
KRITIKAI SZEMLE

K Ö N Y V E K

AZ ELKÖTELEZETTSÉGRŐL — IDŐSZERŰEN

Predrag Matvejević: *Prema novom kulturnom stvaralaštvu*, Naprijed, Zagreb, 1965.

A jugoszláviai kritika megkülönböztetett figyelemmel fogadta Predrag Matvejević zágrábi egyetemi tanár *Prema novom kulturnom stvaralaštvu* (Az új kulturális alkotás felé) című tanulmánykötetét. A kötet kisebb-nagyobb tanulmányai, cikkei és jegyzetei a kulturális élet mai problémáiról, az angazsáltságról és feltételeiről, az öngazgatási kulturális modellről, a kultúra és a nemzeti kultúra között levő kapcsolatokról, Miroslav Krleža naplójegyzeteiről stb. szólnak.

A kritikusok kiemelték, hogy a szerző valóban mai és mindeddig nem tisztázott kérdéseket feszeget. Külön kiemelték marxista hozzáállását, szabad szemlémet, elkötelezett hangvételét. A könyv kiérdemelte a zágrábi INA olajipari kombinát irodalmi díját, amelyet az elmúlt három év legjobb kötetének ítélnék oda. A bíráló bizottság jelentése megállapította, hogy Matvejević „bátor elemző-készségről, tájékozottságról, elméleti felkészültségről és kritikus szellemről tett tanúbizonyságot. Az adott problémákat újszerűen, szuggesztíven, nem konvencionálisan tárgyalja, s olyan kulturológiai módszereket alkalmaz, amelyekben a dialektikus marxista módszer érvényesül...”

A kötet visszhangja tehát jelzi, hogy olyan könyvről van szó, amelynek megjelenését mindenki szorgalmazza, hovatovább mindenki az ilyen könyvek hiányára panaszodik.

Matvejević a kötet bevezetőjében, mintegy szubjektív vallomás formájában kifejti, ahhoz a nemzedékhez tartozik (1932-ben született), amelynek az affirmáció érdekében az elmúlt évtizedek során sokszor kellett a negáció eszközeivel élnie. Ma viszont elkövetkezett az az időszak, amikor pozitív programot kell nyújtania, mert az a tagadás, amely pusztán egy-egy jelenség eltűléséből következik, leginkább eklekticizmusnak és pluralizmusnak ad helyet, és nem viszi előre a kultúra ügyét.

Tanulmányainak központi gondolata az öngazgatású társadalom autentikus kultúrájának (amely ezekben az évtizedekben, s főleg az utóbbi években van kialakulófélben, és még a mai napig sem beszélhetünk róla mint már kialakult tényezőről) drámai konfliktusa a hagyományos kulturális felfogással. Nem

részleges konfliktus ez: nem az esztétika vagy a stílus szintjén, nem a művelődéspolitikai vagy a parciális világnézeti kérdések keretében mutatkozik meg, hanem mindent átfogó, totális ellentét, amely kiterjed még az öngazgatás értelmezésére is. Matvejević szerint az öngazgatás, amelynek kebelében kialakul az új kultúra, szintén a kultúra egyik minősége. Valóságos társadalmi viszonyrendszerre akkor válik, ha kiterjed a kultúrára, de közben maga is átitatódik ezzel, a politika sajátos módon kultúrává transzformálódik. Ez lenne az a „végcél”, melynek elérése érdekében mind az öngazgatásnak, mind a kultúrának számtalan hagyományos mítosszal kell megküzdenie.

Matvejević az elsők között sorolja fel a kulturális nacionalizmus, a tradicionális értelmiségi mítoszát, amely lehetetlenné teszi az új szellemi horizontok felfedezését és kutatását és a kultúrát csak szűk nemzeti keretek között értelmezi. Matvejević nem azzal az elgondolással vitázik, hogy a kultúra a nemzeti identitás egyik formája, hanem ennek öncsonkító, bezárkózó értelmezésével. Azt mutatja ki eközben, hogy egyetlen nemzeti kultúra sem csak annak a nemzetnek a műve, amely létrehozta, hanem más nemzetek kultúrái is megtalálhatók benne. „Minél inkább ráerőszakoljuk a kultúrára a nemzetet, annál kevésbé lesz az kultúra”, állítja Matvejević.

Érinti még a tradicionális öngazgatás és a jobboldaliság különböző változatait, majd részletesen kitér annak megvitatására, hogy mi a baloldaliság *ma* a kultúrában. Matvejević figyelmeztet arra, hogy e szférában nem lehet a politikai ellentétpárokkal felosztani az irodalmat.

Úgy találjuk viszont, hogy ő sem tudott elméletileg meghatározott mércéket felállítani. Végkövetkeztetése szerint minden, ami értékes, az tulajdonképpen baloldali is egyben. Az érték és a mű világnézeti tendenciája közötti viszony szerintünk sokkal összetettebb, melyet nem lehet a kettő kiegyenlítésével megoldani. Matvejević érzi is ezt, nem készíti tipográfiát, s ez nem véletlen, mert az irodalom nagy területét nem tudná egészen egyértelműen felosztani.

Ezt igazolja az a tény is, hogy a baloldaliság ismérveit az állandó nyugtalanságban, a valósággal való meg nem békélésben, a haladó világnézet mellett való elkötelezettségben látja. Leírása leginkább Krleža életművére vonatkozik.

A szerző kérdésfeltevő bátorsága akkor jut leginkább kifejezésre, amikor a baloldali értelmiség mai dilemmáit világítja meg. A konstruktív kritikai szellem, az előremutató rebellis magatartás vitathatatlanul legalább annyira összetett, mint amennyire fontos kérdés. Miként legyen a művész „harcos” anélkül, hogy amit mond, „hivatalos beszéddé” válna? Hogyan vállalja az élet kreatív kritikáját, anélkül, hogy elszakadna a társadalmi folyamatokban meglévő immanens kritikától?

Elvben a válasz egyszerű, gyakorlatilag már sokkal összetettebb. Nyilvánvaló, állítja Matvejević, hogy az írónak az angazsáltság útjait kell megjárnia. De meg kell szabadulni az angazsáltság *tradicionális értelmezésétől*. Szerinte Krleža életműve e téren is példamutató. Figyelmeztet azonban arra, hogy illuzórikus lenne a mai írótól krležai opust követelni. Nem pusztán a tehetség kérdése, hogy ez nem ismétlődhet meg. A mai kor inkább a *formálásra*, mint a *formára*, inkább az *alkotási folyamatra*, mint az *alkotáshoz* helyezi a hangsúlyt, vagyis az esztétika a hétköznapi életnek szervezettebb tartozéka. A nagy Művek kora ez; az új esztétikai érzékelés főleg a hétköznapi világ megváltoztatására irányul. E ponton Matvejević inkább néhány újszerű esztétikai gondolatot variál, és nem

a saját koncepcióján belül bizonyít. Ettől függetlenül figyelemreméltó az a gondolata, mely szerint az angazsáltságnak új jelleget kell adni. A politika ma még sokszor tradicionálisan értelmezi a művészethez való viszonyát és az angazsáltságot emlegetve nem alkalmaz aktuális kritériumokat. Ebből számos félreértés származik. Mindezeknek az elkerülése végett a társadalmi kritikának meg kell újulnia.

Az esztétikai jellegű bírálat is zsákutcába került elsősorban azért, mert kiábrándulva a hagyományos társadalomkritikai, szociológiai eljárásokból, csak a legnagyobb óvatossággal foglalkozik a műalkotás társadalmi dimenziójával. Matvejević úgy véli, szintézisre van szükség és ebben lehetne konkrétan megfogalmazni az angazsáltság mai jellemrajzát. Ehhez a szintézishez nem elegendő a hagyományos kritikai tudat, hanem annak társadalmisítására van szükség.

A szintézis hiánya miatt, a szakkritika és a társadalmi kritika két vágányon halad, és ebből félreértés vagy konfliktus keletkezik. Figyelmeztet arra is, hogy vannak olyan művelődési dolgozók, akik a problematikus kérdéseket nem a szintézissel akarják megoldani, hanem normatív esztétikák bevezetésével, vagy pedig a napipolitikai szempontok alapján. Ilyen törekvések a közelmúltban is voltak, és a baloldali értelmiségieknek szembe kell velük szállniuk.

Könyvében több olyan cikket tesz közzé, amelyeket ilyen jellegű kísérleteknek minősíthetünk. Matvejević a szocialista kultúra elméleti kérdéseire aktuális válaszokat keres, s közben a kockázatot is vállalja, mert nemcsak igényeket támaszt, hanem konkrét helyzetekben, konkrét jelenségekre, konkrét álláspontokat is kialakít. Ezzel jelentős mértékben gazdagította kritikánkat.

Végel László

FÉLÚTON

Különös ajándék, jugoszláviai magyar elbeszélők, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1975.

Az ízlések és a pofonok különbözők, szoktuk mondogatni holtpontra jutó irodalmi viták során, mintegy jelezve, hogy sem a magunk, sem a másik értékítéletét nem tartjuk teljes érvényűnek, kikezdzhetetlennek. S ez így is van rendjén, hiszen a műalkotásokat nem mérlegelhetjük egzakt tudományos eszközökkel vagy holmiféle objektív kritikussággal, amiről oly szívesen ábrándozik a mindenkori középser. A kritika, eszköztáráról és készségének fokától függetlenül, mindig egyéni hozzáállásról is tanúskodik, melynek „objektivitásáról”, vagy „szubjektivitásáról” végső fokon nem a megsértett alkotói hiúság dönt, hanem a műveket és bírálatokat egyaránt megrostáló idő. Ennek belátása azonban korántsem a teljes viszonylagosság felé sodorja a kritikust, ellenkezőleg, kockázattal vállalásra, nyílt szembenézésre készíti, az esetben is, ha ízlését olyan munka teszi próbára, amely ismert és elismert szakemberek egyetértő összefogásának gyümölcse, mint a *Különös ajándék*.

A vaskos novellagyűjtemény szemet szűrő s talán legnagyobb fogyatékosága, hogy a szerkesztő bizottság nem tartotta szükségesnek a válogatás szempontjainak behatóbb ismertetését, minek következtében eleve az esetlegesség bonyomását

kelti a kötet. Annál inkább, mert az antológiák elő- vagy utószava általában éppoly fontos, mint a bennük közzétett szépirodalom, sőt irodalomtörténeti jelentőségében nemegyszer fölül is múlja azt. Gondoljunk csak Szenteleky nagy fáradtsággal összehozott antológiájára, az *Akácok alatta*. Maguk a novellák úgyszólván teljesen kihullottak már irodalmunk tudatából, Szenteleky előszava azonban ma is él, s egy letűnt korszak jelenségeinek, célkitűzéseinek alaposabb felméréséhez kínál használható támpontokat. Vagy gondoljunk egy időben hozánk közelebb álló antológiára, a *Vajdasági ég alatta*. Versanyagának hetvennyolcvan százaléka érdektelen ma már, Bori Imre bevezető esszéje azonban kétségkívül mellőzhetetlen lesz az elmúlt évtizedek költői törekvéseinek feltáráskor, még ha maga a szerző jócskán eltávolodott is akkortját vallott nézeteitől.

