KORUNK

ROMÁNIAI MAGYAR SZÍNHÁZ: SZÍNVONAL ÉS LEHETŐSÉG • A RENDEZŐ SZEMÉVEL (INTERJÚ SZABÓ JÓZSEFFEL ÉS HARAG GYÖRGGYEL) • STATISZTÁK A TORONYBAN • AZ ÉVAD ROMÁN DRÁMÁI • KÓTSI PATKÓ JÁNOS A SZÍNHÁZRÓL • MŰKEDVELÉS ÉS HIVATÁSOS SZÍNHÁZ • HA LASSAN JÁR — TOVÁBB ÉR AZ EMBERISÉG? • ÉLETFÖLDRAJZ ÉS IDŐSZERŰSÉG • SZILÁGYI DOMOKOS HÁROM VERSE • • •

1973 | 9

SZERZŐINK

BUKAREST

Molnár Gusztáv
Zirkuli Péter

KOLOZSVÁR

Aradi József
Farkas László
Fodor Sándor
Horváth Sz. István
Kántor Lajos
Katona Ádám
Kovács Ildikó
Lászlóffy Csaba
Mureşan, Camil
Páll Árpád
Páskándi Géza
Popescu, D. R.
Ritoók János
Stugren, Bogdan
H. Szabó Gyula
Szilágyi Domokos
Tóth Sándor

MAROSVÁSÁRHELY

Chereji Peris Teréz
Metz Katalin
Szabó Lajos

NAGYVÁRAD

Bölöni Sándor

SEPSISZENTGYÖRGY

Farkas Árpád

TEMESVÁR

Szekernyés János

TORDA

Vásárhelyi Géza

KÜLFÖLD

Daniel, Jean

László Gerő és Vitályos Ildikó
Az Ördög és a Jóisten című Sartre-darabban

KORUNK

XXXII. ÉVFOLYAM, 9. SZÁM
1973. SZEPTEMBER

KÁNTOR LAJOS • Romániai magyar színház: színvonal és lehetőség 1331
BÖLÖNI SÁNDOR • Újrakomponálni a világnak a világot (Magnós beszélgetés Szabó Józseffel) 1337
METZ KATALIN • Rendezői elmélet és gyakorlat (Beszélgetés Harag Györggyel) 1345
VASS ATTILA • Vita az évad román drámáiról 1352
PÁSKÁNDI GÉZA • Vallomás a színészről 1358
PÁLL ÁRPÁD • Középfajú drámák, tompa fényű előadások 1375
SZEKERNYÉS JÁNOS • Műkedvelés és hivatásos színház között 1386
ARADI JÓZSEF—HORVÁTH SZ. ISTVÁN—SIMONFFY KATALIN—H. SZABÓ GYULA • Statiszták a Toronyban 1395
MOLNÁR GUSZTÁV • Tűzmadár (Stílus és totalitás Kafka művészetében) 1404
D. R. POPESCU • Ők ketten — vagy akik csak az erdőt látták (regény, II. rész, Fodor Sándor fordítása) 1414
SZILÁGYI DOMOKOS • Vigaszul, Római muri, Észak (versek) 1432
BERTOLT BRECHT • Drámák — drámai korban (bevezette és fordította Ritoók János) 1434

JEGYZETEK

TÓTH SÁNDOR • Vigaszul marad a kötelesség (Búcsú Gaál Gábor özvegyétől) 1441
KOVÁCS ILDIKÓ • Egy rendező jegyzetfüzetéből 1442
FARKAS ÁRPÁD • Vakondok-szomorúság 1446
LÁSZLÓFFY CSABA • A fantázia tüneményei, avagy Kotsis Nagy Margit kétarcúsága 1447

NEMZETKÖZI ÉLET

FARKAS LÁSZLÓ • Ha lassan jár, tovább ér az emberiség? 1451

DOKUMENTUMOK

SZ. L.: Kótsi Patkó János kiadatlan tanulmánya 1458
KÓTSI PATKÓ JÁNOS • A' Játék Szin (Szabó Lajos közlése) 1458

ÉLŐ TÖRTÉNELEM

CHEREJI PERIS TERÉZ • Az Elveszett levél kolozsvári fogadtatása 1463

SZEMLE

VÁSÁRHELYI GÉZA • Megszámlálhatatlan tele korsó 1466
KATONA ÁDÁM • „Nem lehetek kímélettel sem jómagam, sem mások iránt" 1470
ZIRKULI PÉTER • Mándy Iványról 1473
CAMIL MUREȘAN • Az Egyesült Államok története 1475
BOGDAN STUGREN • Az életföldrajz időszerűsége 1477

LÁTÓHATÁR

K. L.: Trapéztól — a színházi gondolatig 1480 • A lehetőségek józan ismeretében (Era socialistă) 1481 • Román kritikus a Tornyot választok-ról (Teatrul) 1482 • A fiatalodó ITI (Tyeatr) 1483 • A háború és a tudomány (Les Temps modernes) 1484 • Ionesco — az érzelmes fenegyerek (Manuscriptum) 1485 • Orvos és páciens (Saturday Review of the Sciences) 1486 • Új tudományág: a zooszemiotika (Természet Világa) 1487

TÉKA

ILLUSZTRÁCIÓK

Bereczki Sándor, Csomafáy Ferenc, Imecs Márton, Kabán József, Kotsis Nagy Margit, Mohr Lajos, Szabó Dénes, Székely Dániel, Tamás Pál, Weiss István

Gépelt kéziratokat kérünk. Kéziratokat nem őrzünk meg.

ALAPÍTOTTA Dienes László (1926), SZERKESZTETTE Gaál Gábor (1929—1940)
Főszerkesztő: Gáll Ernő
Főszerkesztő-helyettes: Rácz Győző
Szerkesztőségi főtitkár: Ritoók János
Szerkesztőség: Kolozsvár, Szabadság tér 4—5.
Telefon: 2 60 84 (főszerkesztő); 2 54 68 (szerkesztők); 1 38 05 (adminisztráció).
Postacím: Cluj, căsuța poștală 273. Republica Socialistă România.

KÁNTOR LAJOS

ROMÁNIAI MAGYAR SZÍNHÁZ: SZÍNVONAL ÉS LEHETŐSÉG

Régi jó szokás szerint, azaz nem hallgatva ezúttal a formabontás szirénhangjára (mondjuk, Peter Handke „közönséggyalázó" meg „önbecsmérlő" beszédjátékaira), az új színházi évad kezdetén köszöntjük a nézőket, na és persze a színészeket, rendezőket, díszlettervezőket — egész színházkultúránkat, mely az anyakönyvek szerint is matuzsálemi korú, immár hivatalosan is betöltötte 180. életévét.

Nem közönséges évadot kezdünk; mint ilyen idős korban általában, ez a színházi év is tele van ünneplésre, pillanatnyi megállásra, főhajtásra biztató évfordulókkal: a kolozsvári állandó magyar színjátszás 182. évadjában a nagyváradiak is már a 175. születésnapra emlékeznek, feljegyzések vannak ugyanis róla, hogy a kolozsvári társulat 1798 augusztusától októberéig ott tartott előadásokat. És természetesen együtt ünnepelünk valamennyi hazai színházzal a nagy román színésznő, Lucia Sturdza-Bulandra születésének századik évfordulóján. Ez a megemlékezés tulajdonképpen már a jelenbe vezet át, Lucia Sturdza-Bulandra ugyanis nemcsak nevét adta az egyik legjobb, legkorszerűbb felfogású bukaresti színháznak, hanem élete utolsó idejéig vállalta az aktív részvételt a ma már csak „Lucia Sturdza-Bulandra"-ként ismert Teatrul Municipal vezetésében, tekintélyének megteremtésében. Annyi bel- és külföldi siker után fölösleges részletezni, hogy mit köszönhet a román színjátszás ennek a színháznak, olyan szakembereinek, mint például Liviu Ciulei, és a többi neves bukaresti rendezőnek, Radu Beligannak, Penciulescunak, Esrignek, Giurchescunak, sőt a már náluk fiatalabbaknak is.

S még egy évforduló, amely már egészen közel hoz témánkhoz, a romániai magyar színház jeleléhez. 25 évvel ezelőtt a Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskola végzős évfolyama, élve a lehetőséggel, színházat alapított Nagybányán — a szatmári színházat (néhány év múltán ugyanis átköltöztek a szomszéd városba, a már meglévő színházépületbe). Valójában versbe kívánkozó tett, nemhiába örökítette meg Kányádi Sándor a jövő versolvasói számára. (Szép és természetes szimbólum, hogy Kányádi első, színpadra kerülő darabját, néhány évvel ezelőtt, a szatmáriak vitték sikerre.)

Ennyit tehát az évfordulókról, a kisebb-nagyobb ünnepekről, ne többet: úgyis túl sokat ünnepelünk, és közben hajlamosak vagyunk megfeledkezni színházaink reális, halaszthatatlan gondjairól. Mert ha innen közelítjük a kérdést, ugyancsak azt mondhatjuk, nem akármilyen évadot kellene kezdeni a romániai magyar színházakban, hanem olyat, amely végre méltó a futólag említett, rendkívüli örökséghez, mai, a felvilágosító hőskorával vetekedő, nemzetiségi szerepéhez s művészi teljesítményeiben is képes felzárkózni az európai hírű és rangú modern román színházhoz. Valójában nem is egyetlen évad, hanem egy új szakasz kezdetét várjuk, egy olyan színháztörténeti szakasz kezdetét, amely — csíráiban talán már jelen is van, de nem könnyű felismerni, mert egyelőre az avar, a középszer sok mindent betakar. Pedig hát számos feltétel adva volna a megújuláshoz, a felzárkózáshoz. (Amikor a felzárkózást emlegetjük, gondolunk nyilván a bukaresti s egynémely vidéki román színházra, de gondolunk a romániai magyar irodalom utóbbi évekbeli eredményeire s a képzőművészetre, arra a saját hangra, sajátos látásra, melyet egy-egy alkotó műveiben már nemcsak a házi kritikusok s a lelkes hazai művészetpártolók ismernek fel.) A legfontosabb e feltételek közül bizonnyal az a hat magyar társulat (önálló színház vagy tagozat), melyeknek nevét és illetőségét büszkén soroljuk elő, valahányszor nemzetiségi kultúránk lehetőségeiről, intézményeiről esik szó; valóban, soha ennyi, államilag szubvencionált, állandó magyar színház nem működött e tájakon, mint napjainkban. De nem egyszerű mennyiségi kérdésről van szó. A kolozsvári, a marosvásárhelyi, a szatmári, a nagyváradi, a sepsiszentgyörgyi, a temesvári együttesnél vannak kitűnő színészek, különböző korosztályokból, akik már többször bizonyítottak ország-világ előtt: hogy mást ne mondjunk, például román és magyar filmekben, az *Akasztottak erdejétől* az *Ítéletig*, a *Plusz-minusz egy napig*; hosszú volna felsorolni a neveket.

A szükséges feltételek közt beszélnünk kell, persze, a műsortervekről. Igaz, ezeknek az összeállításában sokféle szempont érvényesül, mégis fölösleges itt keresni a kibúvót. Mert vajon magyarázható-e mással, mint a szubjektív tényezőkkel, hogy ugyanazon évadban egyes színházak jó vagy elfogadható repertoárt állítanak össze, mások, különféle igényekre, fórumokra hivatkozva többségükben jellegtelen, érdektelen művekkel töltik ki a szezont? Először is, a klasszikusok mindenkinek a rendelkezésére állnak. Ám nyilván nehezebb megkeresni azt a klaszszikus darabot, amelynek a korszerű értelmezésével kortársi művészi, erkölcsi mondanivaló fejezhető ki, mint „véletlenül" épp azt a színdarabot venni elő, amely az előző években valamelyik világvárosban már sikert aratott. Peter Brook, a lengyel Skuszanka, Penciulescu vagy Major Tamás a Shakespeare-szövegeket olvasta újra, és nem a szomszédba ment leskelődni (a közelebbi és távolabbi „szomszédokhoz" elmenni természetesen fontos, de nem azért, hogy színpadkész művészi koncepciókat importáljunk!). A másolás, bármilyen hű legyen, magán viseli a provincializmus bélyegét, ezt nem rejtheti el a díszletek átrendezése, jobbról balra és balról jobbra tologatása. Mint ahogy az is fölötte gyanús, hogy két-három évad alatt különböző színházainkban ugyanazt a modern szerzőt vagy esetleg épp ugyanazt a darabot láthatjuk. Külön-külön s mégis egyidőben fedezték volna fel őket színházi illetékeseink?

Régi panasz a színházak házatáján, hogy nehéz színpadképes mai hazai darabot találni, arról viszont jóval kevesebb szó esik — s még kevesebb történik érte —, hogy egy-egy érdekes, értékes drámát a színház szakembereinek a segítségével színpadképessé tegyenek. Sokszor leírták már: az ún. irodalmi titkárságot legtöbb helyen szimpla adminisztratív szervnek tekintik, nem dramaturgi, hanem rossz értelemben vett papírmunka folyik ott. Nem egyik vagy másik irodalmi titkár személyéről van szó, hanem egy káros, meggyökeresedett szemléletről. Vannak azért kivételek. Csak dicsérni lehet például a kolozsvári magyar színháztól jött biztatást, melynek eredményeként néhány jó, sikeres prózai alkotásból szerzőjük színpadi művet írt — színpadi sikert lehetővé tevő művet: így született meg a *Zokogó majom* alapján a *Sánta angyalok utcája*, a Titus Popovici-film, a *Hatalom és Igazság* dráma-változata vagy legutóbb a színdarabbá átírt *Csipike*, Fodor Sándor kitűnő gyermekkönyvéből. Annak viszont már nem tudunk feltétlenül örvendeni, ha e sikerek láttán kultuszt csinálnak az átírásból, miközben jobb sorsra érdemes idősebb és fiatalabb drámaírók és drámaíró-jelöltek régebbi és újabb darabjai mellett érzéketlenül mennek el. Érdemes volna külön számba venni csak a mindenki számára hozzáférhető (könyv alakban, folyóiratokban kinyomtatott) hazai drámákat; mit játszottak el belőlük színházaink, s mi vár az utókorra vagy a holnapi, frissebb látású, bátrabb dramaturgokra, rendezőkre, színházvezetőkre. Hiszen számos, bukaresti, kolozsvári, marosvásárhelyi, piteşti-i román együttesektől kipróbált román dráma nem talált még a hazai magyar színházakban pártfogóra (D. R. Popescu újabb drámáitól Marin Sorescuig), ugyanakkor viszont középszerű drámaírók eléggé kétes értékű vígjátékait újra és újra előveszik.

De beszéljünk arról, ami számunkra még nyilvánvalóbb. Ha sokáig jogos volt a védekezés, hogy nincs megfelelő mai romániai magyar dráma, napjainkban erre hivatkozni egyre indokolatlanabb. Meggyőződésünk szerint az utóbbi években lényegesen megváltozott a helyzet, s ma már nemcsak általában az irodalmat helyezhetjük fölébe hazai magyar színházunknak, hanem új drámairodalmunk legjavát is. Évek óta cikkezünk a Páskándi—Kocsis jelenségről, míg végre két-három színház beadta nálunk is a derekát; ám a *Tornyot választok* vagy a *Bolyai János estéje* meg a *Megszámláltatott fák* örvendetes sikere, korábban pedig *A bosszúálló kapus* bemutatója sem feledtetheti, hogy a *Vendégség*et s *Az eb olykor emeli lábát* című Páskándi-darabot itthon csak műkedvelőink játszották el (Kolozsvárt, illetve Temesvárt), hogy a *Megszámláltatott fák* hat évet (!) várt a színházi felfedeztetésre, s ezalatt mennyit sajnáltatták magukat dramaturgjaink, színházigazgatóink, rendezőink. Magyarázatot a késésekre, elmaradásokra lehet találni, a tény attól tény marad, és ebben az esetben a tények valóban nagyon makacsok: Páskándit és Kocsist előbb fedezték fel maguknak az egyetemi, sőt a középiskolás színjátszók, mint illetékes színházi szakembereink, akik még tegnap is az említett szerzők dramaturgiai fogyatékosságaira hivatkoztak. És nem csupán Páskándiról meg Kocsisról kell szólnunk. Az irodalmi titkárok sorra telefonálják végre divatba jött drámaíróinkat, mai tárgyú új darabot kérnek tőlük, de amiért csak kezüket kellene kinyújtaniuk, azt nem veszik észre: Szemlér Ferenc kötetben megtalálható tár-

sadalmi drámájának, a *Marci jól érett*nek minden figyelemfelhívás ellenére sem akad színházi gazdája. Bizonyára Deák Tamás is újra megérdemelné a színházak figyelmét, várjuk Kányádi színpadi bemutatkozása után a folytatást, s olvashattuk Lászlóffy Csabának is olyan darabját, amely a *Gólya, gólya, gilicé*nél jóval többet markolt. Ha nem is az *Anyám könnyű álmot ígér* szintű mű a *Pompás Gedeon*, reális konfliktusokat villantott fel, s ezt tette Földes Mária is több színdarabjában; a *33 névtelen levél*ben Méhes György is megláttatta a valóság egy kis darabkáját. Számítsuk oda a felsoroltakhoz az egykötetes vagy még kötethez sem jutott fiatalabbakat és legfiatalabbakat (Kincses Elemért, Dehel Gábort, Tömöry Pétert, a kolozsvári Stúdió—51-ben bemutatkozott Márton Jenőt), s e névsorolásból mindjárt kiderül, hogy a romániai magyar színházi kibontakozásnak még egy, alapvetően fontos feltétele megvan, illetve a helyzet e téren javul: nem kényszerből, de hivatástudatból, jól felfogott művészi érdekből lehet, sőt kell erre az eredeti, jó műveket is produkáló autochton drámairodalomra építeni.

Hol van hát a hiba, pontosabban a hiány? Rendezőkben — mondják, mondjuk régóta. Közben azonban két-három kitűnő és több jó előadásnak tapsolhattunk különböző színházi városainkban, amelyeknek főhőse — nyilván a színészek alkotó közreműködésével — a rendező volt. Mindenekelőtt a Harag György fel- és megújította Nagy István-dráma vásárhelyi előadására, az *Özönvíz előtt*re utalunk, a kolozsvári *Tornyot választok*ra, Harag vendégrendezésében, és a Kolozsvárra szintén csak visszalátogató rendező, Szabó József szép munkájára, Bálint Tibor regényének hangulatát a színpadra varázsló *Sánta angyalok utcájá*ra. És Szabó József rendezte Nagyváradon, stúdióelőadásban az első hazai „abszurdoid"-ot hivatásos színészekkel, emlékezetes sikerrel. Ne feledkezzünk meg azért Cseresnyés Gyula érdemeiről sem, aki Temesvárt a diákoknak jelentős segítséget adott Páskándi színrevitelében. Ahogy Cseresnyés színészből, Gyöngyösi Gábor irodalmi titkárból lépett elő — két bemutató erejéig — rendezővé, és Zsoldos Árpád a *Bolyai János estéjé*vel országos díjat nyert, a második Gyöngyösi—Kocsis-együttműködés pedig, a *Megszámláltatott fák* megnövekedett várakozásunkat is kielégítette. Bábszínházban, de nemcsak bábelőadáson bizonyította fantáziagazdagságát Kovács Ildikó, a báb- és pantomimszínész Koblicska Kálmán a kolozsvári Echinox-diákcsoporttal élvezetes, intellektuális produkciókat hozott létre, a temesvári és kolozsvári diákoknak saját rendezőik is vannak (legutóbb Horváth Sz. Istvánra figyeltünk fel, aki Márton Jenő darabját rendezte ötletesen a Stúdió—51-ben). Van tehát utánpótlás, „rejtett tartalék". És természetesen várjuk, sőt elvárjuk, hogy Taub János, aki az utóbbi évtized egyik legjobb romániai magyar színházi előadását, Pinter *Gondnok*át, legutóbb pedig Csehov *Ivanov*ját rendezte Temesvárt, ne feledkezzék meg korábbi alkotótársairól. S hisszük, hogy Rappaport Ottó sokkal többre képes, mint azt mostanában a kolozsvári magyar színházban bizonyította, mert emlékszünk még *Az ember tragédiája* vitatott, de gondolatokat vagy akár indulatokat ébresztő bemutatójára, s nemrég láthattuk leszűkített szimbolikájú, mégis szuggesztív művészi víziójában az *Éjjeli menedékhely*et, a nagybányai román együttestől. Várjuk, reméljük, hogy többi rendezőnk is képes a megújulásra, hogy olyan nagy tapasztalatú és szakmai tudású színházi ember pél-

dául, mint Tompa Miklós, aki annak idején a vásárhelyi Székely Színházban annyi sikert ért meg, ismét hallat magáról, s hogy tanítványai a nemrég megnyílt rendezői szakon korszerű színházismerettel felfegyverkezve, új vérkeringést hoznak majd színházainkba.

Íme, a lehetőségek gyors-leltára, és ez még bizonyára hiányos is; ha csupán ennyi volna, akkor sem lenne indokolható a romániai magyar színházkultúra lemaradása — ami viszont, sajnos, tény. Mert igaz ugyan, hogy alkalomra akár tekintélyes hosszúságú eredménylistát készíthetünk, színházaink hétköznapi valósága azonban korántsem ilyen pozitív, egy-egy művészi (kollektív vagy egyéni) siker meglehetősen alacsony átlagból emelkedik ki (s ez az átlag olykor talán nagyobbnak is láttatja a sikert, mint amilyen valójában!), a színpadi produkciók nagy többségére az „átkos középszer" a jellemző. A hivatalnoki szemlélet, a rutin, az egyoldalúan értelmezett tervteljesítés jellemzi általában a romániai magyar színházak vezetését, s ha a mutatószámok mellett egy évadban egyetlen visszhangos művészi produkció is akad, teljes az önelégültség. Ez aztán jó táptalaja a színészi közönynek, az elkényelmesedésnek.

Jó példa erre — sajnos, csak a bizonyításra, nem pedig erkölcsi értelemben — a kolozsvári magyar színház, ahol hosszú évek óta beszélnek a stúdiószínpad megteremtéséről, de mindeddig semmit sem tettek érte, objektív akadályokra, így helyiség-hiányra hivatkoznak. Nos, e kifogás kissé nevetségesen hangzik, különösen londoni, müncheni vagy krakkói pince- és padlásszínházak külső feltételeivel összehasonlítva, ahol olykor egészen kezdetleges színpadtechnikai feltételek között, 30-40 férőhelyes (fapados!) kis odúkban izgalmas előadásokat produkálnak nem is akármilyen színészek, akik ezt a „munkát", tv-, film- vagy más színházakbeli szerepeik mellett, művészi elhivatottságból vállalják. Hát még ha arra gondolunk, hány kolozsvári (vagy marosvásárhelyi, szatmári) színész panaszkodik, hogy évek óta nem kap tehetségéhez méltó szerepet, de semmit sem tesz, semmit sem kezdeményez maga, hogy kitörjön a bűvös körből. A nagyváradiak becsületére legyen mondva, ők példás stúdió-munkát végeznek, s azóta, hogy valamikor a János vitéz operettdalaival kezdték, valóban kísérleti színpaddá alakították házi stúdiójukat — a próbatermet. (Ugyancsak a műsortervi s egyéb problémák egyéni feloldását szolgálják színészeink örvendetesen szaporodó és emelkedő színvonalú önálló előadóestjei — sajnos, ezekkel sem mindenütt találkozunk.)

No de a stúdiómunka erőteljes hangsúlyozása következtében úgy tűnhet, hogy egy bizonyos — mondjuk avantgarde — színházeszmény nevében fogalmazzuk meg az „átkos középszer"-ről szóló elmarasztaló ítéletet, s nem vesszük figyelembe a közönségízlést (és persze a pénzügyi tervteljesítést). Korántsem erről van szó. Színházainkban sajnos sokan visszaélnek az ún. közönségigénnyel, s ezen a címen a legolcsóbb szórakoztatással beérik. Londonban, a világ színházi fővárosában is vannak „közönségigény"-t kielégítő előadások (és színházak), s még azt sem állíthatnánk, hogy a színre kerülő szórakoztató darabok sokkal magvasabbak volnának, mint a nálunkfelé játszott hasonlóak (drámatechnikailag persze jóval meggyőzőbbek); csakhogy ezekből a darabokból a rendező s a színészek olyan pergő, élvezetes előadást teremtenek, hogy

Shakespeare- vagy Beckett-előadás után érkezve sem bosszankodhat itt az ember. Egyszóval, a „közönségigény" nem jelent feloldást a szakmai becsület kötelezettsége alól. Hány unalmas bemutatót láthattunk viszont mi, ahol a rendező, az igazgató, a dramaturg, a főkönyvelő a szegény közönségre hárította a felelősséget. (Hirtelen egy Oscar Wilde-darab kolozsvári előadása jut eszünkbe, a példák száma azonban szinte végtelen.)

A közönségre szokás hivatkozni a történelmi tablók létjogosultságának igazolásául is. Nem akarjuk elvitatni senkitől a jó szándékot, mindenesetre hasznosnak tűnik felidézni a *Tornyot választok* közönségvisszhangját, jóllehet Páskándi darabjai bizonyos kritikai minősítések szerint nem „népszolgálati", hanem „modern" alkotások. Nos, Páskándi Géza — Harag György és a színészek segítségével — úgy idézte fel a történelmet, hogy elsősorban gondolkodtatott, emberi dilemmákra irányította a figyelmet, kosztümös darabban, drámai feszültségben, a helyi színek érvényesítésével, de elzsongító búslakodás-gyönyörködés nélkül. Ezen a bemutatón, mint korábban az *Özönvíz előtt*ben, úgy éreztük, hogy valóban egy sajátos színpadi hang, eredeti játékstílus van alakulóban, amely egyszerre romániai magyar és egyetemes. Író, rendező, színész nem a külsőségekkel (vagy nem főképp azokkal) jelezte, hogy hol és mikor történik a cselekmény, hol és mikor vetődnek fel azok az erkölcsi problémák; szöveg, színészi beszéd (és ének), koreográfia együtt hatott, egy irányban. És egészen más, erősen lirizált eszközökkel, színészeivel Szabó József a *Sánta angyalok utcáját* úgy láttatta kolozsvári történetnek, hogy közben azt is érezzük, mit jelent az ember megaláztatása, s milyen elpusztíthatatlan szépséget terem a becsület, az emberi hit.

Türelmetlenségünket a mai romániai magyar színház iránt éppen ezek a kiemelkedő előadások ébresztik fel, mert rádöbbentenek arra, milyen lehetőségeket, milyen tehetségeket hagyunk kárba veszni, elsikkadni. A középszer elfogadása ugyanis megbocsáthatatlan bűn rendezővel, színésszel — és főképp a közönséggel szemben.

Nevelni, meggyőzni csak szenvedélyes hittel lehet.

Kovács György és Benes Ilona A művész halála című Lovinescu-darabban

ÚJRAKOMPONÁLNI A VILÁGNAK A VILÁGOT

Magnós beszélgetés Szabó Józseffel

— Nemegyszer említetted, hogy a színházban két dolgot tartasz fontosnak: az életismeretet és a komponálni-tudást. Beszéljünk erről aprólékosabban!

— A színház a legemberibb művészet. Emberek teremtik, emberekhez szól, az emberek érdekében. S főként azért, mert emberi atomokból épül fel: emberi testek, idegszálak rajzaiból, az emberi kedv és szellem játékából, és hangjait, örök dallamait a legcsodálatosabb zenekar: a vox humana szólaltatja meg... Minél emberibb egy színházi előadás, annál tökéletesebb művészi eszközeiben. És minél tökéletesebb művészi eszközeiben, annál hívebben felel meg társadalmi elhivatottságának. Humánus jellem és eszmei elkötelezettség elválaszthatatlan a színházművészetben. Összetartoznak, mint lombkorona a gyökérzetével. A színjátszás játékszabályainak és az élet törvényszerűségeinek tehát bölcsen összehangolt viszonyban kell állniuk egymással. Nem lehet ezt eléggé hangsúlyozni napjainkban sem, mert oly sok színházi forradalom után is kétféle alapvető magatartás, törekvés figyelhető meg színpadjainkon. Az egyik, bár látszólag a valóságot utánozza, igazán leszűkíti azt, és mesterkélt gesztusokkal, mimikákkal, sztereotip kifejezésekkel helyettesíti. A másik művészi magatartás nem majmol, nem utánoz, nem művalóságot ügyeskedik a színpadra, hanem együtt lélegzik, együtt vibrál az élettel — a színpadi és a nézőtéri világgal. Az ilyen magatartású színházi embernek végtelenek a variációs eszközei. Az ilyen magatartású színész minden este újat tud felmutatni ugyanabban a szerepben; nem azért, mert estéről estére megváltoztatja a szerepét, hanem mert állandóan frissen, érzékenyen reagál azokra a leheletfinom hatásokra, amelyek őt játék közben érik. Lényegében nem változtat sem a mozgáson, sem a szövegen, csak szerepe emberi kapcsolataira, az érzelmi és gondolati hatások tömkelegére újra és újra rácsodálkozik, mintha minden most történne vele először, mintha soha, de soha nem találkozott volna azokkal az adott körülményekkel, amelyeket egyébként a rendező hónapokig tartó próbákkal rögzített benne. Ez a technika a lélek állandó gyermeki frisseségét követeli meg tőlünk. Hogyan is mondotta az öreg Matisse? „Az embernek egész életén át gyermekszemmel kell látnia a világot." Ez a kívánság különösképpen érvényes a színészekre és a színpad világára! De legfőképpen a rendezőre, aki felelős azért, hogy a színész elsajátítsa azt a módszert, amelynek segítségével képes egész életén át gyermekszemmel látni nemcsak az élő világot, de a színpadon újrakomponált világot is.

— Moszkvában végezted a főiskolát. S szavaidból kitűnik, hogy a Sztanyiszlavszkij-iskola híve is maradtál.

— Nem tagadom le. Vállalom. És azt is megmondom, hogy miért. Szilárd meggyőződésem, hogy akik Sztanyiszlavszkij nevéhez a zsákutcába jutott naturalista vagy az ötvenes évekbeli formaszegény szocialista-realista színjátszást képzettársítják, azok el sem olvasták a nagy művészpedagógus és apostoli lelkű színházi forradalmár alapvető munkáit. Akik viszont megértették őt, és kijárták jó tanítványként az ő iskoláját — mint például Mejerhold, Brecht, Elia Kazan, Peter Brook, Grotowski —, azok nemcsak a szakma ábécéjét tanulták meg jól, hanem képesekké váltak arra is, hogy megújítsák és megtermékenyítsék világszerte a színész technikáját és a rendezés művészetét. Sztanyiszlavszkij rendezői iskolájában tehát a színház és az életigazság úgy viszonyul egymáshoz, mint a mitológiai Anteusz és a föld. A színháznak is az életigazság ad mindig új erőt a továbbéléshez, a továbblépéshez, újabb és újabb művészi győzelmekhez, új alkotói módszerek, új iskolák létrehozásához. Én mindenekelőtt ezt olvastam ki Sztanyiszlavszkij hatalmas szellemi hagyatékából és a fentebb említett jó tanítványok szavaiból, előadásaiból. Alkotói magatartást a színpadon és a magánéletben, dialektikus gondolkodást a művészet és az élet kérdéseiben.

— *Amikor hazatértél a főiskoláról, ebben a hitben kovácsolódott össze a ma már színháztörténetünkben fogalommá vált nagybányai, illetve szatmári társulat?*

— Igen. Mi akkor egy rutinos színházi világ homoksivatagában — tisztelet a kivételnek, és itt elsősorban Tompa Miklósék gyönyörű Székely Színházára gondolok — megpróbáltunk kis oázist létrehozni, friss forrásokkal, zöldellő bokrokkal...

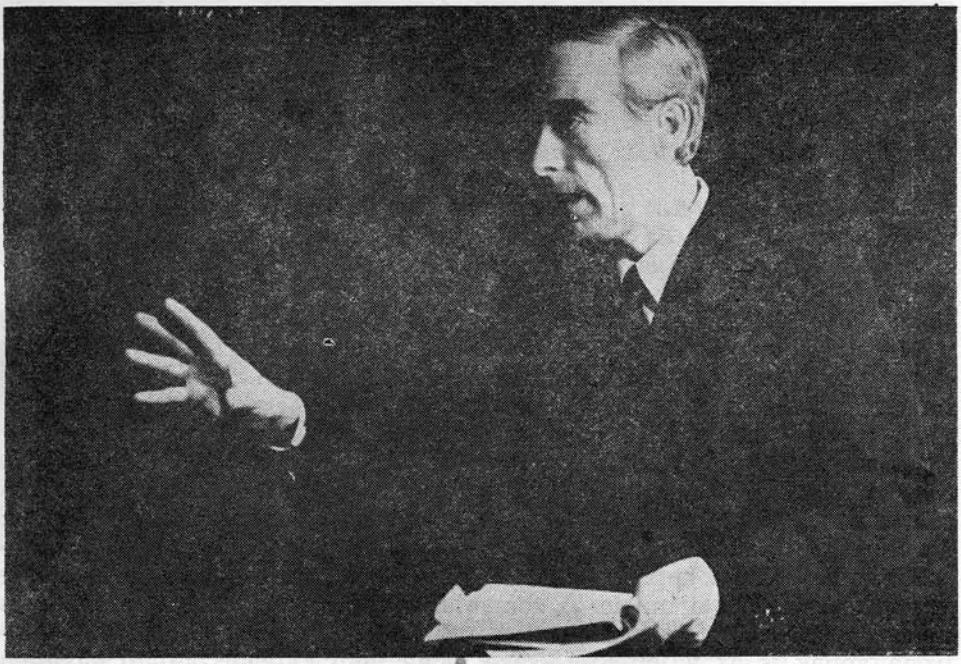
— *Egy kis művészeti forradalom volt ez.*

— Lehet, hogy egy kis művészeti forradalom volt, mert fanatikus hittel, rutin, tapasztalatok nélkül, az életünkből akartunk színházat csinálni... Hogy milyen eredményeket értünk el? Mai fejjel már nem tudnám meghatározni. De hogy magával ragadó színházat csináltunk, bizonyítja az is, hogy egy sereg költőt, Gellért Sándortól Kányádi Sándorig, versírásra ihlettünk. Valószínű, hogy nemcsak fiatal színésznőink szépsége varázsolta el költőbarátainkat, nemcsak ifjúságunk romantikus lendülete, „forrófejűsége" vonzotta, lelkesítette a közönséget, hanem mindenekelőtt az az alkotói frisseség, amelyet az élet mélységeiben gyökerező művészi mozgalmak tudnak létrehozni.

— *És nem véletlenül ebben a légkörben nőtt fel egy sereg jelentős színész és néhány rendező...*

— ...akiknek gondolkozásában ma is érződik az a felelősség, hogy a színház az élet törvényszerűségeiből magasabb szinten komponált, hasznos művészi alkotás.

— *S hadd térjünk most rá krédód másik pontjára. Miután a formabontó színházi törekvések szinte minden hagyományos dramaturgiai szabályt fölszámoltak, milyen kompozíciós törvényeket fogalmazhatnál meg?*



Szabó József utasítást ad

— Papíron valóban felbomlott minden hagyományos drámai forma. De a rendezőnek, akinek a káoszból minden előadás alkalmával rendet kell teremtenie — a színpad deszkáin világos, öntörvényű kompozíciókat kell létrehoznia a minden formát tagadó drámákból is. Sőt, ma a színház hamleti kérdése a rendező kompozíciós képessége lett. A drámairodalomban ma egyetlen törvény, egyetlen szabály létezik: az, hogy nincs törvény, nincs szabály. Realistától az expresszionistáig, epikustól a szürrealista drámáig, hagyományos tragédiától az antidrámáig minden stílus jogot és teret követel magának a színpadon. És a drámai művek társadalmi értékét, hasznosságát, mondanivalójuk haladó jellegét nem lehet ilyen vagy olyan drámai irányzat szerint meghatározni. Nem a stílus dönti el a dráma értékét, hanem a benne élő költői-gondolati anyag. Ezt azért hangsúlyozom, mert olykor hajlamosak vagyunk eleve kidobni hajónkból egy-egy drámai stílust — véleményem szerint — helytelenül. Az írónak joga van a legváltozatosabb, a legadekvátabb formában kifejeznie önmagát. A rendező pedig az író egyéniségének, a dráma mondanivalójának és saját stílusának megfelelően kell hogy megteremtse azt az előadási formát, amelyben elemi erővel kel életre a színpadon — telibetaláló jelképek rendszerében — a mű mondanivalója. A színpadon nem elég az életes színészi játék, sem az, hogy egy szituáció a valóság törvényei szerint bontakozzék ki. Nem minden részletigazság képes átlépni a rivaldán és a zenekari árkon, hogy magával ragadja a közönséget. Pedig a színház célja mindig ez volt, s ez marad. Egyesek azt gondolták, hogy csak meg kell szüntetni a rivaldát, be kell fedni a zenekari árkot, hogy a színpadi szó és a színészi játék gáttalanul utat

találjon a közönség felé. És ezt minden színházban meg is próbálták. De rivalda és zenekari árok nélkül is — rá kellett döbbennünk — csődöt mondhat sok nemes erőfeszítésünk. A színpadi játéknak a közönségre ható erejét mindig az eredeti és megismételhetetlen rendezői kompozíció biztosítja. És ez természetes is. Hiszen a jól komponáltság minden művészeti alkotásnak alaptörvénye.

— *Hogyan születik egy előadás-kompozíció a Te műhelyedben? Érdekes volna, ha ezt az utóbbi évek néhány, nagy visszhangot kiváltó, a hazai magyar drámairodalom értékeit feltáró előadásával szemléltetnéd?*

— Akárhol kezdjük el a beszélgetést a színházról, mindig hazai drámairodalmunknál kötünk ki. És ez jó is. Őszintén hiszem, hogy nemcsak napjaink hazai drámairodalmában, hanem a már elfelejtett romániai magyar drámák közt is sok a fölfedezésre váró érték. Meggyőződésem, hogy Áprily Lajos, Bánffy Miklós, Karácsony Benő, Tomcsa Sándor, Tamási Áron hagyatékában a szorgalmasan tallózók meglepő színpadi műveket találhatnak. Magam is nagy elragadtatással olvastam a napokban Tamási Áron zengő nyelvű székely tragédiáját, az *Ősvigasztalást*, amely most került csak elő a padlásról. De rendezői felfedezésre vár sok értékes mai mű is. A romániai magyar irodalomban örvendetes módon egyre erősebbé kezd válni a dráma mint műfaj. Ennek a drámairodalomnak is az a jellegzetessége, hogy nem kategorizálható egyetlen stíluseszmény szerint, a szerzők nagyon változatos formában fejezik ki mondanivalójukat. A kommersz szerzők sablonokkal dolgoznak, azok viszont, akik azért írnak, mert valamit nagyon fontosnak tartanak kimondani, műveikben nemcsak a valóságot, hanem önmagukat is felmutatják. Páskándi Géza, Kocsis István, Deák Tamás vagy az egydrámás Bálint Tibor olyan drámaköltők például, akiknek határozottan körvonalazható személyiségük kezd kibontakozni. A rendezői kompozíciót mindenekelőtt a szerző személyisége határozza meg. A rendezőnek tiszteletben kell tartania az író egyéniségét, akárcsak művét.

— *Nem minden rendező tiszteli a szerzőt. Enyhén szólva, Te sem bántál túl nagy tisztelettel Tabéry Gézával, pontosabban az* Álomhajóval *...*

— Látszólag nem tiszteltem, valójában azonban igen. Elhunyt író régen írt darabja esetében a rendezőnek nem szó szerint, a leírt mű betűjéhez kell ragaszkodnia, hanem a ma szelleméből visszatekintve, az író leglényegesebb emberi és alkotói vonásait kell megragadnia. Az *Álomhajó* elsősorban a hipnotikus varázslatról szól, a hipnózisról, amely napjaink orvostudományában is élő fejezet, egyre merészebben használják fel a gyógyászatban. Másodsorban, bizonyos beteges lelki jelenségek vizeire, a tudatalatti világ tengerére hajózott ki velünk az az *Álomhajó*. A darabnak ezt a két témáját első olvasásra érdekesnek, élőnek, aktuálisnak találtam. Kevésbé éreztem azonban használhatónak a darab stílusát, hangvételét. Az 1921-ben írt *Álomhajó* a század első évtizede szellemi és színházi divatjának, a freudista és strindbergi látásmódnak hódolt. Ezek voltak azok az üres kagylóhéjak, moszatok,

Jelenet A bosszúálló kapus nagyváradi előadásából

amelyektől meg kellett tisztítani a feledés tengermélyéből kiemelt *Álomhajót*. A darab szenvelgő hangját, pszichopatologikus lelki kapcsolatait visszájára fordítottam. Az *Álomhajót* ironikus színészi játékkal, hangvétellel — ha úgy tetszik, brechti elidegenítő effektusokkal — egészséges, parodisztikus játékká változtattuk. Nem büszkeségből, csupán a váradiak modern gondolkodásának igazolásául említem meg zárójelben, hogy bemutatónk után egy évre Ciulei kitűnő rendezésében döbbentem rá: Dürrenmatt ugyanezt tette Strindberggel. A *Haláltánc*ból Play Strindberget csinált, mint ahogy mi Váradon az *Álomhajó*ból Play Tabéryt... Így derült ki, hogy a Tabéry-darab nem is olyan elavult, sőt, nagyon mai jelképeket, írói látomásokat rejt magában. Vannak részei, amelyek kifejezetten napjaink egyik drámaáramlatával, az abszurddal rokoníthatók. A hipnózis révületében például az *Álomhajó* utasai felfedezik, hogy ahányan vannak, annyifelé utaznak ugyanazon a hajón. „— Elvégre mégis disznóság, az ember beszáll egy hajóra, drága pénzt fizet, és a végén azt sem tudja, hova viszik!" — így méltatlankodik dr. Charlaton. Nem úgy hangzik ez, mintha a mai polgári világ céltalanságát fogalmazná meg egy mai dráma? Tabéry Géza előreérző, progreszszív alkatú író volt, s ha olykor abban a műfajban, melyben kevésbé volt otthon, a drámában, klakkba-frakkba is öltözött, valójában mint költő és mint ember mindig megmaradt fenegyereknek, a világ baját világosan látó és őszintén felpanaszló, lázadó, darócruhás Tiborcnak. Mai szóhasználattal: dühöngő ifjúnak. Én ezt tartom Tabéry leglényegesebb vonásának, és amikor részben átírtam torzó drámáját, részben áthangoltam színpadi stílusát, ehhez a Tabéry-portréhoz maradtam hű... Különben az *Álomhajó* rendezői kompozíciójának a kulcsa számomra egy előtérbe helyezett, aranyozott párosszék volt; ez a szék két szék kombinációjából jött létre, s a legfőbb tulajdonsága az, hogy a benne ülők — a férfi és a nő — egyúttal hátat is fordítanak egymásnak. No és

az a sok-sok ajtó Bíró I. Géza díszletében, amely számtalan titkot és játéklehetőséget rejtegetett, mint az ember tudatalatti világa...

— *Minden darab tehát egy bezárt titok, amelynek kulcsa a rendező kezében van. Hogyan találtál kulcsot a Páskándi-stílus felfedezéséhez?*

— Mindenekelőtt azt kellett tisztáznunk, hogy Páskándi Géza drámája, mint a gondolati drámák általában, nem mérhető le a hagyományos dramaturgiai szabályok patikamérlegén. Nem korlátozza őt sem az idő, sem a hely, sem a cselekményegység szabálya. Egy pillanat jelenthet egy napot, egy évet, tíz évet, örökkévalóságot, a színhely egy meghatározott helyet vagy valami ahhoz hasonlót, a cselekmény azt a cselekményt vagy épp az ellenkezőjét. Tér, idő, drámai történés, mint egy forgó kristályszerkezet, szüntelenül változtatja helyzetét. Egyetlen egység létezik csak Páskándi színházában: a logikus gondolkodás egysége, az írói magatartás következetessége, a fogalmazás pontossága, a szenvedélyesen érvelő értelem csillagmozgása. Ehhez nekem a hagyományos színpad helyett szokatlan környezetre, színpad nélküli, díszlet nélküli stúdiószínpadra volt szükségem. És azt kellett szuggerálni a közönségnek, hogy ők maguk is részesei a játéknak; ezért néhány díszletelem nem a játéktéren, hanem a nézők háta mögött, sőt a bejárati ajtónál volt elhelyezve. A színészek a közönség körében mint egy kis cirkuszi porondon játszottak. A hagyományos mise en scène-eket tudatosan felbontottuk.

— *És ehhez a játékkerethez kellett megfelelő játékstílust találnotok...*

— Amikor a színdarabot kezünkbe vettük és összeszövetkeztünk a színészekkel, hogy magánszorgalomból bemutatjuk, először is azt döntöttük el, milyen eszközökkel *nem* szabad, nem lehet játszani. Elvetettük a bevált színpadi sablonokat, sztereotípiákat, s ezzel a kizárásos módszerrel jutottunk el egyfajta neorealista játékstílushoz. Egyfajta realizmushoz tehát, mely az élet törvényeit tartja szem előtt, szigorúan eldob mindent, ami művi, hamis, ami megszokott. Igen, egy határozottan realista, olykor már-már a naturalizmusig elmenő játékstílussal tudtuk földreszállítani, vérbő élettel feltölteni a darab elvontnak tűnő eszmerendszerét. Ugyanakkor megrostáltunk százszor is minden mozdulatot, minden cselekvést, minden játékot. Csak ami szükségszerű volt, csak ami önmagán túlmutatott: gondolattá, eszmévé vált, azt tartottuk meg.

— *Abból, amit a Tabéry-, illetve a Páskándi-darab rendezéséről mondottál, érdekes összefüggésre következtethetünk. A Tabéry-darab stílusát parodisztikus teatralitással, groteszk játékossággal idegeníted el a nézőtől, hogy feltárjad a mű szellemének maiságát; az elvont eszmerendszerben építkező Páskándi darabját ellenkező irányú művelettel — egy nagyon komolyan vett realista, már-már naturalista játékkal hozod a nézőhöz életközelbe. Azt hiszem, dialektikus összefüggésről van szó.*

— Igen. Ha a Tabéry-előadást elfogadjuk tézisként, Páskándi Kapusa az antitézis. És ebben az összefüggésben rendezéseim közül Bálint Tibor darabjának az előadása a szintézis.

— A hazai magyar színházi élet kiemelkedő pillanata volt a Sánta angyalok utcája, *amely — szép véletlen — szinte egyidőben született Harag György remek vásárhelyi* Özönvízével. *Utólagosan rekonstruálva: hogyan jött létre ez az általad is említett rendezői szintézis?*

— Bálint Tibor drámája epikus, pontosabban lírai-epikus dráma. Talán először találkoztam ennyire egyértelműen epikai realizmussal és ennyire másértelmű lírai szürrealizmussal egy mű ötvözetében. Életszerű, szinte naturalista valóságképek váltakoznak elvont, jelképes, áttételes értelmű jelenetekkel. Az előadásforma megteremtése nem volt egyszerű. A rendező könnyen realista vagy naturalista kifejezési eszközökre gondolhat, mert a legteljesebb életszerűség visszaadására csábít a darab. Én nem ezt az utat választottam. Megéreztem ugyanis, hogy Bálint Tibor kulcsdrámájának az élet tényeihez való ragaszkodása lényegében csak burok, melyben a szerző lírai látomásossága vár felfedezésre és színpadi kifejezésre. Bálint Tibor látomásos ember. Az ő realizmusa mindig át- és átcsap a valóságon, hogy a valóságot lényegesebb vonásában ragadja meg. Ezért, noha darabjának első síkja a hétköznapi valóságot láttatja, számomra a második sík — a látomás, a tanítás, a költészet — feltárása vált elsődleges feladattá. Azt írtam az előadás műsorfüzetébe, hogy a *Sánta angyalok utcája* a magasba vágyó szívek komédiája. A tisztaságra vágyó emberek, a vívódó sorsok drámája... S megvallhatom-e, hogy nemcsak a Bálint Tiboré, nemcsak az egykori Kálmánkáé, hanem az enyém is, az ifjúságomé? S kissé talán mindannyiunké? Realista-szürrealista komédia, melyben a valóság és a sohael-nem-érhető dialektikáját kellett színpadra állítanunk. Nem véletlen, hogy Cs. Erdős Tibor színpadképében — az expresszív fehér térszínpadon — egy hatalmas képzőművészeti elem, Löwith Egon barokkvonalú, törtszárnyú angyala dominál, ott lebeg sorsszerűen az emberek feje felett. Ez a törtszárnyú angyal az elesett világnak a reménysége és reménytelensége. A színpad hátterében a Fellegvár töredezett lépcsői a hold és a nap felé kapaszkodnak elszántan, de nem érik el a holdat és a napot. Ez az ellentmondás az a központi „magja" a darabnak, amelyet minden jelenetben, minden szerepben hangsúlyoznunk kellett. Ezáltal kaphatta meg ez a szélesen hömpölygő epikus dráma a színpadi egységét. Az ellenpontozásra alkalmazott formai elemek nem formai, hanem tartalmi törekvések voltak. Ha sikerült a nézőben olyan nyugtalanságot kelteni, melyet előadás után hazavitt, s amelytől másnap sem nyugodhatott — akkor sikerült a darab két síkja közötti dialektikus egységet a színpadon megteremteni. Sikerült a kültelki, pálinkaszagú Dondosról elhitetni, hogy ő nem kevesebbet ró fel a sorsnak, mint hogy a lova pókos lábaira rászorult a földgolyó...

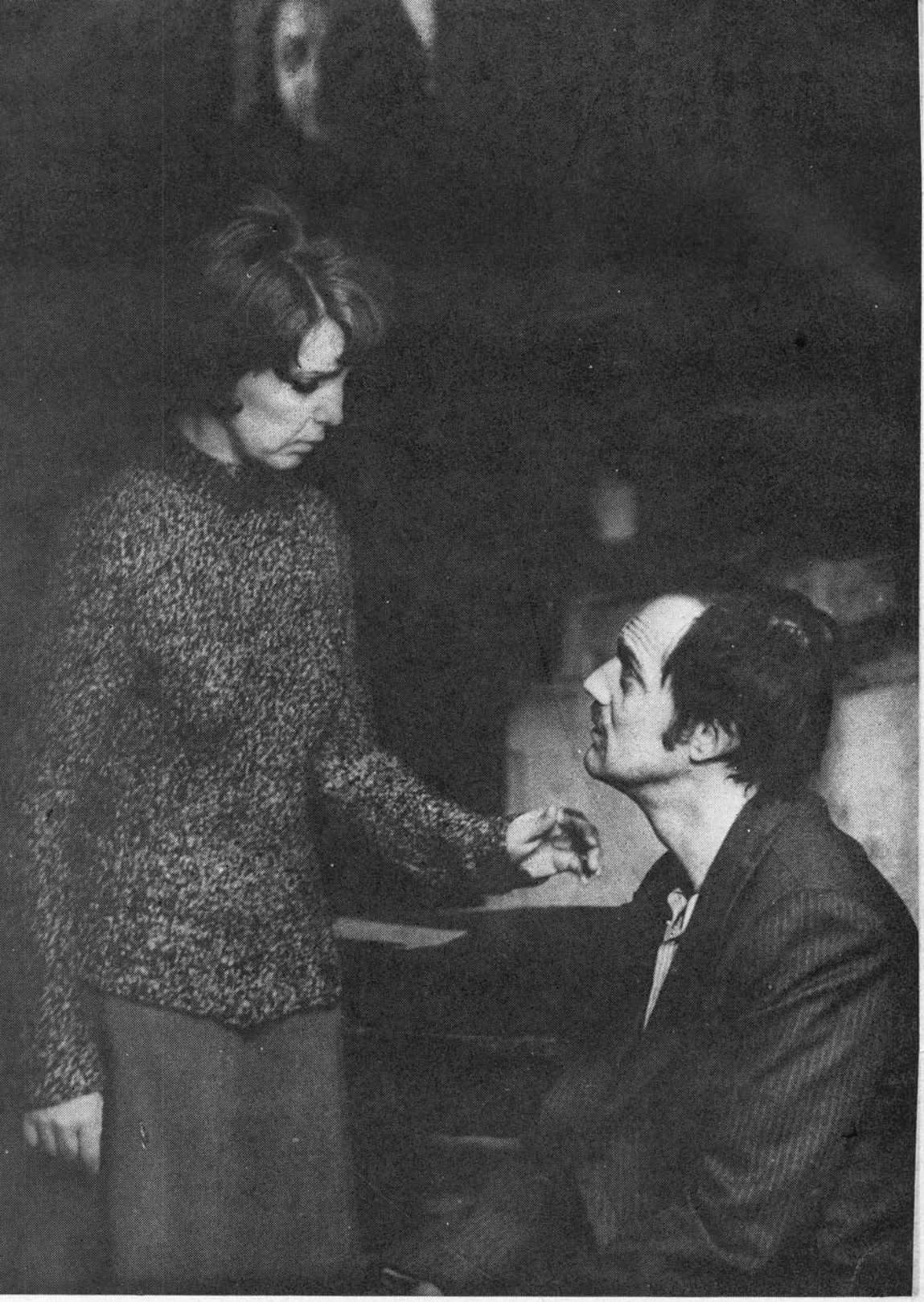
— Hadd beszéljünk végül arról is, amiről napjainkban a világ valamennyi színházi könyvében, interjújában beszélni illik. Pontosabban, a színház válságáról mint világjelenségről. Még pontosabban, s Peter Brook-i szóhasználattal élve: a Holt Színház helyébe lépő Élő Színház megteremtésének igényéről. Milyen gondolatokat fűznél e végeérhetetlen vitához?

— Bizonyos, hogy napjaink közönségének nincs ideje vagy kedve

olyan dolgokhoz, amelyeket már százszor látott — megrágott és kiköpött. A televíziótól a moziig, az utcai plakátoktól a világűrből jövő gépi jelentésekig millió információt kell az embereknek megemészteniük. Veszélyeztetett a lélek teherbírása, integritása. Ilyen körülmények között a legemberibb művészetnek, a színháznak olyan művészeti hatások kemény, átható rendszerét kell kidolgoznia, mellyel ennek az ezer és ezer irányból sokkolt emberiségnek újrakomponálja a világot. S itt visszakanyarodtam kiindulópontunkhoz. A színház ereje nem abban van, hogy azt fejezze ki, ami a világot szétdarabolja. A világszínház gondolata az, hogy a legemberibb művészetnek a társadalmi, politikai, földrajzi szempontból megosztott világban meg kell találnia azt, ami közös az emberiségben. Az igazi színház, az életre csodálkozó színház mindig azt tapogatja le az emberiség millió gondjában, ami az emberiségben a mértani középarányos... Különben is, ami a válságot illeti... az ember sem tökéletes. A lét és nemlét partjai között értelmesen és értelmetlenül, hittel és hitetlenül, hősiesen és gyáván cikázik fel és alá. Az élő színházat is, akárcsak a diadalmas embert, földi árnyéka kíséri. Beszélgetésünk abból indult ki, hogy a színház az összes művészetek közül a *legemberibb*. Ha ez igaz, akkor egyúttal annak a beismerése is, hogy a színház nem tökéletes, sőt a *legtökéletlenebb* a művészetek között. Alkotásai olyan mulandók, elillanók, mint a párás ablaküvegre rajzolt kép... A bibliai első emberpárral együtt Thália is kiűzetett a paradicsomból, és arra ítéltetett, hogy álorcája verejtékével keresse az ő kenyerét... A tökéletes színház — contradictio in adiecto. Nem jöhet létre soha, mert függvénye a Kornak, az Időnek. Akár az egyén szűkre szabott élete. A tökéletesség a művészetben, úgy gondolom, egy végső formát tételez fel: változatlan és maradandó képet. A színházművészet alkotásaiban azonban a megismételhetetlen emberi lét, a világosságot gyújtó emberi szellem a teremtés hatodik napja. Amely azzal, hogy létrejön, megsemmisül. A láng, ahogy fellobban, megvakítja önmagát, mint az igazságot fanatikusan látni vágyó Oidipusz király... A görög amfiteátrumok körlépcsőit, az orkesztrák roggyant kőlapjait, a nagy triász jónéhány pergamenre írt tragédiáját meghagyta számunkra a kegyes idő, de a hisztriók művészetét, a hellászi közönség ovációjával együtt, elnyelte az enyészet. Pedig azt mondják, az ókori teátrum tökéletes színház volt. Akárcsak hős utóda: az Erzsébet-kori színház, akárcsak neveletlen fattya: a commedia dell'arte, akárcsak annyi meg annyi volt-nincs csodaszínház a nagyvilágban. Tökéletessé, úgy látszik, csak a kapuikat bezárt színházak válhatnak — a művészi erényeket felfelé kerekítő hálás utókor emlékezetében... A színháznak, ha élni akar, vállalnia kell mindent: sikert, megtorpanást, a virágkor után a válság ódiumát is. Ha a tökéletességből kegyeletteljes színháztörténeti adalékok lesznek, a tökéletlen, vagy ahogy Brook nevezi, a Holt Színházból minden bizonnyal sok-sok forró színházi est születik holnapra. A kérdés tehát számomra sohasem úgy vetődik fel: válságos vagy kiváltságos helyzetben van-e a színház? Hanem így: nekünk, színházi embereknek mindig számolnunk kell művészetünk emberi természetéből fakadó gyengeségével. Teremtő erejével. És vállalnunk kell a válságot is.

Lejegyezte BÖLÖNI SÁNDOR

A SÁNTA ANGYALOK UTCÁJA A KOLOZSVÁRI SZÍNPADON
(HÉJJA SÁNDOR ÉS VITÁLYOS ILDIKÓ)



JELENET AZ ÖZÖNVÍZ ELŐTT MAROSVÁSÁRHELYI ELŐADÁSÁRÓL
(TANAI BELLA ÉS BÁCS FERENC, A HÁTTÉRBEN LOHINSZKY LORÁND)

RENDEZŐI ELMÉLET ÉS GYAKORLAT

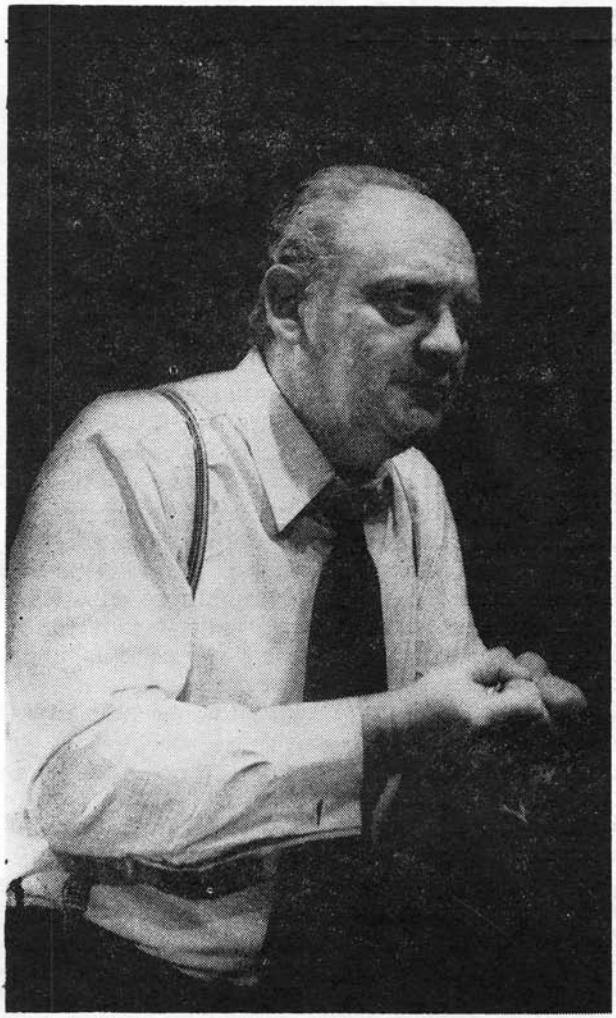
Beszélgetés Harag Györggyel

Módfelett egyszerű s kellemes volna most Harag György szellemességéből élni, miközben színház és „nagyvilág" ügyes-bajos, ám tetszetős dolgairól csevegnénk; de ezt a luxust nem engedhetem meg magamnak. „Szárazabb" témánk és fontosabb dolgunk van. Manapság, az érett, pályájuk delén lévő rendezők — úgy értem, világszerte — gyakran írásban is megfogalmazzák elméleti konklúzióikat. Talán a folyton megújuló színházi törekvések özönében szeretnék a maguk rendszerét tisztázni. Harag György, úgy látszik, nem az írás embere: az ő „elméletéből" próbálnék meg néhány következtetést „kilesni". In medias res: kezdjük a legégetőbb színházi gondokkal.

A hazai magyar színjátszás jellege „szövegexponáló", végletesebb formáiban csaknem gesztusokkal illusztrált „szövegfelmondásra" redukálódik. Magától értetődik, hogy ez a „stílus" a színpadi játékot egy idő múltán konvencionálissá dermesztette. Az utóbbi évek kiugró előadásai épp a régi kifejezési eszközök elerőtlenedett, konvencionálissá vált rendszerét próbálták áttörni. Harag Györgynek, a marosvásárhelyi színház főrendezőjének igen nagy része volt e megújulás elősegítésében (az *Özönvíz előtt*, a *Mentség*, az *Álmok háza*, a *Tornyot választok* egymás utáni bemutatásával).

— *Miben látja e stiláris fölfrissülés módját, mely a gondolatgazdagság attribútuma lenne hazai magyar színjátszásunkban? Mert ha a mai emberek lelkiállapotát, közérzetét csak a korszerű vers fejezheti ki (s bármennyi vitát fakasztott is, a közönség jó része mégiscsak elfogadta), a színház művészetében még kevésbé ragaszkodhatunk túlélt, banális eszközökhöz, hisz sokkal közvetlenebbül kötődik a korhoz, a mai naphoz. A jó színház pedig a néző fölrázása, fokozottan szuggesztív rendezői vízió és friss színpadi játékkultúra nélkül* ma *elképzelhetetlen.*

• — Azzal kezdeném, hogy nem vagyok „elméleti ember", és az „igazmondáson kívül" — ami eléggé primitíven hangzik — még nem fogalmaztam meg kikristályosodott ars poeticát, s őszintén szólva, irigylem is azokat, akik ezt írásban össze tudják maguknak foglalni. Az én iskolám teljesen gyakorlati volt, s ezért a munkáimat is a gyakorlat oldaláról közelítem meg. Legfönnebb utólag vonhatnék le elméleti konklúziókat, holott minden előadásomat „elméleti vergődések" előzik meg. Másrészt, a kor, melyben rendeztem, „kiszabatott", szüntelen színházi forrongás korszaka, s amint távlat híján nehéz napi történelmet írni, éppoly nehéz áttekinteni és tételesen megfogalmazni napjaink színjátszásának kialakulatlan teóriáját. Annyi bizonyos, hogy a harc — az aktív művészet mindig harcot jelent — a polgári színjátszás megcsontosodott formái ellen irányul, melyek már nem fedik a mai valóságot. Kemény küzdelem, mert a közönség jókora rétege mellett a színházakon



Harag György rendez

belül is bőven akad olyan, aki a „jól bevált" színjátszás nosztalgikus varázsát kívánja vissza vagy próbálja meg tovább fönntartani. A gyakran hangoztatott, de rosszul értelmezett jelszó, miszerint „úgy játsszunk, hogy a közönség is értse" — olykor lényegében a polgári színház ún. cselekményességét, anekdotára épülő szerkesztési módját, szokványos cselekményvázát követelné meg, amelynek egyébként a magyar színjátszásban mélyen gyökerező hagyománya van; egész odáig menően, hogy a közönség beidegződései a színházba járás ünnepi szertartásához kapcsolódnak: ha nem lát függönyt, fanyar hangulattal néz elébe az újabb „moderneskedésnek". Ez a bizalmatlanság persze a mi hibánk is, sokszor kompromittáltuk a modernség fogalmát.

A korszerű színjátszás lényege, szerintem, egyetlen megállapításra redukálható: *a korban élni,* a művész minden idegszálával.* Nem vélet-

len, hogy a „mai ifjúságnak" érthetetlennek, idegennek, anakronizmusnak tűnnék, ha egy népszínművet vagy polgári társalgási drámát kellene végignéznie.

— *Ez az egészséges ízlésváltás le is mérhető a diákfesztiválokon, meg a bemutatókat követő beszélgetéseken.*

— A modern színház sem önmagától születik. Talán úgy van, hogy minden jó színházi szakember egyszerre érzi meg, mikor jön el annak az ideje, hogy valamit *másképp* kell csinálni — s ennek óhatatlanul *a kor kifejezésének* kell lennie. A stílusváltásnak minden országban a saját gyökeréből kell táplálkoznia.

— *Gondolatilag és formailag is.*

— Föltétlenül. Ezelőtt négy évvel például nem véletlenül esett a választásom Nagy István darabjára: itt, nálunk született, általa kell korszerű mondanivalót közölnünk. „Ráállásom" a hazai darabokra épp ennek az elméleti konklúziónak köszönhető. Nem *föltalálnunk* kell tehát az új eszközöket, hanem *rá kell találnunk* az új kifejezési formákra. És nem azért keressük mindenáron az újat, mert ma már világszerte másképp „csinálják a színházat", hanem rá kellett döbbennünk, hogy már nem is tudnók másképp, ahhoz, hogy fontos gondolatokat, érvényes igazságot közvetíthessünk. A huszadik században nyilvánvaló, hogy a rendező-központúság került előtérbe: az előadás minősége ma már csaknem attól függ, hogy a rendező hogyan olvassa el a választott darabot. Voltaképp így születtek meg a nagy rendezői színházak, iskolák. Grotowski például kiűzte a szöveget...

— *Brook viszont annál inkább tiszteli...*

— Láttam Brook négy előadását, a rendező négy eltérő periódusából, és az a benyomásom, hogy máig sincs kialakult rendszere, mint Grotowskinak, s ez a rugalmasság tovább élteti. Először 1956-ban láttam Brook még hagyományos *Hamlet*jét, s az idén megnéztem a szertartásosan látványos, mitikus rituálékban gazdag *Szentivánéji álom*-ot. Mint hallom, Brookot már ez sem elégíti ki. A nagyhírű Living Theater például — noha eredményei mind „beépültek" korunk európai színjátszásába — néhány év múlva kimúlt. Ha a szó jó értelmében vett modern színházat akarunk, nem szabad elűznünk a szöveget, mint Grotowski, és nem vehetjük át Artaud elméletileg kitűnő „kegyetlen színház"-át — hanem a *magunkét* kell megteremtenünk, itt és most.

Nagyszerű erdélyi elődeink, színházi klasszikusaink, Janovics Jenő vagy éppen Kádár Imre, noha „nagy színházat csináltak", mégsem forradalmasították a színjátszást. Talán meglepően hangzik, de a hazai magyar színjátszás forradalmasítása, szerintem, Tompa Miklós nevéhez fűződik. A Székely Színház nagy korszaka ugyanis, húsz évvel ezelőtt, merőben új eszközöket kívánt, melyekkel szembefordulhatott a felszínes polgári színjátszás hamis világával.

— Nem szeretnék zsonglőrködni a szavakkal, de a forradalmasítás következő lépését, úgy hiszem, épp Harag Györgynek köszönheti a hazai magyar színház; gondolom, nem kis vajúdások árán . . .

— A saját vajúdásaimat viszont nagyon nehezemre esik tételesen megfogalmazni. Sőt, alapjában véve kényelmetlenül érzem magam a nekem szegzett kérdések miatt, mert attól tartok, hogy a szavak üresen konganak; az ilyen, lényeges tartalmat fedő kifejezés például, hogy „a korban élni" — könnyen frázissá válhatik.

— Visszaemlékszem, mennyire a marosvásárhelyi színház realista hagyományaiból fakadt, modern színjátszást hozott az országos sikert ért, sokszorosan díjazott előadás, az Özönvíz *előtt. A Nagy István-darab kérlelhetetlen drámaiságával, a hősök tragikus egymásrautaltságának dermesztően huszadik századi sorsproblémáival kínálva kínálta a harmincas évek vészterhes légkörét idéző, puritánságában indulatos játékstílust. A rendezés a gondolatok szikár színpadi megjelenítésére koncentrált, a belső drámai összecsapásokból fakadó indulatokat hiperbolizálta. Roskadt csönd és üvöltő indulat, fojtottság fokozta heves kitörések váltották egymást a labirintust idéző színpadon. Az üres szobákban bolyongó szereplők már a függöny felmenetelekor megadták az előadás ritmikusan megkomponált „mozgás-szuggesztivitását", mely a mozdulatlanul gubbasztók dermedtségétől az indulatos dulakodásokig mindvégig a csupaszra hántott lelkiállapot, drámai helyzet érzelmi-gondolati töltését biztosította. Puritán póztalanság és vakmerő kitörések, csukló sírás, száraz zokogás, kacagógörcs kontrasztos eszközei villództak egymásba, és teljesítették ki Nagy István megrázó drámájának tragikus légkörét e szenvedélyesre hangolt, tiszta játékstílussal. Hogyan született meg e puritán színpadi játék, mit jelentett a rendező Harag György és a marosvásárhelyi társulat számára, a jövő távlatában is, mert azt mindnyájan tudjuk, hogy jobbnál jobb előadások követték, a* Mentség, *az* Álmok háza *és a kolozsvári színházban a* Tornyot *választok?*

— A marosvásárhelyi színháznak volt egy szerencsés tradíciója, melyet ottlétemkor Szatmáron is fölleltem: az „önmegelégedés" hiánya. Legtöbb színházunk, sajnos, betegesen érzékeny a saját produkciójára, ez pedig a provincializmus kétségtelen jele. A hosszas egy helyben topogás után talán a vásárhelyi színházban ismerték föl először a művészek, hogy a megcsontosodás ellen valamit tenniük kell. A társulat java már készen állott arra, hogy bármilyen áldozatok árán kiutat keressen. És megteremtette a nélkülözhetetlen légkört ahhoz, hogy a tévelygések helyett a helyes útra térhessünk. A Nagy István-darabot egész másképp próbáltuk az első két hét folyamán. Egyre váltogattuk a jól bevált eszközöket, míg rá nem döbbentünk, hogy ez az út a sablonhoz vezet. Majd három napi szünet után, közös elhatározással elvetettük az addigi próbák valamennyi módszerét-eredményét. A döntő pillanatot viszont, mikor az ihlet megszületett, nem tudnám megjelölni. Azt azonban tudom, hogy a háromnapos pihenőszünet után néhány óra alatt kirajzolódott, csaknem teljességében, az egész produkció. Az is meglehet, hogy a Nagy István-darab előadásában tízévi vajúdás hozta meg gyümölcsét. Való-

színűleg tudománytalanul hangzik a válasz, de — elnézést kérek a hasonlatért — Nagy Imre is azt válaszolta volt, mikor egy ízben afelől érdeklődtem, miért festette az eget lilára: — Mert én ilyennek látom, fiam!

— *Pályája során bőven volt alkalma a legkülönbözőbb alkatú, tehetségű drámaírókkal dolgozni, találkozni, együttműködni. Az elmúlt évek legsikerültebb, legsikeresebb bemutatói épp hazai szerzők nevéhez fűződnek: Nagy István, Szabó Lajos, Petru Vintilă, s az idei évad nagy kolozsvári eseménye, a* Tornyot *választok Páskándi Gézától. Igen gazdag tapasztalata lehet tehát a rendező—szerző nemegyszer kényes viszonyának fölmérésében. Nem is annyira a múltat bolygatnám, mint inkább jövőbeli elvárásairól szeretnék puhatolózni, annak a tagadhatatlan jelenségnek az ismeretében, hogy a színház, mely világszerte fölfedezte és tudatosította a saját eszközeit, ma már társalkotóként lép föl, s a drámaírótól egyre inkább megköveteli a képi kifejezést, tehát a szerzők nem érhetik be pusztán a hagyományos dramaturgia szabályainak ismeretével.*

— Szeretném leegyszerűsíteni a választ. Elsősorban *darabokat* akarunk. Még akkor is, ha ezek korántsem remekművek. Az igazság az, hogy a rendezés elronthatja és „föl is emelheti" a darabot.

— *Ez utóbbira igazán jó példa néhány előadása . . .*

— Azt sem panaszolhatjuk föl, hogy nincsen drámairodalmunk.

— *Csak nem jól sáfárkodunk vele.*

— Hát vannak tartozásaink. Például Székely János színdarabjai fiókban hevernek. Sütő András mint drámaíró meg nem elég termékeny. És sorolhatnám tovább . . . Az írók tehát csak írják a magukét: a rendező s az együttes dolga már úgy elolvasni a színdarabot, hogy az előadás eseménnyé váljék.

— *Nincs tehát semmilyen igénye a drámaírókkal szemben? Itt van az alkalom . . .*

— Nincs. Illetve annyi mégiscsak van, hogy a korszerűségre ne csak a színház, hanem ők is figyeljenek föl . . .

— *Gondolom, a tehetséges író ezt magától értetődőnek tekinti.*

— Igen, csakhogy én ezen szüzsébeli korszerűséget is értek.

— *Nyilván nem kizáró jelleggel, mert épp az utóbbi időben vitt színpadra két történelmi drámát; de most jövendő előadásai iránt is érdeklődnék . . .*

— A közeljövőben Titus Popovici *Hatalom és Igazság*ának szeretnék új szcenikai elképzelést adni, majd vár a nagy feladat: *Az ember*

A Tornyot választok koldus-jelenete (Vadász Zoltán és Pásztor János)

tragédiáját a magam értelmezésében vinném színpadra, és végül Asztalos István *Fekete macskáját* rendezném Kolozsvárott.

— *A kolozsvári társulat, gondolom, nagy örömmel látja majd viszont, hisz Páskándi Géza Apáczai-tragédiájának nagy sikerű bemutatója további együttműködésre serkent.*

— Szándékomban is van mielőbb újabb Páskándi-darabot rendezni.

— *A* Tornyot választok *történelmi témájának modern szemlélete, megközelítése, a szöveg páratlan „gondolati fűtőanyaga", az eszmék nagy sodrású drámai viadala, az elvont replikák szelleme, villódzása bizonyára hatalmas erőfeszítést igényelt a színpadra állítás művészeitől, és szokatlan, de szép feladatot rótt az előadás alkotóira. Hogyan sikerült a képi kifejezés, a látvány nyelvére fordítani a sommás gondolatiságot, bármennyire is heves drámaiságban fogalmazódott meg?*

— Az a benyomásom, most nagyon „okos" és lehetőleg homályos elméletet várnának el tőlünk a Páskándi-előadás alkotási folyamatáról, mintha az elvonatkoztatás igénye az intellektualizmus legfőbb ismérve volna. Kénytelen vagyok csalódást okozni, mert „mindössze" annyi történt, hogy Páskándi Géza darabja nagyon megtetszett nekem, és anél-

kül képzeltem színpadra, hogy különleges vagy elvont filozófiai, rendezői elméletek előzték volna meg . . .

— *Víziója viszont már akkor megvolt: magam tanúsíthatom, hogy hónapokkal a próbák megkezdése előtt mozzanatról mozzanatra magyarázta végig, mesélte el nekem az első felvonás díszletét, s szereplőinek leendő mozgás-beállítását — a következő évi bemutatón mindezt hajszálpontosan föl is imertem.*

— Az elképzelés csakugyan intenzíven élt már akkor bennem.

— *Mondana valamit a koldusok zaklatott „nyüzsgésének", a némán fenyegető tömeg nagy hatású zárójelenetének vagy Apáczai és Basirius eszme-párviadalának koreográfia-kidolgozásáról?*

— Ennek elemzése maradjon csak a kritikusok dolga; jómagam nem tudnám megmondani: az alkotás folyamán az ilyennemű tudatosság momentuma hiányzik belőlem . . .

— *Ez tehát ama bizonyos ihlet szférájába tartozik?*

— Nálam föltétlenül. El kell viszont mondanom, hogy a Páskándi-előadás szerencsés találkozás szüleménye is volt (itt nem az eredményt mérem le), mely nélkül igazi élmény nem terem színpadon: a szerző, a rendező, a díszlettervező és az együttes lelkes egyetakarása, eggyéforrottsága eszményi alkotói légkört teremtett.

— *Az élményszerűség fönti kritériumáról ismét eszembe jut a beszélgetés kiindulópontja: milyennek minősíti a hazai magyar színházkultúrát?*

— Meg kell mondanom, hogy az általános színvonal meglehetősen alacsony. Oka talán abban keresendő, hogy színházainkban a prakticizmus az uralkodó, a napi feladatok gyakorlati teljesítése. Nélkülözzük az erős egyéniségű művész-vezetőket, akik kivezetnének a mindennapi feladatokon túli távlatra, és tehetségeinket jobban hasznosíthatnák. A fiatal színészek továbbképzése például a színházakon belül teljesen hiányzik; a főiskola problémáit meg már épp eleget feszegette a sajtó, én magam nem kívánok ehhez hozzászólni.

