, amit pedig — szerinte — a kelleténél többet szívott a Napkirály udvarában. A francia forradalmat megelőző években XVI. Lajos ezt írta egyszer naplójába: „Megfenyítettem egy tiszteletlen polgárt, Caront." Annyi mondanivalója volt róla, hogy tiszteletlen, és hogy polgár. S hogy Caron. Elfelejtette hozzátenni másik nevét: Beaumarchais. És azt is, hogy fenyítésképpen a párizsi javítóintézetbe záratta, kiskorú bűnözők közé. Azért nem a Bastille-ba, mert Caron XVI. Lajos Bastille-ével szemben is tiszteletlenül viselkedett. Ennek ellenére vagy éppen ezért Beaumarchais szavaival gúnyolódott a párizsi nép az arisztokratákon.

Saint-Simon nem akart változást, nem akart semmi újat. A régi tartalmakat akarta és a régi jelszót. Osztályának körén túl nem látott, de ami a körön belül történt, azt jól látta. Az udvari élet minden csínját-bínját ismerte, könnyű volt bepillantania a kulisszák mögé. Bár mindig nagyon óvatosan nyilatkozott arról, amit azon túl látott. XIV. Lajos korát ismerve, ezen nem is

lehet csodálkozni. Hiszen, ha valaki harmincöt évet ülhetett ártatlanul, ha egy Racine azért lehetett kegyvesztett (ha igaz), mert a királyi szerető rég halott első férjéről tett említést, akkor nem lehet csodálkozni azon, hogy Saint-Simon nagyon óvatosan „tesz említést" mindarról, ami a kulisszák mögött történik. Amit tehát bárki megláthat, de amit sokkal biztonságosabb dolog nem meglátni.

Saint-Simon keserű, csalódott ember. Csalódott XIV. Lajosban, akinél, bár nem lett igazán kegyvesztett, nem is kegyenc. Csalódását csak tetézi a polgárszag, a fattyak rangban való emelkedése és az újnemesek nyüzsgése. Keserűségének őszinteségében nincs okunk kételkedni. Emlékirataiban mégis olyan hangon szól a mindent behálózó, mindent irányító érdekről, hogy az olvasó előtt teljesen világossá válik: az udvari életben ezt tartotta természetesnek. „Az erények úgy belevesznek az érdekbe, mint a folyók a tengerbe" — írja La Rochefoucauld. Ha ezt a maximát egy mindenből kiábrándult ember keserű túlzásának fogjuk is fel, egyet el kell ismernünk: kora és osztálya legjellemzőbb tulajdonságát ragadta meg bennük. „Nem vagyok annyira biztos erényemben, hogy kijelenthessem — vallja —, akkor is gyűlöltem volna Mazarin kardinálist, ha ő az én érdekeimet szolgálta volna: lehet, hogy akkor nem veszem észre, hogy megkárosítja az államot." Ha La Rochefoucauld ezt őszintén gondolta (és miért ne gondolta volna őszintén), akkor Saint-Simon hercegről sem nehéz elképzelnünk, hogy ha a király kegyét bírja, az udvarban is kevésbé csalódott volna. Elég itt arra utalnünk, hogy még XIV. Lajos idejében vissza akart vonulni birtokára, mert úgy érezte, hogy elvesztette királya kegyét. Szándékát azért változtatta meg, mert őfelsége „kegyeskedett kegyesen" szólni hozzá. Márpedig egy kegyes szó a Napkirály szájából felért egy beneficiummal. Sőt, őt látni is nagy kegyszámba ment. Erre a legjobb példa egy angol utazó esete, aki miután hazatért Londonba, és megkérdezték tőle, mi volt a legnagyobb élménye, ezt válaszolta: „Láttam a nagy királyt, amint a parkban saját maga sétált." (Ráth-Végh István: *Az emberi butaság kultúrtörténete*. Bukarest, 1974. 114.)

„Roppant különös volt látni — írja Saint-Simon herceg —, hogy des Ursine hercegné karjában egy kis spániellel jelenik meg a szalonban, mintha csak otthon volna. Mindenki elhűlt ezen a bizalmasságon [...]; de elhűltek azon is, hogy a Király megsimogatja a kutyát, mégpedig több ízben is. Egyszóval: az udvar még sohasem volt tanúja ilyen káprázatos emelkedésnek; senki sem bírt beletörődni, s akik ismerték a Királyt meg az udvart, még ma is, annyi esztendő után, csodálkozva gondolnak vissza rá." (195.) Vagy másutt: „Polignac elkísérte a Királyt a marlyi kertbe; megeredt az eső; a Király kegyesen megjegyezte, hogy az abbé öltözete nem esős időre való. Ó, semmiség ez, Felség — felelte Polignac —, a marlyi esőtől nem ázik meg az ember." (213.) Valóban nem, hiszen a királyi kegy esernyőt tart föléje. Aki — benne van ebben a kegyben, az elmondhatja magáról, hogy jó, meleg, vízhatlan köpenyre tett szert: nem ázik, nem fázik. Aki viszont nem kapta meg ezt a köpenyt, az ki van szolgáltatva esőnek, fagynak, sértett hiúságnak, kielégítetlen gőgjének. Mint Saint-Simon.

Furcsa udvar a Napkirály udvara. Furcsák az udvarlására siető udvaroncok. A XX. század végéről visszanézve a XVII. századra mélységes csodálkozás tölt el: emberek voltak-e ezek az elferdült gondolkodású és életű lények, vagy élő karikatúrái a becsületnek, büszkeségnek, hűségnek, szellemességnek és szerelemnek?!

A Napkirály korában a tömjénezést még mindenki természetesnek tartotta. Legalábbis a herceg környezetéből mindenki. Hiszen adott esetben a tömjénezőből mindig tömjénezett lett, mihelyt nála kisebbel akadt össze. Egyébként az egyenrangúak csupán bókoltak egymásnak. A király pedig dicsérte alattvalóit (már ha nem szidta őket). Mert esetleg rossz sorrendben ültek le az asztalhoz. Vagy mert nem előírásszerűen köszöntötték egymást. Saint-Simon számtalan ilyen esetet ír le. És ilyenkor egészen természetesnek veszi a királyi feddést vagy akár a száműzetést. Neki ilyesmiben nem volt része. Minden hájjal megkent udvaronc volt. De nem volt része kegyben sem. Talán, mert 1702-ben lemond a „szürke muskétásoknál" betöltött rangjáról, s ezt a király soha nem felejti el neki; talán mert nem volt jó megjelenésű, szép férfi, márpedig a király is, Madame de Maintenon is (mint Saint-Simon gyakran említi) igen fogékony volt az emberi szépség iránt. Nemegyszer bizony az volt — észtől, emberségtől függetlenül — a királyi kegy indítéka.