Az elmaradt elő- vagy utószóért, sajnós, a *Különös ajándék*hoz csatolt nyúl-farknyi Jegyzet sem kárpótol bennünket, sőt, csak tovább szaporítja a kételyeket. „Éppen könyvünk úttörő és — valószínűleg — sorozatnyitó jellegéből adódóan a kiadó és a szerkesztő bizottság novellairodalmunk minél teljesebb összképének s e kép minél teljesebb színgazdagságának felmutatására törekedett, a minősítő szelekciót pedig ezen belül érvényesítette” — áll egyebek közt az anonim Jegyzetben, a kötetet olvasgatva azonban nem kis meglepetéssel tapasztaltuk, hogy egy sajátos koncepció-interferencia folytán mind az összkép, mind a színgazdagság igencsak megcsorbult valahol útközben.

Nyilvánvaló, hogy novellairodalmunk utóbbi harminc évének termését mérlegelve, válogatóink két alapvető út, rendező elv között választhattak volna: vagy „vertikálisan” szerkesztik meg antológiájukat, a háború után megjelent összes novella színe-javát nyújtva az olvasónak, vagy „horizontálisan”, minél több irányzat és elbeszélő minél teljesebb bemutatásának szándékával. Az első út — a hagyományos és általunk meghaladottnak vélt értékrendtől függetlenül — elbeszélő irodalmunk valóban antologikus darabjainak laza szerkezetű, kissé szervetlen gyűjteményét eredményezhette volna, a másik pedig a távlatok fölmutatását, a fejlődésvonalak és írói tájékozódások szerteágazó rajzát, természetesen a kötet bizonyos mérvű felhígítása és a színvonal kényelmetlen csökkentése árán. Mindkét rendező elvnek megvan tehát a fény- és árnyoldala, mindkettő elkerülhetetlen kompromisszumokkal jár, válogatóink azonban nem tudtak belenyugodni, hogy két „rossz” között kell választaniuk, s végül egy harmadik, még kevesebbet ígérő lehetőségnél állapodtak meg. Megkísérelték egyeztetni, összehétközíteni az említett két elvet, s éppen e *szükségtelen* kompromisszum az, mit antológiájuk már nem bír el.

Első pillanatra úgy tetszik, mintha a szerkesztő bizottság igen szigorú mércék alapján dolgozott volna, hiszen novellát (is) író szerzőink közül mindössze tizenegyet talált „antológiaképesnek”, leszögezvén, hogy „azok szerepeltetése mellett döntött, akiknek munkássága, elbeszélői opusa jelentősen hozzájárult a jugoszláviai magyar novellairodalom kibontakozásához, akik új tartalmi, formai, szemléleti sajátosságokkal gazdagították ezt a műfajt”. Nem kétséges tehát, hogy a bizottság a talán vonzóbb „vertikális” elvnek próbált érvényt szerezni, ebbéli törekvéseiben azonban lépten-nyomon gátolták azok az engedmények, amelyeket a „horizontális” koncepciónak tett. A következőes szigorúság feladásának jelei megmutatkoznak már abban, hogy egy-két kivételtől eltekintve, a válogatók csak a kötetben publikált elbeszéléseket, illetve csak a kötetes novellistákat vették számításba, eleve kizárva ily módon azokat az alkotókat, kik az újságokban,

folyóiratokban egész sor valóban emlékezetes novellát tettek közzé, mint pl. Domonkos István, Tolnai Ottó, részben Juhász Erzsébet, Bognár Antal, sőt talán még Burány Nándor is. Ennél is zavarkeltőbb, hogy válogatóink a keret mérőben mechanikus leszűkítése után sem tartották magukat a „vertikális” rendező elvhez. Ha ugyanis Csépe Imre elbeszélései „új tartalmi, formai, szemléleti sajátságokkal gazdagították ezt a műfajt”, akkor ugyanez hatványozottan érvényes Gál László, Laták István, Debreczeni József stb. novellairására is; ha Deák Ferenc, Gobby Fehér Gyula és Holti Mária „jelentősen hozzájárult a jugoszláviai magyar novellairódalom kibontakozásához”, az esetben az ugyancsak kötetes Végel László és Podolszki József legalább annyira jelentős hozzájárulásáról sem lett volna szabad megfeledkezni. A koncepciók egymásba mosódása tehát egyféle *elnéző szigorúságként* érvényesül a *Különös ajándék*ban, azt a kellemetlen benyomást keltve, mintha a válogatók számunkra ismeretlen, esztétikai „túli” okokból írónk méltánytalan megkülönböztetésére vállalkoztak volna.

Nincs szándékunkban részletekbe menően taglalni a kötet belső elrendezésének kérdéseit. Főöslegesen lenne bizonygatni, hogy pl. a zenélő ember üres és céltalan „parabolája” (*A csoda*) nem antologikus elbeszélés, hogy Major Nándortól a *Ma este semmi se fontos* helyett helyénvalóbb lett volna *Az áldozat* közlése, hogy Deák Ferenc *A sleppen* című korai novellája jobb, mint az *Őszi librettó* stb., stb. Főöslegesen, minthogy a harmonizáló hármás ízlés ellenében a magunk szerény véleménye csak amolyan gyorsan elpattanó, „szubjektív” szappanbuborékknak látszana. Nagy öregjeink szerepeltetése kapcsán azonban hadd tegyünk mégis néhány, mindnyájunk egyéni ügyettségétől független észrevételt. Herceg János, Majtényi Mihály, Sinkó Ervin, Szirmai Károly novellavilágát ugyanúgy kezelték válogatóink, mint az antológiába fölvert többi alkotót, tehát csak a teliszabadulás után írt műveiket vették tekintetbe, miáltal mindnégyen hátrányos helyzetbe kerültek. Hiszen Szirmai Károly a harmincas években írta legmeggyőzőbb vízióit, s bár a háború utániak sem érdektelenek, bennük már többször-többször feltűnnek a fáradékonyosság, a rutinos pedantéria nyomai is; Herceg János Kekez Tunája, kire maga az író is szívesen emlékezik, s joggal, vitathatatlanul eredetibb és frissebb alak, mint pl. a *Bors és fabéj* sematikus Éliás ura; és Sinkó Ervin is jobban járt volna, ha elbeszélői munkásságának egészéből válogatnak, arról nem is szólva, hogy az 1962-ben írt, kötetben is megjelent, máig időszerű, elevenbe vágó novellájának, *A dögnék* szerintünk mindenképpen ott a helye az antológiában. Említtet négy írónk esetében tehát felöslegesen volt ragaszkodni a háború utáni harminc évhez, annál inkább, mert az időbeli elhatárolás e pogácsaszagatója nemcsak hogy kettészelte életművüket, hanem súlypontokat jelentő novellákat hagyott a homályba vesző túloldalón. Ha valahol, hát itt valóban szükség lett volna a kompromisszumra.

Végezetül a valósággal való nyílt alkotói szembenézés propagátoraként a *Különös ajándék* csírátlanított, „irodalmi” világról szólunk néhány szót. Háború utáni szépprózánkban jól kivethető, domináns, de persze párhuzamos törekvéseket is magukba foglaló korszakokat különböztethetünk meg a szocializmus kérszéletű virágzásától kezdve a sterilizált művéség eszményének követésén át egészen a hatvanas évek második felébe felszínre tört forrongásig. Válogatóink, mint láttuk, nem rajzolták meg a fejlődésnek ezt a keresztmetszetét, ami nem is lenne különösebben bántó, ha a kötetben túlsúlyra jutott mives meséket, örökévalóságra kacsintó színes történeteket, kitaposott utakon járó stílusremeklé-

seket arányosan olyan novellákkal ellenpontoszták volna, amelyekben az itt és most élő ember szorongató problémái, lelki megrázkódtatásai, feleletkereső lázas gondolatai szólalnak meg autentikus módon. Sajnos, erre sem került sor.

A jugoszláviai magyar olvasók és írók nyilván meggyőződtek már róla, hogy a beharangozott *teljes és színgazdag* antológia helyett egy erősen „profilírozott” novellagyűjteményt kaptak kézhez. Eddig is voltak, ezután is lesznek felelő antológiáink, mondják majd egyesek, fölösleges hát nagy feneket keríteni a dolognak, hiszen a kimaradt értékek, ha valóban azok, tovább élnek, nem esett bántódásuk. A „bölcös” hallgatást választva, valószínűleg igazat is adnának e hamis érvelésének, ha könyvkiadásunkban gyakoriak volnának az antológiák s ha nem jutnának eszünkbe ismételt azok az olvasók, akik nem ismerik közelebről irodalmunkat, de mindinkább érdeklődnek iránta. Ha elhiszik is a „szép” ráfogást, elbeszélő irodalmunkat azért nem fogják valós értékeihez mértén megszeretni. De hogyan is szerethetnék meg, ha ezúttal elhivatott istápolói sem beszünték kellő tisztelettel?

Utasi Csaba

HÉZAGPÓTLÁS KÉRDŐJELEKKEL

Különös ajándék, jugoszláviai magyar elbeszélők. Válogatta: Bori Imre, Juhász Géza, Szeli István. Szerkesztő: Tomán László. Forum, Újvidék, 1975.

Ez a jegyzet elsősorban *nem* az antológiába felvett novellák kritikai föl-mérésére, minősítésére vállalkozik, sokkal inkább tekinti feladatának az antológiák könyvkiadásunkbeli szerepéről, helyéről, továbbá ezzel a válogatással, a válogatás szempontjaival, a szerkesztő(ség)i névtelen zárószóban levő elvekkkel s ezeknek a kötettel való szembesítésével foglalkozik.

Az antológiát mint a jugoszláviai magyar könyvkiadás legelhanyagoltabb, legmostohább „műfaját” olvasónak, írónak egyaránt örömmel kell fogadnia. Az efféle gyűjteményes kötetekre egy-egy irodalmi műfaj, periódus, világ- és művészetszemlélet, alkotói szenzibilitás szükséges és természetes összegező kiadványaként minden irodalomnak szüksége van. Az irodalmi élet — alkotómunka, könyvkiadás, olvasók — legtermészetesebb velejárói.

A jugoszláviai magyar irodalom művelőinek eddig nemigen adatott meg, hogy műveik közös kötetbe szervezve méretessenek meg, s ugyanígy olvasóinknak sem igen adatott meg az a lehetőség, hogy ugyanazon könyv borítólapjai közé zárva vegyék kézbe, tekintésük át irodalmunk egy-egy vonulatát. Igaza van a *Különös ajándék* végén olvasható Jegyzetnek, hogy ez a válogatás „adósságtörlesztő és hézagpótló”. Sőt, lévén hogy a legutóbbi — és eddigi egyetlen — novellaantológiánk több mint négy évtizeddel ezelőtt jelent meg, joggal nevezhető „úttörő” jellegű kiadványnak is.

Egyrészt tehát egy elfelejtett műfaj élesztgetésére, másrészt viszont irodalmunknak és főleg könyvkiadásunknak egy kevésbé megbecsült vonulatára, a novellára hívhatja fel a figyelmet. Akár igaz, akár nem, hogy a novella elsődleges élettere a lapok és a folyóiratok, s a könyv csak a magasabb mércék szerinti szelektálás utáni másodlagos életmedret jelenti, marad a vitathatatlan tény, hogy lényegesen

gazdagabb novellairodalommal rendelkezünk, mint ahogy ezt kizárólag könyvkiadásunk alapján hihetnénk.