— *Ez a téma külön hasábokat igényelne, s magam is úgy vélem, feltett szándékunktól el-elkanyarodtunk, a hazai magyar színjátszás szükséges megújhodásának feszegetésén túl a napi színházi gondokra terelődött a szó, de talán így — a maga vázlatosságában — teljesebb a körkép.*

Lejegyezte METZ KATALIN

VASS ATTILA

VITA AZ ÉVAD ROMÁN DRÁMÁIRÓL

A régi kérdés, amelyet színházak, színikritikusok és nézők a két évad közötti szünetben minden egyes alkalommal feltesznek maguknak: mit nyújtott a lezárult időszak, s mit tartogat az új? — az utóbbi években bizonyos hangsúly- és árnyalatbeli módosulásokon ment keresztül. Nemcsak arra vagyunk kíváncsiak, hogy milyen előrelendülést, megtorpanást, esetleg visszaesést jelentett egyik-másik évad a színjátszás fejlődésében általában, hanem arra is, hogy tapasztalható-e fejlődés a mai embereket és témákat, mai gondokat és dilemmákat kifejező eredeti drámairodalom tekintetében. Ezek a kérdések állottak annak a kerekasztal-értekezletnek az előterében is, melyet a *Teatrul* szerkesztősége szervezett az elmúlt évad román drámatermelésével s annak színpadi megelevenítésével kapcsolatban. A vizsgálódásnak — mint maguk a résztvevők is hangsúlyozták — különös időszerűséget és jelentőséget kölcsönöztek pártunk Központi Bizottságának az ideológiai tevékenység fejlesztésére vonatkozó ismert tézisei és határozatai. Ez persze nem jelenti, hogy az évadot önálló egységként felfogva, a teljesség igényét támasszuk vele szemben, hanem inkább azt, hogy próbáljunk különböző tendenciákat, irányzatokat, a jelenlegi fejlettségi fokra jellemző tényeket és jelenségeket kifürkészni, s ezekből bizonyos tanulságokat, eszmélésre késztető következtetéseket levonni.

A lezárult évad során körülbelül 40 ősbemutatóra került sor. „Ez nyilvánvalóvá teszi, hogy az évad határozott fejlődést jelez — hangsúlyozta Constantin Măciucă, a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács képviselője —, nemcsak az előzőhöz képest, amely ilyen szempontból nem sok elégtétellel szolgált, hanem más »termékeny« évadhoz képest is... A másik jellegzetesség, hogy a darabok problematikája — véleményem szerint — nagyobb mértékben felelt meg a nézők társadalmi és esztétikai elvárásainak, erőteljesebben járult hozzá a szocialista tudat alakításához, azoknak a kérdéseknek széles és mély megvitatásához, melyekkel ma társadalmunk szembenéz."

Az évad jellegzetességeként emelték ki a vita résztvevői, hogy D. R. Popescu, Paul Everac, I. D. Sîrbu és más, immár hivatásosnak számító drámaírók mellett második drámával mutatkozott be Virgil Stoenescu, Al. T. Popescu, Ion Băieşu, újra a színpad felé fordult Titus Popovici, Petru Vintilă és Corneliu Leu, s két tehetséges kezdő is jelentkezett, Mircea Bradu és Aurel Ardeleanu személyében.

Túl a számszerű lajstromozáson, a szerzők osztályozásán és a darabok összességéből kiolvasható általános irányuláson, a kerekasztal-értekezlet résztvevői elsősorban az új drámák és előadások minőségével kapcsolatos kérdések néhány vonatkozását elemezték behatóbban. „... az érdeklődés bizonyos fokú állandósulását tapasztalhatjuk a történelmi témák iránt — állapította meg Natalia Stancu, a *Scînteia* színikritikusa —,

ami azt bizonyítja, hogy a múltbeli személyiségek univerzumának kiaknázása nem pillanatnyi divatot, hanem állandó törekvést és egyben érdekes dramaturgiai problémát jelentett. Szívesen beszélnék részletesebben — mondotta — annak a két történelmi darabnak az értékeiről, amelyekre itt utaltam, különösen Mircea Bradu darabjának irodalmi és színházi kvalitásairól. (Mircea Bradu *Vlad Ţepes januárban* című színdarabját Nagyváradon és Brassóban mutatták be, a másik pedig Aurel Ardeleanu *Dózsa koronája* című színpadi oratóriuma, melynek ősbemutatója a Temesvári Nemzeti Színházban volt, Taub János rendezésében. — *A szerk. megjegyzése.)* A *Vlad Ţepes januárban* azok közé az értékes román történelmi drámák közé sorolható — mondta Natalia Stancu a továbbiakban —, amelynek vezérlő elve a nemzeti lét lényegét alkotó hazafiság dicsőítése, a nemzeti létnek mint a történelmi szükségszerűség és az egyéni, tudati jellegzetesség összegező kategóriájának, mint példamutató, a szellemi erőt csatasorba állító hősnek a magasztalása. Kiemelném e dráma gondos irodalmi megmunkálását, és a szerzőnek azt a képességét, hogy a mitikus háttérbe hitelesen vetítsen rá egy realista módon megragadott és elemzett történelmi konfliktust."

„... véleményem szerint lezárult a mindenáron való demitizálás korszaka (melyet a *Maria 1714* és a *Lavnic krónikája* képviselt) — kapcsolódott Natalia Stancu gondolatmenetéhez és egészítette ki Margareta Bărbuţă —, bizonyos igazságoknak a kialakult mítoszokkal folytatott polémia során való leszögezése; sőt bizonyos fordulatnak, bizonyos remitizálásnak vagyunk tanúi, nem a romantikus dicsőítés értelmében, hanem olyan vonatkozásban, hogy a szerzők valóban példamutató történelmi figurák felé fordulnak, s úgy ábrázolják őket, mint akik adott korban népünk szellemiségének kvintesszenciáját testesítették meg (Dózsa, Avram Iancu, Vlad Ţepes). Paul Anghel darabjaihoz és Horia Lovinescu *Petru Rareş*éhez képest azonban nem jelentenek előrelépést; kezdők tiszteletreméltó és ígéretes darabjaival van dolgunk, amelyek nem érik el dramaturgiánk viszonyítási alapul szolgáló műveinek színvonalát."

Azok a drámák, melyek napjaink vagy közelmúltunk témáit közvetlenül ábrázolják, sokrétűek és változatosak. D. R. Popescut a társadalmunktól idegen magatartásformák mélyreható vizsgálata s az ebből adódó következtetések foglalkoztatják továbbra is, I. D. Sîrbut *(Az érem másik oldala)* az emberek közötti kapcsolatok kérdése érdekli. Corneliu Leut *(A boldog asszony)* a valóság és az emberi tudat közötti feszültség forrása, Virgil Stoenescut az ifjúság kérdése stb., stb. Egyszóval: a tudati kérdések még fokozottabb előtérbe nyomulásáról tanúskodik a lezárult évad. Abban azonban a vita valamennyi vagy majdnem valamennyi résztvevője egyetértett, hogy mindössze két színpadi művet, Titus Popovici *Hatalom és Igazság* című alkotását és Paul Everac *Lepke a lámpán* című drámáját lehet valóban jónak minősíteni.

Többen is beszéltek arról, hogy a mai témájú színpadi művek legtöbbjénél bizonyos fajta idillizmus tapasztalható. A valóság árnyoldalainak egyoldalú kiemelését kerülgetve — ami adott pillanatban túlságosan hangsúlyossá vált — a szerzők most másfajta egyoldalúságba, a valóságban már lezárult, megoldódott konfliktusok ábrázolásába esnek, főként ilyenfajta témákat ábrázolnak, s ez a törekvés puszta illusztrálásba

torkollik. A kész megoldások „felszervírozása" s az a törekvés, hogy a függöny lehullásakor valamennyi kérdés végére pont kerüljön — nem járul hozzá az eredeti drámairodalom gondolatébresztő, tudatformáló hatásának növeléséhez.

Valeriu Râpeanu a drámairodalom jelenlegi fejlettségi fokából adódó természetes igények, a további fejlődést elősegítő kívánalmak körvonalazásának során kifogásolta, hogy a jelenlegi drámairodalom középpontjában túlságosan is az értelmiség problémái állanak, nincsenek a munkásokról és parasztokról szóló, valóban korszerű román drámák. „Davidoglu megpróbálkozott a resicai színházban az újraélesztéssel, megmaradt Arjocánál (a *Tűzerőd* című, 1948-ban született dráma központi hősénél. — *A szerk. megjegyzése)*, továbbszőtte családja sorsának fonalát, de kísérlete szigorúan életrajzi keretekre korlátozódott. A valóságban végbement változásokhoz mért szemléleti változást nem tapasztalunk a drámaírónál. Innen táplálkozik az az érzésem — és itt jutunk el a vitánk tárgyához —, hogy dramaturgiánknak társadalmunk nagyon sok rétegével nem sikerült még kapcsolatot teremtenie... Emberek, akik húsz-huszonöt éves korukban munkások és parasztok voltak, mint Paul Everac *Hozomány* című darabjának hőse, hirtelen városokba, nagyvárosokba kerültek (néha egy hét leforgása alatt költöztek nagyszülőkkel, dédszülőkkel és unokákkal együtt), s bizonyos alkalmazkodási és morális nehézségekkel küzdenek. (Egyébként a *Hozomány* tévé-változatának épp azért volt olyan nagy visszhangja, mert nagyon sokan magukra ismertek a férfi és a nő sorsában.) Ha valaki a Ştefan cel Mare útra költözik, ez még nem jelenti azt, hogy városlakóvá alakult... Dramaturgiánknak jelen pillanatban nem sikerül még megragadnia azokat a változásokat, amelyek magában a társadalmunk struktúrájában végbement átalakulásokból következnek: a város és falu közötti kapcsolatban, a városra való áttelepülésben, a nemzedékek közötti dialógusban, melynek létét kezdjük már tudomásul venni (valójában mindig is létezett). Nekünk, akik az ötvenes években nőttünk fel, nem voltak nemzedéki problémáink. Most ez a kérdés egyre akutabb formában vetődik fel; azok, akik a nyomunkba lépnek, a mai és holnapi húszévesek, egyre égetőbb kérdéseket fogalmaznak meg — és törvényszerű, hogy ezeket feltegyék az előttük járóknak. A drámairodalom hatása nem mérhető statisztikai adatokkal, mértékegysége az, hogy képes-e vagy nem képes válaszolni a román társadalom jelenlegi, nagyon akut kérdéseire... Végső fokon a *Lepke a lámpán* értelmiségiekről szól, Petru Vintilă darabja, *Az álmok háza* (ezt a fővárosi Giuleşti Színház után a marosvásárhelyi társulat magyarul is bemutatta Harag György rendezésében. — *A szerk. megjegyzése*) kispolgári környezetben játszódik, és legkevésbé meggyőző alakja a munkás. A *Hivatlan éjszaká*nak is értelmiségi nő a főszereplője. Ezek a kérdések fogalmazódtak meg bennem az utóbbi időben látott darabok bemutatója alkalmából."

Valeriu Râpeanunak a tematikai szélesítést és a mai román drámák tényleges tömeghatásának, vonzóerejének felmérését sürgető észrevételeit Andrei Strihan vitte tovább. Az ő véleménye szerint Titus Popovici *Hatalom és Igazság* című drámájának kivételével (melyet a többiekkel egyetértésben színpadi formájában jobbnak, teljesebbnek, igazabbnak tart a filmforgatókönyvnél) az évad új darabjai közül „egyik

sem jelentett — a konfliktus igazsága és jelentősége, a drámai építkezés minősége révén — megfelelő alapot nagyhatású előadás létrehozására. Mindnyájan tudjuk, hogy a hamis, mondvacsinált konfliktusok a művészet egyetlen ágában sem olyan szembeötlőek, mint a színházban". Strihan szerint ahogy vannak jó és rossz hő- és elektromosságvezető fémek —, semmi „nem vezeti olyan rosszul a kis igazságokat, mint a színház. Bármilyen gondosan dolgozza ki valaki a konfliktus alapjait és előzményeit, bármilyen jól osztja is ki a színház a szerepeket, bármilyen tehetséges rendező kezébe teszi is le a darab sorsát, valamennyi együttes erőfeszítés sem képes elrejteni a konfliktus tartalmatlanságát, az élet igazságától eltávolodott cselekménybonyolítás és megoldás hamisságát. Féligazságokból, félmegoldásokból nem születik jó színház". Szerinte az említett kivételtől eltekintve mindössze két-három ötletesen megírt, jó színészi alakításokra lehetőséget adó, de távolról sem vitán felüli értékű dráma született. (Jellegzetes példaként Petru Vintilă már említett darabját hozta fel.)

„Ezzel el is érkeztünk a kérdés másik vonatkozásához..., nevezetesen ahhoz: mennyi szenvedélyt, intelligenciát, hozzáértést és felelősségérzetet fordítottak a színházak az eredeti drámai alkotás fényének emelésére." Andrei Strihan véleménye szerint a mai román drámairodalom kevesebbet nyújt, mint amire a rendező és a kiváló színészek sora képes, nemigen teszi próbára művészi és szakmai hozzáértésüket. „Egy dolog pótvizsgára bukni, más észrevétlenül átcsúszni az osztályon, és ismét más kitűnővel végezni, vagyis olyan bemutatót felragyogtatni, mely az egész színházi életnek eseménye." Ennek útjában jelenleg a legfőbb akadályt azok a nézetek jelentik, amelyek Andrei Strihan szerint nem számolnak a román színházi élet elért eredményeivel, megkérdőjelezik a kivételes színházi előadások célszerűségét, különböző formákban igyekeznek leszerelni az ilyen előadások megszületéséhez szükséges újító gondolatot és teljes szakmai odaadást. Andrei Strihan szerint ezek a nézetek az utóbbi időben eléggé széles körben terjednek.

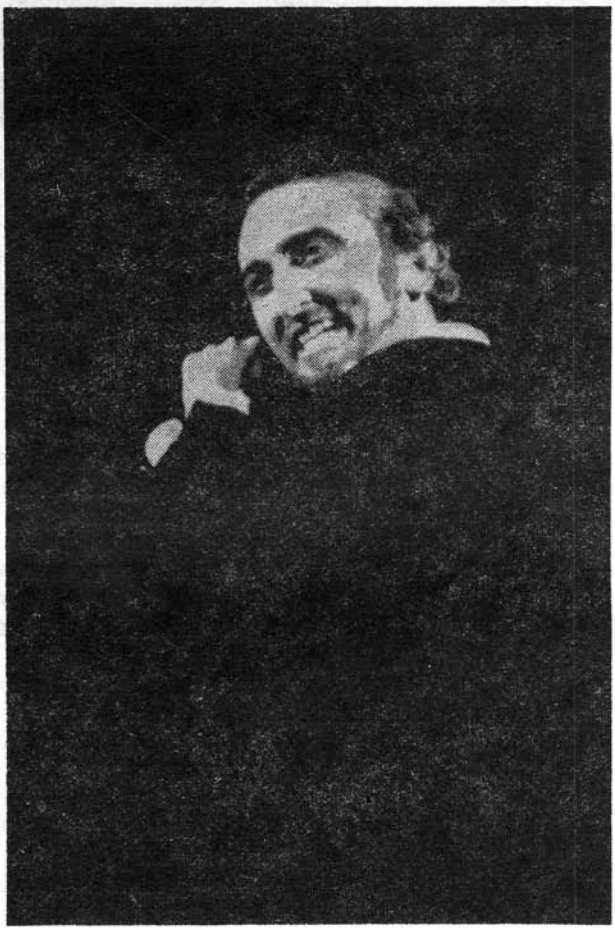
Miután Ion Cojar, Moni Ghelerter, Dinu Cernescu, Harag György, Eugen Marcus, Lucian Giurchescu, Sanda Manu, Horea Popescu, Dan Micu példájával és Liviu Ciulei Titus Popovici-előadásával cáfolta Strihan, hogy a rendezők állítólag lebecsülik az eredeti hazai dráma értékeit (Harag György rendezései közül az *Özönvíz előttet* hozta fel példának), a következőket szögezte le a drámai szöveg—előadás viszonnyal kapcsolatban: „Azt hiszem, hogy a tiszta színház elméleti és gyakorlati hívei, akik azt vallják, hogy manapság drámairodalom nélkül is létezhet a színház, akik a színpadraállítást ki akarják vonni az írott vagy elhangzott szó árnyaló és értelmező ereje alól — teljesen ferde álláspontot képviselnek. Ez az önkényes következtetésük abból a hamis premisszából indul ki, hogy a színpadi látvány állítólag puszta fizikai mivoltában is kifejezi az igazságot. Nyilvánvalóan elfelejtik, hogy a színházi előadás szuggesztív ereje és a látvány értelme épp az előadás egységéből következik, a jellegzetes kifejezési mód általános reflexiókat és érzelmeket keltő tulajdonságából. Értelmetlen dolog tagadni a mozgás, a gesztus, a hallgatás, a mimika, a világítás, a díszlet, a hangzás, a színpadi poézis, az árnyalati különbözőség, a dialektikus kontinuitás és diszkontinuitás jelentőségét a színházban, de ugyanilyen visszaélés megfeledkezni a drá-

mai szöveg értékéről, a szöveg értelmezéséről. Mindezt pedig abból az egyszerű okból kifolyólag, mert a színház nemcsak látvány, hanem gondolat is... Ha figyelmen kívül hagyjuk a költői szó mélységét, magának a színpadi metaforának is megbontjuk az egyensúlyát, s ez károsan hat vissza az egész előadásra. Véleményem szerint azonban ugyanilyen egyoldalú és dogmatikus bizonyos szerzőknek és színikritikusoknak a véleménye, amely szerint a színház legmagasabb szférájába nem számítható be sem a rendezés, sem a díszlet, csupán a drámai szöveg, minden ellenkező vélemény pedig egyszerűen kultúraellenes. Vajon nem vagyunk-e tanúi az utóbbi időben a rendező ellen irányuló tüzérségi össztűznek, vajon nem feltűnő-e, hogy egyesek szerint a rendező feladatát mindösszse a szöveg mechanikus színpadi tolmácsolására kellene korlátozni? Vajon természetes-e, hogy Caragiale, akinek idejében még nem differenciálódott eléggé az előadás megteremtésében részt vevők szerepköre és funkciója, a rendezés fontosságát, az összkép értékének irányadó voltát hangsúlyozta, ma pedig egyesek közülünk a rendező ideológiai s esztétikai szerepét minimalizáló anakronisztikus elméleteket gyártanak? A rendezői szerepkör objektív szükségszerűségként született meg a színház törvényszerű fejlődése során. Márpedig ha ez így van, akkor a kasztok kerítésén túl az egészre kellene függesztenünk tekintetünket; azon kellene fáradoznunk, hogy irodalmi szöveg és előadás között egy irányba ható, harmonikus egység és kölcsönösség alakuljon ki. A szélsőséges nézetek a művészetben mindig olyan álarcnak bizonyultak, mely mögött nemtelen kasztérdekek húzódtak meg. A kritikának nem az a hivatása, hogy eltereljen, hanem hogy szembenézzen, nem az, hogy leválasszon, hanem hogy egyesítsen, de különösen nem hivatása, hogy bomlasszon."

„Amikor azokra a sikerekre gondolok, amelyekkel a román színjátszás büszkélkedik — kapcsolódott Valeriu Râpeanu és Andrei Strihan gondolatmenetéhez Florin Tornea —, és amelyek a határokon túl is nagy visszhangot váltottak ki, szomorúan kell megállapítanom, hogy e visszhangok közül egyik sem fűződik új, eredeti darab előadásához. A hiányban nem a rendezés a ludas, hanem a szöveg, amelyről itt vitatkozunk. A kérdés a következő: milyen mértékben szolgáltat a román dráma, a szöveg, melynek tartalmi követelményeit meghatároztuk és rendeztük, megfelelő alapot, nekem, nézőnek (itteni és ottani nézőnek), hogy értékként ragadja meg figyelmemet. Nem a szerző és a rendező közötti nézetkülönbség tehát a legfontosabb, hanem a valóságos továbbhaladás, a büszkeségünket növelő hasznok és sikerek további gyarapítása. Vannak drámaírók, akik munka közben a rendezőre vagy a színészre gondolnak. Szemük előtt gyakran az ideális színész lebeg. De én nem ezekről a specifikus esetekről akarok beszélni, hanem arról, hogy a szó, a kifejezés mennyire képes színpadi formát ölteni. A megoldás az, hogy magának a szerzőnek is színházi emberré kell válnia, mint Caragialénak. Caragiale színházi módon gondolkozott, Eftimiu színházi módon gondolkozott, Camil Petrescu hasonlóképpen. A szerzőnek szerves kapcsolata kell hogy legyen a színházzal (nem a rendezővel). Ezt a kérdést nagyon fontosnak tartom, ha azt akarjuk, hogy a színház azt adja, amit akarunk, és úgy adja, ahogy akarjuk."

A *Teatrul* szerkesztősége nem tett pontot a vita végére, nem próbálta tompítani az itt-ott felbukkanó polemikus érveket, és nem igye-

kezett összefoglalni a véleményeket olyan szövegezésben, amellyel mindenki egyetért. Mi sem próbáljuk meg tehát a felvetődött kérdéseket vonatkoztatni és összefüggésbe hozni a romániai magyar drámairodalom és színjátszás sok vonatkozásban egyező, de specifikumokban is bővelkedő problémáival. A vita nézetünk szerint úgy érdekes, tanulságos és vonatkoztatható, ahogyan elhangzott. A dolgok általános megítélése szempontjából még csak azt tartjuk lényegesnek, amit az egyik hozzászóló kiemel, és amivel a többiek is nyilvánvalóan egyetértettek: nem kötelező, hogy minden egymás után következő évad kitűnő legyen. A két világháború közötti mozgalommal kapcsolatban nem az érdekel bennünket, hogy milyen volt például az 1932—33-as vagy az 1938—39-es évad. A lényeges kérdés a drámairodalom fejlődésének iránya. Nem volt még olyan színházi mozgalom, melynek útját csupa remekmű jelezné. De a színházak mindennapi kenyerét jelentő művek közül ki kell választanunk azokat, melyek a többet, jobbat, igazabbat képviselik. Feltéve persze, hogy az igazságról lehet beszélni alap-, közép- és felsőfokban.



Zsoldos Árpád
A nagy játékos című
Kocsis-darabban

PÁSKÁNDI GÉZA

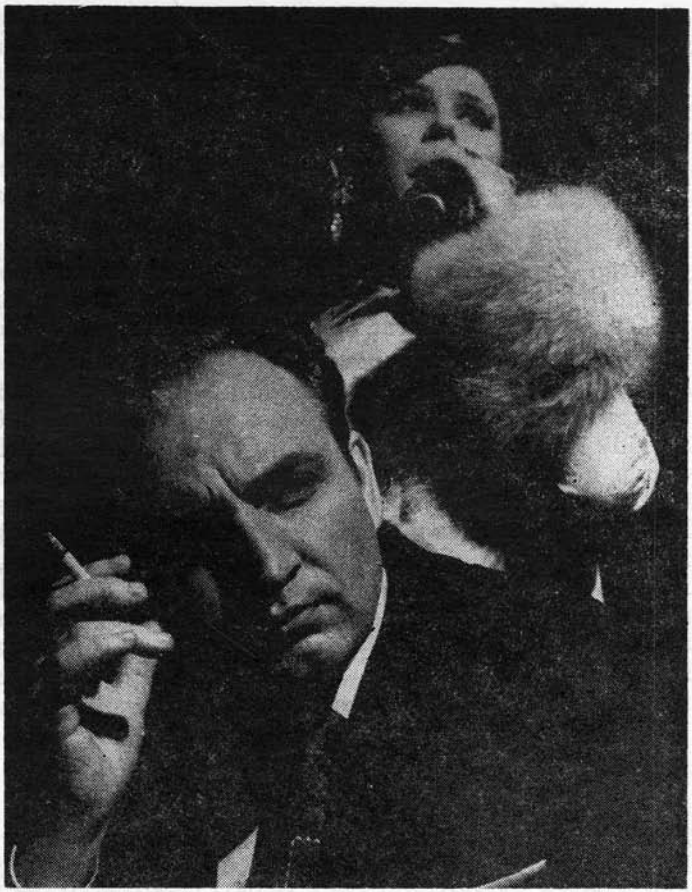
VALLOMÁS A SZÍNÉSZRŐL

(Kedves Barátom, részint neked, részint rólad írom e sorokat, de mindenképpen huszonötéves színészi pályád s legalább tizenötéves barátságunk az oka, hogy ez a vallomás megszületett. Kérlek, fogadd szívesen tőlem e neked dedikált gondolatsort — alakításaidért szerény viszonzásul.)

1.

Falun születtem, nem mentegetőzésnek szánom, hiszen a nagyvilághoz, a világtörténelemhez képest mindenki falusi, Napóleon is „csak egy korzikai", hanem ezzel is emlékeztetni szeretném a kedves olvasót, hogy falun sokkal inkább fogalommá válnak a dolgok. Ott a „pap", a „jegyző", a „tanító" a személynévtől elválik, s szinte önálló létet kezd. A fogalom falánk, kitátott szája pedig csak nyeli a nemzedékeket, a családneveket... e Vándor Jánosokat. Az, hogy „pap", „jegyző" — több, mint név — egy kis valamifajta világot jelent, etikát, életmódot, kultúrát, sorsot, szokásokat és még annyi, de annyi mindent. A személy nevét bekebelezi a szerep, a sors, a helyzet és a funkció.

Lehet, hogy valaki sokkal nagyobb író volt Iksznél, mégis, ha Iksz belépett abba a század eleji kávéházba: ő volt *„az* Író". Emlékszem, egy időben gyakran jártam egy városszéli kiskorcsmába. A pincér nem tudta nevünket: számára egyikünk volt „az ügyvéd" — csak így ismerte —, a másik „a költő", noha az ügyvédet még a törvényszéken ügyfelei is alig ismerték, a költő pedig egyelőre egy sportlapban közölt „klub-himnuszokat". Igen: a fogalommá válást segíti a viszonylag kisebb kör, a zártabb társasélet, ahol nagyjából mindenki ismeri egymást, s ahol lehetőleg minden mesterség képviselőjéből csak egy van, s így ebben ölt testet a közösségnek az illető mesterségről alkotott elképzelése. Nem az a fontos, hogy „az orvos", „a mérnök" objektíve milyen szakember — a lényeges inkább más: olyan legyen, amilyennek a közösség „az orvost", „a mérnököt" — bármily hamis is legyen ez a kép — elképzeli. Feleljen meg a közösségi illúziónak. Például ha az él a tudatban, hogy a tudósok szórakozottak — minden bizonnyal: a kiskorcsmában egy Nobel-díjasnak sem lesz sikere, ha nem kellően szórakozott. Csak „egy bizonyos" orvosnak, mérnöknek kötelező, hogy — ha nagy akar lenni — lángesze legyen. *„Az* Orvosnak", *„a* Mérnöknek" nem fontos, hogy a szakmában valóban nagy legyen, elég, ha benne izzik a „habitus zsenije". Az „egy bizonyos orvosnak", „mérnöknek" nem is lenne ideje a „habitussal" járó többletmunkára, fáradozásra, csak az *„az* Orvosnak", csak az *„a* Mérnöknek" jut erre ideje: jó „erőnlétben" tartani a „habitust", jó karban, kozmetikázni a tartást, kiöltöztetni a viselkedést. Ó, hisz mindenfajta eleganciához nemcsak pénz kell, de még több fáradság.



László Gerő és Sebők Klára Miller A bűnbeesés után című darabjában

Nos: így vagyunk az „*a* Színész" fogalmával is.

Van „X.Y. művész úr" és van az „*a* Színész", akire, ha a színészetről van szó, mindjárt gondol a halandó. Hogy egy ilyen fogalmat valaki testtel töltsön ki: szüksége van a „habitusra". Az ilyen színészre nyugodtan mondhatjuk: „A kávéházban már rég egy új Somlayként jön be, noha a színpadról a tálcát még mindig elfogódottan viszi ki." Kérdezz meg ahány embert csak akarsz: kire gondol, ha e szót hallja: színész? A válasz meglep, noha nem kellene, hiszen előre felkészítettelek. Nyilván egy ripacsériára hajlamos színész nevét fogja kiejteni. Vagy azét, aki a vendéglőben, utcán, taxiállomáson „színészként" viselkedik. Az sincs kizárva, hogy egy olyanét, akit botrányok tettek hírhedtté, akit a pletyka emelt sztárrá a városban. (Ó — egyébként — boldog idők voltak azok, mikor még a pletyka maga is a színház felé terelte a publikumot, mert mindig biztató jelnek számít, ha a közönséget a kelleténél jobban érdekli a színészek magánélete: ilyenkor nem kell a „házat" félteni.)

Vannak azonban szerencsés pillanatok. Ilyenkor a színésznek nemcsak az életbeli „színész szerep" kell, nem elégszik meg azzal, hogy

„ő a színész — a csárdában", hanem elsősorban a színpadra löki önmagát, de egyébként mindig és mindenütt az akar maradni. Szakma, igény, tehetség, etika, habitus önfeledt találkozása ez. Ilyenkor Thália mosolyog.

2.

Nagyon nehéz lehet a *színésszé levés*, de mert ebben a véletlen is gyakran kaphat főszerepet, sokkal nehezebb *színésznek maradni*. A színésszé levésben több a veleszületettség, mint az akarat a színésszé maradásban: igény, akarat, önmegtartóztatás, ellenállóképesség döntenek.

Igen: nem lehet nehezebb dolog, mint színésznek maradni: izzó, tehetséges, remegő orrcimpájú, áramos-villanyos, tetőtől-talpig-ideg, „betelik velem a színpad, kimegyek — úr támad mögöttem, hogy látni a »vid« folyosóját" színésznek, agyba-lélekbe markoló hangúnak, villámcsapás-gesztusok félistenének, olyannak, akiről szememet levenni nem tudom, mert mint a mágnes rántja magához pillantásaim szóródásra hajlamos fény-reszelékeit. Iszonyúan nehéz lehet *„proteuszinak"* — aszkézis, lemondás színpadi papjának, szerepekbe rejtőző, *in cognitós* személyiségnek, elfojtó cölibátusban is boldognak, gőggel vállalt alázatosnak maradni, de éppoly nehéz lehet *„démoninak"* (ez a másik nagy típus) — állatszelídítő, kígyóbűvölő tekintetűnek, szerepre rontó egyéniségűnek, írott szöveget bekebelező „én"-nek, olyannak, aki mintha József Attilát idézné minden színpadi mozdulással:

... társadalmunkba elme kell nagy fénybe',
mely igazodni magára mutat.

Feloldódni a szerep italában, bátor-alázatosan elvegyülni: ez a proteuszi. Kihörpinteni a szerep italát: alkotó gőggel kiválni: ez a démoni — konok zártság és villámokat is vállaló nyílt mell és homlok. Fölszippant a szerep, a szöveg vagy: fölszippantom a szerepet. Védekező és támadó típus. Transzponens és exponens: ön-áttevő és ön-kitevő, ön-vállaló, önmegvalló. Invokáló és provokáló: megidéző és kihívó. Epikus író-alkatú: másokba rejtező lelkű, hangú és gondolatú. Lírikus-alkat: „kijelentésben" élő, saját szavával egy levő: mágus, aki „énjét" úgy éli elénk, mintha varázsigét mondana.

Ők a *hivatásos homo ludens*, a „játékos embert" küldetés szintjén képviselők: két nagy alaptípus. A tranzigens és intranzigens: áthatolható, átjárható és áthatolhatatlan. A proteuszira meg mintha Illyés Gyula írna példát:

... idegeden átengedted
hő szeszként azt a néhány verset ...

Igen: a hő szesz mámora úrrá lesz az elsőn, aki *magába-enged*. A démoni lerohan: ő a lehetetlent is megkísérli: be akarja rúgatni a szeszt.

Ó, a *homo ludens!* Talán az utánzás játékával kezdte pályafutását! Utánozta a hangokat, a természet hangjait, hangutánzó szavakat ejtett ki: így jobban hasonlított a szó (a hangjai által) a jelöltre, így jobban hi-

hette: a szó és a jelölt dolog, tárgy azonos, a név és a névvel jelölt egy és ugyanaz, és lelke van a fűnek, fának is. Hit volt kezdetben, ami ma játék. Ám a játék fürge ujjain az igaz művész megérzi a hit vérszagát. Az *utánzás* sok mindent jelent: jelenti, hogy valami *tudatosult*, jelenti azt, hogy valami ismétlődött, s ezáltal felfigyeltünk rá, mint *nem-egyszerire*, hanem már-már törvényszerűre, jelenti azt is, hogy tudatosítani is akarjuk, de azt is, hogy felismertük, s így már nem félünk újrajátszani. *A játék a valóság felszabadult rekonstruálása.* A tolvajból, akivel rekonstruáltatjuk a bűntényt — az *eredeti feszültség* eltűnt, s ha nem is könnyed, de inkább közönyös vagy fáradt. Képzeljünk el egy olyan bűnözőt, aki másodszor már unja ugyanúgy s ugyanazt csinálni, mint eredetiben, s szeszélyesen hozzáad, egyebet játszik a rekonstruálásban. Ebben a bűnözőben a *homo ludens*, az *elemi művész* támad fel: csak a cselekmény váza van meg, a többit *rögtönzi*. Mindenképp: a játék a szabadság legprimitívebb formája, legprimitívebb, de legmaradandóbb.

Nos: a színész: a bennünk — emberekben lévő *homo ludens* színpadra dobott része. A belőlünk — emberekből — a Látványnak odavetett rész: ez a színész. A Néznivaló, a Hallgatnivaló Ember. Olykor többszörösen *homo ludens*. Néha azt a szerepet játssza, hogy szerepet játszik.

Nehéz, nagyon nehéz lehet igaz színésznek maradni.

Nézd csak, mennyi veszély leselkedik rád, aki a tisztáson játszol, a bokrokból mennyi izzó szempár figyeli dalodat, táncodat, szóidat, lesnek rád, aki a tisztáson valami szent tűz körül a játékot kergeted, a legmegengedettebb s legvitatottabb szabadságot.

3.

Igen: a veszély. Mennyit töprengtem én is rajta: mi ronthatja meg a színészt? Mi telepszik rá eleven tehetségére? Mi az oka a tehetség érelmeszesedésének? Mitől dugulnak el a szellem erei? De hiszen nagyjából ugyanaz ronthatja meg az embert, ami felemelheti. A színészt hasonlóképpen.

Megronthatja az író maga — az *írott szöveg* által, a *rendező*, a *partnerek*, a *színházi vezetés* (ideértve: a repertoárt is), a *közönség*, a *kritika*, és persze — nem utolsósorban — megronthatja *önmaga önmagát*.

Beleborzadnánk, ha egyszer komolyan (némi statisztikával) elgondolnánk: mennyi lassú (vagy gyors) színészi karrier tragédiáját okozták az írók. Igen, gyilkos az a szöveg, amely nem felemel, hanem lealáz, amely nem kér teljes erőfeszítést a birtokbavevőtől, amely a fantáziát a földszintre, sőt az alagsorba viszi, nem provokálja a színész lehetséges asszociációit, nem veszi igénybe a művész egész „asszociációs bázisát", vagy pedig a színész eleven hitének, művészi nézeteinek homlokegyenest ellentmondó. A jó szöveg viszont olyan, mint az álcázott aknamező: a színész lép egyet, szót ejt ki — robbanás. A színész belső „vészcsengője" jelez, kigyúl: veszély! Vigyázat: ez az egész terep ilyen. Itt nem lehet alvajárni. Minden érzékszervét most már arra összpontosítja, hogy nagyon figyeljen, hogy éber legyen a szelleme, a lelke, mert temérdek „veszély" leselkedik rá a szöveg álcázott „aknamezején": a meg-nem-értés, a meg-nem-értetés és a kihagyott-lehetőségek veszélye.

Az írott szöveg, a „színműipari termelés" már csak mennyiségileg is alkalmas arra, hogy megrontsa a színészt. Hiszen a darabok legnagyobb százaléka fércmunka. Van néhány derék, jó, szavatartó munka. S nagy ritkán egy-egy remekmű. Azt mondják: úszni nem lehet elfelejteni. Próbáljuk csak ki: járkáljunk hosszú évekig bokáig érő vízben, s azután menjünk a tengerre. Reflexeink elbizonytalanodnak, ha úszni nem is felejtettünk el, légzésünk kapkodó, karunk hamar kifárad. „Hát ez az író nem tudja, hogy a színész is ember, mégpedig: olvasó ember?" gondolja, mondja az igényesebb színész. Igen: az írónak úgy kell írnia, hogy a színésznek is tessék, az igényes színésznek is — ne csak a publikumnak. Ha a színész számára az író szövege — élmény, a csata legalább negyedrészt meg van nyerve.

A *rendező?* Ha fiatal? Nem akar kockáztatni, be akar futni (pedig: ilyenkor jobban kockáztathatna, mert nincs sok vesztenivalója). Bevált, „biztos" színészekre bízza a szerepeket. Sokszor: épp a fiatal rendező mellőzi a fiatal színészeket. Viszont: a „bevált" színészek „papírforma" szerint, saját „pedigréjük", törzslapjuk szerint játszanak: semmi izgalmat, várakozást nem érzünk, nem legyint meg a kockázat „egyszer-volt" izgalmának lehelete. A befutottak maguk is úgy ülnek a szerep-nyeregben, mint öreg versenyzsoké a kivénhedt, idomított cirkuszi ló hátán. (Pedig öreg ló nyergébe fiatal zsokét, betöretlenébe — öreg lovast, ez a jó.) Ha a rendező idősebb s ráadásul nem is igen tehetséges: ugyanez a veszély: szintén a biztosba kapaszkodik, csökkenti a bukás esélyeit. A rendezői tehetetlenség gyakran a színészi alakítás iránti „alázatosság", „munkatisztelet" jelmezében lép színre: hagyja a színészek „magánszámait", hogy fenntartsák általa a produkciót. Nem kevésbé veszélytelen a magát büszkén „intellektuálisnak" tartó, sokszor agresszív rendező típusa, aki „képben" nem tudja láttatni az előadást. Fent a színpadon dinamikájában nem tudja megszerkeszteni a látványt, csak lent a „kispadon" a rendezőpéldányt olvasgatja: színészi, mint szoborcsoport a múzeumban, vagy kirakatban próbababák, bársonypárnán domborműves érmek, plakettek, élő panoptikum, a statika világa, kihasználatlan terek, féloldalas színpad: mintha a mérleg egyik serpenyőjébe szorult volna minden ember, s a másikba már semmi és senki sem jutott... Ez a magát intellektuálisnak mondó rendező-típus tekintélyt „eszével" próbál szerezni, s alacsonyabbrendűségi érzését az igazi művészek iránt gyakran agresszivitással ellensúlyozza. Ide tartozik az az eset is, amikor a rendező maga sem szereti a darabot, „feladatból" csinálja: hogy is tudná fellelkesíteni színészeit az ilyen?!

S ha már itt tartunk, említsük meg azt az évtizedek óta tartó nagy polémiát a *színész-centrikus* és a *rendező-centrikus* színház hívei közt. A vita szinte oly hevesen lángolt, mintha a demokrácia vagy monarchia kérdését kellett volna eldönteni. Kétségtelen, hogy a — mai értelemben vett — rendezés eléggé fiatal művészet, annyira mindenesetre, hogy *még állandó önigazolással akarjon élni:* ez minden fiatalabb művészet, tudomány sajátja is. Ez az önigazolás olykor a szöveg ellenére történik, jobbik esetben: az eszmei hangsúlyok erősebb kitevése vagy bizonyos pszichológiai motivációk kijátszása által, megint máskor: a mellékszereplők vagy cselekmény a főszereplővel s a főcselekménnyel egyenrangúvá való tétele vagy afölé „kiugratása", olykor a jelmez, díszlet vagy a szö-

László Gerő a Kegyenc című Illyés-darabban

vegtől függetlenült „betétek" (tánc, pantomim stb.) akarják megmutatni, hogy a rendezőnek van „felfogása". Hiszem — sőt: tudom, mert láttam —, hogy a nagy rendező nem akar görcsösen „önigazolni", hanem a szöveggel nagy egyetértésben, majdnem „békés együttélésben" valósítja meg önmagát. Mert *nem etikus* más darabot eljátszani, mint ami a „kottában" van: ez végülis jog kérdése is. Képzeljük el azt a zenekart, amely egy Beethoven-darab kottáiba néz, s közben Berliozt játszik. Ezen mindenki felháborodnék; sok színházi rendező tesz ilyet vagy ehhez hasonlót, és gyakran észre sem veszik! Ami a színész-, illetve rendező-centrikus színházat illeti: a rendező-centrikus színház előnyei nyilvánvalók: egységes produkció, filozofikusabb vízió, semmi sem mellé-, minden alárendelt, nincsenek „magánszámok" stb. A színész-centrikus színház talán jobban felszabadítja a színész „belső erőtartalékait", a színész egyszerű „végrehajtóból" „társalkotóvá" válik, aki szerepében „partizánkodhat" is, nem csupán kijelölt őrhelyére kényszerül, mint a szervezett hadsereg akármelyik katonája. Ezt a vitát, persze, nem vagyunk hivatottak eldönteni, és ember legyen a talpán, aki meg tudná tenni. Az a gyanúm: darabja válogatja, hogy melyik „centrikussághoz" kell inkább nyúlni. Az a darab, amelyben hangsúlyozott, jól körvonalazott, különféle jellemek, típusok élnek — inkább kéri a színész „különmunkáját", mint egy olyan mű, amely létmodellekkel, szituációba helyezett gondolatokkal, szimbólumokkal stb. „operál". Ezért, ha nem is kizárólag, de a nagy realista művek mintha a színész-centrikusságnak, a modern, régi formát-bontó darabok pedig a rendező-centrikusságnak kedveznének. Hiszen például egy abszurd darabban a hősök jobban hasonlítanak egymásra beszédjükben is. A *szemszög* a stílus. A rendező feladata tehát — szerintünk — elsősorban az, hogy megnézze „a darab hajlamát", s csak azután

döntse el a valamilyen „centrikusságot". Ebből az is kiderül, hogy el tudunk képzelni olyan — ideális — rendezőt, aki — a daraboktól függően — mindkét „centrikussággal" felváltva — dolgozik.

A színészre nézve: mindkettőnek meglehetnek a veszélyei. A rendező-centrikusság súlyosabb esetben az önállóság-hiányt eredményezheti, a színész-centrikusság a „nem látja a fáktól az erdőt" (a saját szerepétől az egész előadást, a kis részletektől az általános eszmét) hibához vezethet. Az a munkás, aki csak egy munkafázist lát mindig, nem gondolhatja át az egész termelés összefüggéseit (láttam egyébként olyan közönyös színészt — nem is egyet —, aki talán soha nem látta végig azt az előadást, amelyben játszott.)

A partnerek ... Lehetnek irigyek, betegek, kedvetlenek, haragban lévők, önzők, tehetségtelenek, kiégettek, rutinosak, buták, rosszindulatúak (ellenünkre játszók) stb., stb. Színészek bevallása szerint: nincs annál rosszabb, mint a partner semmibe révedt, mitsem kifejező szeme — a borjúpillantás. „Megöl — akire nem hatok. Megöl azzal, hogy nem hatok rá." Ha megöli a másikat, megérinti a vállát, kezet fog — olykor az az érzésem, levegőt markol, hideg a keze is. Rossz partner az, aki „fordított pantomimesként" játszik. Marcel Marceau szerint a pantomimesség „lényege: az ellensúly". Az „ellensúllyal" ábrázolja a nem lévőt. Tegyük hozzá: erőfeszítésünkből lehet következtetni az ott-nem-létező erejére és hatalmára; úgy érzékeltetjük az anyagellenállást (rezisztenciát), saját térfogatunkkal érzékeltetjük a térfogattal nem rendelkezőt, az ott-nem-létezőt. Így mozgásunkból, erőfeszítésünkből rekonstruálni lehet, ami egyébként csak „semmiként" van jelen: anyagként, tömegként érzékelik — mozgásunk által — azt, ami nincs ott mint ilyen. Az okozatból, az okozat által láthatóvá varázsoljuk az okot: az ok rekonstruálása — az okozat által. Nos: az említett rossz partner azért „fordított mimes", mert az ott-lévőt teszi semmivé, az élő testet veszi semmibe, szinte eltünteti, hogy helyébe hideg s üresség lépjen. Nemcsak rossz partner — rossz színész is az ilyen. Ha az életben egy idegen ember puszta „mellettünk-léte" is kivált belőlük valamit: szorongást, utálatot, idegenkedést stb. — hogyne kellene az ilyesminek érződnie a színpadon! Még ha két robotot állítunk egymással szembe vagy egymás mellé — akkor is megtörténhet, hogy valamiként (a szerkezetükben lévő mágneses erők, a rosszul szigetelt elektromosság, valami számítási hiba folytán) hatnak egymásra. Az ilyen robotot azonban „tökéletlennek" tartjuk: a robot akkor tökéletes, ha *hatásálló*, ha *önmagában robot, önellátó*, ha nem hat rá a másik robot „jelenléte", legalábbis: nem okoz nála „szervi elváltozást". Nos, ami a robotban tökéletességet, az a színészben a legnagyobb tökéletlenséget jelenti. A színész nem lehet önellátó, önmagában-színész, a *másik jelenléte* a legdöntőbb módon meghatározza játékát, s az élményt, amit számunkra nyújt. Még ha „magányos monológot" mond, akkor is éreznem kell, hogy közben borzong a nem-jelenlévő emberek lélegzésétől, érzi a mások körülötte tolongását, tülekedését, tekintetük rászegeződését. A „magányos monológban" a színész a pantomimeshez hasonló feladatot old meg. Magányosan kiejtett szavainak izzása — egy nem-látszó, jelen-nem-lévő vagy éppen nem-létező közösség ható erejét, esetleg: végzetes hatalmát idézi elénk.

Hogy miként lehet rontó a *színházi vezetés?* E vezetés lehet klikk-

szerű, bürokratikus, egyszemélyes, bábszerű, hozzánemértő, vidékies, a közönséghez „leereszkedő" (nem pedig a publikumot „magához emelő") stb. Az említett vezetés a műsortervet összeállíthatja: külső szempont (tehát nem a színházi erők és a közönség reális szükségletének s keresletének figyelembevétele) alapján és belső szempont szerint. A belső szempont lehet: színész- vagy rendező-centrikus, tehát: „ilyen és ilyen színészeim, rendezőim vannak, ennek megfelelően ilyen és ilyen természetű darabokat tűzök műsorra." És lehet: közönség-centrikus: „ilyen és ilyen a publikum igénye — ilyen műveket játszok." Az ideális persze az, ha harmonikusan mind a színház belső erőit, mind a publikumot figyelembe veszik a repertoár készítésénél. Így aztán a színész nem érezheti azt, hogy a színházi vezetés kiszolgáltatottja a szakmaitól idegen — például kereskedelmi stb. — szempontoknak vagy a publikumnak.

No és a nagy szálka a szemben: a *kritika?* Ki ne olvasott volna olyan kritikát, amely angyali ártatlansággal összetéveszti önmagát a „heidelbergi kátéval": kérdés-felelet alakban fogalmazódik: nem, ez nem helyes, csakis ez a helyes stb. Van másfajta bírálat is: barátság ihlette kritika: forró közhelyei a színészi alakítást zsírpecsétté olvasztják az újságpapíron. No és a dilettáns (felháborodni és lelkesedni olyannyira tudó) kritika, amely pontosan megmondja, mennyiben voltak „méltók" vagy „méltatlanok" az ügyhöz (hogy milyen ügyhöz — azt tőlük tessék megkérdezni). Olykor — sőt gyakran — a publikum nevében lépnek fel, nem tudni, kinek a megbízásából képviselnek minket — mandátumot senkitől se kapva. „Mást érdemel a 200 éves színház. Semmibe veszik a közönséget" stb. A hozzánemértő sznob (mert van, persze, ha nem is mélyen hozzáértő sznob is: az ilyen akár hasznos is lehet) bírálatában ezt olvassuk: „láttuk e darab előadását a Fülöp-szigeteken is: csodálatos volt." Ha „ellen-sznobságba" göngyölt sznobság, akkor: „Nem tetszett." Aztán a képzavaros, közhelyes szabvány-kritika ilyeneket ír: „Hátborzongatóan varázsolta elénk a szimpatikus férfi alakját, a harmadik felvonásban pedig — amikor átballagott a színen — egyenesen szárnyakat kapott!" No, de itt van a publikum másik „kedvence", a „tudatlan-pikáns" kritika: „A művésznő hiába mutogatta három felvonáson át a harisnyakötőjét, azt hivén — nagyon helytelenül egyébként —, hogy a darabban a *térdszalagrendről* esik szó. Hiába — mert e műben éppen, hogy nem ez az eszmei főkérdés, hanem az angol puritán mozgalom szennyesének kiteregetése, azonban harisnyakötők nélkül! Tehát már csak ezért is helytelen ez a nagy térdkalácsmutogatás, noha — ami az övé, az az övé! — ezt a művésznő kereken, formásan oldotta meg. Ebben a kérdésben ludas a rendező és a jelmeztervező is. Miért nem kék vagy zöld, esetleg piros szalagot kötöttek a művésznő hajába a térde fölé kötött harisnyakötő helyett! Így a néző figyelme nem a térdkalácsra, hanem a fejre, a központi idegrendszerre irányul, s ezáltal nyilván: a darab intellektuális tartalmára. Ha viszont mégis ragaszkodtak a művésznő — meg kell vallanunk: valóban szép térdkalácsához, akkor egész más hangsúllyal kellett volna exponálni a Marie-Antoinette mondását (a királyné egyébként szervesen illeszkedik e német szerzőtől származó angol tárgyú, csupa francia hősökről szóló darabba, mely végre példát mutat bizonyos történelmi tárgyú darabok íróinak, kik nem átallják a történelmet tudatlanul hamisítani, orcátlanul a jövőbe helyezni a múl-

tat, s a múltba plántálni a közel-jelent, miközben olasz tárgyú darabba akkád hősöket még véletlenül sem tesznek!). Szóval, a szép királyné mondását: „Nincs kenyerük? Egyenek kalácsot!" — enyhe célzással a térdkalácsra kellett volna mondatni, mert így a pikantéria, a trivialitás, a frivolság, a trágár »porno« (melyhez hasonlót mi életünkben sosem láttunk, ha nem számítjuk ama svéd, dán, holland folyóiratokat, melyeket mély, kéjes undorral, etikus gúnykacajjal forgattunk jobb sorsra érdemes zárdai lányok szeme előtt — elrettentő célzattal!), szóval mindeme térdkalácsba gyúrt freudi pánszexualitás a hajszalaggal egészen más jelleget kap: a nagyúri cinizmus, romlottság, perverzió, falánk ínyencség, élvencség, kéjencség, elméncség és különcség — mint társasági koloncság — egyetemes szimbólummá válhatott volna, és akárcsak egy XVIII. századi füvészkönyv növényeinek tiszta lehe ütötte volna meg finnyás fülünket, a derűs illuminista állapot eszmei tisztasága. Arról nem is beszélve, hogy a térdkalács Akhilleusz-sarka tulajdonképpen az volt — s az élét ezért kellett volna elvenni —, hogy a fiatal művésznőt nem öregasszonynak öltöztették. Az öreganyánk térdkalácsa ugyanis inkább sugall népmesei motívumokat (vasorrú bába, boszorkány stb.), mint efféle sikamlós dolgokat."

Mit mutasson meg a színész — ahogy mondani szokás — az unokáknak: ezeket a kritikákat? Hát a színháztörténet: hogyan jegyezze fel az alakításokat, miből rekonstruálja? Mi őrzi meg az eleven gesztust, az élő hangot, a hatás melegét? Nyilván: vagy a pontos leírás, vagy az eredeti impresszió íráson átsugárzó ereje: egy metafora, egy hasonlat, egy megjelenítő jelző . . .

Ám a fentebb persziflált bírálat-félék lehangolják a színészt, de az utódokat is. „Alakja élt a színpadon" — írják. Mitől, mennyiben, mi által, hogyan élt? — kérdezzük joggal. Úgy olvashatjuk ezeket a színikritikákat, mint temetők sírköveit: név, dátum, „béke poraira!". Még inkább, mint a gyászjelentéseket. Kék volt a szemed vagy barna? Tunya voltál vagy serény? Okos vagy buta? Ember voltál vagy asszony? Becsületes vagy csibész? Vén voltál vagy ifjú? Szellemes vagy unalmas? Mindegy. Ugyanazt kapod: „felejthetetlen férj", „hőn szeretett nagymama". Ki tudná előhívni e — sajnos — felejthetetlen szavak mögül a „felejthetetlennek" akár egyetlen felejthetetlen mondatát, hanglejtését, kézmozdulatát? A gyászjelentés afféle második temetés, második halál: betemetik eleven emléked a közhelyes szavak.

A színészt leveri az ilyen kritika. Az okos színészt. Nemcsak — jogos — hiúságát sérti, hanem a „nem érdemes" álláspontjára helyezkedik: „Miért árnyaljak én a szerepben, ha úgyse veszik észre, vagy lusták észrevenni, miért árnyalják, ha amúgyis nyelvi szabványokba öntik egyszer-élő hangszínemet, gesztusaimat?"

No, de azért a kedves és jó *publikumról* se feledkezzünk meg: akár kényeztetéssel, igénytelenségre ösztönző tapssal, akár hidegséggel vagy langyos közönnyel — ő is jócskán meg tud rontani egy-egy színészi pályát. „Jaj, drága művész úr, olyan snájdig egy huszárkapitány volt!" „Már ne haragudjék a kedves művész úr, de nekem most halt meg két tántim, s maguk épp most játszanak ilyen hülyeségeket a szomorú szívemnek." „Ha a gyárban is ezt hallom és látom, akkor minek menjek, drága művész úr — színházba, inkább megyek a gyárba, ott legalább

valami fizetést is kapok." „Én ugyan nem értek a színházhoz, de azért annyi ízlésem csak van... stb." „Azt manapság egy gyerek is tudja, hogy mi a színház, milyen egy jó alakítás — ezért mondom, uram... stb." „Én megmondom a tiszta igazat, megsúgom magának bizalmasan: csakis magáért járok színházba..." „Hát bizony jártam én színházba valamikor, haj-haj, azok a régi jó darabok, régi jó színészek..." „Utoljára Londonban láttam ezt, nem kellett volna itt is megnéznem, tudja, az ember szájaíze..." „Mondja csak, drága művész úr, az a kard, amivel leszúrta a másikat, igazi kard volt vagy csak papendekli?" ésatöbbi, ésatöbbi...

A színésznek tudnia kell *kellő közelségben* és *kellő távolságban* élni a nézővel s a nézőtől. Sem „húvös arisztokrata", sem pedig ivócimborája nem lehet. Ezt a *meghitt távolságot, barátságos distanciát* megtartani (legalábbis a kisebb városokban) a legnehezebb.

A *színész önmagát is nyilván* el tudja rontani, nem is kell túlságosan nagy igyekezet hozzá, nem kell feltétlenül a „világ rontására" várnia. Először is: ha a fentebbi dolgokat nem gondolja át idejében. Ha nem hallgatja meg rendszeresen önmaga „belső hangjait", jobb szerzők véleményét (mert hát bizony a színésznek sokat és jót olvasni éppúgy szükséges, mint az életet, az embereket „lefigyelni"!). Elronthatja önmagát, ha *csakis* a publikumra vagy *csakis* a kritikára figyel, de akkor is, ha nem érdekli a publikum, s mit sem törődik az igazi szakkritikával. Ha önmagát egyetlen (vagy egy-két) „jól bevált" eszközére bízza minden egyes alakításában (kellemes orgánumára, jó mozgására stb.) ahelyett, hogy az eszközök egész skáláját harmonikusan fejlesztené ki önmagában, fizikai és szellemi erőnlétét tornákkal s szellemi tornákkal frissítené, ahelyett hogy sokoldalúságra, összetettségre törekednék, hiszen az ő munkája szellemi öt-, sőt: tíztusának számít. A fuvola szép hangú zeneszerszám, de rábízhatjuk-e az egész szimfóniát? Önmagában varázsos ugyan, de vállalhatja-e mind a három tételt, felléphet-e az üstdob szerepében is? A nagy szerepek pedig általában nem csupán „egy hangszerre" íródtak, mint ahogy a szimfóniák sem.

A színész legnagyobb kísértése talán éppen abból ered, ami egyben a legtermészetesebb is nála: küzdelméből. gigászi harcából a feledés ellen. Versenyfutás az emlékezettel, az emberi memóriával. Érthető tehát, hogy vannak időszakok, amikor mindenben játszani szeretne, pánikhangulat vesz rajta erőt: íme, mennyit játszottam, s már alig emlékeznek rám, tenni kell valamit. S nyakra-főre vállalja a szerepeket. Kétségtelen: egy eséllyel több ez a feledés ellen. Úgy véli: egyik fő fegyvere az emberi memória meghódításában a színpadon való *állandó jelenlét.* Ez az állandó jelenlét az örökös készenléti állapot stresszében tartja. Az öregedő nőkéhez hasonló pszichés magatartást eredményez: „már nem sokáig fognak nőnek tartani". S ekkor kezdődik a „ha kell, ha nem" kozmetikázás, a hozzá nem illő szabású ruhák, a feltűnés fokozott keresése, fiatalok társaságába való kirívó belevegyülés, egyszóval: a „szalmaszálpánik". Az „aki nem játszik — elfelejtik" vastörvénye elleni küzdelemben a színész gyakran arra kényszerül, hogy felszínessé váljék, a nagy megerőltetést követelő állandó színpadi jelenlét megkönnyítésére „áthidaló módszereket" találjon ki. Ilyenkor nagyol, „spórol a nagyjelenetekre", előkotorja a „jó öreg" eszközöket, pillanatnyi olcsó hatásokra

lődöz, tehát olyasmihez folyamodik, ami eltunyítja az előadás idegeit, a rutin zsírpárnájával vonja be a színész áramos idegzetét.

Az öregedő hölgy pedig hajnalban fáradtan, keserűen gondolja: lámcsak, mindent megtettem, hogy közéjük valónak, fiatalabbnak — nőnek lássanak, mégis — amikor egyszer elfordultam — éreznem kellett: mosolyognak. Belebuktam!

A színésznek is tudni kell szépen — szerepben is megöregedni: hozzávénülni a szerepekhez. A szereppel együtt megőszülni.

4.

Veszély, veszély — csupa örök veszély, s közülük akár egyet is kikerülni mekkora szerencse!

Drága Barátom, ne haragudj, hogy ily soká várattalak az általánosabb gondolatok előszobájában, igazán nem szokásom, s Véled különben sem tennék ilyet, de mentségemre legyen mondva, miközben te „kint" vártál: én „bent" rólad gondolkodtam, s rólad gondolkodva jutott eszembe minden. Te adtál alkalmat. Tudod te jól: nemcsak az dicsőség, ha mi magunk gondolkodunk, hanem az is, *ha másoknak alkalmat adunk gondolkodásra.* Jó alkalmat. Én a legszívesebben a tiszta „ürügy-létet" választanám, ha lehetséges lenne, hogy személyes, egyszeri létem örök alkalom, örök apropó és örök ürügy legyen arra, hogy mások gondolkodhassanak. Persze: ez lehetetlen, ám *a lehetetlennek az a legvonzóbb tulajdonsága, hogy mégis megfordul az agyunkban.*

Azt mondtam a legelején: vannak boldog, szerencsés pillanatok. Ilyenkor Thália Fortunával egyszerre mosolyog. Amikor a színész a színpadon is mélyen, igazán színész s az életben is. Vannak örömös pillanatok, amikor azt mondhatjuk: ez a színész buktató szerepek, korok sziklái között hajózva, zátonyokat, jéghegyeket kikerülve — kisebb karcolásoktól, apróbb repedésektől eltekintve — épen vitte hajóját a kikötőbe. Túlélte a degradálódást.

Rólad, aki huszonöt éve vagy színész — elmondhatom ezt.

S ettől a mondattól kezdve már harmadik személyben beszélek rólad: magamról is, mint „ő"-ről szoktam szólni, ha attól félek, hogy túlságosan fogom magam szeretni. Ha az énekest ugyanúgy meghatná saját hangja, mint a hallgatót — nem tudna tovább énekelni. Márpedig a te hangod valahol az én hangom is lett az időben, a te szerepeid az enyéim is: értem, helyettem is játszottál a színen, amiként a tizedelésnek áldozatul esett katona helyettem — kilencedikért vagy tizenegyedikért is meghalt az idő körén vagy négyszögében.

5.

Hosszú évekig *László Gerő* volt számomra „*a* Színész". Nemcsak azért, mert én szinte minden szerepében jónak láttam, hanem mert lényegében sohasem árulta el színészi „ars poeticáját". Kevés igazán rossz alakítást láttam tőle, sok-sok jót s éppen elég — nagyot. Olyat, amely után úgy éreztem: még vele akarok maradni, akarom: „még tartson az

előadás, ne fejeződjék be." Figyeljünk mindig a „még tartson!" benső kiáltására: az igazi élmény diadalordítása ez bennünk, az elszakadni-nem-tudás segélykérő S.O.S.-e.

Anyám beszélte el: valahányszor egy-egy szebb mesét mondott, olyat, amely különösen tetszett, akaratosan kiáltottam fel: „még mesét! még!" A *tartam hosszítása* a cél, ha olyan világba, olyan időbe „rántottak", mely varázsosabb, bájolóbb, mint maga a valóság. Ki megy szívesen haza a kitört vagy homályos ablakú lakásba, amikor néhány órára olyan szobába vitték, ahol az ablak törhetetlen vagy nincs is — mégis minden csupa tündöklő világosság?

A legjobb, legmélyebb, legigazibb könyvek után éreztünk ilyet gyermekkorunkban: „kár, hogy vége van". Még visszalapozunk, újraolvasunk egy-egy részletet, simogatjuk homlokunkat, s magunk elé nézünk. Ó, hiszen mindez természetes: *az ember élvezet-hosszító állat.* Az ember még sokáig hallgatja, hogy búg tengericsiga-lelkében az élmény. Rekapitulál, visszaidéz, elismétel, összegez. Ilyenkor még beszélgetni szeretne, vagy éppen hallgatni — beszédesen. Legszívesebben azonban Véle beszélgetne, vagy Véle hallgatna — Véle: az áldozattal. A színésszel. Ővele, aki élményem, énem áldozata, noha gyanútlanul azt hitte: én estem áldozatul alakításának; még ő is, aki a legnagyobbak fajtájából való, azt hiszi naivul: én vagyok az ő zsákmánya, ő zsákmányolt ki engem, miközben fordítva vagy fordítva *is* történt. Én — néző alig voltam neki több, mint máglya az eretneknek, amelyen neki megvallott hitével és hitétől el kellett égnie. Máglya — amelynek persze idegzete van, érzékeny máglya, máglya, amely néhány könnyet is képes ejteni az elhamvadóért. Igen: ő adta meg nekem az érzékeny máglya közérzetét. A gondolkodó és érző máglya közérzetét. Máglya lettem általa, máglya, amelynek könnye: a láng.

6.

Megkísértődött ő is nemegyszer. Kényes igény-érzéke, erős esze azonban valahogy mindig megóvták. Alig láttam színészt, embert, aki jobban iszonyodna az olcsóságtól. Láttam őt olyan szerepekben — nem is egyszer —, amelyek „szürkeállományának" egy tizenhatodát sem fogták munkára, ő azonban ezeket a szegény, befejezetlen irodalmi torzszülötteket emberré, emberibbé, tartásosabbá, okosabbá tette — magához emelte, magához méltóvá, mert úgy érezte, önmagának tartozik ezzel s a közönségnek. Ezek a megírt szerepnél olykor csak egy árnyalatnyival, máskor sokkal több, emberibb, gondolkodóbb színpadi alakok teszik ki eddigi életművének jó egyharmadát. A szöveg ellenére — a színész és az ember méltóságáért folyt ez a küzdelem.

És sohasem bánta meg ama nemes férfiú, hogy egy lyoni vagy hamburgi bordélyban ő — csakis ő — a szokásosnál melegebb, kedvesebb hangon beszélt a rég megesett esendő lánnyal, nem bánta meg, mert ezzel sajátmagát semmiképpen sem „degradálta", ámde ezáltal a rég megesett teremtményből néhány olyan mélyebb, emberibb hangot csalt ki, amely sem azelőtt, sem azután nem adatott meg senkinek. Emberi

hangon szólt a romlott kis szerephez, és a romlott kis szerep hálás volt neki.

A söröspoharakat a színház utcájának sarkán tavasszal kizöldülő, ősszel elrozsdásodó kis kertvendéglőben olykor jobban ki szokták mosni. Ő mindig finnyás volt: a sok száj érte szerepek poharát mindig jól kimosta: hangjának, idegeinek, gesztusainak italát tiszta pohárba akarta tölteni.

A pohár néha túl kicsi volt, egyénisége kicsordult belőle, olykor — remek arányérzékkel — épp színültig töltötte, s csak ritkán mondta: „Ebbe a vacak kis pohárba elég egy ujjnyi is az én italomból", ritkán mondta: inkább nem nyúlt a pohárért.

Ezért is nagy színész az én barátom: László Gerő.

7.

Vállból kissé hajlott. Játszhat cementzsákoktól görnyedt embert. Lehet bibliofil. Lombikokra, retortákra hajló alkimista. Feje nemes madár fejéhez hasonló. Címer-arc. Ha kitalálnék egy pénzt: ráillenék. Haja homloka fölött elhullt: láthatnád dekadens Cézárnak Galliában, vagy bombagyártó tudósként, akinek bűntudat kaszálta le hajszálait, közönyös „krupié"-nak Monte Carlóban vagy kockázatába-sápadt gyárosnak...

Szeme zöldes-szürke, olykor hideget villant s hamukékesbe játszik. A színpadról mindez, persze, nem látszik ennyire árnyalatosan. De látszik egyéb. Az *Antigoné* Kreónjában mintha fekete lett volna a szeme. A *Három nővér* Andrejében mintha lágy-kéknek láttam volna: tétovakéknek. Az *Ördög és a Jóisten*ben Götz szeme: kavargó zöldnek tűnik. A *Kegyenc* Valentiniánusáé: eszelős szürke szempár.

Középtermetűnél magasabb, lába kissé sarlós, homloka nagy. Hangszíne: ön- és közveszélyes: gyönyörű, ritkamadár-orgánum, sok sikerének ez volt az egyik titka, aztán lassan kezdett megtanulni saját hangja ellen is játszani (Andrej, Apáczai).

Én soha senkit nem hallottam nála értelmesebben, árnyaltabban s olykor indulatosabban szöveget mondani. *A vén cigányt* szavalja. Az az érzésem: a gyertya, mielőtt csonkig égne — még lobban egy nagyot. E végső erőfeszítés megrendültsége láttán-hallatán megrendültség lesz úrrá rajtam. Mély és tartós. Mintha e kiégettség előtti pillanat vad-keserű füstje ment volna szemembe. Ettől könnyezem.

Amilyen ijesztő Szoljonij volt régen — olyan kiszolgáltatott, szívszorítóan tétova Andrej lett évekkel később. Amilyen „puma-puhán" volt érzéki, dekadensen mindent kipróbálni akaró *A király köve* második felvonásában Oidipusz királyként — olyan nyers és direkt Stanley *A vágy villamosá*ban. Amilyen viaskodó-becsületes, olykor majdnem „gőzfejű" Apáczaiként — olyan gátlástalan-tisztátalan mint Izquierdo Robles darabjában. Amilyen bölcsen naiv, egyszerű és emberséges a Tragédia Ádámjában — olyan kavargó, vad és kihívó volt a Sartre-darabban. Amennyire jó — romantikus páncéllal „leöntött" — Agárdi volt *A néma levente*ben — olyan foghatóan intelligens a Kohout-darab „Talárosaként". Romlott volt, mint Valentiniánus — egyenes, még taktikázva is a Dobozy-darabban. Öreg, korrupt, betokosodott Gorkij-hősként, szilaj, világot sirató, kitárt mellű az *Úri muri*ban. Az *Optimista tragédiá-*

ban őrmester, Illyés és Teleki *Kegyencében* — császár. Így hordta a színész mint közkatona a tarsolyában a marsallbotot. Első szerepe: 1947—1948-ban Kós Károly *Budai Nagy Antal* című drámájában: egy közkatona. Legutóbbi szerepe: *Tornyot választok:* Apáczai Cseri János (bemutató: 1973. április 4.). E két szerep, e két dátum — hiszen mindig hajlamosak vagyunk erre — akár jelképet is sugallhat. Jelzi az utat az „egy katonától" a „civil tudósig". Jelzi azt is, hogy őt is — mint minden „itthelyen" és „most-időben" élő komoly művészt — mindig is izgatta a romániai magyar dramaturgia sorsa. Ő az, aki — mint olvasó is szokott (az ilyesmitől rég elszokott) írónak gratulálni. Ma este ódon könyvet nyit ki, holnap valamelyikünk novelláját, versét olvassa az Utunkból. „Benne él korában" — szokták mondani. Ő nem! Sokkal inkább: ilyen emberekben él a kor. Az ilyen emberek által.

Hányszor gondoltam én is arra, hogy bizonyos korokban csakis bizonyos emberekért, jobb esetben embercsoportokért érdemes élni, olyanokért, akik szőkévé vagy barnává, kék- vagy zöldszeművé, kamaszlánypityergővé vagy vénasszony-birsmosolyúvá, férfihangúvá és emberarcúvá, bőrillatúvá és pihe tapintásúvá teszik számomra, *éppen számomra* az áttetsző időt.

A tegnap láttam egy gilisztát: az jutott eszembe, lámcsak, kortársam ő is. Még hálás is voltam neki egy villanatnyi időre, hogy határozatlan, bolyongó pillantásomat, gondolataimat levonta egyetlen archimédeszi „fix pontra" — önmagára. Azt mondta puszta létével: itt vagyok. Ő itt van. Velem egy időben. Még az állatnak is hálás voltam. Hát akkor az embernek, aki mégiscsak vér a véremből, hús a húsomból, szellem a szellememből, noha sem szülei, sem gyermekei nem vagyunk egymásnak. Mert mi nekünk az idő? Mi nekünk az idő, ha nem azok az emberek, akik szeretnek bennünket, s akiket — természetünktől engedve — mi is szeretünk.

8.

Régi újságokat olvasok. (Ami régi, az is lehet „újság" — bizony.) Napilapokat, folyóiratokat: Igazság, Világosság, Utunk, Magyar Szó, Új Élet, Korunk, Igaz Szó, Film-Színház-Muzsika, Ifjúmunkás... Huszonöt éves, húszéves, tizenöt éves, tízéves, ötéves, négyhónapos véleményeket: emberek s idők véleményeit. Korokét. Lámcsak, a barátomat akkor is becsülték: ha másért, ha másként is, de valamiért igen. Még színinövendék, amikor már állandóan játszik, szaval. „László Gerő Illyés Gyula *Dózsa György beszéde a ceglédi piacon* című versét szavalta frenetikus sikerrel a Bolyai Tudományegyetemen a szovjetforradalom emlékünnepén" — olvasom egy 1947-es újságban. 1948: vizsgaelőadás. „László Gerő tudott egyszerű, kemény, meggyőző... maradni." Nem tudok persze, ebből rekonstruálni semmit... de ennyi van számomra róla abból az időből. Akaratlanul is továbbsiklik a szemem: elidőzöm a többi névnél. Az immár naggyá vált vagy kitűnő neveknél. Micsoda nemzedék! Csíky Andrásékig, Elekes Emmáékig „egy fürtben" nincs is ehhez fogható. Olvasom a „névsort": Orosz Lujza, Tanai Bella, Harag György, Lohinszky Loránd, Bányai Éva, Horváth Béla, Lavotta Károly...

Háborúból kivergődött magyar családok gyermekei, apjuk talán még haza se jött, valahol hadifogoly... A világégés után egy szellemi, lelki és nyelvi közösség bennük és általuk először szedi össze erejét, hogy legyen színház, új színház, új színésznemzedék. Talán még bombától pörkölt-füstös a szemöldök, s megrezzen az arc, ha csak egy autó dudál ... De már játékra készülnek — háború után. Kifürkészhetetlenek a színpad, a fejlődés útjai is. Honnan is tudhatná az az egykori cikkíró s bárki is, hogy jó néhány név lemorzsolódik abból a generációból, s honnan tudhatná, hogy kik lesznek azok? Honnan is tudhatná a hajdani cikkíró, hogy az a Harag György, akinek akkor „egyik alakítása nem volt meggyőző", milyen színházformáló, nagy rendező-egyéniséggé növekedik?

Ó, meg kell írni — mióta mondom —, össze kell válogatni a „Színészek könyvét": egy könyvnyi időre megtorpantani az idő-folyamot, kiragadni belőle az élő színház egyetlen és „épp most" pillanatát!

Ó, annyian írtak már „requiemet" Valamiért, Valakiért... Valakikért...

Hát az „idő országútján" vagy kanyargó kis ösvényein színpadra menetelőkért vagy lemaradottakért, eltévedtekért — soha senki? A hajdani, fintornyi kiskomédiásokért, a kopottas ruhában röstelkedő, tisztahomlokú, fitosorrú színésznőkért, akik sarokba húzódva vacsoráznak, hisz az este még királykisasszonyok voltak, nehogy még felismerjék őket „illúziótlan civilben"... A statisztákká süllyedőkért, a pletykáktól, rágalmaktól megsebzettekért, a „Jean hozza be a sétapálcámat" szerepűekért, akik valaha Hamlethez és Júliához, Bánkhoz és Irinához, Tartuffehöz és Jeanne D'Archoz, Prométheuszhoz és Nórához képzeltek el gesztusokat és maszkokat, hangsúlyokat és jelmezeket...

Azokért, akik nem orléans-i szűzként máglyára, hanem a kulisszák mögé mentek elégni, olykor talán fazekak mellé — konyhák tűzére. A nem-tudni-hogyan-miért-mikor-mitől sorainkból kihulltakért — nem szól a requiem soha?

Bölcsek azok az emberek, akik ünnepek kezdetén néhány pillanatig szomorúak: eszükbe jutnak, akik nem ünnepelhetnek, mert halottak, vagy még többek: nem halottak, s most valahol talán irigykedve gondolnak (ó, hogy fáj ez az irigység az áldozatos ünneplőnek!) az ő kínnal-becsülettel, szellemmel és munkával, tehetséggel és kétkedéssel szerzett, verejtékkel megépített ünnepére.

Az én Gerő barátom tud bölcs is lenni: az ő nevében is mondtam e „félig-requiemet" — Másokért, az immáron Névtelen Többiekért...

9.

Emlékszem: diák voltam. Nekünk — sokunknak — Ő volt *„a* Színész". S milyen szerencse, hogy jól választottunk. Hangsúlyait átvittük beszédünkbe, pedig nem voltunk színinövendékek. Később az egyik víg-játékban azt mondja: „Csúnya ügy, nagyon csúnya ügy". Ezt is az ő hangsúlyával idéztük mindig. Szállóigévé tudta tenni a banálist. Milyen nagy dolog igazi színésznek lenni, milyen nagy kincs ez az ifjúságnak. Van kitől nyelvet, hangsúlyt, gesztusokat, járást és még annyi mindent

tanulnia. Szép szenvedélyt és mégis kordában tartott indulatot. Tudni esztétikusan megindultnak lenni, és úgy nevetni, hogy kacagásunknak íve legyen, mint a vízesésnek, mely felragyog a napban. Szépen tenni a szépet. A diáklány, ha sutábban is, de igyekszik úgy leülni, mint a művésznő: szépen. A fiú, aki úgy fogta meg a lány kezét, mint Gerő a színpadon, ha zavartan is, de valami szebb mozdulat felé törekszik. Innen lentről, a székből is érzem, hogy a Gerő keze ott fent — meleg. „A mozgás hőt termel" — tanultam fizikából. A színész mozdulata áthevít partnert és nézőt. Serdülőkorunkban meglestük a csókolózókat: tarkónkon a pihék beleborzongtak. Nem vagyunk már serdülők, tudjuk, hogy „nem igazi csók az ott fent", mégis leáramlik a meleg a széksorok közé. Milyen erős „hőt termel" ez a színpadi mozdulat, hogy képes ekkora utat megtenni hozzámig, s nem hűl ki a levegőben! Ott fent megmozdul az az ember, akire *oda kell nézni,* s aki ideküldi, nekem adja — ó, egy színházjegyért! — a melegét.

Emlékszem, egyszer arról volt szó, hogy a színészek közmunkára mentek; nem szóltam semmit, de arra gondoltam: inkább menjenek végig jó tartással, emberhez illő tartással egyszer az utcán — szebb „közmunka" az, illőbb „közmunka" az.

Nem huszárfőhadnagyos „szép tartás", nem csinnadrattás járás, nem. Arra a kissé hajlott hátú színészre akkor is oda kell figyelni, ha éppen halat vásárolni megy a piactér felé.

A szép járás, a mozdulat — lélekből, a lélekből indul. Az ő mozdulatainak harmóniája ott kezdődött, amikor faggatva-fürkészve kérdezte meg barátját: „Mondd, szerinted miféle ember ez a Szoljonij?" Ránksugárzó mozdulásainak ereje ott kezdődik, amikor elgondolja: „Lehet, hogy a »Taláros« valami elvont elvet képvisel, hogy a Kar szerepét is betölti, de a legfontosabb: okossága előttünk szülessen — éljen." Ott kezdődik, amikor önmagától megkérdezi: „Mit akarhat Ádám? Csupán tapasztalni?" Ott kezdődik, amikor az önmagában lappangó Götzöt kivallatja: „Mi a szabadság: én választok-e vagy engem választanak?" Amikor a Bánk után azt mondja: „Ebbe ismét belebuktam. Meg kell próbálnom megint megragadni, talán: az egyszerűbb szívét." Nem, szellemtelenül nincs szép mozdulat: nem préselődik a mozdulat íve a levegőbe, emlékezetünkbe, mint virág a könyvek lapjai közé.