Saint-Simon kezébe valószínűleg éppen a kiábrándultság okozta keserűség adja a tollat, még XIV. Lajos életében. Belülről ábrázolja osztályát, s bár tárgyilagosságán néha átsüt rokonszenve, illetve gyűlölete, a kép, amelyet fest, mégis élethű. Teljes korrajzot nem adhat. Egy XVII. századi francia főúr figyelmét tör-

vényszerűen elkerüli mindaz, ami osztályának határain túl történik. Így viszont azt sem érthette meg, hogy miért hagyta el Rákóczi fejedelem biztos franciaországi menedékét egy újabb felkelés bizonytalan (és csalfa) reményében.

Saint-Simon nem támadja osztályát és korát, de nem is dicséri. Egyszerűen bemutatja. Persze ez a bemutatás nagyon sokat elárul. Megrostált, hideg szavain is átsüt a felháborodás, amikor Bourgogne hercegné (a trónörökös felesége) spontán abortuszáról számol be, amelyet a király abból az egy szempontból ítél meg, hogy ezentúl már nyugodtan utazgathat ide-oda, anélkül hogy figyelemmel kellene lennie a hercegné állapotára. Hiszen annak amúgy is van már egy fia, s ha véletlenül az is meghalna, ott van a másik unokája, aki már elég idős ahhoz, hogy gyereket nemzzen, s neki (a királynak) igazán mindegy, hogy melyik unokájának fia lesz utódja a francia trónon. Saint-Simon ezt példaképpen említi a király szívtelenségére, önimádatára s arra, hogy az senkire sincs tekintettel önmagán kívül, de mindez nem akadályozza meg a herceget abban, hogy ezentúl is, mint eddig, naponként a király udvarlására siessen.

Egy olyan korban, amelyben a király a kezdet és a vég, és gondolkodni is csak akkor szabad másként, mint ő, ha ezt nem tudja meg, de beszélni semmiképp nem szabad másként — egy ilyen korban mit tehet az ember? — udvarol annak, akinek halálát várja. Már ha nem szégyenli. Ha szégyenli, elvonul birtokára, ahol úgy gondolkodik és beszél, ahogy akar. De a XVII. században ehhez is engedély kellett. A királytól. Arról nem is beszélve, hogy aki a Nap fénykörén kívül esett, az láthatatlan lett. A szürkeségtől. Saint-Simonnak mi csak hálával tartozunk, amiért nem ezt az utat választotta. Hajbókolt, udvarolt, meghallgatta és továbbadta a pletykákat, aztán hazament, elővette füzetét, hogy továbbfesse a bonyolult cselszövések, kétméteres frizurák és házasságtörések udvarát, ahol öregkorában is nagy kegyben állt egy csipás, elhanyagolt külsejű hölgy, akiről az a hír járta, hogy annak idején ő vette el a király szűzességét.

„Engem arra szánt minden, hogy túléljem önmagam" — ezekkel a szavakkal fejezi be emlékiratait Saint-Simon. S bár nem erre gondolva írta, számunkra most már ez az egy a fontos: emlékirataiban valóban túlélte önmagát, olyan kincset hagyva ránk, amelyről joggal írja Jean Cocteau: „Amikor Versailles híres-nevezetes rom lesz már, Saint-Simon herceg akkor is ennek az üres kagylónak eleven lelke marad. Mert senki, kivéve Montaigne-t, nem írt olyan hegyes tollal, olyan fekete tintával, mint ő."

Hadházi Zsuzsa

KÖNYVRŐL KÖNYVRE

ALEXANDRU TĂNASE: LUCIAN BLAGA — FILOZOFUL POET, POETUL FILOZOF

Sajátos, többértelmű jelenségnek vagyunk a mai román kultúrában tanúi. Az utóbbi időben, sűrűn egymás után napvilágot látnak Lucian Blaga posztumusz írásai, és ugyancsak gyakoriakká váltak a könyvpiacon a róla szóló művek. Az időszaki sajtó szintén állandóan napirenden tartja a problematikát, s valóban túlzás nélkül állítható, hogy a román művelődés számára eljött a „Blaga-pillanat".

Mit jelent ez a megkülönböztetett figyelem, amellyel kiadók, szerzők és olvasók a jelentős gondolkodó, drámaíró és költő eszmevilága felé fordulnak? Kétségtelen, a szokatlan arányú érdeklődésben az a törekvés is munkál, hogy az elhallgatás és szűkkeblű megítélés szakasza után minél átfogóbb és hitelesebb képet alakítsanak ki a rendkívül összetett életműről.

Ebben az összefüggésben Alexandru Tănase arra vállalkozik, hogy a költészet és a filozófia szimbiózisát, illetve kölcsönhatását elemezze, s ez az igényes kísérlet többek között hézagpótlónak is ígérkezik az egyébként gazdag Blaga-irodalomban.

Alexandru Tănase munkája monografikus jellegű: bemutatja Blaga felfogását a filozófia és a tudomány, a művészet, a vallás és a kultúra kapcsolatáról.

Részletesen elemzi a román bölcselő antropológiáját, s érthető módon sokat időzik a mitológia és a román népköltészet blagai értelmezésénél.