Annak ellenére, hogy a *Különös ajándék* 14 író 52 novelláját tartalmazza, s ez önmagában mindenképpen impozáns adat, a könyv végén található élet- és bibliográfiai jegyzetanyagból nem nehéz megállapítani, hogy a hatvanas évek novellás kötetének kisebb-fajta dömpingje után megfogytakoztak ilyen jellegű kiadványaink, s hogy a hetvenes évjáratokból meglehetősen kevés a novellás könyv. Ennek magyarázatát több irányban lehet keresni. Vagy arról van szó, hogy íróink lebecsülték a novellát s megelégedtek az-za, ha irodalmi mellékletekben és folyóiratokban közölték őket, és kötetek összeállítására már nemigen gondoltak? Vagy kifulladtak a novellaírásban, s más műfaj felé fordultak? A mennyiség minden látszata ellenére csak szórványosan publikáltak? Vagy pedig arról van szó, hogy kiadói politikánk volt ilyen szempontból passzívabb, nem szorgalmazta eléggé a novellás kötetek megjelenését, figyelmét az irodalom igazibb, reprezentánsabb képviselőinek tartott költészetre és nagyepikára fordította elsősorban?

Ha nem számítjuk a kötet négy halott írójának — Sinkó, Szirmai, Majtényi és Csépe — könyvészeti adatait, akkor is marad az az elgondolkoztató tény, hogy Németh Istvánnak 12, Deáknak, Gobby Fehérnek, Herczegnek 11, Majornak és Saffernak 9, Holtinak 6, Vargának 5 évvel ezelőtt jelent meg utoljára novellás kötete. Ha jól számolom, ez a négy elhunytal együtt tizenkét író, a kötetben pedig összesen tizennégy író novellái kaptak helyet, s közülük csak Braszónak és Gionnak van újabb, 3, illetve 2 évvel ezelőtti kötete; mindebből nem nehéz arra következtetni, hogy legjobb, reprezentatív — vagy ilyennek tartott —

novellistáink sem éppen gyakran adnak ki önálló kötetet. Mivel dicselkedhetnek akkor a többiek, akiket az antológia összeállítói nem méltattak arra, hogy munkáikat ebbe az úttörő jellegű, lézagnótló kötetbe felvegyék?

Ennyiből is világos, miért kell feltétlenül üdvözölni a *Különös ajándékot*, miért kell fontos kötetnek tartani ezt az antológiát. Mindenekelőtt novellairodalmunk szempontjából jelentős vállalkozás. Jókor jött könyv.

Egészen más — de nem mellékes — kérdés azonban, hogy ez a fontos könyv valóban olyan mértékben reprezentáns gyűjtemény-e, ahogy ezt a rendkívüli szerep szerint joggal elvárjuk. Azt hiszem: nem, illetve lényegesen szürkébbre, színtelenebbre sikeredt ez a válogatás, mint amilyen érték, színvonalat novellairodalmunk képvisel.

Miért?

Mert a *Különös ajándék* ugyan évtizedes mulasztásokat pótol, de ugyanakkor újabb mulasztásokat követ el.

Már itt kell megemlíteni, hogy ha valóban olyan jelentős kiadványról van szó, mint gondoljuk, s ahogy ezt a névtelen kísérőszöveg is állítja, akkor miért nincs egy kimerítő, novellairodalmunk áttekintését, fejlődését, alakulását, pillanatnyi állapotát bemutató utószó is a könyvben, ez önmagában jóvátehetetlen mulasztása azoknak, akik a *Különös ajándék* körül szorgoskodtak vagy felelősek érte. A Jegyzet nemcsak kurtaságával, hanem különös kitételeivel és ellentmondásaival hívja fel magára a figyelmet.

A Jegyzettel — s ezen keresztül az egész válogatással — való vita lényegében egyetlen mondatra vezethető vissza: „A válogatás során mindenekelőtt a novellát, esetleg kispróza-kötetet publikáló szerzők közül azok szerepeltetése mellett döntött, akiknek munkássága, elbeszélő opusa jelentősen

hozzájárult a jugoszláviai magyar novellairódalom kibontakozásához, akik új tartalmi, formai, szemléleti sajátosságokkal gazdagították ezt a műfajt." Ám, nemcsak azért problematikus, vitára készítő ez a válogatás szempontjaira utaló mondat, mert ellentmondásban van az előtte levővel, amelyben az áll, hogy a „Kiadó és a szerkesztő bizottság novellairódalomunk minél teljesebb összképének s e kép minél teljesebb színgazdagságának felmutatására törekedett”, s már a folytatásból kiderül, hogy csak, illetve „mindenekelőtt” az önálló kötettel rendelkező elbeszélők munkáiból, főleg könyveiből válogattak — hanem mert a vajdasági magyar irodalmi termés ismerői ellenérvként azonnal felhozhatják, hogy „novellairódalomunk minél teljesebb összképébe” szükségszerűen és vitathatatlanul beletartoznak a kötetekbe fel nem vett novellák meg az önálló kötetekkel nem rendelkező írók novellái is „s könyvtermésünk ismeretében az sem hallgatható el, hogy a válogatók néhány nem is jelentéktelen, sőt éppen, a Jegyzetben hangoztatott „új tartalmi, formai, szemléleti sajátosságokkal” gazdagító novellás kötetet megkerültek, mellőztek. Ez könnyen tűnhet afféle szubjektív kritikus akadékoskodásnak, de ha műveket említünk, éppolyan könnyen kiderül, novellairódalomunknak — a *Különös ajándék* rövid zárószavában is kimondott mércék szerint — az *Alarc felett a nyári nap*, a *Szitkozódunk, de szemünkből könnyek hullanak* és a *Gyanú* legalább olyan jelentős könyve volt és maradt, mint mondjuk a *Hideg neonfény*, a *Farkasok és galambok*, a *Tarisznyás emberek*, a *Fehér csönd* vagy még néhány kötet, amelyekből a *Különös ajándék* összeállító válogatott.

Ugyanakkor egyszerű lenne vitakozni arról, hogy a kötetbe felvett írók opusából valóban a legszerencsé-

sebb kézzel, a lefektetett szempontok értelmében végezték az „egyes műveken belüli” minősítő szelekciót, azt választották-e, ami mind a műfaj története, mind pedig magasabb esztétikai értékek szerint valóban a legjelentősebb az egyes opusokban és novellisztikánk egészében. Érdekes lenne megvizsgálni, hogy olyan jelentős novellistáink, mint Szirmai, Majtényi vagy Herceg opusát legméltóbban, legmegfelelőbbben képviselik-e a *Különös ajándék*ba felvett novellák, vagy hogy Varga munkásságát jól prezentálhatja-e az 1961-ben megjelent első kötetének két és a kilenc évvel későbbi kötet egyetlen darabja, amikor egy közbülső, majd tízéves fejlődési periódust egyetlen írás sem képvisel. Nem kellett volna a különben jól prezentált Németh István-i opust teljesebbé tenni az író első, *Parasztkirályság* című kötetének legjobbnak minősíthető novellájával, amikor a maga idejében a *Parasztkirályság* tematikájánál, sajátos világánál fogva jelentős könyvünk volt, s amikor az antológiába felvett Csépe-írá sok ugyanazt a világot hozzák ugyan, de nem valószínű, hogy jobb novellákban? Nem egyoldalú-e a Deák novellisztikájáról alkotható kép, mert csak az inkább moderneskedő *Nap gyökerei* című könyvből válogattak, s az elementárisabb erejű *Rekviemjének* olyan jelentős novellái maradtak ki, mint *A sleppen* vagy *A gyerekek mindig mást játszanak* címűek? Nem lett volna szerencsésebb Giont az *Ezen az oldalon* című kötet egy ciklusával képviseltetni, mint a különben standard, a kötet jobb novellái közé sorolható közölt öt írással? Sajnálhatjuk azt is, hogy Sinkónak *A dög* című novelláját nem tartották érdemesnek besorolni.

Valóban számos izgalmas kérdést vet fel a *Különös ajándék*, többek között azt, hogy Gál, Domonkos, Tolnai valóban színvonalas novellái közül

miért nem látunk egyet sem a kötetben. Nehéz szabadulni attól a gondolattól, hogy a *Különös ajándék* összeállítói nem irodalmunk legjobb noveláit keresték, kívánták egybegyűjteni, hanem azt akarták eldönteni, hogy íróink közül ki tartható elbeszélőnek s ki nem. Nem valószínű, hogy ez éppen egy „hézagpótló”, „adósságtörlesztő” antológia feladata lenne?

Valóban nehéz és úttörő jellegű feladatra vállalkoztak a *Különös ajándék* gondozói, ami semmi esetre sem mentheti fel a kötetet a vita, az ellenérvek alól. Kell beszélni, írni, erről a könyvről, nem azért, mert az antológiák eleve, mindig és mindenütt szinte törvényszerűen problémákat váltottak ki, hanem mert ebben az esetben nem kizárólag egyetlen válogatásról, jólrosszul összeállított könyvről van szó, hanem mert irodalmunk egészét érintő kérdésekről lehet és kell beszélni, mert jó alkalom kínálkozik szembenézni irodalmunkkal és önmagunkkal, vagy úgy, hogy vitatkozunk ezzel a könyvvel, vagy úgy, hogy ez az antológia újabb gyűjteményes kötetek összeállítására biztathatja kiadókat és kritikusainkat, mert novellairodalmunkból kitelne még egy-két legalább ilyen — ha nem magasabb — színvonalú antológia.

Gerold László

A KRITIKA DILEMMÁI

Tamás Gáspár Miklós: *A teória esélyei*, Kriterion, Budapest, 1975.

Tamás Gáspár Miklós a romániai magyar gondolkodóknak, kritikusoknak ahhoz a fiatal nemzedékéhez tartozik, amelyet az 1974-ben Bukarestben megjelent *Szövegek és körülmények* c. tanulmánygyűjteményből ismertünk

meg. A kötet összeállítója, Bretter György bemutató-értékelő bevezetőjében ekképpen jellemezte Tamás Gáspár Miklóst: „nagyjából körvonalazott kritikái apparátus birtokában mohón interpretálja a világot”, „kritikusként kiméletlen”, „Fogalmainak pozitív kifejtése egyelőre háttérben marad: minden bizonnyal sürgetőbbnek látja e fogalmak szellemi légkörét kritikái munkával megteremteni.” „Szövegeiben egyre gyakrabban jelentkezik az érvelő, építkező szándék: nyilván ez benne a legfontosabb.”

Tamás első önálló kötetében, *A teória esélyeiben* minden bizonnyal tovább lépett, s véleményünk szerint éppen abba az irányba lépett előre, amelyet Bretter mesteri-bíráltói észrevételei elvárásként kijelöltek számára. Írásait alapos filozófiai-irodalmi felkészültség, jól tájékozottság és mohó tájékozódni akarás jellemzi, valamint egy jól körvonalazható etikai tartás és a kritikai kiállás vállalása. Tamás ugyanis kritikusként nem retten meg a megalkuvás nélküli, szókimondó véleménynyilvánítástól, még akkor sem, ha komoly irodalmi, irodalomtörténeti tekintélyekkel áll szemben. Kritikusai, tanulmányírói munkájának fedezetét egyrészt ebben a már a kezdeteknél megmutatkozó kritikusai magatartásban, másrészt elméleti irányultságában látjuk.