Fejéből indult a mozdulat — szemünkbe préselődni.

Valentiniánus ujjai a gong felé mutatnak.

Götz lép, menetel, csizmája reccsen, akár a hangja.

Ádám fejét lassan megfordítja: nagyon figyelmesen néz Luciferre.

Andrej hadonászik, üvölt: próbálja megértetni magát a süket, vén muzsikkal.

Agárdi Péter daliásan jön felénk, s felbúg — tréfásan mondtam egyszer — „hím-karády-hangon".

Apáczai karja átkozódik, mutatóujja, tenyere mondatokat dédelget, ejt le s emel fel: mondatok alá utat terít — felénk.

Stanley „máris-mohón" nyúl Stella dereka után.

Quentin tenyerébe hajtja bűntudattól érett homlokát.

Kreón csak áll.

És sok-sok olyan, amelyből csakis reá emlékszem.

Gesztusai, járása, idegei itt vannak bennem, bennünk — elosztva.

Így fogta a poharat, *így* kockázott, *így* verte le a hamut, *így* mondta, hogy „Húzd, ki tudja . . .", *így* rohant ki az ajtón . . .

Iróniája: férfi-fölény, a démoni fajtából való, olykor azonban mégis hősiesen a proteuszi felé alázkodik — szokatlanul: lábujjhegyen. Okossága: ahogyan kérdezni tud. Szeme sarkából helyzet indul. Szemöldöke alól parancs szól.

Homloka mögött: okos esztelenség, esztelen okosság, az ész bűne, heroikus szabadság és dühös választás, gyors, mohó kockázat és kiégett ingyencselekvés, és ártatlanok bűntudata, és a bűnösök kaján, jóálmú elégedettsége.

Univerzum.

10.

Azt írtam nemrég versben: „Jó kort: jó kortársakat adj nékem, uram." Bizonyára egyike volt és lesz ő ama embereknek, akik itt — koponyánkon, mellünkön belül kibírhatóbbá és kibírhatatlanabbá tették és teszik ezt az emberi létet.

Kovács György, Vitályos Ildikó és László Gerő Az ember tragédiája kolozsvári előadásán

PÁLL ÁRPÁD

KÖZÉPFAJÚ DRÁMÁK, TOMPA FÉNYŰ ELŐADÁSOK

Amilyen sűrűn szerepeltek Csiky Gergely, Bródy Sándor, Móricz Zsigmond, Barta Lajos, Heltai Jenő színművei együtteseink játékrendjén másfél-két évtizeddel ezelőtt, amennyire emlékezetes színházi esteknek örvendezhettünk egyik-másik bemutató kapcsán, éppoly ritkán találkozunk mostanában ezekkel a nevekkel a színlapon, s még ritkábban mondhatjuk el, hogy valóban friss, újszerű előadásnak voltunk tanúi. A színházak, ritka kivételektől eltekintve, rendszerint olyankor tűzik műsorra ezeket a színműveket, amikor a nagyon modernre és nagyon európaira tervezett játékrend nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Az ötletszerű, menet közbeni változtatások természetesen nem járhatnak megfelelő eredménnyel. Ha feltesszük magunknak a kérdést: hogyan hangszerelhető át a korszerű előadás igényei szerint drámairodalmunknak a népszínműtől a népi játékig terjedő vonulata — nyugodt lélekkel nem tudunk a kérdésre válaszolni. Nem, mert a színházak többsége rendszerint nem ilyen igénnyel nyúl a darabokhoz. Vagy valamilyen divatos kaptafára próbálja ráhúzni, vagy megelégszik a legegyszerűbb, legkézzelfoghatóbb rutinmegoldással.

A tétovaságnál és fanyalgásnál mindenképpen hasznosabbnak látszik, ha megpróbáljuk számbavenni, miben állt a másfél-két évtizeddel ezelőtti előadások sikerének titka, és hogyan lehetne ma hasonló hatásfokú előadások megszületésében segédkezni. Ha a dolgok mikéntjére összpontosítjuk figyelmünket, e színművek előadása nem föltétlenül jelenti a közönségigény előtt való meghátrálást, hanem átalakulhat az ízléspallérozás, a színházesztétikai nevelés mindenki számára kézenfekvő és hozzáférhető területévé. Ne felejtsük el, hogy Janovics Jenő sokszor — és joggal — idézett igazgatása idején sem csak Shakespeare-ciklusokat, Gorkij-, Ibsen- és Csehov-drámákat, Caragiale-vígjátékokat játszott a színház, hanem népszínműveket és operetteket is hosszú-hosszú sorozatban. A színpadi művek, melyekre célzok, körülbelül száz-százhúsz év termését jelentik. Mindjárt elöljáróban azt is meg kell mondani: döntő többségben nem remekművekről van szó, nem világirodalmi mércével mérhető alkotásokról, a magyar költészet vagy próza csúcsaihoz sem mérhető munkákról, hanem a színháznak mindennapi kenyért jelentő darabokról. De — és ezt újra hangsúlyozni kell — épp a hagyományok mai szempontból való megítélése és láttatása révén e drámák előadása átalakulhat kiindulóponttá a minden ízében mai szemlélet és ízlés megalapozásához.

Az irodalmi és művészeti lexikonok a középfajú drámát, melynek kategóriájába az itt érintett művek tartoznak, a polgári drámairodalom

egyik rangos válfajaként tartják számon, s jellemző vonásaként azt szokták kiemelni, hogy a témát közelíti a mindennapi élethez, a hétköznapokhoz, cselekménye nem fennkölt és ünnepélyes, mint a tragédiáé, jellemei nem vagy nem föltétlenül kiemelkedő egyéniségek, nagy formátumú hősök. A természetesség igénye magával hozza a dráma nyelvezetének egyszerűsödését is, a színpadi nyelv közelebb kerül a mindennapi beszédhez. Vannak meghatározások, melyek a tragikus bukás elkerülését, a dráma szerencsés kimenetelét is a műnem ismérvekként hangsúlyozzák, s vannak olyanok is, amelyek nem. A nemrégiben megjelent *Esztétikai Kislexikon* (Kossuth Könyvkiadó. Budapest, 1969) ezenfelül azt is kiemeli, hogy a polgárság „küzdelme a hatalomért — akárcsak áttételes formában is — minden középfajú drámában jelenlévő erő", s hogy épp ez a vonás „gyakran leegyszerűsítésekhez, a közölt gondolat sémába merevítéséhez vezetett", majd megállapítja: „... a középfajú dráma eredeti jelentésében véve ma már csupán művészettörténeti fogalom".

Ha a középfajú drámát a lessingi és diderot-i meghatározás értelmében vesszük, amint az a *Hamburgi dramaturgiában* és *A drámai költészetről* című tanulmányban olvasható, az *Esztétikai Kislexikon* meghatározása pontos és szabatos. Az is érthető, hogy eszerint a magyar drámairodalomból mindössze a népszínmű sorolható a középfajú drámák kategóriájába. Nem egészen indokolatlan azonban a fogalmat tágabb értelemben használni — mint ahogy a színházi szakirodalom használja is —, s a népszínmű mellett Csiky Gergely, bizonyos fenntartásokkal Bródy Sándor, azután Bíró Lajos, Barta Lajos műveit, sőt Móricz Zsigmond színpadi alkotásait, köztük remekét, az *Úri murit* is ide sorolni. Ez nem indokolatlan sem társadalmi-történeti, sem esztétikai szempontból. Az a vonás ugyanis, melyet az előző meghatározásokkal szemben épp az *Esztétikai Kislexikon* emel ki, hogy ti. a polgárság „küzdelme a hatalomért — akárcsak áttételes formában is — minden középfajú drámában jelenlévő erő", a közép-európai fejlődés megkésett volta miatt, változott formában felfedezhető az említett drámákban is. A kérdés — jól tudjuk — a felszabadulásig napirenden szerepelt. Változott formában: azaz nem kimondottan a polgárság hatalomért folytatott küzdelmének, hanem a polgári-demokratikus eszményekért folytatott harcnak a képében, melyet ugyancsak a változott körülményeknek megfelelően, a munkás- és paraszttömegek vívtak, szövetségben a polgárság legjobb erőivel vagy ezek szövetsége nélkül.

És nem indokolatlan esztétikai vonatkozásban sem a középfajú drámák csoportjába sorolni az említett műveket, egyrészt, mert valamenynyinek jellemző vonása, hogy „a témát közelíti a mindennapi élethez", hogy a cselekmény inkább színes, mint ünnepélyes, hogy a hősök nem föltétlenül a sorssal, hanem inkább egy-egy élethelyzettel küszködnek; másrészt azért sem, mert kedélyükben, téma-megragadásukban, néha ábrázolóeszközeikben is szerves rokonságot mutatnak a népszínművekkel, még akkor is, ha az írók szemléletmódja lényegesen különbözik a népszínműírókétól, főként a Szigligeti után következő második vonulat íróiétól, sőt többnyire egyenesen annak az ellentéte. Nemcsak ellentét

és tagadás van azonban a népszínművek és Csiky, Bíró, Barta, Móricz drámai alkotásai között, hanem magasabb szintre emelkedő folytonosság is. Néha a népszínmű helyzeteivel, fordulataival, hőseivel „vernek rá" a népszínműre. Azt bizonyítják, hogyan igazi, hogyan szókimondó a népéletnek az a színes, fordulatos ábrázolása, aminek kezdetét a népszínmű jelentette.

Csiky, Bíró, Barta és Móricz drámái a nyilvánvaló különbözőségek ellenére nemcsak abban egyeznek, hogy műveikben erőteljes vonásként domborodik ki az egykorú társadalmi állapotok bírálata — ez minden kritikai realista mű közös vonása —, hanem abban is, hogy mindenik műben egyéni módon és egyénileg meghatározott arányban jelen van a szatirikus szemléletmódnak és a profféciának valami különös vegyüléke, s a szerzőnek vagy a színdarab rokonszenves hőseinek áhítozása a hősi tett, a hősiesség, az értelmes élet után. Közvetlen vagy közvetett formában, csöndes-szerény győzelmekkel és szakadékos bukásokkal.

Bródyt általában a magyar naturalista dráma megteremtőjeként tartják számon, Bírót, Bartát, Móriczot a realista, illetve a naturalista vonásokkal keveredő realista dráma különböző nagyságrendű képviselőiként. De az előbb említett vonások tekintetében még Bródy is édestestvére — akár Móricznak is. Azok az elsietett publicisztikai vagy pamflet jellegű szövegek, melyekkel a részleteiben is kidolgozott ábrázolás hitelét rontja, s melyeket az irodalomtörténet a szemére vet, épp a fonák társadalmi fejlődés által reá kényszerítettek.

Az ötvenes évek nagy előadásainak „titka"

Amikor e színpadi műveknek az ötvenes években született előadásaira gondolunk, mindenekelőtt az akkori Székely Színház *Ingyenélők-, Tanítónő- és Úri muri*-előadása jut eszünkbe, s a sort kiegészítjük a sepsiszentgyörgyi együttes 1952-es *Rokonok*-előadásával (ebből Király József Kopjáss-alakítására mai napig is emlékszem), felidéződik aztán Elekes Emma kedvesen csicsergő, ártatlanul röpködő legkisebb Szalay-lánya a *Szerelem* szatmári előadásából, a valamivel későbbi kolozsvári *Dada*-előadásból Dorián Ilona légiességet és kiváló poentírozó készséget egybeötvöző alakítása a címszerepben, s egy sor más kitűnő színészi és rendezői teljesítmény. A korszakot mégis a marosvásárhelyi együttes képviselte a legreprezentatívabban, ennek a színháznak az előadásai jelentették a többi együttes számára a példaképet, a művészi színvonal magasra állított mércéjét.

Mi volt a Székely Színház fénykorszakának titka? Az, hogy színész- és rendezői gárdája a legjobb volt — mondanák a pofonegyszerű válaszok hívei. Csakhogy a dolog mégsem ilyen egyszerű. Ha nem is volt akkoriban minden társulatnak Delly Ference, Kovács Györgye, Szabó Ernője, Andrássy Mártonja, jó, sőt kiváló színészekben másutt sem volt hiány, s azért Kolozsváron vagy Nagyváradon mégis csak ritka, kivételes esetekben születtek olyan előadások, melyek a marosvásárhelyiekének közvetlenül a nyomába léphettek volna. Nem melléjük, hanem a nyomukba. Amellett hányszor lehettünk tanúi annak hazai és külföldi előadásokon is (utóbb a marosvásárhelyi társulat előadásainak jó részén

is), hogy egészen kiváló színészek közreműködésével közepes előadások születnek?

Jan Kottnak, a világszerte idézett, és többé-kevésbé vitatott, de mindig gondolatébresztő lengyel színházesztétának egy vitathatatlan mondását olvastam, s ez körülbelül így hangzik: nemcsak az a kérdés, hogy a klasszikus vagy mai szerzőnek mi a mondanivalója, hanem főként az, hogy a klasszikus szerző művének előadásával mi a színház időszerű mondanivalója. Azt, amit annak idején és ma is eszmei mondanivalón értettünk, illetve értünk, nem lehet csak a drámákra vonatkoztatni, hanem — színházról lévén szó — ki kell terjeszteni az előadásokra, sőt kiindulási alapul az előadást kell venni, a maga teljes komplexitásában. A tizenöt-húsz évvel ezelőtti marosvásárhelyi színház nagy bravúrjai pedig abban álltak, hogy ezekben a közelmúltból származó, közelmúltbeli állapotokat, embereket, jellemeket megelevenítő drámákban a kapitalista és a szocialista társadalmi berendezkedés és életeszmény közötti különbséget a személyes tanúságtétel fokán szólaltatták meg. Társadalmi fejlődésünk akkor a döntő kérdésen, a hatalom megragadásán túl, az átmenet koránál tartott, és bár a drámák egy előző fejlődési szakaszt tükröztek, a színház előadásai nagy pátosszal és erkölcsi-művészi elhitető erővel tanúskodtak választásunk helyességéről, figyelmeztettek a múlt továbbélő kísértéseinek fenyegetéseire, az önvizsgálatra és az öntudat erősítésének szükségességére.

Sztanyiszlavszkij rendszerében a színház olyan kulcsot talált, mely a klasszikus, hagyományosan realista drámák minden szempontból hiteles előadásához vezetett. Felfogásában nemcsak az elvek elsajátítása, hanem minden más társulatnál nagyobb fokú konkrét és főként alkotóbb szellemű alkalmazása érződött. Minden előadás napiparancsszerűen időszerű igyekezett lenni, felmagasztosított vagy porba sújtott — annak ellenére, hogy nagy erkölcsi kérdésekről s nem kampányfeladatokról volt szó. Annak ellenére? Talán éppen azért. A drámák előadásán az érződött, hogy a magatartásnak és az életvitelnek azok a kérdései, melyek a színpadon megelevenednek, személyes erkölcsi kérdései rendezőnek, színésznek s a nézőtéren ülő munkásnak, parasztnak, kisiparosnak vagy értelmiséginek egyaránt. Nem volt olyan előadás, melyen a közönség (lett légyen az marosvásárhelyi, kolozsvári vagy bukaresti) ne ismerte volna fel például Szakhmáry tragédiájában legjobb szándékainak (vagy ismerősei, barátai legjobb szándékainak) egykori zátonyra futását, s ne merített volna erőt, hősi elszánást a küzdelem továbbfolytatására a megváltozott körülmények között. Nem volt olyan néző, aki az *Elveszett levél* Caţavencujában, Agamiţă Dandanachéjában és a többi szereplőben egyik-másik személyesen is ismert vagy elbeszélésekből tudott múltbeli kisebb-nagyobb hatalmasság jellegzetes vonásait ne ismerte volna fel.

Ez a szenvedélyes alkotó légkör, melyben a beleélő készség jelentette a főtényezőt, de amely a józan ész válogató, rostáló, ismétlődéseket és egyhangúságokat kiküszöbölő funkcióját sem iktatta ki, szervesen megépített, fokozatosan felfelé haladó jelenetek során át bontakozott ki. A közvetlen hatásra törő szándék néha egy-egy különleges beállításban, egy-egy fojtogató, szembenézésre késztető pillanat éles exponálásában, a mondanivaló szempontjából legfontosabb szerepet játszó színész egy-

egy hangsúlyában vagy gesztusában érte el a tetőfokát, az fejezte ki a színház jellegzetes törekvéseit és stílusát.

Amennyire megragadó ez a játékmodor, mely élesen megformált képekben, szoborszerűen kidolgozott beállásokban és gesztusokban, a dolgok merész, kontrasztos exponálásában ragadja meg egy-egy drámai szituáció vagy figura lényegét, éppolyan nagy veszélyeket is rejt magában. Ha igaz az, hogy a fenségest a nevetségestől mindössze egy lépés választja el, úgy ebben az esetben is egy lépésen múlik, hogy a megrázó hatású drámai pillanat át ne lendüljön didaktikus, szájbarágó, melodramatikus modorba. Ehhez elég egyetlen túlexponálás; elég, ha a rendező vagy a színész ráduplázz, hogy értsék meg a gyengébbek is. Abban a pillanatban oda az egész hatás. A nagy előadások rendezői négyesfogata — Tompa Miklós, Delly Ferenc, Kovács György és Szabó Ernő — biztos művészi érzékkel tapintotta ki a drámai jelenetek határait. Szakmai és szakmán kívüli körökben akkor is, ma is nyílt titokként emlegették, hogy Kovács György egyénien ironikus, néha bizarr játékötleteinek kifogyhatatlanságával, Szabó Ernő és Delly Ferenc az előadás-építés minden csínjának-bínjának tökéletes ismeretével járult hozzá a művészi fegyvertényekhez, s Tompa Miklós volt az, aki az utolsó fázisban, amikor a többiek — a dolgok természetéből következően — rendszerint már belevakultak, friss szemként lépett be, s adta meg az előadások savát-borsát, adagolta a fűszereket.

Az újabb szakasz jellegzetességei

Bármennyire élményszerűen hatottak is azonban ezek az előadások, létfeltételeink megváltozásával (nemzetközi vonatkozásban a tudományos-műszaki forradalom egyre nagyobb méretű kibontakozását s az ebből következő összes politikai, gazdasági, kulturális és másfajta következményeket kell megemlítenünk, belpolitikai tekintetben pedig a szocializmus új szakaszára való áttérést, majd a sokoldalúan fejlett szocialista társadalom építésének kibontakozását), új, teljesebb igazságokra vágytunk, s feltűnőbbé váltak az előző szakasz merevségei, igazságainak részlegességei. Színházi vonatkozásban a valóság pontos látszatának megteremtésére törekvő előadások belső ellentmondásainak felfedezése előbb a nagy, nehéz, beépített színpadi képek jelzéses díszletekkel való helyettesítésére vezetett, majd az újító szándék hamar átterjedt a játékstílus felfrissítésére, magával hozta — jobb szó híján — a színház újra-teatralizálását, a repertoár kiszélesítését, a nem-hagyományos dramaturgia felfedezését; s ez egyben együtt járt azzal, hogy a drámai örökséget is, ennek keretében a középfajú drámákat is kezdtük más szemmel nézni.

A játékrend szélesedésének jegyében a hatvanas években jelennek meg újra a színházak plakátjain Bíró Lajos *Sárga Liliom*a, Barta Lajostól nemcsak a *Szerelem*, hanem a *Zsuzsi* is, Heltai Jenő vígjátékának, a *Tündérlaki lányok*nak zenés változata, s a színművek mellett különböző kritikai realista regények dramatizált változatai. Ugyanekkor találkozik újra a közönség két olyan, egyébként semmi közös vonást nem mutató szerző színpadi műveivel is, mint Tamási Áron és Molnár Ferenc.

Hadd példázzam az új szakasz igényeit, eredményeit, tétovaságait és megoldandó feladatait először az *Úri murival*. A Székely Színház nagy és emlékezetes színháztörténeti momentumként számon tartott előadása után a kolozsvári Állami Magyar Színház — mint ismeretes — 1961-ben mutatta be a darabot Kovács Györgynek, Szakhmáry Zoltán egykori kiváló megtestesítőjének rendezésében. Az előadás, amint a sajtóvisszhangokból kitűnik, atmoszféra-teremtésben, színességben, a jellemek kidolgozottsága és a színészi alakítások tekintetében majdnem állja az összehasonlítást a tíz évvel azelőtti előadással (főként Dorián Ilona Rozikáját, Vadász Zoltán könyvügynökét, Márton János Csörgheö Csuliját, kevésbé egyértelműen László Gerő Szakhmáryját és a csugariak alakítóit emelik ki a cikkek), de a főhősnek, épp Kovács György egykori saját figurájának nem megkülönböztető, hanem a többi urakkal egyező vonásai ötlenek a néző szemébe. Mintha azt mondaná az előadás: kiváló, nagyot akaró ember ez a Szakhmáry Zoltán, de ő is csak a láp virága. A legillatosabb, de a lápé. Óvatosság? A romantikus hős-eszménnyel való leszámolás igénye? Az előadás nagy vitát vált ki, a vita azonban nem a régi hőseszmény korszerű vagy korszerűtlen volta körül folyik, hanem az előadás „harcosabb" fogantatását dicséri, s a szerkesztőségi vitazáró ilyen értelemben ad igazat Kovács Györgynek. A vitától függetlenül azonban kétségtelen, hogy az előadás végén a Szakhmáry életét kioltó golyó süketen puffan, jelezvén egyben, hogy az *Úri muri* talán mégsem az a mű, amely — a jobbik esetet feltételezve — alkalmas az időszerűtlenné vált romantikus hőseszménnyel való polemizálásra. Vagy legalábbis nem alkalmas erre ilyen többé-kevésbé hagyományos formában.

Ezt érezte meg Szabó József is, amikor Nagyváradon 1964-ben Szakhmáryt újra az úri társaságtól külön álló drámai hősként játszatja. „... a váradi előadás rendezői koncepciójában érvényesül leghatározottabban a végső leszámolás-jelleg" — írtam az *Előré*ben, célozván egyben arra, hogy a három évvel azelőtti kolozsvári előadásról különvéleményem volt, de nem szólhattam, mert épp az *Úri muri* bemutatójának napján léptem be dramaturgként a színház kötelékébe. Nincs az a többé-kevésbé felvilágosult néző, aki Szakhmáry kiútkeresésében, a gazdaság korszerűsítésére tett erőfeszítésében tényleges kiutat látna — tettem hozzá azok felé, akik nem Kovács György feltételezhető szándéka miatt, hanem egyszerűen óvatosságból, vulgáris leegyszerűsítésből nem értettek egyet Szakhmáry megkülönböztető vonásainak kiemelésével. — „Minden mai néző tudja azt, ami Szakhmáryban fel sem merül: ahhoz, hogy kiutat találjunk, nem egy gazdaságot kell mintagazdasággá varázsolni, hanem egy egész társadalmat kell megváltoztatni". S hogy Szabó József szemléletének helyességét igazoljam, külön is hangsúlyoztam: a rendező „... sok olyan alkalmat is megragadott társadalombírálati szempontjainak és mai szemléletének érvényesítésére, amelyeket az előző előadások nem használtak ki. Gondolok itt elsősorban Ábel szatirikus, »urambátyámos«, »kérlekalássanos« ábrázolására (Gábor József játszotta) és sok-sok apró, ötletes játékra. Egyik mellékfigurát, a pincért, például eddig főként a tespedtség képviselőjeként szerepeltették, egyikmásik előadáson Lekenczeinek a fülébe kellett ordítania rendelését, hogy észbekapjon. A váradi pincér nem aluszékony, ő érdeklődéssel követi az adomákat, távolról és tiszteletteljesen megpróbál együttmulatni a ven-

dégekkel. Amikor azok heherésznek, ő is belekap a kórusba. De Csörgheö Csuli (Solti Miklós) egyetlen mozdulata elnémítja: „kuss, az adomákon csak az uraknak szabad kacagni!"

A váradi előadást követően Szabó József még ugyanabban az évben megrendezte az *Úri murit* Temesváron is. Az előadást a Bega-parti városban is úgy tartják számon, mint a színház legjobb Móricz-előadását (játszották még a *Rokonok*at, a *Légy jó mindhalálig*ot, a *Sári bírót* és a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*t is), a felfogás azonban lényegében ugyanaz volt, mint Váradon. Sokkal érdekesebb volt ilyen szempontból az az előadás, melyet az 1967—68-as évadban Cseresnyés Gyula rendezett Szatmáron, amikor is az *Úri murit* mint a szenvedély drámáját játszatta el. Ebben már, más formában, ott munkált az a fajta újrahangszerelési kísérlet, mely részleges formában bizonyára Kovács Györgyöt is foglalkoztatta. A rendező legfőbb igyekezete arra irányult, hogy a drámát hitelesen elevenítse meg, de egyben a benne ábrázolt világgal szembeni távolságunkat is éreztesse. Mindezek ellenére olyan előadás, mely más módon másfajta, maibb hatáseszközökkel nemcsak az érzelmekre, hanem az értelmünkre is hatva, a Székely Színház előadását feledtetni tudta volna — még nem született meg.

A játékrend szélesítésének jegyében az elmúlt évadokban, több mint húszévi szünet után, újra megjelent a színházi plakátokon egy-két népszínmű — Kolozsváron a legjobbak egyike, Szigligeti—Móricz *A csikós*a. Tegyük fel mindjárt a kérdést: nem eleve kudarcra ítélt vállalkozás-e ma egy népszínmű bemutatását műsorba iktatni? Hiszen magára a műnemre, még a legjobb darabokra is, nagyon jellemző, amit Schöpflin Aladár egyik idevágó tanulmányában megírt: „Úgy indult, hogy vagy magyar vaudeville vagy magyar operett lesz belőle, ehelyett megmaradt olyannak, amilyennek egykor Szigligeti a maga kora hangulatából és a német Volksstückök mintájára megcsinálta." Problematikusak voltak a népszínművek már századunk elején, s azok ma is, de másféleképpen. A mai népszínműtől nem várunk már közvetlenül ható mondanivalót, mint a század elején. Társadalmi-emberi távolságunk az ábrázolt világgal szemben még nagyobb, mint a fennebb tárgyalt darabokkal, úgyhogy kívülről és felülről szemlélhetjük az akkori élet színes lenyomatait, mintha csak gyermekkorunk egyik-másik hangulatos eseményét elevenítenénk fel. Így hát a felidézésnek azt kellene ábrázolnia, hogyan látjuk mi, mai távlatból azt a világot. Ez — paradox módon — könnyebbé és nehezebbé is teszi a feladatot, de egyben ezért hihetjük azt, hogy egy áthangszerelt népszínmű-előadás ma nem okvetlenül kudarcra ítélt vállalkozás.

Mindezzel — mint az előadás után megjelent kritikámban megírtam — szemmel láthatóan tisztában volt Bán Ernő is, a kolozsvári előadás rendezője. Őt leginkább a darab romantikus, antikapitalista elemei feszélyezték, melyek Móricz átdolgozásában különösen szembeötlőkké váltak („Felszántják alólunk a pusztát" stb.). Tudta, hogy ezeknek a részeknek nálunk nemcsak aktualitásuk, de aktualizálható vonásuk sincs, ezért — helyesen — kissé háttérbe tolta őket. De feszélyezte őt a darab gyermeteg problémátlansága is. A szerelmi bonyodalmat s az ebből következő nyomozást is minden jel szerint megkérdőjelezendőnek ítélte (erre vall, hogy a számadó-csikós mesterdetektívi bravúrját sem méltatta túl-

ságosan sok figyelemre), s nem békélt meg a darab naivul szerencsés végével (a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz pedig megkapja a magáét). Ehelyett — a dolgok bonyolultabb voltát s a happy-enddel szembeni ellenszenvét jelzendő — Rózsit odadobta áldozatként egy eltévedt golyó útjába. Hogy ez adta-e az ötletet a népi siratók beillesztésére és a színváltozásoknak a színpadon körbejáró menet háta mögött való megoldására, vagy pedig másvalami — nem lehet tudni, de nem is túlságosan érdekes. Mindenesetre így került sor *A csikós* romantikus és naiv elemeinek megkérdőjelezésére, a fiatalok most már szerencsétlenül végződő szerelmi históriájának előtérbe tolására, így alakult ki az előadás hármas tagolódása: a népi szokás rétege (Kallós Zoltán népköltészeti anyaga), erre épült rá a tulajdonképpeni népszínmű mint az egykori népi élet ábrázolása, s végül a harmadik rétegecske képében a ma is érvényesen ható hangsúlyoknak kellett volna a tetőt ráilleszteniük az építményre. A rendező tudatosan elvetette a régi feszültségteremtő forrásokat, háttérbe szorította őket, de amit helyettük előtérbe állított, sajnos, nem tudta áramforrásként szétsugározni fényeit az előadásba. Nem azt jelenti ez, hogy ma már nem is születhet korszerű igényekkel mérhető népszínmű-előadás? Változatlanul azt hiszem: nem, s biztosan állítom, hogy elvileg a lehetőség nem kizárt. A kolozsvári kísérletnek nem az volt a fő hibája, hogy szemléletében túlságosan a darab fölé emelkedett, ellenkezőleg: túlságosan hozzátapadt, túlságosan viaskodott vele, amikor mindent a visszájára akart fordítani, amikor romantikus lebegés és naiv igazságérzet helyett a szomorúságot és a buta véletlen szerepét akarta hangsúlyozni. Vajon nem természetesebb lett volna ehelyett a darab keretei között maradva, az előadás hangulatával a romantikus lebegés és naiv igazságérzet pehely-könnyűségét érzékeltetni?

A sikeres áthangszerelési kísérletek egyik ritka jó példáját láthattuk az elmúlt évadban Temesváron a Cseresnyés Gyula rendezte Csiky Gergely-darab, az *Ingyenélők* előadásán. A produkciót a Székely Színház egykori előadásától eltérően nemcsak az élősdiség, az ingyenélés kiváltotta dühös leleplezés jellemezte, sőt nem is ez jellemezte elsősorban, hanem egy fölényesebb, ironikusabb szemléletmód, mely jobban előtérbe állította a figurák nevetségességét. Külsőségeiben a mostani előadás is — akárcsak a húsz évvel előbbi — korhű. Mivel azonban a játék nemcsak érzelmi töltésű állásfoglalásra, hanem racionális ítéletet is magában foglaló ítéletalkotásra ösztönöz, gondolatainkat elvezérli egyúttal az élősdiek másfajta megnyilvánulási formái felé is, így hatása komplexebb és általánosabb.

Téved, aki azt hiszi, hogy az effajta ábrázolásmód könnyebb, mert nem is kell hozzá más, mint nem egészen halálosan komolyan venni a dolgokat. Művészi érzék és tudatosság kell ahhoz, hogy a darab szövegétől való elszakadás ne jelentsen ridegséget, hatástalanságot, hogy a kisebb érzelmi ráhatást kiegészítsék az értelemre is apelláló másfajta ábrázolás színei és hangsúlyai. Nemcsak elvenni kell az előadás hőfokából, de mást is adni kell helyette. A mértéket és az arányokat pedig nem lehet általánosságban meghatározni, csupán esetről esetre konkrétan kidolgozni. Ez a korszerűbb rendezői vízió a hajtóereje a temesvári előadásban a kitűnő színészi alakítások sorának, ez kelti fel az ambíciót,

érzékelteti a színészekkel, hogy egyik-másik szerep eljátszásakor nem egyszerűen rutinfeladatról van szó. Paradoxon, hogy az az előadás, mely nem igyekszik mindenáron és minden eszközzel arra, hogy teljes érzelmi azonosulást váltson ki a nézőből, általánosabb hatású, a jelenségeket s a hozzájuk fűződő gondolatokat és reflexiókat szélesebb körben gyűrűztető, mint az, amely teljes érzelmi hódításra törekedett? Kétségtelenül. A színháztól azonban nem idegenek a furcsa, első látásra egyenesen feloldhatatlan ellentétnek tűnő paradoxonok. Képzeljük el ugyanis, milyen hamis lett volna az *Ingyenélők* optikája és akusztikája, ha Zátonyi Bencét, aki egyik monológjának tanúsága szerint azért halmoz szélhámosságot szélhámosságra, mert már gyermekkorában megszokta, hogy úgy is lehet, sőt úgy lehet igazán fényesen élni, ha a költekező életmódot más pénzeli — nos, képzeljük el, mi lett volna, ha ezt a Zátonyi Bencét Cseresnyés Gyula a figura aljasságának sokszoros kiemelésével úgy játszatja és Fábián Ferenc úgy eleveníti meg, mintha ma is élő, elevenen ható társadalmi veszélyt jelentene. Diderot a paradoxont a színészi alakítás egyik jellegzetes vonásaként emelte ki, de alighanem paradoxális jelenségeket kell számbavenni akkor is, amikor azt elemezzük: milyen hatással vannak a közönségre a megelevenítés különböző módozatai.

Vannak azután esetek — és még mindig a szerencsésebb válfajoknál tartunk —, amikor egyik-másik előadás jobb, mint a darab, de épp a színház vezetőinek már említett tétovasága, fanyalgása, közönye miatt az együttes csak félig aknázza ki a lehetőségeket. Jellegzetes példája volt ennek az 1972—73-as évadban Barta Lajos *Zsuzsi*jának bemutatója Kolozsváron, Márton János rendezésében. A darabot drámai helyzeteinek átlagossága, jellemrajzának meglehetős felszínessége, konfliktusának átlátszósága és megoldásainak kompromisszumos volta réges-régen hervadásra ítélte, az együttes nagy része azonban megtalálta a darabban a művi úton nagyranövesztett összecsapások, a népszínműves fogások ironikus és önironikus ábrázolásának lehetőségét. Ilyenformán nem a környezet és a figurák pontos életrekeltésével, hanem játékosan lebegő ábrázolásával érzékeltetett valami maibb szemléletmódot. (Vonatkozik ez Cs. Erdős Tibor díszletére és nagyrészt Márton János rendezői munkájára is, a főbb szerepek alakítói közül pedig Orosz Lujza, Márton János, Sebők Klára és Köllő Béla alakításának egészére vagy nagy részére.) A bemutatón azonban az előadás félig kész állapotban került a közönség elé, s a friss szemléletmód súlyos és fölösleges naturalista színekkel keveredett.

A kolozsvári előadás esetében újszerű hangvétel, a korszerű „magyar commedia dell'arte" kapuin kopogtató játékmódor miatt gyanakodtunk a hibák és fogyatékosságok okaként az időhiányra. A két legnagyobb probléma azonban a középfajú drámák előadásával kapcsolatban általában is: a naturalizmus, a sablon, a rutin maradványainak leküzdése, s a frissebb, maibb szemlélet kissé félszeg jelentkezése. Hadd említsek egy-két példát arra, hogy a rutin mennyire kiforgatja s épp ellentétes irányba lendíti legjobb szándékainkat is. A színművészeti főiskola két évvel ezelőtt mutatta be a *Lámpás*t. Gárdonyi regénye s a belőle készült dramatizálás (Szeghő Zsuzsa és B. Sós László munkája) köztudomásúan egy népért élő, meg nem alkuvó múlt századbeli falusi tanító kálváriá-

ját akarja bemutatni, összeütközését az elnyomást és sötétséget szentesítő reakciós papsággal. Gárdonyinál is, és a feldolgozásban még inkább, a frontok és a jellemképletek a szabályoknak megfelelően már az első pillanatban kialakulnak. Egyik oldalon áll a hófehér, makulátlan, nagy belső erkölcsi erőtől fűtött tanító — a hősiességre való vágyakozás —, akinek példamutatása ellenállhatatlanul hat környezete tiszta és jó szándékú tagjaira, a másik oldalon a képmutató, hatalomvágyó, kéjsóvár katolikus pap. Valahol középen az eszme vonzereje és a valóságérzék prózaisága között ingadozik, s menet közben természetesen elbukik a tanító fiatal, csinos felesége. (Ördög tudja, miért kell a csinos nőnek mindig és szükségképpen elbuknia?!) A drámában ez a valóságanyag ilyen formában, persze, nem sok bonyolítási, titok-felfedési lehetőséget hordoz, ezért aztán a darab cselekménye nem is befelé, a lélek, a gondolkozási forma és a magatartás mélye felé halad, hanem a külső színhelyek és körülmények cserélgetésével, az 1848-as forradalom előtti, alatti és utáni állapotok ábrázolásával igyekszik némi változatosságot hozni, ugyanannak a magatartásformának különböző körülmények között való megnyilatkozását bemutatni. Nem is ez annyira feltűnő, hanem inkább az, hogy ama hősiességre való vágyakozás, a hősi tett igenlése valóságos hősiesség-komplexussá alakul át egyik-másik mechanikusan gondolkodó rendezőnk, színházi szakemberünk tudatában. Nem számolnak azzal, hogy a hősiesség tartalma és fogalma a történelmi körülmények változásával maga is változott és változik. Petőfi őszinte, nyílt és többé-kevésbé problémátlan hősiességeszményével szemben Csikynél, Móricznál és a többieknél a kívánalom, az áhítozás eléggé komplex. Úgy is jelentkezik, mint az értelmes, emberhez méltó élet feltétele, és nem mentes a bukás kockázatának belátásától sem. Meggyőződéssel vállalt muszáj-hősiesség ez a legtöbb esetben, mint Adynál vagy más változatban Babits *Jónás*ánál. Nem föltétlenül abszolutizált, nem föltétlenül eszményített hősiesség. Vagy ha az is: többnyire tragikus. Ebből a komplexebb képletből a leegyszerűsítés folytán — s ennek az egyszerűsítésnek a mereven értelmezett szocialista realista hőseszmény is kedvezett a legutóbbi időkig — a patetikus ha kell, ha nem kiállás, fejjel falakat döntő hőseszmény született az irodalmi és színpadi közhelyeket kedvelők tudatában. És történik mindez ma, amikor elvárnánk, hogy mindenki tudja: a hősiességhez nem elég csupán az egyéni elszántság és hajthatatlanság. A dolog pedig úgy függ össze a Színművészeti Főiskola előadásával, hogy a rendező Nagy Imre épp a hősiesség-komplexus eredményeként az egysíkú történet egysíkúságát tovább fokozta. Ezáltal a romantika erőltetett és hamis hőseszményét addig abszolutizálta, hogy óhatatlanul ellentmondásra, belső vitára és tisztázásra ingerelt. Persze, akaratlanul. A *Lámpás*ban szereplő tanító ugyanis nem a Petőfi típusú harcos forradalmiságot képviseli, hanem annak a maszkját. Meg nem ingása, hajthatatlansága nem következetességet, hanem valami furcsa és gyerekes csökönyösséget rejteget. A nézőben óhatatlanul felmerül a kérdés: milyen forradalmiság az, amely nem tud számolni a körülményekkel, amelynek képviselője meg sem fontolja magatartásának lehetséges következményeit, hanem mindentől függetlenül csak fújja, fújja a magáét? Attól tart talán a rendező, hogy ha nem így ábrázolja a tanítót valaki, opportunistának minősíthetik? Fölösleges aggodalom. A színdarabbeli tanító magatartása — mai fogalmaink

szerint — nem a harcos, hanem az öngyilkosjelölt következetességét és kérlelhetetlenségét testesíti meg, mint ahogy oda is vezet, ha nem is a tanító, hanem az új élettársául szegődött nő öngyilkosságához. A rendezés meg sem próbálja a darab kapcsán a romantika hőseszményét mai fogalmaink szerint átértékelni vagy ennek lehetőségét valamiképpen megkísérelni — ami a darab minden gyengesége ellenére érdekes feladat lehetett volna.

Hogy a naturalizmus kölöncei, bilincsei mennyire lehúzhatnak egy előadást, vonalvezetését mennyire sárbaragadttá és szárnyszegetté tehetik, arra legjobb példa a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című kedves, bájos Móricz-színműnek nemrégi marosvásárhelyi bemutatója volt. Pedig ma már, az alapvetően naturalista rendezői koncepciójú előadásokban is van rendszerint egy-két „szabálytól eltérő" mozzanat, mely akár a színész ösztönös újatkeresése folytán, akár más okból, érzékelteti a lehetőségeket. Ilyen volt a vásárhelyi előadásban Kőszegi Margit színes, szép — de ezúttal nem kiemelkedő — Zsani néni alakításának egyik mozzanata. Amikor a harmadik felvonás elején az egy hete tartó danászás miatt dühödten kijön a színre, még mielőtt haragját szabadjára eresztené, egy önmagáról megfeledkező pillanatában finoman, csak épp jelzésszerűen illeg-billeg a zenére. A véresen komoly murizás helyett ez a fajta mosolyra késztető viszonyulás jelenthetné talán egy korszerű Muzsikaszó-előadás alapját. A játékos ötlet azonban mindössze felvillanás marad.

A feladatokra igyekeztem néhány példa kapcsán figyelmeztetni, s többször is hangsúlyoztam, hogy egységes receptet előírni nem lehet, csak esetről esetre megtalálni az alkalmazható eljárásokat és módozatokat. Ne várjon hát senki tőlem sem receptet. Ahogy azonban a mai olasz színjátszás a commedia dell'arte stílusa feltámasztásának és ízig-vérig korszerű továbbfejlesztésének köszönheti egy-két világhírű előadása megszületését, ugyanúgy nyújthatnánk mi is valami emlékezeteset hagyományaink e sajátos területén. Amivel nemcsak azt bizonyítanánk, hogy a korszerű színjátszás leckéjét megtanultuk, hanem azt is, hogy a tegnapi és tegnapelőtti feladatokat is újragondoltuk. És főként: nem kitűnő, jó vagy közepes tanítványokként jelentkeznénk, hanem olyan emberekként, akik valami sajátosra ráleltünk. Nem világot rengetően nagy dologra, de olyasmire, ami a mi feladatunk.

Székely Dániel linómetszete

SZEKERNYÉS JÁNOS

MŰKEDVELÉS ÉS HIVATÁSOS SZÍNHÁZ KÖZÖTT

„A diákszínjátszás még nem áll azon a színvonalon, hogy most egy komoly elméleti cikket lehessen írni róla" — válaszolta az egyik ankétalany Hürkecz Istvánnak és Szász Lászlónak, a kolozsvári magyar nyelvű főiskolai színjátszásról készített, vázlatosságában is a mozgalom alapvető kérdéseit feszegető felmérés során. Nem akarom a magam kenyerét menteni, s a fiatal szerzőpárral sincs szándékom vitába szállni, amikor leszögezem: diákszínjátszásunk olyan magas színvonalra emelkedett, amilyen talán csak a híres-nevezetes kollégiumok falai között lehetett.

Közművelődési életünk megújulást hozó fellendülésének erőteljes részeként, legjobb eredményeivel felzárkózva a világ egyetemi színjátszásának élvonalához, a hazai diákszínjátszás igazi hőskorát éli. Tudom, Hürkecz István és Szász László a diákműkedvelés kérdését kívülről és belülről megvilágító, a diákság szemszögéből elemző, az *Igazság* hasábjain közölt értékes írásában a színvonalra tett fanyalgó megjegyzés csupán az egyetemi halgatók bizonyos rétegének álláspontját hivatott érzékeltetni, kifejezni, de épp az általuk elemzett négy csoport áldásos munkája, méltán visszhangot keltett előadásai követelték volna meg a kommentárt, az érvekkel alátámasztott választ. Hol vannak a mai diákszínjátszók művészi teljesítményben, kísérletező kedvben és bátorságban, mondjuk, a tíz vagy mondjuk a húsz évvel ezelőtti átlagtól? Persze, a legkomolyabb ellenérv a magam részéről ama „komoly elméleti cikk" megírása lenne, amelyben, úgymond, megkísérelném lefektetni a hazai magyar diákszínjátszás esztétikájának és történetének alapjait. Nem mondom, hogy nem lenne kedvemre való feladat, teljesítésére nem a kifogásolt nívó miatt nem vállalkozom, hanem a megfelelő tény- és dokumentációs anyag hiánya, illetve elenyésző volta okából. Két-három csoport munkáját, igaz, meglehetősen közelről ismerem, tanúja voltam sikereiknek és kudarcaiknak, láttam más együttesek előadásaiból is jó néhányat, de általános érvényű következtetéseket mégsem mernék levonni. A kezdet nehézségein már rég túljutott a legtöbb egyetemi színpad, de az előadásokról író krónikások — köztük jelen sorok írója is — még mindig a barátságos, biztató vállveregetésnél tartanak. Nem is tudom, hogy írtak-e valamelyik diákelőadásról mélyenszántó kritikát, részletekbe menő elemzést. Hürkecz és Szász említett cikkében, nagyon helyesen, a diákkritika szükségességéért emel szót; továbbmenve, az ideális az lenne, ha az erősödő egyetemi színpadok nemcsak tehetséges műkedvelő színészeket toboroznának, nemcsak bátor, fantáziával megáldott rendezőket s színházpártolókat nevelnének, hanem — miként valamikor az ambiciózus hivatásos színházak — megkeresnék a maguk íróit, teoretikusait, a közös eszményekre esküdő szakíróit, méltató kritikusait. Ör-

vendetes jelek sokasága enged máris arra következtetni, hogy a hét hazai magyar diákszínpad — remélem, jól számoltam — nem jár túl messze ezektől a paradicsomi időktől. Meggyőződésem, hogy a „komoly elméleti cikkek" sem fognak sokáig váratni magukra. Addig is, a látott előadások, a diákszínjátszókkal folytatott beszélgetések, a röpke felmérések, véleménykutatások s a valamivel szélesebb kitekintésre alkalmat nyújtó olvasmányok alapján megkísérelném rögzíteni az örvendetesen terebélyesedő és rangosodó romániai magyar diákszínjátszás fontosabb sajátosságait, s Kolozsvárról a kört tágabbra húzva, megpróbálok vázlatos körképet nyújtani az egyetemi színház jelenlegi arcvonalairól.

Kettős fronton

A hazai, de általában a diákszínjátszás egyik legégetőbb problémája helyzetének tisztázatlansága, státusának meghatározatlan volta. A keretek általában adottak — valamennyi együttes a diákművelődési házak, a főiskolák vagy karok védnöksége alatt, a diákegyesületek közvetlen irányításával, szerényebb vagy hatékonyabb támogatásával működik —, de kellőképpen nincs meghatározva az a szerep, amelyet a diákszínjátszás, a műkedvelő tevékenység az egyetemi élet bonyolult struktúrájában általában elfoglal. Közelről sincsenek feltárva azok a gyökerek, azok a szálak, amelyek a diákszínjátszást közművelődési mozgalmunk egészéhez fűzik.

Diákszínjátszásunkat, a történelmi és nemzetközi tapasztalatra, gyagyorlatra is támaszkodva, legegyszerűbben talán a következőképpen határozhatnánk meg: főiskolai hallgatók öntevékeny színművészeti tevékenysége, amely az egyszerű műkedvelésnél lényegesen magasabb és magasztosabb célokat követ, amely megvalósításaiban, előadásaiban professzionista szintre törekszik, de eszményeiben, kifejező eszközeiben, stílusában élesen és következetesen elhatárolja magát a hivatásosak gyakran elavult sablonrendszerétől. Minden bizonnyal a fentieknél kimerítőbben és szebben is meg lehetne határozni az egyetemi színjátszást mint mozgalmat; magunk elsősorban arra a kettős szerepre próbáltunk utalni, amelyet a népi és hivatásos színjátszás között elfoglal.

A legjobb diákcsoportok programját elemezve kiderül, hogy kivétel nélkül a rossz ízű dilettantizmus és a modoros professzionizmus tagadását, elutasítását írták lobogójukra. A műkedvelő mozgalomtól, tekintve, hogy annak egyik szerves részét, sajátos formáját alkotják, teljesen nem szakadhatnak el; a különböző szakmákra készülő egyetemi hallgatók csupán passzióból, szenvedélyből, hasznos időtöltésből vállalják a színjátszás izgalmait, fáradalmait, s kikerülve a főiskoláról, tanárként, mérnökként, orvosként általában bekapcsolódnak a közművelődés átfogó folyamatába; aktív részvételükre számítani lehet a különböző tevékenységi területeken. Papp István, a temesvári Thália-stúdió magyar nyelvű együttesének egyik létrehozója, első „sztárja" — hogy egy konkrét példát is említsek — ma az Unió gyár mérnökeként a szatmári városi művelődési ház műkedvelő színjátszóit szervezi, irányítja... Tehát a diákszínjátszás nagy érdeme, hogy a szakmai képzéssel párhuzamosan népművelőket, igényes kultúraktivistákat nevel, hatékonyan járulva hoz-

zá az egyetemi ifjúság általános műveltségének gyarapításához és elmélyítéséhez. Ilyen vonatkozásban a diákszínjátszás hatalmas nevelő- és propagandaeszköz, amely komoly művelődési célokat szolgál; kellemes szórakozást nyújtva, az ifjúság ismeretkörét bővítve, ízlését csiszolva népszolgálatra, a valódi értékek megbecsülésére és megőrzésére tanít. Igaz, ha jól megnézzük, mindenfajta műkedvelésnek ez lehetne a végső célja, a diákszínjátszásnak azonban felbecsülhetetlen előnye, hogy egy aránylag homogén közönséghez szólhat, hogy a fiatal nemzedékek nevelője, fóruma, hatékony szócsöve lehet. Az említettek mellett, érzésünk szerint, még három dolog választja el a diákszínjátszást a köznapi amatőrködéstől: a szakmai és repertoárbeli igényesség; az érzékenység az új törekvések, irányzatok iránt; elutasító magatartás a hivatásos színházakkal szemben.

Jórészt az itt felsorakoztatott tényezők különítik el a hivatásos színjátszástól is. A külföldi szakírók statisztikákkal, átfogó felmérések, közvéleménykutatások eredményeivel igazolják, hogy „az utóbbi évek legfeltűnőbb, következményeiben súlyos problémákat hordozó változása a fiatalság egyre erősebb leválása a hivatásos színházkultúráról". Az elutasított, megtagadott professzionizmus ellenében jöttek létre világszerte az ifjúsági, egyetemi színházak, az önkifejezés igényének parancsára teremtődtek meg a saját fórumok, az átfogó amatőrmozgalmak. Nálunk is, habár a diákegyüttesek létrejötte művelődési életünk általános fellendülésének eredménye, a főiskolai színjátszás külföldi példák nyomán és ösztönszerűleg is a hivatásos színházak műsorpolitikájának, játékstílusának módosításával született meg vagy alakult át. Mennél jobban elszürkültek az állandó színtársulatok repertoárjai, ahogy erősödni kezdett a rutinmunka a színházakban, ahogy a merev hagyománytisztelet és a külsőséges modernkedés közt kapkodva rangos együttesek elvesztették lábuk alól a talajt, úgy hallattak egyre többet magukról a gombamódra elszaporodó, komoly erőt képviselő főiskolai színjátszó együttesek. Általában azzal jeleskedtek, amivel a hivatásos színházak nehézkességükben mindmáig adósaink maradtak: korszerű művészi programot hirdettek, aránylag rövid idő alatt egyéni arcélt alakítottak ki, vállalták a hazai drámairodalom friss termésének színrevitelét, propagálását. Ezt a felelősségteljes munkát nemegyszer egy-egy vállalkozó kedvű hivatásos színházi ember — rendező vagy színész — szakmai irányításával végezték. Más országokban gyakran előforduló eset, hogy az egyetemi színpadokon formálódott művészek, rendezők idővel hivatásosakká váljanak. Hazai példát erre, tudomásunk szerint, sajnos, nem idézhetünk, de a diákház műkedvelői sikeresen működtek közre például a temesvári Nemzeti Színház színpadán, a Taub János rendezte Gheorghe Ardeleanu-darab, a *Dózsa koronája* előadásán. A hatásos tömegjelenetekben méltó társai voltak a hivatásos színészeknek.

A diákszínjátszást tehát felemás viszony fűzi a műkedveléshez és a hivatásos színházhoz is. Ha rosszízű dilettantizmussá süllyedne, vagy ha a professzionista színjátszás szolgai utánzására törekedne, akkor elsekélyesedne, meghalna a mozgalom, elvesztené erjesztő funkcióját, nevelő jellegét és hivatását. Meggyőző példák bizonyítják, hogy ott, ahol kiváló diákegyüttesek működnek, előbb-utóbb felforrósodik a levegő a hivatásos színházak körül is, s ugyanakkor felélénkül, virágzani kezd a

Páskándi Géza A bosszúálló kapus című darabja a kolozsvári diákszínjátszók előadásában

működvelés egésze. Angliában, Lengyelországban — s még említhetnénk néhány országot — a kommerciális színjátszásnak hadat üzenő diákegyüttesek indították el s tartják állandó indukcióban a napjainkban is zajló, a megporosodott konvenciókat újakkal felcserélő, új dramaturgiát teremtő, a színpadi nyelvezet egészét megreformáló színházi forradalmat. Nálunk is a diákegyüttesek tették meg az első lépéseket a korszerűség, a jelenkori dramaturgia felé. A temesvári és kolozsvári diákszínjátszók példákal igazolták Kocsis István és Páskándi Géza darabjainak színpadra termettségét; a hivatásos társulatok csak a diákművészek által végzett „laboratóriumi próbák" után merészkedtek előadni azokat. Talán nem túlozunk akkor sem, ha a hivatásos színházak mellett kibontakozó stúdió-tevékenység kovászának is a diákszínjátszást tekintjük.

A működvelés és hivatásosság mezsgyéjén a diákszínjátszás a szellemi formálódás teljében levő egyetemi ifjúság önkifejezésének hatékony eszköze, a főiskolai nevelési folyamat fontos láncszeme. Egy nemzedék önnön képére teremtett színháza, amely mindenképpen új, eredeti színekkel gazdagítja a tekintélyes hagyományokkal rendelkező romániai magyar színjátszás palettáját.

Kétségtelen eredményeik, fokozódó népszerűségük ellenére a főiskolai színjátszó együtteseknek még nem sikerült egyértelmű és feltétlen tekintélyt kivívniuk a közönség minden rétege előtt, s főleg a hivatásos színháziak és egyes drámaírók körében. Általában lesajnáló kézmozdulattal kísért megjegyzésben szokták tömöríteni ítéletüket: dilettánsok... Jórészt ezzel a bizalmatlansággal magyarázható az a tény, hogy a diákelőadások nem érnek el a jelenleginél sokkal nagyobb közönségsikert, hogy produkcióik nem kavarnak nagyobb vihart szakmai körökben. Pedig alaposan és többszörösen kiérdemelték, megszolgálták a fokozottabb figyelmet. Ha a szakmai kimunkáltság, a kivitelezés tekintetében bemutatóik még sok esetben kívánnivalót hagynak is maguk után, lelkesedésük, a kísérletezést vállaló bátorságuk, stílusbeli következetességük minden előadásukat eseménnyé avatja. Az egyetemi színpadok a nézők számára igazán izgalmas meglepetéseket tartogatnak. Sikerült a rutint teljesen száműzniük a „forró deszkákról", hogy helyet biztosítsanak a nemes játéknak, az elkötelezett mondanivalónak.

A hét romániai magyar diákegyüttes a hazai drámairodalom és költészet új hulláma iránti érzékenységével, a fiatal szerzők műveinek vallomásos megszólaltatásával vonta mindenekelőtt magára a figyelmet. Páskándi Géza, Kocsis István, Kincses Elemér, Márton Jenő színműveit a lelkes diákszínjátszók vitték először a rivaldák fényébe. Szinte alig van olyan csoport, amely ne tett volna valamit a hazai magyar irodalom szolgálatában. A kolozsvári diákművelődési ház együttese, az Echinox-csoport Páskándi egyfelvonásosaival aratott sikert, a brassói műegyetemisták *Sirálytánc* címmel mutattak be válogatást a fiatal költők verseiből, a Stúdió—51 műsorán Hervay Gizella költeményei, Kocsis István és Márton Jenő darabjai szerepelnek, míg a temesváriak egyedülálló teljesítménnyel büszkélkedhetnek: tizenhárom hazai magyar színművet vittek ősbemutatóként színre — öt esztendő alatt. Melyik hivatásos együttes mutathat fel hasonló statisztikát?

A hazai szerzők műveinek műsorba iktatásával valójában minden csoport a maga egyénített profilját igyekszik árnyaltabbá, teljesebbé tenni. Miként az általam látott előadások s a rendelkezésemre álló elenyésző számú újságcikk alapján következtethetek rá, az egyes csoportok, nagyon helyesen, különböző tartalmi és formai eszményeket követnek. Míg a legtekintélyesebb múlttal rendelkező együttes, a kolozsvári diákművelődési házé, inkább a hagyományos formákhoz, a bevált repertoár-darabokhoz ragaszkodik, míg a brassóiak ugyancsak a tradíciók útját járva, fontos szerepet töltenek be a város életében, addig a filológiai kar műkedvelői a méltatlanul elfelejtett, mellőzött klasszikus darabok újrafelfedezésére vállalkoztak, az Echinox a hazai és külföldi abszurdok megismertetését, a Thália a hivatásos színházaktól még fel nem fedezett, új hazai művek bemutatását tűzte céljául; a Stúdió—51 változatos műsorral politikai színház megteremtését kísérli meg... A politikum egyébként egyik csoporttól sem idegen, valamennyi előadásukkal korunk nagy kérdéseihez szóltak hozzá a diákszínjátszók, felelősen és értelmesen, vívódva és elgondolkoztatva.

Repertoárjukkal is a hivatásos színházakkal vitáznak, azok mulasztásaira figyelmeztetnek minduntalan. Nemcsak a fiatal hazai szerzők alkotásait karolták fel az utóbbi években, hanem William Saroyant, Fernando Arrabalt, Tennessee Williamst, Bolyai Farkast, Csokonai Vitéz Mihályt, Karácsony Benőt, Mrożeket és Różewiczet s Karinthy Frigyest is. Valójában kulturális szolgálatot teljesítenek azáltal, hogy hozzájárulnak a magyar és az egyetemes drámairodalom viszonylatában a fehér foltok eltüntetéséhez. Aiszkhülosztól Sigmond Istvánig, Alberto Cuzzanitól Márton Jenőig a hazai magyar színpad számára új és új szerzőket fedeznek fel, alkotásaikat igényes előadásokban viszik a diák- és a nagyközönség elé. Igaz, a diákszínjátszók megengedhetik maguknak azt a luxust, hogy egy darabot egyetlenegyszer adjanak elő. Elképzelhető, hogy az egyetemi színpadokon évekig csak tragédiákat vagy kizárólag csak vígjátékokat játszanak. Ha azonban több éves távlatban vizsgáljuk a hazai magyar diákegyüttesek műsorát, meglep a játszott darabok műfaji és tematikai változatossága; az egyhangúság, a besavanyodás veszélye — amitől egyesek annyira óvják az amatőr művészeket — egyáltalán nem fenyeget.

„Politikai színházat játszunk" — válaszolta Bereczky Péter, a kolozsvári diákművelődési ház csoportjának művészeti vezetője Hürkecz István és Szász László kérdésére, s hozzáfűzte, hogy jövőre egy kimondottan politikai művet visznek színre, Bertolt Brecht *Állítsátok meg Arturo Uit!* című alkotását. Horváth Sz. István, a Stúdió—51 egyik rendezője beszélgetésünkkor többször is hangoztatta: „Tulajdonképpen a legigazabb amatőr diákszínjátszásért küzdünk. Ezért indultunk el a kísérletezések útján, ezért próbálunk a mai közügyi problémákhoz hozzászólni — úgy, hogy a közönséget is bevonjuk ebbe... Tehát meglehetősen a politikus színház felé orientálódunk." „Úgy érezzük, hogy az általunk bemutatott darabok a mi hangunkon beszélnek — fogalmazta meg véleményét Balázs Antal, a temesvári Thália tagja. — Olvasva, játszva őket, soronként saját gondolataink, vágyaink érzékletes megfogalmazására találunk. Páskándi Géza, Kocsis István, Szőcs Kálmán darabjai olyan problémákat vetnek fel, amelyek az újra mindig fogékony fiatalságra vannak a legnagyobb hatással, az utánpótlásra, amely lázasan keresi a maga helyét a világban." H. Szabó Gyula, a Stúdió—51 vezetője az *Ifjúmunkás*ban nyilatkozta: „... politikai színházat akarunk, hangsúlyozott laboratóriumi jelleggel."

Meggyőződésem, amit egyébként az általam látott előadások is tanúsítanak, hogy mindenki másképp fogja fel, ízlése szerint értelmezi a politikai színház fogalmát. Kétségtelen, más igazságok elmondására vállalkozott Bereczky Péter a *Macska a forró bádogtetőn* megrendezésével, mint Horváth Sz. István Márton Jenő *Örökös hallgatás* című, átírt darabjának másodszori színrevitelével, vagy a temesvári Mátray László Kincses Elemér történelmi példázatának, a *Senecá*nak a megjelenítésével. Persze, hasztalan vállalkozás lenne kidekázni, hogy melyik csoport munkájában mennyire erős a politikum, mennyire kerül előtérbe az egyes előadásokban a közéleti mondanivaló; véleményem szerint sokkal fontosabb a mozgalom egészét átható elkötelezettség, kommunista magatartás hangsúlyozása, kiemelése. A főiskolások szerény, legtöbbször gyatrán felszerelt színpadjaikon a háború, az embertelenség, a kegyetlenség,

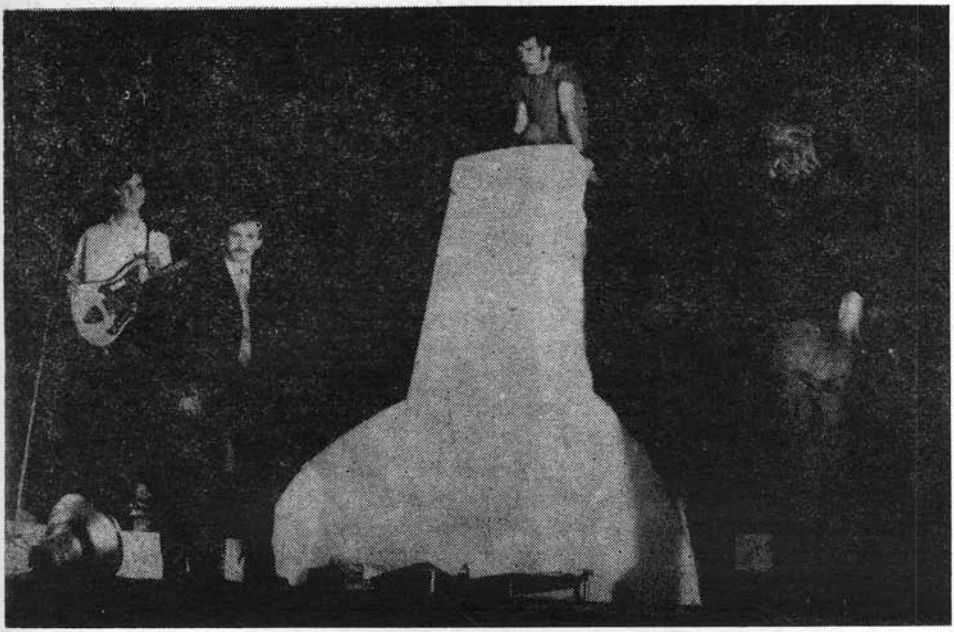
az elidegenedés ellen emelik fel szavukat, s a humanizmus, a béke, az emberi haladás, az élet, az ellentmondásosságában is biztató jövő mellett tesznek hitet.

Diákszínjátszó együtteseink, nemzetiségi kultúránk újabb fáklyavivői, igazi alkotó műhelyek, amelyek az új formai megoldások, játékstílusok kipróbálására, meghonosítására, kikísérletezésére vállalkoztak. Az egyes csoportokat irányító színészek, rendezők is fittyet hánynak a merev műfaji, színpadi konvencióknak, a diákok között merik vállalni és beszélni azt a korszerűbb nyelvezetet, amely a hivatásos színházakban még nem vált otthonossá. Arra is volt már példa a hazai főiskolás színjátszás újkorában, hogy a rendezőnek épp azért kellett megválnia az együttestől, mert túlságosan ragaszkodott a hagyományhoz, a bevált formákhoz, s nem tudott ráhangolódni a diákok munkatempójára, nem volt képes a korszerűbb művészi eszmények szolgálatába szegődni. Kétségtelen, hogy azok az együttesek, amelyeknek irányítói, támogatói is diákok, a legavantgardistábbak, a leginkább fogékonyak a merészebb műsorrend, a frissebb stílusok iránt. A brassóiak realista *Kollégák*-előadásától Koblicska Kálmánék groteszk kísérleteiig, Gergely Tamás tánccalpantomimmal kísért Hervay-összeállításától a *Piros rózsák Sodomának* temesvári kórusáig számos irányzat, stílus adott egymásnak találkozót egyetemi színpadjainkon, tapasztalatunk szerint azonban a diákszínjátszóknak sohasem a divatmajmolás, a szolgai másolás, az olcsó modernkedés, a mindenáron való meghökkentés a céljuk, hanem az elképzeléseiknek, művészi eszményeiknek, céljaiknak leginkább megfelelő színpadi formanyelv megtalálása, alapos elsajátítása.

A darabok megválasztásában, a színpadi eszközök megkeresésében, kikísérletezésében egyaránt az igényesség jellemzi diáktársulatainkat; ez szavatolja fejlődésüket, szakmai potenciáljuk állandó erősödését.

A diákszínjátszás értelméről

Miért műkedvelősködik egy főiskolai hallgató? A filológusok döntő többségében valószínűleg az elfojtott színészi vágyak, a Thália iránt érzett alázatos imádat s az irodalmi ismeretek gazdagításának őszinte igénye munkál. A tanárjelöltek egyrésze — bármilyen szakos is lenne — tudatosan készül a későbbi népnevelői munkára, igyekszik bizonyos jártasságra szert tenni a színpadi munkában, a dramaturgiában, amelynek „kint az életben" majd kamatosan hasznát veheti. De mi tömörítette együttesekbe a temesvári és brassói műegyetemistákat? Válaszul álljon itt néhány „illetékes" véleménye Brassóból: „Érzésem szerint a társaság döntő többségét a szükség hozta az együttesbe. Szinte valamennyien műszaki pályára készülünk, s a főiskolán eléggé »száraz« dolgokat tanulunk, égető szükségként jelentkezett tehát az ösztön, hogy irodalmi igényeink kielégítésére ideális formát találjunk. A színjátszó csoport kitűnő keretet nyújthat irodalmi, dramaturgiai ismereteink elmélyítésére, gazdagítására. Szeretnénk, ha a jövőben többet kapnánk e téren, mint az elmúlt tanévben." (Nedeczki László, mechanika, III. évf.) „Örömünket leljük a színjátszásban. Humán műveltségünk gyarapítása mellett egészségesen kiélhetjük a bennünk feszülő szereplési, megmutatkozási vágyat.



Prométeusz — a Stúdió—51 előadásában

Az a lehetőség, hogy színdarabot adhatunk elő, képességeink reális felmérését, erőfeszítéseink összehangolását segíti elő. Jó társaság van kialakulóban, igazi együttes, amelyik jóban-rosszban összetart." (Sielmann Zoltán, erdészet, I. évf.) „Brassóban ki vagyunk szolgáltatva a vendégszereplő együttesek szeszélyeinek. Sokszor hónapokig nem tévednek erre, s ha jönnek is, csak ritkán hozzák el legjobb produkcióikat. Saját erőnkből próbáljuk pótolni a hiányt, betömni a szervezetlenség következtében előállt űröket." (Zakariás Zoltán, mechanika, II. évf.)

„A színjátszás — közismert igazság — az anyanyelvi kultúra ápolásának egyik igen fontos eszköze. Pártunk következetes nemzeti politikája számunkra is, akik a főiskolán románul tanulunk, lehetővé teszi, hogy anyanyelvünkön művelődjünk, szórakozzunk. Ezt a remek lehetőséget igyekszünk kihasználni, a magunk hasznára kamatoztatni." (Aranyos István, erdészet, I. évf.) „A színjátszó együttes keretében végzett munkának valamennyiünk számára rendkívüli haszna van. Másképp nézzük a színházi előadásokat, amióta magunk is a színpadra léptünk. Másképp olvas és hallgat az verset, aki maga is hangosan, a nyilvánosság előtt végigmondott, gondolatról gondolatra szétszedett egy-két költeményt. *Sirálytánc* című montázsunk kiváló iskola volt ilyen szempontból... Őszinte hálával gondolunk Balogh Istvánra, aki a csoport megalakításának ötletét felvetette, s fáradságot nem ismerve munkálkodott az együttes létrehozásán. Hasznosan, tanulva és szórakozva, tölthetjük itt el kevéske szabad időnket. S remek dolog annak tudatával élni, hogy létezik egy hely, ahol esténként összegyűlhetünk." (Zsigmond Sándor, erdészet, II. évf.)

Tehát elsősorban nem a világ felforgatására, nem a színházi élet megreformálására szövetkeztek a színjátszó diákok, hanem az önkifejezés, az anyanyelvű kultúra ápolásának igénye vezette őket a műkedvelő együttesekbe. Hogy aztán a műkedvelés ósdi formái felé s a hullámvölgybe került hivatásos színházkultúra felé is frontot nyitottak, az már ifjúságuk, műveltségük, fokozódó művelődési elvárásaik egyenes következménye. Harminc esztendővel ezelőtt írta a *Hamletet* játszó szegedi egyetemistákat üdvözlő s a *Bánk bánt* előadó vasmunkások teljesítményét értékelő — egyszóval a komoly műkedvelésért szívvel-lélekkel lelkesedő! — Németh László: „Egyik oldalon a mindennapos színházi üzem, a zsöllyében napját kiheverő polgár, a szemponttalan áhítathiány; a másikon: az egyszeri látvány ünnepélyessége, papként föllépő színészek s a nézőtéren egy világnézetben összekapcsolt megtisztulók. Minden kritika oda lyukad ki, hogy színházainktól színjátszást nem várhatunk. Meg kell tehát teremteni a színjátszást a színházakon kívül. Erre pedig egy mód van: a legmagasabbra törő műkedvelés."

Színházainkban azóta természetesen változott a helyzet, változtak az eszmei igények, az viszont kétségtelen, hogy ezt a fajta műkedvelést honosították meg nálunk a diákszínjátszó csoportok, érvényjogot szerezve ismét a felszabadult és komoly színpadi játéknak. Áldozatos munkájuk, fényes eredményeik minden figyelmet, tehát a „komoly elméleti cikkeket" is megérdemlik. Érdemes lenne megvizsgálni például, miként és mivel színezik a magyar nyelvű csoportok a romániai egyetemi színházi mozgalom egészét (a temesvári Thália-stúdió keretében például román, magyar, német és szerb együttes tevékenykedik); mennyire ismerik az ország különböző városaiban dolgozó együttesek egymás munkáját, produkcióit, problémáit; miként lehetne kidolgozni a rendszeres vendégjátékok műsorát, hogyan lehetne megvalósítani a profilozott fesztiválokat. Elemezni kellene a hazai magyar diákszínjátszás sajátos jegyeit, helyét az ország és a világ diákszínjátszásában . . .

Tömegjelenet a Tornyot választok kolozsvári előadásán

ARADI JÓZSEF—HORVÁTH SZ. ISTVÁN—
SIMONFFY KATALIN—H. SZABÓ GYULA

STATISZTÁK A TORONYBAN

— Végeztünk. Köszönöm szépen a részvételt. Jó éjszakát. A hangszóró kikapcsol. A Torony statisztái összekötik a jelmezeket, és bedobják a kosárba. A kosáron felirat: PRÓZA.

Statisztaportrék

1. statiszta (21 éves leány)

— Mit vártál a statisztálástól?

— Semmit.

— Akkor hogy kerültél a színházba?

— Az egyetem ide osztott be gyakorlatra, a levéltárba. Itt mondták meg, hogy statisztálni fogunk.

— Sose kívánkoztál színpadra?

— Én, színpadra? Soha.

— Tudtad, kinek a darabjában léptek fel?

— Mondták a lányok, de én nem ismerem a szerzőt. Nem tanultuk az iskolában.

— Mi a véleményed a darabról?

— Valaki, aki nem olvasott Apáczairól, nem hiszem, hogy megért olyan szavakat, mint independensek, presbiteriánusok, függetlenkedők

— Tetszett a rendezés?

— A rendező kedélyes, vicces volt.

— A színészek?

— Itt mindenki nagyon szimpatikus.

— Mi volt a legnagyobb élményed?

— Mindig már előre vártuk, mikor a hangszóró azt mondja, hogy „föl... vissza", „add be a nézőteret" meg „végeztünk, köszönöm szépen a részvételt", a végén már kívülről tudtuk az ügyelő szövegét. Na, meg ahogy dorgálta a színészeket. Én addig azt hittem, a színészek előre tudják, milyen sorrendben kell bejönniük, nem kell ezért dorgálni őket.

— Melyik szerep tetszett a legjobban?

— A főszerep, a László Gerőé.

— Statisztálás alatt kivel ismerkedtél meg?

— Senkivel. De tudok egy kolléganőmről, aki itt ismerkedett össze egy fiúval, most is együtt járnak.

— Melyik színházi élményedre emlékszel vissza szívesen?

— Szeretem az operettet. Legelőször talán a *Gül Babát* láttam vagy a *János vitézt*. Emlékszem, legjobban a gukkerezés tetszett.

2. statiszta (23 éves fiú)

— Engem a színházhoz a gondolatok vonzanak, itt minden gondolat jobban hat, mint olvasva. Tulajdonképpen régóta járok színházba, operába, bábszínházba. Hirtelenjében nem jut eszembe, hogy mi is volt az első színházélményem, de egyszer, emlékszem, a *Légy jó mindhalálig* után bőgve mentem haza, és eltévedtem (ilyen is csak velem történhet meg), és attól kezdve mindig színházat játszottam otthon. Érdekes, hogy engem minden érdekel a statisztálásban, de legjobban a színház belső világa, szeretek színészekkel ismerkedni, beszélgetni. Legtöbbjüket már ismertem azelőttről, úgyhogy engem semmi sem tud kiábrándítani a színházból. Ha valami értelmes dolgot játszanak, rám mindig lehet számítani. A statisztálás kitűnő ismerkedési alkalom. Három lánykával most is jóban vagyok, megállunk beszélgetni, ha találkozunk az utcán. A többiek sokat nevetgéltek, talán furcsa, de én semmit sem találtam mulatságosnak. Legjobban a tömegjelenetet tudtam átélni. A tömegjelenet — felejthetetlen. Ennyi ember együtt — milyen hatalmas lehet és milyen hülye ... Hülye, mert nem tudja, mit akar. Statisztálni, szerintem, csak azokat kellene engedni, akik rajonganak a színházért, meg a darabért, meg Páskándiért, akiknek szívügyük ez a bemutató, s nem azért jönnek ide, hogy vicceket hallgassanak a kulisszák mögött, vagy mert nyilvántartják őket, s ez beleszámít a gyakorlatba. Én Páskándit első perctől kezdve magaménak vallottam, mert modern és eredeti, én, ha tőlem függene, csak Páskándit játszatnám a színházzal, és mindenkit kötelezném rá, hogy elolvassa és megnézze az *Apáczait*. Mindent elolvastam Páskánditól, ami csak a kezem ügyébe akadt, most nem jut éppen eszembe, hogy mi volt a címük, de nekem ő az egyetlen igazi szerző. Személyesen is ismerem, egyszer néhány szót is váltottam vele.

3. statiszta (22 éves fiú)

— Mit vártál a statisztálástól?

— Április-május nekünk, diákszínjátszóknak is csúcsszezon, egyedül az a lehetőség vonzott, hogy végre szemügyre vehetjük Haragot rendezés közben.

— Mi adta mégis a döntő lökést?

— Szégyelltük volna egy kicsit, hogy éppen mi, akik az önkéntes statiszták legnagyobb részét mozgósítottuk, éppen mi hagyjuk cserben a színházat, amikor statisztagondokkal küzd.

— Szerinted miért jön egy diák a *Torony*ba statisztálni?

— Volt, aki lelkesedésből, volt, aki kíváncsiságból, volt, aki csak úgy odavetődött. Érdekes volna megnézni, ki mit lát a statisztálásban. Tudok olyanokról, akiknek egyetlen szórakozásuk a színházban téblábolás. Másokat kötéllel sem lehetne ide többé visszahozni.

— S ha valaki diákszínjátszó, mint például ti vagytok?

— Az biztos, hogy nekünk kevésbé volt kaland, mint a többieknek. Lehet, hogy nem is látszottunk olyan lelkeseknek, mint ők. Valahogy szakmaibb szemmel néztük az egészet. Mindenről a mi saját problémáink jutottak eszünkbe. Nekünk az érdektelenség is jobban fájt, mert úgy éreztük, ennek a színháznak mindene megvan, ami nekünk hiányzik, bűn ezt nem maximálisan kihasználni. És tehetetlenek voltunk. Mert mi van nekünk? Ügyszeretetünk? Mit számít itt néhány statiszta ügyszeretete,

aki egy párperces tömegjelenetben éppen csak bebotorkál a színpadra? Ez nem diákszínjátszás. Itt már előre dohog a színész, hogy uraim, ez nem dráma, ebben nincs konfliktus, itt nem lesz közönségsiker, de elhasználtuk a színház három évi deszkaanyagát, és már a trégereken is kezdünk mászkálni... meg hogy kultúrsznobok csemegéje az ilyen.

— Ismerkedési fórum-e a statisztálás?

— Ha valaki éppen ismerkedni akar, annak van ezer más módja. Ez a darab csak a második felvonás „ajtónyitogatóinak", „köpenyegforgatóinak" és „katonáinak" nyújtott lehetőséget arra, hogy összeszokjanak. De ők amúgy is együtt jöttek ugyanarról az egyetemről, ugyanarról a szakról, inkább a „magányos" statiszták kerestek itt társat maguknak.