A következő részlet, amely a zárófejezetből való, azzal a nehéz feladattal kíván megbirkózni, hogy Blagát árnyaltan, minden túlzástól mentesen értékelje. A szerző régebbi nézetekkel vitatkozik, melyek megfogalmazói Blagát egyértelműen misztikusnak, az ortodoxizmus filozófusának minősítik, majd megállapítja:

„Az elmúlt idő távlatában s az egész blagai életmű elmélyített marxista tanulmányozása alapján, ma azt mondhatjuk, hogy ezek az állítások túlzottak és igazságtalanok. Abban a korszakban azonban, amelyre a társadalmi konfliktusok és az osztályharc éleződése volt jellemző, az előretörő fasizmus pedig — gyakran éppen Blagára hivatkozva — a szellemi életben a miszticizmus, ortodoxizmus és a szélsőséges irracionalizmus ideológiáját terjesztette, egy ilyen bírálat, ha nem is jogosult, de érthető volt. Természetesen Blaga nem tekinthető bűnösnek azon mód miatt, ahogyan a jobboldali reakciói erői filozófiájára támaszkodtak, de nem kevésbé igaz az sem, hogy ez a filozófia éppen elég, a tudománnyal és a rációval ellentétes póluson található elemet tartalmazott, hogy sebezhetővé és felhasználhatóvá váljék azok részéről, akik a román népre és szellemiségére végzetes magatartásuk és tetteik számára filozófiai igazolásokat kerestek.

Másrészt azonban Blaga filozófiai műve mélyen humanista jelentésű, s alkalmas bizonyos racionalista mozzanatok határozott kiemelésére, amennyibben elismeri a filozófiai gondolat racionalitását, s meghaladva a rendszer kényszerét és korlátait, a művelődés tág és termékeny mezejére lép." *(Cartea românească, București, 1977.)*

G. E.

MÉSZÖLY MIKLÓS: A TÁGASSÁG ISKOLÁJA

Mészöly esszéi is oly kitűnőek, meggondolkoztatóak, mint a prózája. Valójában a két műfaj nem választható el nála. Ebben a kötetében is „noteszét" szépprózaként olvassuk, s a „naplójegyzetek" egy-egy önálló mű csírái (vagy befejezett művek?). De a szabályosabb esszék ugyancsak visszakapcsolnak az ún. szépirodalomhoz — egyrészt úgy, hogy mások alkotásairól mondja el alkotó gondolatait, másrészt saját munkáit értelmezi, keletkezésük körülményeit magyarázza. Szuverén gondolkodó, nincs köze a recenzensekhez. A mai magyar irodalom egyik legizgalmasabb egyénisége — az önkifejezés különböző formáiban.

A címadó írásból idézzük (amely tulajdonképpen a *Magasiskolá*hoz, a vadászsólymok világának felfedezéséhez és továbbgondolásához kapcsolódik): „A művészet lényege szerint se más, mint a tágasság iskolája: a távolságot és nosztalgiát hozza harmóniába a maga felfokozott »elhatároltságában«. Ami annyit is jelent, hogy amit megteremt, a szépség (pontosabban, ha az intuitív Evidenciát értjük itt alatta) — a sűrítésben nyílik ki a legteljesebben. A sűrítésben pedig a »pillanat« villantja fel magát, mint olyan realitás, amihez képest minden egyéb tartomány fikció: megéledni csak azon keresztül tud. Ilyen értelemben a szépség már természeténél fogva küszöbén van annak, hogy a mozgás, a folyamat, a hatás felidézésének és befejezésének tartam nélküli egybeesését valósítsa meg, hogy maximális azonosság és azonosulás legyen, hogy legyőzze a távolságot, és semlegesítse a nosztalgiát — ami gyakorlatilag mégis lehetetlen. És éppen ez adja a tragikum »miliőjét«. A kudarc azonban sosem haszontalan, ha a törekvés az abszolútra irányul. Végül is mi adhatna több ösztönzést új határok megközelítésére, mint a felismert distancia?"

És egy gyakorlati példa ennek az esztétikának az alkalmazására. Interjú-kérdésre válaszolva fejti ki véleményét arról, hova jutott el Beckett: „Talán a legmesszebb a fogódzók nélküli következetességben. Ha valaki, ő csakugyan tudomásul vette — a maga európai módján — a történés lehetetlenségét és hiábavalóságát. Mégis, az ő »semmire« felrajzolt mitológiája valójában megdöbbentően érzékletes sűrítés a valóságból. És egy pillanatig sem öncélú »algebra«. Gondoljon az *Utolsó tekercs* néhány sorára, mikor a szerelem, a múltból, hirtelen emlékké rándul össze. Mint a sivatagban az ékkő. És húsz érzelemregény »hatásával« fölér. Végletes redukció, igaz, de olyan, mint mikor egy ember nagyságú embert szorít össze egy Marok: az ember lehetősége ott van a marokban, minden egykori nagyságával, korccsá töpörödött jelenével. És mind a kettő kibontható. Ki-emlékezhető. Tudatosan kopár, illúziótlan »science-fictionja« az emberi fenoménnek. Bizonyos értelemben Madáchot is eszünkbe juttatja. S noha másképp, de Beckett mindig visszautal a történés elveszett paradicsomára, ahol még újra »megtörtén-

het« az ember. Bábulényeitől mindent el lehet venni, csak az öntudat fényét nem. Kegyetlenül írja valahol, hogy az »Isten megbocsáthatatlan«. A kegyelem gesztusát mégsem tudja megtagadni: az öntudat csíráját, a magot, a színpadon hagyja. De innét valóban nincs út tovább. A magára maradt, kifosztott Mitológia már nem tud mit felajánlani, csak a visszafordulást, az *ismétlést*. Vagy bizakodóbban: a módosító újrakezdés lehetőségét. Vagy egy másik magyar példát említve, a *Csongor és Tünde* »Éj monológ«-ját: ha egyszer megszületett a fény, abban potenciálisan az is benne van, hogy újra megszülethetik. Mindenesetre, a legkövetkezetesebb gyökvonás a Becketté, amit az emberi lét mitológiájából transzcendencia nélkül levontak. Az a közérzet és történés-devalváció azonban, ami az európai irodalom fejlődésében kialakult, egy ilyen lépést is elkerülhetetlenné tett. Ha a történésnek valamilyen új, európai változata, mitológiája megszületik, azt nem kis részben az ő következetességének köszönhetjük majd."