Ha eredményeiben még nem is, de kiindulópontjaiban mindenekelőtt annak a szintézisnek a jelei mutatkoznak nála, amely az időszerű szellemi kérdések megoldásában a hazai gondolkodás hagyományára és jelenére, a hagyomány kritikai felmérésére éppen úgy támaszkodik, mint a nemzetközi szellemi élet leghatékonyabb áramlataira. Marxista beállítottságából következően a strukturalista, szemantikai módszerekhez és teóriákhoz bírálón

viszonyul, de nem zárja ki felhasználható és tovább alakíthat, kamatoztatható eredményeik alkalmazásának lehetőségét.

Azok az elvek, amelyeket a kritika elméleti kérdéseit érintő írásaiban felvet (*A kritika dilemmái, Kritika hét-főtől szombatig, Bretter György két könyve* stb.), egyrészt éppen az egzakt leírást, elemzést kéri számon a bírálattól, másrészt hangsúlyozzák az értékelésnek, ennek a gyakran megkerült mozzanatnak a szerepét, és végül a kritika köznapiságát érdekeit is szem előtt tartják. „Össze kell egyeztetni például a modern poétika vívmányainak felhasználását az olvasó (...) tisztességes orientálásának szükségletével. Az olvasó ember nem veszi kézbe lapjainkat előítéletek nélkül. Érdekei és a mindennapi élet megszokott magatartásnormái arra készítetik, hogy elsősorban az értékítéletet keresse. A leírás — az adekvát, pontos, hű leírás — sajna főleg a szakma ügye. Természetesen rá lehetne vezetni az olvasót arra, hogy a kritika, a minél egzaktabb eszközökkel és minél nagyobb fogalmi-elméleti szigorral művelt kritika központi érdekei számára sem közömbös, hogy megóvhatja a differenciálatlan fogyasztásba, a kulturális mindenevésbe való lesüllyedéstől.” (104. o.)

Abból a jelenségből, hogy a romániai magyar irodalomban a modern irodalomnak nem avantgarde válfajai honosodnak meg, Tamás a kritika helyzetének problematikusságára következtet. „Ilyen körülmények között a fiatal kritikának rettenetesen nehéz megtennie az ugrást a mába. Erre az ugrásra mindegyikünk másként tett kísérletet. Talán egyetlen érdemünk ez a kísérlet. (...) Esztétikai érdeklődésünk s az ebből fakadó elfogulatlan-ságunk a tabuk kínos tényébe ütközött.” (160. o.) Tamás rendkívül józa-

nul és higgadtan méri fel saját helyzetüket, és észrevétlenül a kritika, s ezen belül a *fiatal kritika* általános szituációját is körvonalazza azokban a közegekben, amelyekben kevesen vesznek fel a harcot a „provinciális önelégültséggel” egy „megalkuvás nélküli, vereségekkel is tarkított küzdelemben a racionalitásért”. Azokban az igényekben, amelyeket Tamás a saját generációja nevében kifejez, a saját igényeinkre ismerünk, mint ahogyan a tabuktól, előítéletektől mentes, alkotó szellemi atmoszféra megteremtésére irányuló törekvésekben is a saját intencióinkat véljük felfedezni.

Tamás Gáspár Miklós a *kritikai tevékenységet* mint aktív, hatékony, „tevéleges-teremtő” folyamatot értelmezi. Írásait ennek az elvnek a realizálása jellemzi. Tamást tehát érdeklődésében és módszereiben, szemléletében és törekvéseiben is magunkhoz közelállónak érezzük, aki annak az új szellemiségnek a képviselőjeként áll előttünk, amely a valóságnak és a szellemi szféráknak egy minőségileg új, megváltozott, önálló vízióját igyekszik kialakítani.

Thomka Beáta

SZÍNHÁZ

RÓMEÓ ÉS JÚLIA MEG A HINTA

„A Rómeó és Júlia az első szerelem tragédiája. Az önfelelt szerelemé. E két ifjú szerelmes számára nem létezik a világ. Talán azért választják olyan könnyen a halált.” Jan Kott, napjaink

William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. Fordította: Mészöly Dezső. Szabadkai Népszínház. Rendező: Virág Mihály. Jelmeztervező: Anna

egyik legjelentősebb Shakespeare-magyarizója látja így a veronai szerelmesek tragikus történetét. A lengyel tudós ebben a néhány sorban nemcsak a Rómeó és Júlia pontos meghatározását, majdnem azt mondtam, definícióját adja, tehát utal a külsőleges megoldásoktól — ezek, ahogy az utóbbi évek előadásai jelzik, valóban a lehető legszélesebb skálán mozognak — független, megkerülhetetlen értelmezési súlypontra, hanem egyszersmind óhatatlanul rámutat a mű megjelenítésének alapproblémájára is. Arra, hogy ebben a műben mindenekelőtt a szerelemről van szó. Figyelmeztet tehát arra, miért nehéz életre kelteni az „első szerelem tragédiá”-ját.

Ha valamely érzés igényt tarthat az őszinteségre, optimális illúzió keltésére, akkor az feltétlenül a szerelem. Ezért jelent szinte megoldhatatlan vállalkozást színpadra állítani a kimondottan tiszta szerelemről szóló Shakespeare-tragédiát. S ezért dönthetett úgy Zefirelli, amikor filmre vitte a Rómeó és Júliát, hogy a két főszerepet a drámai szövegnek megfelelően tizenévesekkel keltse életre. Vigyázat: nem eljátszani, hanem a teljes illúzió, az átélés és az azonosulás gondolatával életre kelteni akarta Shakespeare kamasz-hőseit. A megjátszás helyett a teljes őszinteség igényét kérte számon „színészeitől”.

Atanacković. Díszlettervező: Hupkó István. Színészek: Jónás Gabriella (Júlia), Korica Miklós (Rómeó), Pataki László (Lőrinc barát), Sánta Anna (Júlia dajkája), Árok Ferenc, Barácius Zoltán, Medve Sándor, Szabó István, Versegi József, Remete Károly, Salamon Sándor, Balázs Piri Zoltán, Pásthly Máttyás, Péter László, Szél Péter, Sántha-Pusztai Lajos, Czehe Gusztáv, Godányi Zoltán, Nagy István, Sebestyén Tibor, Szabó Ferenc, Horváth Sándor, Apró Ernő, Albert János, Fazekas Piri, Szabó Cseh Mária.

Ez a hozzáállás nem véletlen, a kortól nem függetleníthető törekvés következménye. Napjainkban ugyanis ismét jelentkezik egyfajta romantikus szemlélet, szerelem-kép, s Zefirelli filmje ennek a jegyében készült. Valamelyest, nem egyértelműek ugyan, de jelzéseiben ehhez a nem tudom hányadik neoromantikus vonulathoz tartozik a szabadkaiak Rómeó és Júliája is.

Itt a rendező ugyanis egyrészt megpróbálta a szerelmesek halálba vívő útjának rajtuk kívül álló okait, a két család értelmetlen szembenállását is — kiélezve — elénk állítani, érzékeltetni. De ehhez az elképzeléshez nem társult kellő színészi erő és szükséges rendezői nyomatékosság sem. Ily módon akaratlanul is erőteljesebbé válik az előadás másik, a mű igazi gerincvonulata: a szerelem tisztasága és tragédiája.

Ha pusztán vizuális szempontból idézem fel az előadást, elsősorban a jelmezek kettőssége ugrik előtérbe. Az egyik oldalon a komorabb, főleg vörösesbarna és ennek árnyalatai, bár lehet, hogy nem is a barna szín dominál, csak bennem él így tovább jelképpé keményedve, mint az oktalan szigor, a magunkra erőszakolt magatartás színeli megnyilatkozása. Ehhez a szinte szimbolikussá váló ruhaalapszínhez már-már korhűségre törekvő megoldások társulnak, s így a ruhák nemcsak komorak lesznek, hanem szoborszerűen súlyosak is, természetellenesek, ahogy a szerelmeseket elváltató vagy elváltató igyekvő magatartás is természetellenes. Velük szemben, a másik oldalon — mert a két oldal közötti Lőrinc barátot, Júlia dajkáját és Rómeó társait ilyen szempontból akár el is hanyagolhatjuk — ott van a két fiatal szerelmes. Sőt, ha továbbra is

vizuálisan közelítünk az előadáshoz, ha elsősorban a ruhákat nézzük, akkor a másik oldal, a szerelem főszereplője inkább Júlia, mint Rómeó.

Rómeó azzal, hogy ruhájának legalább egyik része mindig sötét színű, fekete, eleve magán viseli és előlegezi a tragédia gyászát, a tragikus megsemmisülést. Ezzel szemben Júlia ruhája révén is a legtisztább, a legártatlanabb szerelem megtestesítője marad. *Ő maga a szerelem.* És nemcsak belső gyermeki rajongása, kislányosan őszinte hite, lángolása teszi ezzé, hanem az a fehér, hosszú áttetsző ruha is, amit visel, de még inkább az egész előadás legnagyobb, egyetlen igazi jelenetében, a hinta-jelenetben viselt ruhája. Nem tévedés: mind a kettő ruha és nem jelmez. Mai, mostani, eleven, ember.

A mű és az előadás szereplőinek ezt a megosztottságát a díszlet is jelezni kívánja. De kissé otrombán teszi, lényegesen kevesebb spontaneitással, kevésbé szubtilisan, invenciótalanabban. A háló alkalmazása sugall ugyanis bizonyos bezártságot, kiszolgáltatottságot, determináltságot, de a háttér magasában nyíló ablaknyi rés kék fénye — amihez talán bárányfelhő is tartozik, vagy legalábbis oda kell képzelni —, a felhangzó csalogánydalhoz hasonlóan, inkább a szerelem elgiccsesített, mint tiszta változatát hozza be a színpadra.

Júlia ruhája és a hinta visz a előadás folyamán bennünket legközelebb a tragédia alapkérdéséhez: a szerelemhez. Ahogy Kott írja: az önfeledt szerelemhez. És a hinta meg Júlia ruhája éppen ilyen vonatkozásban forr elválaszthatatlan, egységes képpé, jelentéssé.

A szabadkai előadásban a hinta a szerelem súlytalanságának jelképévé válik.

Nem tagadhatni, a megoldás emlékeztet Peter Brook Szentivánéji álom

rendezésének hintájára, de az egyezés csak látszólagos. Brooknál az a bizonyos lengő alkalmazosság nem hinta, hanem trapéz, a színész-artisták természetes kelléke és az egész produkció jellegének a kifejezője, meghatározója. Itt, a Rómeó és Júliában ez az alkalmazosság szálló, repülő hinta. Amikor színházi előadás kapcsán hintáról esik szó, akkor óhatatlanul is a Csehov-művek megjelenítéseire kell gondolni. Csehovnál vannak hinták. A Három nővérben és a Ványa bácsiban. Elsősorban ebben a két darabban. De a Csehov-művekben a hintára a szereplők egész életük súlyával ülnek, szomorúságuk, elvagyódásuk, tehetetlenségük testi és lelki súlyával. És ülnek. Úgy féloldalasan, félve és remélve, bátoratlanul és ábrándosan. Júlia áll a hintán. Áll, mert így messzebb lát, előbb látja meg dajkáját, aki üzenettel és üzenetért ment Rómeóhoz. Áll, mert így könnyebb repülni, elébe szállni a boldogságnak. Itt a hinta a szerelem jelképe, a boldogságba röpítő szerelemé.