— Nektek mi volt a legnagyobb élményetek?

— A Második koldust játszó Vadász Zoltán — kegyetlen kisemberi szerepében a színpadon, és magánemberként a kulisszák mögött. Aki ugyanazt a Carpați cigarettát szívta, mint mi, akinek nem volt probléma, hogy szót értsen velünk, s aki nap mint nap a legjelentéktelenebb próbán is — a szemünk láttára el tudott „égni".

— Döntő színházi élményed?

— *Parancsra tettem* a szentgyörgyiekkel, Szabó József *Bosszúálló kapusa*, Ciulei *Play Strindberg*je, a *Bűn és bűnhődés* a Mosszovjettel és Brook *Szentivánéji álom*ja a Royal Shakespeare Companyvel.

A statisztálás görbületei

Előzmények. Páskándi Géza *Tornyot választok* című darabjának bemutatójára a Kolozsvári Állami Magyar Színház már tavaly óta készül. A rendező átlagosnál nagyobb számú statisztériára építette az elképzelését, ezért a színház kényszerhelyzetbe kerül. Száz statisztát nincs lehetősége szerződtetni. Ha az együttest teljes létszámban a színpadra állítja, s a színház igazgatójával bezárólag mindenki vállalja a statisztálást, akkor sem oldódott meg semmi. Önkéntes jelentkező akadna ugyan, van elég diák a városban, de a színház nem kockáztathat. A színház az egyetemistákkal szemben mindig tehetetlen, a szolgálati szabályzatot velük szemben nem alkalmazhatja, egy jövő évadra kilátásba helyezett bérlet pedig nem tudja egyensúlyozni a mindent elsöprő szessziókat és vakációkat. Új érdekeltségi formák kísérletezésére pedig nincs idő.

Irodalmi titkár: Maradt az utolsó lehetőség. 1972 őszétől a már hagyományos három-négy gyakorlatozó diák helyett egyszerre húszat kértünk ki az egyetemről. Van tehát húsz „biztos" statisztánk, akikre bármikor lehet számítani. Ők a mi „házistatisztáink". Valamennyien filológusok, I. és II. évesek. Kettő fiú, a többi lány.

Kik a statiszták? I. Ha azokat is számba vesszük, akik próbákon és a tizennégy előadáson legalább egyszer „besegítettek" (kb. 70—75-en), a diákstatiszták összetétele igen változatos. Átlagéletkoruk 21 év. A legfiatalabb 19, a legidősebb 25 éves. Szembeötlő, hogy nincs közöttük negyedéves. (A diákházasságok nem kedveznek a statisztálásnak, statisztálás után viszont nem egy diákházasság született már.) A *Tornyot választok* statisztériájából egy-két kivételtől eltekintve hiányzott a *Hata-*

*lom és Igazság*ban és a *Csikós*ban bevált törzsgárda („Az nekünk pénzkereseti lehetőség volt, vagy legalábbis annak látszott."). A Páskándidarab elsősorban olyanokat mozgatott meg, akik még nem statisztáltak. *Kik a statiszták? II.* Tömegszereplők. Az ügyelő így nevezi őket, mert hisz a tömegben. A tömeg a színház nagy lehetősége. Ehhez képest az, hogy statisztálás, az valami jelentéktelen dolog. Éppcsak, hogy nem megalázó. Olyan, mintha valakinek csak annyi volna a feladata, hogy bevigyen a színpadra egy tálcát. A statiszták szeretik, ha udvarolnak nekik, ha a szerepük fontosságát hangsúlyozzák. — Nem arctalan tömegre van szükség — mondja a színész, hanem egyéni figurákra. A rendező nem megrendeli a tömeget, hanem kiválasztja az arcokat. — A „megrendelt" statiszták a végén szinte hinni kezdik, hogy valaki kiválasztotta őket.

Kiválasztottak. Éppen nem is járnak olyan messze az igazságtól, a legtöbbjüket tényleg mi választottuk ki. Lehet, hogy sokan nem is tudják, de az egyetem bennünket kért meg, hogy írjuk össze, mi műkedvelők, szakmai gyakorlatra kiket javasolunk a színházba. A lista elkészült, többnyire figyelembe is vették a beosztásnál. (A statiszta szervezők vallomása javít valamit a képen. A beosztottak ettől még nem váltak önkéntesekké, de már közel vannak hozzá.) A kiválasztás második menetére utólag került sor. Ki kell válogatni azokat, akik kicsiben az összes statisztatípust képviselik. Velük fogunk egyenként elbeszélgetni. Ők az „alapsokaság".

Huszonöten. A *Torony* leghívebb statisztái. A 25-ből 12-en év közben a színház könyvtárában végezték gyakorlati munkájukat, 13-an a felhívásra jöttek. Többségükben filológusok (16-an), de van köztük közgazdász, képzőművész és teológus is. 13 fiú, 12 lány. 10-en kolozsváriak, 3-an marosvásárhelyiek, 3-an kisvárosiak, 9-en falusiak. Szinte mind Kolozs, Maros, Kovászna és Hargita megyeiek. Brassó, Temes, Arad, Bihar, Szatmár nem küld statisztautánpótlást. A városiak többsége angol—magyar és francia—magyar szakos, a falusiak inkább orosz—magyar vagy magyar—oroszosok.

Ki hívott statisztálni? — A színház könyvtárosa. — A Gaál Gábor irodalmi kör kérte a diákok segítségét. — A Stúdió—51 amatőrcsoport egyik tagja. — A barátom. — Senki.

Színészvélemény: A statisztálásnak csak úgy van értelme, ha a diák magától jön.

Mi vonzott a leginkább? — Maga a darab, nagyon tetszett, olvastam a *Korunk*ban (kivételes) — A szerző (ritka). — Az új arcok (gyakoribb). — A színház belső világa (leggyakoribb).

A „beosztottak" egy része talán magától is jött volna, az „önkéntesek" egy része csak azért jött, mert „jött a brancs is". Akadt olyan, akit Apáczai neve vonzott, a szerző nevét a próbákon hallotta először.

A statisztálás menetrendje. Első próba, amelyet a statiszták is megnéznek: 1973. március 23. Első „aktív" próba: március 25. Bemutató előadás: április 4. A bemutatóval együtt áprilisban futott le az előadások zöme: 11 előadás. Májusban: 2 előadás. Júniusban: 1 előadás. A beszélgetéseket egy hónappal az *utolsó előadás* után, június végén, július elején folytattuk.

Próbák. 3. statiszta: Kezdetben mindenki meg volt pendülve, látszott, hogy mindenki új helyzetben van, nyüzsögtek a lányok, fontoskodtak. Nagyon látszott, hogy kik ismerik a színházat, a többiek félszegek voltak, hogy na vajon most hogy lesz, mint lesz. Sokan csak próbákra jöttek el, csak arra voltak kíváncsiak, hogyan születik egy előadás, a többi már nem érdekelte őket. Jellemző, hogy ki mire emlékszik vissza. A legtöbben a sötét aknát emlegetik, a nagy vasajtók mögött, ahonnan benyomult a „tömeg" a színpadra, van, aki egy kövér bajuszos színészre emlékszik, aki mindig azt kérdezte, kit melegítsen, kit húzzon magához?, van, aki azt tartja a legemlékezetesebbnek, amikor a vaksötétben egy filozófus beleesett valami szakadékba, és azt kiabálta: „Húzzatok ki!" És van aki a rendezőt figyelte . . .

Rendező. (Mindhárom felvonásban fontos szerepet szán a statisztáknak, aztán fokozatosan visszavonul, kompromisszumot köt a lehetőségekkel. Az első felvonásból elhagyja a statisztákat, az utolsóból a zümmögést. Személye betölti a próbákat, senkit sem hagy közömbösen.)

— Különleges élmény volt, ahogy nekivetkőzött a próbákon. — Szemünk láttára kísérletezte ki a tömegjelenetet. — Mikor tizedszer kellett az egészet újrakezdenünk, Harag önmagát szidta, hogy ő milyen rossz rendező, milyen rosszak az utasításai . . . — Egyformán bánt mindenkivel. — Velünk más hangot használt, mint a színészekkel. — Élmény volt a türelme . . . — Kedves ember.

Ügyelő. — Jópofa volt, amikor elfeledkezett magáról, és káromkodott. Legtöbbször a mikrofonba, úgyhogy mi is hallottuk az öltözőkben. — Mindenkit ismer, ő tartotta velünk a kapcsolatot, mindig felírta, ki van ott és ki hiányzik. — Egyszer elgondoltam, mi lenne, ha az ügyelő nem jönne be egy előadásra. Azt hiszem, megállna a színház.

Segédrendező. — Azt mondják róla, zárkózott ember. — Szerényen viselkedett. — Mindenre gondja volt, ő tervezte a játékteret, amilyet még életemben nem láttam.

(Egy díszletmunkás megjegyzése: Azt, igen, a játékteret, de két hete már nem érzem a kezem, annyit tettük-vettük azt a sok deszkát . . .)

A szerző. — Minden próbán jelen van. A lányok összesúgnak a háta mögött. — Az iskolai színjátszók tizedikes koromban előadták a *Kalauz nélkült*, mert éppen akkor jött Páskándi divatba. Meghívtuk a bemutatóra, de nem jött el. Azóta, mint ember, nekem ellenszenves. Nem vagyok képes kézbevenni a könyveit. — Parázs vita a kulisszák mögött: miért olyan sok az előítélet Páskándival szemben?

A bemutató. 1973. április 4-én. Telt ház. Felfedezések: — A közönség jobban kiöltözött, mint más bemutatókon. — Átkozottul sütnek a lámpák. — Mindenki izgult, ránk is átragadt a színészek feszültsége. — Nagyon kimerítő a játék, az ügyelő a harmadik felvonásban felszólt az öltöztetőknek: „Hozzatok le az oldalajtóhoz egy törülközőt Gerőnek!"

Közönség I. Összmézőszám 10 118. (Az 1969-ben bemutatott és ugyancsak 14 előadást megért Páskándi-darabot, *A király kövét* 8126-an nézték meg!) Ebből a bérletek száma mintegy 7000. Ehhez hozzájön azoknak a diákoknak a száma, akiket a statiszták lógattak be az előadásokra: esténként átlagosan 10-15-öt. A 14 előadásból négyet „teltház" (980 néző) előtt játszottak: a bemutatóbérletet (április 4.), az egyetemi I. bérletet (április 9.), az A bérletet (április 13.) és az ifjúsági I. bérletet

(április 28.). Legkisebb nézőszám: 196 (június 2., utolsó előadás). Az előadások egy része az iskolai vakáció idejére esett, ezért a darabot más városokból érkezett kirándulócsoportok és a tanári továbbképző tanfolyamok résztvevői is megnézték.

Közönség II. A három előadáson kiosztott 105 darab kérdőívből 52 érkezik vissza. Legkevesebb a bemutatón (14), eggyel több az üzemi, II. bérleten, legtöbb az egyetemistáktól (23). Az idősebbek közül néhány tanár, műszaki értelmiségi és nyugdíjas válaszol. Üzemben dolgozó munkás egy sem.

Taps. — Nem is gondoltam, hogy valaha én is felmehetek a színpadra, és élvezhetem a sikert. — Minden előadáson egyformán tapsolt a közönség. — Érdekes, hogy egyik előadásról a másikra mekkora különbség van a tapsok között, igazán lelkesen csak a diákok tudnak tapsolni. — Mindig kíváncsi voltam, milyen lehet a taps a színpadról, milyen a közönséggel szembenállni. Sajnos nekünk mindig le kellett menni a színpadról, mire tapsra került a sor.

Unaloműzés. — Amíg a fellépésre vártunk, volt, aki regényt olvasott, ketten-hárman angolul tanultak, volt, aki filozófia-jegyzetet másolt, az egyik lány orosz sportújságból olvasott fel egy cikket, és lefordította nekünk. Legtöbbször felületes dolgokról szövegeltünk, vicceket mondtunk, „szerepeltünk". Különös hangulatuk volt a kosztümöknek, a lányok mint Júliák, kihajoltak az ablakon, mi Rómeók pedig lentről, a Szamos-part korlátjára dőlve „hecceltük" őket. Öltözködéskor a csizmákon veszekedtünk, vagy egymás ruháit próbálgattuk. Emiatt sokszor majdnem lekéstük a szerepünket.

Váratlan fordulatok. — Amikor fordítva adtam fel Basiriusra a palástot. — Amikor Csavaró belegabalyodott Apáczai köpenyébe. — Amikor a második előadáson leszakadt a függöny. — Amikor úgy bevágtuk a vasajtót, hogy nem lehetett többé kinyitni. — Amikor Keresztúrinak becsípte az ajtó a gúnyáját. — Amikor Doby tiszteletesnek a fejére eresztették a vasrácsot. — Régen gyűjtötték az ilyet, aztán kiadták könyvben — mondja az ügyelő.

Derűs pillanatok. — Amikor Basirius próbán steppelt a színpadon. — Amikor az első változatban a tömegnek morognia kellett, s egy kövér bajuszos színész úgy szirénázott mellettem, mint egy rendőrautó. — Valahányszor ránéztem a fiúkra, amilyen süketül voltak felöltözve, a nevetéstől képtelen voltam zümmögni. — A zümmögést csak röhögve lehetett csinálni, a lányok annyira vékonyan zümmögtek. — Irtó fura hangokat lehetett hallani, volt, aki ritmusra zümmögött, volt, aki énekelt közben. — Nem voltak derűs pillanatok!

Lemorzsolódás.

— Mikor kezdtek fogyni a statiszták?

— Volt, aki már a próbákról elmaradt. Belekóstolt a színházba, megkapta, amire kíváncsi volt, s azzal lelécelt.

— És az előadások folyamán?

— Májusban már nagyon látszott, hogy közeleg a szesszió — meg a tavasz. A színészek is lazítottak, a közönség is megcsappant, sokan úgy gondolták, hogy egy emberrel több vagy kevesebb, észre sem vevődik.

— Szerinted mit lehetett volna tenni ellene?

— Több diákot kellett volna mozgósítani. Sokan voltak, akik szívesen eljöttek volna statisztálni, de vagy nem tudtak róla, vagy csak később tudták meg.

Ügyelő a létszámgondokról. — Mindig van, aki elmarad, akár kap statisztapénzt az illető, akár nem. Ez már így van. A *Torony* esetében viszont úgy tűnt, hogy az átlagosnál kisebb a lemorzsolódás. Csak azért tűnt soknak, mert már régóta nem dolgoztunk ilyen nagy létszámmal.

Illúziók. Kezdő statiszta: — Én azt hiszem, sokkal többet vártunk a színháztól, mint amit kaptunk. Nem esztétikai, társadalmi értelemben vártunk többet. Ahhoz pedig nem voltunk elég „széplelkek", hogy „megbocsássuk" neki a családásunkat.

Színész: Az a statiszta, aki családni jön ide, idegen test a színházban. *Mit vártál a statisztálástól?* — Meghittebb légkört, ismerkedést, barátságot. — Azt hittem, olyan a színészélet, mint a *Liliomfi*ban. — Azt hittem, aki statisztálni jön, az mind szereti a színházat. — Az ember komolyabb, nagyobb dolgot képzel. Azt vártam, jobban bevonnak bennünket a darabba. — Tömeg vagyunk az előadóteremben, tömeg a szemináriumon, tömeg a menzán és tömeg a színház nézőterén. Gondoltam, legalább a színpadon lehetnénk egyéniségek. „Ezt" a tömeget egy század katonával is el lehetett volna játszatni. — Nagyobb ügyszeretetet vártam mindenkitől. — Azt hittem, jobban össze van hangolva a színész és a statiszta munkája. Az órás várakozások megölik az ember kedvét. — Nem gondoltam, hogy mindenki csak a saját munkáját nézi. — Azt hittem, a színészek valahogy egészen más emberek... — Azt hittem, a színpadra nem hallatszik fel, amikor a nézőtéren a cukorkáspapírt zörgetik. — Azt hittem, az egész van annyira közösségi élmény, hogy védettséget nyújtson a közöny ellen.

Póz. Hogyan látja a statiszta a színészt? — Ismerem őket az életben, ahol nagyon természetesek. Itt meg olyan furcsán viselkedtek, mintha zavarta volna őket a jelenlétünk. Feszélyezettek voltak ők is, mi is, de ezt nekünk talán el lehet nézni...

— Mi színészek úgy vagyunk a statisztákkal, mint a nőkkel. Nem vagyunk mindig olyan formában, hogy elviseljük a jelenlétüket.

— A rendező túlzott kedveskedése is póznak hatott. A túlzott nyájaskodással mintha lekezelt volna bennünket.

— A színháznak finoman kell bánnia a statisztákkal. A mai statiszták túlságosan kiművelődtek, túlontúl el vannak kényeztetve. Ha megsérti valaki őket, nem jönnek többet.

— A színészek csak a színház udvarán köszönnek vissza.

— Nehéz megfelelni a statiszták rólunk alkotott elképzelésének. Ahhoz kiegyensúlyozottság kell, nyugodt légkör. És emberi kapcsolat a statisztákkal.

Ismerkedés. Vita az ismerkedésről: sznobok gyülekezőhelye-e a statisztálás? Miért olyan vonzó a színészbarátság? A színész úgy védekezik, ahogy tud, őt is meg lehet érteni. A beszélgetések során a legtöbben mégis a közvetlen légkört hiányolják. Mert a póz nem közvetlenség.

— A statisztára rossz idők járnak, ma már senki sem hívja meg őket egy rundra, hogy elmagyarázza neki, nézd kiskomám, így kell ezt csinálni...

Pletykák. Színészek magánélete, ki kapott filmszerepet, ki miért filmez külföldön. — Továbbadtad? — Igen, elmondtam a lányoknak. Az embereket érdekli a színészek magánélete. — Nem adtam tovább. — Elfelejtettem. — Nem érdekelnek a pletykák.

Anekdoták. A második felvonásban szereplő fiúk kivételes helyzetben vannak, a Második koldus az ő oldalukon áll. Mikor az első felvonás végén kijön a színpadról, segítenek neki levetkőzni a „kalodából", s hagyják, hogy kifújja magát. „Adjatok szegény lábatlan koldusnak egy szivarat", s következik a történet a tűzoltásról, színészverésről, Ligeti Józsefről, a rendezőről, akinek volt ideje egyenként foglalkozni a színészekkel, és a statiszták főszerepéről, akiknek sokkal nagyobb a felelőssége, mint a színésznek, aki 10 000 mondatból elronthat 50-et, még mindig marad 9950 jó mondata, a statisztának csak egyetlen gesztusa van, mindent elrontott, ha azt az egyet rosszul csinálta.

Hozzáállás. — A színészek is emberek. Az, hogy belépnek a színpadra, nem jelent náluk semmi változást, nem jelenti azt, hogy egyből a szerepre koncentrálnak. — A statiszták nem tudnak különbséget tenni munka és lazítás között. Nem tudják, hol a határ a marháskodásban, s egymást licitálják túl a színpadon.

Vita az ügyszeretetről. Kötődhet-e a darabhoz az, aki csak egy fogaskerék az egészben, éppen csak beszalad a harmadik felvonás végére? Hogy lehet valami nagyszerű és mégis kiábrándító, mert gépies? Mit rejt a színészek bizonytalankodása? És mit a statisztáké?

Statisztatípusok. Az ügyelő szerint kétféle statiszta van: 1. komoly és 2. komolytalan. A rendező felosztása: 1. akinek van érzéke a színpadhoz és 2. akinek nincs. A műkedvelők felosztása: 1. aki igényes és 2. aki igénytelen. Az osztályozás szempontjai eltérők, sőt ellentmondók.

A műkedvelők megjegyzik: úgy igazságos, ha a színészeket is két típusba soroljuk. Ez a két típus, bármelyik szempontot vesszük is, azonos kell hogy legyen a statisztákéval. Színész és statiszta világa egymás tükörképe.

— Kétféle koldus van — mondja a Második koldust alakító színész: — az egyik, aki alkalmas a koldulásra, a másik, aki alkalmatlan rá. A színház varázsa sem mindenkit érint, van, aki fogékony rá, van, aki nem.

Az értelmezés görbületei

„Az író nem köteles tudni: ki melyik mondatnál miért csikorgatja a fogát, miért könnyezik, esetleg: kuncog vagy hahotázik" — jegyzi meg Páskándi Géza a darabhoz írt utószavában (*Vendégség. Tornyot választok.* Budapest, 1973). A fenti összeállítás nem egy előadás születésének folyamatát rögzíti, és nem követi nyomon a darab értelmezésének görbületeit. Nem vállalkozik a statisztálás színház-szempontú elemzésére, mindössze pillanatfelvétel a jövő értelmiségi nemzedéke és a színház találkozásáról.

A statiszta nem egyetlen előadásból alkot képet magának a műről (mint olykor a kritikus), hanem a folyamatot látja, s az esetleges kopást

is az alakításokban. Ki milyen szinten és mit vesz észre az egészből? Ki hogyan értelmezi a darabot? Ki melyik szereppel azonosul és miért? Az, hogy valaki Apáczaival vagy inkább a koldusokkal azonosul, vajon nem a kérdezettek magatartáseszményéről vall-e? Hogyan befolyásolja a bemutató kritikája a statiszták „befogadását"? Mi a darabból kiszakított és önálló életre kelt mondatok sorsa, hogyan válnak szállóigévé (pl. „Elmarad, de nem örökre!")? Miben különbözik a statiszták esztétikai élménye a nézőtéren ülő diákokétól? Mennyire érzékeny a kritika azokra a kérdésekre, amelyek a darab kapcsán a diákságot foglalkoztatták? Az idősebb nemzedék miért elsősorban történetiségében gondolja tovább a darabot, s a diákságnak miért fontosabbak a mára-néző tanulságok? Miért jelenthet a színházzal való találkozás a statiszták egy igényes hányadának esztétikai csalódást?

Miért jut el a műkedvelők csoportja szükségszerűen az önvizsgálathoz? Ahhoz, hogy hol a műkedvelők helye a színházban? Színésznek kívülálló, közönségnek túlságosan bennfentes. Mindenhova tartozik, és nem tartozik sehova. Nem érzi otthon magát a színházban, mert mások az eszményei, és mégis ide húzza valami. Ebben a helyzetben tud-e közvetíteni színház és ifjúság között, s ha igen, mit közvetít? Színházi műveltséget? Ízlést? Hogyan, mikor oly széles a szakadék közte és a kezdő statiszták között, vagy közte és a kezdő közönség között? Vagy inkább *az* ennek az aktív színházszerető rétegnek a feladata, hogy a színház felé közvetítse a diákság avantgarde igényeit? S ha igen, meghallgatják-e, amit mond? Tud-e mércét állítani a színháznak?

— Mi közöm nekem a statisztákhoz? — mondta egy színész. — Engem nem zavarnak. Bejönnek, lemegy a jelenet, elmennek. De kérem, bejön ide az a fiatal, azt sem tudja, mi a színház, és máris elégedetlen. Lát egy-két előadást, és máris kritikus. És mindjárt levág egy kitűnő társulatot. Ezek a srácok majd mind színészek akarnak lenni. Érdemes megnézni, ezek az elvetélt „betyárok" hiszik magukat a legjobb „pandúrnak".

A közvetítés görbületeire rákérdezve a statisztálás jövőjén gondolkozunk. Szép, de lassan elavuló szokás-e a statisztálás, vagy feltámasztható közösségi élmény?

A mű elkalandozhat a szerzői szándéktól. A színháznak és az ifjúságnak újra egymásra kell találnia.

A közvéleménykutatást végző egyetemi hallgatók munkacsoportjának tevékenységét Aradi József irányította.

MOLNÁR GUSZTÁV

TŰZMADÁR

Stílus és totalitás Kafka művészetében

„A kész mű elriasztja szerzőjét: nem érti azt, amit leírt. Nem is értheti: a kafkai mű lényege az átélt meg-nem-értés, az érzelmileg konfliktussá érlelt megértése annak, hogy a megértés — lehetetlen."
(Bretter György)

1. Nincs örök emberi természet — az ember szabadságra született, arra, hogy megvalósítsa önmagát. Az embernek csak léte van, és nincs eleve adott emberi lényeg — ezt meg kell szerezni, így lesz az ember erkölcsi lény. Aki türelmetlen, az semmibe veszi ezt a szabadságot, az embert lényegnek, természetnek tekinti: rossz, bűnös, zsidó, cigány, mondják, s ezzel mindig az emberi egzisztenciát semmisítik meg. „Látszat-rácsot vonnak a látszat-tárgy köré."* A bűn tehát ebben az értelemben az emberi egzisztencia semmibevevése. Ez azt jelenti, hogy egyedül ez a lét érték, önmagáért valóan. A bűn mindig a szabadság elfeledése. Levetkezett felelősség. Bűnös az, aki nem él szabadságával.

2. Amivel, sajnos, nem élhet, mondja Kafka. „Senki sem elégedhet meg a tudással, hanem annak megfelelően kell cselekednünk; de az ember nem kapott elég erőt ahhoz, hogy ezt meg is tehesse." Az ember megismerte a jót és a gonoszt, olyan lett, mint egy az istenek közül — de az élet fájáról nem szakíthatott. A jót a gonosztól megkülönböztető szabadság örök élet nélkül: halál. Az ember mindent megtudott — de soha nem valósíthatja meg ezt a tudást, tudja, mi a szabadság, tudja az erkölcsi parancsot —, de engedelmeskedni csak úgy tud, ha önmagát megsemmisíti. Ez az eredendő bűn, véli Kafka.

3. Az emberi egzisztencia az énnek mint egy meghatározott viszonynak az önmagához való viszonyulása, vagyis az öntudat (Kierkegaard). *Ez az öntudat:* kétségbeesés, halálos betegség. Érthető, hogy nyomasztó súlyát kevesen bírják elviselni. Ezért akarnak annyian megszabadulni az éntől, az ál-bizonyosságok egész sorát találják ki, hogy felfüggeszthessék az ítéletet. Ha az ember nem lehet isten, hogy szabadságát megvalósíthassa, ember sem akar lenni: „inkább visszavonja a Jó és Gonosz tudását." „De ami megtörtént, azt nem lehet meg nem történtté tenni, csak világos képét tehetik zavarossá. Ezért keres mindenki igazolást. Az egész világ ezzel van tele, sőt, ha tovább megyünk: a látható világ a

* Valamennyi Kafka-idézet forrása — az *Epilógus*ban szereplő idézetek kivételével — a *Gondolatok a bűnről, a fájdalomról, a reményről és az igaz útról* című szöveg, amelynek francia fordítását használtam (Franz Kafka: La colonie pénitencière. Egloff. Paris, 371—407.).

maga totalitásában talán semmi más, mint az ember önigazolásának eszköze, az emberé, aki egy pillanatra nyugalmat keresne. Az önigazolás a tudás evidenciáját akarja meghamisítani, hogy célként tételezhesse, mintha nem lenne már rég a birtokunkban."

4. Minden megismerő tevékenység kívül esik az énen. Az én kiindulópontja önnön evidenciája, amihez semmit sem tehet hozzá. Tevékenysége gyakorlati; ha valami külsőre irányul, akkor is csak saját evidenciáját világítja meg: nem bukkanhat soha semmi újra, olyasmire, amit ne tudott volna addig is. Az ő igazi tevékenysége a türelem, a teljes passzivitás, de ugyanakkor teljes hűség önmagához, az önmagánál maradás, a permanens öntudatnál levés heroizmusa. Kitartás és bátorság, ha úgy tetszik.

5. Kafka negatív ember-meghatározása: az ember az, aki nem a széttörhetetlen és nem az élet. Az ember egzisztenciája az öntudat, mely a széttörhetetlenhez nem talál el, az életet pedig ítéletnek veti alá. De miért nem talál el hozzá, ha egyszer tudat, s tudja, hogy a széttörhetetlen minden kétséget kizáróan létezik? Mert az élethez viszonyítva, amelyben van: negatívum, a széttörhetetlenhez pedig mint tudat hozzátartozik ugyan, de nincs benne. Ezért, bár tud a széttörhetetlenről, mégsem találhat el hozzá, mert *itt* van. *Az emberi egzisztencia a tudat, de ez csak negatívum, mert hiányzik belőle a lét meghatározottsága.* A saját létformájával összeegyeztethetetlen, vagyis a világgal, az „emberi" élettel összeegyeztethetetlen, amit nem fogadhat el, de benne van — ő a széttörhetetlent akarja, hisz tud róla és elfogadja, egyedül igaz létformának tekinti, de azon kívül van. Az emberi öntudat (egzisztencia) Kafkánál saját létformájával összeegyeztethetetlen, ezért bűnös és kétségbeesett tudat.

De szükségszerű-e az emberi egzisztencia és létforma összeegyeztethetetlensége? Kafka csak a paradicsomi mítosz kapcsán beszél erről: az ember, ha egyszer ráébredt mezítelenségére, csak önmagát megsemmisítve juthat el a széttörhetetlenig. Tehát kettős paradoxon fogja: ha önnön létformája ellen fordul, ha végig öntudatánál marad, halál vár rá. Vagy öntudat, vagy végtelenség. Ha *ő* akar eljutni a széttörhetetlenhez, ha ő akar előtte *lenni*, csak a semmi kapujáig ér. A halált pedig csak úgy kerülheti el, ha létét idegen kezekbe helyezi, ha öntudata foszlik semmivé. Kafka meg van győződve a széttörhetetlen feltétlenségéről, de arról is, hogy számára (és általában az én, az emberi egzisztencia számára) ez a létforma egyszer s mindenkorra elérhetetlen. S aki felismeri, hogy a paradoxon evidencia, annak egyetlen lehetősége van: a lehetetlen. Az én és a széttörhetetlen inkompatibilis. És Kafka a szembesülést keresi. Ezt nevezi Kierkegaard *„démoni kétségbeesés"*-nek. „Ez a fajta kétségbeesés nem az utcákon szaladgál, ilyen hősöket lényegében csak a költőknél találhatunk, közülük is csak a legnagyobbaknál, akiknek művészete e »démoni« eszményiség jegyében született, úgy, ahogy ezt a görögök értelmezték." (*Traité de désespoir*. Paris, 19.).

6. Kant szerint minden cselekvésünket tekintsük egyetemes érvényűnek, mielőtt végrehajtanánk, s ha mint általános, mindenkire kötelező erkölcsi parancs a cselekvés nem szünteti meg önmagát, ha tehát fennállhat mint egyetemes elv: cselekvésünk akkor, és csak akkor erkölcsi. De honnan e bátorság, hogyan juthatna el valaki a saját (akár

elgondolt) cselekvésétől az egyetemesig, anélkül hogy az ítélet közbe ne lépjen? Ez Kafka alapélménye. Az egyetemes az ő felfogásában a széttörhetetlen, mert az embertől függetlenül létezik. De létének titkát nem ismerhetjük, és egyáltalán a „tudás" számára a lét örök titok marad, tanítja Kant. Az emberi egzisztencia transzcendens, kívül van a léten. Itt csődöt mond a megismerés, de ez a csőd az ember számára szabadság. Ha a megismerés feltöri a lét kapuját, ott vész az emberi szabadság. Kant agnoszticizmusa mentőakció. Kafka nem agnosztikus, ő a tudás evidenciáitól indul. Már a legelső lépés előtt ott a végső tudás. Ha a létet is megismerjük, akkor minden emberi tevékenység szükségszerűen meghatározott, mondja Kant. Kafka tudása létre vonatkozó, és e tudásban kétszeresen múlik ki a szabadság: a széttörhetetlen meghatároz, és az élet is meghatároz. E kettősség önmagára való vonatkozása az emberi egzisztencia, az én. Vagyis az én csak a viszony, amint önmagához viszonyul. Ha a széttörhetetlen határoz meg, magam is széttörhetetlen vagyok, ha pedig az élet, magam is élet: az ember nincs sehol.

7. Kafkánál az *én* nem jut el addig, hogy pozitív, szabadsággal rendelkező egzisztenciának tekintse magát, hogy ítéletalkotó lehessen. Az én csak az ítélet szenvedő alanya, csak a bukásban láthatja meg önmagát. Az ítélet kívülről jön, s ő az első jelre aláveti magát. De ez nem „szégyenkező gyávaság". Az ítélet éppen azért felfoghatatlanul kegyetlen, mert nem tiltakozik ellene. Lehet, hogy az embernek van akarata, de „lényegében nem marad hely az akarat számára, akár szabad legyen, akár leigázott". Az akarat helyét a kegyetlenség tölti ki. Vagyis csak a kegyetlenség létezik, az értelmetlen, de árnyéka is ott van: a megsemmisített ember. A lét velejéig rácsokból épült — ezt mondja Kafka, aki teljesen a rácsokon belül van. És mégis, e rács-lét derengő fényben játszik — minél megsemmisítőbb és kompaktabb önmagában, minél nyilvánvalóbb, hogy teljes mélységében és magasságában csak ő van, hogy nincs menekvés *benne* az ítélet elől, hogy *benne* az ember számára csak a tehetetlenség adott, annál világosabb, hogy e lét velejéig negatívum, maga a rossz, hogy meghatározott, s csak e meghatározottságon belül totális. De totalitása mindent felölel, ezért a vallás Kafka számára nem kiút. Vallásossága negatív vallásosság, mely a feloldást nem ismeri: dogmákon túli hűség az evidenciákhoz. A tudás visszatartja minden elrugaszkodástól, pedig a tudást, mely mindent megelőz: kioltja az idő. „A vadászkutyák még csak az udvaron kergetőznek, s a vad már rohan a bokrokon keresztül, de nem fog tőlük megmenekülni." A tudás a gonosz tudása, de a gonoszság a tudás gonoszsága-e? Mert a tudás bűn, ahogy a mítosz tanúsítja, de nemcsak azért vagyunk bűnösök, mondja Kafka, mert szakítottunk a tudás fájának gyümölcséből, hanem azért is, mert az élet fájáról nem szakíthattunk. Bár övé a tudás, az ember semmi, mert a kerubok útját állták, és nem engedték az (örök) élet fájához közeledni. A tudás ítélet, mert a gonoszt kimondja, s nincs élet, amelyet e kimondás ne zárna körül. És az ítélet halál: az ember porrá lesz, azzá, ami volt, a leszakított gyümölcs pedig visszakerül a mitikus fa birtokába. De akkor már nem tudás. Széttörhetetlen, örök élet, de nem tudás — az ember számára megközelíthetetlen, s a zilált szárnyú

csóka (csehül: kavka) hiába röpköd a levegőben, amit keres, az a csókák lehetetlensége. Átváltozhat százlábúvá, irodakukaccá — de önnön lehetetlenségével nem találkozhat soha. Tudja, hogy az ítélet: halál, s a puszta anyag semmit sem tud, a gyümölccsé visszaváltozott tudás semmit sem tud. Ahol a létező önmagával azonos, nincs tudás. Ezért az ő tudása a tagadás, de a világot nem tudja érvénnyel megtagadni, mert az önmagával azonos, és a széttörhetetlenhez ugyanezért nem ér el. Létformája az éhezés, élete az éhezés művészete, mert a gonoszt nem akarja, hiszen tudja, mi az, és értelme hiába ér fel az örök fáig, ő csak a kezével szakíthat. Perspektívája: éhhalál. A tagadás egyetlen ponton lesz tényleges: amikor önmagát tagadja. De a tagadás tagadása újra önmagában való lét (világ és örök élet), amelyben nincs tudás. Körforgás, taposómalom — ez Kafka iszonyata. Az élet bűn, mert az értelemmel összeegyeztethetetlen, az értelem bűn, mert nem tud érvényt szerezni önmagának. Az életről a tudás mond ítéletet, a tudásról az élet. Ez az ítélet teljessége. A cselekvés megfeneklett, a gondolkodás megfeneklett. Nincs érték sehol, csak halálbiztos működés, minden összefügg, mindenütt rejtett áttételek vezetnek, minden ember a saját kivégző gépezetének mérnöke, mint a büntetőtelep fanatikusa, tettei és gondolatai a gépezet egymásba érő fogaskerekei. A kerekek képtelenül csikorognak, ha ismeretlen az „ágy"-on fekvő áldozat, és a működés csak akkor hangtalan, az ítélet végrehajtásához szükséges impulzusok csak akkor érnek hajszálpontosan a „gereblye" tűihez (melyek az ítéletet a meztelen húsba írják), ha az utolsó alkatrész, a mérnök maga is a gépbe kerül, miután a legfontosabb parancsot: „Légy igazságos!" betáplálta a „rajzoló"-ba.

Ez a pont (logikai értelemben) Kafka stílusának a kezdete. A kafkai esztétikum (ezért mondunk stílust) sajátossága és szükségszerűsége az, hogy a teljes kiúttalanság, az önmagát felfaló körforgás talaján születik meg, mint az *egyedül lehetséges* emberi magatartás. Vagyis Kafkánál az esztétikum az emberi sajátosság dimenziója. Az esztétikum — Kafka szóhasználatában — nem az elsődlegesen isteni (tudás) és nem a másodlagosan isteni (világ) tartozéka, túl van a jó és gonosz tudásán, és túl van a jón és a gonoszon, túl az isteneken és túl a világon: a semmiben, ahova az ember csak akkor jut el, ha elpusztul, és saját pusztulását végignézi. Kívül jut tehát az isteni és a természeti meghatározottságon, szabaddá válik, de nem tudása és léte szerint, hanem a megfogalmazás erejében. „Nem arra törekszem, hogy uralkodjam magam fölött" — mondja Kafka. Ez azt jelentené, hogy a világban van erkölcsi imperatívusz, vagyis a világban való lét felszabadulhat a tudás ítélete alól anélkül, hogy a tudást elveszítené; vagy azt, hogy a tudás pozitívvá lehet, megszabadulhat a tagadás kényszerétől anélkül, hogy az embert elveszítené. Vagyis az ember csak mint nem-ember, önmagából kilépve uralkodhat, de nem önmaga fölött, mert önmagát akkor már rég elveszítette. „Ha már köröket kell vonnom magam köré — folytatódik az idézet —, célomat inkább elérhetem, ha megtiltom magamnak a cselekvést, s e szörnyű komplexum [a kettős meghatározottság rácsai között megsemmisülő ember] szemlélésében maradok elmerülve, saját magam számára nem tartva meg, csak azt az ösztönzést, ami e látványból, *e contrario* kiolvasható." Ez az *e contrario* ösztönzés, a kettős meghatározottságát felmutató stílus ereje, amely eredete szerint transzcendens,

mert a semmiből fakad, mely az örök léten és a teremtett, természeti léten is kívül van. Ezért képes a rács-lét totalitását, az ember embertelen sorsát bemutatni. Kiút azért nincs, mert a totalitásból nincs kiút. De a totalitás megjelenítése a totalitás mint totalitás semmítése: a stílus a totalitással szembeni transzcendencia. De nem abban az értelemben, ahogy a totalitás jelentése transzcendens. A stílus valójában a jelentés transzcendálása, a jelentésé, mely a totalitás létét szentesíti. A jelentés a totalitáshoz képest nem *e contrario* van. A jelentés nem öntudat, a tudás elpusztítja önmagát a totalitásban — a jelentés a fa létéhez tartozik, mint a gyümölcs. A totalitás látványa viszont — amit csak a stílus tesz lehetővé — magát a fát egészen a gyökeréig kérdésessé teszi. Létében teszi kérdésessé, azzal, hogy nem engedi érvényhez jutni a jelentést, mert a totalitás közvetlen látványát nyújtja. A jelentés nem láttat semmit, a látványban viszont a megsemmisülés látható: a tudás gyümölcse van előttünk, *leszakítva a fáról*. Igaz, hogy a látvány időfogalmainkkal inkompatibilis, vagyis a megsemmisülés örök, de éppen ezért áll mint áthághatatlan szakadék a jelentés előtt. Ami embertelen, annak az ember számára *nem lehet* jelentése. Ez az óhaj. De a jelentés a stílus dimenziójában *lehetetlen*.

8. „Kafka — mint a »naiv«, nem filozofikus, a fogalmi gondolkodástól idegen írók általában — nem regényvilágának *folyamatát* [...], hanem *eredményét* rögzíti... Ez a regénystruktúra hézagtalanul zárt, a regényvilágon sehol egyetlen repedés. Soha sehol, semmilyen fogalmi értelmezés, eligazítás arról, hogy a regény világa miből, miként, mely okok okozataként lett azzá, ami" — írja Sükösd Mihály (*Változatok a regényre*. Budapest, 1971. 160.). Természetes, hogy a regényben „soha sehol, semmilyen fogalmi értelmezés" nem található arról, hogy a regény miért az, ami. És az is természetes, hogy Kafka épp azért „nem filozofikus", mert író. Egy íróról sok mindent el lehet mondani tartalmi, formai, szerkezeti, irodalomtörténeti stb. szempontokat követve, de az ilyen megjegyzésekben vagy akár terjedelmes elemzésekben mindig van valami esetleges mozzanat, ami abból adódik, hogy e szempontok viszonya a műhöz nem szükségszerű. Érdekes, hogy az átlagos, jóízlés diktálta értékhierarchia alapján nem túl sokra tartott alkotások esetén e szempontok alig vagy egyáltalán nem tűnnek esetlegesnek. De egy Kafkával kapcsolatos gondolatmenetben például az ilyen kifejezések, mint „fogalmi értelmezés", „filozofikum", „repedés", „zárt regénystruktúra" stb., nem állhatnak bármilyen viszonyban egymással, és nem jelenthetnek akármit: a mű szükségszerűen meghatározza őket. Ha azt állítom, hogy Sükösd idézett megállapítása nem szükségszerű a kafkai műhöz viszonyítva, ezzel nem vonom kétségbe azt, hogy szükségszerű lehet Sükösd saját szempontjához (a regénytér változásai a XX. században) képest. De egyáltalán lehetséges-e a műhöz viszonyítva szükségszerű elemzés, vagyis lehetséges-e a mű fogalmi értelmezése? Álláspontunk szerint igen, abban az esetben, ha az adott műalkotás vagy életmű a világ egészére mint totalitásra vonatkozik vagy vonatkoztatható. A fogalmi értelmezés a mű jelentésének a megfogalmazása, vagyis a mű létének a szentesítése. De lehetséges-e ez a megfogalmazás, ha egyszer a műalkotás sajátossága éppen az, hogy a totalitásra vonatkozik ugyan, de úgy, hogy azt nem szentesíti, hanem a látványban rögzíti, láttatja —

vagyis kérdésessé teszi, megakadályozza abban, hogy jelentése legyen. Meg lehet-e fogalmazni a jelentés felfüggesztésének a jelentését? Ha igen, akkor a műalkotás, pontosabban a műalkotás sajátossága, a stílus létdimenzió, emberi létdimenzió, a *mi* létformánk, ösztönzés, ami *e contrario* a totalitás látványából kiolvasható, de nem csak az, nem csak imperatívusz, hanem beteljesülés is, megvalósulás, élő ellenpéldája minden olyan kísérletnek, hogy a totalitást a mi nevünkben, az ember nevében szentesítsék.

A fogalmi elemzés különösen nehéz helyzetben van Kafka esetében, mert itt a világ egészére való vonatkozás annyira nyilvánvaló, hogy az elemzés könnyen átléphet a mű fölött, hogy közvetlenül a totalitás jelentését próbálja megfogalmazni, ami, mint azonnal látható, nemhogy a művel szemben nem szükségszerű, hanem egyenesen felszámolja azt mint sajátos (emberi) létformát, miközben — esetleg — abban a hitben ringatja magát, hogy végig a mű sajátosságáról beszél.

„Ebben a helyzetben Kafka csak leírni tudta önmagát, de világát értelmezni már képtelen. Pedig azért szenvedett legtöbbet, mert erre képtelen volt. Szakadatlanul közelített ahhoz, hogy megtudja, megértse: ki is ő valójában, mit fejez ki saját létével. Mert tudja magáról, hogy ő valaki, Kafka, az író, aki leírhatja a világot, de a limes, a határ, *saját maga és a világ megragadása* csak illúzió az ő számára, mégis reméli — noha az ellenkezőjét tudja —, hogy a világ és saját maga megértése talán lehetséges az ő számára is" — írja Bretter György *Az idő a kastélyban* ... című tanulmányában, mely a fogalmi értelmezés egyik fontos példája nálunk (*Vágyak, emberek, istenek.* Bukarest, 1970. 192.). Leírás és megragadás összeegyeztethetetlensége merül fel itt, ami Kafka megértésében kulcsfontosságú. Az ember kétféleképpen ragadhatja meg saját pusztulását: vagy a pusztulás, vagy önmaga fölött huny szemet. Vagyis Kafka számára a „megragadás" illúzió, jelentés nincs, az ember elvész a túlvilági megoldás lehetősége nélkül. De mindez előttünk van. A nincs van, Bretter sokkal érthetőbben fogalmaz, mint Sükösd, nem tartja fontosnak megállapítani, hogy Kafka regényeiben sehol semmi „fogalmi értelmezés", könnyítés vagy magyarázat nincsen, szerinte Kafka képtelen „világát értelmezni". Mivel ez nem a hiányzó készséget jelenti, itt valami szükségszerűvel állunk szemben.

A „transzcendentális lényegnek" csak jelentése van, létezik, de nincs, mert nincs lét, amit ez a jelentés szentesíthetne. Nagyon jól tudja Kafka, hogy a transzcendentális lényeg mit jelent, de nem látja sehol. A világ pedig, amelyben él, csak van, de nem szentesíthető. Ez az emberi helyzet totalitása Kafkánál, mely logikailag csak paradoxonokban rögzíthető. „Az itteni élet elviselhetetlen, az ottani elérhetetlen." „Ő a Föld szabad, védelmet élvező polgára, mert olyan lánca van, mely elég hosszú ahhoz, hogy bejárhassa tőle a földi világot, és nem túl hosszú ahhoz, hogy visszatarthassa még, ha valami elragadná, túl a Föld határain. De ő az égnek is szabad és védett polgára, mert egy hasonlóan kimért égi lánc is tartja. Ha a Földre lép, az égi nyaklánc fojtja meg, ha az ég felé törekszik, a földi nyaklánc fojtja meg." Tekintsünk el e mondatok esztétikumától, és előttünk áll a szétroncsolt értelem. De nem tekinthetünk el. Az utolsó idézőjel után ez a mondat áll: „Mégis, minden lehetőség az övé, és ezt érzi is." Nemcsak a keserű gúny, hanem az egyetlen lehető-

ségét az „érzésben", az esztétikumban felismerő ember szól itt. „Kafka számára a tudatosság igazi formája az álom, az ihlet szent őrülete, az érzelmi kitörés. A tudatosság mint érzelmi állapot, az érzelmiség mint tudatosság: ez a limes-konfliktus helyzete Kafka életében és művében egyaránt." (I. m. 195.) Ez világos fogalmazás. De egy lényeges ponton Bretter sem fogalmaz világosan: az érzelmiség, vagyis az esztétikum nem „helyettesíti" a megértést, a megragadást, hanem a megragadás lehetetlensége, azaz: szükségszerű. Csakhogy ez nem az önmagában vett szükségszerűség, a tiszta logikum, hanem a mű szükségszerűsége, a mű logikája (logikussága). Ez a Bretter György képviselte logikai elemzés paradoxona: ha az önmagában való szükségszerűség tételezéséből indul ki, vagy legalábbis fenntartja azt mint hallgatólagos premisszát, nem képes az esztétikum szükségszerűségét megragadni, mert ahhoz az önmagában való szükségszerűség megragadhatatlanságából kellene kiindulnia. Nem tud belenyugodni a totalitás abszolút jelentéstelenségébe, vagyis nem láthatja be az esztétikum abszolút szükségszerűségét. „Megbizonyosodni a számára elérhetetlen létezéséről. Ennyi Kafka törekvése." (I. m. 197.) Kafka célja nem a megbizonyosodás. Ő a bizonyosságtól indul. „A mi művészetünk szédület az igazság előtt. Csak a fény az igaz, és semmi más az arcon, mely meghátrál fintorogva" — írja Kafka. De Bretter elemzése nem paradoxális, hanem átélt, valóságos paradoxon. Ő érzi ezt a szédületet, és tudja, hogy a fény, amiről Kafka beszél, nem a „transzcendentális lényeg", mint lényeg, hanem a semmi fénye, az irrealitásé. Tudja, hogy „a műnek valósága van, az írótól független élete. Ami abban csak negatívum volt... a feloldódás csődje, az — itt a műben — az érthetetlenség racionális valósága..." Tudja, hogy ennek a valóságnak a rendező elve az irrealitás, amely „a reális történések reális *leírásának* [kiemelés tőlem — M. G.] formájában érvényesül". Aki a világon kívül helyezkedik, az elérhet a tiszta logikáig, hogy aztán visszaérjen, aki a tiszta logikán áll kívül, az benne érzi magát a világban, s hiszi, hogy az őáltala is logikusabb lesz. De a totalitáson kívüliség egyetlen dimenziója a stílus. És ez az emberi dimenzió. A mű mint „az érthetetlenség racionális valósága" — e három szóban minden benne van, benne van főként az „érthetőség" irracionális valósága mint kiindulópont. De ez a kiindulópont — amihez eljutott (lásd a mottóul választott idézetet) — félelmet ébreszt a filozófusban. Ugyanis rádöbbenti helyzete paradoxonára: amilyen mértékben racionalizálódik, jelentéshez jut, vagyis „szentesül" a mű elemzésében, olyan mértékben kérdőjelezi meg saját filozófusi státusát, olyan mértékben hull szét az önmagában vett racionalitás mint kiindulópont, az az axióma, hogy a totalitásnak jelentése van önmagában, ami elég biztosíték arra, hogy emberi nyelven meg is fogalmazható. Ha viszont megnyugszik mint filozófus, ha a racionalitás lehetőségét megőrzi mint kiindulópontot, kifut az ujjai közül a mű racionalitása, az esztétikum szükségszerűsége, vagyis sajátossága. „A limes-konfliktus sajátossága ez" Bretter Györgynél.

Úgy tünik, a filozófusnak mégis több esélye van Bretter elemzésében, mert azt sugallja, hogy a mű fogalmi értelmezése mindenképpen egy „spekulatív filozófiai előfeltételezést tartalmaz". Két ilyen előfeltételezést említ. Az egyik a Camus-é. „Camus válasza abban a meggyőződésben gyökerezik, hogy az egzisztenciális gondolat egyfajta istenkere-

sésbe torkollik... »Mert ennek a létnek abszurduma egy kissé bizonyosabbá teszi őket [Kierkegaard-t, Chestovot és Kafka hőseit] a természetfölötti realitásáról.«" Nem kell mondanunk, hogy amennyiben az emberi állapotban rejlő „alapvető abszurditás" csak „ennek a létnek" az abszurditása, akkor nyitva hagyja az utat egy máslét szükségszerűsége, racionalitása felé. Ebből az előfeltételezésből nem lehet eljutni a műig, mert nem a totalitás egészére vonatkozik, s így szükségszerű kiutat talál a totalitás másik pólusán. Camus „számára a kozmikus méretű kiútkeresés szükségképpen az irreális (isten) felé vezet, transzcendenciát, valóságfelettit feltételez." De Kafka esetében az irreális után még zárójelben sem lehet odaírni az istent, hisz nála az isten létezése evidencia, nem végső kiút, hanem az emberi állapot *egyik* meghatározottsága. Ez azt jelentené, hogy Kafkát azzal gyanúsítjuk meg, hogy „tökéletes boldogságra" törekszik, amiről világosan megírta, micsoda: „hinni abban, ami önmagában széttörhetetlen, anélkül hogy követnénk". Kafkánál a transzcendencia, a valóságfeletti valóban irreális, istenen és világon kívüliség: totalitáson kívüliség. Az esztétikum az irrealitás, ami nemlétként, semmiként *létezik*, és amelyben a totalitás létként *nem létezik*. A totalitás a stílus dimenziójában van, ami azt jelenti, hogy az emberi helyzet totalitását, úgy amint van, elviseljük, és *csak elviseljük*, az emberi szabadságot pedig a semmi dimenziójában és *csak a semmiben* érezzük. Camus Kafkával kapcsolatos előfeltételezése — ahogyan azt Bretternél megtaláljuk — tehát *csak* spekulatív, és nem transzcendentális, mert nem az emberi helyzet totalitására mint totalitásra vonatkozik, és nem vezet belőle út a konkrét, a mű felé, mert kiutat talált a mű *előtt*.

Lássuk a másik előfeltételezést: „Ellenvetésünk Camus-vel szemben szintén csak egy általános filozófiai-etikai meggondolás lehet: vajon az abszurdnak tekintett lét (az író művében abszurdként felfogott lét) kizárja a nem transzcendens, nem irreális felé mutató kiutat?" Ez a világ mint konkrét totalitás előfeltételezése feltétlen hit a totalitás emberi jelentésének lehetőségében. Etikai meggondolás, mert tudja, hogy ezt a totalitást az embernek kell létrehoznia, és filozófiai, mert biztos abban, hogy ez a totalitás létrehozható. Az esztétikum e létrehozható és létrehozandó emberi teljesség megjelenített előképe. Benne maga a totalitás (emberi) *jelentése látható*. A leírás tehát nem összeegyeztethetetlen a megragadással, a látvány a jelentéssel. Ebben az esetben a látvány jelentése az, hogy *a* jelentés látványa, elvész tehát az esztétikumnak az a radikális sajátossága, amit Kafkánál megtaláltunk. Amikor Bretter elemzésében ez a lukácsi fogantatású „meggondolás" kísért, nemhogy a kafkai műig nem jut el, hanem el kell vetnie, mielőtt eljuthatna hozzá.

Úgy hisszük, hogy a fogalmi értelmezés kiindulópontja nem „egy spekulatív filozófiai előfeltételezés", hanem a tudás evidenciája, vagyis transzcendentális kiindulópont. Legalábbis Kafka esetében ez a mérce. A Bretter elítélte előfeltételezéstől nem juthatunk el egészen Kafkáig, mert hitele csak egy részleges evidencia. A másik, lukácsi fogantatású előfeltételezésnek pedig nincs hitele, mert hamis evidencia, mert nem az adott evidenciája, hanem a saját óhajáé. Az előbbi túl hamar megáll a Kafka felé vezető úton, de amit mond, az tovább gondolható. Az utóbbi nem gondolható tovább, mert illúzió. És az illúzióból, ha filozófiáról van szó, nincs kiút, mert a filozófus tudja, hogy legfőbb imperatívusza a kö-

vetkezetesség. Amikor tehát Bretter „spekulatív filozófiai előfeltételezést" választ kiindulópontul, elemzése megtörik a kafkai (nem „filozófiai", hanem a filozófiát felfüggesztő) evidenciákon. Ameddig viszont kibírja a fentebb vázolt paradoxon szorítását anélkül, hogy a szellem éberségét a bizonyossággal felcserélné, elemzése olyan fókuszpont a mi kultúránkban, amely a kafkai evidenciát alapul vevő, a negatív bizonyosság, a transzcendentális kiindulópont mellett döntő elemzést is rákényszeríti, hogy előtte újra és újra igazolja magát.

Epilógus. A per akkor kezdődik el, mikor az ember — nevezzük Josef K.-nak — egy reggel arra ébred, hogy egymásnak ellentmondó evidenciák veszik körül. Kéri a reggelijét, s ehelyett közlik vele, hogy le van tartóztatva. Nyilvánvaló, hogy ez a letartóztatás nem vonatkozhat Josef K. cégvezetőre, akiről minden okunk megvan feltételezni, hogy feddhetetlen. A per lefolyása ismeretes: K., bár „némiképp részvétből", tudomásul veszi az eljárást, és harcba indul saját érdekében, de mindazokért, akik ellen ilyen eljárás folyik. Józan eszével, elemi igazságérzetével, az értelemmel összeegyeztethetetlen vádról be kell bizonyítania, hogy értelmetlen. Vissza kell vonni a letartóztatási parancsot, a vádlott teljes felmentést akar. A jogtalanság evidenciájából következik, hogy igazságot kell tenni. Az értelemnek érvényesülnie kell. De K. választásra kényszerül: teljes felmentés nincs, csak az életét mentheti meg, ha lemond az értelemről, vagyis ha beismerő vallomást tesz. De nincs mit beismernie, hisz nem követett el semmit. Megismeri az öncsalás módozatait, és hű marad önmagához. A mérce az értelem és nem az életbenmaradás. A szükségszerűség, „e nagy törvényszéki szervezet rendje némiképp mindig tisztázatlan marad" előtte is, és azok előtt is, akik életüket ügyvédekre bízzák. K. belátja, hogy csak akkor segíthet önmagán, ha segítséget vesz igénybe, ám a segítségnyújtás feltételhez kötött: mondjon le önmagáról, és fogadja el az adott szituációt, ismerje el a szükségszerűséget, bár meg nem ismerheti. Végül is minden ember ezt teszi. K. számára ez nem segítség — felmond az ügyvédnek, nem az előtt a bíróság előtt akarja igazolni magát. Nem terjeszt fel bizonyítási indítványt, s még a papírruhába öltözött börtönkáplár előtt is bűntelennek vallja magát. Makacssága miatt pontosan egy évvel letartóztatása után, 31. születésnapján kivégzik. A szükségszerűség szükségszerű, de elismerése nem az. K. választhatott, s ez a szabadság arra kötelezte, hogy önmagát válassza az öncsalás helyett. S akár ujjal is rámutathatunk: íme, egy ember, Josef K. cégvezető, aki a halált választotta.

Mindenki engedelmeskedik, de kétféle parancs van: a szükségszerűségé és az értelemé. És engedelmeskedve az ember vagy önmagát, vagy a szükségszerűséget tagadja meg. Ha az előbbit teszi, akkor sem bújhat ki a saját bőréből, mert életben marad ugyan, de vádlottként, s hiába szüntetné meg önmagát, az elismert vád, mint a stigma, jelzi, hogy sorsát nem kerülheti el. Felmentés nincs, hisz maga mond le erről, lelkét, az értelmet eladva a puszta életért. A bíróság a lopott tudást követeli, s aki ezt vissza- (vagy ki-?) szolgáltatja, az élhet az idők végezetéig. Él, és soha semmit sem fog megtudni önmagáról. A puszta létté lecsupaszított ember ez, aki meztelenségét soha nem láthatja meg, saját létébe van bezárva, s a kulcs, amivel szemét e létre nyitná, elveszett — ő maga tette le a szükségszerűség asztalára. És ha az utóbbit teszi, ha a szükség-

szerűséget tagadja meg, ha megőrzi a tudást, mellészegődik két néma hóhér. Nem állhat kívül a szükségszerűségen, de legalább önmagának engedelmeskedik. A szabadságot választja az élet helyett.

Josef K. egy éve az emberi sors odüsszeája, de itt nem jut el senki Ithakába, mert nem juthat el. Josef K. ezt tudja meg, miközben hóhéraival az elhagyatott város utcáin keresztülhalad: „»Most már csak egyet tehetek«, mondta magában, s lépteinek és a másik kettő lépéseinek egyöntetű ritmusa megerősítette gondolatait, »most már csak egyet tehetek: mindvégig nyugodtan megőrzöm mérlegelő értelmemet. Mindig húsz kézzel akartam belenyúlni a világba, s ráadásul nem is helyeselhető célból. Ez hiba volt. Most mutassam meg, hogy még az egyéves perből sem okultam? Nehéz felfogású emberként távozzam? S utóbb tán azt mondják rólam, hogy a kezdetén be akartam fejezni, s most a végén újrakezdeném a pert? Nem akarom, hogy ezt mondják. Hálás vagyok érte, hogy e félig néma, érthetetlen urakat adták mellém erre az útra, és rám bízták, hogy elmondjam magamnak, ami szükséges.«" A mérlegelő értelem — ez a végre megtalált harmónia: „nincs abban semmi hősies, ha ellenáll", és nincs olyan hatalom, amely az öngyilkosságra rábírhatná. A megtalált *emberi sors:* legyilkolt élet és mindvégig megőrzött értelem. Itt zárul minden, ez a végpont, és épp *itt* szabadul fel minden erő! De hova áramolhat, mivé válhat ez az erő? Az értelem már mindent megértett, az élet mindent megélt. A megsemmisülésben kiteljesülő emberi sorsból, mint a saját hamvaiból újjáéledő madár, életre kelő stílus, és berepüli a teljes utat: visszafelé. Ami történt, visszavonhatatlan, de felmutatható. A megőrzött értelem mindvégig megőrzött, meg nem értése annak, ami történt. Aki mérlegelő értelmét mindvégig megőrzi: kérdez, elnémítása küszöbén is. A megőrzött értelem a megőrzött kérdezés. „Volt még valami elfelejtett ellenérv? Nyilván volt. A logika ugyan rendíthetetlen, de nem tud ellenállni annak, aki élni akar. Hol a bíró, akit sohasem látott? Hol a felső bíróság, ahová sohasem jutott el? K. fölemelte kezét, és széttárta minden ujját." Josef K. nem okozott nehézségeket az uraknak, nem viaskodott, csak ült, hihetetlen testtartásban nekitámasztva a kőnek — a késen megcsillanó fény alatt. De a kérdés élt benne, az utolsó pillanatig. Josef K. halott, ám a kérdés, amit sorsával megfogalmazott, élni akar, minden, ami történt — élni akar. De ez már Franz Kafkára tartozik.

Mohr Lajos fémdomborítása

D. R. POPESCU

ŐK KETTEN – VAGY AKIK CSAK AZ ERDŐT LÁTTÁK

(II.)

12.

Gălătioan: Apám valóban bolond volt. Fájdalommal mondom: nem olyasmi ez, amin fájdalom nélkül túltehetné magát az ember. Felelőtlen volt. Különben normálisan viselkedett, és a csillagokban-olvasás meg a holtakkal való társalgás fura rögeszméjén túl semmit se vethettem a szemére. De amikor a háború, pontosabban a front a falunkhoz ért, világossá vált, hogy végleg megháborodott, kifogástalan viselkedése olyan volt, mint egy állaté, amelyet minden erő elhagyott, már se használni, se ártani nem tudott, semmire se volt jó, csak az tartotta életben, hogy evett-ivott, aludt. Mi rosszat tett? Akkor semmit. Mégis kivittem a vadászházba, nehogy véletlenül összeakadjon egy magyar, orosz, német vagy román katonával, aki másnak nézné, mint ami valójában, és végezzen vele, mielőtt utánanézne, hogy tulajdonképpen kivel van dolga, ami gyakran előfordult a háborúban. A front sokáig állt a falunk körül, előfordult, hogy este a magyarok zászlaja lengett az iskolán, reggel már a román zászlót láttuk a helyében, és fordítva. Ez eldurvította a helybelieket is, kötekedni kezdtek egymással, és néha borzalmasan viselkedtek. A hadiszerencse naponta költözött egyik táborból a másikba; azt hihették, hogy eggyel több gyilkosság, piszokság megváltoztathatja a háború sorsát. Általában minden éjszaka történt: esténként olyan rémület szállta meg a falut, mintha a világ vége közeledett volna. Amikor a honvédek elfoglalták a falut, az egyik román embernek, aki egy nappal előbb a görögkeleti templom tornyára kitűzte a román trikolórt, a hátához szegezték a zászlónkat. Azelőtt meztelenül fekteték a földre, úgy találtak rá az emberek másnap, soha senki se tudta meg, valójában mint is történt az egész. A magyart pedig, aki a községháza padlásán dugta ki a zászlójukat, a magyar templom tornyára akasztva találták, erről se tudta meg soha senki, hogyan történt. És mintha ki lett volna csinálva: minél több megtorlás volt, annál inkább féltek az emberek, és annál inkább elszaporodtak a gyilkosságok. Egy bosszú három újabbat idézett elő; ez az állandó fejvadászat késztetett arra, hogy apámat kivigyem a Hegyre egyik rokonom elhagyott vadászházába. Senki se hallgatott már az emberre, mintha mindenki megőrült volna, mintha megvakultak volna; a bizonytalanság, a mindig váltakozó győztesek, akik elfoglalták a falut, elhitették velük, hogy az éjszakánkénti erőszakot, a gyilkosságot csak újabb erőszak és gyilkosság árán lehet megfékezni. Senki se hallgatott senkire, azt hiszem, azért vittem ki apámat a Hegyre, hogy ne haljon meg értelmetlenül, hisz beszámíthatatlan volt — jóllehet már semmi értelme sem volt a végtelen erőszak- és gyilkosság-sorozatnak. Ő szegény még a sírját is megásta, három napig dolgozott a temetőben, remek sírt ásott magának, keresztet állított fölé, szilvafát is ültetett melléje, és várta a halálát a falut elborító zűrzavarban. Ha megértette, hogy éjszaka, váratlanul is meghalhat, azt is jelentheti, hogy mégsem volt egészen bolond, de azt is jelentheti, hogy a többi ember közé kívánt temetkezni, a temetőbe, nem akárhová, vagy sehová, ki tudja, melyik árok szélére. Amikor befejezte a sírját, egy rend deszkát tett rá, arra meg földet és végül gyeptéglákat. Gondoskodott tehát magáról arra az időre, amikor már nem lesz, gondoskodott a jövőjéről, amikor már nem lesz jövője. Bármit jelenthetett a tette; csak a beszámíthatatlanok tettei jelenthetnek bármit. Mégis otthon hagytam volna, ha egy reggel ki nem megy a temetőbe, és nem kezd táncolni énekszóval a saját sírján, amíg csuromvízzé vált, egészen kimerülve a deszkákra nem rogyott, de ez is úgy sikerült, hogy fejjel lefelé becsúszott a gödörbe, tiszta csoda, hogy nem törte ki a nyakát, nem halt meg ott hely-

ben. Kötelekkel húztuk ki, holmi zsákokra fektettük, ő pedig hétszentségelt, és a pokol összes ördögeit a fejünkre olvasta. Én azt mondtam, bolond, a Csonka szerint nem volt az, azért táncolt a saját sírján, hogy csúfot űzzön a falura szállt őrületből, amely mindenkit arra késztetett, hogy baltát tűzzön az övébe, úgy járjon; de különösen azért tette, hogy a halálból űzzön gúnyt, a saját halálából, amely fabatkát se ért számára, és a halálból általában is, amelytől egyáltalán nem félt, amelyet nem tartott örökkévalónak. A Csonka szerint tehát az öreg azt mondta volna, hogy a faluban minden a haláltól való félelemből támadt: kést ragadtak a magyarok, kést ragadtak a románok is, mindenik azt szerette volna, ha a másik pusztul el, ő viszont életben marad. Mire Icig azt mondta a Csonkának, hogy nem a halálból űzött az öreg csúfot, hisz azt nem ismerte, hanem az életből, amelyet igenis jól ismert, azt akarta jelezni, hogy nem érdemes ilyen világban se élni, se meghalni, abból űzött gúnyt, amitől a legjobban féltek az emberek, amikor a saját sírján táncolt — hadd higgyék bolondnak! Te, Gălătioan, bolondnak hiszed az apádat, de én felteszem a kérdést, nem válaszolok rá, csak kérdem, mit ér az olyan ember, aki elégedett ebben a tűzben, ebben a háborúban, vagy azt hiszi, ez az ember természetes létformája, mert lelke úgysincsen, vagy ha van is, olyan romlott, hogy egy szalmaszálat se érdemes keresztbe tenni az érdekében, hogy jobbra forduljon a sorsa?! Nem az apád volt bolond, inkább te vagy az, mert bolondnak hitted őt! „Nem hallgattam rájuk: barátok voltak, de ha olyan okosaknak tartották magukat, akkor Icignek nem szabadott volna hagynia, hogy a lánya meghaljon, a Csonkának pedig nem kellett volna leoldoznia a falábát, és Icig után hajítania, amikor berúgtak, és az üvegszemét se kellett volna pohárban mutogatnia, hogy érdekesebbnek tűnjék. Elmondtam a véleményemet róluk. A Csonka utánam hajította a falábát, Icig pedig másnap szokása szerint megkérdezte zsidóul: mit gondolsz, érdekes szeretne lenni? Vagy arra pályázik, hogy a világ megundorodjék tőle? Vagy azt akarja jelezni, hogy senki véleménye se érdekli?“ Nem válaszoltam neki. De egy nap múlva, amikor a németek vonultak be a faluba, és Iciget keresték, hogy magukkal hurcolják, de nem találták, mit gondolsz, ki verte be az emberek szeme láttára az ablakait? A Csonka, azzal a falábával.

13.

Apám sírjának nyoma se maradt az egy szilvafán kívül, amelyik meghajoltan állt, mint egy imádkozó ember. De egy dolog az, hogy én kivittem őt a Hegyre, hogy beszámíthatatlan lévén, megvédjem a világtól, hisz tehetetlen volt — és megint más az Ilie szökése a faluból. Igaz, tulajdonképpen még gyerek volt. Nem vádolom, és azt se tudnám pontosan megmondani, miért ment volt ő ki Ilonkával az erdőbe, hogy akadtak ott össze apámmal, utána meg hogy esett, hogy ők hárman abba a két fegyveres barátba botlottak. Biztos, hogy a két fiatal jól érezte ott magát a bolonddal. Az én apám, ismétlem, bolond volt, aki azonban sohase kísérelte meg, hogy megváltoztassa, mintegy újjáépítse a világot. Egész életében ütődött volt, aki sohasem tiltakozott, sohasem lázadt fel. öreg korában pedig házról házra járva a békéről prédikált, bazsalikomos vízzel hintve meg az embereket, talán azt hitte, hogy a béke, a nyugalom megváltoztatja az embereket, a háborút is megátolja, és jobbá, tökéletesebbé teszi az embereket. Nem csodálkozom, hogy ők hárman, minekutána egy éjszakát együtt töltöttek a szénában, reggel szabadoknak érezték magukat, sehol egy pap, sehol egy lélek, a háborúnak se látták vagy hallották nyomát se: a társadalmon kívül érezték magukat, a maguk urai voltak, maguknak éltek. Gombát szedtek, tüzet raktak, tejeskukoricát és ki tudja miféle madarat sütöttek parázson, és teljesen megfeledkeztek arról, hogy hol és mikor élnek. Hogy az öreg megfeledkezett, azon nem csodálkozom, csak azon, hogy ők ketten természetesnek fogadták el naivságukat, és kurjongatva követték az öreget az erdőben. Nem voltak részegek, nem volt náluk innivaló, és nehéz lenne elhinni, hogy a szerelem rúgatta be őket olyan borzalmasan, hogy a harmadik nemlétező esze után igazodjanak. Az öreg egy időben cirkuszi harmonikás volt, azon a reggelen pedig, amelyikről beszélek, levetette a kiskabátját, és fordítva kezdte felvenni: a hátát elöl, bal ujjába a jobb kezét, jobb ujjába a bal kezét dugva, majd pedig harmonikát csinált a kiskabátból, dúdolni kezdett, és topogott előttük, mint egy bohóc, és a két fiatal el volt ragadtatva ettől a harmonikaszótól. Talán nem is csodálkoztak azon, hogy a reggel is, a föld is ugyanolyan jókedvűen, vidáman hallgatja az öreget, úgy tűnt nekik, hogy ott, ahol az öreg harmonikázott nekik, valóságos királyság volt, az ő királyságuk,

az ember királysága; a színes tollú madarak kedvesen énekeltek, nem létezhetett már más idő, más történelem, mint a szabad, tarka énekesmadaraké — az erdőszélen ébredt gyerekek naivitása volt ez: talán másként álmodták, mielőtt felébredtek volna — de álmodni nem ugyanazt jelenti, mint átélni. Ők a falu őrülete elől szöktek meg, sikerült is megfeledkezniük róla egy éjszakán át, elvarázsolta őket az éj meg egy bolond. Az öreg puszta véletlen volt az életükben, ők megfeledkeztek erről, azt hitték, így kell élniük, együtt énekelve vele, a nyomában topogva mindhalálig. Persze, senki se számolhatja fel a véletleneket egy ember életében, jóllehet maga az ember élete is véletlen műve, de minden véletlent úgy kell venni, ahogy van, és az öreg, akit a véletlen sodort útjukba, véletlen kellett volna hogy maradjon az életükben is, amelyen túl kellett volna tenniük magukat, vagy amelyet vissza kellett volna utasítaniuk; egy napig követhették volna, de utána békén kellett volna hagyniuk... Elveszítették a józan ítélőképességüket, azt hitték, ez a véletlen maga az életük, és amikor az öreg abbahagyta a totyogását, és jobban megnézte, mintha csak először látná őket, azt állapította meg, hogy a lány koszorúsan-fátylasan, a fiú frakkban, csokornyakkendőben állt előtte, és így szólt hozzájuk: Adjon nektek az Úristen egészséges utódokat népünk fennmaradására — mire ők nevettek, mert nem voltak házasok, meg is mondták, hogy nem azok. Csak ennyi kellett az öregnek: kabátja ujjait a nyaka köré kötve miseruhát csinált a kabátból, kezét paposan a fejükre tette, és orrhangon énekelte nekik: Adjon nektek az Úristen tisztességes házaséletet, szeplőtelen ágyat, áldjon meg benneteket békés, tökéletes szerelemmel. És templomi énekeket kezdett énekelni az erdőben.

14.

Ilonka: Az újhold utáni első vasárnap fehér, literes üvegekbe húzta le a szilvapálinkáját a Csonka, és a pincéjében készített polcokra sorakoztatta; bogos deszkából készültek ezek a polcok, olyanokból, amelyek már nem voltak jók koporsónak. Falába volt már az első világháború óta, amikor még a húsz évet se töltötte be, és üzletet nyitott, amelyben — saját szavai szerint — keresztet és koporsót árult, és a környékről szükség esetén mindenki hozzá fordult, hogy az elköltözött számára stafírungot vásároljon — ahogy ő szokta mondani. Előre dolgozott, ahogy mondani szokta, megelőzte a halált, egész nap gyalult az utca felőli tágas szobában, ott volt a műhelye, üzlete és kirakata is (az ajtó melletti irdatlan ablak mögött gerendaállványokon sorakoztak a zárt, lefestett, eladásra kész koporsók). Ugyanebben a szobában evett is (nőtlen volt), ette, amit a halotti torokról hoztak neki, vagy amit az adakozóbb özvegyasszonyok küldtek, és nyári estéken a lehullott fűrészporra feküdt, télen pedig a kályha mellé fektetett deszkákra. Ha nagyon berúgott, ahol és akivel lehetett, pénzben kártyázott, és ha éppen veszített, ha kiürült a zsebe, tovább játszott a koporsókra, ami szerencsét hozott neki, vagy a partnerek nem akartak nyerni, kiterítették a lapjaikat, és végül mindenkit megkopasztott. Kártyán se gazdagodott meg soha — amit nyert, arra italt, ennivalót és piperecikkeket vásárolt az asszonyoknak. Az utóbbi időben a legszívesebben ajakrúzst vett, emiatt aztán — mert a férfiak érintetlenül bukkantak rá — sokszor kihúzta a dugót. Korra és nemzetiségre való tekintet nélkül, mindenkinek ő készítette a koporsót, a magyarok és a románok egyaránt nála vásárolták, mert senki se értett úgy hozzá — és nem is dolgozott olyan olcsón, mint ő. Azzal hencegett, hogy sohasem járt iskolába, mégis tudott olvasni az újságokból és az imakönyvekből, azt mondta, a homokon tanult meg írni-olvasni, a Folyó partján: az ujjával, egy kővel vagy vesszővel rajzolta a betűket a nedves homokra, amíg meg nem tanulta, hogy olyan egyenesre rajzolja, mint... Hiszen éppen ez volt a fifikája: a magánhangzók olyanok voltak, mint... a többi pedig, különösen a hosszúak, mint... Mindig egyébhez hasonlította és másként is nevezte a betűit, jóllehet ugyanazokról a betűkről volt szó — mégis másként nevezte, mert tudta a magyar meg a cigány nevüket is, sőt, amennyire sikerült Icigtől ellesnie a nyelvet, az ő nyelvén is megnevezte őket. És az írástudatlan asszonyokat kivitte a vízpartra, hogy megismertesse velük a betűket, a vízpartra, a kukoricásba, ahol megfelelőbb volt a hely, néha az üzletébe is: vörös agyagból volt a padlója, arra pedig kiválóan lehet betűt rajzolni. Olyankor egy-egy üveg pálinkát is felhozott a pincéjéből: az ő pálinkája mindig édeskés ízű volt, pedig nem tett bele se cukrot, se cukorkát. Az újhold utáni első vasárnapon egy szem búzát tett az üvegbe, vagy többet is, ott kicsírázott a búzaszem, és néha zöldesfehér búzaszál

nőtt belőle, zsenge búzaszál a pálinkában, mint egy élőlény, hisz az is volt: a búzaszáltól származott az édes íz. Néha nem csírázott ki, csak megduzzadt, és elenyészett a pálinkában, mint egy zavaros pára — semmi se maradt a nyomában, csak az édeskés íze és az aromája. A Csonkának még az a tulajdonsága is megvolt, hogy rá tudott olvasni a meddő asszonyokra (ahogy a gyermektelenekre szokták mondani), és talán innen származott a legnagyobb híre, hogy termékennyé varázsolta a nőket. Pálinkát adott nekik, négyszemközt rájuk olvasott, rávette őket, hogy pénteken naplementétől kezdve böjtöljenek, böjtös kosztra fogta őket hétfőn is, vagyis tizenkét hétfői napon egymás után, hogy megfogamzzék bennük az emberi csíra, és megfogamzott, gyermekeket szültek. Némelyek, a szent dolgok iránt hitetlenebbek és szégyentelenebbek közül azt mondták, hogy nem a pálinkával és a ráolvasással, hanem az édes pálinkával és valami egyéb édességgel juttatta őket áldott állapotba, de ahol valami jól megyen, ott már el is indul a pletykálkodás. De mivel a román ember öröme, a magyar reménysége és vagyonuk, nemkülönben a zsidó kincse is a gyermek, a gyermektelen asszonyok mind bizalommal fordultak hozzá, és nem hiába, mert teljesült a vágyuk, az álmuk, hamarosan áldott állapotba kerültek. (Miközben a magzatukat hordták, továbbra is bebeneztek hozzá, ő forralt borral itatta őket, amelyben fehér rózsa- és fehér orgonaszirmokat főzött, hogy könnyűvé tegye számukra a teher viselését.) Ezt a bor- és virágszirom-főzetet már az első naptól adta nekik, miután először meglátogatták, mert igen alkalmas volt arra, hogy egészséges örökösök születéséhez segítse őket, különösen, ha ebben az időszakban egy félliter pálinkát dugtak a kéménybe, benne kilenc szál fokhagymazöldjével, vagy télvíz idején kilenc cikk fokhagymával. A Csonkának nagy, kék, átható tekintetű szeme volt, és idővel, talán a véletlen következtében vagy a borban főzött fehér virágok, esetleg a ráolvasás, vagy ki tudja mi, talán épp a fokhagyma miatt egyre több kisebb-nagyobb kék szemű fiú és lány lett a faluban. Egyik éjszaka Icig kártyázás közben azt mondta a Csonkának, hogy úgy elkezdett szaporodni, mint az elágazó utak, mire a Csonka azt felelte neki, hogy nem érti az ilyen zsidó közmondásokat, mire Icig megjegyezte, hogy ilyen zsidó közmondás nincs is. Akkor mit akarsz mondani vele, Icig? Én semmit, Csonka, azonkívül, hogy király-fulom van, és a gatyádat is elnyerem ma este. Erre az éjszakai civódásra emlékeztek az emberek, amikor a németek keresték Iciget, hogy a lágerbe vigyék, és a Csonka azt mondta nekik, biztosan a padlásra bújt a zsidónéjával, mire a padlásra is felmentek, és nem találták. Akkor biztosan a pincében van — mondta a Csonka, de a pincében se lelték. Amikor a klozettben kutattak utána, ahová szintén a Csonka küldte őket, a Iancu Savetája ezt mondta neki: Idehallgass, Csonka, ha ezek megtalálják, felnégyelik! Hagyd az anyjába — mondta a Csonka, és Icig házára köpött. Ezért kapta aztán a verést: Iciget hét napon át keresték egyvégtében, de nem találták. Hetedik napon azonban a Csonkát az út közepén találták véresen-porosan, faláb nélkül, a ruhája rongyokban lógott róla. Az asszonyok kapták el a frakkját, és verték tovább is, amikor a magyar csendőrök meg a két német már megjelentek a kis bogár-fekete autóval. Az asszonyok a szemük láttára vágták ös„Látod-e, milyen szépen ég?!" Hát így.