Hivatásos esztétákat, színháztörténészeket és kritikusokat megszégyenítő — vagy inkább irigylésre késztető? — differenciáltság egy bonyolult művészeti-társadalmi jelenség magyarázatában... *(Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1977.)*

K. L.

CURRENT TRENDS IN TEXTLINGUISTICS
Edited by Wolfgang U. Dressler

A szövegnyelvészet napjaink egyik divatos és gyors ütemben fejlődő, feltűnően interdiszciplináris tudománya. Mint minden új tudomány, a szövegnyelvészet sem egységes, hisz országok, sőt kutatóközpontok szerint elkülöníthető irányzatai között sok az eltérés. Ahogy Dressler, a kötet szerkesztője is állítja, a szövegnyelvészet — vagy más műszóval: a beszédmű-elemzés — fejlődése a különféle irányzatok elkülönülésével jellemezhető. Sok szakember csak szűkebb környezetének a tevékenységét ismeri, csak azt tekinti szövegnyelvészetnek. Éppen ezért — hangsúlyozza Dressler — a kötetnek az a célja és szerepe, hogy egy helyen közölje az eltérő irányzatokat képviselő szerzők tanulmányait, és így a sokféle változat átfogásával tájékoztassa az olvasót a legújabb törekvésekről. A tanulmányírók három földrész kilenc országából valók. A francia elbeszélésgrammatika eredményeit összegező tanulmány nem a szerző, hanem a beszámoló tartalma alapján eggyel szaporítja az országok szerint elkülöníthető változatok számát.

A tizenhét tanulmány közül elsősorban azok tűnnek ki, amelyek a szövegnyelvészet interdiszciplináris (főleg a logikával, lélektannal, elbeszéléselmélettel, valamint a szemiotikával és kommunikációelmélettel kialakult) kapcsolatait tárgyalják. Ez is azt bizonyítja, hogy a fejlődés távlatát a szöveg kutatásában érdekelt tudományok egymáshoz való közeledése biztosítja. Ugyanennek a szempontnak az alapján a szövegnyelvészet, valamint az irodalomtudomány és stilisztika teljes érdekazonosságát vallják. Ennek igazát két tanulmány világítja meg.

Götz Wienold az irodalmi alkotások elemzésének szövegnyelvészeti lehetőségeivel foglalkozik. Az egyik lehetőséget a generatív alapozású szöveggrammatika biztosítja azzal, hogy segítségével főleg a verses szövegekben a „poeticitás"-t a „grammatikalitás"-tól való eltérésként értelmezik. A második lehetőség inkább csak az elbeszélés-, esetleg drámaszövegek elemzésében hasznosítható. Wienold ehhez jó alapnak tekinti a generatív szövegelmélet „makrostruktúra" fogalmát. A narratív tényezőket (például a cselekményt, a szereplőket, az időt) ugyanis a szöveg mélyszerkezetéből lehet származtatni. A harmadik lehetőség pragmatikai jellegű, a szöveg befogadására, az olvasót ért hatásra vonatkozik. Wienold ide tartozónak véli az irodalomkritikát, az irodalomtörténeti „kodifikálás"-t és a szövegdidaktikát.

Joseph E. Grimes a narráció szakirodalmában jelentkező kérdéseket három olyan jelenség köré csoportosítja, amelyek a nyelv és nyelvhasználat más-más tényezőjével és sajátosságával hozhatók kapcsolatba. Az első a lexikológiai tényezőkből és a grammatikai felszíni szerkezetből adódó, de az elbeszélés különféle körülményeitől is áthatott szemantikai tartalom. A második az elbeszélés, különösen a népmese tartalmának az előadási módjával azonosított és a szövegredundanciával összekapcsolódó kohézió. A harmadik jelenség a téma szerkezete, elrendezési és megjelenítési módja, ami elsősorban mondattani eszközökkel függ össze.

Ilyen és ehhez hasonló tanulmányok a szerkesztő kívánságának, a kötet céljának megfelelően sokat tehetnek a szövegnyelvészet népszerűsítése érdekében. *(Walter de Gruyter. Berlin—New York, 1978.)*

Sz. Z.

LÁTÓHATÁR

Színházi napok, színházi lapok

Új lap Sepsiszentgyörgyön? A nemzetiségi színházi kollokvium előadásain — még ragacsosan a nyomdafestéktől —, a következő napokon pedig az újságárusnál (kitűnő, krétázott papíron) feltűnt egy négynyelvű kiadvány, egy lejért árulták. Kék betűkkel hirdette: Festivalul Național Cîntarea României; alatta a cím: COLOCVIU — KOLLOKVIUM — KOLLOQUIUM (a jiddis változatot, sajnos, nem tudjuk idemásolni) s még lennebb: Sf. Gheorghe 15—23 Aprilie 1978. Ünnepi köszöntők románul, magyarul, németül (C-tin Măciucă, Huszár Sándor, Franz Storch, Franz Auerbach), hírek, illetve közlemények (a versenybizottság összetétele, a műsor) és néhány kép. És egy vers (Farkas Árpád: *Taps*), amely közvetlenül sepsiszentgyörgyi születésű, s éppúgy hozzátartozik most már e találkozó történetéhez, hangulatához, értelmezéséhez, mint a fejlécen látható embléma. A következő szám (a *Megéneklünk, Románia* országos fesztivál feltüntetésével, Sf. Gheorghe — Sepsiszentgyörgy jelzettel), a kék szint ezúttal barnára váltva, nyomdatechnikailag már sikerültebb, olvashatóbb; mintha a szervezők, szerkesztők okultak volna az első kollokviumi napokból, plakát, reklám helyett közvetlenebb hangú híradót adtak a közönségnek — még a reprodukálás után is többé-kevésbé „olvasható" fényképekkel, újságírói szellemre valló képaláírásokkal és publicisztikai műfajokba sorolható cikkekkel. Marius Deac például Valentin Silvestrut interjúvolta meg, s a válaszokból értesülhettünk az országos színházi fesztivál-sorozat pozitív külföldi visszhangjáról, de arról is, hogy a szentgyörgyi kollokviumot évente megismétlik majd. A díjakat és tanulságokat olivzöld nyomásban közlő (sajnos, újra elmosódott) harmadik szám vezércikke végül a kétévenkénti rendszeresítés tervét jelzi, s beszámol egy tv-kerekasztal felvételéről, részben a reflektorok fényében lezajlott, rögtönzött vitáról is. Mindenképpen tanulságos kezdet; akarások és lehetőségek, helyi és országos gondok, publicisztikai adottságok és nyomdatechnikai realitás szembesítéséből születtek ezek az immár művelődés- és sajtótörténeti dokumentumok, amelyeket nemcsak a gyűjtőknek érdemes megőrizniük.