És ennek az euforikus pillanatnak, amelyben a Júliát életre keltő színésznő is a legszebben mondja nagy monológját, amelyben igazi Júlia, elválaszthatatlan tartozéka a szerelmes kamaszlány ruhája. A selyemből készült fehér blúz és a színes szoknya fokozza a szerelem boldogságérzetét, a szállni, repülni lelkiállapot súlytalanságát, a lélek lángolását. Hogy a jelképeknél maradjunk, a felső rész fehérsége a tisztaság, az őszinteség szimbóluma lehetne. A fehér és piros meg a kettő közötti átmeneti színekből álló koncentrikus körök pedig a tahiti vendégváró, férfifogadó virágfűzerekre emlékeztetnek, a guaguini mennyei csoda képzetét keltő, minden korhűségtől menekülő, korokon és stílusokon túli tervezői megoldást sugallnak. Ez a tiszta szerelem magasságába emelő le-

begő virág-szoknya gyönyörű jelkép. Nem stilizált, hanem inkább transzponált ruha, sőt, nem is ruha, több annál, egy állapot megnyilvánulása. Hogy is mondja Jan Kott? Shakespeare tragédiájának tárgya az önfeledt szerelem. A hinta és Júlia ruhája — a szabadkai előadásban — ennek az állapotnak tökéletes kifejezője, a Rómeó és Júlia lényegének legigazibb közvetítője.

Gerold László

FRIGY KRIPTÁVAL ÉS MONOKLIVAL

Látásból minden szokványos. Talán túlságosan is az. Az alakok, a szituáció, a sztori. Minden. Mint egy bevált recept szerinti házassági komédiában. S az előadás mégis lényegesen más, több, mint az efféle komédiák hagyományos megjelenítése. Nem kevésbé szórakoztató, mint ahogy ezt megszoktuk a polgári színházban, a mi színházainkban, de a mulattatás mégiscsak afféle pótszer, amely a nehéz falat emésztését segíti, méz a nyögve-nyelő orvosság mellé.

Az alaprajz Sterija Nősülés és férjhezmenetel című vígjátékában egyszerre valós és komikus. A potrohos házasságközvetítő ügyeskedése összehozza a falusi fogalmak szerint már nem éppen fiatal lányt és a nősülést már

jó ideje halogató férfit. A lány kissé együgyű, csúnyácska is, a férfi szeret inni, kártyázni. De mit számít mindez, ha a frigyre a lány szülei is áldásukat és pénzüket adják, s ha a férfi fel fog hagyni káros szenvedélyeivel, amelyeket a kerítő segítségével sikerült eltitkolnia jövődöbelije és annak szülei elől. Összeházasodnak. A várt idillt azonban megrontja a fiatalasszony addig visszafojtott nemi szenvedélyességének tobzódó kitörése, túlbujánzása, s az, hogy a férj visszatér régebbi szenvedélyeihez. Következik a szülői beavatkozás... A történet vége már teljesen mellékes. Nem a megoldás a fontos, hanem az életből és a drámairodalomból egyaránt jól ismert, az egymással összekötődő, a konvenció hajókötelével összekötött életpályák, sorsok rajzolata. S ebben minden természetesség, megszokottság ellenére is rengeteg a komikum, sőt a komikum forrását éppen a beidegződött relációkban kell látni. Komikus a leánykérés, amelyben a férjfelölt játssza az ügyefogyottat, a lány pedig született mafla, az örömanya a család őrmestere és esze, az örömapa ennek megfelelően hamisítatlan balek, a közvetítő pedig a „fiatalok” boldogsága helyett csak a saját hasára és zsebére gondol. A házasságban: a fáradt férj és a sohasem fáradt asszonyka torzsalkodása. A szülők megjelenése és intervenciója. Mindez már-már az olcsó komikum szintjén ellenállhatatlanul mulatságos. De kissé unalmas, szokványos, elnyűtt is.

Ám, ha valaki felfedezi, hogy ebben a megszokott házassági sztoriban lényegesen több rejlik egyszerű komédiázásnál, s ehhez a felismeréshez megfelelő színpadi formát talál, akkor az előadás csak a felszínes szemlélő számára lesz kizárólag szórakoztató jellegű.

Ez az igénytelen, dramaturgiaiilag

Jovan Sterija Popović: *Zenidba i udaaba (Nősülés és férjhezmenetel.)* Zombori Népszínház. Rendező: Dejan Mijač. Dizlettervező: Vladimir Marenic. Jelmeztervező: Branka Petrović. Színészek: David Tasić (Völegény), Miodrag Petronje (Házasságközvetítő), Katica Zeli (Lány), Danilo Gavrilov (Apa), Nadežda Bulatović (Anya), Zdenka Vidaković, Ljiljana Tomić-Markovinović, Slobodanka Milošević, Zdravko Panić, Zivorad Ilić, Saša Vujković, Mitar Djordjević.

meglehetősen összefércelt vígjátékcocská a zombori színházban egész mentalitásunk torzképévé alakult át. A rendező és munkatársai lenyúlnak a jelenség társadalmi gyökeréig, s amit felhozhatnak, elének tárnak, abban a legkevésbé érdekes, hogy minden eddigi megjelenítésnél talán közelebb sikerült kerülniük Sterija világához és szándékához, lényegesen fontosabb, hogy a mai néző magára ismerhet. Nemcsak Sterija korának polgárosuló bánáti parasztjai, a sárból és pénzből gyúrt giccses pufók biedermeier anyalkáiban gyönyörködő vajdasági kispolgári mentalitás restaurálására kerül itt sor — kell-e ezt egyáltalán restaurálni, nem él-e még mindig bennünk? —, hanem a rendező szociologizáló szemlélete, amely vitathatatlanul, ha másként nem, hát tudat alatt Sterija tollát is vezette, napjaink életformájának, a mi viselkedésünk, fonák kis helyzeteink, kapcsolataink, a mai házasságok elgondolkoztató torzképét idézi fel a nézőben. (Alig változtunk egy század alatt, csak esetleg autóink és tévénk van, s másképpen öltözködünk!)

Ezért jó színház az, amit ebből a darabból a zomboriak csináltak.

S mivel érték ezt el?

Erre legkönnyebb lenne azt felelni, hogy alapos, körültekintő, minden részletre ügyelő gondossággal, az eszközök és a kellékek jó megválogatásával. Mert ez bármennyire is igaz, marad a tény, hogy a sok részlet közül még a gyakorlottabb színházi néző is mindössze néhány emléket viszi magával, hogy ezek segítségével, akár az egyetlen csontból egész ósállatot álmódó régészek, alakítja ki a saját előadásélményét.

Bennem ez a néhány építőkocka a díszlet, a színészek szeme köré festett fekete folt — monokli és az anya figurája meg játéktípusa.

A díszlet egy csöppet sem vígjátéki:

kripta. Jóllehet, ez csak a házasságtól kezdve válik egyértelművé, addig a dundi, szárnyas anygalkákkal almáriumnak, még térre állított műemléknek is elképzelhető, középre helyezett színpadi alkalmatossággal a leánykérési jelenetben egy régi, némileg romos ház hiteles intériurjeként is felfogható. Majd a penészesen szürke falak, a díszangyalokkal és a tetetői emlékművé váló zenélő szekrénnel s kontrasztként a színpad közepére állított fehér huzatú ágygal döbbenetes kifejezőerőt kap, az egész előadást értelmezi, magyarázza — félelmetes kompozíció, amelyben szinte már-már ráadásnak számít a zsinórpadlásról alálógó menyasszonyi ruha.

Ez az a jelenet, amely tökéletes vizuális elrendezésben az egész előadás súlypontja. Itt a másodperc töredéke alatt megdermed a mosoly, megfagy a komikum, véresen komollyá válik a móka. Nemcsak az utána következő, hanem az addig látott jelenetsorok is más értelmet kapnak. Amin eddig neveltünk, annak tempul a komikuma, ami viszont ezután következik, azon már nem tudunk olyan elemi erővel, szívből nevetni.

S ez a jelenet magyarázza meg az anya sírból szülő, de mégis élő, jelenlevő, vontatottan tagolt és monoton beszédét meg marionettszerű, lassított mozgását, amelyben benne van minden síksági tunyaságunk és sunyiságunk, megjátszott és valódi, jóllakott rafinériánk, az egész — szociologizáló — koncepciót a legtökéletesebben visszaadó színészi stílus ez. És ebből a jelenetből érthető meg a szemek köré mázolt fekete folt is.

A monoklit — a szánalmasan szomorú pierot-i lelkiállapot bélyegét — én, akár a menyasszonyi ruhát és a fehérén hívogató ágyat, a komikum ellenpontjának látom. Annak az egyszerű, de igen kifejező megoldásnak,

amely a komédia fonákjára is figyelmeztet. A ruhák, amelyek részint a darab korát hivatottak megidézni, részint némi túlzással a komikumot kell segíteniük, a többnyire konvenciók között mozgó színészi, vígjátéki teljesítmények vitathatatlanul bizonyos szórakoztatási igényeket elégítenek ki. A monoklik azonban azzal, hogy a figurákat élőhalottakká változtatják, az egymást kölcsönösen kiütő kocsmái verekedők ár lukodó jelei, figyelmeztetnek, hogy ezek a kis komikus perpat-

varok nagyon is életveszélyesek, egy csöppet sem olyan ártatlanok, amilyenek hihetnénk őket. Egyszerre megkérdőjeleznek minden hagyományos és szokványos vígjátéki megoldást. Értelmet adnak a játéknak és látszólagossá tesznek minden komédiai sablont, elgondolkoztatóvá a szórakozást, gyanakvóvá a nevetést. Az ember óhatatlanul is a szeméhez kap: talán csak nincs nekem is egy ilyen monoklim?

Gerold László

ALMAILLAT VAGY POKOLSZAG?

Mitől lesz mai, élő egy régebbi drámai mű színpadi megjelenítése, felújítása?

Erre, a színház lényegébe vágó, értelmét kereső izgalmas kalandra az utóbbi néhány év előadásai közül aligha szólíthat fel, ingerelhet egyértelműbben és sürgetőbben előadás a marosvásárhelyiek *Szerelem* című produkciójánál.

Barta Lajos színműve századunk elfelejtett drámai hagyományának abba a kisebb, de vitathatatlanul értékesebb, és tegyük hozzá, egyszerűsödő szerencsésebb hányadába tartozik, amely az utóbbi húsz-huszonöt évben szép számú felújítást ért meg. Sőt, mintha ez a *Szerelem*-hullám éppen mostanában, az 1970 és 1973 közötti időszakban „tetőzött” volna, kezdve a vígszínházi előadástól a miskolcra — ezt egriként is emlegetik — és kaposvárra át a marosvásárhelyiig.

Ennek a négy felújításnak a képeit nézegetem. Újságfotók, amelyek ezúttal többek egyszerű illusztrációknál.