15.

A szerdai menyasszony rosszabb a hóharmatnál, mondta reggel az öreg Gălătioan, amikor felébredtünk a szénakazalban. Nem láttuk az öreget, csak a ló orrát láttuk magunk fölött, a kancáét, amelynek Nagyvárad volt a neve: szénát evett. Csodálnivaló volt, hogy bukkant ránk, és a viruló réten, az erdő és a kukoricaföldek mellett hozzá se nyúlt a fűhöz, szénát rágott. Felálltunk: füstöt, pernyét láttunk a messzeségben, majd a messzelátóval, amelytől az öreg Gălătioan sohasem vált meg, akárcsak a tűzkőtől és a taplótól, a Folyó partján egy sor görnyedt katonát láttunk vonulni, talán a fáradtság miatt mentek olyan görnyedten, semmiképp se a lencse karcolásai torzították el testtartásukat: egészen közel hozta őket a nagyító, ólomlábakon, a gépkocsik porától szürkén lépkedtek, mintha alvajárókként mentek volna. Lehet, hogy álmodtak vagy az is lehet, káromkodtak a Folyó túlsó partja felé, ahol a vaddisznókat láttuk. Eszembe

jutott, hogy a holtak is ilyen porosak voltak, ők is mintha aludtak volna, de már elfelejtettek mozogni, és talán csak ennyi volt a különbség amazok és ezek között. Ezek, amint alvajárókként mentek, mentükben aludtak, talán átmenetet jelentettek a között, amik régebben lehettek, és amivé még nem váltak, ami már csak a vaddisznók ganéjában maradt meg. Mire az öreg: Ma nem esküdtök össze, szerdán takarodót fúj a világ, halálos nap ez, a szerda özvegy-nap, özvegyi sorsra juttató, aki ezen a napon esküszik, az könnyen magára marad. De eljegyzésre megfelel. Felállt, és bement az erdőbe, egy késsel gólyalábakat faragott magának, azokon jött vissza hozzánk, énekelve, megfogta a kancát, nyakára kötötte a nadrágszíját, és azt mondta: teli a tőgye, azért keresett benneteket, mert ismer, hogy megfejjétek. Ideadta kemény, fekete kalapját, az egykori juhászkalapot: én juhokat fejtem belé — mondta —, kikeményítettem savóval, hogy ne eressze át az esőt, fejjétek meg a kancát. Ilie fejni kezdte a kanca fehér tejét az öreg kerek kalapjába, és halkan beszélni kezdett a kancához, az pedig bólogatott, mintha értette volna, és a farkával hajtogatta el magáról a legyeket. Az öreg azt mondta, mossam meg az arcom a tejben, és miután én is, meg Ilie is megmosdottunk a kedvéért, azt mondta, mossam meg a vállamat és a mellemet is a tejben, amely még a kanca tőgyében van, majd a gólyalábain fütyörészve begyalogolt az erdőbe. A levegő édeskés volt, szénaillatú, csak a távolból hallszott mennydörgésszerű robaj, de mert az égbolt kék volt és tiszta, nem a felhőkből származott a robaj, valószínűleg a síkságról jött, ahol némelyek talán épp akkor indultak az ég felé a halállal átitatott levegőben, a halállal teliszórt fűben mozdulatlanná merevedve. Ez a menyasszony fürdője — mondta az öreg, amikor visszajött tölgyfaágakkal-levelekkel megrakodva, mintha levelek, füvek meg virágok mögé akart volna rejtőzni, hogy ne lássák a repülőgépek, ne vegye észre a halál. Ő azonban senkitől-semmitől se félt, az övébe is tölgyfaágakat és virágokat tűzött, hogy megnevettessen bennünket és maga után csalogasson. Követtük is, a kötőféktől a lovat is magunk után vezettük. A fürdés tisztává, széppé tesz, mondta, az ujjunkra egy-egy fűből font gyűrűt húzott, és a teliholdra mutatott, amely még ott fehérlett az égen. Utána nekünk is faragott egy-egy gólyalábat, és mi követtük őt az erdő puha földjére susogva hullongani kezdő, aranyló levelek között. Benneteket szeret az Isten, kedveli a legényeket és a hajadonokat, mert még nem ismerik se a jót, se azt, ami rossz ezen a világon — mondta, és virágos szénát adott a lónak egy tisztáson, ahol dél felé letelepedtünk, hogy pihenjünk, és ahol azt mondta, nézzük, mint repülnek a madarak, amíg ő visszajön. Elment, és sokáig oda volt, talán a vadászházhoz ment, hogy lássa, visszatérhetünk-e, de úgy látszik, nem lehetett, ha kenyér nélkül tért vissza, csak gombát és krumplit hozott. Különösen reggelenként figyeljétek a madarak röptét — mondta, miközben a krumplit sütötte —, a röptükből megítélheti az ember a szerencséjét. A kedvéért figyelni kezdtük a madarak szárnysuhogását a fák között, hallgattuk az erdő súlyos csendjét. Estefelé egy erdőszélről megpillantottuk a Padina nevű falu szélén álló pléhkrisztust magányos fakeresztjén holmi felborult, füstölgő tankok és ágyúk között, a mindent belepő füstben. Furcsamód jól látszott a keze, a lába, jól látszottak a búzakoszorúk is, amelyeket aratáskor aggattak a keresztre. A sárga kalászok megőrizték a színüket, köröskörül azonban katonaköpenyek, füst és göröngyök borították a holtakat, akik ott enyésznek majd el, megtrágyázzák a tavasszal kizöldülő földet, hogy bővebben teremjen. És a madarak gyönyörűen, könnyedén szálltak énekeltek, az idő múlt, a nappal éjszakába hajlott, az öreg pedig a gólyalábain vecsernyét énekelt, majd sült krumplit szedett ki a kebeléből, azzal kínált mentünkben, mi pedig jóllaktunk belőle. Csak ekkor vettük észre, hogy én fehérben vagyok, mirtuszkoszorú a fejemen. Ilién pedig vőlegényi frakk díszeleg, és jóízűt nevettünk. Hová megyünk? — kérdezte Ilie, mire az öreg azt felelte, hogy felfedező útra indulunk a Hegyen és az erdőkben, mire Ilie ezt mondta: úgy értem, hol alszunk? Ahol érjük, csak akad számunkra valami hely, és két disznótökből, amelyeket egy tisztás kukoricásából szedett össze, a késével két töklámpást készített, de mivel nem volt gyertyánk, amit beléjük rakjunk, összecsapta a tenyerét, és nagyot sóhajtott. Semmit se lehet már — mondta —, bár egy gyermekjáték-lámpást se csinálhat az ember. Megint szénaboglyában aludtunk, és mire megébredtünk, csütörtök volt.

A sötétség még nem szakadozott fölöttünk, amikor rájöttem, hogy a szúnyogok és az erdő, a fű megannyi apró bogara a felsejlő hajnali fény felé készülődik, megmentőként várják, csak helyben zümmögtek, de készen arra, hogy

a születésüktől megrészegült pillangókkal együtt szálljanak majd a felragyogó világosság felé, amelyre vágytak, és amely valamiképpen őket is kereste, akárcsak bennünket. Akkor, amint felébredtem, eszembe jutott az álmom: fehér lovat láttam, karcsú, hosszú hattyúnyaka volt, az orra hosszúkás, mint egy különös madáré, a szeme fekete és szomorú. Jobb lábát indulásra készen, felemelve tartotta, mégis mereven állt ezernyi dermedt fehér ló között, amelyek ugyanúgy álltak a fehérlő erdőben: magasból leereszkedő égő töklámpások világították ki az erdőt; talán a napvilágot várták a lovak, amelynek a fényénél megindultak vagy táltosokként felszálltak volna a magasba. Ám a nap nem kelt fel, a lovak azt sem sejthették, hogy milyen színű, zöld-e, vörös-e, égszínű-e vagy milyen? Csak várták, anélkül hogy valaha is látták volna, talán ha megpillantják, se ismerik fel, hogy valódi-e vagy sem. Az öreg mulatságosan horkolt mellettünk. Elaggott, szénával betakart Krisztushoz hasonlított, mert álmában olyan volt az arca, mint egy szenté, vagy talán csak olyannak tűnt, hisz minden öregember arca a sovány szentekéhez hasonlít, különösen álmukban, amikor még közelebb vannak végállomásukhoz, a halálhoz.

Ismét gólyalábakon folytattuk utunkat az erdőben. Az öreg nyomában lépdeltünk, aki úgy feldíszítette magát ezúttal is, mint egy bakkecske: tölgyfalombokból, fűből és virágokból font koszorút a dereka köré és a homlokára, és arról beszélt nekünk, hogy a férfi az asszony feje, a nő meg a férfi teste, ezért a férfi úgy kell hogy szeresse hajnaltól hajnalig, mint tulajdon édes önmagát, mert aki az asszonyát nem szereti, önmagát veti meg. Nagyváradot, a lovat Ilie vezette, és egy darab út után, amint a viişoarai jégbarlang felé kapaszkodtunk, amelyet az öreg meg akart mutatni nekünk, Ilie megemelte a lábam, segített, hogy felüljek a lóra, és ettől fogva lóháton mentem tovább az erdőben, talpig fehérben, miközben a levelekről felszállt a csillanó harmat. Hol a jégbarlang? — kérdezte Ilie. Meg kell találnunk, mondta az öreg, a Hegy szívében van: leér az aljig és felnyúlik a csúcsig; a nyugat felőli oldalon közelíthető meg, mélyen a sziklák között van, betakarják a levelek, rejti az évek során odarakódott föld, csak egész közelről látszik, de felismerhető avas-fagyos szagáról. Nem látszik, mert nem süt rá a nap, hogy megtörjön rajta a fénye, és elolvadjon a csillogásban, a sziklák között van a Hegy egyik repedésében, amolyan hasított-barlang, amelyre, hisz már mondtam, földet sodort a szél, a földre magvak hullottak, füvek, levelek hajtottak ki rajta, és ha nem tudod, hogy ott van, úgy elmégy mellette, hogy sohasem találod meg. De mi megtaláljuk, rábukkanunk, csak mennünk kell, másképp nem lehet, hisz a barlang nem mozdul el a helyéről, nem megy el senkihez látogatóba.

Miközben gólyalábain mendegélt előttünk, úgy énekelt az erdőben, mint a templomban. Én lehúztam ujjamról a fűből font gyűrűt, és a fél szemem behunyva, azon át kukucskáltam Iliére, hogy jobban lássam a gyűrűn át, és hogy öreg koromra ne fájduljon meg a szemem.

Egyszercsak megálltunk egy hegy előtt, az öreg azt mondta, szálljak le a lóról, gyalog mentem, ő pedig imádkozott a Hegyhez, hullassa ránk az ég harmatát, juttasson nekünk a föld kövérségéből, áldjon meg bennünket, hogy kitartó szerelemmel szeressük egymást, ajándékozzon meg egészséges, hosszú életű utódokkal — és ebből megértettem, hogy a láthatatlan jégbarlanghoz értünk.

Felkelt a hold, a Nagyvárad nevezetű kanca nyerített, közénk dugta a fejét, és legelni kezdte az öreg koszorúját, ő pedig meglapogatta a ló nyakát, virágból és ágakból font koszorút tett a fejünkre, egyet nekem, egyet Iliének, és azt mondta, ezek a koszorúk kötnek össze bennünket mindörökre, és mintha könnyezett volna a szeme, amint a zsebéből az erdőben szedett tölgymakkot, kukoricásban gyűjtött kukoricaszemeket és holmi aprópénzt szórt ránk, mondván, hogy semmi egyébre ne vágyjunk, mint bőségesen termő kukorica- és búzaföldekre, jó, makkos erdőkre, és immár ne eresszük el egymás kezét, mert vége a gyermekkori játékainknak.

A kanca megint nyerített kinyújtott nyakkal, az öreg pedig körüljárt bennünket gólyalábain, a szemével intett nekem, hogy lépjek az Ilie lábára, majd a fülemhez hajolva odasúgta, hogy aki elsőként lép a másik lábára, azé lesz az utolsó szó — de nem volt ideje, hogy elmondja, miféle utolsó szóra gondol, mert egyszerre megingott, a gólyalábain holmi bokrok felé kezdett hátrálni, bebukott az ágak és levelek közé, és csak ekkor hallottuk meg a különös dörrenést vagy dörrenéseket: a ló megugrott mellőlünk, és a fák között két fekete alakot láttunk felénk szaladni, olyanok voltak, mint két barát vagy hosszúkás árnyék. Ilie kézenfogott, és mi is megfuta-

modtunk, elhagytuk a gólyalábakat, mögöttünk gallyak roppantak, levelek hulltak, és csak nagykésőre álltunk meg, amikor a hold már kereken, súlyosan ragyogta be az erdőt, és már csak a mi ijedt lihegésünk és a tölgyek csöndje hallatszott. Nehogy valaki belénk botoljon a földön, Ilie azt mondta, menjünk még, amíg egy magas fára találunk, találtunk, és felmásztunk rá, részben a farkasok elől is, hisz azok is ránk bukkanhattak volna, ha odalenn maradunk; kézenfogva kapaszkodtunk fel a fára, én mentem elöl, Ilie mögöttem, ágról ágra, egyre fönnebb, a fátylamat a karomra hajtottam, nehogy elszakadjon. Végre egy elágazásnál, a fa tetejéhez közel megállapodtunk, kifújtuk magunkat: akkor vettük észre, milyen hatalmas nagy, milyen közel van a hold, hogy nappali fényt szór a tölgyekre, bükkökre, az egész Hegyre, és hogy lentről nem vehet észre a homályból senki, de a biztonság kedvéért mi még fennebb kapaszkodtunk a végtelen elágazású fán, amíg megállapodtunk egymás mellett, elhelyezkedtünk az ágakon, és Ilie azt mondta, hunyjam be a szemem, és aludjak.

16.

Gălătioan: Az volt a tévedésük, hogy élhetnek egy bolond nyomaiban járva, aki nem volt más, mint az én apám. Biztos vagyok benne, hogy pálinkával itatta őket, kétszer főzött, méregerős szilvalével, ők pedig az utolsó napokban, amíg vele voltak, végig részegen követték, és azt hitték, hogy a világtól elbujdosva is lehet élni, ami végzetes tévedés, és arra a felismerésre ébresztette őket, hogy az életük is tévedés volt. Persze tudom, hogy a faluból elsősorban azért szöktek meg, hogy elbújjanak az őrült Tibor elől, aki megrémítette Ilonkát a fenyegetésével, hogy Iliét is odajuttatja, ahová Dumitru pópa meg Aladár tisztelendő jutott, ha nem hagyja békén a nővérét. Minthogy éjszaka hol magyar, hol román csapatok foglalták el a falut, nem nagyon vevődött észre, hogy ők eltűntek. Lehet, hogy Tibi észrevette, de hallgatott, nehogy beárulják a fenyegetőzése miatt, mármint Ilie. Talán azt hitte, ha a nővére bujdosik, nem tehet tanúvallomást ellene arról, amit a papokról mondott. Ők azonban az egész társadalom elől szöktek, nem számoltak azzal, hogy a halál másutt is rájuk találhat, nemcsak a faluban: éjszakai menekülésük a ló hátán, el mennél messzebbre a falutól — alapvető tévedés volt, mert azzal, hogy mennél távolabb tudták magukat a falutól, azt hitték, hogy a történelemből is kiszakadhatnak, ami már nem is tévedés, hanem agyrém. Másodnap a pap keresztjén már nem voltak varjak, csak legyek lakmároztak a szemén. És amint a nap haladt az égen, úgy dél felé, a két egymással szemben felfeszített pap haragosnak tűnt, mordnak, de estére, amikor a hűs szellő fújta őket, és elültek a legyek is, megszépültek. Senkinek se volt bátorsága ahhoz, hogy levegye őket, ami azt jelentette, hogy mindnyájukat, mindkét hiten lévőket megszállta a félelem. Igen, féltek, gyávák voltak, de nem hülyék, hogy egy eszeveszett után induljanak — aki álmában se vált meg az üveg pálinkájától —, és azt higgyék, hogy gombán, sültkrumplin, vackoron, rózsabogyón és döblecen is elélhet az ember, az ösztönök színvonalán. Egyszerűen két hülye volt, aki berúgott a pálinkától, megrészegült a hormonjaitól, nem gondolt a holnapra — akár az állatok: azt képzelték, ketten más világot teremthetnek maguknak, ha megszöknek a társadalomtól, ha a tölgyek, nyulak, madarak, növények világába menekülnek, vagyis a bárgyúságba, mert az olyan világ, az olyan társadalom, amelyikben nem gondolkodnak, az nem tiszta és nem is emberi, egyszerűen idióta. Lehet, én most túl szigorúan ítélkezem, nincs kizárva. Lehet, hogy csak énszerintem, csak az én elképzelésem szerint menekültek az erdőbe azért, hogy úgy éljenek, mint a füvek, a madarak, amit az én bolond apám is sugalmazhatott nekik, vagyis csupáncsak szerelemben, kiszakadva a történelem viharából: az is lehet azonban, hogy semmire se gondolva ettek, éltek, anélkül hogy tudták volna, tulajdonképpen mit is csinálnak, pusztán ösztönből cselekedtek, maguk is csodálkozva azon, amit tesznek, és talán fel se fedezték, rá se jöttek arra, hogy mindazt, amit tesznek, különösen, amit az öreg elvesztése után tettek — szerelemnek hívják. Ők csak eseményeket éltek át anélkül, hogy tudták volna, mit jelentenek azok az események, kiváltképp azt, hogy milyen következményekkel járhatnak. Nehéz elképzelni, hogy tulajdonképpen nem is tudták, hogy szeretik egymást, de két bárgyú fiatalról lévén szó — mégis hihető. Különösen Icig hitte azt, hogy ők nem is ismerték a bűnt: úgy éltek, mint a paradicsomban, nem szégyelltek meztelenül lubickolni a vízben, sétálni az erdőben, és úgy ölelkezni, mint a madarak: itt azonban világosan meg kell mondanom: Icig is ütődött volt. Amióta meghalt a lánya a kukoricásban

azzal a bajuszkás tiszttel, megháborodott, ezért érthető, ha Ilonkát és Iliét is ugyanolyanoknak képzelte, mint a lányát és a bajuszost, fiataloknak, szépeknek, akik bűntelenül szerettek, mint a madarak, anélkül hogy fogalmuk lett volna az örömért járó ítéletről — az összehasonlítás nevetséges, de helyénvaló, ha arra gondolunk, hogy ő egész életében egyébbel sem foglalkozott, mint apró üzletekkel itt, a faluban, és egyszercsak egy tragédia középpontjába került: nem maradt más hátra számára, gondolkoznia kellett arról, hogy hol él, ahhoz, hogy túlélje a tragédiát. Valóban iszonyú megrázkódtatás érte, nem csoda, ha meghibbant. A felesége még tovább jutott: keresztény, görögkeleti lett, kikeresztelkedett, mégpedig nem a németektől való félelmében, nem is a csendőröktől tartott, hiszen azok ha rátalálnak, lágerbe hurcolják, mit sem törődnek a keresztlevelével, ahogy Erdély északi részének átadása után a zsidókkal történt azon a vidéken, ő nem a halála elől menekült, amikor görögkeletivé kereszteltette magát, hanem azért vette fel a bajuszkás tiszt hitét, hogy ilyen módon vezekeljen annak a férfinek az Istene előtt, akit eltiltott a lányától. Nem a bűnéért, iszonyu ostobaságáért vezekelt, amellyel halálba kergette a lányát, amikor nem adta a tiszthez (szerintem ez is a hibbantság jele, valamennyire hasonló az Icigéhez). Talán tévedek, de mindebben nem látok józan lelkiismereti megfontoltságot, hanem egy idegrendszert ért sokk hatásaként fogom fel, hisz a háború idején történt, amikor az ember már nem volt ura az életének, amikor a véletlenen múlt minden, különösen az ő esetükben, a zsidókéban, akik a horthyzmus éveiben itt maradtak a kis üzleteikkel, itt éltek egy román és magyar földművesek és aranybányászok lakta faluban. Talán helytelen, ha az ember világos fejjel akar véleményt mondani egy korszakról és emberekről, miután az a korszak letűnt, és azok az emberek se élnek már, de én nemcsak most, én már akkor így vélekedtem felőlük.

Még valami: Icig feleségének a kikeresztelkedése görögkeleti hitre rossz visszhangot keltett. Saveta azt mondta, úgysem támaszthatja már fel a tisztet. Benedek Éva szerint egy ruhát oda lehet ajándékozni valakinek egy halott emlékezetére, nyugodjék békében, de ostobaság hitet váltani, vagy egyszerűen eldobni, mert a hit nem ruha, amit váltogatni lehet. Sebők Klára szerint a ruhát odaadja az ember, vagy nem adja oda, a készített vagy vásárolt holmik nem számítanak, mert nem változtatják meg a világot és nem változtatnak meg bennünket sem — de vajon a kicserélt hit változtat-e rajtunk? Vagyis Sebők azt akarta mondani, hogy az anyagi dolgok nem számítanak, és nem volt biztos abban, ha az, ami a legértékesebb az emberben, vagyis az élete és a hite — megváltoztatható-e egyik napról a másikra? Amíg az Icig-lány élt, nem a vagyon számított, nem azért tiltották a bajuszkástól, tehát nem az embertől idegen, rajta kívül álló okok késztették Iciget és Icignét arra, hogy úgy határozzanak, ahogy határoztak — amint Saveta is mondta, hanem ami a lelkükben volt, a hitük, az ember igazi értéke sugallta, hogy így tegyenek — hogyan hihette tehát most Icigné, hogy megváltozik, ha egyik templomból a másikba vonul, abba, amelyet mindaddig lenézett? Meg kell mondanom, megfigyeltem, hogy azok, akik azt tették, amit tettek a pappal és másokkal, amíg a faluban magyar csapatok voltak, meg hogy a magyar papot is halálra pumpálták a biciklipumpával, amikor nem voltak magyar csapatok a faluban — akkor váltak nacionalistákká és általában az emberek akkor válnak nacionalistákká, ha erőseknek és biztonságban tudják magukat, akkor jut eszükbe, hogy erősek, és bosszút állhatnak, hogy ők kiváltságos nép — érdekes, hogy ezeknek a kiváltságos népeknek eszükbe se jutott, hogy másképpen is lehetne, úgy, hogy lehetetlenné váljék a gyilkosság a faluban, hogy ne legyen több szegénység, a társadalom változzék meg, vagyis legyen jobb: ők csak erősek akartak lenni és kész, nem gondoltak arra, hogy ha az egyik erős, a másiknak gyöngének kell lennie, a gyöngéknek pedig mindent el kell követniük, hogy megerősödjenek, és majd ők kerekedjenek felül. Miért tértem ki erre? Egyszerűen azért, hogy érthetőbbé váljék ezeknek az úgynevezett kiváltságos népeknek a pszichológiája, pontosabban, hogy megmagyarázzam, miért lehetséges, hogy Tibor — kiváltságos embernek érezvén magát — esetleg a pópa gyilkosa lehetett, mint ahogy végül is megölte Iliét. Dumitru pópa esetében nem lehetne mondani, hogy ő a főbűnös: talán csak ő is részt vett abban az őrültségben, amelyről tudjuk, milyen eredménnyel járt. De az Ilie haláláért százszázalékig hibáztatható. Mondtam már: Tibor attól a karácsonyestétől kezdte Iliét gyűlölni, amikor a szomszédja román szokás szerint kolindálni ment a faluba, megállt a kapujuk előtt, és egy marék búzát dobott az ablakukra, és megkérdezte: fogadják-e

az énekeseket? A búzaszemek zörögtek az ablakon, mire Tibor azt mondta, hogy nem, és feldühödött, amiért a másik a szokásaival az ő portájukon kopogtat, jóllehet Ilonka és az anyjuk azt mondta, fogadni kell őket, hisz szomszédok, és máskor is előfordult velük is, másokkal is, hogy román fiúk kopogtak és jöttek be hozzájuk karácsonyt köszönteni, kolindálni — Tibor megmakacsolta magát, és azt mondta, belevágja a kést, ha beengedik vagy válaszolnak neki. És Ilie újra búzát hajított az ablakra, hogy halljják, és hívja Ilonkát, tartson vele a kolindálásban, mire Tibi azt mondta a nővérének, a csizmájával tapossa össze, ha kimegy. Azt lehetne mondani, hogy a kakaskodó fivér ágálása volt, aki családfői tekintélyét féltette (nem élt az apjuk). Azt is lehetne mondani, hogy sok egyéb után Ilonka azért szökött volt meg a faluból, hogy szabaduljon az öccse őrületétől. Azt is lehet mondani, hogy Tibi csak azért eredt volt utánuk, hogy hazavigye a nővérét, lekenjen neki egy párat és még nagyobbakat annak, aki elrabolta és megbecstelenítette. Bármit lehet mondani. Van azonban egy fontos tényező: a Tibi félelme. Olyan részlet ez, amelyet jó megjegyezni, amely talán el is felejtődött. Tibi attól félt, hogy az, aki — meggyőződése szerint — megbecstelenítette a testvérét és meggyalázta a családját és nemzetét — bármikor visszatérhet a faluba, elhagyhatja Ilonkát (ami tán nem volt döntő fontosságú, mégsem lényegtelen), őt pedig az új hatóságok kezére adja: vagyis beárulja — ami biztos halált jelenthetett —, beárulja, hogyan fenyegette őt a Dumitru pópa sorsával. Tibi tehát nem azért ment az erdőbe, hogy megkeresse a nővérét és megbosszulja a nővére becsületén ejtett foltot a szomszédon: azzal a határozott szándékkal ment, hogy végez Iliével, elsősorban azért, hogy a saját bőrét mentse. Ilie volt az egyetlen román, akinek Tibor Dumitru pópáról beszélt. Ilonka talán hallgatott volna, hisz testvére volt.

17.

Icig: Sok bolondot ismertem életemben, de közülük mindig a legbolondabb volt egyben a legokosabb is. Hozzászoktunk, hogy ha valakinek a fizimiskája vagy a bogarai nincsenek kedvünkre, a bolondokházába küldjük, vagy az erdő mélyébe rejtsük, mint az öreg Gălătioant, ne ijesztgessenek a bolondériáikkal. Ezeknek a hibbantaknak mind van valami kérdeznivalójuk azoktól, akikkel beszélgetnek, és válaszuk is van rá, de ami a legfurább, sem a kérdéseikre nem válaszolunk, sem a válaszaikkal nem értünk egyet. Az öreg Gălătioanról el lehet ugyan mondani, hogy nevetséges volt, de nem kis dolog, ha valaki szándékosan vállalja ezt, ha nem fél a nevetségességtől. A fia nem tudta elnézni neki, hogy gólyalábakon jár a faluban, és hogy ez a nevetséges szokás a mienktől távolabb eső falvakban is elterjedt, még Ótoronyban, Braniștén, sőt Pătîrlagelében is, a Duna menti faluban, ahová a háború idején menekültek volt az emberek a mi falvainkból. És ha Ilie gólyalábakon táncolt a leánnyal, aki az övé volt, e körül az öregember körül, és énekeltek is, mint az egykori dákok, akik körültáncolták a királyukat, ez nem jelenti azt, hogy Gălătioan királynak hitte magát — hisz csak Istennek hitte magát.

Utoljára egy nagyon meleg délután láttam: éppen hazahajtotta a kecskéit a Hegyről, ahol legeltette őket. Fütyörészve jött, és nevetni kezdett, amikor megpillantott engem, amint a Csonkával tatarozgatjuk a kerítést, amelyet egy tank döntött le, miközben megfordult az út közepén. Az első tank volt, amely behatolt a faluba, és amelyet véletlenül — vagy tán mert a háborúban nincsenek véletlenek, minden törvényszerűen történik — a falu szélén ért gránáttalálat, éppen a románok megfeszített pléhkrisztusa mellett. Kegyetlen, nagyon rövid csata volt, az egész néhány, falba lőtt lyukkal fejeződött be, halottak és sebesültek nélkül mindkét oldalon. A falu gazdag volt, a központban cementjárda, az árkokat kicementezték: cementkanálisokként húzódtak a falu központjából a Folyó felé. Ebből az első ütközetből a falunak egyéb kára nem volt, mint az én kerítésem, amelyet a tank döntött ki, meg a katonák őrülete, akik behatoltak egy pincébe, és akár mert ellenséget kerestek, akár mert csak inni akartak, de nem volt rá idejük, akár mert feldühítette őket a nagy mennyiségű bor (amely rendületlen nyugalommal pihent az óriási hordókban, mintha csak az ivókra várt volna), vagy más okból, puskáikkal, géppisztolyaikkal a hordókba lőttek: a bor csobogva folyt ki a pincébe, onnan a cementtel kirakott árokba, patakként csobogott benne, és a kecskék, amint jóllakottan hazatértek a mezőről, ittak belőle, berúgtak, össze-összeakadt a lábuk, mekegni kezdtek, mekegtek a bortól vörösre festett szakállú bakok is. Ez volt a háború első napja: még a kecskék között kacagó Gălătioan is hozzátartozik. Azt mondta: minek javítjátok a kerítést? És nevetett, látva, hogy a

léceket szegezzük. Hülyék vagytok, mondta, és továbbment. Számára az élet értelme nem az volt, hogy az ember kerítéseket javítson, házakat építsen.

A Csonka másfajta ember volt. Ő csak koporsókat és kereszteket készített: egyébhez nem értek, nem is tudok mást csinálni — mondta. Az egyik lába fából volt. Sokáig távol volt a faluból, és egyesek azt hitték, az első háborúban veszítette el a lábát. Nem igaz. A hátára kitárt szárnyú angyalokat tetováltatott, a karjára táncoló meztelen nőket, mellére baloldalt nyíllal átlőtt szivet, jobb oldalt pedig egy csődörhajlamú, ereje teljében lévő szamarat: a fehérnépek szerették pucéron látni őt, megsimogatták az angyalkák szárnyait, megcsókolták a vérző szivet, ő pedig közben szívesen énekelt tengerészdalokat, jóllehet sohasem volt tengerész. Azt mondják, őt is fel akarták feszíteni, szegeket akartak verni az angyalokba és a szamárba, de hazugság az egész. Egy faluban semmit se lehet a fehérnépek akarata ellenére tenni: ők megverhették, fejszével szétfarigcsálhatták a falábát, istenesen helybenhagyhatták, ami meg is történt, de nem hagyhatták, hogy valaki megölje őt, ezt az egyet nem, hisz a Csonka övék volt, nem a férfiaké. Az alapos verés után, amelyet az asszonyoktól kapott, azok három éjszakán át jöttek hozzá, petróleumos szesszel dörzsölték, ecetet is öntöttek beléje, fokhagymalével, és kenték-borogatták, és egész éjjel égették nála a gyertyát. Nem hiszem, hogy haldokolt volna — magában nevetett rajtuk. Bizonyíték rá, hogy amikor a gyermekek — egy egész falut kitévő gyerek innen helyből és a környékről — elmentek hozzá, hogy még egyszer utoljára lássák, és kezet fogjanak vele — felkelt az ágyból, a mankóin a kocsmába ment, vásárolt egy doboz cukorkát és egy üveg bort, odaadta nekik a cukorkát, ivott velük az üvegből, és tengerészdalokra tanította őket. Ez az ember nem a szerelemben hitt, hanem az ágyban. És a gyerekekben is, természetesen. Azt mondta, ha meg is talál halni, a jövendője biztosítva van. Tisztázzuk: nem szenvedő Krisztusként feküdt az ágyán annyi gyertyásorrú ártatlan között, vén disznó volt, aki őrült, hogy annyi fiúcskát meg lánykát lát maga körül. Az elején a nevüket se tudta, meg se számlálta őket. Utána kérdezgetni kezdte: Hogy hívnak? Gábornak. Hát téged? Péternek. És téged? Ionnak. Téged? Mărioarának. Téged? Rékának... Csak nézett a szemükbe a kutyalelkű vén disznó, és örömében nem jött, hogy felkeljen az ágyról. Akkor ugrott ki ingben-gatyában a takaró alól, amikor azok, ki innen, ki onnan, gyertyát szedtek elő, és meggyújtották, meg se állt mankóin a kocsmáig. Csak akkor dühödött fel, amikor Tibort pillantotta meg: nekirontott, a hajába markolt, és beverte a fejét a koporsók alatti gyaluforgácsba. Állon ütötte, úgy ordított rá: Mit akarsz, te őrült? Tibor egy ujjal se védekezett, lehet, a súlyos asztalostenyerétől félt vagy a gyerekektől, akiknek a szemeláttára történt, de az is lehetséges, hogy a Csonka kék szeme bénította meg. Mit akarsz tenni, hékom? Megkeresem — felelte Tibor. Hol keresnéd, te hülye, hisz világgá ment! Majd megtalálom. Találod a fenét. Megtalálom az erdőben, ott van. Nagy az erdő, te hülye! Nem olyan nagy, hogy ne találjam meg. Hagyd békén, te tébolyodott! Megtalálom — felelte Tibor, és moccanás nélkül tűrte minden kérdésnél a Csonka pofonjait. Megtalálom — mondta, és a Csonka akkor értette meg, miféle őrület kerítette hatalmába Tibort.

18.

Első útja Gălătioan egyik rokonának a hajdani vadászházához vezetett. A Folyó vize kicsapott: átszakította a faúsztató duzzasztógátját: a partmenti réteken halak úszkáltak, vergődtek a tócsákban, vagy felfordult hassal vitte őket a víz holmi döglött ludak között, amelyeket elsodort az ár, fészkükben alvás közben meglepett nyulakkal és a duzzasztó környékén az emberek majorságketrecei körül ólálkodó rókákkal együtt. Házi disznókat és vaddisznókat együtt sodort el a víz, de ezeknek ugyancsak együtt sikerült kivergődniük egy domboldalra, amelyen borjakkal, rókákkal és fehér házinyulakkal és juhászkutyákkal együtt rohantak fel, a domboldalon összekeveredve száguldottak el Tibor mellett, mintha egész életükben egymás mellett éltek volna. A félelem riasztotta meg, az tette barátokká őket — gondolhatta Tibor, miközben lehullott és a száraz napfényben megaszalódott szilvát eszegette, és ment a maga útján. Lehet, akkor is megállt, amikor a kihalt erdőben két papot pillantott meg, amint géppisztollyal a vállukon számára ismeretlen nyelven beszélgettek (németül vagy oroszul talán). Estefelé elborult az ég, a hegyekből kéklő köd ereszkedett a Folyó régi medrére, amelyben meg-megcsillantak holmi bádogedények, jól látszottak a gyökereken fennakadt korhadt fadarabok, a döglött kutyák és a homokból kiálló fatörzseken fennakadt döglött kakasok. Sö-

tétedni kezdett, és ő folytatta útját, időnként vért köpött, hisz a Csonka kipofozta néhány fogát. A falu végén gólyalábakon közeledő gyerekekkel találkozott, akik égő gyertyával a kezükben jöttek a keresztek felől, ahol a két pap holttestét oszlásnak indult a napon. De azok ketten már nem voltak ott. Mintha csak egy rémlátás, sejtés lett volna az egész eset. Ez megtorpantotta, elgondolkoztatta egy pillanatra, de nem állította meg az útján. Talán Dumitru pópát maga Ilie vitte magával — mondta unokaöccsének, Istvánnak, és elfúvatta vele a gyertyáját. Minek vitte volna? — kérdezte István. Hogy meglegyen neki — felelte Tibor, és bizonyára arra gondolt, Iliének szüksége lesz a pópa holttestére, amikor be akarja őt vádolni. A holttestet — már a szaga miatt is — nem lett volna nehéz megtalálni az erdőben, de Tibor csak a Nagyvárad nevű kancát találta: üvegesedő szemét belepték a hangyák, belei kilógtak. A sebesült kanca, csaknem magánkívül, haldokolt a földön, nagy zöld legyek zümmögték körül, mint egy örvendező tömeg, jobban mondva úgy feküdt a kanca, mintha zümmögő vidám porfelhőbe lett volna burkolva. Számtalan sebből vérzett, levedzett, csaknem szitává volt lőve, és amint a földön, száraz leveleken vergődött, kifordult belső részei elkeveredtek a föld piszkával és saját bélsarával. Látszott, amint ez a még eleven lény egyetlen sebként puffad, szemmel láthatólag feslett fel a bőre, amely alatt egyre élénkebben nyüzsögtek a férgek.

A vadászháznál sem állt meg, ahol a múltkoriban berúgott kecskék magukban mekegtek a bekerített udvaron, és ahol, az ezüstcsillanású forrás közelében, a szénaboglyák mellett az öreg Gălătioan őzei szimatoltak a levegőbe, immár szép nagyra nőtt gidáikkal. Ő pedig dühében és félelmében megvadultan, mert tud róla valaki, akit most keres, még nem találta, vagy mert attól félt, hogy le talál késni valahonnan, továbbment az útján, amelynek maga sem tudta az irányát, csak a célját. Inkább düh fénylett a szemében, mint vak gyilkos szenvedély, és amikor Savetával találkozott, fel se ismerte, vagy nem is törődött vele, jóllehet megkérdezte: nem láttad Ilonkát? Nem. Hát őt? Nem. Miféle őt? Mintha űzött lett volna, mintha rettentő magányában, amelytől félt, és amely mégis reáborult — megveszett volna. Nem látta Iliét és Ilonkát együtt azon éjszaka óta, amikor a holdfénynél kimentek a házból, és a diófánál találkoztak, Ilonkán is fehér ing volt, Ilién is: a fiú füttyel hívta a nővérét, és elbújtak a Csonka szalmájában. Tibor azt hitte, hogy az asztalos házába mentek: a kerteken át lopakodott oda, látta, hogy a petróleumlámpa alig pislákoló fényre van lehúzva. Az ablakhoz ment, de a Csonkát pillantotta meg, meztelenül feküdt a szalmán a kész és a még gyalulatlan koporsók között öt asszony dörzsölte a karját, a hátát, simogatta a nyakát, és a félhomályban azt hitte, álmodik, az özvegyek, akik fekve tartották a Csonkát, és sorra kurjongattak az élvezettől, nem lehettek valójában részegek, meztelenek, és kielégítetlenek, ha pusztán álomképek voltak: csak amikor összekapva, egymás hajának estek, és egymás arcába karmoltak, akkor jött rá, hogy tulajdonképpen élnek, és a Csonka az egyetlen nőtlen, életerős férfi a faluban, megfeledkezett a nővéréről és Iliéről, elment, hogy lefeküdjék, de nem jött álom a szemére. Amikor a Savetát kereső Sebők Klárára bukkant, és ez megkérdezte, nem látta-e a szomszédasszonyát, megijedt: a nő éppen úgy nézett reá, ahogy azok az özvegyek nézték volt a Csonkát a szalmán: amikor ez férfimód füttyentett az ujjaival, és megjelent Saveta is, és mosolyogva, kosarukat eldobva, kötényüket megoldva közeledtek hozzá, Tibor már tudta, nincs menekvése, olyasmi történik most vele, ami sohasem történt. Ők ketten kézenfogták, meg-megpörgették-forgatták, addig szédítgették fel-felkurjantva, amíg elgyengült a térde, a félelemtől némán, verejféktől csuromvizesen térdre esett szégyenkezve, a két nő levetkőztette, előbb az ingét vették le, majd simogatni kezdték a nyakát, és ajkukat a fülére tapasztva olyasmiket mondtak neki, amit sohasem hallott, és hanyatt fektették a fűre, majd kezdték szétnyitni összeszorított térdeit, csiklandozták a talpát, és arra késztették, hogy csodálkozó szemmel, felfeljajdulva nézze az eget. És a játék újra kezdődött, ő megint feljajdult, majd ellágyult, mint a viasz: amikor a két fehérnép is melléje feküdt kipirult arccal, mosolygósan, mindhárman súlyos bűzt éreztek: jobban megnézték a bokrot, amely mellett feküdtek, és megpillantották az öreg Gălătioant, száraz levélkoszorúval a homlokán; bűzlő tátott száján kibe repültek a legyek.

19.

Felmerül a kérdés: Ilie nem gyanította, hogy meghal? Lám, mit mond a feleségem, aki kikeresztelkedett görögkeleti vallásra: mielőtt elhagyták volna a falut,

ők ketten a Csonka házába menekültek Tibor elől. Ilonka megfésülködött előtte, és a tükör előtt, befonta a haját, és megkérte Iliét, tűzzön bazsalikomszálakat a hajába, koszorú formájában, persze játékból, de végül is ez maradt belőlük és a szerelmükből, egy virágkoszorú. Ilie elgondolkozva borotválkozott meg a Csonka késével. Én ezt mondtam: asszony, ez lakodalmi szokás, ha a menyasszony fésülködik s a vőlegény borotválkozik. Mire a feleségem: Előtte Ilonka a kert végéből egy veder vizet hozott, mindketten megmosták az arcukat, majd pedig a lábukat a Csonka mosdótáljában, a vederből töltött vízben, mégpedig egymás lábát mosták, a talpuktól a térdükig, némán, szótlanul. Én így vélekedtem: Tulajdonképpen gyerekek voltak, a gyermek pedig csak a szeretetről tud, nem ismeri se a gyűlölködést, se a nemzeti elfogultságot, nem is gondolkozik — ők se gondoltak arra, hogy ennek az őrületnek eshetnek áldozatul. Amikor egymás lábát mosták, nem gondoltak a halálra, román szokás és nemcsak román, hogy a menyegző előtt megmosakodjanak, szépen felöltözzenek, ők pedig amikor elhatározták, hogy megszöknek a faluból, ha nem is gondoltak rá, de érezték, hogy ott, ahová mennek, beteljesül majd az ő férfi—nő szerelmük is. Nem lehetett ez a halál előérzete. Saveta azt mondja, hogy még néhány nappal, mielőtt elmentek volna a faluból, meztelenül látta őket fürödni a Folyóban, de távol egymástól. Beszélgettek, nevettek, miközben bazsalikommal verdesték magukat, Ilie bazsalikomszálakat küldözgetett neki a vízen, majd közelebb mentek egymáshoz, és sorra paskolták egymás vállát-mellét is a csaknem hónaljig érő vízben bazsalikommal. Mire a feleségem: Nem mondhatod, hogy akkor is nem a menyegzőre gondoltak, és hogy a bazsalikom nem a szerelem, hanem a halál jelképe. Mire én: Ilyen ostobaságot nem mondhatok, mert a falusi fiatalok, akárha iskolába járnak is, mint ők, nem gondolnak arra, hogy mit jelent egy szokás, csak teszik azt, amit mások is tettek előttük, de puszta véletlenségből, amint Saveta is mondja, hogy pusztán azért mentek be a vízbe, mert meleg volt. A feleségem? Azt mondja, Ilonka ment be elsőnek a vízbe, Savetától hallottam, ez azt jelenti, hogy ő már akkor pontosan tudta, mit tesz, nem véletlen, hogy utána ő jött a szökés ötletével. Ő határozott, Ilie csak engedelmeskedett és követte, nem lehet azt mondani, hogy egészen ártatlanok voltak, nem szerették egymást szerelemmel, ellenkezőleg, de a lány szerelme forróbb volt, ezzel kötötte magához Iliét, és vihette volna magával bárhová, mint a vakot. Mire én: Csak nem akarod azt mondani, amit Sebők Klára, hogy Ilonka előre tudott az öccse gyilkos szándékáról, amellyel az egyetlen tanútól meg akart szabadulni, és azért vitte ki magával az erdő közepébe, hogy senki se láthassa majd a Tibor tettét, és ezért tartotta Iliét, mint egy hülyét a szoknyája mellett. Mire a feleségem: Ilyen ostobaságot nem mondtam, de szeretném, ha világosan látnád, hogy a lány volt az kettejük közül, aki mindent eldöntött, és az Ilie szerelme csak növelte, erősítette hatalmát a fiú fölött. Ilonka biztos volt abban, hogy megmenti Iliét, ha megszöknek a faluból: pillanatig sem kételkedett saját erejében. És itt tévedett, amikor azt hitte, hogy ha Ilie és Tibor a világtól távol össze is akadnak, ez az ő varázsereje kibékíti őket, mert amíg össze nem veszett Tiborral, rajta is ugyanilyen hatalma volt, a fiú úgy engedelmeskedett neki, mint egy kiskutya. Ilonka azt hitte, hogy ha gyermekkorukban együtt fogták a lepkét, együtt hozták az erdőből az epret, együtt gombásztak, és hogyha a román lakodalmakon együtt gyűjtötték a templomban a színes cukorkát, amikor a fiatal párra búzát, cukorkát és aprópénzt szórtak, és ha a magyar keresztelőkön együtt ettek-mulattak, ha disznóvágáskor együtt hozták a szomszédból a szalmát, vagyis ha egész gyermekkorukat együtt töltötték, lehetetlen, hogy magukra maradva, az erdő közepében ne váljanak megint azokká, akik voltak, azt hitte, eltűnik a felbukkant téboly, amelyet Ilonka nem értett. Ebben tévedett ő, hisz a mennyei ártatlanság, amelyet keresett, már odavolt, az összhang, a lepkék utáni szaladgálás, az eper- és gombaszedés mind elmúlt, és ők még a papok halála előtt ellenségekké váltak, még mielőtt Ilonka együtt fürdött volna Iliével a Folyóban, és semmi egyéb nem igazolhatta ezt a gyűlölködést, mint... Itt a feleségem szamárságot mondott, és én nem tűröm el, hogy egy olyan okos asszony, amilyen ő is, ostobaságokat beszéljen, még akkor sem, ha szótlanul néztem áttérését a görögkeleti vallásra. Mert nem lehet azt állítani, hogy csak a gyermekkor ragaszkodik a paradicsomi ártatlansághoz, és hogy utána, mennél inkább önmaga urává válik az ember, annál kevésbé akar egyenlő lenni másokkal, mindenekelőtt a gőg vezeti, nem az osztályöntudat, faji vagy nemzeti öntudat, amelyek, persze, szintén megvannak, de a jelentőségük másodrangú, legfonto-

sabb az ember egyéni lelkiismerete marad: mihelyt ebbe hiba csúszik, az ártatlanság odalesz a körülötte lévők iránt érzett egyenlőséggel, szeretettel együtt: ebbe a zavaros, veszélyes életkorba jutott Tibor is, csak ezzel magyarázható vak gyűlölete, amely szomszédja és gyermekkori barátja iránt támadt benne. Az életkor és még valami... Itt a feleségem egy másik ostobaságot mondott, amelyet egyenesen a párnája alatt tartott szent könyvekből merített: semmi se magyarázhatja a Tibor gyűlöletét, a gyilkosságot, a halált — ami mind bekövetkezett —, mint az, hogy minden így volt előre megírva, és hogy az Úristen nagy, nem irgalmaz, nem irgalmazhat, és mert így van, a mi emberi fajunk örökre kárhozott marad. Azt mondtam neki: Aszszony!... De elhallgattam. Én mindig tiszteltem az emberek bolondériáit, hitüket, még ha nevetséges volt is. Azt mondtam neki: Ne csináljunk hősöket holmi kis ostobákból, és ne fújjunk fel ki tudja mekkorára holmi gyűlöletből és félelemből fakadó szamárságokat se. Mire ő: A nemzeti gyűlölködés nem volt ok. Mire én: Ha a Csonkát felakasztják vagy keresztre feszítik, annak tán lett volna oka? Vagy amolyan falábú, kurvapecér Krisztus vált volna ókelméből? Tengerészdalokat fújt volna a kereszten is, mint akkor, amikor a szamárra ültették. A feleségem: A Csonkában volt valami magasztos: szerette a fehérnépeket. Mire én: Úgy értem, ha megtörtént volna vele az, amit mondtam, teljesen valószerű lett volna, bár képtelen, teljességgel képtelen, érted? Erre ő: Nem győzöl meg róla, hisz a nemzeti gyűlölködés, a gyűlölet, az ostobaság kevés ahhoz, hogy mindezt igazolja... Mire én: Hidd el, asszony, mindezek mennél oktalanabbak, annál lelkiismeretesebben viszik végbe, annál szenvedélyesebben követik el a gyilkosságot, annál pontosabban cselekszenek, éppen mert nincsenek világos érveik, és hála a ti uratoknak, Jézus Krisztusnak, amikor az egyik faluba ilyen csapatok vonultak be, a másikba amolyanok, és amikor a németek olyan jelentéktelen emberekre vadásztak, amilyenek mi vagyunk, éppen elég zavaros ok lehetett arra, hogy a gyűlölet, a sovinizmus és az ostobaság keresztre feszítse a Csonkát is, elkövesse ezt a százszázalékos képtelenséget. Mire ő: De nem történt meg. Én: Történt ennél rosszabb — hogy Ilie került oda. És feldühödtem: Idehallgass, asszony, én románul is, magyarul is tudó zsidó vagyok, megeszem a disznóhúst, úgy öltözködöm, mint akár egyik, akár a másik, de megmaradtam a hitemnél, mert az embernek meg kell őriznie a hitét, bár semmit se szóltam, amikor áttértél annak a tisztnek a vallására, de kérlek, ne magyarázd nekem Káin és Ábel példáján a magad ostobaságait, különben megyek, és leiszom magam, és tudod, ha én egyszer leiszom magam, megfeledkezem a hitről, és káromkodom, mint ez a vén disznó Csonka, és addig kártyázom vele, amíg belealszom, és mert nincs hová fektetnie, egy üres koporsóba tesz, abban horkolok reggelig. Ott akarsz rám találni?

20.

Saveta: Én semmit se tudok, nem láttam semmit, és nem is értem, mi értelme azon rágódni, ami volt? Nem, egészen ostoba nem vagyok, egyet-mást megértek, de van-e mindennek valami értelme? Az embernek mindenekelőtt élnie kell. Csak ez után jön a kérdés: hogyan? Különben olyan az egész, mintha az ember a szekeret fogná az ökrök elé, és elvárná, hogy minden jól menjen. Semmilyen rokoni kapcsolat se fűzött Tibihez, mégsem hiszem született gonosztevőnek, sőt egyáltalán nem hiszem annak. Tőlem is ellopott három tyúkot és egy malacot, és nagy murit rendezett holmi egyívású barátaival, de csak az esett rosszul, hogy nem hívott meg engem is. Az ember lop néha egy mulatság kedvéért, hogy az éhségét csillapítsa, mi egyébért lopna, mint ezért? Pénzért? Hisz ugyanazt jelenti, a pénzzel sem csinál egyebet, mint megvásárolja a lehetőséget, hogy jól érezze magát. Hát akkor? Szerintem se nem tolvaj, se nem gyilkos, ha az iratok szerint az is, nem számít. Tegyük csak fel a kérdést öregesen: mi érdekes lehet egy emberben, aki a gyomráért lop, vagy megöli azt, aki rajtakapta a lopáson? Véletlen ez, nem igazi gyilkosság. Tibor legfennebb véletlenül ölte meg Iliét. Tibor jóképű, bolondos fiú volt, de nem bolond. Szórakozott. Ki mondhatja, hogy ő feszítette keresztre Dumitru pópát? Ilonka? De hisz ő meghibbant, ki ad két fityinget a szavára? Nem hazudik ő eleve, csak eltúlozza, amit mond, de úgy, hogy a végén nem lehet kibogozni a hallottakból, mi az igazság, mi nem. Rémképekkel maradt: éjszaka egymással szembeállított kereszteken csüngő holt papokkal. De ki más látta? Senki! Igaz, a két pap azóta se tért vissza a faluba, de hányan nem jöttek vissza a háborúból? Mindent felkavaró hullám volt a háború, ők is a világon éltek, őket is elsodor-

hatta, elveszejthette, ki tudja hol. Egész életemben azt vallottam, amire a Csonka tanított, hogy csak egyetlen föld van a lábunk alatt, és más nem lévén, csak ezen élhetünk, de mindenekelőtt élnünk kell, majd meglátjuk, hogyan. Némelyek nehezen értenek meg egy ilyen egyszerű igazságot. Ilonka akkor meg volt kótyagosodva, nem lehetett vele krumpliszedésről vagy a lovakról beszélni, amelyek megszöktek a háborúból, a hegyek között bolyongtak, és éjszaka egymagukban, elvadultan aludtak az erdőben. Tiborral és másokkal beszéltük, hogy össze kellene fogdosnunk, amennyi lovat lehet, és tartsuk elrejtve valamelyik elhagyott aranybányában, amíg elvonul a front, majd pedig adjuk el, vagy tartsuk meg magunknak őket. Ilonkának akkor se állt oda az esze, amikor Ilie még élt, és azt hiszem, azért kótyagosodott úgy meg, mert életében nem látott férfit az ágyában. Akkor este, amikor a lovakról beszéltem volt neki, a magyar templom mellett voltunk, ő pedig ahelyett, hogy válaszolt volna nekem, velünk tart-e vagy sem, a templom nyúló árnyékára mutatva ezt mondta: Hűl a templom árnyéka, egészen kihűl. De hisz esteledik, és mindjárt itt az ősz, mondtam. Ő azonban, amint meglátta közeledni Iliét a templom árnyékában, remegni kezdett, mintha a hideg rázta volna, és csak ennyit mondott: Esteledik. Nagyon jól beszélt románul, és én nagyon jól tudtam, hogy nem a templom fölött pirosló egű alkonyra gondol, se más, látható ostobaságokra, a néhány felsziporkázó csillagra meg a későn, egy-egy lepényt elpotyogtatva hazaballagó tehenekre. Amikor azt ajánlottam, vigyük magunkkal Iliét is a lóvadászatra, ezt válaszolta megint: Hűl a fény, látod? Nem, nem űzött csúfot belőlem, ezt vette ő akkor észre, holmi jelentéktelen apróságokat: a lovak nem érdekelték, csak a világot elborító hűvös árnyék. Odavolt Iliéért, és az ilyen embert nem kell komolyan venni, ha szamárságokat beszél is. Utána az öccséről is szamárságokat mondott, de csak a hülyék hittek neki, én nem. Miért akarná Tibi megölni Iliét? Vagy a pópát? Képzelődés. Én Tibivel és Sebők Klárával vágtam neki az erdőnek, hogy a háborúból elcsatangolt lovakat fogjunk a Hegyen, de nem is említette az Ilie nevét. Máskor is találkoztam vele, amikor Klárival voltam az erdőben, a kosarunk tele volt gombával, de akkor se szólt Iliéről egy árva szót se. Ilonka más ostobaságokat is mesélt nekem: azt mondta, súlyos, füstszerű, tejfehér köd volt, ő az erdőben, egy tisztáson az öreg Gălătioan jégbarlangja előtt fehér ködfarkasokat látott maga felé közeledni, csak a szemük villogott, mint a vadkané, lágyan, elmosódottan mozogtak a ködben, amely mintha sötétebb lett volna körülötte. Ő egy szoknyájából tépett pólyába kötötte a gyereket, akit ott szült a ködben, és maga mellé tette, a farkasok pedig a lábukkal odanyúlkáltak, hogy elhúzzák, maguk felé vonják a gyereket, ő torkaszakadtából üvöltött, mire a farkasok a ködbe merültek, majd újra előbukkantak, körülszimatolva a pólyát és a meztelen gyereket, aki torkaszakadtából sírt a pólyában, és amikor ő megint rájuk kiáltott, újra eltűntek, beleolvadtak a ködbe. Szamárság: holmi vadállatok nem ijedtek volna meg tőle meg egy apróságtól, akit állítólag ő szült, de senki se látta, nem látták a farkasokat se, sem akkor, sem azután, amikor állítólag a karján a csecsemővel szaladt előlük, és feltette egy keresztre a Medvekút mellett. Miféle farkasok? Miféle gyerek, hisz nem is volt neki? A köd, ott a fejében, igen, az volt. Elment Iliével a Hegyre, az ő dolga, nem mondtam, ne menjen. Én se adtam számot senkinek az életben az életemről. Tőle se kérek számadást az övéről. De jó, ha az ember senkit se gyaláz meg. Tibinek volt egy szamara, azon lovagolt, amikor nekivágtunk a hegyeknek, hogy lovakat fogjunk. Én Klárival a nyomukban lépkedtem, és mintha könnyebbnek tűnt volna a hegy, mint neki és a szamárnak. Három napig jártunk a lovak után, már az őszi retkünk, a krumplink is elfogyott, utolért az eső, kibújtunk az erdőből, és holmi kalibaszerűen összerakott kukoricaszárak között húzódtunk meg, egy akácfa mellett. Csaknem egy álló napig gubbasztottunk ott. Akkor pillantottuk meg a lovakat, amint kijönnek az erdőből, és enni kezdik a vágatlan, szedetlen kukoricát az ázott tövekről. Széles, éhes fogaikkal nagyokat haraptak a kukoricacsövekből. Az eső egészen eláztatta a sörényüket, csorgott belőle a víz, miközben éhesen őrölték fogaik között a kukoricacsöveket. Amikor közeledni kezdtünk hozzájuk, megfutamodtak, bevágtattak az erdőbe, és az a szamár Tibi a szamarával még inkább megzavart bennünket: tőlük ijedtek meg. Tibi vissza is tért a faluba, megsajnálta elázott szamarát, mert köhögni kezdett. Én Klárival egy mezőn felejtett cséplőgépbe bújtam, amelyet szalmával födtek volt be: ott aludtunk, arra gondolva, hogy az a szamár Tibor nem a szamár egészségét óvta, nem azért

ment vissza a faluba, hanem mert attól félt, nehogy velünk kelljen aludnia éjjel, a cséplőgépben. Szalmából ágyat vetettünk magunknak, előbb alatta, majd benne, a végénél, ahol az összetört szalmát meg a töreket dobja ki. Nagyszerű, esőmosta levegő volt, mondottuk is, mielőtt elaludtunk volna, hogy a levegő a legnagyobb kincs meg az ivóvíz, mert ha ez nem volna, az ember nem csillapíthatná a szomjúságát, nem moshatná meg a kezét-lábát, és nem lenne, amit belélegezzék, amikor elalszik vagy felébred: levegő és víz nélkül nem lehetne élni, bármi történnék is. Ez volt tehát a legnagyobb kincs, ami a legfontosabb az életben, mert enélkül maga az élet se lenne lehetséges. Csak utána következik a búza, a cséplőgép, az aranybánya és a lovak. Reggel felébredtünk, megint nekivágtunk a Hegynek a kószáló lovak nyomában, és füttyentgetve el is fogtuk őket. Tulajdonképpen el se fogtuk, már nem szaladtak el, amikor megpillantottak kettőnket, amint ölünkben kukoricával, füttyentgetve megyünk feléjük, talán ha férfi lett volna velünk, sohasem sikerül elfognunk őket. Pányvát kötöttünk a nyakukba, és magunk után vezettük, füttyentgetve egészen az elhagyott aranybányáig, ott eleresztettük őket, valamennyi egyszerre nyerített, de akkorát, hogy megremegett belé a föld. Ott a bányában egy forrás is volt, ittak belőle. Ölszámra hordtunk nekik kukoricaszárat, szénát, halom cső kukoricát, majd holmi gerendákkal bezártuk őket oda. Akkor se féltek, amikor otthagytuk őket, békésen legyeztek a farkukkal, némelyik kapált a patájával a tisztavizű forrás mellett, mások bólogattak a fejükkel, mintha tömjéneztek volna. Én is meg Sebők Klári is úgy véltük, hogy a mi lovas-üzletünk fontosabb a háborúnál, meg kell várnunk a békét, hogy megcsináljuk a szerencsénket a lovakkal. Még jó, hogy csak kétfelé kellett osztanunk a lovakat meg a pénzt, legalább kinek-kinek jutott valami. És nem zavarnak holmi holdkórosok, mint Ilonka vagy Icig meg a felesége: a béke — béke, a lovak lovak maradnak, őriznünk kell és meg kell védenünk a lovakat, mindenképpen előbbrevaló volt ez az emberek szamárságainál és ostoba hiténél egyik vagy másik eszmében, egy Dumitru pópában vagy más papban, Icigné bolondságaiban, a vérben, Gălătioan vakhitében, hogy a németeket ki kell irtani a faluból, vagy az öreg Gălătioanéban, aki... Sok embert ismertem én már az életben, sokkal ettem egy tálból, bort is ittam mindenféle fajtával, és elmondhatom, hogy egy tavaszon holmi németekkel is felmásztam a cseresznyefára: ők csizmásan, én mezítláb, ők a combjaimat nézték és nevettek, én tudtam, mit nevetnek ők, és én is nevettem a felcsúszó ing alól kikandikáló köldökükön meg azon, hogy cseresznyéből fülbevalót tettek maguknak. Ők is emberek voltak, mért, tán nem voltak azok? Szaladtak utánam a súlyos csizmáikkal a sárguló búzában, pipacsot szedtek, egy-egy ölrevaló pipacsot mindenik: ingujjban, sapka nélkül, csizmában szaladtak, fiatalok voltak, szépen fehérlettek a fogaik. Ők is emberek voltak, és jó az, ha mindenfajta nemzeti, anyanyelvi és hitbéli különbségen felülemelkedve az emberek azt ehetik együtt, amit mi akkor, cseresznyét, amíg el nem teltünk vele, és szamár módon vizet nem ittunk rá, hogy elfogjon a hascsikarás a búzában, mint a gyerekeket. Ez volt a fontos, a békesség, a nyugalom, meg az, hogy kacagtunk — nem pedig az, hogy ki mikor, hogyan és mire gondol, hisz akkor lehet, nem is gondoltunk egyébre, mint a búza csendjére és békességére meg a szelíden, tisztán folyó vízre. És jobb, ha a békesség és a lovakkal való üzletelés előbbre valóvá válik a vérnél, a különböző hiteknél: ha rajtam meg Sebők Klárán áll, Tibor sohasem hal meg olyan ostobán, senki se mondta volna róla, hogy azért ment az erdőbe, azért mászta meg a hegyet előbb szamárháton, utána gyalog, hogy megölje az Ilonka szeretőjét: dehogyis, ő háborúból megszökött lovakat akart velünk fogni, nem az Ilie nyomát szimatolta, mint egy vaddisznóvadász. Nem jó, ha az embereket abból ítéljük meg, amit mi gondolunk róluk, és amit mi mondunk róluk, mert előfordulhat, hogy magunkban nem is azt érezzük felőlük, amit mondunk, hogy tulajdonképpen nem is úgy gondolkodunk, ahogy hinnők; meg aztán bakot is lőhetünk, mert ki biztosíthat afelől, hogy amit mondunk, az pontosan megfelel annak, ami a fejünkben van, meg az ő szívükben, nos, ki biztosíthat erről?

21.

Gălătioan: Azok ketten akkor menekültek az erdőbe, amikor meglátták a Csonkát csúfságból a szamárra ültetve, csalánkoszorúval a fején. A derekára kötelet csavartak, amelyet a Tibi csillagoshomlokú szamarának a hasa alatt is átkötöttek, mégpedig úgy, hogy ha a Csonka nem ült mozdulatlanul, a vo-

nuló szamár négy lába közé csúszhatott, fejjel lefelé — ami be is következett, mintegy tíz- vagy ötvenméteres szakaszon az Icig boltja előtt, amikor a Csonka talán félelmében, talán szégyenében, mert körülállta a sokaság, mint egy cirkuszi mutatványost, mozdult egyet, és homlokát beleverte a földbe a szamár négy lába között. Amíg nem volt román tanító a faluban, aki az iskolában románul tanítson, a Csonka tanította meg a gyerekeket ábécére meg számolni, és az esküvőkön meg a temetéseken is kántorkodott, és most, miután a pap is eltűnt, ő maradt az egyetlen, akiből érdemes volt csúfot űzni. De volt még egy másik ok is: amikor Iciget keresték, a Csonka a falu és az üldözők előtt aljas emberként viselkedett. Senki se védte tehát, amikor a szamárra ültetve cigányzenével kísérték végig a falun, a hegedűs és a bőgös vonult a szamár előtt, hadd lássa és emlékezzék majd rá az egész falu. A Hegy lábáig vitték, ott egy cimbalmos meg egy énekes cigánylány felmászott egy hatalmas kőre, hogy a fülébe húzzák-dalolják a csalán között disznó tengerészdalait. Rád is rádkerült a sor, mondták a cigányok, akiket Tibi fizetett meg a suttyólegények csapata, de lehet, csak biztatták a cigányokat, akik egy héttel előbb ugyanígy húzták a magyar tanító fülébe az alföldi csárdásokat, őt is szamárra kötözték volt. Arra a következtetésre juthatunk, hogy mindezek az emberek tulajdonképpen nem is voltak rosszak — mégis, mintha megszállottak lettek volna; egyik napról a másikra változtatták a viselkedésüket, és egyetlen örömük az volt, hogy a rossz sors másokat is elér, másokra is egész biztosan rájár a rúd. Kivitték hát a Csonkát a szamár hátán arra a helyre, ahol állítólag a papokat feszítették volt keresztre; gúnyolták, mint Jézus Krisztust, egy pohár bort nyújtottak oda neki, és azt kérdezték, vajon megitathatja-e őket is a megváltás poharából, hajlandó-e megáldani az ő életüket, értelmüket, a körülötte lévő fiatalokét, és vigyáz-e majd rájuk, hogy szeplőtelenül és gonosz szenvedélyektől mentesen éljenek mindörökkön örökké? Ezek tulajdonképpen a Csonka lakodalmakon mondott szövegei voltak. Az ő szavaiból és a görögkeleti megváltóéból űztek csúfot, mert semmitől se féltek, nem hittek a vallásban sem, de abban sem, hogy akár a Csonka, akár másvalaki árthatna nekik. Körültáncolták, keresztet kötöttek a szamár farkához, a cigányok húzták orrvérzésig, Ilie meg Ilonka pedig, amint ezt meglátták, megijedtek, és elszaladtak a faluból. Hiába szidta az apjukat a Csonka. Ők az Ilie házára mutattak, és megkérdezték: Hát ennek nem kívánod-e, hogy jó egészségben lássa gyermekei gyermekeit, nem töltöd-e meg a házát búzával, borral, olajjal, és nem teszed-e a homlokára a dicsőség hervadhatatlan koszorúját? Hisz érte hagyja el az asszony az apját és az ő anyját, és egybeolvadnak majd, és ketten egy testté válnak. S ha már az Isten összeadta őket, az ember nem választhatja el, hát nem? — és úgy tettek, mintha nemlétező talpát csiklandoznák, tudva, hogy sokszor emlegette, amióta fél lábára csonka maradt, mind jön, hogy csiklandozza elveszített lábának a talpát, és a szelídebb asszonyokat is meg-megkérte, hogy csiklandozzák meg a talpát — amelyik már rég nem volt meg. Azok ketten félelmükben szaladtak el a faluból, nem azért, hogy magukra, szabadon, senkitől sem ismerve éldegéljenek egy kunyhóban vagy tudomisén hol, sült krumplin, gombán vagy vackoron, fütyörészve, mezítláb, virágokat szedve éljenek, mint a paradicsomban, és gyönyörködjenek az őzekben, fácánokban és mindenfajta állatban, nézve, mint örvendeznek Istenben, ahogy apám mondta volt, nyugodjék békében, hogy teljes szabadságban éljenek, semmivel se törődjenek, azzal se, aki rájuk vadászik, teljes, felelőtlen boldogságban legyenek, távol minden gondtól. Hát nem ezért szöktek... Amikor találkoztak a vadászháznál, lehetséges, hogy az öreg bogarat ültetett a fülükbe, mármint azt, hogy az ember, a Hegy és az Erdő között paradicsomi összhangnak kell lennie, és csak azok felejtették el, hogy az ember is az Úristen madara, akik megfeledkeztek a madarak énekéről, arról, hogyan rakják a fészküket, és hogyan nő a fű — és nincs boldogság a földön a szeder, a szamóca, a krumpli, a sóska, a holdkelte, a tiszta erdei forrás, vagyis az egyszerű örömök világán túl, amelyek mindöröktől fogva az emberéi voltak, és azok is maradnak. Az öregemet a szentek fanatizmusa árasztotta el, senkitől se félt, ami a legkülönösebb, magától az Istentől se, hisz amolyan istenfélének hitte magát — ők ketten azonban fiatalok voltak, borzalommal voltak eltelve, amikor elmenekültek a faluból, és vele találkoztak: talán épp ez az iszonyat fűzte őket hozzá, a bolondságaihoz. Számukra a falu nem volt éppenséggel valami mennyországféle, ahonnan azért menekültek el, hogy bűnbe essenek, a menekülésük amolyan kiűzetés volt, amelyért fizetniük is kellett. Semmilyen égi törvényt nem

szegtek meg, ők csak Ilonka népének a törvényét szegték meg a Tibi véleménye szerint, Tibi számára ez volt az egyetlen törvény, amely akkor számított, és azért indult utánuk, hogy a nővérét kiszabadítsa ebből a rettentő bűnből, amelyből ha utódok születnek, verekedést, vért jelentenek az ő utódai számára is. Ilonka Iliével olyan körbe állt, amelyikből nem volt kiút, amelyik — mint általában a kör — sehová sem vezetett. Tibi, aki családfőnek tekintette magát, nem akarta, hogy a nővére vére elkeveredjék, hogy bűnös testük vétkéért neki is vezekelnie kelljen majd. Különösen, mert miközben ő a Csonkát kifelé vitte a faluból a szamarán, megfeledkezett arról az emberről, akinek látnia kellett volna, mi vár rá, és csak a falu szélénél tudta meg, hogy ezt az embert lóháton látták menekülni a kukoricás között, a testvérével. Egy dolgot azonban tisztázzunk: nem igaz, hogy amikor a Csonkát a szamáron vitték, apám a faluban volt, és szembe akart menni ezzel a nevetséges menettel, hogy kiszabadítsa a Csonkát, és a többieknek beszédet mondjon a lélek megváltásáról, de én nem engedtem, mert eltaposhatták volna, és amilyen öreg volt, belehalhatott volna, vagy éjszaka lelőhették volna; nem igaz, hogy kötéllel kötöztem meg, és egy veder vízzel öntöttem le, hogy hallgasson már, éjszaka pedig duplán megkötözve egy lóra ültettem, és kivittem a vadászházhoz. Igaz, megtettem volna, hogy megmentsem az életét. Mert tőle kitelt volna az az őrültség, hogy kiálljon az útra, és megpróbálja kiszabadítani a Csonkát. De már régóta kiment volt oda, ahol azok ketten rábukkantak. Undorodva ment el, hogy minden kényszertől megszabaduljon, amit mások erőszakoltak volna reá, és mert nem akarta tudomásul venni a falu pillanatnyi társadalmi és politikai realitását. De azt ne felejtsük el, hogy ütődött volt, a könyveiből a világ végét jósolta, és örvendezett. Azt mondta, az Úristen meghalt, ő az Úristen, és amikor elment hazulról, egy szál préselt kakukkfüvet adott nekem, viseljem a pénztárcámban, és annak jeléül, hogy neki igaza van, többé nem mondtam neki ellent; a kakukkfüvet állandóan magamnál hordtam, ha véletlenül összeakadnék vele, és kérné, hogy megmutassam, legyen nálam. Magamnál hordtam, hordom ma is; nemrégiben, az öreg papírjai között keresgélve, egy régi könyvre bukkantam, amelyet, azt hiszem, egy pap írt volt, és amelyben az öreg piros betűvel aláhúzta, hogy állítólag a Kakukkfüvesnek mondott Caius Caligula idejében halt volna meg Krisztus.

22.

Icig: Az öreg Gălătioan azt mondta: olyan vagyok, mint egy olajfa. És az emberek kinevették. Kinevetni nagyon könnyű valakit, azt jelenti, úgy véled, ökörrel van dolgod, ha pedig sikerült felismerned benne az ökröt, te nem vagy ökör. Olajfa vagyok, nem élhetek bárhol — megint el kell pusztulni a kacagástól, bár igaz, hogy az olajfa nem gyökerezik meg, nem él meg bármilyen éghajlaton, nem élhet és gyümölcsözhet bárhol. A mi véleményünk szerint egy ember csak akkor mondja olajfának magát, amikor már nem ember. Különös, hogy Gălătioan, még ha nem is hitte, amit az apjáról mondtak, úgy tett, mintha elhinné, sőt maga is mondta, hogy valóban úgy van, miközben együttérző sajnálkozással bólintott. Később is ezzel maradt, amikor az öreg már nem élt, de az emléke ugyanolyan veszélyes lehetett számára, mint amilyen ő maga lett volna, ha él. Mindig mondtam, hogy az öreg politizált, bár sohasem volt politikus, a fia pedig mindent mindig idejében, pontosan lemért, kiválóan tájékozódott, ahogy azt mondani szokás, sohase lőtt bakot. Be kell vallanom, engem az olyan emberek, akik sohasem hibáznak, lefegyvereznek, megfélemlítenek, ugyanúgy, mint az olyanok, akik mindig csak az igazat beszélik. Szerintem az öreg nem volt bolond — csak kiábrándult, és azért tett a fejére virágkoszorút, azért ment gólyalábakon, hogy a fiataloknak, akik őt valószínűleg ütődöttnek tudták otthonról, bebizonyítsa, valóban az, ne okozzon nekik csalódást — bár lehet, külön örömét lelte abban, hogy azokban az iszonyú időkben, amikor minden összeomlott, mintha minden hit, maga Krisztus is meghalt volna, és mintha a Caius utódai diadalmaskodtak volna — mégis maradt valami: maradt két gyerek, aki jóízűen tudott nevetni rajta (és ő velük nevetett), és a nevetéssel olyasmi győzött, ami semmilyen körülmények között se pusztulhat ki az emberből: az állatok nem tudnak nevetni. Könnyezni igen, de kacagni — egyáltalán. Azt hiszem, innen származik az istenhite is: talált valamit, ami nem fordulhat fel. „Icig — mondta nekem —, mi rokonok vagyunk!" „Hogyhogy?" „Jól — azt mondja —, a kutyád az én udvaromban kölykezett." Szomszédok vol-

tunk, és ez az ostobán hangzó vicc tett bennünket barátokká. Gălătioannak megfelelt az, hogy ütődöttnek tekintik az apját: túlságosan meleg idők jártak ahhoz, semhogy szellőztetni kezdjék, hogy Fazekas Gézával meg Liviannal megjárta volt Spanyolországot. Tőle tanultam, az ember akkor igazságos, ha az mondja, amit látott-hallott, és biztos abban, amit beszél. Tudom, hogy a Csonkát meghurcolták a szamáron, hallottam, amint szitkozódott, de azt is hallottam, amint a tengerészdalait énekelte, talán hogy csúfot űzzön azokból, akik vele csúfolkodtak. Ugyancsak tőle tudom, hogy az öreg Gălătioan Tibi mellett volt, amikor Tibi megtudta, hogy azok ketten lóháton elmenekültek a faluból. Állítólag ő mondta volna Tibinek: Menj utánuk, nehogy valami szamárságot csináljanak. Tehát először is: Tibi nem indult rossz szándékkal utánuk, másodszor: az öreg eléjük került, azért várta őket az erdei házban, nehogy valami ostobaság történjék velük, három: Tibi nem volt őrült, amikor szamárra ültette a Csonkát, ez az egész cirkusz egyébért történt. De mert minden iszonyúan végződött, ki mondhatná meg, mi volt a teljes igazság? Én egyiküket se ítélhetem el határozottan, és azt se mondhatom, hogy mindaz, ami akkor történt, képtelen volt, bár valóban az lehetett, de ahhoz, hogy én ezt állítsam, biztosnak kellene lennem — hát nem vagyok az, hisz nem láttam, nem hallottam mindent, és mert nem tudok mindent, nem érzem magam illetékesnek abban, hogy ítélkezzem. Az öreg olajfának mondotta magát, tehát volt egy faluja, egy országa, nem élhetett bárhol. Az én népem mindenfele megél, mégis olajfának érzem magam én is. Nem azért, mert itt születtem, de sírok kötnek ide, és miközben az üzletemben árultam, nálam tanulatlanabbaktól tanultam meg, hogy az ember nem szakadhat el az övéinek a csontjaitól. Ha az öreg bolond volt, én is az vagyok, de mert én nem vagyok bolond, az öreg Gălătioan se volt az. Ha az ember egyenlő a napjaival, életkorával és az idővel, amelyben él, nem azt jelenti, hogy az idő, a kor és a napok is egyenlőek vele. Különben nem lennének se bolondok, se épeszűek, minden egyforma halojmesszé válnék.