Ha nem is hatottak az újdonság erejével, a kollokvium kiadványai között testesebb s bizonyos tekintetben több lehetőséget adó füzetekről ugyancsak szólnunk kell. Például a már formátumánál fogva tekintélyes összesítő műsorfüzetről, amely a részt vevő színházaktól kapott propagandaanyag felhasználásával szintén három nyelven közöl ismertető szövegeket, plakátokat, írói vallomásokat, kritikákat — a Márkos András tervezte izgalmas grafikai keretben. S ha már a grafikát említjük, érdemes volna átlapozni egy-egy színházunk házi kiadványait is: az igényesség vagy az igénytelenség, az irodalmi titkárságok s a színházaknál dolgozó képzőművészek, valamint a helyi vezetőség munkájának hű tükre valamennyi. Úgy tűnik, ebből a szempontból a legszerencsésebb helyzetben a sepsiszentgyörgyi magyar színház van. Nemcsak azért, mert titkára filológiailag képzett irodalmár, hanem mert két (nem akármilyen) grafikus is rendelkezésére áll. Plugor Sándor rajzai, rézkarcai egyik-másik műsorfüzetet már-már művészeti album értékűvé teszik (a *Csillag a máglyán* viszi el a pálmát valamennyi közül), de a szerényebb anyagi befektetéssel készült füzetek miatt sem kell a szentgyörgyieknek restelkedniük (gondolunk például a Márkos tervezte Caragiale-kiadványra). Nem olcsó bók hát, amit Nagy Pál írt a színház harmincadik évfordulójára: „Ahogy egyet-egyet előbbre lépünk az időben, mind tartalmasabbak-terjedelmesebbek a sepsiszentgyörgyi műsorfüzetek, s mind több a belőlük kitárulkozó emlékanyag." A marosvásárhelyi kritikus többek közt Illyés Gyula *Dupla vagy semmi* című drámájának bemutatójára, az eseményt kísérő kiadványra hivatkozik; nos, hasonlítsuk ezt össze az alig három-négy évvel korábbi *Különc* műsorfüzetével — s az igényesség növekedése nyilvánvaló.

Persze, nem csupán a grafikai kép, a képzőművészeti látás fejlődéséről van szó, hiszen ez végül is a színháznak csupán egyik (bár el nem hanyagolható) eleme. A céltudatosan vezetett szentgyörgyi színház 30. évfordulójára készült műsorfüzetben Veress Dániel „minőségért forrongó nyugtalanságról" beszél: „Jelenben élni,

de beleálmodni a jövőbe, ez nemcsak futurológiai tétel, hanem egyéni és intézményi tevékenységi program is. A sepsiszentgyörgyi színház, mindennapi feladataival birkózva, az újraképződő stresszekkel, a jövőre, a holnapi és holnaputáni feladatokra és tételezhető elvárásokra függeszti szemét." Sylvester Lajos igazgató pedig a színészarcok jelentéséről, egy-egy alakítás valóságkapcsolatáról elmélkedik. Ez is színházi program, az erkölcsi példa keresése, felmutatása: „Van ennek a kollektív alkotási folyamatnak olyan velejárója, miközben a színész tehetségére, képzettségére, személyi adottságaira alapozva »gyúrni«, alakítani kezdi a figurát; lefaragja róla a fölösleget, miesnapi megfigyeléseiből, élményeiből rárak, hősébe épít, hogy ennek a jellembéli erényei vagy ferdeségei mindenkit meggyőzve érvényesülhessenek. Hivatali székben pöffeszkedő figurát lát valahol a színész, amint éppen a neki kiszolgáltatott partnerrel packázik, s arra gondol, na, megállj csak, barátom, akkor nézd meg magad, milyen vagy, mikor én a színpadra viszlek, lámlám, milyen nevetségesen groteszk módon csücsörgeted az ajkad, nézze meg az ember, ahogyan a maga vélt fontosságát szinte körbejárja, no, ezt megjegyezzük, erre még szükségünk lesz; de itt a másik, ez a szervilis csúszómászó, amint semmi lelkét, maradék emberségét apró csomókra porciózva rakja a mások lába elé, uram, ezt a vigyort, ezt a gesztust is megjegyezzük, meg bizony, szükségünk lesz még rá ebben a csatában, amelyet nézőink színe előtt vívunk, hogy irtsák magukból és környezetükből az ilyen pondró-félét. És látom színészeinket, amint az emberi szépség, fenségesség apró, rendszerint eszköztelen jeleit gyűjtik, ezek intim megnyilvánulásait lesik és megőrzik azokra a napokra, órákra, amikor a színpadi figura építéséhez ez a matéria szükségeltetik. Látom őket, amint a nyelv zöngéjét, a kifejező gesztust figyelik..."

Idézhetnénk persze a többi színház kiadványaiból is (újabban a nagyváradiaknál figyelhettünk fel tartalmas műsorfüzetekre), ám a szentgyörgyi kollokvium után talán indokolt ez az elfogultság a házigazdák javára...

(E néhány példa akár a kollokviumon is igényelt magyar színházi, művészeti lap előjátékának tekinthető. Előgyakorlatnak mondjuk a régi profiljához visszatérő *Új Élet* szerkesztéséhez.)

K. L.

HOVÁ TŰNTEK A STATISZTÁK? (Kritika, 1978. 4.)

M. G. P. [Molnár Gál Péter], a rá jellemző iróniával — „áttűnéssel" a színház és a történelem között — teszi föl ezt a színházszervezési, egyúttal pedig színházesztétikai kérdést. Ahogy föltesszi, ahogy sarkítja, Ioan Alexandru kiváló, diagnózisértékű verse, a *Statisztákk* jut eszünkbe róla (Jancsik Pál fordításában jelent meg a *Korunk*ban): a színiakadémisták egykoron „népként léptek először a megszentelt deszkákra, hogy megszokván a nyilvános szolgálatot, előrerukkolhassanak királlyá és királynévá..." Persze, más a metafora a versben, és más egy bármennyire is esszé formájú színházi jegyzetben. M. G. P. ugyanis valóban arról beszél, hogy a divat — ő modernségnek nevezi — végigsöpörve a színházakon, „lesöpörte a statisztákat a színpadokról".