Az első három előadásról készült fényképek nagyon hasonlítanak egymásra, mindhárom szinte azonos kellékeket látni. A század első másfél évtizedének kisvárosi hivatalnoki családjainak lakásait idéző bútorok, székek, szekrények, asztalok, sőt például a miskolci és a kaposvári előadásban szinte ugyanaz az asztalterítő ismerhető fel. Mindannyian jól emlékszünk — mert nemcsak a század elején, hanem a polgári lakásokban később is divatban voltak ezek a bútordarabok, szobadíszek — erre a jelentéktelen, de tarkasága és hosszú lelógó rojtjai miatt mégis szembetűnő, emlékezetes asztalterítőre, amelyet mifelénk a városi gyerekek a nagyanyáknál vagy nagynéniknél láttak a nappali szoba közepére vagy a két ablak közé állított kerek asztalkákon. Előtte az a terítő egy almaillatú világ szimbóluma, amelyhez nagyon is határozott viselkedésű és viseletű, felfogású és szókincsű embereket, meghatározott mondatokat és gesztusrendszert tudok csak hozzáképzélni.

Barta Lajos: *Szerelem*. Marosvásárhelyi Állami Színház, magyar tagozat. Rendező: Harag György. Díszlet- és jelmeztervező: Florica Malureanu és Köllönte Zsolt. Színpészek: Gyarmathy István (Szalay), Szabó Duci (Szalayné), Tanai Bella (Nelli), Farkas Ibolya (Lujza), Borbáth Ottília (Böske), Lohinszky Loránd (Komoróczy), Mende Gaby, Ferenczy Csongor, Bodó Zoltán, Tóth Tamás.

Ám, nemcsak emlékeinkkel vagyunk így, hanem az emlékek világát életre kelteő színházzal is. A színpadi kellékek mindig, itt is, egy határozott világot hoznak, keretbe foglalják a produkciót, stílust teremtenek és diktálnak.

S valóban, az előadásokról beszámoló kritikákból, tudósításokból kiderül, lényegében a mű keletkezésének korát, a század eleji valóságot, a századforduló atmoszféráját, hangulatát idézik fel — igen sikeresen. Igaz, a realista stílus eresztekeibe csöpögtetett több-kevesebb csípős ironia vagy csak neveltető komikum — amelyről szintén olvashatunk a kritikákban —, mint a bőr alá fecskendezett idegen anyag, bizonyos elváltozásokat idézett elő, némi mai jelleget kölcsönzött az előadásoknak. Már nem csak a „polgári érzelmek tragikomédiáját” vagy a néhai „magyar úri osztály vegetálását” látják és igyekeznek láttatni, mint erre a Szerellem egyik előbbi, az ötvenes évek közepére esett felújítás sorozatában példa volt, hanem megpróbálták a műnek általában a boldogtalanságról, a reménytelenségről, a semmivé foszló reményekről szóló, osztályokon túli, egyedi és egyszersmind általános emberi vonatkozásait felmutatni, időzjelbe tenni minden konkrét kötöttséget. Persze ez a hagyományos színpadi rekvizitumokhoz való ragaszkodás miatt csak részben sikerülhetett. De bizonyos szabadabb, tehát korszerűbb színházi ábrázolás-igény, emberi problémálatás így is kétségtelenül felismerhető lehetett, ahogy a méltatásokból kitetszik, főleg a kaposvári Szerelemben. A Barta-műnek nem a Három nővérral való egykori, sok szempontból valóban találó rokonítása vezet a tollam, amikor leírom: a Szerellem újrafelfedezésében és kissé újszerű megközelítésében valószínűleg a magyar színpadon is fellángoló új Csehov-interpretációknak szintén jelentős hatásuk, aktivizáló szerepük volt.

A vásárhelyiek Szerelmeje úgy kapcsolódik ehhez a csehovi szálhoz, hogy melléfonja a kafeit is, sőt ha nem tűnik túl merésznek, azt mondanám, mert igaz, a Godot-várás beckett-i fonalát is felismerhetjük az előadásban.

Jól tudom, a gyakori és sokszor nem eléggé meggondolt minősítési igyekezetünkben, jelzőhasználatunkban a kafei és a beckett-i megjelölés erősen devalválódott. De itt, ebben a színházi előadásban, mindkettő a lehető legteljesebb és legsértetlenebb értelmében, legmélyebb jelentésében tér vissza, rehabilitálódik.

Tévedés lenne azt hinni, hogy a vásárhelyi Szerellem attól mai, modern, hogy a színpadon nem század eleji polgári szoba látható, hanem csupasz, kopott falakkal, fényüket veszített falitükrökkel és a semmibe meg a semmiből nyíló két-szárnyú ajtókkal és üveg nélküli ablakokkal körülzárt üres tér — az egyetlen bútor darab egy meztelen szék — a játék színhelye, s hogy a három férjet vágyó Szalay-lány és édesanyjuk nem korhű ruhákban, hanem a színésznők elhasznált, kifakult próbaruháira emlékeztető, konkrét divattól és kortól független öltözetben jelenik meg. De kétségtelen, hogy a külsőségekkel való ilyen radikális és következetes szakítás eleve más játékstílust kíván, a színpadi történesnek, az alakok lelkiállapotának másmilyen kommunikációs gesztusrendszerével kell „játszani” ezen a színpadon, mint ott, ahol minden szék, képketert vagy asztalterítő meghatározott miliő hangulatát árasztja.

Ebben az előadásban is a miliő a főszereplő, lévén, hogy a Barta-színműnek is „főhőse”, s a vásárhelyi előadás nem a mű ellenében, hanem mai értelmezésének érdekében készült, csakhogy kevésbé, illetve másképp meghatározott, mint a városi kispolgárságot idéző korhű berendezésű színpadon. Nem azt mutatja meg ez az előadás, hogy — amint ezt Barta monográfiája pontosan megfogal-

mazta — „a kispolgári életforma keretei között nincs helye a boldogságnak, a nagyratörésnek, csak a számító józanságnak és középszerűségnek”, hanem felülemelkedik a kispolgári boldogság és boldogtalanság problémakörén. A vásárhelyi Szelem is a boldogtalanságról szól, csak hogy a szerelem reménytelen kergetése mellé az általánosabb érvénnyel bíró kilátástalanság, kiszolgáltatottság érzését is hozzákeveri. A vizuális szegénység, kifosztottság a lelki, érzelmi ényészetet idézi, de egyszerűs mind olyan bezártságra is figyelmeztet, amely nem egy család önkörébe történő bezártsága, hanem egy általánosabb, nagyobb, családon túli bezártság parabolájává válik. S a csupasz, az ényészet nyomait mutató színpad, amely semmivel sem lokalizálja, sem térben, sem időben, Szalayék szobáját, hanem ellenkezőleg, mintha éppen a külvilágtól akarná izolálni, de nem azért hogy holmi elvont, manapság divatos földön kívüli, esetleg világűri szimbólummá emelje, hanem hogy az izoláltsággal egyszerűs mind a kiszolgáltatottságra, a Szalay lányok tehetetlenségére is figyelmeztessen.

A pontosan hatvan évvel ezelőtti ösbemutatóról író Kosztolányi Dezső (akinek egyéni, világnézeti korlátai mellett is megvolt az a nagy, ma is tanulságos előnye, hogy az irodalmi mű irodalmi zsigereibe tudott látni) kritikájában olvashatjuk: „... az élet föltételes megállóhelyén — vagyunk —, ahol semmi sem történik. Milyen teli és fülleget léggör.”

Nos, pontosan ennek a megállóhelynek a képzetét idézi a vásárhelyi előadás, azzal a különbséggel, hogy a „teli és fülleget léggör”-t itt nem „egy csirkeöl bomlasztó, sötét melegsége”, nem „zongora és ábránd, sietős csókolózás... kávé és templom, séta és kötés” árasztja, hanem a kiszolgáltatottság, a tehetetlenség érzése. A reményüket vesztett lányok kétségbeesésük csúcán a csupasz falakat döngetik, a nyitott ablakokon kiáltanak, üvöltnek ki a semmibe, jelezve így tehetetlen kiszolgáltatottságukat, azt, hogy rajtuk kívül álló erőkkal, hatalmakkal állnak szembe, ezektől szenvednek, függnek. És ezen a ponton kap értelmet, teljesedik ki az előadás kaffai és beckett-i dimenziója is.

Ezt pedig színészileg sem lehet a hagyományos eszközökkel kifejezni. Ehhez, akár a játéktér berendezése, vizuális képe esetében, új formanyelv, színészi gesztusrendszerre volt szükség. S az előadás éppen azért válhatott rendkívülivé, mert az együttes megtalálta és következetesen alkalmazta a mondandóhoz illő kifejezési formát.

Az üres tér nemcsak ketrec, ahová bezárták a három lányt, hanem szinte korlátlan mozgástér is, ahol futni lehet és kell, valami elé, valami elől, a szerelemhez, önmaguktól, a remélt kis boldogsághoz, a reménytelenségtől, ahol száguldanak vagy lopakodnak a színészek, esetleg — ahogy Jancsó filmjeiben láttuk — körbe-körbe mennek, mennek, megállás nélkül, szédületig. Általában nagyon szigorú, kidolgozott mozgás- és hangkoreográfiája van ennek az előadásnak. S ez is, az is elsősorban érzelmi állapotot, belső füledtséget fejez ki — igen érzékletesen.

A mozgás a vásárhelyi Szelemben mindössze néhány vonalra, pályára korlátozódik. A hosszanti és átlós nagy futásokra, amelyeket a színpal-ketrec állít meg, a körkörös járásra, a komámasszony hol az olló-szerű szereplőtől szereplőig vezető bolyongásra és a halk, lábbujjhegyi lopakodásra, mint a titkos reménykedés és félelem adekvát formájára.

Minden egyes mozgáshoz megfelelő intenzitású, tempójú beszéd társul. De ezt attól függetlenül, hogy suttogás vagy fájdalmas üvöltés formájában tör-e elő,

mindig optimális természetesség, pátoszmentes tagoltság jellemzi, még azokban a ionescói közhelyekre emlékeztető párhuzamos monológokban is, amelyekben mindenki a saját szokványsszövegét verklizi, de egy-egy értelmet hordozó szót nyomatékosan tesz, felismerhetően artikulál.

Ahogy a mozgásban és a szövegmondásban felismerhetők afféle vezérmotívumok, ugyanúgy a dráma szövetéből is kiemelték néhány visszatérő mondatot, mint például az adótsízt családtörténeti monológjából a „felütötték a vérpadot Eperjes piacán”, vagy a mit fogunk csinálni, valamit tenni kell-szerű hosszú, ideges séták alkalmával többször elhangzó kétségbeesett töprengést jelzőt, vagy a záróképben olyan sokértelművé váló „milyen szép az élet, milyen gyönyörű a szerelem” sóhajból eltorzult üvöltésbe emelkedő központi értékű mondatot.

Míndezek a megoldások a filmes gyakorlatból ismert fontos részletek kiagyítás: technikájára emlékeztetnek. Nehéz lenne ezeket az eszközöket a mi közhasználatú fogalmaink szerinti naturalista vagy realista jelzőkkel illetni. Pedig ez nem más, mint realizmus, csontra kopasztott, lényegre koncentráló, ezt kifejező, s nem az apró, pepecselő részleteket felszínén egyensúlyozó szokványrealizmus. Ez a realizmus, amely lélektanilag, egzisztenciálisan legalább annyira hiteles, mint amit e fogalom alatt általában így szoktunk nevezni, nem almailatot áraszt felénk a színpadról, hanem kibírhatatlan pokolszagot. Ettől lett minden korhűségénél, minden múltidézésénél maibb, korszerűbb ez a színházi előadás.