23.

Hogy mit tudok még Gălătioanról? Nem tetszett neki a mese a Hegy oldalán lévő templom eltűnéséről. Ezt mondta: „Bizonyára eltalálta és miszlikbe verte vajegy gránát, különben hogy repülhetett volna el, hisz az lehetetlen." Mire a Csonka: „Semmi se lehetetlen az ember képzeletében." Mire Gălătioan: „Én mind a két lábammal a földön álló ember vagyok, mit akar jelenteni az a repülés? Hogy nem volt már számára hely a földön, hogy nincs már értelmük a templomoknak? Vagy hogy attól a pillanattól mindent megevett a fene? Kinek a szemszögéből? Az Ilonkáéból? Kiéből?" Mire a Csonka: „Ha szőrszálhasogatással kezded, semmire se jutsz. Miért nem hagyod, hogy az emberek elmondják, amit láttak vagy látni véltek?" Gălătioan: „Én nem hagyom? Hagyom, de ne hordjanak nekem össze hetet-havat. Tudom, Ilonka iszonyú pillanatokat élt át, kétségtelen, de azért mégse kell..." És a Csonka: „Te apádnak se adtál igazat." Gălătioan: „Én? Biztos nem is volt igaza." Mire a Csonka: „Honnan tudhatod olyan biztosan? Bolondnak hitted, amikor azt mondta, úgy érzi magát az erdőben, mint egy templomban." Gălătioan: „Mér, tán nem volt bolond?" A Csonka: „Egy parasztember számára, még ha világot látott is, ha végigjárta is a háborúkat, mindaz, ami szép, olyannak tűnik, mint egy templom, ahhoz hasonlítja, vagyis minden, ami szép... Várj, ne szakíts félbe, ha templomot mondasz, nem mondasz egyúttal Istent is, apád már nem hitt az Istenben." Mire Gălătioan: „Apám már semmiben se hitt, egészen meghülyült." A Csonka: „Egyáltalán semmiben? Azt hiszem, nem ismerted eléggé... (és nevetni kezdett), hisz vele is összeveszté l... Emlékszel, amikor először ment volt el a faluból a vadászházba? Azt mondta: Olyan ott, mint a templomban, a Hegy, az Erdő, a jégbarlang. Te ezt válaszoltad: Jókat alszik majd ott kelmed, friss a levegő, s még hozzátetted volt: Tulajdonképpen mi a templom, ha nem ágy, amelyben az Istenre gondolva nyugodtan elalhat az ember, amíg él... Miért, mikor hal meg az ember? — kérdezte ő. Te azt felelted neki, hogy végül ugyanaz az ágy szolgál élőknek és holtaknak egyaránt. Én pedig, ha emlékszel, este volt, ezt mondtam: Csend legyen, most az egész föld egyetlen ágy, lefeküdtek az élők is, a holtak is. És nevettünk. Mire apád: A föld is templom. Te ingerülten szóltál rá: Hogy mondhat apám ekkora marhaságot? Már engedj meg, de ki kell mondanom, hogy semmit se értettél meg: mi szebbet mondhatott volna az életről, a..." —

Mire Gălătioan: „Agyalágyult volt, sajnálom, de ez az igazság, én pedig nem szeretem az agyalágyultak okoskodását. Mi az, hogy »a föld alszik, este van«. Marhaság! Hogy az élők és a holtak is alusznak! Másik marhaság! Vegyük az életet férfiasan, pontosan olyannak, amilyen." Mire a Csonka: „Hogyhogy pontosan?" Mire én: „Gyere, igyunk meg egy pohár sört. Egy hordóval érkezett, ezer éve nem ittam sört." Azóta se söröztem Gălătioannal. Még ennyire emlékszem: hárman ültünk holmi üres hordókon, kis borospoharakból ittuk a sört, miközben odajött Sebők Klára, és a Csonka fülébe súgta: „Gombáért voltam az erdőn, véletlenül a vadászház felé vetődtem, ahol az öreg lakott egy időben, és ott találtam Ilonkát: egyedül él ott, arccal az erdő felé ült, és a bal melléből a balkarján tartott gyereket szoptatta, a jobból pedig... érted? a jobb melléből egy őzgidát szoptatott..." Egy hétfői napon történt ez, a sör hideg volt és habzó.

Fodor Sándor fordítása

(Folytatása következő számunkban)

SZILÁGYI DOMOKOS

VIGASZUL

Hétnapi gondok, ronda-bolondok serge kisért.
Fő a fejünk hol a tegnapiért, hol a holnapiért,
Dobban a szívünk, csobban a vérünk valakiért.
Munka szerelme: kaccan az elme, ha vagyon, aki ért.
Sanda a hála, ám int ama Kánaán, ama Föld, az igért.
Ó, sose bágyadj, forrjon a vágyad, hagyd, ne kiméld.
Forrj, ha elönt, száműzd a közönyt, sose légy te kimért.
Ó, ne búsulj, kicsikém, kicsit én ha imádlak, számít-e
bárki, hogy megitél?

RÓMAI MURI

Már ha jól eláztatok,
s már az úrnő frászt kapott,
s már a ház ura kiun,
s már a vomitorium
bűzlik úgy, hogy messze érzik,
s az nyomástul orra vérzik
mindeneknek, s lígve lóg a
pókos testeken a tóga,
s fullaszt már a rózsa szirma,
s már Catullus verset írna,
hogy minő bagázs hever ma
itt, s miféle rút devernya
folyt, hány szűzlányt ejte meg
részeg kan, s míg lejtenek
táncos rabnők, s míg lehány

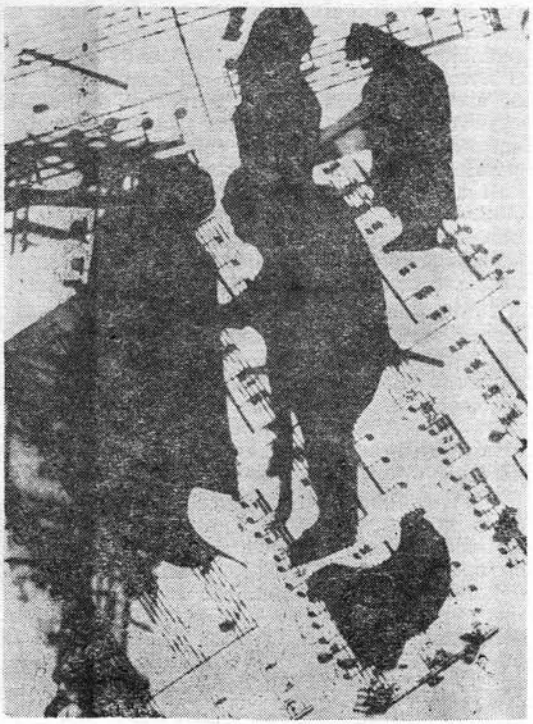
szomszédságát valahány*, —
míg az idő így telik,
míg magukat éldelik
felsőbbjeid, Örök Város,
Örök Nemléttel határos,
patríciusi murik
(kezdetük-végük soha,
mert itt nincs honnan-hova) —
ők sem feledtethetik
végül is — ki az ur itt.

ÉSZAK

Elnyúlva engedelmes ágyon,
Uram, gyakorta visszavágyom
Északra, hol oly zöld az ég,
„az ég, mely hozzád illenék",
oly zöld, hogy el sem hiszitek.
Tanuljatok tőlem hitet.

---

* Vö.: Bort megissza magyar ember stb. (Vörösmarty)



Kabán József: Koldusopera

BERTOLT BRECHT
DRÁMÁK – DRÁMAI KORBAN

Ha irodalmi-művészeti lapok hasábjain a politikai színházról esik szó, sokan hajlamosak arra, hogy ezt a fogalmat a huszadik század találmányának tekintsék, s Piscatort, Sztanyiszlavszkijt, Brechtet emlegessék csupán. Pedig lehet-e a politikus színházról (drámaírásról) Arisztophanész, Shakespeare, Molière, Caragiale, Madách vagy Hauptmann műveinek említése nélkül szólni? A mindenkori társadalmi küzdelem áttételesebb, illetve közvetlenebb ábrázolása semmiképpen sem lehet döntő ismérv, s nem az a színrevitel módjában alkalmazott eszázadi számtalan formai újítás sem. Ez az „optikai csalódás" a modernség fogalmára szintén érvényes, ugyanis sokszor megfeledkeztünk arról, hogy a Globe Theater XVI. század végi előadásai például éppoly modernek voltak a maguk idejében, mint Brook vagy Grotowski mai produkciói.

Politikaiság és modernség ebben az általánosabb, időtállóbb elképzelésben: Brecht nevétől elválaszthatatlan fogalmak. Ma már vannak fanatikus brechtiánusok és fanatikus Brecht-mítoszrombolók, de egy bizonyos — századunk második felének színházára letörölhetetlenül rányomta művészegyénisége sajátos bélyegét. S nemcsak színdarabjairól, drámaelméleti fejtegetéseiről van szó, hanem arról az új szemléletről is, amely művészet és politika, színház és társadalom (s benne az egyén) viszonyát új megvilágításba helyezte. Tévedés volna azt hinni, hogy ő az agitatórikus színház híve volt abban az egyszerűsített értelemben, mely szerint a társadalmi viszonyok közvetlen ábrázolásával a művészetnek vissza kell hatnia, át kell alakítania ezeket a viszonyokat. Gondoljunk csak dialektikus *Galilei-*, *Coriolanus-* vagy *Szent Johanna*-értelmezésére, s látni fogjuk az áttételező, a különböző korok problematikájában rejlő és felszínre hozott párhuzamokból szellemi ívfényt gerjesztő Brechtet is, nem csupán a fasizmus barbárságát közvetlenebbül leleplező drámák világszerte ismert és játszott szerzőjét.

Az emigrációba kényszerített Brechtnél nem volt ádázabb ellenfele e század „barna őrületének". Színdarabban, elméleti írásban, rádióbeszédben, pamfletben tiltakozott, elítélt, kigúnyolt, és fegyverbe szólított a kultúraromboló Harmadik Birodalom ellen, amely száműzte a korabeli német író- és művésztársadalom legjelentősebb képviselőit, az otthonmaradottakat pedig megalkuvásra, feltétlen hódolatra késztette, s ezzel a teljes züllés, az esztétikai-erkölcsi csőd felé vezette azt a kultúrát, amelynek előd jei között az egyetemes művelődés olyan halhatatlan alakjai voltak, mint Goethe vagy Beethoven.

A szellem térdre kényszerítése ellen emelte fel szavát az író, amikor a *Galileit* megírta, de akkor is, amikor — az itt következő szövegek tanúsága szerint — *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban*, *Állítsátok meg Arturo Uit!* és *Galilei élete* című drámái politikai hátterének megrajzolásával igyekszik leráncolni a leplet a korszak korlátlan hatalmú urairól. Brecht itt sem könyörületes: véleménye szerint nemcsak politikusok és katonák felelőtlen, bűnös politikája idézte elő a világkatasztrófát, hanem a túloldal gyengesége is. Ez ma ugyancsak időszerű figyelmeztetés mindazoknak, akik a „túloldalon" azért szállnak síkra, hogy soha többé vissza ne térhessen a „rettegés és ínség" kora.

R.J.

RETTEGÉS ÉS ÍNSÉG A HARMADIK BIRODALOMBAN

Csupán az ínség fogja legyőzni a rettegést?

Nem kételkedhetünk abban, hogy Németország, a mi hazánk látképe rémítővé vált ezekben az esztendőkben a világ számára; amennyiben a világ polgári, akkor a polgári világ számára. Még a Harmadik Birodalom barátai között is aligha akad valaki, aki soha ne rémült volna meg ettől a Németországtól.

Róla beszélve az emberek talányfejtőkké változnak.

A talány kedvelt megfejtése, amelyről különböző időkben, különböző nyelveken, a miénken is, olvastunk, így hangzik: ebben az Európa közepén fekvő országban, a kultúra egyik ősi otthonában, csaknem egyik napról a másikra kitört a barbárság, az őrjöngés elképesztő, indokolatlan, hirtelen rohama. A jó hatalmakat legyőzték, s a gonoszok kerültek uralomra.

A talány e megfejtése szerint a barbárság a barbárságból ered. A garázdálkodás forrásai az ösztönök. Az ösztönök sehonnan sem származnak, hanem adva vannak. E megoldás értelmében a Harmadik Birodalom természeti tünemény, hasonlatos egy vulkán kitöréséhez, amely virágzó rónákat változtat pusztasággá.

A leghatalmasabb angol államférfi arról beszélt, hogy a németek túlértékelik az államot. Az állam az ő számára, természetesen, valami természetes dolog, túlértékelése folytán azonban természetellenessé válik. Eszünkbe jutnak Schiller sorai: „Mily jótékony a tűz hatalma, Hogyha az ember szeme rajta", és az intelmező folytatás.

E megfejtés szerint egy bizonyos természetellenes állam az állam túlértékeléséből ered. Nyitva marad a kérdés, hogy emez honnan származik.

Vannak realistább megfejtések, például ez: Németország nagy állam, hatalmas iparral. Gondoskodnia kell arról, hogy ennek piacai és nyersanyagforrásai legyenek. A piacokért és nyersanyagforrásokért vívott harcban ezelőtt húsz évvel legyőzték. A győzők megbénították az államot mint olyant, de óriási kölcsönökkel segítették az ipar növekedését. Ennek nem voltak elegendők a régi piacok és nyersanyagforrások, sőt egy részüket el is vették tőle. Nem csoda, ha most ismét mozgásba hozza államát. Ez meg fogja ismételni a kudarcba fulladt kísérletet.

Az embereknek, akik úgy vélekednek, megvan legalább a magyarázatuk, hogy a németek miért „értékelik túl" az államot, de ők sem találnak magyarázatot a németországi barbárságra, hacsak nem nyilvánítják ők is olyan barbárságnak, amely a barbárságból ered. Ez az állam szerintük megszokott állam, amely kivételes helyzetbe került, és kivételes eszközökre van szüksége, ám ezeknek az eszközöknek a jellege mégis meg kell hogy rémítse őket.

A kivételes eszközökben van ugyanis valami nyilvánvaló visszásság. Nem magyarázhatók csupán a kivételes helyzettel.

Így tehát ezeknek az embereknek a zsidóüldözések például éppen azért boszszantóak, mert „fölösleges" kihágásoknak tűnnek, Számukra valami külsőségest, nem a lényeghez tartozót jelentenek. Az a benyomásuk, hogy piacok és nyersanyagforrások meghódításához nincs szükség pogromokra, tehát elkerülhetők.

A németországi barbárságot nem az osztályharcok következményeként fogják fel; ezért nem értik meg a fasizmus jelszavát, hogy az osztályharcot a fajok küzdelmévé kell alakítani. Nekik maguknak még nem kell saját osztályharcukat a fajok küzdelmévé alakítaniuk. Még lehetnek parlamentjeik, mivel többségük van a parlamentekben.

Ám a polgári világ iszonyattal figyeli, milyen kivételes eszközökhöz folyamodik egy állam, hogy ura legyen a kivételes helyzeteknek; hiszen alig van szabály, amely valamikor ne lett volna kivétel. Valóban lehetséges, hogy a kultúra ballaszttá válhat, amelyet tengerbe kell dobni, hogy ez a léggömb felszállhasson?

A hatalmas angol államférfi, aki panaszkodott amiatt, hogy a németek túlértékelik az államot, kifejezésre juttatta ezt az iszonyatot, amikor olyan állapotokról beszélt, amelyek között már nem lenne érdemes élni. Vajon sejti-e, hogy a „természetes" államokban is élnek emberek, akiknek nem érdemes élniük?

Németország, a mi hazánk, egy 2 millió besúgóból és 80 millió besúgottból álló néppé változott. Élete abból a perből áll, amelyet most ellene indítanak. Csupán vétkesekből tevődik össze.

Amit az apa mond a fiának, azt azért mondja, nehogy letartóztassák. A pap végiglapozza bibliáját, olyan mondatokat keresve, amelyeket elmondhat anélkül, hogy letartóztatnák. A tanító Nagy Károly valamely intézkedéséhez olyan indítékot keres, amelyet tanithat anélkül, hogy letartóztassák. A halotti bizonyítványt aláírva, az orvos a halál olyan okát kutatja, amely nem vezet letartóztatásához. A költő olyan rigmuson töri a fejét, amelyért nem tartóztatják le. S hogy megmeneküljön a letartóztatástól, a paraszt elhatározza, hogy nem hizlalja a kocáját.

Amint látjuk, elképesztők azok a kivételes eszközök, amelyekhez az államnak folyamodnia kell.

A polgári világ kétségbeesetten igyekszik bebizonyítani, hogy az állam téved, nem kell hozzájuk folyamodnia. Hogy szükség van talán bizonyos erőszakra (a kivételes helyzet miatt), de nem ilyen nagy erőszakra, hanem csupán ennyi meg ennyi erőszakra. Hogy elegendő a mértékkel végzett fenyítés. Hogy megteszi az alkalmi megfigyeltetés. Hogy jobb, ha a háborús előkészületek józan határok között folynak.

S a polgári világnak az a tompa sejtése támad, hogy téved.

Azt a kérdést, hogy Németországban mennyi kényszerre van szükség, sok nemzet polgársága felteszi, a német is.

A német nagypolgárság esetében erről volt szó: fenn kellett tartani a nagybirtokot, s a megegyezés ez volt: minden eszközzel. Az államot nagyarányúan kiépítették. Ez most, úgy mondják, itt-ott a nagypolgárság értetlenségével találkozik. Az eszközök szűkmarkú kezelésével. Hirtelen újra nem minden eszközről, hanem csak egyesekről van szó. Morgás kezd hallatszani.

Néhanapján porba hull egy fej, és néhanapján morgás hallatszik. „Ez elégedetlenséget jelent" — mondják a menekültek. Vajon elégedetlenséget jelent? Vajon a huszonhét éves anyának és diáklánynak ugyanabból az okból kellett lecsapni a fejét, amelyből a rajnai gyáriparosok emlékiratát széttépték? Ha valóban elégedetlenség, mondjátok meg nekem: mekkora?

A rezsim a tönk szélére jutott, már csak „önmagát képviseli"?

Az „elégedetlenség uralkodik" kifejezés nem szerencsés. Hiszen nem is uralkodik elégedetlenség. A rezsim idegen test? De hiszen a bandita markában szorongatott kés is idegen test. A gyáriparosokat le kell már szorítani? Hová? A munkásokra? Mindenkit nyomaszt már a szolgaság? Tehát mindenki a mindenki szabadságát óhajtja?

A rezsim kényszeríti a munkásokat, hogy hagyják kizsákmányolni magukat, s ezért elveszi szakszervezeteiket, pártjaikat, újságjaikat. A rezsim kényszeríti a munkaadót, hogy kizsákmányolják a munkásokat, megparancsolja a kizsákmányolás bizonyos formáit, tervszerűséget visz a kizsákmányolásba, s a munkaadók elé a tábornokot állítja példaképül, tehát „mindenütt" a szolgaság érzése.

A rezsim erőssége, úgy mondják, abban rejlik, hogy nincs ellenfél a láthatáron. Ez nem vonatkozhat a munkásokra: néhanapján porba hull egy-egy fej. Vonatkozhat a polgárságra: bár néhanapján morgás hallatszik. Aki itt morog, az nem ellenfél.

Aztán itt van még természetesen az óriási középosztály, a kispolgári és paraszti egzisztenciák tömege. Úgy vannak felosztva, hogy tíz emberből kettő elnyomja a többi nyolcat. Esetükben a nagy kérdés, mennyi kultúraromboló eszközt kell jóváhagyni, hogy az állam fenntartsa a nagybirtokot, így módosul: a kisbirtok a nagybirtoktól függ-e? Bizonyos rétegek osztalékot kapnak a zsák-

mányból, vagy ilyenben reménykednek. A többiek nem fogták fel a termelőeszközök birtoklása és a saját birtokuk közötti különbséget. Egyébként sem kérdik meg őket.

A művelődési elképzelésekhez való minden ragaszkodás letartóztatáshoz vezet. A nagy háborúban, a legnagyobb és legradikálisabb eszközben, amelyet a nagybirtok fenntartására majd nemsokára jóvá kell hagyni, az élethez (amely szintén kultúrérték) való ragaszkodást halállal fogják büntetni. Ez a rettegés kezd árnyékot vetni minden más félelemre.

A rezsim és a középrétegek szembenállnak egymással, vad perpatvarba keveredve. A rezsim azoknak az előnyöknek a listáját lobogtatja, amelyeket a birtok fenntartása hoz magával. A középrétegek alkudoznak: „Jó, félre Goethével! De nem tarthatnánk meg a vallást?" — „Nem." — „Egy kis véleményszabadság csak nem fog ártani?" — „De igen." — „De a gyermekeink, nem lehetne őket ...?" — „Hova gondoltok?" — „A csupasz életünket?" — „Kockára kell tenni."

A gondolat, hogy a barbárság a barbárságból ered, nem fejti meg Németország borzasztó talányát. Az erőszakosságok mértéke alapján következtetni lehet az ellenállás mértékére. Ezek szerint az erőszakos tettek nem zsarnoki ösztönökből, hanem számításból származnak, s minden ostobaság, ellentmondásosság és elhibázottság ellenére az ésszerűség elemét is magukban foglalják. De amint az elnyomásnak különböző módjai vannak, éppúgy az ellenállásnak is. A népnek azok a rétegei, amelyek rémülten vetik fel a kérdést: *mennyi* kultúraromboló eszközre van szükség, hogy a tőkéből, földből, gépekből álló nagybirtokot fenntartsák, a rezsimtől talán mégis egyenes választ kapnak, amikor azt ordítja: éppen annyira, amennyit alkalmazunk! Vajon arra lenne szükség, hogy ezeket a rétegeket is előbb a végső elállatiasodásnak abba az állapotába kell taszítani, amely ellen a szocialista klaszszikusok szavai szerint a proletariátus az emberi méltóságért vívott küzdelmében védekezik? Csupán az ínség fogja legyőzni a rettegést?

ÁLLÍTSÁTOK MEG ARTURO UIT! (Jegyzetek)

1. Előszó

Az *Állítsátok meg Arturo Uit!*, amelyet 1941-ben Finnországban írtam, kísérlet Hitler felemelkedésének olymódú megmagyarázására a kapitalista világ számára, hogy ezt a számára ismert környezetbe helyeztem. A verses nyelv mérhetővé teszi az alakok hősiségét.

2. Megjegyzések

Ma azt halljuk általában, helytelen és kilátástalan az a szándék, hogy a nagy politikai bűnözőket, legyenek élők vagy holtak, kiszolgáltassuk a nevetségességnek. Még a köznép is, mondják, érzékeny erre, nemcsak azért, mert belekeveredett a bűntettekbe, hanem mert a megmaradottak nem tudnának a romok között ilyesmin nevetni. Nem kell nyitott kapukat döngetni, mivel elég sok van belőlük a romok közt; a leckét megtanulták, minek most a szerencsétleneknek ismét a fejére olvasni. Ha azonban a leckét nem tanulták meg, akkor veszélyes dolog nevetésre ingerelni egy népet egy olyan hatalmasság rovására, amelyet, úgymond, nem vett komolyan, satöbbi, satöbbi.

Viszonylag könnyű eleget tenni annak a követelménynek, hogy a művészet óvatosan járjon el a brutalitással, a felismerés zsenge palántáját szeretettel öntözze, s azoknak, akik megmutatták, mi egy gereblye, most azt mutassa meg, mi egy öntözőkanna, és így tovább. Foglalkozni lehet a „népi" fogalmával is, amely valami „magasabb rendűt" jelent, mint a népesség, s rámutatni, hogy miként motoszkál itt a fejekben a hóhérok és áldozatok, a vállalkozók és munkavállalók „népközösségének" eszméje. De a szatírával szemben támasztott igény, hogy ne avatkozzék be itt, ahol komoly dolgokról van szó, még nem jelenti erkölcstelenként való elutasítását. Hiszen ez éppen komoly dolgok iránt érdeklődik.

A nagy politikai bűnözőket mindenképpen ki kell szolgáltatni, különösen a nevetségességnek. Mert ők elsősorban nem nagy politikai bűnözők, hanem nagy politikai bűnök elkövetői, ami egészen más dolog.

Ne féljünk a lapos igazságtól, ha valóban az! Amilyen kevéssé bélyegzi tök-

filkóvá Hitlert vállalkozásainak kudarca, éppoly kevéssé teszik nagy emberré e vállalkozások méretei. A modern államokban az uralkodó osztályok legtöbbször nagyon is átlagos embereket használnak vállalkozásaikhoz. Még a gazdasági kizsákmányolás fölötte jelentős területén sincs szükség különös tehetségre. Az IG Farben milliárdos trösztje csak arra használja fel az átlagon fölüli intelligenciát, hogy kizsákmányolja; a kizsákmányolók maguk, maroknyi ember, akik a leggyakrabban születésük révén jutottak hatalomhoz, közösen a ravaszságra és brutalitásra támaszkodnak, ám üzleti szempontból a műveletlenség, sőt egyesek esetleges jóindulata sem árt nekik. A politikai üzleteket olyan emberekkel intéztetik el, akik gyakran sokkal ostobábbak náluk. Hitler ebben Brüning, az meg Stresemann nyomdokaiba léphetett, katonai téren pedig Lakeitel bizonyára felveheti a versenyt Hindenburggal. Egy katonai szakértőt, mint Ludendorff, aki politikai éretlensége miatt vesztette el csatáit, éppoly kevéssé szabad szellemi óriásként elképzelni, mint egy fejszámolót a varietében. Az ilyen emberek vállalkozásaik méreteivel keltik a nagyság látszatát. Pedig éppen e méretek folytán nem kell feltétlenül rátermetteknek lenniük, hiszen ez csupán azt jelenti, hogy intelligens emberek óriási csoportját vették igénybe, s ezért a válságok és háborúk az összlakosság intelligenciájának bizonyságaivá lesznek.

Ehhez hozzájárul az, hogy a bűntett maga gyakran csodálatot kelt. Szülővárosom kispolgárait mindig csak áhítattal és lelkesedéssel hallottam szólni egy Kneisel nevezetű tömeggyilkosról, úgyhogy nevét a mai napig megőriztem emlékezetemben. Még azt sem tartották szükségesnek, hogy ráfogják a szokásos történetet szegény, öreg anyókák barátságos támogatásáról; gyilkosságai elegendők voltak.

A kispolgárok történelemszemlélete (és a proletároké, amíg mással nem rendelkeznek) nagyrészt romantikus. Első Napóleon természetesen nemcsak a Code Napoléon-nal foglalkoztatta a németek szegényes fantáziáját, hanem áldozatainak millióival is. A vérfoltok olyan jól illenek ezekhez a hódítókhoz, akár a szépségflastrom. Ha a joggal „Deutsche Rundschau"-nak [Német Körképnek] nevezett folyóiratban egy bizonyos doktor Pechtel 1946-ban azt írta Dzsingisz kánról, hogy „a Pax Mongolica ára 20 szétrombolt birodalom és több tucat millió ember halála volt", akkor „a vérfoltos hódító, minden érték elpusztítója, akiben nem szabad elfelejteni az uralkodót, aki bebizonyította, hogy nem volt destruktív koponya", már azáltal naggyá válik, hogy nem mutatkozott kicsinyesnek az emberekkel való bánásmódjában. A gyilkolóknak ezt a tiszteletét el kell törölni. A hétköznapi logikának nem szabad hagynia, hogy megfélemlítsék, ha visszatér a távoli századokba; ami számunkra érvényes a kis viszonyokat illetően, azt nagyban is érvényre kell juttatnunk. A kis gazembernek nem szabad — ha az uralkodók megengedik neki — nagy gazemberré válnia, s nem szabad különleges helyet elfoglalnia nemcsak a gazságban, hanem történelemszemléletünkben sem. És általában bizonyára helytálló az a tétel, miszerint a tragédia gyakrabban veszi félvállról az emberek szenvedéseit, mint a komédia.

VÁZLATOK A GALILEI ÉLETE ELŐSZAVÁHOZ

A *Galilei élete* az 1938-as esztendő azon utolsó, sötét hónapjaiban íródott, amikor a fasizmus előretörését sokan feltartóztathatatlannak, a nyugati civilizáció végső összeomlásának idejét pedig elérkezettnek látták. Valójában az a nagy korszak ért véget, amely elhozta a világ számára a természettudományok felvirágzását s a zene és színház új művészetét. Szinte általános volt a várakozás egy barbár és „történelemmentes" korszakra. Csak kevesen látták készülődni az új erőket s érezték az új eszmék vitalitását. Még a „régi" és „új" fogalmak értelme is homályba borult. A szocialista klasszikusok tanai vesztettek az újszerűség varázsából, s egy elmúlt korhoz tartozóknak tűntek.

A burzsoázia elszigeteli a tudós tudatában a tudományt, különálló szigetként értelmezi, hogy a gyakorlatban összefonhassa *saját* politikájával, *saját* gazdaságával, *saját* ideológiájával. A kutató célja a „tiszta" kutatás, a kutatás eredménye kevésbé tiszta. Az $E=mc^2$ képlet örök időkre szól, semmihez sincs kötve. Ezért mások gondoskodhatnak a kötések-

ről: Hirosima városa hirtelen nagyon rövidéletűvé vált. A tudósok magukra vállalják a gépek felelőtlenségét.

Gondoljunk vissza a kísérleti természettudományok ősatyjára, Francis Baconre, aki nem hiába dolgozta ki tételét, miszerint hallgatnunk kell a természetre, hogy parancsolhassunk neki. Kortársai hallgattak a természetre, miközben pénzzel látták őt el, s így neki, a legfőbb bírónak, annyit parancsolgathattak, hogy a parlamentnek végül le kellett csukatnia. Macaulay, a puritán, a politikus Bacont, akit elítélt, elválasztotta a tudós Bacontől, akit csodált. Tegyünk mi is így a náci korszak német orvosaival?

A háború többek között előmozdítja a tudomány fejlődését. Micsoda alkalom! Nemcsak tolvajt, hanem felfedezőt is szül. A magasabb felelősség (a magasabb állásúaké) helyettesíti az alacsonyabbat (az alacsonyabb állásúakét). A fegyelem elszabadítja az önkényt. Minden rendben van a rendetlenséggel. Az orvosoknak, akik a sárgaláz ellen küzdöttek, még saját magukon kellett kísérleteznüük; a fasiszta orvosok szállítva kapták az anyagot. Az igazságosság itt is közbelépett: csupán „bűnözőket", vagyis másként gondolkodókat kellett megfagyasztaniuk. Az „állati" hővel történő felolvasztási kísérletekhez prostituáltakat kaptak, olyan nőket, akik a szüzesség parancsolata ellen vétettek. Ezek a bűnt szolgálták, most a tudomány szolgálatába léphettek. Különben kiderült, hogy a forró víz inkább feléleszt, mint egy női test, többet tehet a hazáért a maga kis posztján. (A háborúban sohasem szabad megfeledkeznünk az etikáról.) Haladás mindenütt. Az évszázad elején az alacsonyrendű nép politikusai arra kényszerültek, hogy a börtönöket tekintsék egyetemeiknek. Most a börtönök az őrök (és orvosok) egyetemei lettek. Természetesen, ha az állam nincs is abban a helyzetben, hogy az erkölcs határai között maradjon, akkor is minden rendben lett volna, mármint „tudományos szempontból nézve". Ennek ellenére a polgári világnak mégis van némi joga arra, hogy felháborodott legyen. Ha csupán fokozatokról van is szó, ezek mégis fokozatok. A Mackensen és Mältzer tábornokok elleni római perben, túszok agyonlövetése ügyében, a vád angol képviselője, bizonyos Colonel Halse elismerte, hogy háborúban a „reprisal killings" [megtorló gyilkosságok] nem törvénytelenek, ha az áldozatokat eltávolítják az események színhelyéről, a kivégzések száma nem túl nagy, s megkísérlik kideríteni azoknak a személyeknek a kilétét, akik az esetekért felelősek voltak. A német tábornokok azonban túllőttek a célon. Tíz olaszt számítottak egy megölt német katonára (különben nem húszat, ahogy Hitler követelte), és mindent túl gyorsan intéztek el, körülbelül 24 óra alatt. Az olasz rendőrség néhány olasszal többet szállított, tévedésből, s a németek tévedésből ezeket is lelőtték, ugyanis túlságosan megbíztak az olaszokban. De itt is előráncigálták a börtönökből a túszokat, az elítélteket vagy a gyanúsítottakat, akik perükre vártak, a hiányt pedig zsidókkal pótolták [...]

Jelenet a Galilei élete zürichi ősbemutatójáról

A burzsoázia legmélyebb elzüllésének e korszakában mindenesetre ki lehet mutatni, hogy a rongyok ugyanabból az anyagból vannak, mint amelyekből a hajdani tiszta köntösök készültek.

Így kapják meg végül a tudósok azt, amire szükségük van: az állami eszközöket, a nagyarányú tervezést, az ipar fölötti uralmat; így érkezik el aranykoruk. És nagyarányú termelésük megindul mint a pusztítóeszközök termelése, tervezésük a legszélsőségesebb anarchiához vezet, ugyanis felfegyverzik az államot más államok ellen. A lebecsülés, amellyel a nép a világtól elidegenedett professzort sújtja, puszta rettegéssé változik most, amikor amaz a világot olyannyira fenyegeti. És abban a pillanatban, amikor abszolút szakemberként teljesen elszakadt a néptől, rémülettel is-

Ernst Busch — Galilei szerepében

mét a nép egyik tagjának látja önmagát, mert a fenyegetés neki is szól; saját életéért is aggódnia kell, s mindenki közül ő tudja a legjobban, hogy mennyire. Tiltakozásai, amelyek közül nem keveset hallottunk, nemcsak a tudománya elleni támadásoknak szólnak, amelyeket feltartóztatni, meghiúsítani, elkészíteni kell, hanem a világnak saját tudata általi veszélyeztetése és önmaga veszélyeztetettsége ellen is.

Csak nemrég volt a németeknek ilyen élményük, amelyet nagyon nehezen lehet értékesíthető ismeretté változtatni. Az államvezetés egy tudatlan ember kezébe került, aki erőszakos és „képzetlen" politikusok bandájával együtt szörnyű háborút robbantott ki, s az országot a teljes romlásba döntötte. Röviddel a katasztrófa előtt és utána jó ideig ezekre az emberekre hárították a bűnösséget. Ők megvalósították az intelligencia csaknem teljes mozgósítását, vagyis minden szakterületet képzett erőkkel láttak el, s ha itt-ott otrombán léptek is közbe, mégsem lehet a katasztrófát csupán eme otrombaság rovására írni. Úgy tűnik, hogy még a politikai és katonai stratégia sem volt egyszerűen helytelen, a hadsereg és a civil lakosság bátorsága pedig kétségtelen volt. Végül az ellenségek emberi és műszaki fölénye győzött, amely a nehezen előrelátható események egész sora folytán jött létre.

Sokan, akik a kapitalizmus fogyatékosságait látják, vagy legalábbis sejtik, készek arra, hogy elviseljék őket a személyes szabadság miatt, amelyet számukra látszólag biztosít. Ebben a szabadságban főleg azért hisznek, mert alig veszik igénybe. Hitler korbácsa alatt e szabadságot mindenképpen többé-kevésbé elvesztették; össze lehetett hasonlítani egy kis tőkével a takarékpénztárban, amely normális időkben bármikor felvehető, persze jobb hozzá nem nyúlni, most azonban úgymond befagyasztották, vagyis nem vehető fel többé, bár még létezik. A hitleri borzalmat anormálisnak tekintették; számukra itt a kapitalizmus kinövéseiről, sőt kapitalistaellenes mozgalomról volt szó. Hogy az utóbbiban higgyenek, alkalmazni kellett mindenesetre azt a meghatározást, amelyet a nemzetiszocializmus adott a kapitalizmusról, ami pedig a kinövések elméletét illeti, a kapitalizmus olyan rendszert jelentett, amelynek a kinövéseit bizonyára nem az értelmiségiek akadályozhatták vagy szüntethették volna meg. Minden esetben csak a katasztrófa állíthatta helyre a szabadságot. Amikor a katasztrófa bekövetkezett, nem állította — még ez sem — helyre a szabadságot.

A hitlertelenített Németországban uralkodó nyomor oly sokoldalú leírásai között szerepelt a szellemi nyomoré is. „Amire szükségük van, amire várnak, az egy üzenet" — mondották. „Nem jutott el ilyen hozzájuk?" — kérdeztem én. „Nézd a nyomort" — mondották —, „és itt nincs vezetés." „Nem volt elegendő vezetés számukra?" — kérdeztem én, s a nyomorra utaltam. „De hiszen távlatra van szükségük" — mondották. „Hát nem elégelték meg ezeket a távlatokat?" — kérdeztem én. „Úgy hallottam, elég sokáig éltek annak a távlatnak a tudatában, hogy megszabadulnak Führerüktől, vagy hogy az kifosztás végett a világot a lábuk elé helyezi."

Éppen az a kor, amikor a legnehezebben lehet tudás nélkül élni, egyet jelent azzal a korral, ahol ez a legnehezebben megszerezhető. A legmélyebb nyomor állapota az, amikor úgy tűnik, hogy tudás nélkül lehet élni. Már semmi sem kiszámítható, a mércék elpusztultak, a közeli célok elfedik a távoliakat; ilyenkor a szerencse dönt.

RITOÓK JÁNOS fordítása

JEGYZETEK

Vigaszul marad a kötelesség

Búcsú Gaál Gábor özvegyétől

A legfőbb érték — az ember, mert ő az egyetlen értékalkotó. Az ember számára a legfőbb érték — a másik ember, mert e másik nélkül — mások nélkül — az ember nem lehetne: ember.

Életünket emberek sokasága népesíti be. Mindmegannyi egyedi, egyetlen szín, összetevője színes emberi világunknak.

Az ember — halandó. Elmúlásunk nem életfunkcióink megszűntéből, mégcsak nem is szellemünk kihunytából áll. Jóval korábban kezdődik azzal, hogy életünkből kihullanak világunkat benépesítő embertársaink, egyéniségükben egyedüli, megismételhetetlen színek — s az ember világa egyre fakóbb, kopárabb lesz. Ám nemcsak az áll, hogy az elmúlás előbb veszi kezdetét, mint test — lélek — szellem megszűnése. A véges emberéletnek folytatása is van — a nemzedéki stafétában, a társak emlékezetében, a túlélő cselekedetekben. Halandó emberekből így lesz halhatatlan emberiség.

Ezek a gondolatok töltik meg tartalommal megrendülésünket, amikor utolsó búcsút veszünk most attól,

aki Zámszky Margitnak született,

aki a kizsákmányolt proletariátus s egy elnyomott, diszkriminált nemzeti kisebbség tagjaként a szocialista kultúra egykori kolozsvári hajlékaiban ébredt öntudatra, küzdötte ki magának azt, amit származása okán az akkori társadalom megtagadott tőle: a szellem napvilága érlelte emberi méltóságtudatot,

aki Gaál Gábor küzdelmes-szép életének volt méltó társa.

Megrendülve búcsúzunk attól az egyéniségtől, akinek léte máig a maga sajátosan szép színével szövődött bele életünk szövetébe, volt egy része — magunknak. Józan szomorúsággal vesszük tudomásul, hogy mostantól ismét szegényebbek lettünk, szürkébbé vált életünk.

Vigaszul marad a kötelességek tudata. Számbavétele annak, amit nem szabad elfelejtenünk, amit folytatnunk kell.

E számadás elsősorban az ő helytállásának szép példáját kell hogy tudatosítsa. Helytállását a dolgos hétköznapok során. Helytállását a munkáskultúra őrhelyén, az egykori kolozsvári Stúdió pódiumán, verskultúránk ápolásában. Helytállását élettársa mellett a küzdelmes évek megpróbáltatásaiban. S az utolsó keserves két év helytállását a nagybeteg Gaál Gábor mellett. Akkor tanultuk meg igazán tisztelni, hálás szívvel szeretni őt. Mert az a két év, idegeit, egészségét felőrlő akkori áldozatvállalása — ma már tudjuk — végső soron az életét rövidítette meg.

Azóta tizenkilenc esztendő telt el. S a tizenkilenc esztendőn át Gaál Gábor özvegye áldozatos munkájával sok mindent pótolt. Nyugdíjának és a csurranó-cseppenő honoráriumoknak tetemes részét a Gaál Gábor-archívum alapjának megteremtésére fordította. Levelezett és utazott a szerte fellelhető Gaál-dokumentumok összegyűjtése érdekében. Erejéhez, képességéhez mérten — barátok segítségével — rendezte azokat. Egyszóval: ideje, energiája, nyugdíja jelentős részét a Gaál-hagyaték őrzésére, gondozására, rendezésére fordította. Ha művelődésünknek az a nagyszerű dokumentuma, amelyet Gaál Gábor megőrzött könyvtára és az összegyűjtött Gaál-archívum jelent — ma valóság, annak érdeme mindenekelőtt az özvegyé, aki most már nincs közöttünk, de ránk hagyta a megőrzés, a gyarapítás, a folytatás feladatát.

Folytassuk munkáját.

Őrizzük emlékét.

Tóth Sándor

Egy rendező jegyzetfüzetéből

Harold Pinter A gondnok *című darabja a temesvári színház előadásában. Jó színházi este. A színpadon a játék él, a rendező értette, érezte az írót, a darabot; ezt közvetítette a színész is. Együtt játszott a színpad a közönséggel. Nem könnyű pontosan kielemezni a siker okát, letapintani az alkotómunka kiinduló- vagy fordulópontjait. Bonyolult alkimiája van az alkotómunkának. (Nem szívesen vállalkoznék színházi kritika írására. De most nem is ez a cél.) Arról szeretnék beszélni, ami a jó színházi este után különös élességgel rajzolódott ki bennem. Az est egyik pillanata: a színész nem beszél, nem gesztikulál, a színész — leül. És a nézőtéren felcsattan a taps. Ez a spontán sikermegnyilvánulás, a nyíltszíni taps meglehetősen ritkuló jelenség a nézőtéren. Annál inkább meglepő volt a tény, hogy most egy egyszerű mozdulat váltotta ki. Számomra azért volt különös jelentősége, mert nagyon fontosnak tartom az ehhez kapcsolódó gondolatkört: a színpadi mozgás témáját.*

Szabó Lajos, a színész leült. De hogyan *ült le?! Ettől a „hogyan"-tól az egyszerű fizikai cselekvés forró színházi pillanattá lett.*

A színész kifejezőeszköze saját teste, hangja, beszéde, mimikája, mozgása. „Belefogózom" a mozgás kérdésébe: „idézem" Ferenczy Csongort az Egy őrült naplójá*ban, Szabó Lajost és Bencze Ferencet Mrożek* Strip-teasc*ében, Biluska Annamáriát a* Kaviár és lencsé*ben, Tanai Bella Zand doktorkisasszonyát a* Fizikusok*ban, Illyés Kingát a* Kis Hercegb*en. Tudatosan felépített, tudatosan használt mozgás-nyelvet beszéltek, éltek a mozgás* eszközével, *színpadi kifejező erejével. Nem szeretném felsorolni jó, sőt kiváló színészek mozgásbeli fogyatékosságait, gesztus-modorosságait. A kritika nem szentel különösebb fontosságot ennek a színpadi, színészi eszköznek. Mondhatnám azt is, hogy észre sem veszi a problémát. Folytassam talán azzal, hogy a bukaresti, európai visszhangú* Troilus és Cressida *színészei hét (!) hónapig rendszeresen tanultak mozgásművészetet, mielőtt egyáltalán próbálni kezdték volna a darabot? Hogy Grotowski színházában a napi munkából hosszú órákat szentelnek a mozgásgyakorlatoknak (jóga-tornától az akrobati-*

káig); valahányszor Peter Brook munkamódszeréről írnak, fontos helyet kap ebben a mozgással intenzíven foglalkozó, az ősi kínai mozgásművészetet is tanulmányozó, akrobatikát tanuló színész. Fiatal kezdő színész korában Jean-Louis Barrault évekig napi több órán át gyakorolta a járást!

Nem tudom felmérni, hogy színházainkban a mozgás kérdése miért hatodrangú; a főiskola módszere, vagy a rendezők igénye, azaz igénytelensége lenne az ok?! Vagy a színészek kényelmes megalkuvása?

Kétségtelen, hogy helyesen, esztétikusan, tudatosan járni, kifejezően mozogni, tudatosan uralkodni a test izmain, ismerni a feszítés-lazítás törvényeit, foglalkozni a kéz kifejező erejével — sok időt, energiát és munkát igényel! Dehát a színész egyik alapeszköze a mozgás. „A játékhoz sok munka kell" (Peter Brook). A művész érzelem- és gondolatközvetítő közege az anyag. A test is az. Csak a megmunkált, kimunkált anyag engedelmeskedik (még az sem mindig!).

A Brecht-színház Galilei-előadásán a néző és a mesterember örömével izlelgettem a színpadi világ kimunkált finomságát, rejtett rafinériáját. Az előadás kezdetén Galilei még javakorabeli, erőteljes férfi, aki alacsony szárú, puha talpú szattyáncsizmát hord, ezt kemény talpú, bakancsszerű cipővel cseréli fel, ahogy a darabbeli idő telik; az aggastyán Galilei fatalpú szandálban csoszog a színpadon. A leánya az első jelenetben magassarkú cipőjében hangtalanul szalad, pörög, táncol, szinte repül, hogy később vénkisasszonnyá keményedve száraz, kopogó léptekkel menjen végig a színpadon. — A néző nem figyeli a cipők milyenségét, a néző csak intenzíven éli a színpadi figura életét. Minél gazdagabb, kimunkáltabb a közvetítő eszközök tárháza, annál élesebb az élmény.

„A játékhoz sok munka kell." Színházi előadások... Színészek beszélnek a színpadon. Úgy érzem a nézőtéren, hogy megsüketültem, víz alatt vagyok, akváriumban, mindenki tátog — és én nem hallok semmit. Pedig a színész „beveti" teljes hangerejét, a színész harsog, hangsúlyoz, „dalol" — és a néző nem hall semmit...

Ileana Predescu és Constantin Rautchi A székekben... *Két órán keresztül két színésznek minden szavát, betűjét, sikkantását, kuncogását, sóhaját lehetett hallani... Az ösztön kis torz hangjai, üvöltése, a szeretet lehelet finomságú szavai, a félelem görcsös nyöszörgése végigszántják az emberi érzelem-, ösztön- és gondolatvilágot a szó, a hang, a színészi játék kifejező erejével... Milyen akusztikai titok rejtőzik a két ellentétes jelenség mögött?*

Valóban akusztikáról van szó! Belső, érzelmi-értelmi akusztikáról, de az eszközök, a beszéd kimunkált mesterségéről is. A játékhoz ösztönösség és tudatosság is kell. Az arány kikeveréséhez nincsen receptünk, az ösztönös alkatú színész sokszor túlérzékenyített ösztönei segítségével válik tudatossá, a racionális, cerebrális színész intellektuális játékával talál vissza az ösztönhöz. De a nézőnek teljességigénye van, az emberi lét makrokozmoszát akarja a színpadról kapni, egyetlen figurában.

Sztanyiszlavszkij, Barrault, Brook: különböző módszerek, „iskolák". A cél mégis mindig ugyanaz: megközelíteni az igazi „játékot", az életből fakadó játékot, a színészi átélés, a mesterségbeli tudás segítségével.

Milyen nehéz, milyen nagy feladat járni, beszélni! A színésznek az Ember *helyett kell beszélni, járni. A színpadi játék — jelképpé növekedett játék.*

Shakespeare Szentiván-éji álom *című darabját próbáljuk. A bábszínész*

és a rendező először küzd meg egy shakespeare-i méretű szöveggel. Úgy akarjuk legyőzni, hogy megpróbáljuk megismerni minden oldalát, minden árnyalatát. Negyvennél több szövegpróbát tartunk. Kiforgatjuk a szöveget, feldaraboljuk, kibontjuk, újból összeállítjuk, bele akarjuk fúrni magunkat az értelmébe, a szellemébe. Váratlan mélységek és magasságok bukkannak elő; rejtett értelem, új villanás: — „Nahát, milyen modern ez a Shakespeare!" — kiált fel naiv spontaneitással az egyik néző. (De megfizetett nekünk a sok órás küzdelmünkért.) A ma nézőjéhez, a ma hangján szólt Shakespeare.

A próbán minden szöveget, minden színész a legkülönfélébb stílusban interpretált, hogy tudatosan találja meg, használja fel a szerepkörének megfelelő játékstílust. A három világ képviselői háromféle játékstílusban formálták szerepüket, mint ahogy Shakespeare is háromféle nyelvet használ. A zamatosan nyers prózát a mestereknél; kicsi művi modorosságú, egysíkú szavalást a szerelmeseknél; intellektuális játékosságot, az ösztönöst a racionálissal keverő emberi teljességet a tündéreknél.

Nem lehet kikerülni az elkoptatott jelzőket, ha a „brit óriásról" van szó. Megtanított minket korszerűen alakítani. Hihetetlen és érthetetlen, hogyan lehetett (és még lehet?!) annyi ideig „mennydörögni", „szavalni" Shakespeare-t! „Korszerű szövegmondás" — mondjuk, és azt értjük ezen, hogy a szöveg hatoljon be az ész, az érzések, az ösztönök világába, hogy a színész hántsa le a felület külsőséges eszközeit, jusson el a lényeghez, dobja el a rutint, a látszateszközök hatásosságát, tudjon-merjen a legmélyről a legegyszerűbben szólni. Teljesértékűen használva eszközeit. „Korszerű interpretálás" — mondjuk, és valójában semmi mást, mint az igazi, jó, a meggyőző színészi alkotást értjük rajta. Az elmúlt évek előadásaiból felvillan bennünk Tanai Bella és Lohinszky Loránd játékának emléke az Özönvíz előttben; Csíky András meditáló monológjainak őszinte, belső rezdülése, fűtöttsége, sugárzása, szövetsége Max Frisch, Osborne, Shakespeare, Pirandello szövegével; László Gerő a Kegyencben, Orosz Lujza miben is? — mindenben, abban a kevésben, amiben láthatjuk... Illyés Kinga kis cselédlánya (bár talán még itt is kissé túl racionális módon; úgy tűnik, hogy a Kis Hercegben győzte le önmagát igazán!); Héjja Sándor, Török Katalin tudnak, mernek egyszerűen, látszatra eszköztelenül „szavalni". Szabó Lajos a Gondnokban nemcsak „leült", de kiválóan, korszerűen értelmezte a szövegalattit. És még talán folytathatnók a sort. Rövid kis sort...

Hallgatom Jean-Louis Barrault-t. Honegger oratóriumában Paul Claudel szövegét mondja. A beszéd anyagtalanná válik, a szó elveszti hétköznapi nehézkességét, otrombaságát, a beszéd már-már a zene határát súrolja. Nem, nem a dallamosság olcsó eszközéről van itt szó, hanem a zene legtisztább lényegéről. A szó, a beszéd a színész szájában alkotóeszközzé vált. Sajnos, ennek a metamorfózisnak ritkán lehetünk részesei. Ugyanis a valóság, a közvetlen „élmény" nemegyszer arról győzi meg az embert, hogy a színészi, sőt a rendezői munka is még mindig veszedelmesen közel van a század eleji vidéki színjátszás olcsó játékrutinjához, vagy alig több ennél. Hol van színházainkban a „műhely"?! A rendszeres műhelymunka?... Kétségtelenül szükséges a színész otthoni, egyéni gyakorlása is. De nem véletlen, hogy a komoly színházi műhelyekben közös gyakorlatok vannak. A színház kollektív műfaj. Peter Brook egyik műhelygyakorlata: a színészek körben állnak, a rendező „bedob" egy szót, az egyik színész felkapja, továbbmondja, a mellette állónak kell folytatnia a játékot, hozzátéve a megelőző szót. Ugyanez a

Csíky András Pirandello IV. Henrikjében

játék gesztusokkal is. — Kísértetiesen hasonlít gyermekkorunk játékához. Gondolom, éppen ez a lényege, arra van hivatva, hogy a közös játékot megteremtse, a közös játéktudatot, viszonyulást.

A színház — játék

A játéknak szabályai vannak, kemény, mesterségbeli szabályai. Ha eszközeinket nem származtatjuk a darab, a mű szellemében, az eszköz ellenünk, a darab ellen, a mondanivaló ellen fordul. Szigorú logikája, tiszta szerkezetű belső rendje van az alkotó munkának. Érthetetlen a színházi alkotóeszközök, a játék, a képzőművészet, a zene, a világítás ötletszerű, véletlenszerű alkalmazása a rendező részéről. Példamutatónak érzem azt, ahogyan Harag György előadásainak stílusát, játékmódját szervesen kiegészíti, sőt adott esetben meghatározza a díszlet, a munkatárs, alkotótárs Florica Mălureanu díszlete: a Pompás Gedeon, *az* Özönvíz előtt, *a* Fizikusok *díszlete. A díszlet teremti meg a színpadi teret a játék számára, a díszlet stílusának, anyagszerűségének érzelmi-gondolati kisugárzása van a játék stílusára. Érthetővé válik ez, ha a „holt színház" festett, valóságutánzó kulisszáira gondolunk, ellenpéldával: a Royal Shakespeare Company bőrruháira, égetett gerendáira a* Learből. *A vásárhelyi előadás színpada valóban* színpaddá *vált a* Pompás Gedeon *előadá-*

sán, a temesvári előadás naturális, fantáziátlan díszlete viszont lerántotta a játékot a népszínmű olcsó szintjére. Ugyanez a veszély fenyegeti a Tamási Áron-előadásokat is. (Példa: a sepsiszentgyörgyi Csalóka szivárvány *díszlete.) — Rendkívül fontos lenne a nyílt vita, hiszen a kritikusok alig érintik a kérdést, a képzőművészek, a színházi szakemberek sem nagyon vitatkoznak róla.*

Színházi próba közben egyik tehetséges (sőt, gondolkozó!) fiatal színészünk bevallotta, hogy egyszerűen nem érti Max Frisch gondolkozásmódját, hangját. Meghökkentett és elgondolkoztatott. A közönség, sőt a rendező, a színész ellenkezését véltem ebben felfedezni a tragikomikus látásmóddal, igényét a „kulináris" színházra, ahogy azt Brecht mondja. Ez a konfliktus nagyon is kézzelfoghatóan nyilvánul meg egyes előadások rendezői felfogásában, a színészalakítás módjában. Gondolom, ez lehet az egyik oka annak a jelenségnek, hogy olyan kevés korszerű, meggyőző interpretációban láttuk Max Frischt, Dürrenmattot, Shakespeare-t, Tamási Áront, Páskándi Gézát, Örkény Istvánt, Brechtet, Molière-t, Csokonait, Peter Weisst, hogy kapásból csak a leginkább félreismertek vagy az alig megértettek nevét soroljam. Különös módon a tragikomédia fanyarságától, teljességigényétől egyesek óvakodnak, mások egyenesen viszolyognak. Túlságosan kemény szembenézést igényel magatartásban, fanyarságot stílusban (a kellemes lekerekített formák, hangulatok helyett), rálátást, önmagunkra (brechti elidegenítő hatás!), mindez szokatlan, kényelmetlen. Gondolkozásmódról, erkölcsi-szellemi világképről van itt szó, ízlésformáról, ízléskultúráról. Pregnáns példa a két bukaresti Ionescu-előadás. Vasárnap délelőtti, sokadik előadáson A székek *kiváló, szuggesztív produkció. A közönség feszülten kapcsolódik a színpadi játékhoz. A rendező, a színész mindent életre keltett, mindent megszólaltatott — értelmet kapott a játék.* A király halódik *poros, unalmas, élettelen előadás, minden tompán él, értelmetlennek tűnik, a színházi sablon eltemette a szöveget, a szerzőt, a játékot, a közönséget. Békésen bóbiskolunk.*

Lorca mondta a Yerma *bemutatója után tartott beszédében: „A finom érzékenységű és minden ágában — a tragédiától a bohózatig — jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát. Am a lezüllesztett színház, ahol a Pegazus szárnyait patái helyettesítik, egy egész nemzetet tud közönségessé tenni és elaltatni."*

Kovács Ildikó

Vakondok-szomorúság

Egy szép fekete somfabot, milyet hajdanán messzi gyárakban fabrikáltak, ahol tudták: vannak mankóra szoruló emberek, kik számára túl gangos a politúros sétapálca, egy szép fekete bot, mely tenyérviszkettető hétköznapokon óvatosan sarokban ül, s már csak vasárnapi támaszkodásra jő elő, vakondtúrásba bökött hirtelen az a bot. Finom fekete földpermeteg esőzött tekintetem előtt, s aláhulló függönye mögül fölsejlett percre fiatal életem minden eddigi, dugdosott szomorúsága; milyen is az, milyen is az, ha ki gyermekkorában lyukas nadrágban oldalgott lisztért a sarki boltba, és süldőlányokkal találkozván, szakadást rejteni falhoz lapult, vagy ha meztélláb

lépkednie szúrós tarlón kellett, s a szeméből kibuggyanó könnyet is mosollyá tudta erőltetni, az hogyha megérti. S míg félszemmel ama pálca lassú vissza-útját követtem, úgy tűnt, újólag megerősödöm abbéli hiúságomban, hogy ha valamicske erőnk, erényünk van nekünk, az szomorúságunk állhatatos dugdosásában rejlik. Amennyire utáljuk hajdani s új, tárogatószónál sirdogálóinkat, olyannyira cserepes már ajkunk fogaink harapdálásától. A szomorúságnak amolyan szelídítetlen háziállat-szerepet szánunk, se ólba, se csűrbe, hátra a kertbe vakondoknak a föld alá! Szomorúság, vakondok-szomorúság, legfönnebb ha csöndes már a világ, s isten szeme is csak alig lát, lámpaoltás után, ha élünk-hálunk véled.

— Hallják-é, szerkesztő urak, ebből a vakondokból valami hasznot kéne húzni — tér vissza útjáról a bakancs mellé a bot, s én, föltekintvén az idő által oly szépen megmívelt öregember-arcra, szindbádi merengésemből föleszméltem. A nagygalambfalvi kert végében Kányádi Miklós bácsi utánapillantott iménti szavainak, Sütő Andrásra nézett, Lászlóffy Aladárra nézett, rám, s végül Sándor fiára ellenőrzésképpen: nem bízott-e valami lehetetlent e díszes literátor-társaságra? Bizonytalankodásunkat méregetve fölemlítette még, hogy ő tud róla: valaha a finom úriasszonyok szép fényes kabátokat csináltattak e csúf állat bőréből, ki kellene hát vakartatni kertjeinkből, mert maholnap a kasza is csak földet fog fű helyett, s huncutkás nyomatékkal szóba hozta a magunkfajta ember evilági hatalmát... Az ingó-lengő sétabot óhaja túl természetesnek tűnt ahhoz, hogy rögtön tréfára merjük fogni, tépdestük hát nagy kínosan a kukorica levelét, megegyezvén, hogy ebben az ügyben semmi okosat mi kisütni nem tudunk. Ügyhogy, kedves Miklós bácsi, kapok észbe most utólag, mikor már kitértem évődő tekintete elől, bizony, csak ilyen szegényecske a mi evilági tehetségünk. Lógó orrunkon láthatja, hogy parlamentáris ügyet azért mégsem kerekíthetünk óhajából, ezt higgye el. Újraköltení a világot, ha nem tetszik; a vakondokat elkeresztelni például szomorúságnak, s föld alatt tartani jó sokáig, ha lehetséges, még hosszú századokig — ennyi volna maradék hatalmunk.

Farkas Árpád

A fantázia tüneményei

Avagy Kotsis Nagy Margit „kétarcúsága"

Amikor a magyar—történelem szak elvégzése után elfoglalta nyugodt helyét a katedra mögött, sejtelme sem volt arról, hogy mindent felcserél majd egy fáradságos, férfienergiát is próbára tevő, öröknyugtalanító „játékkal". Kotsis Nagy Margit pályája, életének váratlan alakulása legalább annyira elűt minden megszokottól, mint ahogy agyag- és üvegmunkái is inkább kérdő- meg felkiáltójelekként állíthatók ki a kisplasztika, illetve az üvegszakma hagyományos útjának végére. A kolozsvári műteremszoba bejáratával szemben elhelyezett üvegalakzatok első pillanatban különös formájukkal, szinte sejtelmes hangulatukkal hatnak a belépőre. Egészen más ez a titokzatosság, mint a néhány ezer esztendővel korábbi üvegtárgyaké, amelyeket mágikus erejű

ékszerként mutogattak vagy rejtegettek az egyiptomiak. Itt nem az önmagában való csillogás a megkapó (nyoma sincs metszésnek, csiszolásnak), hanem a különböző formák egymásra találása és elhelyezése a térben. Az üveget nem mint csillogó földi kincset hordozza meg szemünk előtt (hiszen magából a föld anyagából is a legközönségesebbet, az agyagot választotta más munkáihoz); inkább mintha az ég borúját-derűjét, szivárványos hangulatát próbálná meg eljátszani nekünk nagy felületeken és térfogatokban. Az üveg, bevallása szerint, kemény fegyelemre szoktat; különösen a kis szériagyártást is feltételező tervezésre vonatkozik ez. Ő lemondott az egyedi darabok előállításáról (bár ezzel kezdte), amely mai divatjában a festékkel, vasreszelékkel színezett, mocskolt üveg tetszés szerinti fuvatásával nagyobb szerepet nyújt a véletlennek, mint a művészi tudatosságnak. A testek szimmetriáját választva látszólag lemondott az alkotásról; pedig valójában csak más, új lehetőségekkel kísérelte meg eltolni a formát — épp az aszimmetria irányába. A legkülönbözőbb színhatásokat, a fény—árnyék játékot az áttetsző tiszta üveggel sikerült állandósítania — s nemcsak egy szivárvány-röptű időre. A különféle testek összerakása sötétebb tónusokat eredményezett (így teremtődött meg a színváltoztatás lehetősége), és egyúttal új térformák kialakulásához vezetett. És még valamihez, ami csak az üveg esetében lehetséges! Az áttetsző testek belseje is kitölthető; ez újabb kombinációk forrásául szolgál.

A nagy, összerakható testek (különben hatalmas sakkfigurák vagy orvosságos üvegek benyomását keltik, aszerint, hogy a fantázia vagy a funkció uralja a néző pillanatát), szóval, e testek tervezésekor szabad a képzelet — csupán a kivitelezés meghatározott. Kotsis Nagy Margit viszont a közönséget is igyekszik bevonni a már tárgyalt belső szimmetriát megteremtő alkotásba-játékba. Ki-ki kedve, ízlése, képzelete szerint válogathatja és rakhatja össze a különböző testeket. A térformák belsejének változatos megkomponálása is gazdagítja a színskálát. Park fái közt, kertben szökőkút vagy mesterséges tó mellett, épületek előcsarnokában mutatnának igazán ezek az üvegtestek.

Eredetükről annyit árul el még, hogy a feketeerdői üveggyárban fújták őket; előbb grafikában készültek el. Nem minden figurát sikerült üvegben kiviteleztetni, több darabban fújták meg az eredetileg megrajzolt formát, így lettek ezek az üvegtestek összerakhatók.

Az üvegtervezéssel párhuzamosan műveli a kerámiát. Kisplasztikái láttán még inkább Csokonai szavaival kísért a gondolat: földiekkel játszó tünemény a művész fantáziája!... A játék kezdetben a földdel, az agyaggal indult úgy általában; akkor még távol voltak maguk a földiek — a Virágáruslány, az Öregasszony és társaik.

— Textúra-változatokat készítettem különböző színekkel — meséli. — Asztallap lett belőle. Majd a síkfelületből teljesen kitörve, domborművekkel kísérleteztem. Festészet, grafika, szobrászat tömörítésére törekedtem. Ha elhúzom az ágyat, a parkett tele van elrontott kerámiákkal...

A kerámia-munkák mind figurálisak. Az üvegtestekbe belejátszott aszimmetria, úgy látszik, nem hozta meg a teljes feloldozást a nyugtalanság alól; az érzelmeket, s gondolatokat nem lehetett a fénylő, sima felületek fegyelméhez idomítani. A művész szubjektivitása a kisplasztikában dominál. Itt szinte aprólékos a megmunkálás. Kotsis Nagy Margit szobrocskái első látásra finomságukkal, eleganciájukkal, kimért tartásukkal keleties — japán, egyiptomi — hangulatot idéznek, ám részleteiket, a kifejezés komplexitását

Kotsis Nagy Margit: Elsüllyedt világ

tekintve — „gondolatiságukban" — huszadik századi életérzések, asszociációk hordozói. A reliefeken több a könnyedség, a játékosság; ezek közül emeljük ki a Táncot *(amelynek alapötlete egy „kifordítom, befordítom, mégis szoknya a szoknya"-szerű játék); a* Plátói szerelmet *(ennek változataiban az teremt szokatlan feszültséget, hogy a groteszk ott bujkál a felső sarokban). A* Barátnők, A menyasszony, *az* Akvárium *már arról árulkodnak, hogy a művész látásmódjában tartósult a sajátos irónia.*

A szobrok mindenike erkölcsi gondolatot hordoz — múltba-merevedés vagy leszámolás a múlttal! —, ilyen vagy olyan töltettel. A Virágáruslány *arcnélkülisége (különben több ízben él ezzel a motívummal) jellegtelenséget sugall, elveszést, elpazarlódást az időben.* A virág gyümölcstelenül hal el *című szobor-kettős a hiábavaló élet szándékolt torzója (két fejüreg), s részleteiben mintegy fintort mutat a csecsebecsék, a képzelt örömök kultuszának.* A kivárás csendjének *nőalakja is némiképp fojtott groteszk (ellentéte a Benczédi-féle kisszobrok vaskos humorának); a lehajtott fő, a leszorított kéz öncsonkító élettelenséget fejez ki, csak a szoknyán függő, keretbe tett férfikép oldja föl a szándékolt feszültséget. Ezért hat ránk az egész inkább komikusan.*

Minden női alakot díszít egy alma, egy lepke vagy egy virág, valamilyen kincs, aminek tulajdonképpen (már) nincs is köze az élethez, csak mint képzelgés, meddő vágy vagy nosztalgia kísért, kísérteties, olykor egyenesen hátborzongató hangulattal. Ezekből az agyagfigurákból a drámaiság is kiégett valahol.

Ahelyett, hogy jóslásokkal próbálnám ködösíteni e kétarcú művészi pálya további szakaszait, lejegyzek inkább egy vallomást az indulásról, amely egyúttal magyarázatot ad arra is, miért tekinthető Kotsis Nagy Margit művésszé válása váratlannak és rendkívülinek.

— Váradon tanítottam történelmet, a művészet távoli bolygóként villant meg olykor előttem, csak érdekelt. Egyik alkalommal egy rajzórát kellett helyettesítenem. A gyerekek széket rajzoltak, ez volt a feladat; kértek, hogy segítsek nekik. Bevallom: a tanárnő félt nekifogni. Sohasem próbálkoztam ilyesmivel... És sikerült! Utána már élveztem a vonalakat, tubusfestékeket vásároltam, jöttek az első csendéletek. Így kerültem a népi művészeti iskolába. Később a kerámia vonzott, meg akartam ismerkedni a formálható anyaggal. És akkor, 1967-ben indult először üveg-szak a kolozsvári főiskolán.

Mondhatjuk, hogy mindez a véletlennek köszönhető — egy helyettesítés, egy szék, amelyiknek meg kellett állania a négy lábán... Igen, csakhogy ez is olyan „véletlen", akár az üvegtestek összerakása közben az új térformák felfedezése. Tulajdonképpen ott szunnyadnak észrevétlenül a természetben.

Lászlóffy Csaba

Kotsis Nagy Margit: Szerelmes ének

NEMZETKÖZI ÉLET

Ha lassan jár, tovább ér az emberiség?

Az „ipari" vagy éppenséggel „posztindusztriális" társadalmak úgynevezett növekedési problémái minduntalan új vetületekben jelentkeznek. A leggyakrabban felpanaszolt nehézségek sorába tartozik az energiaválság, amelynek rengeteg szociológiai és világgazdasági, sőt világpolitikai összefüggésére rámutatnak, gyakran az igényes és adatokkal jól alátámasztott elmefuttatások szintjén, de nemritkán a meghökkentés, a filiszter bosszantás néha már-már sablonos szándékával és trükkjeivel is. Hol arról olvasunk, hogy a zérus növekedés prókátorai fondorlataikkal tulajdonképpen semmi egyébre, csupán a fejlett és a gazdaságilag gyengén fejlett államokat elválasztó szakadék fenntartására, sőt mélyítésére törekszenek, hol meg arról értesülünk, hogy Amerikában egyesek már lovat vásárolnak autó helyett, mert hiányzik a benzin, s cikkeznek a Perzsa-öböl sejkjeinek várható uralmáról, hiszen kőolajuk árubabocsátásával végül majd minden tőke az ő kezükbe áramlik, az ő szavuk lesz tehát a döntő a legfontosabb világgazdasági kérdésekben. Persze, nem szocialista országokbeli szerzők vagy nyugati marxisták hozakodnak elő újabbnál újabb világvége-változatokkal, s azt se mondhatnók, hogy a higgadtabb polgári közgazdászok soraiból kerülnek ki új Jelenések neoprófétái. A friss keletű negatív utópiák, amelyeknek jellemzői közé tartozik, hogy a válságokat — bármilyen természetűek legyenek — nem a gyors változások növekedési fájdalmainak láttatják, egy önellentmondásos kispolgári mentalitás azért is nehezebben beskatulyázható megnyilvánulásai, mert éppen a nyárspolgári szemléletet és kényelemvágyat irritálják a legnagyobb mértékben.

A világon folyó ideológiai mérkőzés szempontjából nem közömbös jelenséggel állunk szemben, hiszen a „fogyasztói tudat" a világnézetnek cseppet sem elhanyagolható eleme.

A „konzumszemlélet" és az „értelmes fogyasztás" híveinek — a süketekére emlékeztető — párbeszéde nem mai keletű, változatos formáira a politikai gazdaságtan történetében éppen elég példát találunk. Mégis, mintha volna néhány újabb jegye ennek a galimatiászok ellenére is tanulságos perlekedésnek. Ilyen jegynek minősíthető például az, hogy óvatos becslések szerint is az emberiség problémája a jövőben (remélhetőleg) már nem a fizikai fennmaradás, a betevő falat, hanem — az életszínvonal; vagyis elsődlegesen nem a biológiai tényezők, hanem a szociológia szférájába tartozók.

Elég gyakran hangoztatjuk a nyugati jövőkutatókkal kapcsolatban (a gazdasági növekedés szakemberei is egyfajta prognosztikát művelnek), hogy tudományos hiányosságaik egyik oka: nem számolnak a jövőben bekövetkezhető minőségi változásokkal. Így megfogalmazott kifogásunk nem eléggé alapos. Igenis számolnak minőségi változásokkal! Csakhogy ezeket nem társadalmi, hanem tech-

nológiai jellegűeknek sejtik. Ha valóban a technológiai változások lehetnének a döntők, akkor fűzhetnének minden reményt a mechanika s nem a „társadalmi mechanika" forradalmasításához.

A válságszociológia kispolgári indíttatású, de egyben nyárspolgár-ingerlő művelőinek bravúrjai azért is meghökkentők, mert elgondolásaik néha *gag*szerűek: megesik, hogy a technológiai változtatások útján akarnak eljutni társadalmi reformokig vagy éppenséggel forradalmakig, csakhogy nem a technológia fejlesztése, hanem visszafejlesztése révén. Ellen-technológiai reformokkal a társadalmi változásokért — mintegy változataként az emlékezetes jelmondatnak: „Legyetek realisták — követeljétek a lehetetlent!"

Miként a népességszaporodás és fogyasztás szembeállításának volt már Malthusa, a technológia—non-technológia párosnak is megadatott Gandhi. De menynyi víz lefolyt a Gangeszen a hindu „nagy lélek" megjelenése óta, s milyen hihetetlen erőfeszítéssel igyekszik most már iparosítani Indira Gandhi! S milyen más képlet Ivan Illich, akinek különös, „népi" technologizmusával igyekszünk szemléltetni a következőkben a válság diagnosztizálásától az ellen-technologizmusig eljutott szociologizálók tanulságos kitérőit. (Emlékeztetünk arra, hogy az „Illich-jelenséggel" — más összefüggésekben — ez évi 4. számunkban már foglalkoztunk, s felvethettük a kérdést: vajon a barkácsolás életfilozófiáját sikerült volna rendszerbe foglalni? A továbbiakban is elismerve, hogy az elidegenedettség ellenszereit keresi, az olvasó jószándékú megítélésére bízzuk javaslatainak elbírálását.)

Előre kell bocsátanunk, hogy Illich — a következőkben ismertetett, egészében *Énergie et Équité* címmel nemrég Párizsban könyvalakban megjelent — írása nem okozott volna számunkra különösebb fejtörést, ha nem botlunk bele — maga a szerző összeállította! — három (!) terjedelmes folytatásban közölt kivonatába a *Le Monde*-ban, annak is a gazdasági rovatában, amely aztán igazán nem a szórakoztatóipar sajtóterméke.

Hát mégis mi minden történik a nagyvilágban, hogy ez a lap a francia menedzserek figyelmét most már a kerékpározás gazdasági és más természetű előnyeire irányítja?

Jelezvén, hogy a „túlzott szerzési és birtoklási vágyat" elfojtani igyekvő Illich írásának áttekintésével nem karikírozásra törekszünk (amit nehéz lesz elhinni egyes részletek láttán), elismerőleg előrebocsátjuk: az energiafogyasztás, a járművek sebességének és a társadalmi méltányosságnak furcsa párhuzamos legalábbis a tudomány és a technika emberi értelme rehabilitálásának szükségességét sugallja.

*

Illich szerint az energiaválság nem önmagában figyelemre méltó vagy éppenséggel veszélyes. Maga az energiaválság terminus is tulajdonképpen eufemizmus, amely mögött számtalan ellentmondás ismerhető fel. Az ellentmondások egyik oka abban keresendő, hogy vannak, akik egyidejűleg törekszenek a társadalmi méltányosság követelményeinek a megvalósítására és az ipari növekedés egyre magasabb szintjének az elérésére. Az energiaválság ténye mögött az ipari fejlődés okozta elidegenedés nagyobbodása is feltárható. Az energiaválság kifejezés használata tartósítja azt az illúziót, amely szerint a végtelenségig folytatni lehet az ember erejének helyettesítését gépi erővel. A „gazdagok" — szerinte — az energiaválság kifejezés meghonosításával nagyobb veszteségeket okoznak a nincsteleneknek, mint iparuk termékeinek rájuk erőszakolásával. Azoknak a magyarázatok-

nak az elfogadásával, amelyeket a gazdagok tálalnak az energiaforrások kimerüléséről, a nincstelenek még hátrányosabb helyzetbe kerülnek a korlátlan növekedés versenyében; ahelyett, hogy a technika ésszerű felhasználására alapozó érettség mellett optálnának, a szegénység korszerűsített módozatainak áldozatává válnak. Ezért is kivételes fontosságú kritikailag feltárni a valóságot, amely az energiaválság fogalma mögött rejlik.

Éppen az energia átalakításának a jelenlegi legelterjedtebb formái azok, amelyek a leghamarabb vezetnek el az energiaforrások kimerüléséhez és a leginkább szennyezik a környezetet. A hagyományos erőfeszítések arra irányultak, hogy minél több kőolajat kitermeljenek, tökéletesítsék a petrokémiai eljárásokat, s minél funkcionálisabbá tegyék az elosztás hálózatát. Most már más szempontok is érvényesülnek. Keresik a „tiszta", nem szennyező energiaféleségeket. Csakhogy ezek egyelőre túlságosan drágák ahhoz, hogy közszükségleti cikkek előállítására lehessen felhasználni őket. A hiedelem a „tiszta" energia csodatételében nem egyszerű naivitás, annál több: politikai hiba; a méltányosság elvének érvényesülése ugyanis semmiképpen sem lehet párhuzamos az energiafogyasztás növekedésével.