Erre a jelenségre keresi a történelmi-színháztörténeti magyarázatot. A múlt század végéig megy vissza az előzmények keresésében: „Mielőtt a tömegek fölléptek volna a történelem színpadára, előbb a színpad történetében jelentek meg." Az első világháború fokozta az érdeklődést a tömegek iránt. A Téli Palotát, Reinhardtot, Piscatort, sőt az amerikai revüket, a „görli sorkatonalányokat" említi. („A legpolitikátlanabb szórakoztatóiparba is betört a kor tömegekre figyelő érdeklődése.") És jött a fordulat: „Később megfogyatkozott a tömeg. Majd tovább csökkent létszámuk. A rendezők a nézők képzeletére bízták a színházat. Azt mondták: modern, ami a néző képzeletét fölébreszti. És saját képzeletük szerény működését áthárították a nézőre. Fantáziálja ám ő maga a színpadra a tömegjeleneteket. Ez modernebb is. Olcsóbb is." Petőfi híres sora, mely valamikor a forradalmakkal valamilyen kapcsolatban lévő „avantgardoid" rendezők jelszava is volt, M. G. P. szerint így módosult a neoavantgardistáknak álcázott konzervatívok tudatában: „Sors, nyiss nekem ezotért!"

Ma, mondja a neves budapesti színikritikus, a statiszták részvétele egy-egy előadásban (ha már éppen elkerülhetetlen) jelértékűvé csökkent: „Nem a tömeg jelenik meg a színpadon. Csak jelzésük. Képviseletük. Küldöttük. Egy-két ember. De egy-két ember még nem tömeg a színpadon. Ezenközben mi lett a statisztákkal? Helyet kaptak a nézőtéren. Nézhetnek."

E sorokat olvasva, eszünkbe jut Harag György jó néhány rendezése. No nem

csupán a *Pathetica* '77 (bár ami a színpadi tömeg mozgatását, koreográfiáját illeti, nyugodtan hivatkozhatunk rá), de a *Lócsiszár* és a *Csillag a máglyán* mindenekelőtt. Ezekről az előadásokról nem lehetett volna megírni az idézett jegyzetet. Szerencsénkre. Örömünkre.

EGY ISMERETLEN GONDOLKODÓ (Poland, 1977. 11.)

A harminchárom éves korában elhunyt Stanisław Brzozowski újságírással, kritikával kezdte munkásságát, s az irodalmon át jutott el a filozófiához. Tízévi tevékenysége nem rendszerbe foglalt, letisztult formában papírra vetett filozófia, de írásainak mindegyike külön egész, s mint ilyen a felvetett kérdés minden részletére kiterjedő választ ad, elkerülendő, hogy bármi is megmagyarázatlan maradjon. A szellemi érettsége korába lépő tudós halálos beteg, ezért gondolatmenete töredezett, nem folyamatos.

Az 1870—1880 között kibontakozó pozitivizmus és a századforduló modernizmusa hatására jön létre Brzozowski munkafilozófiája, melyet helyesebb elképzelésnek, vázlatos munkahipotézisnek tekinteni, mint filozófiai rendszernek; jelentősége csak századunk uralkodó filozófiai nézeteinek összefüggésében bontakozik ki. Az önfejlődés elméletével való polémiája során fogalmazta meg Brzozowski, a pozitivizmus egyik legszigorúbb bírálója a híres aforizmát: „Az ember nem a fejlődés soron következő láncszeme, ő a törés a láncon."

A pozitivizmus 1890 körül fellépő válsága után, mint annak szöges ellentéte, egy új kulturális trend, a modernizmus kezd elterjedni. Ez a felfogás az emberi létet esetlegesnek tartja, a dolgok rendjét az önkényes döntéssel helyettesíti, a tudományos törvényeket a művészi képzelettel. Ahelyett, hogy alkalmazkodna a valósághoz, teljesen elzárkózik tőle; a korábbi irányzat bizakodását kiábrándultsággá, pesszimizmussá változtatja át. Az alkotásra késztető indítékok formáinak tulajdonképpen ez a századfordulói magatartása volt a forrása, amely a mai történelem, illetve művelődéstörténet egyik legbonyolultabb kutatási kérdése. (Korunk irodalma is csak modernista kezdeteinek ismeretében válik érthetővé.)

A két szemléletmód ütközéspontján kifejlődő lengyel filozófiai gondolkodás mélyrehatóan elemezte mindkettő társadalmi, ismeretelméleti és esztétikai megnyilvánulásait. Mindkét irányzatot ugyanazon művelődésbeli válság kétféle tükrözésének, megnyilvánulási formájának tartották. Brzozowski filozófiája világunkat mint közös emberi tevékenység eredményét és mint egyetlen valóságot szemléli. Ez lesz további, a válságból kiutat kereső következtetéseinek kiindulópontja, és ez újszerűségének kulcsa. Ha történetiségében vizsgáljuk, a munkafilozófia tulajdonképpen a kanti bölcselet főbb gondolatainak a materializmus szemszögéből való átértékelése során teremtődött meg. A régi ismeretelméleti kérdés — Miért felelnek meg fogalmaink a tárgyaknak? — ellentmondáshoz vezetett, ezért Kant fordítva tette fel — Miért felelnek meg a tárgyak fogalmainknak? —, s ezáltal az emberi gondolkodás aktív, építő szerepére hívta fel a figyelmet. Az, hogy az emberi tevékenység alakította ki világunk rendjét, Kant révén a klasszikus német filozófia központi gondolata lett. De ami Kantnál még csak a világ megértését szolgáló elmélet, az majd a marxizmusban gyakorlativá lesz, azaz: a kanti elméletfilozófia a marxizmusban a gyakorlat filozófiájává válik.