Gerold László

K É P Z Ő M Ű V É S Z E T

WANYEK TIVADAR KIÁLLÍTÁSA

Budapest, Múcsarnok kamaraterme, 1975. december

Wanyek e második budapesti bemutatkozásán új, 69 és 74 között készült képeit láthatja a magyar közönség. Bécsi, brüsszeli, velencei és budapesti önálló tárlatai egy komoly nemzetközi siker állomásai — első állomásai.

Átvágva a Hősök terén, kissé megnyugtatnak a Múcsarnok magas fehér oszlopai között feltűnő fekete-szürke-fehér Wanyek-plakátok: valóban van valami metafizikai monumentalitása e bánáti kapu- és ablakíveknek, tárgyagnak. Mi lenne, ha egész ennyire, már-már fekete-fehérre redukálná színskáláját, játszik a gondolattal, a megnyitóra sietve.

(A tárlatot — melyen ott láttuk Barcsay mestert is — Franck János művészettörténész nyitotta meg. Rövid bevezetőjének érdekes tézise az, mely szerint Wanyek munkái: múzeumi képek, persze, Cezanne értelmében...)

Wanyek észrevétlenül alakuló, változó művész; lélegzete, ritmusa, növekedése növényi.

Központi élménye, problémája a tér, a mozgás, az idő és a kép-festmény, természetesen e kategóriák nagyzolása nélkül.

A mozdulatlan bánáti világ lassan átszerveződik, beszövődik a majdnem minden képen jelen levő, vagy jelzett, sejtetett rokka által. A rokka tehát több, mint egy tárgy, objektum: szervező elem, a dinamika e mozdulatlan tárgyvilágában. Úgy is mondhatnánk, hogy a rokka mozdulatlansága, a pikturális, a képi mozgást jelképezi, maga ez az intenzív, álhatatos növényi mozgás. Mint rokka mozdulatlan, de mint a festészet, mint az egyes képek szövő-objektuma állandóan perreg: szálai, szalagai, leplei összefűzik, behálózzák, összetett mitológikus lényekké szervezik a konkrét bánáti népi tárgyvilágot.

Az időt illetően hasonló szerepe van a csak-számlap falióráknak is. A rokka és az óra egymás mellé helyezéséről vagy ellenpontoszásáról, negatív tér-idő képzéséről talán külön is kellene szólni. . .

Wanyek festészete, mint sokan megfigyelték már, az olasz metafizikus festészettel rokon. Mondhatnánk, Wanyek Chirico, Carra és Morandi kései, szerény s éppen ezért, jogos utódja.

Egy táj, egy világ, Bánát metafizikája artikulálódik, nő mind tisztábbá, mind monumentálisabbá e homlokzatok, boltívek, tárgyak által.

„Mi, akik ismerjük a metafizikai ábécé jeleit — mondja Chirico —, tudjuk, minő öröm és mennyi fájdalom rejlik egy kapu ívében, egy utcasarokban, egy szoba falai között vagy egy doboz belsejében.” Wanyek valóban ismeri ezt az ábécét, ezt az örömet és fájdalmat. Tudja, hogy az úr elhatárolása, láthatóvá tétele a titok, hiszen mi más is az az alig elviselhető valami egy doboz ürességében, mint az üresség, az úr sűrített volta.

Wanyek boltívei, ablakai mögött nincs semmi (még az a minimális derengés, távlat sem, ami Chiricónál), csupán a festék vékony rétege.

Dr. Pavle Vasić katalógus-előszavában a wanyeki „metafizikus történet”-ről ír, és bizonyítja, hogy festőnk valóban autentikus „metafizikus”: Egy esti, motívumkereső sétáján megállt egy alacsony házikó előtt, és a nyitott ablakon keresztül szemlélgetni kezdte a szoba belsejét. Odabent egy feketébe öltözött asszony ült, árnyképe élesen kivált a szürke háttérből. A formáknak és a színeknek ez a viszonya annyira megigézte a művészt, hogy szinte képtelen volt ellépni az ablaktól. Már csodálkozni is kezdett, hogy az asszony nem veszi zokon támadó kíváncsiságát, de hamarosan rájött, hogy tulajdonképpen nem is élőlényről, hanem karcsú vonalú széktafláról és a bútordaraboknak élőlényeket sejtető, különös elrendezéséről van szó.”

Azt is mondhatánk, hogy Wanyek Vajda Lajosék tudatos elhatározásával (bartóki programjával) gyűjti tárgyait, motívumait s aztán a pittura metafisica eljárására emlékeztetve dolgozza fel őket.

Tudjuk, Wanyek fényképész. Nem fényképezi tárgyait, motívumait, de a retuscsert lehetőleg finom nyaldosásával dolgozik a vásznon is. És amikor már megso-kallnánk e finomkodást, akkor az különös eredményt hoz: a finom festékretegen átüt, durván átüt a vászon. A finomítás, a végtelen finomítás ellentétébe csap át, durvasággá lesz.

Finom durvaság!

Anyagtalan, lehetőleg finom világa váratlanul, szinte magától anyagszerűvé válik.

Még mindig a barna dominál, de lassan mind több képen ömlik el a kora hajnal még fény nélküli kékje.

Szék, szöttes, lepedő, törülköző, rokka, falióra, korszó — könnyű lenne e véges tárgyvilág ikonográfiai elemzését elvégezni.

Legtöbb festményen ott látható egy más technikával készített — festett! — ikon. A kép a képben érdekes változata, játéka ez. A képet ikonfestőként festi, az ikont viszont, hogy úgy mondjam, impresszionisztikusan.

A leplek, szalagok, fonalak néhol, mint a Bánat (majdnem azt írtam, Bánát!) vagy a Virrasztás című képeken, már-már teljesen önállósulnak: mintha csak maguktól csavarodnának, alakulnának, mintha csak a mozdulatlanság mozdulna lassan, a dimenziótlanság képezne teret, az időtlenség mozdítaná az óra mutatóját...

VIRRASZTÁS.

A tárlat (de egyben egész művészetünk) egyik legjobb alkotása a Virrasztás.

E kép alapján Wanyek valóban egy nagy formátumú festőt sejtet, azt a pilanatot, amikor majd már minden motívumot hasonlóan letisztít, átlényegít, szinte egyetlen kép-kristállyá fogva össze az egész életművet...

A sötét lilásbordó vásznon: keskeny barna téglalapon két fehér gúla. Elöl, egy sötét pohárban, okker mécszláng. E kép értéke a sötét háttérből kikristályosodó lepel s az okker mécses egyensúlya.

Nehéz e színek (fehér és okker) közelebbi meghatározása.

A fehérnek, kekesfehérnek, ahogy Pap József írja egyik versében „fagyszította illata” van:

„Ez is látogatás
A fagyszította kanavász
Illata
Halott anyánké.”

Virrasztás, mondja a kép címe, igen, a virradat fény és világosság nélküli színe, a kora hajnalé, a reggel fényözönének bizonyossága nélkül, a halál tisztaságáé, a tiszta halálé...

Csak finom, túlfinom retus-ecsettel lehet ide a jég, a kristály, a virradat, a tiszta halál közelébe elujtani — csak egy fényképész alázatával...

Madarász Viktor Hunyadi László siratása (1859) című festményét, Bartók Az éjszaka zenéje című szerzeményét és George de Latour éj-festésétét kellene idéznem, segítségül hívnom, ha valóban körül akarnám járni Wanyek e különös alkotását.

Wanyek kristály-leple, jég-szemfedője Madarász-leple (a fej és a test képezte két gúla) Hunyadi teteme és természetesen a siratók, a kard és a gyertyák nélkül (a siratókat egy széktrámla, a gyertyákat a mécses helyettesíti — az ablakok viszont hasonlóak). Wanyek leple alatt a virradat űrje van.

Nincs kizárva, a Virrasztást a Hunyadi siratása metafizikus interpretációja, picassói átrajzolásaként is értelmezhetnénk...

Ujfalussy írja Az éjszaka zenéjéről:

„A sirató panasz, a patetikus színpadi gesztus azonban itt fojtogató szordínó szorításába kerül. A zörejekben a suttogóra fogott beszéd, a sóhajnak maradt jajszó, az akarásban, vágyban elvetélt gesztus él tovább hangtalanul, még feszültebben... Az éji hangok tehát Bartóknál nem zenén inneni zajok, hanem túl rajta, annak elvont, megfojtott redukciói.”

Igen, Wanyek jég-drapériája is sóhaj, festészetén túli redukció, amit csak egy túlfinom ecset végezhetett el ilyen könyörtelenül...

A mécses nehéz okkerja is minden fény és világosság nélküli. Ebben az okkerpettyben ott sejtem de Latour fáklya-gyertya-mécses-tapasztalatát. De Latourt persze már előbb is segítségül hívhattuk volna, hiszen az ő éji spektákuluma is a mozdulatlanság, a „lassúság spektákuluma”.

A tárlatról távozva, a havas Hősök teréről visszapillantva az oszlopok közötti plakátokra már biztosan tudjuk: a teljes letisztulás, a wanyeki kristályosodás nagy pillanata egészen közel...

Tolnai Ottó

MAURITS FERENC TÁRLATA ÚJVIDÉKEN

Tito marsall sugárúti képtár, 1975. december 8—21.

Maurits 8. önálló tárlatán 75-ben készült. RECSEGÉSEK című. 70 lapból álló rajzsorozatát mutatta be.

A RECSEGÉSEK minden tekintetben új fejezete Maurits képkiállításának: tipikus figuráitól a táj felé fordul, s érdekes módon egy tiszta, határozott szerkezetű modern képvilágot realizál máris. Örülünk ennek a szerencsés váltásnak, ennek a sikeres megújulásnak, biztos továbblépésnek.

Képeinek nincsenek címei, de lévén Maurits a szavak embere is, különböző műhelyjellegű megjegyzéseket, mondatokat ír a lapok sarkaiba, s ezek a szövegek sokkal jobb útmutatóul szolgálhatnak számunkra, mint szolgálnának a címek.

Jugoszláviában ma kevés olyan szenvedélyes rajzoló, rajzéletművet szövő képzőművész munkálkodik, mint Mau-

rits. B. Szabó méltó utódja ő — érdekes lenne egyszer megszervezni közös tárlatukat. Testvérek ők a tusban a toll által a lap fehér végtelenségében... Maurits tus-lényeitől a tusalakzatok felé fordul.

A PAPIRSZERETET ÉS A SIKSÁG — olvashatjuk egyik széljegyzetét.

Már többször említettem, a rajz számomra zaj: HANG.

A toll ismétlődő rándulásainak, megiramodásainak, akadozásainak akár hangszalagra is vehető zaja. Akinek volt alkalmá B. Szabó, Dobó, Sáfrány vagy Maurits tollát egész éjszakákon át hallgatni, az akár a rajzok hangja, hanganyaga alapján is meg tudna ítélni, le tudna írni egy alkotást...

Van Gogh vagy Konjović munkái hangzásuk, gesztusaik partitúráit is mutatják...

És innen már csak egy lépés a RECSEGÉSEK-ig.

Maurits Michaux Recsegések című

prózaverséből kölcsönözte e kifejezést, címet, s Michaux versét nyomtatta a katalógusba is. „Évek múltán — írja Michaux az imaginárius tájak Kafkához mérhető poétája — szárazabb földnyelvre értem. Itt recsegés, mindenfelől recsegés tört rám, de én hasztalan próbáltam volna recsegni, a hús nem alkalmas erre...”