A társadalmi méltányosság és az ipari növekedés fordított aránya nem az idők kezdetétől érvényes, hanem csak azóta, amióta az egy főre számított energiafogyasztás meghaladott egy bizonyos küszöböt. Illich szerint az egy főre jutó energiafogyasztás egy bizonyos mértékét túllépő minden társadalom a vesztébe rohan.

Illich anyagcsere-energiának (énergie métabolique) nevezi az emberi szervezet átalakította energiát. Annak a bizonyítására törekszik, hogy a technokrácia szükségszerűen felülkerekedik, mihelyt a mechanikai és az anyagcsere-energia felhasználásának aránya ez utóbbi energiaforma viszonylagos háttérbe szorulását jelzi. A gyors, gépesített szállítás, miközben az ember helyváltoztatása, a mozgás természetes formáinak megsemmisítése felé tendál, létrehozza önmaga felszámolásának a feltételeit, például a közlekedési dugók formájában.

Joggal hangoztatják az ökológusok, hogy mindenféle nem anyagcsere-energia ártalmas, környezetszennyező. De nemcsak fizikai, hanem más természetű ártalmai is ismeretesek. Még ha elő is lehetne állítani egy „tiszta", nem szennyező és olcsó energiaféleséget, s elegendő mennyiséget lehetne biztosítani belőle, a túlzott energiafogyasztás még akkor is rossz hatással lenne a társadalomra; olyan, mint a belgyógyászatilag ártalmatlan, de lélektanilag romboló kábítószer. A demokrácia tényleges gyakorlásának lehetősége ugyanis elválaszthatatlan a csupán alacsony energiafogyasztást megkívánó technikák érvényesülésétől.

Az energiaválság tehát — Illich szerint — politikai vízválasztó. Az emberiség számára távlatilag szükséges energiamennyiség és a felhasználás helyes módja meghatározásának gondja azt jelzi, hogy a társadalom választ előtt áll. Balra „a szükségállapot" megszűnte, a politikai újrarendezések nem sima, de járható útja kanyarog, amely olyan posztindusztriális társadalomba torkollik, amelyben a hangsúly áttevődik a személyes kielégülést jelentő munkára, az alacsony energiafogyasztásra, a méltányosság konkrét megvalósulására. Jobbra a hiper-iparosodottság apokalipszisének láthatárán felrémlik az ipari növekedés további lépcsőzetes fokozódása.

E kérdésben a politikai döntés egyik posztulátuma a következőképpen fogalmazható meg: midőn az egy főre számított energiafogyasztás meghaladja a kritikus küszöböt, az energiafelhasználás módja politikai eszközökkel már nem ellenőrizhető. Miután áthalad a teljes energiafogyasztás ökológiai szempontok meghatá-

rozta gazdaságtervezéses szakaszán, a jobbra vezető út társadalmi válságok felé visz. Az olyan típusú fejlett államokban, mint az Egyesült Államok vagy Japán, a társadalmak — helytelen választás esetén — végső energiagörcsben pusztulhatnak el, még mielőtt belefulladnak a hulladékok tengerébe; viszont az olyan típusú országok, mint India vagy Burma, még eléggé az izomerőre utaltak ahhoz, hogy ne kelljen megbirkózniuk az energiaválsággal, olyan küszöb alatt tarthatják az energiafogyasztást, amelyet a gazdagoknak sem kellett volna átlépniük, ha tovább akarnak élni. Nemcsak a gazdagoknak, hanem a szegényeknek is le kell végre számolniuk azzal az illúzióval, amely szerint több energia nagyobb jólétet is jelent. A gyakorlati teendők sorába tartozik annak az energiaküszöbnek a megállapítása, amelyen felül már káros az energiafogyasztás. Ennek a mennyiségnek a megállapítása egyben politikai állásfoglalás, amely a népesség jóváhagyását is megkívánja. A „túlélési küszöb" megszabása után második lépés annak az elérése, hogy minden egyes („konkrét") társadalom jobban értsen a gépek társadalmilag ésszerű kihasználásához.

Illich — általános érvényűnek vélt — tételét a szállításügyre leszűkítve bizonyítja, csak a személyszállítás problémáját tárgyalja részletesebben.

Amikor az emberek már nemcsak távolsági utazásaik, hanem mindennapos helyváltoztatásaik során is a szállítás kiszolgáltatottjaivá válnak, növekszik a feszültség: az energiafogyasztás a társadalmi igazság rovására nagyobbodik, a személyes szabadság fennakad a gépesített utak hálóján.

A gépkocsiktól való függőség az eredetileg az önálló mozgás lehetőségét élvező személyeket azoknak a funkcióknak a gyakorlásától fosztja meg, amelyeket éppen a közlekedés javulása folytán kellett volna tökéletesebben gyakorolniuk.

Gyalogosan az emberek általában különösebb nehézség nélkül közlekednek. A helyváltoztatás technikailag tökéletesített módozataival szemben legalább a következő minimális követeléseket lehetne támasztani: a gyaloglóshoz képest nagyobb mobilitás minden személy esetében, nagyobb lehetőség arra, hogy mindenki növelje önálló cselekvése körét; a lehetséges rendeltetési helyek választékának bővülése; a szállítás kényelmének növekedése; s mindez úgy valósuljon meg, hogy létrehozására ne kelljen túl sok társadalmi időt pazarolni.

Ezzel szemben a szállítóipar növekedése hozzájárult az emberek egyenlőségének csökkenéséhez, a személyes mobilitást az iparilag előállított úthálózat nem növelte, hanem korlátozta, de növelte az időhiányt, s eközben az új közlekedési eszközök energiaigényessége nagyobbodott.

Mihelyt a járművek sebessége meghalad egy bizonyos küszöbértéket, az emberek napi helyváltoztatásaik rabjává válnak. Csak a kivételezettek előnyei növekedhetnek a tömeg rovására. Miközben egyesek tőkésítik a távolságokat, a többség még több időt kénytelen olyan helyváltoztatásokkal tölteni, amelyeket nem akart. Miközben egyesek luxusrepülőkön utazgatnak egymástól távol fekvő helyek között, mások nap mint nap ugyanazokon az egyhangú utakon kénytelenek mind több időt eltölteni kényelmetlen közszállítási eszközeik foglyaiként.

Az Egyesült Államokban az utazásra fordított idő négyötödét a lakás, a munkahely és az üzletek közötti közlekedés emészti fel. A felnőtt lakosság egyharmadának napi negyven kilométert kell utaznia lakásától a munkahelyéig és vissza. Az átlagamerikai évi 1500 órát áldoz autójára (ebben az óraszámban nemcsak a tulajdonképpeni utazással és karbantartással eltöltött idő szerepel, benne foglaltatik az is, amely alatt megkeresi az autóvásárláshoz szükséges pénzt, s az, amelyet az autóreklámok megtekintésével tölt el az átlag tévénéző, valamint a

közúti balesetek sebesültjeinek kórházban eltöltött ideje). 1500 óra kell ahhoz, hogy 10 0000 kilométert utazzék, vagyis az átlagsebesség kb. 6 km/óra.

A társadalmi idő csupán mintegy 3—8 százalékának felhasználásával az emberek elérik az óránként 6 kilométeres sebességet azokban az országokban is, amelyekben nem fejlődött ki a szállítóipar. Ami tehát e vonatkozásban megkülönbözteti a gazdag országok közlekedési viszonyait a szegény országokétól, az nem a gazdag országok nagyobb hatékonysága, hanem az a „kötelezettségük", hogy a szállítóipar számára szükséges mind nagyobb energiamennyiséget elfogyasszák.

Miután meghaladja az energiafogyasztás küszöbét, a szállítóipar megszabja a társadalmi tér milyenségét is. A közhiedelemmel ellentétben az autóutak nem hozzák közelebb a földeket a farmerhez, hanem eltávolítják a farmert a földektől, s a mentőautók miatt a kórházak távolabb kerülhettek a rájuk szoruló betegektől. A mentőautók ugyanakkor növelik az egykor függetlenebb, inkább csak a saját gyógyászati lehetőségeire utalt orvos függőségét az utaktól, az utak járhatóságától, növelik függőségét a jól felszerelt kórházaktól, amelyeknek sok esetben az orvos egyszerű utazójává és szállítójává válik.

A szállítóipar elhatalmasodása új emberfajtát alakít ki: az utasokét. Az utas krónikus időválságban élő emberfajta. A társadalmi egyenlőtlenségek legszembetűnőbb megnyilvánulási formái közé tartoznak azok, amelyek a szállítással kapcsolatban különböztetik meg a privilegizáltakat a közrendbeliektől. Az autóbuszra, vonatra, villamosra fanyalodó utas nagy hátrányban van a saját gépkocsiján utazóval szemben. A vállalatokon, intézményeken belüli hierarchia egyik státus-szimbóluma a gépkocsihasználat.

A zsúfolt közjárművek elkeseredett utasát egyre inkább nyomasztja mind aggasztóbb időzavara, tehetetlensége, helyhezkötöttsége, csakhogy már olyan mértékben utassá vált, hogy nem utas minőségét szeretné felszámolni, hanem éppen ellenkezőleg, arról ábrándozik, hogy még „utasabbá" válhassék: még több szállítóeszközre vágyik. Műszaki tökéletesítésekről ábrándozik, az utak és a járművek jobb karbantartásáról, a szállítóeszközök köztulajdonba vételéről stb. Agymosást szenvedett, már nem is emlékszik azokra a fizikai, lelki és társadalmi előnyökre, amelyeket számára a gyaloglásra szolgáló láb egykori rendszeres használata biztosított.

Íme, „az utas" krédója: hiszek a politikai hatalom és a szállítási hálózat együttes és párhuzamos fejlődésének lehetőségeiben; hiszek abban, hogy a mozgás szabadsága egyenlő a szállítás szabadságával; hiszek egy demokráciában és annak legfontosabb ismérvében, magának a közlekedésnek a demokratikus ellenőrzésében.

Az egyszer már begerjedt fogyasztói logika szerint mindig jobb valamely termékből még jobbat, még drágábbat vásárolni, mint felszámolni a művi úton kialakított szükségletet, amely az illető terméket „nélkülözhetetlenné" tette. Az utasnak sem a szállítás tökéletesítésére kellene gondolnia, hanem inkább saját utas-státusának felszámolására. Minden társadalomban, amelyben „az idő pénz!", az egyenlőség és a méltányosság a helyváltoztatások sebességével fordított arányban alakul. A gazdagok gyorsabban közlekednek, oda mennek, ahova jólesik, ott állnak meg, ahol tetszik. A gyorsaság költséges és hiánycikk. Növelése az energiafogyasztás fokozódásával jár együtt. Nemcsak az energiafogyasztást növeli, csökkenti a mozgásban levők rendelkezésére álló teret is.

Bombayben már kevés autó is megnehezíti sok ezer kerékpáros közlekedését, viszont az autótulajdonosok néhány óra alatt eljuthatnak akár valamelyik szomszédos állam fővárosába is, pedig néhány évtizeddel ezelőtt még napokat tartott volna egy ilyen nagy út. Nemcsak Indiában (ahol évi 68 dollár az egy főre jutó nem-

zeti jövedelem) alakult ki ilyen helyzet. Bostonban is lassúbb a közlekedés, mint a konflisok idején.

A közlekedésigény gyorsabban fejlődik a kielégítését lehetővé tevő eszközöknél. Alig egy évszázad telt el azóta, hogy az emberek az óránkénti húsz kilométert meghaladó sebességgel utazhatnak. Az első vasúti szerelvények sebessége még csekély volt. Igaz, már az első vonatok is jelentősen hozzájárultak a környezeti adottságok módosításához, de még nem okoztak látványos társadalmi különbségeket. Csupán a már régebben kialakult privilégiumok szentesültek, például az első és a második osztály bevezetésével. Húsz évvel később már maga a sebesség vált a társadalmi megkülönböztetés tényezőjévé. Most már azok tűnnek nyomoréknak, akik csak saját fizikai erejükre utaltak... „Mondd meg, milyen sebességgel közlekedsz, s megmondom, ki vagy!" Mintegy negyed évszázada a jármű a társadalmi siker mérőeszköze, miként az egyetemi diploma a társadalmi kiválasztottságé.

Illich szerint a sebesség társadalomformáló szerepe akkor kezdődött, amikor a szállítóeszközök sebessége meghaladta a 20 km/órát. Ebből is látható, hogy ez az a sebességküszöb, amelyet „megengedhetőnek" tart.

A szállítással, az energiafogyasztással kapcsolatban feltárt és bizonyos vonatkozásokban nem alapbajként diagnosztizált, hanem tünettanilag értékelt jelenségek világában a megoldást — Illich szerint — csakis a „társadalmi dimenziók" újragondolásával lehetne előmozdítani, mindenekelőtt „a szállítás új filozófiájának" a kimüvelésével. Újólag át kellene gondolni, miért van az, hogy a kutatás mindig a még több és még gyorsabb szállítás megvalósítása körül kereskedik ahelyett, hogy a legemberibb megoldásokra törekednék.

A szállítás optimális sebessége, amely a fejlett országok utasának már nevetségesen alacsonynak tűnhet, a kerékpár sebessége. A gyalogos sebességének négyszerese vagy hatszorosa az autósztráda utasának alacsony, viszont igen magas ahhoz, hogy egyelőre elérhető legyen az emberiség még mindig gyalogos háromnegyede számára.

De vajon elképzelhető egy örök érvényű, optimális közlekedési sebesség? Bajosan. Csupán múló, a technikai fejlődés egy adott szakaszában érvényes egyöntetűségről lehetne szó. Illich szerint a sebességkorlátozás bevezetése egyidejűleg két dolgot jelent: először is az ipari energiák nagy dózisainak fogyasztása folytán mérgezett embereknek a fenyegetését; ugyanakkor az emberiség nagyobb hányadának eltiltását attól, amibe még soha bele sem kóstolhatott.

A „technológiai érettség világáért" síkraszálló Illich a szerinte mégiscsak szükséges „optimális sebesség" megállapítást politikailag szubverzív tevékenységnek tekinti, ugyanis gyöngíti az embereknek általában az intézményekbe vetett hitét. Persze, az optimális sebességet nem szakemberek, hanem laikusok állapítanák meg, s ezzel meggyőződnének arról, hogy olyasmihez is értenek, amiről már úgy tudják, hogy kívül esik a laikusok illetékességének körén.

Az ember mindenféle segédeszköz nélkül hatékonyan mozoghat, helyet változtathat. Teste minden grammjának szállítása tíz perc alatt megtett egy kilométeren 0,75 kalóriájába kerül. Az ember sokkal nagyobb teljesítményű hőerőgép, mint bármely gépesített jármű, és sokkal hatékonyabb, mint a legtöbb állat; így is sikerülhetett méltó helyet kivívnia a világban, kialakítania saját történelmét.

Egy évszázaddal ezelőtt megjelent a kerékpár, s lehetővé tette a test mozgása számára (sic!) az utolsó, a korlátját jelentő küszöb átlépését, mert hiszen nagyszerű eszköz, ugyanis még az anyagcsere-energia keretein belül lehetővé teszi a helyváltoztatás, a mozgás felgyorsítását. Ráadásul nem drága. Valamely — az

Egyesült Államoknál sokkal kevésbé fejlett — ország dolgozója kevesebb órát dolgozik egy hosszú ideig használható kerékpár megszerzéséért, mint amennyit egy amerikainak kell dolgoznia azért, hogy egy — rövidesen az autótemetőbe kerülő — gépkocsi birtokosa lehessen. S arányosan kisebbek a bicikli használatát lehetővé tevő közúti beruházások és karbantartási költségek is. Aszfaltra csak az igazán nagyforgalmú kerékpárutakon van szükség, és ráadásul a kerékpárosok, még ha távolabb laknak is a főúttól, nem szenvedik át az izoláltság érzetét abban a mértékben, ahogyan az megnyomorítja a főúttól távol lakó autóbuszutast. A kerékpár kitágítja utasa személyes cselekvési körzetét, s nem akadályozza a gyaloglásban, hiszen amikor nem ülhet nyeregbe, tolhatja a biciklit.

Nyugodtan elmondható, hogy miközben a kerékpáros megkettőzi az ember cselekvési körzetét, meghatványozza lehetőségeit. Úgy termel sebességet, hogy nem csökkenti a rendelkezésre álló teret.

A kerékpárt és a gépjárművet ugyanaz a nemzedék fedezte fel, s szimbólumai a modern haladás kétféle értelmezésének. Míg a bicikli mindenki számára lehetővé teszi saját anyagcsere-energiája felhasználásának ellenőrzését, a gépjármű éppenséggel rivalizál ezzel az energiával. „Vietnamban egy hiperiparosított hadseregnek nem sikerült elbánnia egy kis néppel, amely a kerékpár sebességével mozgott."

A gépjárművek — bizonyos sebességhatárokon belül — a közlekedés kisegítő tényezői lehetnek, lehetővé tehetik olyan feladatok megoldását, amelyek meghaladják a gyalogosok vagy a kerékpárosok teljesítőképességét. „Békés lesz a gépjárművek és a csupán az emberi test energiájára utalt járművek együttélése, ha ez utóbbiak lesznek abszolút fölényben."

Illich megkülönböztet a szállítás és a közlekedés szempontjából gyengén fejlett, illetve túliparosodott országokat, s valahol a két kategória között állapítja meg annak a „posztindusztriális hatékony világnak" a helyét, amelyet egyben „a technológiai érettség világának" rangjára emel.

A különös esszé befejező része valamelyes engedményt téve az utazásokhoz szokott közönségnek, nyitva hagy kiskapukat a nagyvilág felé: a hétköznapi élet cselekvési körzetét, a hagyományok körét meghaladóvá szélesíti, de elkerülve a sebesség csapdáját, olyan cél ez, amelyet minden szegény ország néhány év alatt elérhetne, egyetlen feltétellel: el kell vetni az energia végtelen növelésének ideológiájára építő iparfejlődés elhatalmasodott eszméjét.

*

Az energiafogyasztás, a társadalmi méltányosság szempontjai és a közlekedés technológiai módozatai összefüggését taglaló írásában Illich azzal is eltér a kispolgári ideológia szokványaitól, hogy — a proletariátus végletesen szimplifikált ideológiájából merítve — leértékeli a fogyasztási modellt, ugyanakkor a technológiai aszketizmus szószólójává válik. Írásából arra következtethetünk, hogy csöppet sem idegen tőle a konvergenciaelmélet, de nála a különbözőségek nem a nyugati típusú technostruktúrában mosódnak el, hanem egy olyan jellegű technoellenstruktúrában, amelynek jövőt jósolni a legjobb indulattal sem lehet. Az ideológiai harc során a két rendszernek egymásra gyakorolt hatásfolyamatában egy olyan harmadik hatást tételez, amely — aszketizmusával — a gyengén fejlett területek tömegei hangulata kifejeződésének tűnhet. Pedig — feltehetően — csupán egy sajátos látásmódú, az eredetieskedéstől nem idegenkedő perem-elit életérzésére jellemző. A redukált életformák megkívántatása a naiv népiességgel is rokon.

Farkas László

DOKUMENTUMOK

Kótsi Patkó János kiadatlan tanulmánya

A közelmúltban jelent meg Jordáky Lajos szerkesztésében *A Régi és új Theatrom históriája és egyéb írások* címmel a Kótsi Patkó János életét és munkásságát felölelő kismonográfia. Jó dolog, hogy a Kriterion Könyvkiadó lehetővé teszi színházi örökségünk egyre szélesebb körben való megismerését. Jordáky Lajos lelkes kutatómunkájával méltó emléket állított az erdélyi magyar színjátszás hőskora első kimagasló alakjának, Kótsi Patkó Jánosnak.

Sajnos, kimaradt Kótsi szellemi hagyatéka összeállításából *A' Játék Szin* című alapvető tanulmány, amelyben Kótsi a színjátszás művészetére, hivatására, feladatára vonatkozó nézeteit foglalta össze. Az eredeti kézirat (fogarasi, 1821. évi vízjegyű papiroson 15 írott és egy üres negyedrét oldalon) az *Erdélyi Múzeum Levéltárá*nak, Hilibi Gál-gyűjteményében, a kolozsvári Akadémiai Könyvtár Levéltárában található.

A tanulmány Kótsi színházi gyakorlati korszaka után íródott, amikor már inkább csak színház- és drámatörténeti kérdésekkel foglalkozott, s mintegy összegezi a színjátszás művészetéről vallott nézeteit — ellentmondásaival együtt. Érdemes a kéziratban lévő tanulmányt — szöveghűen — közreadni, mert állításai nagy részben ma is érvényesek, nyomtatásban való megjelenése pedig alapul szolgálhat a további Kótsi-kutatásnak.

SZ. L.

A' Játék Szin.

Első Rész

§ 1.

A' Játék Szin alaki tulajdona.

A' Játék Szin alaki tulajdonára nézve hasonlit a' tüzhöz: a' tüzre ha vigyázunk, ha vele okosan bánunk, enyhit, melegit és számtalan a' haszna; ha pedig oktalanul bánunk vele, bennünket is megéget és el ront, el pusztit mindent, amihez hozzá férhet.

A' Játék Szinnek hasonló két egymással ellenkező tulajdonai vagynak.

1° A' Civilisatiot nagyon segiti; az erköltsöt pallérozza.

2° Az erköltsöt megvesztegeti.

Ha tehát értelmes, alakivel esméretes férfiura van bizva a' Játék Szinnek igazgatása, ugy a' Nemzetnek nagy haszna van benne; ha pedig tudatlan, ha esztelen az administratioja, 's ha nem vigyáz reá a' Nemzet, több kárt okoz, mint hasznot tészen.

Nyomozzuk ezt az allatást, igaz-é?

§ 2.

A' Játék Szin a' Vétket utáltatya velünk, 's az által erköltsi Culturánkat neveli.

A' Lelki esméretre ható eszközök, melyeken sem a' törvény, sem a' királyi hatalom nem uralkodhatik, a' Szin Játszó kezében 's hatalmában vagynak.

A' törvény megbünteti a' vétket, de tsak akkor, ha a' vétek megbizonyosodott; a' királyi hatalom le tiporhatja, 's el tapodhatja a' hatalmas gonosztévőt is, de mikor? — ha többé nem titok a' vétke; ugy, de a' gonosztévő titkolja gonoszságát; a' Hypocrita tudja magát tettetni, 's ekkor a' titokban véghez vitt gonoszságot sem a' törvény, sem a' királyi hatalom nem büntetheti; hát ki? — A' Játék Szin.

A' Dán királyt Hamletben senki se vádolta azzal, hogy ő ölte meg a testvérét, tsak a gyilkossághoz hasonló történetet játszodtak el előtte, imé a' lelki esmérete nem álhatá ki, és el árulá vétkét. A' Molier Tartüffje hasonló képpen fedezé fel a' Párisi Papok titkos vétkeket, tsak hasonlót mutatott 's a' papok ki nem álhaták, fel támadtanak Molier ellen, 's igy jöve világosságra gonoszságok, melynek titkát sem a' törvény, sem a' királyi hatalom ki nem fejthette volna.

A' Játék Szin hatalma előtt a' vétek még a' Sirba sem rejtezhetik el. Azokat a Gonosztévőket is, kiknek tsontyai régen elsorvadtanak, 's porok semmivé lett, kik századjaiknak ostorai 's átkai valának, elé varásolja ez, kénszeriti őket, hogy hagyják el penészes lakó helyeiket, fel állitya őket a' szinre, hogy gyalázatos életjeiket, a' Nézők szemeik előtt még egyszer 's még tizszer is el fojtassák, a' vétektől rettentsenek és igy a késő kornak annyi sok századok után is tanuságul szolgáljanak. Igy láttyuk Nérót, Mitridateszt, Tarquint, Artandert, Machbethet, Ravaillacot s több ily tárgyait az emberi nem átkának, 's irtózunk tettektől.

Midőn Lady Machbeth, tántorgó lépéssel, véres tőrrel a' kezében, irtódzás és lelki esméret mardosásai között előnkbe áll, 's a' két Indiának minden jó szagu szereit hivja segitségül, hogy kezeiről a' gyilkosság rettentő büzét el töröljék, — ugyan ki ne irtózna akkor a' gyilkosságtól, — 's ha valaki ezt irtódzás nélkül szemlélheti, annak a' Szin Játszó az oka, aki nem mivész, hanem tsak kontár a' mesterségben.

§ 3.

A' Virtus követésére buzdit.

Tagadhatja-e valaki, hogy soha se érzékenyedett volna el, vagy soha se könnyezett volna a' Játék Szinbe? Ha Czid, Rodogune, Sertorius, Merop, Alzér s más ezekhez hasonló remekek nem érzékenyitenek bennünket, vagy szivünk darabos, vagy a' Szin Játszó tudatlan.

Maria Stuartot el kisérjük a' Vésztő helyre, 's el érzékenyedünk látására. Érezzük a' szélvész dühét, melynek a' szerencsétlen Lear király ki van téve; az Öreg Moor esetét meg siratjuk, 's utályuk ezen szempillantásban az gyermeki háládatlanságot.

Czinnával haldokolva engedünk meg ellenségeinknek 's Zrinyivel vágyunk meg halni Hazánkért s királyunkért. Hunyadi magyar virtussát, 's Regulusz Római lelkét bámulva tsudáljuk, áldjuk a' Titus kegyét, 's szánnyuk a' Pompejus szerentsétlenségét.

Igy esmerkedtet meg bennünket a' Játék Szin a' Nagy tettekkel 's bizonyitja, mely háládatossággal emlékezik a' késő kor is azon férfiaknak virtussaikra, kik előtt bámulva hallgatott a' föld. Ez által fel ébred bennünk az indulat hasonló tettet mivelni; hogy bennünket is igy áldjon a' késő kor. Igy plántálódik bé a' virtus tsirája a' Játék Szin által szivünkbe.

§ 4.

Civilisatiora, Társasági Tsinosodásra tanit.

A' Társasági életben a' polgári erkölts leg inkább diszesiti az embert. A' Conventio kinek kinek eleibe szabta, mint bányon másokkal 's hogy viselje magát erántok. A' Civilizált ember nem teként göggel az érdemre, bár rongyba legyen is az, 's nem azt nézi, hogy kinek milyen fáin posztóból van a' kaputja, hanem azt, hogy helyén van é a' feje és a' szive?, betsülli a' Virtust akár kibe találja azt, és a' jó erkölts eránt tisztelettel viseltetik. A' nállánál alább valóval szelid és nyájas leereszkedéssel bánik, magához hasonlóhoz barátságos bizodalommal viseltetik. Elől járóihoz pedig, kiknek rangjuk őket védelmezi, illő tisztelettel közelit, 's azon igyekszik, hogy külső viselete, belső érzésével egy hármoniába legyen. Hol lehet ezekre Naponként elevenebb példákat látni, mint az olyan Játék Szinen, melynek administratioja a' Civilisatiora törekedik, és az aestheticai Culturában nem járatlan.

§ 5.

A' Nemzeti Nyelvet pallérozza.

Azon tudósok, kik a' Szomoru és Érzékeny Játékokat irják, hogy ideájoknak nagyobb erőt adhassanak, megválogatyák a' szókat is, mellyel élnek a' Játék folyamatjában, tiszta, tsinos, a' tárgyhoz alkalmaztatott beszéddel irnak; ezt a' Szin Játszó szájából Naponként halván a' Néző, az ilyenekhez szokik a' füle, nem fog néki tetzeni többé a' mi bárdolatlan 's naponként elő meneteleket tészen a' tsinosodás utján: a' nyelv melyenn beszéll, minden Barbarismustól meg tisztulva, meg ujjult fényben áll előtte.

§ 6.

A' Játék Szin hatalmas eszköz a' Tollerantiára.

A Vallásbéli szakadások ólta, a' különböző vallásuak, különböző helyeken gyülekeznek összve, hogy a Praedicatorok szájából az erköltsi tanitást halhassák. Két és több féle vallásu nintsen együtt, sőt többnyire egyik valláson levő Praedicator gunyolja a' más valláson levőt s ez által az egyenetlenségnek magvát szórja közikbe.

A' Játék Szinben pedig minden vallásbéli külömbség nélkül egyben gyülvén a' Nép, egyszerre 's egy formán halya az Szin Játszó szájából azon erköltsi principiumokat, melyekkel a' tudós Dráma irók munkájokat felékesitették. Ugyanazon egy principiumat hallván mindenik egyformán hat az a' szivre, 's végre egyesül a' sok különböző értelem és vélekedés, 's utoljára a' sok különböző valláson lévők

meg egyeznek abban, a' mi felett a' Játék Szin be fojása nélkül sokáig vetélkedtenek volna. Gutta cavat lapidem, non vi, sed saepe cavendo.

Igy gyujtja meg a' Játék Szin az emberi szivben azon jól tevő világot, a' tollerantiát, melynek születése előtt oly sok keserves sebet ejtett a' vallásbéli buzgóság az emberi nemzeten.

§ 7.

[...]

A' virtust az erköltsi Játékokban látjuk küszködni bal sorsával, 's az ártatlanságot földre tiporja a' vétek; 's midőn már a' mélység szélin áll az üldöztetett, szinte lehetetlennek látjuk szabadulását, szivünk el van alélva, együtt érezünk a' szenvedővel, 's elbágyadunk érzésünk terhe alatt; ekkor reménytelenül érkezik a' segitség: (melynek minden erköltsi Drámában meg kell lenni) meg szabadul az ártatlan, szivünk megkönnyebbedik egy sóhajtással lerázzuk a' terhet rólla, 's keservünk örömre válik. [...]

§ 8.

A' Játék Szin az emberi elme találmányai között igen fontos.

Minden elé beszéllés hideg. Mire valók a képek, ha nem arra, hogy jobban képzeltesse velünk azt, amit ábrázol, s mennél természetesebben ábrázolja a' kép azt, amit akar, annál könnyebben feltaláljuk azt, amit akar ábrázolni.

Alkalmaztassuk ezt immár a' Játék Szinre.

Mennél természetesebben játszódik a' Szin Játszó, és öltözete, tekéntete, maga viselete mennél alkalmaztathatóbb ahoz, kinek személyét akarja játszódni, 's a' Játék Szini Decoratiok, a' kisérők, Statisták, 's a t. mennél természetesebben vagyunk el készülve, annál könnyebben képzeltethetik a' Nézőkkel azt, amit a' Szin Játszó akar játszódni.

Nem lehet ennek józan észszel ellene mondani, s ebből önként következik az, hogy a példa adásra, 's példák által a' sziv formálására, erkölts tisztitására, Civilisatiora, Nemzeti Lélek teremtésére 's a' nyelv pallérozására nints hatalmasabb eszköz egy is, azok között, amit eddig elé az emberi elme fel talált a' Játék Szinnél.

§ 9.

A' Játék Szin veszedelmes volta.

Nevezetes kérdés az erköltsi tanitók között, hogy valyon a' Játék Szin nem tészen-é több kárt mint hasznot?

Meg kell azt vallanunk, hogy ha a' Játék Szin alkalmatos az erköltsöt javitani bizonyosan arra is alkalmatos, hogy erköltstelenségre szoktasson bennünket, ha szivünket formálni tudja, bizonyosan azt el is vadithattya; attól függ; hogy az aki a' Játék Szint administrálja, milyen Culturáju, 's milyen tudományu ember.

Ha a' Szinenn olyan Játékok adódnak elé, melyekben a' vétek, a' virtus palástyába vagyon öltöztetve, p:s: a' Tolvajok, és Fortély, Szerelem Schillertől, ilyen a' Szerelem gyermeke és Nemes hazugság Kotzebuetól s több ehez hasonlók, ugy a' Játék Szin nem fogja a' vétket utáltatni velünk, hanem bé lopván az idő töltés szine alatt magát az erköltstelenség a' Nézö, kivált a' tapasztalás nélkül valók szivekbe, a' Játék Szin az erköltstelenségnek, fajtalanságnak és a' bujaságnak oskolájává lészen.

Midőn a' Ludas Matyi, Zöld Martzi, Tulokmányi, Átkozott Borbély Mühely, Prágai két Néne 's több ezekhez hasonlók, melyeknek látásán tsak a' tudatlan, neveletlen és Civilisatio nélkül való ember gyönyörködhetik, el játszódtatnak a' Játék Szinen, akkor a' Játék Szin a' neveletlenségnek 's tudatlanságnak leszen oskolájává.

Hogyha pedig végre az ilyen Játékokat az olyan Szin Játszók adják elé, akik magok erköltstelenek, akkor a' Civilisált Szülék ne botsássák gyermekeiket a' Játék Szinbe, mert a' tapasztalatlan ifju virtus helyett mérget sziva bé, fajtalanságra szokik, 's a' Játék Szin az erköltsnek el kerülhetetlen veszedelmet okoz.

§ 10.

Mit keljen tehát a' Játék Szinnel tenni.

Feljebb a' Játék Szint a tüzhöz hasonlitottuk azért, hogy mind a' kettőnek jó és rossz tulajdonai vagynak; de azért nem vetjük meg a' tüzet azért, hogy oktalan kézbe ártalmassá lesz; hanem vigyázunk reá, hogy ne ártson.

Az electricitás mennyi veszélyt okozott; mégis nagyobb a' haszna; megtisztitván a' levegőt szabadabban lélegzelnek utánna mind emberek, mind barmok, sőt még a' plánták is.

Midőn Franklin a' menykő fogót, *Conductor* feltalálta, megfosztotta az electricitást ártható mérgétől és tsak az használható erejét hagyta meg.

Tegyen a' Nemzet is ugy a' Játék Szinnel, mint Franklin az electricitással, az az

1º Adjon a' Játék Szinnek olyan direktiot, amely őtet egyenesen a' Civilisatiora vezesse és ártható erejéből ki vetkeztesse.

2º Olyan játékokat játszódtasson el a' Szinen, melyekben tiszták legyenek az erköltsi principiumok; még tsak két értelmüek se.

3º A' Játékok oly Stilussal legyenek irva melyek által a' Nyelv pallérozódjon.

4º A' Szin Játszókban az erköltstelenséget telyességgel meg ne szenvedje.

V é g e.

FOGLALAT

§ 1. A' Játék Szin alaki tulajdona.
§ 2. A' Játék Szin az Vétek gyakorlását utáltatja.
§ 3. A' Virtus követésére buzdit.
§ 4. A' Civilisatiot segiti.
§ 5. A' Nyelvet pallérozza.
§ 6. A' Tollerantiara hatalmas eszköz.
§ 7. [...]
§ 8. Nagy hasznu találmány.
§ 9. Nagy kárt is okozhat, Veszedelmes lehet.
§ 10. Mit keljen vele tenni.

SZABÓ LAJOS közlése

Az Elveszett levél kolozsvári fogadtatása

Századunk első és második évtizedében a magyar közönség is felfedezi Caragialét. Novelláit után színművei találnak lelkes fordítókra. 1900 elején már játszszák *Megtorlás* (Năpasta) című darabját, 1922. november 23-án pedig színre kerül az *Elveszett levél* Kolozsváron, a következő szereposztásban: Ştefan Tipătescu — Táray Ferenc; Zaharia Trahanache — Izsó Miklós; Agamiţă Dandanache — Leővey Leó; Tache Farfuridi — Forgács Sándor; Brînzovenescu — Oláh Ferenc; Nae Caţavencu — Lengyel Vilmos; Zoe Trahanache — Szabados Piroska; Pristanda — Mihályfy László; a részeg polgár — Nagy Gyula; Ionescu — Enyedi Imre; Popescu — Sebestyén Lajos.

A *Keleti Ujság* már július 18-i számában, *Caragiale magyarul* című cikkében beharangozza Janovics Jenő tervét, aki Kádár Imrét, Victor Eftimiu *Prométheusz*ának a fordítóját bízta meg a darab tolmácsolásával. Ugyancsak a *Keleti Ujság*, az évad műsortervéről írva, egyik szeptemberi számában hangsúlyozza, hogy az erdélyi magyar színházak őszinte és meleg szándékú közeledésről tesznek tanúbizonyságot. Az *Înfrăţirea* szerint ez a várható esemény hódolat az egyetlen nagy román drámaíró emlékének (*Opera lui Caragiale*. 1922. szeptember 19.). A bemutatót megelőző napokban Caragiale neve gyakran szerepel a kolozsvári napilapok hasábjain. A *Keleti Ujság* november 7-i számának egyik cikke *(A kolozsvári magyar színház Caragiale-ünnepe)* a színház szolidaritását hangsúlyozza a Caragiale halálának tizedik évfordulójára emlékező román színházakkal. A lap tájékoztat arról, hogy egy neves román esztéta tart bevezetőt magyar nyelven, Janovics Jenő igazgató pedig meghívta a művészek szakszervezetének képviselőit, valamint a sajtó munkatársait. A másik kolozsvári napilap, az *Ellenzék*, szintén tájékoztat az eseményekről. Az *Înfrăţirea* szerint a bemutatón eldől a román értelmiségi köröket foglalkoztató kérdés is: egyetemes művész-e Caragiale, vagy csak a román közönséghez szól, vagy a román közönségnek is csak egy bizonyos nemzedékéhez (*Scrisoarea pierdută la Teatrul unguresc*. 1922. november 15.).

Kádár Imre, a darab fordítója, az előadás napján cikkben számol be fordítási élményeiről és nehézségeiről. Caragialét vérbeli román írónak tartja, nemcsak írásainak tárgya, cselekménye és környezete miatt, hanem főként írásainak lényegét tekintve. A szerző bízik abban, hogy a román sajtó és a román művészet képviselői nem azért jönnek el a bemutatóra, hogy összehasonlítsák azt a román előadásokkal, hiszen a román színházaknak olyan múltjuk van Caragiale interpretálásában, amelynek művészi szintjét a magyar színház kísérlete nem érheti el. Kádár ugyanakkor hisz abban, hogy a darab megértésre talál a magyar közönség körében,

s Janovics Jenő fáradozása nemcsak nemes, ünnepi gesztus marad (*Felvonásköz.* Keleti Újság, 1922. november 23.).

Az előadást követően Aurel Buteanu az *Infrăţirea*ban örömmel tudósít arról, hogy a magyar közönség értette és élvezte a darabot, bizonyítékául annak, hogy egy társadalmi színmű tovább élhet történelmivé válása után. „Mivel a művészet a nemzetek közötti megértésnek mindig jó talaja volt, mindkét részről tapasztalhatjuk az igyekezetet annak érdekében, hogy egymást alaposabban megismerjük" — írja Buteanu, majd bevallja, hogy eredetileg kételkedett a darab magyar nyelvű előadása sikerében, főként azért, mert tudomása volt arról, hogy Kádár Imre igyekezett megőrizni az eredeti nemzeti ízét, és nem dolgozta át a magyar közönség számára. A fordítás azonban minden várakozását fölülmúlta: „Kádár úr tökéletesen megértette a nyelv legjellegzetesebb árnyalatait, amelyet ízesen, szipor-kázón adott vissza." (*Scrisoarea pierdută de Caragiale.* 1922. november 25.)

Az *Ellenzék* méltatja a darab szellemességét kiemelő és a színészek játékát összehangoló rendezést. A *Pásztortűz*ben megjelenő ismertetés egyrészt a szerző tisztánlátását és ragyogó szellemét méltatja, másrészt a darab szerkezeti egyenetlenségeire keres mentséget (Tövisi Géza: *Két premier.* 1922. december 2.). A *Gîndirea* névtelen cikkírója — aki, cikkéből láthatóan, nem tudott magyarul — nem elemzi sem az előadást, sem a színészek játékát, ellenben szívesen elidőz az előadás külsőségeinél, a kosztümöknél, a darab cselekményét és szövegét pedig annak anekdotikus váza szerint követi, fő támpontja a szereplők megjelenése és távozása. „Nem marad más hátra, mint hogy igazat adjunk Ignotusnak: sikerült végre a magyar irodalmároknak is felfedezniük drámaírónk művében a szatíráját annak, amit a magyar paraszt »az urak ördögi találmányának« nevez, a politikának, s amely a földgolyó minden részén egyformának tűnik" — fejeződik be az előadásról szóló glosszája.

A darab 1934-ben kerül fel újra a sétatéri színpadra, még mindig Kádár Imre fordításában, de már teljesen új szereposztásban. A *Keleti Újság* (1934. május 1.) arról tájékoztat, hogy minden valószínűség szerint a Kolozsváron tartózkodó miniszterelnök, valamint a kormány többi tagja is jelen lesz az előadáson, a magasrangú vendégek, Tătărăscu és Vaida-Voevod azonban nem tették tiszteletüket.

1937-ben a *Színpad és Mozi* a darab újrajátszását hirdeti, majd 1938-ban a *Keleti Újság* a következő színházi évad egyik darabjaként említi a Caragiale-művet.

A kolozsvári bemutatót követő évben Victor Eftimiu levelet intéz a *Culisele — A Kulissza* című laphoz, amelyben felhívja a figyelmet Caragiale fordításának a hasznosságára (*Problema traducerilor.* 1923. február 1.). A lap szerkesztősége ankétot indít, amelynek során közli Ion Agîrbiceanu, Lucian Blaga, Dózsa Endre, Janovics Jenő, Kádár Imre, Ligeti Ernő és Adrian Maniu válaszait Victor Eftimiu levelére. Annak ellenére, hogy az ankét befejeztével a lap nem közli saját nézeteit, a válaszokból kiderül, hogy Caragialét fordítani valóban fontos és szükséges, az *Elveszett levél* pedig egyetemes jellegű, tehát kiválóan alkalmas arra, hogy leleplezze a magyarországi választási hadjáratok visszásságait is.

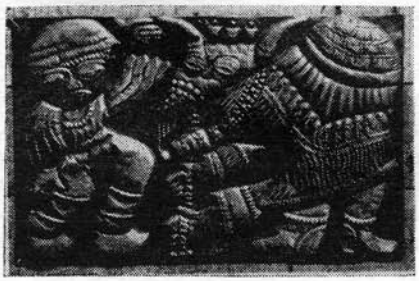
Ugyancsak Victor Eftimiu, egy hónappal később, a *Lupta* című lapban foglalkozik a Caragiale-fordítások értelmezésével: „Milyen legyen egy Caragiale-előadás egy idegen városban, egy olyan testület közreműködésével, amely nem rendelkezik a mester útmutatásaival?... Megértették vajon a kolozsvári színészek Caragiale alakjait? Visszaadták-e sajátos ízüket ezeknek a sajátosan emberi, s mégis annyira jellegzetesen román festői karikatúráknak? Caragiale tehetségének

melyik részét méltányolja az erdélyi értelmiség, és melyik idegen számára? Íme, néhány kérdés, amelynek megválaszolására aligha van alkalmasabb ember, mint Kádár Imre, a kitűnő író, az *Elveszett levél* fordítója" (*Să fugim de politică*, 1923. március 9.).

Kádár Imre válasza nem késlekedik. A *Keleti Újság* 1923. március 21-i számában *Tradíció a színpadon* című cikkében Eftimiu állításainak cáfolataként, s a kolozsvári Magyar Színház politikájának a védelmében a színház valódi céljának a meghatározásából indul ki. Véleménye szerint a színház nem érheti el célját, ha a valódi életet próbálja másolni. Az író, aki pillanatról pillanatra adja vissza a környező valóság részeit, nem alkot. Mint ahogy az életnek egy meghatározott része sem lehet színmű. Ha az író egy letűnt korszakot akar ábrázolni, a legnagyobb hibát akkor követné el, ha a színpadot kosztüm-kirakatként kezelné. A rendező sem érheti el a kellő hatást, ha a színen az illető kor hű másolatát próbálja visszaadni. A dramaturgia legfőbb kérdése a jelen szemszögéből nézve az, hogy hogyan lehetne leginkább jellemezni az illető kor emberét és környezetét. Az is előfordulhat, hogy a rendező tudatosan tér el az illető korszak valóságától, hogy ezzel a hamisítással is közeledni próbáljon a művészi valósághoz. Ez pedig egyike a színház alaptörvényeinek, és nemcsak a történelmi tárgyú darabokra vonatkozik, hanem a társadalmi drámára is. Caragiale művészi nagyságát illetően Kádár Imre válaszában kifejtette, hogy az írót európai jelentőségűnek tartja, s darabjai számos dramaturgiai megújhodáson mennek keresztül. A mai bukaresti ember — mondja Kádár Imre 1923-ban — el sem tudja képzelni másképp Caragiale alakjait, mint ahogy azokat az író elképzelte. De az évek telnek, s jöhet egy zseniális rendező, aki a megszokás szép törvényeit megszegve újraértelmezi a darabot, igazának pedig tehetsége és sikere lesz a bizonyítéka. Az sem kizárt, hogy harminc év múlva a bukaresti Nemzeti Színház új szereposztásban és felfogásban adja elő. Az idők addig valószínűleg gyökeresen megváltoznak, és a Caragiale-hagyományokat fel kell áldoznunk azért, hogy megőrizhessük Caragiale szellemét. Kádár Imre elismeri, hogy a kolozsvári színház nem hagyományhű Caragialét játszott, a román közönség csalódottan távozott, mert nem azt kapta, amihez hozzá volt szokva. A magyar közönségnek azonban egy olyan Caragialéra van szüksége, akinek világát maga is el tudja képzelni.

Ez az elemzés tisztánlátásával és pontos esztétikai értékelésével éppen egy félévszázad elmúltával igazolódik, amikor bukaresti színpadokon, a Lucian Pintilie, illetve Liviu Ciulei rendezte előadásokon *(Farsang, Elveszett levél)* Caragialét új, modern felfogásban mutatta be a Lucia Sturdza-Bulandra Színház.

Chereji Peris Teréz



Tamás Pál fémdomborításai

SZEMLE

Megszámlálhatatlan tele korsó

Kányádi Sándor *Fától fáig* című kötete* tizenöt év verseit foglalja magában. Az e versek által bennem kiváltott megindultság, nyugtalanság érzésének egyáltalán nem biztos talaján állva próbálok hozzájárulni néhány gondolattal a Kányádi-kép kialakításához.

Ez a gyűjteményes verseskötet számomra elsősorban ezt a megfogalmazást sugallja: a néptanítói, „megváltói" lendület, amely olyan látványosan kiragadja a tömegből a költőt, végül is légritka közegben foszlik szét, s amit megment a költőből a tehetség, az emberi és művészi többlet, visszahozza magával, a gyors zuhanástól véresre horzsolt testtel, hogy eggyé váljék újra azokkal, akikből vétetett. A „születtem, elvegyültem és kiváltam" s „újra elvegyültem" ívét visszahajlítja a népszolgálat illyési ihletésű vonulatában. Ez a csodálatos zuhanás, a feloldódás álomszerű révülete Kányádi költői pályája vonulatának meghatározó, rendező elve. (Külső gesztusokban mások is magukénak vallják ezt a korszerű feloldódást, de a megtalált hely, a közös gondok boldogsága sok műből hiányzik: a szembefordulás és beleolvadás magatartás-párjából inkább csak a szembefordulás marad. A „pokolra kell annak menni" annyira tudatos költői magatartás már némelyeknél, hogy a pokol lassan jelzőtáblákkal ésszerűen felszerelt turistahellyé változik.)

A kiválás mámorától az elkülönülés kétségbeeséséig ívelő szárnyalásból népéhez visszahullónak a sebeire közös gondok hegednek, és a sorsközösség tudatának új bőre nő. E lassú lábadozásnak és gyógyulásnak vetülete a kötet két utolsó része *(Függőleges lovak, Szentjánoskenyér)*, míg az első kettő *(Harmat a csillagon, Kikapcsolódás)* a szabad, mámoros szárnyalásé.

Ezt az ívelést követi jelképeinek szerkezete is. Eleinte a képanyag ilyen fogalompárokat hordoz: szegénység — becsület, harc — dal, öregedés — elmúlás, szerelem — álom — emlék, tavasz — álmok — remény, csillagok — magány, magány — elmúlás, hogy aztán a kasza élén, a hovatartozás jelképén az egyedüllévállás tűzfénye virrasszon. Majd az eltört korsó, a lovak, az alvó városon átbaktató juhok, a vadkörtefa, a földön játszadozó gyerekhez oly igen közelálló apró bogarak, a papsajt, a szinte már transzcendentálissá váló gyermekkori félelmek sajgása — a fák, a fű, az állatok, a bogarak mindmegannyi indíték a megtartó emlékezésre, a nosztalgiákon túli érzésekkel, meglátásokkal telített emlékezésre. Az üres korsó, amit vízzel tölt meg a gyermek, s a tűző napon aratóknak odavisz — az enyhet adó, szomjat oltó, tudást vivő magatartásnak; a megszámlálhatatlan üres korsó pedig már nem a kényszerű kötelességnek, hanem a népszolgálatnak a jelképévé ma-

* Kányádi Sándor: Fától fáig. Második kiadás. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest. 1972.

gasztosul. Így telítődik mind jelentősebb s elsősorban a néppel eggyéváló költő meglátásaival visszatérő motívumainak mindegyike. Egyik állat-szimbóluma, a ló először a mozdulatlanság, a rettenet egyetlen hosszú kiáltása, míg később már az idő szekerét húzza, a haladást jelképezi, hogy még később elszabadulva eltűnjék a rengetegben, s végül a trappoló két szürke a bátorság és önbizalom hámbafogott erőivé váljék.

Az említett központi rendezőelvet fedezhetjük fel ugyancsak, ha végigkövetjük verseiben a négy évszakot. Az elsőkben a tavasz a reménység igazolása, biztatás, míg az ősz az árnyékok, az emlékek hordozója. Majd a tavasz égő avar füstjével kormosul. A faültetés, a gondoskodás őszilevél-kezű öregember képén át ível az évszakokon keresztül. A költő dér-főkötős barackfák virágzását félti, a túlbuzgó tavasz sürgetéseitől nekilendülő rügyfakadást, remegő szívvel figyeli az áldott májusi esőt, s kétségbeesik, ha beköszönt a fagy. Népesedik a tél, megjelennek a farkasok, aztán a hóvihar már őrült fosztogatás. A nyári égen feltűnnek a fellegek, a viszonylagos a tökéletes helyébe lép. A tél után az ősz is állat-képben éled újra, gubancos gyapjas vén juh baktat a hegyről lefelé. S újra a tavasz, a városi. A remény csepegő ereszeken, olvadó jégcsapokon át remeg a házak között. A háború háromlábú és kétfejű húsvéti bárány szörnyetegének emlékezete. A téli nádas égett pernyét és kormot szór a hóra, de a fagy már szelídül. Felborzolt bundájú, ijeszt is meg dörzsölőzik is, a tél valahol ott maradt a fenyvesek között, becsapják előtte az ajtót. De a hajdani kutyaharapások emléke sajog kitörölhetetlenül. S a hazalátogatás, az árva tavaszi alkonyat üres udvarban, üres házban: nyelv nélküli harangok szomorúsága. Hogy megszülessék végül a legtisztább téli kép — a nyugalmas, nagy havasé. Szálerdőben repül a szán, hatalmas a csend, csak a faroló szán surrog, biztató szó nélkül vágtat a két deres. Az évszázadokon őrködő fenség, az eláradó nyugalom és az állandó emberi készenlét, a mozgalmasság, az állandó tevékenység felfokozottsága megnyugtató egyensúlyba kerül, méltóságos egyszerűségben. Úgy érzem, a megtalált közösség, a közös sors-tudat kigyógyító boldogsága egyik verséből sem sugárzik ennyire biztatóan, ennyire a magáratalálás örömével, biztonságával *(Jó szánút, jó fejsze).*

Ugyancsak érdemes végigkövetnünk a fák szerepét Kányádi verseiben. Az első két részben még fontos szerepet játszanak a költői képalkotásban. A költeményeknek szinte fele tartalmaz valamilyen utalást a fákra, van, amelyik egyenesen egy fa köré épített szimbólumon nyugszik. Aránylag ritka ebben az időben, hogy a fák csak hangulatfestő szerepet töltsenek be — többnyire a költői mondanivaló hordozói. Legtöbbször mint a költőt írásra késztető töprengések, fájdalmak vagy a hit fellobbanásainak szimbólumaiként jelennek meg. A harmadik és a negyedik részben ritkábban ír róluk, illetve használja fel a hozzájuk kötődő hangulatszférát — a versek túlnyomó többségéből hiányoznak a fák. Olykor egy-egy költő-előd re, társra való emlékezés kapcsán tűnnek fel, avagy átalakult szerepben (karó, bot, tűzifa) jelzik a költő hangulatát. Az első két részben gyakran szerepel a gyümölcsfa, barackfa, nyírfa mint a féltenivaló törékenység, gyöngédség, tisztaság jelképe; az akác, a fűz, amelyek első verseiben a szegénységre, a tisztességre utalnak, majd valamivel később hangulatfestő környezeti elemként az elmúlás, a tűnődés szorongásait idézik. Ebben az időben jelenik meg igen gyakran a nyárfa az elbizonytalanodás, egyedüllét, de ugyanakkor az összetartozás jelképeként is. Amíg a közösség biztonságában ringatózik a költő, mielőtt a szembeszegülés és beolvadás magatartás-párja belelopná magát a verseibe, addig fa-jelképei is csak a világnak való nekirugaszkodást siettetik. Jóval később kerül sor a fák sors-szelídítő, megbékéltető hatására. Az első részben egyelőre a három fűzfa térdig van

nyesve, a három fenyőn nem nő toboz, a nyárfa paranoiásan rezeg, a vadalmafára nem galamb száll, hanem varjú, vagy csak egy bot akad rája, a mogyorófa riadt és meddő, a nyírfa kérge vereslik, nem beszélve a tövisfáról, a máglya és korona jelképéről. Az egyetlen „megtartó" famotívum az első részben: egy gerenda. Csak egyetlen versben jelenik meg úgy két nyárfa („Vagyunk ketten két szép nyárfa"), mint az összetartozás szimbóluma. Vagy a második részből: „sajnálom nagyon a gyümölcsfákat", a fenyő a holtak nyugalmával fekszik, a nyír és som semmiség stb. Így csak a mindent lebírni kész, mindent magáénak érző ifjúság pazarolhat, egy természetközelben eltöltött ifjúság, amely riadtságának, megdöbbenéseinek színes pántlikáit aggatja az általa oly jól ismert fák ágaira. De közeleg az idő, amikor szükség lesz minden kis természet-motívumra, hogy a megmaradás, a bizonyosság, a hit támasztékáivá váljanak. A fa-motívum első gyökeres hangulatváltása a meghalt édesanya emlékével jelentkezik; a költő már tudatosan használja a természeti jelképek sors-tragikum hordozó jellegét: „Máskor talán egy árnyék, / fű-, fa- vagy virág-játék, / az is rád hasonlíthat; / holtomiglan ismeretlent / siratok, ha siratlak." Vagy ugyanebben a hangulatkörben: „Csak egy árva vadkörte integet még utánam / ebből a parttalanná vált világból." Nem csoda, ha egyszerre csak megjelennek ezek a sorok: „Tűnődő vén juharfa / tanítgat bölcsességre." A fák jelképi szerepváltása most már mind szembeötlőbb. Valamikor a kökénybokor a magányos virrasztást jelentette — az utóbbi két rész verseiben viszont már új költői elem a cserefa, két művész-elődre való emlékezés kapcsán, mint a szülőföld megtartó erejének szimbóluma. A vadkörtefa egyik korai versében a magányt érzékeltette, az őrködést az alvók felett, az utolsó rész egyik versében az ifjúság győzniakarását sóvárgó visszaemlékezést sugallja.

Fától fáig című versében egy gyerekkori emlék, az elveszett lovakat kereső fiú félelmeinek kapcsán, ahogy a hatalmas éjjeli erdőben szinte elvész maga is, már a néphez, a közösséghez visszavágyódó költő gyötrő, segítséget kérő panaszát írja meg: „Jól eljöttem Hol a tisztás / Innen még visszatalálok / Morzsát hintek / gallyat török / nevemet a fába vésem / Szól a csengő most is hallom / folyton hallom hallom régen / Hallottam az anyaméhben." Ebben a versben érhetjük tetten a növényvilág-, a fa-motívum jelképváltó mozzanatát, éppen az átváltás pillanatában. A fák kettős szerepet kapnak. Egyrészt még ijesztő, félelmetes természet-bálványokként rögződnek belénk, de ugyanakkor megszelídített szerepben: útjelzőkként is szolgálnak. A nyárfák félelme, bükkök biztonsága, a gyertyán himbáló ágai, a Kányádi-képvilág egész fa-motívuma ebben a mondhatni szinte a tudatalatti világába tartozó jelképben sűrűsödnek össze: „Nevemet a fába vésem". A visszatalálás reménye, a bizonytalanság legyűrhetetlen izgalma, a hazavágyódás egyrészt, másrészt pedig az írástudó bizakodása: ha fennmarad az emlékezete, még ha nem is teljesen olyan formában, ahogy szerette volna — ez a megmaradás lehetőségét jelenti, legyőzését az elmúlásnak. Így nemesedik aztán a gyötrelem költői szándékká: „Tovább tovább fától fáig / magad lopva / botladozva."

A versek legjelentősebb szimbóluma, a fenyőfa, mind a négy részben előfordul. A fenyőfa-motívum utal a legmeggyőzőbben az írás elején kifejtett ragaszkodás—szembefordulás—beleolvadás ívére. Eleinte a szülőföld jelképe jelzi a helyet, ahol él a költő, és azt a határt, ameddig érthetően elhallatszik a hangja. Később a nagyság magányára és viszonylagosságára utal, hogy majd a felnőtt nosztalgiáját sugallja az elveszett gyerekkor terei után. Nagy versében, a *Jó szánút, jó fejszé*ben pedig, amint már jeleztük, a megtartó biztonságot, az évszázadok nyugalmas méltóságát, magabiztosságát, a megtalált hely örömét jelképezi.

E magyaros hatosokban írt versek kapcsán pár szót szólnánk Kányádi versei-

nek formáiról. A kötet első két részére a kötött ritmusú versek jellemzőek, melyeknek túlnyomó többsége nemzeti versidomokban íródott. A tiszta magyaros nyolcas (11 vers, szinte mind 1963 előttről), hetes (10 vers, leginkább 1963—65 között íródtak), hatos (4 vers, ebből 2 az első részben), ötös (2 vers, 1965 előttről), összesen mintegy negyedszáz vers — számszerűleg a legtöbbet teszi ki a kötött ritmusú versek közül. Gyakran keveri magyaros ritmusú sorait jambikus sorokkal, nyugtalan hullámzást adva mind súlyosabb költői képekkel telítődő versei sodrásának. (Így 17 magyaros nyolcasát keveri jambikus sorokkal, 8 hetesét és 6 hatosát, szintén leginkább az első két részben). Ugyanakkor a jambus-verset mesterien építi rá a hangsúlyos tagozódásra, méltó folytatójaként a nyugat-európai verselési formák meghonosítóinak költészetünkben. Jó példát szolgáltatnak erre jambusi kilencesei, melyeket túlnyomórészt 5/4 felezéssel magyaros kilencesekké alakít (11 vers, többnyire az első két részben). Az utolsó két részre a szabadvers a jellemző. Szenvedélyes vallomásai már képtelenek kötött ritmusú vagy akár polimetrikus formákba zsúfolódni. Nagysodrású szabadverseinek jellemzője, hogy egy-egy tragikus emberi sors megmásíthatatlanságán érzett fájdalmának vagy megértő felindulásának alkotnak keretet. A *XC. zsoltár*, *El-elcsukló ének*, *Kádár István siratása*, úgy érzem, egy-egy színpadi mű alapanyagát képezik. Művészekről írt szabadversei (Brâncuşi, Weöres, Szabó Lőrinc) költői fogantatású esszék. Ugyanakkor nem meglepő, hogy az utolsó rész versei között újra feltűnnek a magyaros ritmus-képletekben írottak.

Nem véletlenül fejtegettük az előbbiekben a fa-motívum szerepét Kányádi költészetében. A növényvilág képei, a nap- és évszakok, s általában az ismétlődés, növekedés jelképei mind az életerők felpezsdítését, az egyensúlybiztosítást, a személyiség kiteljesedését, az egyénnek a társadalomba, az univerzumba való belekapcsolódását igyekszenek sugallni. A költői magatartás ellentét-párjából a ragaszkodás, az összetartozás vállalását, s ennek boldogság- és biztonság-fedezetét közvetíti Kányádi költészete egy modern humanista, nyugtalan bölcs hevületével.

Vásárhelyi Géza

Tamási Áron Énekes madár című darabja kolozsvári színpadon

TÉKA

LUKÁCS GYÖRGY: Tanulmányok I—II. — Századunk egyik legjelentősebb filozófusának életművébe nyújt betekintést ez az első romániai magyar nyelvű Lukács-válogatás. Az életműre való utalást nem véletlenül használjuk, mint ahogy nem esetleges annak hangsúlyozása sem, hogy nálunk magyar nyelven első ízben megjelenő Lukács-tanulmányokról van szó. A kötetek anyagát összegyűjtő Bretter György — aki a remek bevezető tanulmány szerzője is — nyilvánvalóan éppen a jelzettek miatt Lukács György munkásságát nem a rendkívül gazdag életmű valamelyik szakaszára vagy valamelyik területére összpontosítva mutatja be, hanem — a szűkre szabott terjedelem ellenére — az egész életműből ad ízelítőt. Minden bizonnyal ezért *is* indítja a filozófiai tanulmányokat tartalmazó első kötetet *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* című 1918-ban írt, ma is lényeges tanulságokat tartalmazó cikkel, és zárja Lukács utolsó nagy ontológiai tárgyú művének egyik részletével, *Az emberi gondolkodás és cselekvés ontológiai alapzatai*val. — Az irodalmi tárgyú tanulmányokat tartalmazó második kötet még korábban írott tanulmánnyal kezdődik: Lukács 1909-ben keletkezett első Ady-tanulmányával és — a függelék anyagát nem számítva, amely Iring Fetschernek a Goethe-díj átadásakor tartott Lukács-Laudatióját és Tordai Zádornak néhány héttel a Lukács halála előtt Gaál Gáborral kapcsolatban készített Lukács-interjúját tartalmazza — az 1970-ben írt Bartók-tanulmánnyal zárul. — A válogatás szempontjai kétségtelenül helyesek; a kötetekbe került egyes tanulmányok beválogatásáról lehet vitatkozni. Kérdéses például, hogy az irodalmi tanulmányok sorába, ha már a szerző mindenképpen Ady-tanulmányt is szere-

„Nem lehetek kímélettel sem jómagam, sem mások iránt"

Az elmúlt néhány esztendőben írók és amatőrök hosszú sora adta közre önéletírását. Bartalis János, Kacsó Sándor, Kemény János, Nagy István, Tabéry Géza, Antal Dániel, Kovács István, Tamási Gáspár, Veress Pál után most Szentimrei Jenő gazdagítja ezt a régi erdélyi műfajt emlékezései első kötetével.* A sorban utolsóként jelentkezése tulajdonképpen nem az 1959-ben elhunyt szerzőn múlott — hiszen „élete regényét" a fölsoroltak közül elsőként éppen ő vetette papírra, még 1955—57-ben. Idézőjelesen „regény" a *Városok és emberek*, mert hiszen — akárcsak a korábban kiadott többieké — semmiféle regénymodellel nem mérhető, még Szentimrei népszerű Kölcsey-könyvével, a *Ferenc tekintetes úr*éval sem. Szerencsésebb hát memoárnak, emlékezésnek, emlékiratnak nevezni inkább. Ez a besorolás természetesen nem jelent rangsorolást; csupán műfaji, és nem érték szerinti minősítés. Tehát nem fantázia szülte terméket kap kezébe Szentimrei posztumusz könyvével az olvasó, hanem a jó félszáz évvel ezelőtti erdélyi valóság képét, egy érzékeny szépíró emlékezetén átszűrve. Nem aprólékos gonddal megmódolt, lekerekített epizódokat, anekdotákat, nem is artisztikusan bonyolított eseményszövevényt, hanem az öregedő író közvetlen hangú, „direkt" visszaemlékezéseit. Stiláris vagy szerkesztési bravúrok nélkül írásba foglalt krónikáját gyermekkora egyszervolt eseményeinek.

Sajátos, önmagával és a hajdani, elsüllyedt világgal könyörtelen szembenézést gyöngéd szavú emlékezéssel keverő formát, megoldást választ a halála előtti esztendőkben önéletrajzot kezdő Szentimrei, a parainézist: példázatként, mint „Nagyapó" meséli el saját élete folyását, egy apa nélkül, sokféle ellentétes hatás között vergődve fölcseperedett kisfiú életét, úttörő-életkorú kis unokájának, Bálintnak. Azonban a nagyapa-szerepkört kedvvel vállalva, sohasem száll le a gyermekhez-gügyögés szintjére, mégcsak nem is moralizálgat pedagógiai szándékkal, hanem a legrokonszenvesebb közeledést választja: magához emeli kisunokáját, egy szívéhez nagyon közel álló férfijelölthöz intézve tiszta erkölcsiséggel telített szavait. Ez az aspektus azonban az írói látásmód kettősségét is eredményezi: egyszer az eseményeket átélő kisgyermekként, máskor élete alkonyán számadást készítő öreg emberként veszi számba a történteket.

Amikor Szentimrei Jenő megkezdte életútjának fölvázolását, még nem volt nálunk divatban az ún. dokumentumirodalom. Könyvének értékét növeli tehát, hogy megírásával „megelőzte korát". S ha már

* Szentimrei Jenő: Városok és emberek. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest. 1973.

értékeiről beszélünk, föltétlenül dicsérnünk kell mindenfajta elfogultságoktól, személyeskedéstől mentes látás-láttatásmódját, s ugyanakkor azt is, hogy — vállalása szerint — írás közben nem volt tekintettel sem maga, sem mások érzékenységére; szerencsésen egészíti, teljesíti ki a tényszerű hűségre törekvő előadásmódot egyfajta lírai vallomásszerűséggel. S ami talán legértékesebb sajátsága: Szentimrei — kortársai jó részétől előnyösen különbözve — idős korában is széles láthatárú, az életkortól meghatározott beszűkülésektől mentes gondolkodóként alkotta meg emlékiratát. A *Városok és emberek* méltó epilógusa tehát életműve egészének.

„Deklasszálódás" a kisnemesi életformából a szűkös mindennapi kenyeret munkával megkereső életformába — így summázhatnók a romániai magyar irodalom egyik úttörője, mindenkor a progresszióért harcoló író, költő, szerkesztő, színháztörténész Szentimrei Jenő családjának társadalmi pályafutását. Ellentmondásos, ritka fölemelkedést szülő *deklasszálódás* volt ez. Az előző generációnak kínálkozó, félig-meddig élősködő: földtulajdonosi, dzsentri, katonatiszti életformából *fölemelkedés* az alkotó értelmiség kevésbé kényelmes, de tehetséges emberhez mindenképpen méltóbb életformájába. Tegyük hozzá sietve, nemcsak az édesanyja családjából hozott indítékok, hanem a történelmi sorsfordulók is segítették az első világháború frontjait megjárt osztrák—magyar monarchiabeli tényleges tisztet, küsmödi és bözödújfalusi Kováts Ferenc néhai csendőrszázados fiát, hogy Szentimrei Jenővé, irodalmunk egyik legtöretlenebb pályájú, legtisztább nevű írójává váljék. Nos, ennek a nem mindennapos metamorfózisnak gyökereivel, hajszálgyökereivel ismerkedhetünk meg a most közreadott önéletírásból, amely, ha megírása idején kerülhetett volna az olvasók elé, bizonnyal a mainál szélesebb körű érdeklődést, sikert aratott volna.

Nem minősíthető különösen eredeti megfigyelésnek az, hogy az önéletírások regényesített vagy akár nyersben hagyott formái mindenikének kezdő, a gyermekkor eseményeivel foglalkozó része szokott olvasmányosabbra sikerülni. Jellegzetesen a nosztalgiára hajlamos idős kor műfaja a memoár. Az öreg vagy öregedő írók fölfokozott érzelmi telítettséggel veszik számba édeni vagy éppen nem édeni gyermekkoruk történéseit. Szentimrei könyörtelen igazságszomjtól vezetve igyekezett nosztalgiától csakúgy, mint gyűlölködéstől mentesen megrajzolni útkereső eszmélésének esztendeit. A tudatosan tárgyilagosságra törekvés ugyan itt-ott letörölte emlékei hamvasságát, az érzelmességtől tartózkodás érdekében néhol hatásos tablókat mellőzött, a szépírói eszköztár alkalmazásáról való lemondás pedig jó néhány csattanótól fosztotta meg az „útkeresés könyvét". De éppen ezek a vállalt „fogyatkozásai": a hajdanvolt események igazsága keresésének, föltárásának és bemutatásának konok szenvedélye, ami együtt járt a néha kevéssé artisztikus valóság teljes, maradéktalan vállalásával, teszik a mai olvasó számára különösen rokonszenvessé a szerzőt és utolsó írását.

TÉKA

peltet, az egyik helyett miért nem az 1969-ben írott *Ady jelentősége és hatása* című cikket közölte. Hiányzik ebből a kötetből Lukács nagy tévedése is, a Madách-értelmezés. — Bretter György bevezető tanulmányának egyes tételei vitathatók, de nem kétséges, hogy a dolgozat a maga egészében az egyik legeredetibb szempontú értelmezés az egész Lukács-irodalomban. A Kriterion szerkesztősége mindenképpen helyesen járt el tehát, amikor az első hazai magyar nyelvű Lukács-válogatás összeállításával egy olyan munkatársat bízott meg, aki nemcsak ismeri Lukács életművét, hanem van mondanivalója is róla! *(Kriterion, 1973.)*

MÉLIUSZ JÓZSEF: Sors és jelkép avagy egy erdélyi utazás regénye ezerkilencszáznegyvenháromban tizenkét fejezetben elbeszélve. — „Az író szerepe a könyv" — mondja Méliusz. A könyvnek csak érdemét öregbítette az utazástól eltelt három évtized, a szerepnek meg nem árthat semmi: egyidős a prófétákkal. Innen a lírai pátosz, az ostorozó és önkínzó szenvedély, a jelképpé emelt és világgá mutatott sors. Az út nemcsak térképen, de írott és megírandó krónikákban is követhető. Utazni annyi, mint kitörni tér és idő rabságából, a szabad helyváltoztatás, a szabad emlékezés birodalmába, oda, ahonnan előre is látni, nemcsak hátratekinteni lehet. A közelmúlttal a legnehezebb szembenézni. Különösen annak, aki egy közösségnek mutat tükröt, s többre tartja magát, fajtáját, az ügyet, amelynek elkötelezte magát, semhogy meghamisítaná a fénytörés törvényeit. *(Kriterion, 1973.)*

PAPP FERENC: A részeg vadőr. — Hősei olyan közös-

ségekben élnek, amelyekben szigorú rend, fegyelem uralkodik. Az emberi viszonyok határait a humánum szabja meg; etikája: mindennapjaink erkölcse. A kötet „magját" a pilóták sorsközösségével foglalkozó novellák alkotják. A főszereplő gyakran sodródik olyan helyzetbe, amikor erkölcsi lény mivoltában nem kerülheti el a két mérték — írott törvény és etika — közül az egyik megsértését; e dilemma mindig a nagybetűs Ember javára dől el (*Gyászajándék, Még öt perc.)* Papp Ferenc repülője önfeláldozásáért életével fizet; a novella *(Valótlan történet...)* mégsem fullad pesszimizmusba: a tanítványok ugyanolyan tartással és szeretettel folytatják nevelői munkájukat, mint azelőtt mesterük. A könyv más darabjai a város elidegenítő forgatagában élő ember és a természet viszonyát értelmezik. A magányos házigazda önzésével barát helyett rabszolgává „humanizálja" kutyáját *(Amikor a kutya megkerül),* az orvvadászok az erdő nyújtotta szabadságban gyilkosokká válnak *(A részeg vadőr).* A *Szamóca* groteszkségükben mutatja be a személykocsiban pöffeszkedő hétvégi kirándulókat. Az írások fő erőssége a tömör, lineáris szerkesztés. *(Kriterion, 1972.)*

BEKE GYÖRGY, FARKAS ÁRPÁD, FODOR SÁNDOR, KOVÁCS GYÖRGY: Bővizű patakok mentén. — Négy szerző személyes, dokumentum-értékű élményeiből áll össze a mai székely, csángó és mezőségi falu képe. E riportok joggal kerültek egy kötetbe: így együttesen a hazai mezőgazdaság utóbbi tíz évének általános érvényű fejlődésvonalát rajzolják meg. Íróik szerencsésen elkerülik a műfaj veszélyeit: számadatok és statisztikák egymásrahalmozását, vagy a másik végletet, a tel-

Mindenütt a valóság morális alaptónusú festése és nem a megformálás hatásosságára törekvés vezeti Szentimrei tollát. Noha a művészi sikerítés kontrasztjait életanyaga készen kínálta: könnyűszerrel eszményíthette volna például kisgyermek korának nagyenyedi éveit, s ellenpontul riasztón sötét képet festhetett volna a soproni *K. und K.* katonaiskola világáról, csupán csak erősebben, harsányabban, kontúrosabban kellett volna megrajzolnia egynéhány kedves gyermekkori, illetve keserű utóízű kamaszkori epizódot. A dokumentumírást vállaló művészi fegyelem azonban nem engedte Szentimreit a regényesítés csábítva kínálkozó mellékösvényeire tévedni: a művészi fegyelem és a feltétel nélküli igazmondás önként vállalt béklyójában megalkuvás nélkül törekedett az egykori valóság pontos bemutatására. Az effajta tiszteletreméltó puritánság nagymértékben fokozza a mű egészének hitelessége iránti bizalmunkat.

A különösebben erős fény és árnyék-ellentétek, nagy (ha úgy tetszik: romantikus) szenvedélyek nem borzolják az emlékező író lelkivilágát: gyermekkora-kamaszkora is meglepően mentes volt a vihar és napsütés vad disszonanciáitól. Szélsőséges jellemek is — olykor bizarr figurák — csak az események perifériáján tűnnek fel néha. Nem is lehet ez másként, hiszen kiegyensúlyozott öreg emberek voltak gyermekkorának iker-vezércsillagai, nagyapja és nagyanyja: Medgyes Bálint és Komáromi Orsolya. Az ő pillantásuk nyomában jár gyermekkorában unokájuk világlátása, ítéleteiket is fellebbezés nélkül követi, és szinte-szinte gondjaikkal is azonosul. Moráljukat pedig haláláig örök példaként követi. Természetes hát, hogy a két öreg rokonszenves bemutatása sikerül a legteljesebben; rajzuk színesebb bármelyik más szereplőénél, sok kedves-finom apró vonásból áll össze lelkialkatuk képe tökéletes egésszé. Bár egyfajta patriarkális — már a századfordulón is anakronisztikus — világot képvisel a Medgyes házaspár, világszemléletük, koruk társadalmától is etikai szklerózisnak minősített öregkori „élhetetlenségük", megalkuvást nem ismerő becsületességük nemcsak kisunokájuk, hanem a mi, a mai olvasók osztatlan rokonszenvét is biztosítja számukra. Rokonszenvünk kinyilvánításáról nem rettenhet vissza az sem, hogy tudjuk: egyedül és újra-élhetetlen életpálya részesei voltak Szentimrei Jenő anyai nagyszülei. (Ha rajtam múlna, megismerkedésük, egybekelésük szívet melengető történetét, az erdélyi 1848—49 illusztrálására, nyomban általános iskolai olvasókönyveinkbe iktatnám!)

A *Városok és emberek* többi hőse nem ennyire plasztikusan megrajzolt, sokrétű lelkivilágú figura, mint a felejthetetlen Medgyes házaspár. Több, jobb sorsra érdemes szereplő éppen csak fölvillan az emlékezés visszapillantó tükrében. Sajnos, számos helyen érződik a halál közeledtét érző író sietős igyekezete, versenyfutása a fogyó idővel. Néhol még a kezdő, a nagyenyedi kisgyermekkor éveit bemutató részben is. De különösen az alvinci és soproni esztendők leírásától igényelnők a szélesebb, kibontottabb, freskószerűbb, a dokumentumműfajon be-

lül maradva, lélektanilag elmélyítettebb ábrázolást és kevésbé töredékes-töredezett, összefogottabb szerkesztést.

Katona Ádám

Mándy Iványról

Csempe-Pempe Mándy Iván egyik regényének a hőse. „Valaha neki is lehetett neve. Miért éppen neki ne lett volna? Csak aztán szétfoszlott, elrongyolódott, mint egy darab papír, amit előbb összegyűrnek, majd apró darabokra tépnek." S most ezzel a furcsa névvel téblábol a húszas évek Budapestjének utcáin, terein, Habácsné pincéjében, ezen az éjjeli menedékhelyen, ahol neki ágy vagy matrac sem jut, csak az a lelógó kötél, amibe kapaszkodik, amire éjszakánként, mint egy fogasra, elhelyezi magát, hogy reggel leváljon róla, s folytassa végtelen útjait tereken, utcákon, s főleg a foci-pályák környékén. Ahogyan a regény címe mondja: *A pálya szélén.* Jellemzésére, s a legtöbb Mándy-figura jellemzésére, ezt a pontos címet gyakran vették már kölcsön. Úgy tűnhet, joggal. Csempe-Pempe, Fabulya, Zsámboky, Turcsányi és a többiek mintha valóban a „pálya szélén" élnének. Egy jól körülhatárolható tájon, a Józsefváros bérházai között, kávéházakban, az Árusok terén, szállodákban, idegen szobákban. De a jellemzésül idézett kölcsönszó félrevezethet. Mert mögötte ott a föltevés, hogy e különös hősök számára is van „pálya", boldogító, üdvözítő középpont, s ahhoz képest vannak a „szélen", a „margón", „félrecsúszva", tévedezve mellékutcákon, életet pótló mozikban, habácsnék pincéjében, idegen szobákban. Meglehetősen szűkös világban tehát. Egy imponáló írói megátalkodottsággal: következetességgel megmutatott világban. Mándy erre a világra figyel, egy öreg bolt csodájára, egy kopott tűzfalra, egy emberi arcra. Mert „mit akarhat egy író?" — kérdezi egyik vallomásában. „Bármilyen meglepő, írni. A tehetség törvényei szerint" — mondja. „Az ember felfedezi a törvényeit, és akkor megpróbálhat valamit." Hogyan is, milyen törvények szerint, s micsodát?