Brzozowski új, a marxizmusba torkolló ismeretelméleti szinten vizsgálta a német bölcseletnek ezt a kérdését, és életre keltette, pontosabban meghatározta, részleteiben felvázolta a napjainkban a gyakorlat filozófiája néven ismert irányzatot, amelynek legjelentősebb képviselői majd Lenin, Lukács György, Gramsci és Lunacsarszkij lesznek. E munkafilozófia szerint a világ az alkotó emberi tevékenység eredménye; ez a tevékenység a fizikai, technikai és tudományos munkán alapszik; az ember történelmének jellegzetessége az, hogy a lét és a szabadság alapja, a munka mindig kizsákmányolás tárgya volt. Ez a kapitalizmusban válik nyilvánvalóvá azon a szinten, ahol már megjelent az az erő — a munkásosztály —, amely képes megszüntetni a kizsákmányolást és emberi világot teremteni. Ellentétben a pozitivisták nézeteivel, ez az emberi világ nem a természet terméke, haladása nem önmagából következik; az ember nem a véletlenek kiszolgáltatottja, világa nem képzeletbeli, ahogyan az irracionalizmus hirdette. Az igazi természet az emberben (is) él, de az ember csak annyit ismer belőle, amennyit feltárt, hogy gyakorlatában hasznosíthassa. A mai filozófia és gyakorlat közös és központi problémája: olyan közösségi lét, együttélési forma létrehozása, amely az emberek egyesítése útján a termelékenység növekedéséhez vezet minden területen, világunk határait kitágítja az eddig ismeretlen, nem emberi univerzumba. Ilyen összefüggésben a munka egyenlő mértékben válik termelő, társadalmi és művelődési tevékenységgé, a filozófia pedig erről a gyakorlati tevé-

kenységről tájékoztat, a tényleges emberi lényegre hívja fel a figyelmet. Ebben az emberi munkára épülő filozófiai gondolkodásban a termelőtevékenység következményeinek meghatározása jelenti a radikálisan újat. Egyik ilyen következmény a termelékenység fogalmában ragadható meg. Erich Fromm megfogalmazásában a termelékenység azt jelenti, hogy az egyén, csoport, nemzet vagy akár emberiség léte a termelés által nyer értelmet, vagyis minden emberi tevékenység megfeszített munkában egyesül, hogy létfeltételeket teremtsen az emberiség számára.

Új az elnevezés, de új a tartalom is, amelyet a kulturalizmus fejez ki. Azt jelenti, hogy az embert nem a természet, hanem a kultúra, vagyis a közösségi együttélés adott formája alakította ki; az ember pedig maga is visszahat körülményeire, igyekszik ezeket a formákat saját erejéhez mérten alakítani. Az egyének és a közöttük fennálló viszonyok esetleges problematikussága az őket magábanfoglaló társadalom, kultúra problémája, s mint ilyen az egész társadalmat érinti, épp ezért úgy kell feloldani a termelés révén, hogy az egyén és a közösség léte egyaránt értelmet nyerjen. Szorosan kapcsolódik a kulturalizmushoz a szociocentrizmus. Az ember társadalmi lény; ha az egyén elszigeteltnek, kitaszítottnak érzi magát, lelkileg „elnyomottnak", az a közösségben elfoglalt helyének a következménye. A közösség tagjai között felmerülő ellentétek oka mindig az illető közösség rossz szervezési formájában keresendő. Itt fedezhető fel a burkolt felhívás: a kulturalizmus feladata mindent megtenni azért, hogy ha már megtanultunk élni (a természettől), tanuljunk meg együtt élni (egymástól és önmagunktól).

Antonio Gramsci megfogalmazásában a munka filozófiája „teljes történetiség", „a gondolat teljes szekularizációja". Ez mindössze annyit jelent, hogy az összes emberi létformák történelmiek és evilágiak. Mindennek tudatában a létünk alapját képező tevékenységért, munkáért egyedül minket, embereket illet a felelősség. Tudatosságunk mértékében vagyunk felelősek.

SZÉCHENYI „FEKETE DOBOZA" (Confessio, 1978. 1.)

Széchenyi István németül vezetett, francia, angol és olasz idézetekkel, társalgásokkal sűrűn teleírt naplóját, pontosabban annak első, 1814 és 1829 közötti részét fordítja magyarra Jékely Zoltán. A fordítás nehézségeiről, főképpen azonban örömeiről szóló vallomásában nagy teret szentel azoknak a földrajzi leírásoknak, amelyek újratalálkozást jelentenek számára egykori személyes élményeivel, természetesen figyelembe véve a történelmi tényezőt, a jó egy évszázad alatt eltűnt időt. Nápoly, Palermo, Ferrara, Párizs mellett ilyen alkalmat biztosít a fordítói meditálásra Debrecen és különösen Nagyenyed — a Széchenyi-napló hiányaival, Széchenyi elmaradt élményeivel is. („Széchenyi nem vehet róla tudomást, hogy falai közt egy-két emberöltővel annakelőtte, többek közt Bolyai Farkas vagy a későbbi testőrírók, Barcsay Ábrahám, Naláczy József, Báróczi Sándor szívta magába a hét főtudományt —, s lettek utóbbiak Bécsben, Bessenyei oldalán a magyar szellemi újjászületés előörsei, és ha tudná, hogy alig másfél évvel korábban, 1819 novemberében a Kollégium kapujából vágott neki az őshaza felkutatásának Kőrösi Csoma Sándor — akinek a vállalkozásáról pedig már a következő években tudomást szerez, naplója tanúsága szerint nagy érdeklődéssel figyeli. [...] Nos, ha ezzel az útrakész zarándokkal vagy akár a reformnemzedéket előkészítő professzorok egyikével adatik meg találkozni azon az éjszakán, bizvást olyan történelmi leckét kap a 30 éves, történelmi nevet viselő huszárkapitány, hogy talán már a következő állomáson, Gyulafehérvárt, egyenest a Székesegyházba siet, a Hunyadyak török-dúlta kőkoporsóihoz. És utazása végén, három hét múlva, még fogékonyabban és nyíltabb szemmel érheti Zsibón a Wesselényi Miklóssal való találkozás.")

Jékely e naplórészletekben a nagy író hosszú készülődését látja: „Megrázóbb élmények és látványok leírása jó stilisztának, választékosan, árnyalatosan fogalmazó írónak — s miért ne mondanám ki? — nagy írónak lehetőségeit mutatja. Mintha az olvasó hirtelen egy Stendhal-regény oldalaira tévedt volna! És egyáltalán: Széchenyi és a nagy francia kortárs alkatában, sorsában, érdeklődésében — mindkettő katonai pályán kezdi, a napóleoni háborúk idején egymással szemben álló hadseregekben szolgál — oly sok az egyezés, hogy Stendhal regényhősei úgyszólván Széchenyi ifjúkorának egy-egy szakaszát vagy mozzanatát illusztrálják."

Talán ennyi is elég volna kedvcsinálónak az olvasáshoz. És az összegezés: „Azzal, hogy a naplóvezetésben egy-két hónap kihagyásával — kitartó és következetes: rendkívüli dokumentumot hagy nemcsak a magyar, hanem az európai utókorra is." Széchenyi naplója saját történelmi végzetének s a 49-ben bekövetkező történelmi tragédiának „írói eszközökkel rögzített *fekete doboza*".

(Folytatás a II. borítóról)

FODOR SÁNDOR • Veress Pál útja 533
HADHÁZI ZSUZSA • „Az igazságot mindennek föléje helyeztem" 535
G. E. • Alexandru Tănase: Lucian Blaga — filozoful poet, poetul filozof (Könyvről könyvre) 538
K. L. • Mészöly Miklós: A tágasság iskolája (Könyvről könyvre) 539
SZ. Z. • Current Trends in Textlinguistics (Könyvről könyvre) 540

LÁTÓHATÁR

K. L. • Színházi napok, színházi lapok (Colocviu — Kollokvium — Kolloquium); Kritika; Poland; Confessio

ILLUSZTRÁCIÓK

ÁRKOSSY ISTVÁN szín**ház-emblémái; Csomafáy Ferenc, Demeter Jakab, Györkös Mányi Albert, Jovián György, Kabán József, Kudelász József, Makár Irén, Marx József, Molnár József, Petrovits István, Tamás Pál, Weiss István**

A KORUNK HÍREI

Június 1-én Parajdon és Alsósófalván, 2-án Korondon és Pálpatakán Veress Zoltán találkozott a helyi általános iskola tanulóival.

KORUNK-DÉLELŐTTÖK

Május 19-én Veress Dánielt köszöntöttük *Örvényben* című színművének bemutatása és Kemény Zsigmond-kismonográfiájának *(Szerettem a sötétet és szélzúgást)* megjelenése alkalmából. A szerző munkásságát Fábián Ernő méltatta; hozzászólt Szőcs István, Kozma Dezső és Szigeti József.

Május 27-én került sor *A Hét* első, 1978-as évkönyvének — *Haza, szülőföld, nemzetiség* — bemutatására. Gáll Ernő üdvözlő szavai után Herédi Gusztáv beszélt a kiadvány jelentőségéről, majd *A Hét* munkaközössége nevében Horváth Andor főszerkesztő-helyettes ismertette az évkönyvet.

KÉPZŐMŰVÉSZETI KEREKASZTAL

Június 5-én, ünnepi grafikai kiállításunk alkalmából kerekasztal-beszélgetést szerveztünk — kolozsvári, bukaresti, marosvásárhelyi, nagyváradi, sepsiszentgyörgyi és csíkszeredai műkritikusok, művészettörténészek és képzőművészek részvételével — a romániai magyar képzőművészet sajátosságairól és időszerű kérdéseiről. A vitában felszólalt Kántor Lajos, Murádin Jenő, Mezei József, Banner Zoltán, Jakobovits Miklós, Ágopcsa Marianna, Vetró Artúr, Rácz Győző, Boros Judit, Nagy Pál, Szilágyi Júlia, Váli József, Borghida István, Ditrói Ervin és Balázs Imre.

KORUNK GALÉRIA

Június 10.: Márkos András (Sepsiszentgyörgy) festményei. — A megnyitón Pásztor János, a kolozsvári Állami Magyar Színház művésze Kenéz Ferenc verseiből olvasott fel, Kostyák Attila és Kozák László főiskolai hallgatók Bartók-hegedűduókat adtak elő.

DIENES LÁSZLÓ-EMLÉKTÁBLA

Május 23-án, Dienes László halálának 25. évfordulóján, ünnepélyes keretek között került sor a Magyar Tanácsköztársaság egykori népbiztosa, a *Korunk* alapítója debreceni lakóházán elhelyezett emléktábla leleplezésére.

Intreprinderea Poligrafică Cluj, Municipiul Cluj-Napoca, Str. Brassai Sámuel nr. 5—7, 3020/1978

40 101

Drámapályázat

A Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács és az Írószövetség védnöksége alatt az Igaz Szó szerkesztősége — a II. Megéneklünk, Románia Országos Fesztivál keretében — pályázatot hirdet olyan egyfelvonásos színművekre, amelyek hazánk fasiszta uralom alóli felszabadulásának közelgő, 35. évfordulója jegyében születnek, valamint hitelesen, magas művészi szinten tükrözik a városi és falusi dolgozók pártvezette országépítő munkájának alapvető emberi-erkölcsi problémáit, a kommunista ember szellemi arculatát, a forradalmi humanizmusból fakadó magasrendű emberi magatartást, a román nép és az együttélő nemzetiségek testvériségét.

A pályázaton bárki részt vehet.

A jeligés pályaműveket 1978. szeptember 1-ig lehet beküldeni az Igaz Szó szerkesztőségének, külön, zárt borítékban mellékelve a szerző nevét és lakcímét.

A beküldött színműveket a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács, az Igaz Szó szerkesztősége s az Etnológiai és Dialektológiai Kutatóintézet által közösen kijelölt bizottság bírálja el.

A pályázat eredményét az Igaz Szó ez év decemberi számában közlik. A legjobbnak ítélt öt művet az Etnológiai és Dialektológiai Kutatóintézet megvásárolja és kiadja, a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács a díjazott alkotásokat a színházaknak és a színjátszó csoportoknak előadásra ajánlja. A legsikerültebb egyfelvonásosokat az Igaz Szó is közreadja, és kifizeti értük a törvényes tiszteletdíjat.

ÁRA 8 LEJ