„Lehorgonyoztam egy fa előtt. Egyszerű, derék kis fa volt a téren. Sehogy se akart különbözni a többitől. Még sokáig néztem, lassan meggyűlöltem. Már nem is láttam semmit, csak belebámultam a levegőbe.

Otthon elővettem a duplafedeles füzetet. Megpróbáltam leírni a fát. Nem sikerült.

Aztán egyszer láttam valakit. Egy olyan igazi ázott alakot. És akkor megjelent előttem a fa. Ez többet ért minden megfigyelésnél. Megsejtettem valamit abból, amit belső realitásnak neveznek.

Így voltam az utcával is. Le akartam írni a kis szálloda utcáját, ahol akkoriban laktam. Pontosan, részletesen. Tehát úgy gondoltam, hűségesen. Kijesen szubjektív szemlélődés elfogultságát. Ehelyett teljes illetékességgel tárják fel egy-egy vidék munkaközösségének — mint szociológiai tényezőnek — belső viszonyait. Az egyén közösségbe illeszkedésének problémája mellett izgalmas és további kutatómunkára ösztönző feladatnak látszik egy időszerű jelenség felmérése: a civilizáció rohamos, de szelektálást nélkülöző beáramlása az elszigetelt, hagyományőrző falvakba. Ebben az esetben ugyanis nem lehet egyenlőségjelet tenni műveltség és civilizáció közé. *(Kriterion, 1972.)*

TÉKA

JEAN PIAGET: Epistemologia genetică. — Az alig száz lapnyi könyvecske sűrített összefoglalása a genetikus episztemológiának. Ez az újkeletű határtudomány — amely elválaszthatatlan Piaget nevétől és sokoldalú munkásságától — inkább pszichológiai és biológiai, mint filozófiai jellegű, minthogy az ismeretek létrejöttének folyamatát, az ismeretek különböző formáit, valamint a megismerés biológiai lehetőségeit és feltételeit vizsgálja. Interdiszciplináris tudományág, s jóllehet elsősorban a természettudományokra alapoz, a humán tudományokkal való kapcsolatokat és együttműködést is igényli. Piaget sok vitát kiváltó kiindulótétele: a megismerést nem határozhatják meg önmagukban sem az objektív valóság (a külső lét) sajátosságai, sem pusztán a szubjektum belső struktúrái. A külső csak a belső közvetítésével válik ismertté, viszont mint megismerő struktúra a belső is állandó fejlődésben, alakulásban van. A megismerés tehát konstruktív folyamat, az ismeret a külső és belső struktúrák állandó egymásrahatásának eredménye. A megismeréssel kapcsolatos szerteágazó kérdések helyes megoldását csakis a genetikus

szemlélet biztosítja, s az ezzel kapcsolatos kísérleti kutatások figyelembevétele ma már elengedhetetlen minden, a megismerésre vonatkozó elmélet számára. *(Dácia, 1973.)*

OSKAR SCHOLZ: Atomfizika (Röviden és tömören). — Oskar Scholz ezzel a munkájával nem óhajt teljes és részletező atomfizikai kézikönyvet adni egy tudását mélyíteni igyekvő fizikus kezébe; célja „röviden és tömören" tárgyalni a fizikának azokat a legfontosabb fejezeteit, amelyek az atomfizika sokrétű problematikájához tartoznak. Az anyag szerkezetének összefogó bemutatását nyújtó első részt részletesebb atomelmélet, majd sugárzástan követi. Bár a könyv mindenekelőtt műegyetemi és főiskolai hallgatók, valamint a fizika iránt érdeklődő középiskolás diákok számára íródott, az *Atomfizikában* választ kaphat legtöbb kérdésére a kevesebb fizikai alapismerettel rendelkező, de a korunk tudományai iránt érdeklődő egyén is. A könyv szerkezete lehetővé teszi bizonyos kiragadott kérdések tanulmányozását is, mert az egymást követő fejezetekben a lehető legkevesebb hivatkozás történik az előzőekre. Az olvasónak külön segítséget nyújtanak a „nyomdatechnikai fogódzók", a pirossal bekeretezett képletek, összefüggések és alattuk a képletbe foglalt jelenség megnevezése. *(Műszaki Könyvkiadó, 1973.)*

GROTIUS: A háború és a béke jogáról. — Szemelvényeket közöl ez a kis kötet a „csodálatos hollandus" latin nyelvű munkájából, az 1625-ben megjelent, a nemzetközi jog alapjait megvető *De iure belli ac pacis* című értekezéséből. Olyan részleteket, amelyek azt bizonyítják, hogy Hugo Grotius nézetei nem voltak mindig és mindenütt egyformán haladók, hanem a történelmi körülmények függvényében változtak. Ezt a tényt a szerkesztő, Kardos László a bevezetőben és a jegyzetekben kellő részletességgel tárgyalja. *(Akadémiai Kiadó, 1973.)*

ANDRÁS SÁNDOR: Ablakon kinézek. — Az ablakon kinéztem az ablakon, alaposan szemügyre vettem a házakat. Mire az ablakból visszamentem az asztalig, minden kihullott belőlem. Mintha sose láttam volna utcát. Aztán egyszer megálltam egy öreg bolt előtt, és akkor megéreztem az utcát.

Se cselekmény, se fantázia, se megfigyelés.

Maradt a belső világ. Meg ami az élményekből ebbe belefutott.

Egy öreg bolt csodája, egy kopott tűzfalé, egy emberi arcé.

Az utóbbiról: próba közben láttam egy színésznő arcát. Nem volt játékban, magára maradt, és az arca is magára maradt. Fáradt, magányos arc. Beteg, öreg szülők botorkáltak át ezen az arcon. Akiket már nem is lehet kituszkolni, hiába is haltak meg, örökké ott vándorolnak azon az arcon."

S ez, a színésznő arcát megjelenítő miniatűr látomás árulhat el talán a legtöbbet tehetsége törvényeiről. A kihagyásos ábrázolásról, filmszerűségről, líraiságról. Arról, ahogyan Mándy a részletre, a fontosnak minősített mozzanatokra figyelve ír, elhagyva, lehántva a fölöslegest, képkockákat vetítve, s a kimetszett képekből teremtve meg az alakok és történések atmoszféráját. Számára nem az események sora a fontos, hanem a jellem, pontosabban: a figura; s egy-egy ilyen figurát nem esetekkel, eseménysorozatokkal jellemez, hanem atmoszférikusan. Idézett vallomásában Gellérit, Krúdyt említi, „egy bizonyos oldottabb, líraibb prózát", melynek „semmi köze a hülye, gennyes, »költői« prózához". A líraiság itt ezt az atmoszférateremtést jelenti. Nem a széljegyzetelt, hanem a megjelenített hangulatokat. S azt, hogy a próza e válfajában az írói hitelesség (ahogyan Németh G. Béla e próza-költészet születési helyéről, a századvégi hangnem-novelláról írta) költői módon teremtődik meg, abból fakadva, hogy mindezt éppen *ő, ez* az *írói én* mondja el. Egy-egy jelző, odavetett hasonlat, szaggatott előadásmód jelentik ennek a hitelés atmoszférateremtésnek a nyelvi eszközeit. Valamely tárgy, egy utcai pad, ajtó vagy bérház-folyosó rajza ezért és így mondhat el többet a Mándy-írások alakjairól, mint oldalas jellemzés, hagyományos történet.

A *Mi van Verával?* tévérendezője a gang reggeléről akar filmet készíteni:

„— Semmi mást ne pancsoljanak bele, semmiféle hülye történetet. Csak a gang úgy reggel meg az üres lépcsőház. A lépcsőházon átsüt a nap.

— És akkor jön egy pofa.

— Nem jön. Képek a folyosóról, a lépcsőházról, emeletekről, ajtókról. Ezzel hozom a lakókat. Azokat, akik még most is itt laknak, és azokat is, akik már rég elköltöztek vagy meghaltak."

Ez a megtalált-megteremtett atmoszféra a változatlan Mándy írásaiban. Innen homogeneitásuk. Mintha egyetlen, mindig újrakezdett művet olvasnánk. Mert Mándy nem novellákat, rövid regényeket ír, hanem ezt az atmoszférát. Tétova életek repeszdarabjaiból — a teljesség paradox megőrzéseképpen — alkot novellafüzért *(Régi idők mozija; Előadók, társszerzők; Mi van Verával?; Mi az, öreg?).* S a novellákat nem kimódolt tematikus

rend, hanem a változatlan légkör és hanghordozás fűzi össze. Alakjai így vándorolhatnak novellából novellába vagy regénybe, egy látomásba zárva, lakhatatlan hétköznapjaikban.

Csempe-Pempe, Fabulya s a többiek kopott kis hétköznapi alakok, nincs fölsejlő, vasárnapi lelkivilágúk, rejtező, mélyebb tartalmuk, ahová elesettségükből vigasztalásért bepillanthatnának. Mozdulataik vannak, meg terek, utcai pletykák. Mándy ezeket mutatja meg, tartózkodva a „hülye történetektől" meg a „gennyes, »költői« prózától". De nála a pletykás Árusok terén legendák születnek, s az irónia érzelmes részvéttel ötvöződik. S nem áll meg alakjai valós gesztusainál. E mozdulatok köré a még lehetségeseket sejtető hangulatot kísérli meg odavarázsolni. (Mint például a *Hintázók* álomjátékában; vagy a *Mi van Verával?* novelláiban, az eltűnt arc igaz természetét nyomozva.)

Idéztük: „Egy öreg bolt csodája, egy kopott tűzfalé, egy emberi arcé." A keményebb látás arra hajlana, hogy csak az „öreg boltot" vegye észre, mindenféle mögöttes csoda nélkül. Mándy e „csodára" is figyel, ha tétova fintorral is, mert mindig éreztetve: vajon valóban a látvány, vagyis a pontos írói látomás része ez a mégis megpillantott csoda, vagy csupán pótlás, önkényes belevetítés, „beleemlékezés". Irásaiban a kemény látás és részvét, tárgyilagos irónia meg együttérzés, önirónia és érzelmesség, a hétköznapi groteszk és a csoda ezért jelenhet meg egybeötvözve. S e termékeny kettősségből bontja ki ars poeticáját, kopott alakok, terek látványából a vallomást: „Dolgozni kell — nincs más. Meg hűnek maradni ezekhez a sokat szenvedett terekhez, utcákhoz."

Zirkuli Péter

Az Egyesült Államok története

A bukaresti egyetem professzora, Alexandru Vianu első ízben kínál olvasóinknak az Egyesült Államok történetéről olyan könyvet*, melyet egészében román kutató írt. A szerző érdemei azonban túlmutatnak az elsőbbség jussán kijáró megbecsülésen. Mintegy 25 éve két román nyelvű teljes történet forgott közkézen, az egyik André Maurois, a másik Alan Nevins és Henry Steele Commager amerikai történészek könyvének fordítása. Ma már mindkettő túlhaladott. Nemcsak azért, mert a második világháborúval befejeződvén, szükségszerűen hiányzik belőlük az oly fontos eseményekkel teli

* Alexandru Vianu: Az Egyesült Államok története. Tudományos Könyvkiadó. Bukarest. 1973.

TÉKA

tius nemcsak a háborút igyekezett törvényes keretek közé szorítani, hanem egy új tudományos diszciplína, a békekutatás előfutárai közé sorolható. A szent cél érdekében hosszú természetjogi fejtegetésekbe kezd, valósággal udvarol XIII. Lajosnak s végül Istenhez fohászkodik, hogy „töltse meg az isteni és emberi jog ismeretével" azokat, akik kezében a kereszténység ügye van. A jog a gyengék menedéke, a nemzetközi jogot is kis népek fiai alkották meg, Grotius mellett egy másik hollandus, Bynkershoek s a svájci Vattel. Koruk, nemzetük eszközeivel „harcoltak a békéért". A szemelvényeket Farkas László válogatta, a kötethez Demeter János írt előszót. *(Kriterion, 1973.)*

YOLANDA EMINESCU: Pledoarii celebre. — Az ókori görög és római, a franciaországi és a romániai (ez utóbbi esetben XIX. század végi — XX. század eleji) híres védőbeszédek legjavából válogató szerző — előszavában hangoztatott — véleménye szerint könyve megjelenéséig művelődési életünk fájó hiányosságai sorába tartozott, hogy nélkülöztük a jogi ékesszólás antológiáját. S a hiány pótlására irányuló, akadémiai színvonalú vállalkozása kétségtelenül figyelemre méltó, bár — ha lényegileg és műfajilag — összefüggőbb beszédeket tallóz, igyekezete talán még meggyőzőbb lett volna (rengeteg válogatás-variáns képzelhető el: nem elvetendő a „politikai perek" csoportosítás, még akkor sem, ha egy ilyen szelekció nemritkán éppenséggel a jogi szellem csődjének tanúságait prezentálhatja, sőt, éppen ettől még tanulságosabb lehet, kiváltképpen ha *ad usum delphini* készül). Persze, Yolanda Eminescu egyebekben meggyőző érvelése sem feledtetheti el, hogy azért nem éppen csak a jogi ékesszólás hi-

bádzik. Ettől függetlenül, az olvasó vegyes érzelmekkel ismerheti fel, hogy még az aranyszájú ügyvédek fénykorában is mennyi méltánytalanság eshetett meg. *(Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.)*

GH. BUZATU: Războiul secret. — Hatalmas — fejezetenként pontosan idézett — könyvészeti apparátusra építő, talán nem eléggé logikusan, áttekinthetően tagolt, rengeteg adatot zsúfoló, a nagyobb összefüggéseket azonban átfogó történelmi kontextusban láttató művében a szerző helyenként némi szkepticizmussal, de gondos mérlegeléssel tárja fel a második világháború hírszerző szolgálatainak és kémeinek valóban vadregényes, pedig cseppet sem kitalált akcióit, kalandjait. — A világégésből győztesen kikerült néptömegek történelemformáló szereplésének — alapjában helyes — történetírói felfogásban megnyilvánult egyik következményeként bizonyos ideig némiképpen mellőzte az irodalom a seregtől elszakadt ügynökök históriáinak a felelevenítését (no meg azért is, mert nem minden esetben a hálás elismerés volt osztályrészük), amire azért is lehetőség adódott, mert — legalábbis módszereik tekintetében — igen gyakran nem gáncsnélküli lovagok vállaltak veszélyes küldetést. Mostanában azonban kezdik újrafelfedezni: tömeges hírszerzés is volt (a nemzeti, antifasiszta ellenállások a szövetségesek kiváló értesülésforrásai lehettek), és a kémkedés inkább csak látszólag pragmatista értékeléseinek szempontjait a háború után nem a hírszerző többé-kevésbé gáláns kalandjainak vagy bravúrjainak néha hátborzongató „fordulatossága", hanem az ügy szolgálatának hatékonysága szabja meg. *(Junimea, 1973.)*

következő három évtized bemutatása és értékelése, hanem azért is, mert ezekben az években az amerikai história problematikájának egészét érintő kiváló tanulmányok születtek.

Alexandru Vianu könyve napjainkig kíséri nyomon az eseményeket (az utolsó az 1973. január 27-én megkötött, a vietnami ellenségeskedés megszüntetését rögzítő egyezmény). Emellett a szerző igen gazdag irodalomra támaszkodik, s ez — tehetsége és illetékessége mellett — biztosítékként is szolgál, hogy az olvasó az Egyesült Államok hitelt érdemlő történetét veszi kezébe, amely a legújabb kutatások nyomán biztos információkat közvetít, és a történeti tényeket valóban tudományos szemlélettel, gonddal mérlegelt szempontok alapján értékeli.

Az irodalom majdnem kétszáz címet sorakoztat fel, s e listán ott található mindaz, ami a hatalmas szakirodalomban értékes. Szerepelteti az amerikai történelem immár klasszikussá vált munkáit, a legfőbb forrásgyűjteményeket (oklevelek, emlékiratok, törvénygyűjtemények, jelentős politikai személyiségek írásai), a legújabb értelmező munkákat (közülük ötven az utóbbi tíz év terméséből való), valamint a román historiográfia nézőpontját az amerikai történelem kérdéseiről.

A szerző illetékességét nem csupán a nagy dokumentációs anyag biztos kezelése igazolja, hanem kutatói előmunkálatai is. 1969-ben közölte például az Egyesült Államok megszületéséről írott munkáját *(Naşterea S.U.A. Plămădirea unei naţiuni moderne, 1607—1787)*, amelyet mind a szakemberek, mind a széles olvasóközönség nagyra értékelt.

A könyv legszembetűnőbb értéke az a szintetizáló szellem, amely sajátos módon valósul meg. Nem a tényanyagból deduktív úton szerzett általánosításokra alapoz, hanem biztos ösztönnel talál rá a meghatározó, jellemző erejű illusztratív részletkérdésekre. Ily eljárásmódot alkalmazva sikerült a szerzőnek igen olvasmányossá is tennie művét, hiszen az egymást váltó képek sereglése az amerikai történelem tájain való vándorlás kellemes érzésével tölti el az olvasót.

Mindehhez nagymértékben hozzájárul a munka szerkezete is. Negyven fejezetre tagoltan, amelyek némelyike igen rövid, jó és könnyű tájékozódást kínál az Egyesült Államok mindenik korszakában. Ezenfelül minden fejezet még kisebb szakaszokra — római számokkal jelölt paragrafusokra — bontott, amely az olvasót figyelmezteti a problémaváltásra, az egyik eseményről a másikra való áttérésre, a történeti képek váltakozására. A fejezetek terjedelembeli különbözősége sem kárhoztatható, miután mindegyik önnön logikai egységében megvalósuló és a többitől elváló. A szerző érzékelhető módon nem szabdalta szét művét megközelítőleg hasonló nagyságú részekre, hogy ily módon a szimmetrikus forma látszat-eleganciájára törekedjék, hanem határozottan döntött a tartalom funkciójától meghatározott forma mellett, s így a fejezetek terjedelmét a tárgyalt kérdés világos, pontos és sűrített képének kialakításához szükséges tér határozta meg. Ugyanígy tagolódnak az alfejezetek is.

Hasznos és a tanulmány szelleméhez simuló a

mintegy 30, többségben a szövegen kívüli illusztráció is; a közölt vázlatok és térképek pedig rendkívül sugalmazó erejűek, s oly szempontból is átgondoltak, hogy a térkép főmondanivalóját állítják előtérbe, és nem hagynak elveszni a részletekben.

Alexandru Vianu professzor könyve kimagasló értékű képviselője azoknak a történeti műveknek, amelyek szigorúan tudományos szerkezetben építkezve valósítják meg a nagyközönség informálását, sőt, politikai nevelését is. A szerző azáltal is megkönnyíti a világtörténet távlataiba való beilleszkedést, hogy művészi módon talál rá arra a szerkesztési és kifejezési módra, amely mentes minden pedantériától és tudóskodó ballaszttól. Rendkívül világos stílusa kétségkívül igen sok olvasót hódít majd meg ennek a könyvnek.

Camil Mureşan

Az életföldrajz időszerűsége

Az életföldrajz (biogeográfia) elfelejtett tudomány. Noha fogalma közel kétszáz éves, a biológusok és geográfusok által hajdan annyit vitatott témáját napjainkban elhanyagolták — talán mert nem kínál látványos eredményeket, nem kecsegtet korszaknyitó felfedezésekkel, s a technikai és tudományos gondolkodás forradalmasítását sem eredményezi. Hatóköre mindössze a Föld élővilágának eloszlására, a flóra és a fauna megjelenésének okaira, fejlődésének törvényszerűségeire terjed ki. Mivel pedig nem kísérletező, laboratóriumi tudomány, ma csak keveseket vonz: olyan szellemeket, akik a tények gyűjtésének és rendszerezésének megszállottjai, s akiknek van türelmük az élettudomány és a földrajz bámulatosan gazdag valóságából levont feltevéseket megfogalmazni és ellenőrizni. Mivel senki nem képes bolygónk egész jelenés hajdankori növény- és állatvilágát laboratóriumba zárni, az életföldrajz nem lehet „korszerű" és „divatos". A galaxisok sem férnek be a laboratóriumba, tehát az asztronómia sem lehet kísérletes tudomány, de az űrrepülésben játszott szerepe miatt sokra értékelik — míg az életföldrajznak mindmáig nem sikerült felfedezni azt a szerepét, melyet az emberiség alapvető fontosságú kérdéseinek megoldásában játszhat.

Mégis oktalanság volna azt állítani, hogy az életföldrajz túlhaladott tudomány. Az UNESCO javasolta „Ember és bioszféra" program megvalósítása elképzelhetetlen az állatok és növények földgolyónkon való megoszlásának ismerete nélkül — de ezenkívül az életföldrajz a darwini evolúciós tanok alapját is alkotja, s mint ízig-vérig szintetikus tudomány kielégíti a modernség elvi követelményeit. Éppen ezért egy eredeti életföldrajzkönyv megjelenése — P. Bănărescu zoológus és N. Boşcaiu bota-

TÉKA

GEORGE BIANU: Nagy politikai perek irataiból. — Szerény könyvecske Szókratész, Jeanne d'Arc, Galilei, Calas, Horia, Cloşca és Crişan, XVI. Lajos, Ragyiscsev, John Brown, a kommünárok, Dreyfuss és Eichmann peréről. Hogy mi indokolja a válogatás e felsorolásból ki nem tűnő szempontjait, arra a tartalmi ismeret alapján sem könnyű választ találni. Az „érdekesség" kritériuma önmagában ugyan sohasem megvetendő, de szerényebb lehetőségeink figyelembevételével kielégítőnek sem mondható. Igazán sajnálatos, hogy az előszóban jelzett „társadalmi-politikai rezonanciák" még a „vájtfülűek" hallásküszöbét sem érik el, pedig a politikai perek sajátos akusztikája általában megkönnyíti az interpretálást. A Bitay Ödön fordításában megjelent írás azonban így sem haszontalan, az olvasót művelődésre ösztönözheti. Érdekes, hogy a román eredeti második kötete az első kötet magyar fordításával egyidejűleg már nem a Tudományos Könyvkiadó, hanem a kolozsvári Dacia kiadásában jelent meg. A második kötetben már csak hét ügy szerepel, részletesebbek az ismertetések (Tiszaeszlár száz oldalnál többet kapott), de a szerző „üzenetének" időszerűsége ebben sem egészen világos. *(Politikai Könyvkiadó, 1973.)*

SZABOLCSI BENCE: Vers és dallam. — *Tanulmányok a magyar irodalom köréből.* — A különböző határtudományok területén végzett kutatások fellendülésének korában élünk. Ezért is időszerű a jeles magyar muzikológus 1958-ban megjelent tanulmánykötetének bővített újrakiadása: mit mondhat, mit mond a zenetörténész a verstannak, ennek az összetett, izgalmas határterületnek a titkairól? Leghosszasabban természetesen a ré-

TÉKA

gi magyar költészet zenei vonatkozásairól értekezik, a lírának arról a korszakáról, amelyben a verset és dallamot eltéphetetlen szálak fűzik egybe. Végigkíséri a zenei fogantatású jövevény versformák (pl. a gagliarda) sorsát, életét a magyar líra különböző szakaszaiban, és érdekes megállapításokat tesz a prózaritmus stíluskorszakoktól függő zenei változataira vonatkozólag. Két tanulmányban a modern magyar költészet (Ady, József Attila) és zene (Kodály, Bartók) összefüggéseire világít rá. Kötete az irodalom- és zenetörténet sok szempontból elkerülhetetlen egymásrautaltságát példázza. *(Akadémiai Kiadó, 1972.)*

LÁSZLÓ ZSIGMOND: A rím varázsa. — A könyv a rím tüzetes leírása. A vizsgálat fő szempontja funkcionális jellegű, hisz a szerző a rímben a kifejezés egyik eszközét látja. Tisztázza a rím és az asszonánc, valamint a rím és az alliteráció összefüggéseit. Aztán részletesen beszél a rímfajtákról, különösen a ritkább változatokról: a rímbokorról, a mozaikrímről. Így jut el a már amúgy is funkcionális vizsgálatokon át a rím kifejező szerepeinek számbavételéig. Az utolsó fejezetekben a rím kialakulását és zenei kapcsolatait tárgyalja. László Zsigmond könyvének egészét az a gondolat hatja át, hogy bár a mai költészetben „a rím haldokolni látszik világszerte", mégis „a rímkultúra elhalványulása idején érdemes rámutatni, milyen gazdag kifejező tényező a költészet századainak során szinte minden nép költészetében". Ő maga nem hisz a rím halálában, mert múltbeli analógiák alapján mindig hinni lehet abban, hogy „feltámadhat". E kötet is jelzi a poétika és a funkcionális verstan fellendülését. *(Akadémiai Kiadó, 1972.)*

nikus koprodukciós vállalkozására gondolunk* — olyan esemény, amely megérdemli, hogy figyelmezzünk rá. Nem egyetemi tankönyvről van szó, nem is népszerűsítő munkáról: a könyvben foglalt információk megemésztésére csakis az képes, aki legalább nagy vonalakban járatos a növény- és az állattan területén.

Tudományos munka ez tehát, amelynek olvasása meggyőz arról, hogy az életföldrajz nem elavult tudomány (persze, egy tudományág maga sosem lehet elavult, legfeljebb bizonyos állításai válnak túlhaladottakká), ellenkezőleg: nagyon is korszerű, az analízis és a szintézis módszertanát frappánsan összehangoló ága a tudománynak. A legtöbb életföldrajzkönyvtől, különösen az egyetemes szakirodalom ismert növény- és állatföldrajz könyveitől eltérően, Bănărescu és Boşcaiu munkája nem az egyes flóra- és faunakerületek leírására helyezi a hangsúlyt, hanem a tudományág általános, elvi jelentőségű kérdéseit vizsgálja elsősorban.

A könyvre egészében jellemző az elméleti *alapállás.* Az életföldrajz kifejthető empirikus módon is, a földgolyó egyes flóra- és faunaterületeiből kiindulva (ez a gyakoribb), de kifejthető elvonatkoztatásokkal is, az alapvetően fontos fogalmak (area, florogenezis, faunogenezis, ősföldrajzi tényezők stb.) tisztázására törekedve. Bănărescu és Boşcaiu eredetisége abban áll, hogy bolygónk életföldrajzi arculatának leírását *történeti távlatba* állítva kíséreltek meg. Az életföldrajzban valóban ez a leglényegesebb, ez biztosít előrelépést a szokványos leíró módszerhez képest. A szerzők felvetik az areák kialakulásának, időbeli változásának, kölcsönhatásának, a földrészek és az óceánok történetében játszott szerepének kérdéseit. Mindenekelőtt az édesvízi állatvilág keletkezésével összefüggő megállapításokra érdemes figyelni: arra, ahogyan kidomborítják az édesvízi és a szárazföldi fauna kialakulása közötti különbséget. (Az édesvízi fauna szoros összefüggésben fejlődik a folyómedencékkel. A vízrajzi hálózat a szárazföldi csoportok szempontjából gyakran gátló tényező, az édesvízi csoportok számára viszont a terjeszkedés lehetőségét jelenti. Ezt az elméletet a könyv meggyőzően tárgyalja.) A fajkeletkezés széles körű, életföldrajzi szempontú kifejtése korszerű evolucionista jelleget ad a könyvnek, *a citogeográfiával foglalkozó fejezet* pedig a szerzők eredeti hozzájárulása a kérdéskörhöz, melyet eddig egyetlen életföldrajzi szakmunka sem tárgyalt.

Mivel a könyv sikere új kiadás lehetőségét jelzi, engedtessék meg rámutatnom néhány olyan kérdésre, mely véleményem szerint tökéletesítést igényel. Elvi, tartalmi problémákra és formai megoldásokra egyaránt gondolok. A fajkeletkezés jelenségeit s az areát tárgyaló II. és IV. fejezet ragyogó logikájú, meggyőző részletek. Az élőlények elterjedésének ősföldrajzi tényezőivel foglalkozó VI. fejezet színvonala már nem ennyire kiemelkedő. A három közismert elméletet — a kontinensek úszási, illetve

* P. Bănărescu—N. Boşcaiu: Biogeografie. Perspectivă genetică şi istorie. Editura ştiinţifică. Bucureşti 1973.

vándorlási elméletét és a permanencia elméletét — a szerzők nem elemzik eléggé kritikai szellemben (mellőzik például azt a tényt, hogy a földrészek vándorlásának elmélete a bizonyítás során logikai hibát követ el: egyrészt életföldrajzi adatokkal érvel, másrészt, ugyanezeket az adatokat az elméletből következően igyekszik magyarázni). Azt sem veszik figyelembe, hogy a geofizika nem igazolta megdönthetetlenül a kontinensek vándorlásának elméletét, amelyet így nem tekinthetünk bizonyosságnak. Értsük meg: nem azért bírálom a szerzőket, mert elfogadják a kontinensek vándorlásának elméletét — ám azzal, hogy megismételjük a wegeneriánusok logikai hibáját, aligha szolgáljuk a haladást.

Ami a zonális életföldrajzot illeti, úgy vélem, hogy Új-Zéland, noha bolygónk „túlsó" oldalán fekszik, részletesebb kifejtést érdemelne. A könyv mindössze két oldalt áldoz rá, ismert dolgokat ismételve, anélkül hogy szót ejtene az ottani kutatók új eredményeiről. Sajnálatos az is, hogy Vavilovnak a kultúrnövények génközpontjairól vallott felfogását a szerzők teljesen mellőzik.

A könyv adatközlése nagyon gazdag, ezért a végén név- és tárgymutatónak, valamint növény- és állatnévmutatónak kellene állnia, ami a kezelhetőséget nagyon megkönnyítené. A tényközlések sűrűségéhez viszonyítva a közölt bibliográfia is szegényes (mindössze 205 cím), s az is felületesen szerkesztett. Ugyanakkor a bibliográfia idéz — talán csak udvariasságból — olyan geobotanikai munkákat, melyeknek a könyv arcéléhez semmi közük, megfeledkezik viszont alapvető művekről: Humboldt, Alehin, Puzanov, Geptner, Penck munkáiról.

Remélem, hogy megjegyzéseimet e számottevő tudományos értékű munka újrakiadásának előkészítése során a szerzők tekintetbe veszik majd, hiszen a könyv a világnyelvek valamelyikére fordítva versenyképes lehetne a világpiacon is.

Bogdan Stugren

TÉKA

BÁLINT ENDRE: Hazugságok naplójából. — Bálint Endre festészetét sajnálatos módon még nem ismerjük eléggé. Csupán sejteni lehet e könyv reprodukciós anyagából, hogy nagy művésszel állunk szemben — a szentendrei iskola egyik kiemelkedő egyéniségével és mesterével. Könyvéből küzdelmes élet tárul elénk: a vívódó és mélyen gondolkodó alkotó állandó harca az anyaggal és környezetével, művészetének megértetéséért. Azon kevesek közé tartozik, akik hivatásként is gyakorolták a képzőművészeti kritikát (a *Népszava* munkatársa volt 1938—1943 között); ritkábban ugyan, de jelenleg is ír, mesterekről, kortársairól, az új művészetért, az új közönségért. Könyvének vallomásai közül kiemelkednek a Vajda Lajosról és Kassák Lajosról szóló alapos, elemző írásai, valamint a szentendrei iskoláról írt polemikus jegyzete. (Novellái és versei külön figyelmet érdemelnek!) Lírai hangvételű írásainak ereje a mindenkori tárgyilagosság és feltétlen őszinteség. Élmény és felfedezés ez a könyv. *(Magvető, 1972.)*

Tabéry Álomhajója Nagyváradon

LÁTÓHATÁR

Trapéztól — a színházi gondolatig

Peter Brook színházának vendégjátékai, úgy tűnik, sehol sem hagyják nyugodni a szakmabelieket. „Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?" — olvassuk az ÚJ ÍRÁS hasábjain kibontakozó vitában, s e kérdés nyilván továbbiakat szül: „Ezt a kérdést kinek szegezzük neki, hogy virágzó színházi élet fakadjon a nyomán?... Ki változtasson munkája színvonalán, odaadásán és felelősségérzetén, hogy a felvirágzás bekövetkezhessen?" (Nagy Attila: *Hogyan játsszunk színházat...?* Új Írás, 1973. 7.)

A színház ugyanis összetett művészet, és — amint az idézett szerző szellemesen igazolja — régen túl van azon az időszakon, amikor a vásári pojáca egyszemélyben jelentette az egész „intézményt", annak minden gondját-baját. Ma már nemcsak az tartozik a színházhoz, ami benne közvetlenül megtalálható. Ki kelti fel például az érdeklődést a színházak munkája iránt? A nézők útján spontán módon terjedő hír, illetve néhány közönségszervező ehhez kevés — holott a közfigyelem felkeltése elengedhetetlen. Ez utóbbi még az anyagiaknál is fontosabb, mert „a pénz csak az embert élteti, de benne a művészet a »tűz lobogása« és a környezet figyelme együttesen hevíti és sarkallja". Ám nemcsak a művész merít erőt a közfigyelemből, visszahat az magára a nézőre is. „Az ember érdeklődését alaposan befolyásolja, hogy mekkora jelentőséget tulajdonít annak, amit meghallgat. Jóhiszeműen és szeretettel, vagy ellenkezve, lekicsinyléssel közeledik-e hozzá? Nem közömbös tehát, hogy mekkora tekintélye van a hallgató szemében, mondjuk, az előadónak, és milyen érzelmi viszonyban van vele." A befogadás szempontjából tehát, különösen a mai információrobbanás idején, korántsem elhanyagolható „a sajtó, rádió és televízió triumvirátusa".

A „társadalmi hangulatkeltés" persze nem mindig előnyös egyik-másik művész számára. Major Tamás, akinek modern rendezései nemegyszer vitát kavartak, heves tiltakozásokat is eredményeztek, példát mutat arra, hogyan kell a tehetséges művésznek fogadnia a bírálatot: „A minket ért kritikákkal pedig sértődötten ne vitatkozzunk. Az, hogy valamit milyen művészi színvonalon csináltam, mennyire sikerült egy-egy elképzelésemet megvalósítani, részemről nem képezheti vita tárgyát, mert ennek megítélésében én nem vagyok illetékes. De mindig készen kell állanom a vitára, ha a kritika világnézeti-elvi kérdéseiről van szó." (Major Tamás: *„Pártolj, közönség, és majd haladunk, haladjatok, majd aztán pártolunk".* Új Írás, 1973. 7.)

A korszerű színház megteremtéséhez sokféle együttműködésre van szükség. Nem elég trapézt és gólyalábat beszerezni, és megtanítani a színészeket használni ezeket az eszközöket — szerzőnek, rendezőnek, színésznek együtt kell megteremtenie a színházi gondolatot, a korszerűség igazi zálogát, a színpadnak ugyanis a gondolat ad értelmet. De, az Új Írás egyik cikkírója szerint, a magyarországi „írók és színházi emberek valahogyan más-más malomban őrölnek", kevés a közös gondolat. (Peterdi Nagy László: *Gondolatok a színházban.* Új Írás, 1973. 7.) A KORTÁRS színikritikusa, Sziládi János az elmúlt évadot elemezve, némiképpen ellentmond ennek a megállapításnak, amikor kiemeli a Déry Tibor kisregényéből készült darab jelentőségét *(Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról)* és sikerét a Vígszínházban, Hernádi Gyula, Kertész Ákos, Fekete Sándor új drámáit, az *Utópiát*, a *Névnapot* és az *Akar-e Ön író lenni?* címűt, valamint Illyés Gyula új Petőfi- és Dózsa-drámáját. Igaz, Sziládi is felhívja a figyelmet „a drámairodalom társadalmiságának újrateremtésére". *(A főszereplő — a történelem.* Kortárs, 1973. 7.)

K.L.

A LEHETŐSÉGEK JÓZAN ISMERETÉBEN

(Era socialistă, 1973. 13.)

A központi elméleti és társadalmi-politikai folyóirat e száma *A szocialista társadalom fejlődésének dialektikája* című rovatában Radu Florian, az *Áramlatok és eszmék*ben pedig Pavel Apostol cikkét közli a szocialista építés, illetve a jövőkutatás néhány időszerű vonatkozásáról.

Florian írásában ismét utal arra, hogy a társadalmi tulajdon és a termelékenység, illetve a nemzetgazdaság rentabilitásának szintje közötti ellentmondás megnyilvánul társadalmunk osztályviszonyainak körében is, érinti a különféle társadalmi kategóriák érdekeinek kielégítését szolgáló lehetőségek színvonalát, s ezzel e kategóriák egymáshoz viszonyulását. Ennek az ellentmondásnak egyik fontos, a munkásosztály és a szövetkezett földművesség viszonyán is nyomot hagyó formája a városi és a falusi környezet között létező (nem elhanyagolható) különbség. Az ellentmondás alakulása, a megoldásra irányuló társadalmi cselekvés határozza meg a jelenlegi stratégiai szakasz társadalmi mobilitásának egyik legfontosabb folyamatát. A szocialista nemzetgazdaság iparosítására irányuló pártpolitika kiváltja a falusi népesség nagy csoportjainak városba irányulását. A magas termelékenységű nemzetgazdaság megköveteli az elégtelenül iparosodott mezőgazdaság aktív népességtöbbletének bevonását a feldolgozó iparba és a szolgáltatási ágazatokba. A mobilitás e folyamata (amelynek során „feltöltődnek" a városiasodott társadalmi kategóriák) a szocialista nemzetgazdaság működésében társadalmi problémákat is okoz. Bizonyos falusi népességcsoportok átültetése a mezőgazdasági munkakörből az ipariba mutációt jelent a lazább fegyelemből a korszerű technológia megkövetelte magasabba. Az implikációk nagyon is észrevehetők.

A szerző sürgeti annak az irányzatnak a meghaladását, amelynek érvényesülése során a falvakon bekövetkezik az idősebb női népesség összpontosulása. Az osztályjellegű különbségek felsorolásakor Florian arra is utal, hogy még fennállanak ilyenek a munkásosztály és az értelmiség között is, ami a rendszer funkcionalitásában betöltött nem azonos szerepüknek, szervezettségi színvonaluk, társadalmi cselekvőképességük különbözőségének tulajdonítható. A munkásosztály vezető szerepének fenntartását éppen az osztálykülönbségek létezése határozza meg a differenciák felszámolásáig.

Pavel Apostol a különféle mítoszok elég sokáig elhúzódó alkonyát, valamint a történelem materialista értelmezését és a determinizmust, a szocializmus távlatait a jövőkutatás ideológiai összefüggéseiben tárgyalva, előbb emlékeztet O.K. Flechtheim megállapítására, amely szerint „a dezideologizálás doktrínája" lényegében „az ideológiamentesség ideológiája", s George Orwellt idézve („Aki a múltat ellenőrzi, a jövőt is ellenőrzi; aki a jelent ellenőrzi, a múltat is ellenőrzi"), az ideológianélküliségről megfogalmazza: olyan csinálmány, amelynek rendeltetése a jövőre vonatkozó nézetek társadalmi, osztályjellegű, érdek- és hatalmi szempontú implikációit elkendőzni.

Flechtheim számos értelmezésre lehetőséget nyújtó fejtegetéseinek kritikai elemzése során bizonyos szocialista országok fejlődésében mutatkozó negatív vonatkozásokra utalva jegyzi meg, hogy a szocializmus fejlődése pozitív távlatainak láttatása nem jelent kritikátlan és apologetikus derűlátást.

„Alaposabb megfontolásra érdemes a válasz keresése a következőkre: vajon a szocialista országok fejlődésében megnyilvánult hiányosságok nem éppen annak tulajdoníthatók-e, hogy a hatalomátvétel és a főbb termelőeszközök államosítása után ezen országok többségében a munkásosztálynak az előző — s nemcsak a nemzetgazdaságra korlátozott — gyengénfejlettség hosszú ideig érvényesülő hatásainak felszámolásával egyidejűleg kellett rátérnie az új társadalmi rendszer építésének útjára. [...] Az ilyenszerű objektív nehézségek figyelembe veendők mind a szocialista országok helyzetének diagnosztizálásában, mind jövendő fejlődésük előrejelzésében. A jelenlegi helyzet — jellemző ellentmondásaival egyetemben — nagyrészt az előző fejlődés következménye, Románia viszonylatában pedig tükrözője a nyugati kapitalizmustól való gazdasági függőség hosszú lejáratú okozatainak is. Nem szabad megfeledkezni a szocializmus sajátos ellentmondásairól sem, megoldásuk a fejlődés motorja. A román kommunisták tárgyilagos helyzetfelmérését és realista álláspontját tanúsítja a mai Romániának *fejlődő szocialista ország*ként való jellemzése is."

ROMÁN KRITIKUS A TORNYOT VÁLASZTOK-RÓL

(Teatrul, 1973. 5.)

Mielőtt a darab és az előadás érdembeni elemzéséhez kezdene, Virgil Munteanu elismerő szavakkal méltatja a Kolozsvári Állami Magyar Színház szoros együttműködését hazai szerzőkkel (Bálint Tibor, Titus Popovici, Páskándi Géza), aminek eredményeként alig egy év alatt olyan sikeres bemutatók születtek a kolozsvári színpadon, mint a *Sánta angyalok utcája, Hatalom és Igazság* és most a *Tornyot választok.*

A kritikus mintegy koncentrikus körökben, lépésről lépésre tágítja az értelmezés lehetőségeit. A *Tornyot választok* így szorosabban véve életrajzi dráma, tágabb értelemben történelmi, de gondolati súlyát, jelentőségét nézve lelkiismereti drámának tekinthető. Érdekes ezt a véleményt a hazai magyar kritikákkal összevetni, amelyek túlnyomóan felvonások szerint, nem pedig belső struktúrájában különböztetnek meg „három darabot".

Apáczai Csere János életének és munkásságának jelentősebb mozzanatai és haladó gondolkodásának descartes-i alapjai a XVII. századi Erdély történelmi összefüggéseibe ágyazva jelzik a fiatal tudós és II. Rákóczi György fejedelem közötti elkerülhetetlen konfliktust. A fejedelemnek előbb-utóbb rá kell ébrednie arra a veszélyre, melyet a fiatal Apáczainak az állam- és az egyházrend ellen irányuló haladó gondolkodásmódja és az ifjúságra gyakorolt óriási hatása jelent számára. Ekkor rendezi-rendezteti meg Apáczai és Basirius „vitáját". De hogy a „vita" megnevezés csak megszépítő, leplező álarc ezen az inkább perhez hasonló rendezvényen, az nyilvánvaló. Olyan látszat, amelyre a szabadgondolkodást pártoló uralkodó szerepében tetszelgő, de valójában zsarnok fejedelemnek van szüksége. („Felvilágosult zsarnok ő" — így fogalmazza ezt meg a szerző *Az értelmezés görbületei*ben. Páskándi Géza: *Vendégség. Tornyot választok.* Budapest, 1973.) De amikor Basirius a vita során érvek nélkül marad, a fejedelem egy pillanatig sem habozik nyíltan fellépni a közvádló szerepében. Apáczai ekkor döbben rá: mindaz, amiről ő azt hitte, hogy hétköznapok fölött álló tiszta tudomány, kultúra, filozófia — tulajdonképpen politika, mégpedig zsarnokellenes politika. Aki pedig Erdélyben így gondolkodik, az a saját fejedelmében is eltávolítandó zsarnokot fog látni — tehát bűnös. A bűnöst pedig meg kell büntetni. Apáczai választás elé kerül: vagy beismeri — saját lelkiismerete előtt is —, hogy eszméi a fejedelem és a zsarnokság ellen irányuló politikus magatartást képviselnek, és akkor ledobják a toronyból, vagy megalkuszik. A fiatal tudós inkább a tornyot választja. És tornyot választ. Megalkudni-nem-tudásával magára marad: tanártársai, tanítványai, népe mind cserbenhagyják. A *Teatrul* kritikusa szerint a *Tornyot választok* újra igazolja a szerző drámaírói alkatának és problematikájának gondolati mélységét és súlyát.

A darab drámai szerkezete nem egységes. Az első felvonás egészében exponáló jellegű, szinte független a főkonfliktustól. Hőse két bizarr figura, két lábatlan koldus — háborús áldozatok, akik között ádáz csata folyik azért, hogy ki vigye meg elsőnek a nagy hírt az embereknek, hiszen ez óriási jövedelmet jelentene számára. Ez a rész már mintegy előrevetítése a finálénak, amelyben a tömeg egy olyan történet végét várja, amelyből semmit sem ért. A második felvonás tartalmazza a tulajdonképpeni konfliktust, itt játszódik le Apáczai drámája, hiszen az utolsó — sokkal statikusabb — felvonás csak tisztábbá és kerekebbé teszi a dráma jelentését; állóképpé lassul a darab ritmusa. Szembeötlő, hogy ugyanezt a harmadik felvonást a hazai magyar sajtó csúcsnak tekinti.

Munteanu szerint a rendező Harag György sajátos egyéni stílusában állította színpadra a darabot, főleg a szövegbe ágyazott gondolatok átütő erejére támaszkodva. A látványos megoldások már nem vonzzák, ebből kifolyólag Kölönte Zsolt színpadképe is mentes minden műhelyben készült elemtől — az egy ferde függönyt kivéve, amely nyaktilóként hull alá a végén. A díszlet egy domború emelvény, amelyen „fel- és leszálló" irányú mozgást végeznek a színészek. Nyomasztó, tragédiát sejtető atmoszférát teremt a kulisszák füstfekete falairól visszaverődő szürke fény. Figyelemre méltó az előadás tudományos szigorúságú építkezésében a szünetek pontos és jelentéshordozó elosztása és szerepe, ami szintén kizárólag a darab fő gondolatainak a hangsúlyozását célozza. Kár, hogy a színészek néha csak a hangerő emelésével (ezzel az elavult fogással) próbálják fenntartani a drámai feszültséget. Abban viszont, hogy Harag megtörte „akusztikailag" is a színházaknál uralkodó rutint, azaz merte kiabáltatni is a színészeit, magyar nyelvű kritikánk határozott pozitívumot lát. Szerencsére

Harag mindig jókor lép közbe — folytatja Virgil Munteanu —, és sikerül más eszközökkel is elérnie a kívánt hatást. A szerepeket jól körvonalazott, határozott, hideg színekkel formálják meg a színészek. A látszólagos vázlatosság is ezt a határozottságot szolgálja.

A FIATALODÓ ITI
(Tyeatr, 1973. 5.)

Amikor Jean-Louis Barrault menesztésével, aki 1968 májusában a diákok oldalára állt, a Nemzetek Színháza is bezárta kapuit, az ITI már túllépett az önvizsgálat szakaszán.

Az International Theatre Institute (Nemzetközi Színházi Intézet) 1946-ban jött létre olyan neves írók és színházi szakemberek kezdeményezésére, mint G.B. Priestley, Lilian Helmann, Armand Salacrou, Jean-Louis Barrault. Az UNESCO védnöksége alatt létesült Intézet első kongresszusát 1948-ban tartották meg Prágában. A tagországok színházai közötti információcsere elősegítése érdekében határozat született két központi sajtókiadvány létrehozásáról. Az ezt követő zürichi kongresszuson (1949) vetődött fel először a gondolata a Nemzetek Színházának, amely csak nyolc évvel később nyitotta meg kapuit a francia kormány hathatós támogatásával Párizsban.

A fokozatosan növekvő taglétszámú ITI kongresszusain a szervezési kérdésektől a legelvontabb esztétikai problémákig igen széles skálán mozogtak a megvitatott kérdések. Fokozatosan a figyelem előterébe került a „harmadik világ" színházművészetének felkarolása és megismertetése. A skandináv nemzeti központok javaslatára (1951, Oslo) március 27-ét Színházi Világnapnak fogadták el. Ettől az időtől számítva minden év március 27-én egy-egy kiemelkedő színházi egyéniség üzenetet intéz a szervezet színházaihoz és a közönséghez.

Bár szervezetileg erősödik és értékes kiadványokat tudhat magáénak az ITI, a hatvanas évek végére fokozatosan „elöregedik", kiesik figyelme középpontjából a színház és közönség viszonyának kérdése, és a viták másodrendű szakmai kérdésekbe bonyolódnak. Az 1969-es budapesti kongresszuson „robban a bomba", amikor a színházak elnéptelenedésének okait kutatva napirendre tűzik a színház és az ifjúság kapcsolatának kérdését, hívatlan vendégekként megjelennek maguk a fiatalok, és határozottan követelik, hogy ezt az igen lényeges kérdést velük együtt tárgyalják meg. Fellépésük annál is inkább figyelemre méltó, mivel statisztikailag bebizonyosodott, hogy a fiatalok rohamosan elfordulnak a hagyományos színháztól, más, számukra vonzóbb és közelebb álló, mozgékonyabb szórakozási és önkifejezési formák után néznek. Természetszerűen felvetődik a profi és az amatőr színház viszonyának problémája, minthogy ez utóbbi egyre inkább komoly konkurrenciát jelent a nehézkes műsorpolitikával dolgozó profiknak.

Az európai és amerikai nemzeti fiókok küldötteinek beszámolói nyomán egyértelműnek látszik a helyzet: az ifjúság elfordul a konzervatív repertoárt játszó színháztól, a didaktikus módszerektől, az avult formanyelvtől. Inkább jár az amatőr együttesek előadásaira, mintsem hogy a profiszínházak nézőterein terjengő unalomból vegye ki részét. Pavel Homszkij így fogalmaz: „A színháznak kérdéseket kell felvetnie, nem pedig kész válaszokat adnia, amit a fiatalok úgyis elvetnek." A felszólalások összegezése talán Hont Ferenc hozzászólásában körvonalazódik: a művészek ne nevelni akarják a népet, hanem segítsenek abban, hogy önmagát nevelhesse.

Ez a kongresszus határozta el, hogy különbizottságot létesít, amely kizárólag ezzel a kérdéssel foglalkozik, s az elkövetkezőkben a nemzeti központokkal karöltve javaslatokat terjeszt a küldöttek elé a kérdés megoldására. Nem kisebb kérdés forog itt kockán, mint a színház jövője. Képes-e hatását kiterjeszteni és a jövő közönségének igényeivel összhangba kerülni, vagy pedig megelégszik a mind tovább zsugorodó „értő" közönséggel.

Természetesen az ITI nem adhat egyedül üdvözítő receptet. Mint azt Peter James, az ifjúsági ügyekkel foglalkozó különbizottság vezetője kijelentette: „Nem kell felszámolni az egyes országok közötti értékes különbségeket. Arra van szükség, hogy megértsük egymást, és pontosan lássuk ezeket a különbségeket. Tehát nem az »igaz színházat« keressük, arra sem törekszünk, hogy színházaink jobban hasonlítsanak egymásra, csak szeretnénk tanulni egymás sajátosságaiból."

A moszkvai kongresszus előtt a Tyeatr három kérdésére Radu Beligan, a bukaresti Nemzeti Színház igazgató-színésze, az ITI elnöke válaszolt.

Szerinte a színház csak akkor játszhat igazán fontos szerepet egy társadalom életében, ha szorosan kapcsolódik a társadalmi valósághoz. Csak az a színház számíthat elismerésre, amelyik né-

zôit a kor alapvető kérdései elé állítja, véleményalkotásra és cselekvésre ösztönzi. A jó darab sohasem ad kész válaszokat, a színház akkor tölti be társadalmi hivatását, ha a néző gondolatait és érzéseit a kellő irányba lendíti.

A színház válságát Radu Beligan nem tartja olyan súlyosnak, hogy vészharangokat kelljen megkondítani. Paul Valéry írta: a földgömb egy nagy építőtelep, amelyen két váltásban dolgoznak — a színház helyzetét is ilyennek látja Beligan. Újabb és újabb jelenségek bukkannak fel, mint az abszurd, a „kegyetlen színház", az „erotikus színház", a happening, mások pedig eltűnnek. Ez alapjában véve természetes. A jó színház soha sincs halálra ítélve. A színházat nem lehet úgy felfogni, mint kizárólagos esztétikai élvezetek eszközét. „A színház — Beligan szerint — mindig az érzések és az értelem időszerű és közvetlen válasza a kor legfontosabb kérdéseire."

A HÁBORÚ ÉS A TUDOMÁNY
(Les Temps modernes, 1973. 3.)

A párizsi folyóirat e „súlypontos" számában négy írás témája a tudomány és a háború párhuzama: Dominique Pignon „a tudósról és a katonáról", Daniel Schiff „a rend biztosítékául szolgáló tudomány-intézményről", Julien Brunn „a tudományos munkáról és a katonai stratégiáról" értekezik, Maurice Bazin „a tiszta tudomány"-t minősíti „a kulturális imperializmus eszközé"-nek.

A szerkesztőségi előszó a — valóban dokumentumokat is bőségesen idéző — különszámot „dosszié"-nak minősítve, 1968 szellemi örökségének tulajdonítja, hogy a merészebben gondolkodók most már nem hajlandók beérni a plátói tiltakozással, hanem az „itt és most" (!) jegyében igyekeznek leleplezni mind a belső elnyomás, mind az imperialista uralom bűntársait. A „dosszié" rendeltetése: hozzájárulni a tudomány egyetemességéről és semlegességéről régebben kialakult képzetek szétoszlatásához, már csak azért is, mert a bevett intézmények védelmezői a tudomány és a politika kapcsolatainak gyakorlati konzekvenciákig merészkedő megkérdőjelezését megengedhetetlen túlkapásnak tekintik.

Schiff elemzésének hangulatát a következő mottóval sugallja: az etnográfus az imperializmus gyanús útitársa; az imperializmus egyik kezével hozzáférhetővé teszi tudománya tárgyát, a másikkal meg lehetetlenné teszi számára tudományának tudományként való művelését; csodálattal adóznak Napóleonnak, mert olyan tudósokkal kísértette magát Egyiptomba, akik kiváló eredményeket értek el a hieroglifák megfejtésében; minden tudós egy-egy többé-kevésbé manifeszt Bonaparte furfangos szolgálójának érzi magát; legnagyobb szerencsétlenségére a bonaparték a végén mindig feldúlják a sírokat, lerombolják a városokat, tönkreteszik a civilizációkat, és természetesen halomra öldösik magukat az embereket is.

Bazin szigorúan ítélkezik a „tiszta tudományok" fölött; ebbe a kategóriába éppen azokat a diszciplínákat sorolja, amelyek a liberálisok nézetei szerint — éppen „tisztaságuk" okán — semmiképpen sem lehetnek az imperializmus szálláscsinálói. Darwint is „a világnézet-exportőr modern technokraták" előfutárának tekinti. Emlékeztet két évig tartó útjára, amelyre a szerves világ történeti fejlődését hirdető evolúciós elméletének közzététele előtt húsz esztendővel vállalkozott. Expedícióján (amely — úgymond — egyetlen érintkezése volt a kastélya parkján kívül levő világgal) mindent feljegyzett a kövületekről, a növényzetről és az állatokról, de alig törődött a Dél-Amerika partjain látott lakosokkal, ezekkel a „testileg gyengén fejlett emberekkel", akiknek érzelmi világát nemigen különböztette meg a tanulmányozott emlősökétől. S a szociáldarwinizmus késői rasszista hajtásait a szerző hajlamos Darwinnak a társadalom kérdései iránt megnyilvánult közömbössége következményeként értelmezni.

Észak- és Dél-Amerika viszonylataiban elemezve az előrehaladott országok tudományának behatolását a harmadik világba, példákkal szemlélteti az egyoldalú áramlás, a kritikátlan átvétel hátrányait és veszélyeit. Bazin szerint kiváltképpen a fizika oktatása során erősödik a hallgatóságban az az érzet, hogy Északnak behozhatatlan fölénye van. A kiváltságos hallgatók erre paradox módon reagálnak: felmérve, hogy ők most már a beavatottak közé kerültek, honfitársaiknál magasabb rendűnek tarthatják magukat, elidegenednek környezetüktől, saját kultúrájuktól, amelynek gazdagítására ily módon kevésbé alkalmasak, inkább a kivándorlás lehetőségével élnek, s ezzel számolnak is az észak-amerikai tanítómesterek, mert az Egyesült Államokban az utóbbi években kevesebben tanulnak egzakt tudományokat az egyetemeken, s a hiányt pótolni kell.

Sartre folyóiratának e száma is szerkesztőileg jól átgondolt, de egyes írások nem tartoznak a *Les Temps modernes* csúcsteljesítményei közé: árnyaltabb, elmélyültebb, több eredetiségről tanúskodó esszékhez szoktak olvasói.

IONESCO — AZ ÉRZELMES FENEGYEREK (Manuscriptum, 1973. 2.)

Ionesco, a fenegyerek? A Román Irodalmi Múzeum Bukarestben megjelenő rangos dokumentum-folyóirata Ionesco pályakezdéséhez fűz újabb adalékot. Az anyagot publikáló irodalomtörténész, Nicolae Florescu arra figyelmezteti az olvasót, hogy az irodalmi köztudat ma is túl egyoldalúan ítéli meg a harmincas évek Eugen Ionescuját. Ideje lenne újraolvasni. Hírhedt esszékötetének címe: *Nu* (Nem). A tagadás tényét nem lehet letagadni, de az újraolvasás talán jobban megvilágítaná a tagadás mikéntjét. Ionesco kritikusi múltjára nem vet jobb fényt, ha azzal mentegetjük, hogy Argheziben vagy Tudor Vianuban önmagára „emel kezet", s másokat tagadva, önmagát szeretné megtagadni. Egyik újraolvasója azt a kijelentést kockáztatja meg, hogy az 1934-es év nagy irodalmi botrányköve akkora örvényeket kavart, hogy kortársai szinte semmit sem vehettek észre a kötet valódi értékeiből. De olvassuk csak újra a könyv és szerzője ellen indított sajtóper anyagát, s rögtön kiderül, hogy a kortársak nagyon is tudatában voltak a könyv jelentőségének. A Ionescu-ügy nemcsak egy fiatal író nagyzási hóbortjának hullámverése, hanem egy önmagába zárkózó, bennfentességre építő irodalomkritika görbe tükre is.

A fiatal kritikus kétségbeesik saját tehetetlenségén. Nihilizmusa vallomás arról, hogy az addig abszolútnak tűnő értékek viszonylagossá, többértelművé váltak. „Az élők elfelejtik az írás mesterségét, csak jajgatnak, sírnak, szólnak (a szó keresettsége nélkül), szólongatnak és csontig feltárulkoznak" — írja Ionescu 1937-ben. „Hogy lehessek önmagam, mikor a szavak már eleve elárulnak?" — kérdi a *Nu*ban. Csak „anyagtalan" költészet van, mely lemond a jelképekről, és a legkifejezéstelenebb szavakból építkezik. Szerencsére a kritikus maga sem következetes. Amikor George Dumitrescuról, Tudor Vianuról, Anton Holbanról, Camil Petrescuról ír, néha megfeledkezik az elveiről: „Csak abban az irodalomkrónikásban bízom, aki nem tud két művet ugyanarra a kaptafára húzni..." A kritikusnak legyen rövid a memóriája, mert „a kritikában nincsenek általánosan érvényes kritériumok. Minden könyvnek saját kritériuma van. Következésképp a kritériumok száma végtelen".

A műközpontú kritika kétélű fegyver. A 22 éves kritikust felületességgel vádolják, nemcsak ellenfelei, de olykor barátai is. Ionescu fenegyereknek akar látszani. „Éljen a komolytalanság" — nyilatkozza egy interjújában, majd hozzáteszi: „...mert ez a komolyság maszkja." De mi van a maszk mögött? Mit jelent egy fiatal nemzedék szótárában a „komolyság"?

Az egyetemi hallgatók egy kis csoportja *Ideal* (Eszmény) címen új irodalmi lapot készült alapítani. A lap beköszöntő cikkét, a *Kiáltvány*t, Ionescu legközelebbi barátja, Octav Suluţiu fogalmazta meg, a lap programját azonban a népesebb szerkesztő bizottság, melynek Ionescu is tagja volt, közösen dolgozta ki. A program olyan kritikai lapot ígért, mely eligazítja az olvasót a nézetek zűrzavarában. „Eszményünk a valódi őszinteség, a spontán és őszinte alkotómunka" — írja a program. A fiataloknak olyan „egyvilágnézetű szoros közösséget" kell alkotniuk, amely képes arra, hogy megújítsa az irodalmi közéletet, hogy kiszorítsa belőle a „lebírhatatlan cigánykodást" (ţigănie nebiruită). A folyóirat a „pozitív kritika" mellett kötelezi el magát, és alkotásszabadságot követel.

A fiatalok lapja nem születhetett meg. A 22 éves Ionescu néhány évvel később, 1934-ben ezt a tanulságot kénytelen levonni: „A szóvirágokkal [...] teleaggatott irodalom csak arról tud szólni, ami egyre általánosabb, egyre semlegesebb, egyre személytelenebb, egyre felületesebb, egyre valótlanabb."

A *Nu* minden-tagadásának hátterét egy 1934-ben Suluţiuhoz írt levél világítja meg: „Rosszul érzem magam. Bánom, hogy elhalasztottam a vizsgáimat: kamaszkoromat nem hosszabbíthatom meg, az életemet nem halaszthatom el, mint a vizsgát. Nem érzem jól magam az egyetemen. [...] Fáradt vagyok és kiábrándult. Nincs bennem semmi lendület. Lehet, hogy többé sohasem lesz? [...] Nem hiszek magamban, mert nem emlékszem magamra [...] elvesztem magam, elidegenedek magamtól. [...] Három hét múlva huszonkét éves leszek: megöregedtem. De nem tudok szenvedély nélkül — lobogás nélkül — élni, kiégetten, üresen. Olvasok — irodalmat, anélkül, hogy átélném; filozófiát — anél-

kül, hogy érdekelne [...] Kezdetben védtelen voltam a könyvekkel szemben: lenyűgözőnek, szomorúnak, leverőnek tűntek — fájtak. Annyira fájtak, hogy abba kellett hagynom az olvasást, hogy aztán minden fogadkozásom ellenére újrakezdjem. A felejtés »első szakaszában« azért olvastam, hogy felidézzem a fájdalmat. Sikerült. Most már nem olvasok irodalmat, mert nem érdekel. Nem emlékeztet semmire. Így jöttem rá egyik nap — elszörnyedve magamon —, hogy halott dolgokat olvasok. Elfelejtettem, hogyan kell mindezt feltámasztani. Mosolyogva — kritikus szemmel olvastam a regényt —, hivatalból. Hivatalból! Vagyis gépiesen, holtan. Mondd, mi fog lekötni egy életen át? Kantot olvasom, ez minden, ami szórakoztat. Kedves Octavian — ez a levél az érzelgősség szégyene. Írj!"

Ionesco — az érzelmes — fenegyerek? Néhány évvel később, miután elvégzi az egyetemet, és líceumi tanárság várja Bukarestben, Ionesco fokozatosan megtagadja fiatalkori önmagát. Tudor Arghezi elszánt ellenfele később maga fordítja franciára Arghezi verseit. Előbb elveti a spontán őszinteség eszményét, aztán elkötelezi magát a konvenciőknak. Érdemes volna nyomon követni, korának érzelmes fenegyereke hogyan lép a „polgárosodás" útjára, hogyan lesz Ionescuból Ionesco. De ez már újabb tanulság.

ORVOS ÉS PÁCIENS

(Saturday Review of the Sciences, 1973. I. 3.)

Stephen P. Strickland, a közegészségügy-politika egyesült államokbeli szakembere az amerikai polgár orvosválasztási szokásairól, magatartásformáiról írva szemléletesen ábrázolja e gazdaságilag erősen fejlett ország — egyébként valóban magas színvonalú — gyógyászatának e téren megnyilvánuló számos (nem technikai, hanem társadalmi jellegű) visszásságát.

Birminghamtól mintegy 30 km-re északkeletre fekvő, kellemes, félig-meddig még falusi jellegű alabamai községemben igazán nem okoz különösebb gondot a háziorvos megválogatása, ugyanis egyetlen orvosunk van — írja Strickland. Persze máshol gyakorló orvosok is könnyen elérhetők. A városhoz közelebb, ott, ahol már a nagy áruházak övezete kezdődik, legalább annyi az orvosi rendelő, mint a fodrászat. De községünk egyetlen doktora jól ismeri kétezer falubelije legtöbbjét, biológiai életrajzukat, tudja, ki milyen gyakran szokott orvoshoz fordulni. Már szinte ösztönösen megérzi, mikor van szó valóban sürgős esetről, s mikor túloznak; amikor igazából szükség van rá, házhoz megy. Egyébként csak otthoni rendelőjében fogadja betegeit. Ha műtéti beavatkozásra van szükség, nemritkán ő maga is operál a 18 km-re levő kórházban.

Sok megye van még, ahol egyáltalán nincs orvos, ott aztán nem ismeretes a választás dilemmája. Másutt viszont, kiváltképpen a jómódú vidékeken, rengeteg a rendelő, túl nagy a választási lehetőség, ami adott esetben szintén kellemetlen lehet. A washingtoni telefonkönyv huszonegy oldala is szemlélteti az ottani nagy „orvos-sűrűséget". A kezelőorvos kiválasztását hivatott megkönnyíteni számtalan városi vagy megyei tanácsadó iroda, amely panaszok betelefonálására válaszolva köteles legalább három címmel szolgálni a hozzá fordulónak. Egy-egy városrész ilyen hivatalához havonként átlag 2000 telefonmegkereséssel fordulnak.

A legtöbben azonban orvosukat nem szakszerű referencia alapján választják, hanem társadalmi, családi ajánlások figyelembevételével. Strickland véleménye szerint még mindig ez az orvos kiválogatásának a leglogikusabb módja, hiszen maga az orvosi testület ebben az igen lényeges vonatkozásban teljesen magára hagyja a beteget, szakmai kompetenciájával nem támogatja annak felkutatásában, akire esetleg életét bízza. Miután az orvos megszerzi diplomáját, kollégái többé nem mondhatnak nyilvánosan véleményt munkája minőségéről, felkészültségéről, illetékességéről (természetesen kivételt jelentenek azok az esetek, amelyekben már törvénybe ütköző, súlyos mulasztást követ el a gyógyítás egy-egy felkentje).

Egyébként a családi, baráti ajánlások gyakorlata azért is hasznos, mert az orvos—beteg kapcsolat egyik igen fontos elemét, a beteg bizalmát már kezdettől, tehát a legfontosabb lélektani pillanatban erősíti. A laikusok mindenféle orvosi ismeret hiányában is rendszerint jól ítélik meg a válogatást meghatározó prioritásokat.

A közvéleménykutatásban nagy tekintélyű Gallup Intézet egyik új keletű amerikai ankétja során azt tudakolta az orvosoktól és a nagyközönség reprezentatív rétegétől, hogy véleményük szerint milyen elvárások szerint válogatják meg orvosukat a betegek az Egyesült Államokban. Az orvosok a következőket vá-

laszolták (a sorrend a gyakoriságot, a motivációnak tulajdonított fontosság mérvét is jelzi):

Az orvos értsen „az egész páciens" kezeléséhez, tehát ne szakorvosként viszonyuljon hozzá, ismerje betege személyes és családi körülményeit; tudja, mikor kell szakorvoshoz irányítania páciensét; valamelyik elismerten jó és megbízható kórházzal álljon kapcsolatban; legyen minél rangosabb egyetem végzettje; adott esetben a páciens fizetőképességével sem törődve vállalja a kezelést; élvezze a közösség bizalmát; tartsa fontosnak a megelőző medicinát; szükség esetén vállalja a beteg kezelését a páciens lakásán; legyen jól felszerelt rendelője.

A nagyközönség válasz-típusai:

Az orvos vállalja minél több lehetséges betegség kezelését, de haladéktalanul irányítsa specialistához a beteget, ha ő maga nem tud megbirkózni a bajjal; legyen könnyen, gyorsan hozzáférhető; adott esetben a páciens fizetőképességével sem törődve vállalja a kezelést; tartson lépést a tudomány fejlődésével; inkább a súlyos betegségek megelőzésével törődjék; legyen jól felszerelt saját rendelője; szükség esetén jöjjön házhoz; ismerje betege életkörülményeit.

ÚJ TUDOMÁNYÁG: A ZOOSZEMIOTIKA
(Természet Világa, 1973. 7.)

Az emberállat-mítoszokból még ma is ősi borzongás árad. Mintha valami fenyegető volna abban, hogy az istenek arca előbb állati volt, csak aztán vált emberivé. A „beszélő kutya" már ellen-mítosz: a modern embernek meg kellett nyugtatnia magát: az állat is emberi.

A mítoszok megfakultak, de az állati hírközlés kutatása mindjobban foglalkoztatja a tudományt. Az utóbbi időben az általános jelelmélet, a szemiotika és az etológia, a biológiai viselkedéstudomány találkozási pontján egy gyorsan fejlődő új viselkedéstudomány született. Tárgya az élőlények, főként az állatok közti kommunikáció módjai, melyek teljes megértéséhez különlegesen nagyszámú tudományág együttműködésére van szükség. Ezek a genetikától az anatómián keresztül az érzékszervek és az idegrendszer fiziológiájáig, az összehasonlító pszichológiától és zoológiától a fizikai, a társadalmi és nyelvészeti antropológiáig terjednek.

Thomas A. Sebeok professzor (Indiana University, Bloomington, USA) kutatásai magától értetődően vetik fel a kérdést: van-e lényeges különbség az állati hírközlés és az emberi kommunikáció között. S itt már ahhoz a határterülethez érkeztünk, ahová eddig csak a mítoszok világítottak be.

Az állati hírközlés kutatásai — mondja A. Sebeok professzor — még nem jutottak el a szintézisig. Tegyük hozzá, nem is juthattak el. A zooszemiotikai kutatásokban a genetikától az anatómiáig, az összehasonlító pszichológiától és zoológiától az antropológiáig különösen nagyszámú tudományág szoros együttműködésére van szükség. Külön kutatási terület (zoopragmatika) foglalkozik azzal, hogyan kódolja be az állat az üzenetet, hogyan viszi ezt át a közvetítő csatorna, és milyen módon kódolja ki a használó. A zooszemantika a jelek kombinálásával foglalkozik.

Az állati hírközlés kutatásainak szintetizálását megnehezíti az is, hogy rendkívül sokféle csatornán át folyik a kommunikáció (ízlelés, szaglás, látás, tapintás, hallás stb.), végül pedig minden állatfajnak megvan nemcsak a maga jellegzetes leadó és felvevő csatornája, de a maga kódrendszere is.

Egy kutya például akármeddig csóválhatja a farkát egy macska előtt, a macska sohasem fogja „megérteni", hiszen a kutya számára a farkcsóválás barátságot jelent, a macskának viszont ellenségességet.

De a szintézisre mégis van lehetőség, hiszen minden állat társaslény, és minden szerves kapcsolat feltételez valamennyi kommunikációt. Még az egysejtű állatok is váltanak jelzéseket. Egy sejtcsoport attól a ténytől válik szervezetté, hogy az őt alkotó sejtek képesek hatást gyakorolni egymásra. Az élő szervezet nem élhet kommunikáció nélkül. Az azonos fajhoz tartozó lényeknek szükségük van arra, hogy felismerjék egymást, hogy hírt adjanak arról, milyen helyet foglalnak el a térben, a szociális hierarchiában stb.

Az azonos fajok kialakítanak tehát egy kódot, amely egy fajon belül azonos. Ez azonban azt is jelenti, hogy az állat jelzésére előreláthatólag azonos a válasz. Az állat a jelzésre csak egyféleképpen válaszolhat — ösztönösen, kötelező belső program szerint. A válasz mindig következmény. De a hírnek nincs célja, csak oka. Az állati hírközlés a tapasztalathoz, a múlthoz kötődik, nincs benne előrelátás, tervezés.

És itt van a lényeges különbség az állati hírközlés és az emberi kommu-

nikáció között. Az emberi kommunikáció nemcsak a hírt közli, hanem a célt is, amit el akar érni. Az emberi kommunikáció mindig a jövőhöz kötődik; lényege az anticipáció, a tervezés, az előrelátás. Ha az állati hírközlés fenntartó, megtartó, akkor az emberi kommunikáció teremtő, jövőtervező. Anticipáljuk hát az állati hírközlés kutatásainak jelentőségét: ahogy az ember csak a másik emberben tud önmagára eszmélni, vagy más szóval csak kommunikálva válhat társadalmi lénnyé, úgy az emberi kommunikáció lényegét is csak az állati hírközléssel összevetve tudjuk megnyugtatóan megérteni, meghatározni.

Întreprinderea Poligrafică Cluj, Str. Brassai nr. 5—7. — 3150/1973 42 101

Sumar

Kántor Lajos: Teatrul maghiar din România: nivel și posibilități 1331 • Bölöni Sándor: Interviu cu regizorul Szabó József 1337 • Metz Katalin: Interviu cu regizorul Harag György 1345 • Vass Attila: Discuții în jurul dramaturgiei românești din stagiunea trecută 1352 • Páskándi Géza: Confesiuni despre actor 1358 • Páll Árpád: Dramaturgia maghiară clasică pe scenele noastre 1375 • Szekernyés János: Între teatrul de amatori și cel profesionist 1386 • Aradi József—Horváth Sz. István—Simonffy Katalin—H. Szabó Gyula: Figuranții și teatrul 1395 • Molnár Gusztáv: Stil și totalitate în arta lui Franz Kafka 1404 • D. R. Popescu: Cei doi din Țebea, sau cu fața la pădure (roman, partea a doua, trad. de Fodor Sándor) 1414 • Szilágyi Domokos: Poezii 1432 • Bertolt Brecht: Drame — într-o epocă dramatică (prefață și traducere de Ritoók János) 1434

NOTE

Tóth Sándor: Rămas bun de la văduva lui Gaál Gábor 1441 • Kovács Ildikó: Din jurnalul unui regizor 1442 • Farkas Árpád: În vizită la Porumbenii Mari 1446 • Lászlóffy Csaba: Despre arta lui Kotsis Nagy Margit 1447

VIAȚĂ INTERNAȚIONALĂ

Farkas László: Poate fi temporizat progresul uman? 1451

DOCUMENTE

Kótsi Patkó János: Studiu inedit despre teatru (comunicare de Szabó Lajos) 1458

ISTORIE VIE

Chereji Peris Teréz: Succesul piesei O scrisoare pierdută la Cluj 1463

CRITICĂ

Vásárhelyi Géza: Lirica lui Kányádi Sándor 1466 • Katona Ádám: Despre memoriile lui Szentimrei Jenő 1470 • Zirkuli Péter: Mándy Iván, prozatorul 1473 • • Camil Mureșan: Cartea lui Alexandru Vianu despre istoria Statelor Unite 1475 • Bogdan Stugren: Actualitatea biogeografiei 1477

BIBLIOTECĂ, PANORAMĂ

Színházi kiskönyvtár

ALMÁSI MIKLÓS: A drámafejlődés útjai. Budapest, 1969
* * * A színház ma. Budapest, 1970
* * * A színház világtörténete. Budapest, 1972
BARRAULT, JEAN-LOUIS: Nouvelles réflexions sur le théâtre. Paris [é.n.]
BATTY, GASTON—CHAVANCE, RENÉ: Viața artei teatrale de la începuturi pînă în zilele noastre. București, 1969
BĂLEANU, ANDREI: Teatrul modern la răscruce? București, 1969
BELIGAN, RADU: Pretexte și subtexte. București, 1968
BRECHT, BERTOLT: Színházi tanulmányok. Budapest, 1969
BROOK, PETER: Az üres tér. Budapest, 1972
DÜRRENMATT, FRIEDRICH: Arckép helyett. Budapest, 1971
ENYEDI SÁNDOR: Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei. Bukarest, 1972
ESSLIN, MARTIN: Brief Chronicles. Essays on Modern Theatre. London, 1970
ESSLIN, MARTIN: The Theatre of the Absurd. London, 1972
GASSNER, JOHN: Formă și idee în teatrul modern. București, 1972
HERMANN ISTVÁN: Szent Iván éjjelén. Budapest, 1969
JANCSÓ ELEMÉR: Irodalomtörténet és időszerűség. Bukarest, 1972
JÁNOSHÁZY GYÖRGY: Rím és rivalda. Bukarest, 1969
JORDÁKY LAJOS: Janovics Jenő és Poór Lili. Bukarest, 1971
KÓTSI PATKÓ JÁNOS: A régi és új theátrom históriája és egyéb írások. Bukarest, 1973
KOTT, JAN: Kortársunk Shakespeare. Budapest, 1970
LATINOVITS ZOLTÁN: Ködszurkáló. Budapest, 1973
* * * Le théâtre moderne. Paris, 1967
* * * Magyar színháztörténet. Budapest, 1962
PANDOLFI, VITO: Istoria teatrului universal. București, 1971
SERREAU, GENEVIÈVE: Histoire du „nouveau théâtre". Paris, 1966
SIKLÓS OLGA: A magyar drámairodalom útja 1945—1957. Budapest, 1970
STEINER, GEORGE: A tragédia halála. Budapest, 1971
SZTANYISZLAVSZKIJ: Életem a művészetben. Budapest, 1967
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: Állandóság a változásban. Budapest, 1968

ÁRA 8 LEJ