Maurits engedi, hogy lapjai szinte maguktól alakuljanak át tájakká — ő csak elindítja a recsegést... Tehát, nem tájképekről, hanem tájakról, tájról van szó: papírtájról, tustájról...

Ez a táj, ez a természet Max Ernst Természetrajzát, valamint néhány horvát festő karszt-világát juttatja eszünkbe.

Tehát: kezdetben vala a fehér lap, amelyet Maurits — csodák csodájára! — ismét fel tud mutatni teljes szüzességében, fel tud mutatni a tájnak. Először is, szabályos, zárt kereteket (ablakot, vonatablakot, ekránt), átlókat szerkeszt s aztán ezeken a zárt vagy megfeleztet területeken végzi geológiai kutatásait, indítja el a recsegést, a kétirányú földrengést. Az első vonal, az első jel meghúzása, megrajzolása a legnehezebb. Egy gémkapcsot ejt a papírra, és körülrajzolja, majd, horizontot alakítva, számtalanszor megismétli. Közben minimális intervenciókat végez. Ezeknek az ismétlődő jeleknek, ennek az új, alakuló szerkezetnek a hangja a recsegés.

Zsilettet s más sorozatgyártású apró fémtárgyakat körülrajzolva is készit hasonló halmazokat, mechanikusan képezett horizontokat. E mechanikus, tiszta jelek mellett van még egy jelerejű, nagy, markáns fekete folt is, amelyet meg kell említenünk: Maurits a táj belének, kiengedett belének nevezí. Egy nagy tuskitüremlés, tusnyúlvány. Itt érezni a legjobban az előző korszakok tapasztalatait, azt, hogy ab-

ban a pillanatban, amikor teljes egészében megtaláltatik a táj, a mauritsi tus-lények is előhőmpölyögnek majd. Örülök, hogy ez a nagy letisztulás ilyen brutális jelet is hozott.

A fekete tus mellett fekete temperát is használ, s így feketén feketével festve eleve új dimenziót hoz létre.

Maurits RECSEGÉSEI a modern absztrakt és figurális grafika, fénykép, film és koncepuális kísérletek tapasztalatait nivellálták. Lapjait szemlélve a recsegés ránk is átterjed — sikerül-e, lehetséges-e még egyáltalán tájunk (Kojovicón és Benesen is túlmutató) korszerű meghódítása-megformálása, kérdezzük. Maurits hihetetlen alapossággal kezdett a munkához, látni, félmegoldásokkal nem fog megelégedni: földrengése földet, tájat szül.

Tolnai Ottó

SZERKESZTŐI KOMMENTÁR

AZ IZSAKHÁRRÓL

Aligha fogadható el az a gyakran előbukkanó nézet — legutóbb Varga Zoltánnak Gion novelláiról írt értő bírálatában (*Híd*, 1975/10), hogy Gion keveset ismer a valóságból ahhoz, hogy realista író lehessen, ezért „irreális elemeket vegyít a realitásba”, ezeknek pedig nincs (vagy csak ritkán van) jelképező funkciójuk... Nem fogadható el ez a nézet, mert Gion valóban a realizmus felé hajlik és a realista forma felé halad, de sohasem kíván „realistává” válni a valósággal való megegyezés vagy pontos átfedés alapjain. Ezért az írásaiban megjelenő, valóban gyakori „irreális elemek” nem a valóságtól való elszakadás jeleit viselik magukon, és semmiképpen sem kívánnak jelképesekké válni, hanem

egyszerűen megtörténések, ha úgy tesszük, álomképek, természetesen „inadekvátak”, meglepőek, kihívóak. Semmi más funkciójuk nincs, csak az, hogy az olvasót, aki netán egy-egy Gion-novella olvasása közben a valóság tükrképének visszfényeiben érzi magát, figyelmeztessék, itt nem a valóságról, legkevésbé sem annak tükrözéséről, hanem műalkotásról van szó, egészen egyszerűen novelláról, melynek nincs más mértéke, mint önmaga, nincs más törvénye, mint azok a törvények, melyeket maga teremtett, s ezek vagy igazolják létét, vagy megcáfolják... Ezek az „irreális elemek” tehát nem a valóság próbáján élnek vagy buknak, hanem a novella műalkotás-próbáján. Szorosan kötődnek egy alakított, fikatív világ erőrendszeréhez, úgy is mint energiafogyasztók.

Az *Izsakhár* teljes egészében egy ilyen „irreális elemre” épül, hiszen aligha hihető, hogy kiváló, kifogástalan „színházi látcsövet” valaki a szemétre dobjon, aligha hihető, hogy ezzel a látcsóval távoli írásjelek leolvashatók lennének, az pedig még annyira sem, hogy négy emelet magasságából a legfeljebb egyemeletnyi magasan dolgozó kátrányozók vitája, akiket a látcsóval egészen közelről láthat M. Holló János, pontosan követhető és leírható lenne... Mindez, s a novellának még egy sor eleme, nem állja ki a valóság, az élettapasztalat legminimálisabb próbáját sem, ez azonban mit sem változtat a novellának éppen valóságértékén, hiszen az *Izsakhár*-ban Gion Nándornak sikerült egy olyan gyújtópontot találnia, mely egy sor konkrétan nem létező, de *lehetséges* emberi helyzetet foglal magába, s ezzel a legbőségesebb valóság illúzióját kelti, persze, felidézés és alakítás értelmében. Ennek az írói eljárásnak különösen fontos szerepe van az egész novella felépítésében, anyagának el-

rendezésében, s legfőképpen jelentésének kialakításában. Egy külön világ határait vonja meg az *Izsakhár*, de területét nem népesíti be, csak távoli, egymást átlózó kapcsolatokat teremt, s ezért a novellában felvázolt emberi szituáció is menthetetlenül „irreális”...

Ezek az „irreális elemek” azonban semmiképpen sem vezeték Giont a lélektani vagy költői próza irányába; eljárásában éppen az a sajátos jellemvonás, hogy ezt az illúzió- s fikatív világot a legtermészetesebb s nagyon is hagyományosnak tűnő elbeszélőmódban alkotja meg, úgy tesz, mintha a legmindennapibb dolgot adná elő, közben egyáltalán nem mindennapi dologról beszél. Ez arra mutat, hogy Gionnak nemcsak írói önbizalma nagyfokú, sokszor eltűzött is, hanem az írásba, a megírás lehetőségébe, az „elbeszélésbe” vetett bizalma is kivételes, szinte rendhagyó a mostanában mindent megkérdőjelező, problematikussá tevő modern törekvések rendszerében. Eléggé hátrányos helyzet ez, de Gion szabadon választotta, s írói vérmérsékletének nyilván ez felel meg a legjobban. Gion számára az irodalom nem problematikus, számára a közlés mindig lehetséges, sohasem állítja magát szembe megoldhatatlannak tűnő alkotói, írói, irodalmi dilemmákkal... Ezért nyilván nem hozhat új megoldásokat, nem indíthat el csak legfeljebb a jövőben beérkező folyamatokat. Ő mindig a befejezettből indul ki, a legbiztonságosabból. Legalábbis ezt a látszatot kelti.

Éppen ezért jellemző az *Izsakhár*-ra a nyugodt, a fölényes. a tartózkodó stílus, elbeszélő nézőpontjára pedig a jelenetezés, s ezzel együtt a kívülállás, a szemlélődés.

Gion Nándor mindig bizonyos *távoltságot* tart a történetet előadó el-

beszélő és a történet menete, valamint hősei között. Ezért prózájának nyelvi felépítésére a hideg megfigyelés, az irónia, a dísztelenség jellemző. A *Virágos katonában* (1974) ez a távolság leszűkül, sok helyütt el is tűnt, ezért nem érthette el ez a regény a *Testvérem, Joáb* (1968) tisztaságát, sallang nélküli nyelvi szigorúságát és pontosságát. Ezért maradt a világlátás realitásának szempontjából is alul a *Testvérem, Joábbal* szemben. Legújabb novellája, az *Izsakhár*, azonban újra a régi hangon szólal meg, sőt — ha lehet — még távolabbra helyezi egymástól az elbeszélőt és a novella hőseit, s eközben a legfesztelebből mond el egy sor, a mindennapi életben elképzelhetetlen, „irreális” megtörténést. Ezzel szabad teret nyer a prózai bemutatás számára: szövegét nem terheli a részvét, az együttérzés sokszor érzelmős, mélabús „költőiségei”, mint a *Világos katonában* sok helyütt. S így sokkal kifejezettebb formában mutatkozhat meg Gion fanyar, tartózkodó, gyakran szenvtelen iróniája, stílusa fejlesztett fölénye és kívülről állása.

A látszólag tárgyilagos írásmód dominál tehát ebben az elbeszélésben, ez a tárgyilagosság — persze — iróniává alakul át, s ezért (Gion eddigi írásaitól eltérően) nem lényeges eleme a történet. A történet mindig központi helyet foglalt el Gion írásaiban — kivétel talán az *Ezen az oldalon* (1971) elbeszéléssora —, itt a történet helyét a megfigyelés és a leírás eljárásai töltik ki. Gion a történet helyett határt szab: két távcső néz egymásra, de nem ellenségesen, inkább cinkos megértéssel, egymás információit teljesítve ki. Ez a határ pusztán foglatnak látszik, mesterkélt keretnek a látottak leírására. De kivételes *alkalom* is egy sajátos novellaszerkezet felépítésére. Olyan alkalom, mint az *Ezen az oldalonban* a Keglovics utca volt; egy zárt terület,

a befelé fordulás és elmélyülés lehetősége.

A sajátosság itt a szerkezet *többszólamúságában* mutatkozik meg. Egy sor egyenrangú történet-elem kapcsolódik a kijelölt határvonalhoz és kerethez, persze lazán s nemegyszer esetlegesen. Elsősorban a Izsakhárról szóló, éppen elkezdett regény, melynek semmi közvetlen (látható) kapcsolata nincs az elbeszélés egészével, legfeljebb jellemzi M. Holló Jánost, de ezt a funkcióját sem tölti be hiánytalanul, inkább egy későbbi, még előre nem látott és előre nem látható jelenet, esemény, fordulat értelmezője lehet/lesz. Közlebbi kapcsolat látható még a keret és a színházi látszóvet előkotró asszony között, bár ez is csak feltételező kötődés; a határ megszabásához nyújt feltételt. Legszorosabban a kátrányozók kötődnek a kerethez; egyelőre csak ők vannak a kijelölt határokon belül. De ismét csak jelzés formájában.

Mert nyilván a keretből — alkalomadtán — megütközés következhet, s ez válhat majd — a továbbgondolás vagy a továbbbírás útján — az *Izsakhár* igazi epikai anyagává. Tehát a keretben, a kijelölt határban megvan a lehetőség, hogy maga is történetté alakuljon, de minden, amit mostanáig magába foglal, a *történet ellen* szól. Ezt a lehetőséget húzza alá vagy emeli ki a kátrányozók megjátszott ökölvívása (éppen olyan „irreális elem”, mint a házbontók magasugrása a *Csillagok minden színben, II.* című novellában), aminthogy erre mutat a kiűtnak választott lesérülés is. De egyelőre ennek a jelenetnek sincs jelképes értelme, nincs is erre szüksége, hiszen önmagában teljes, meggyőző, persze eléggé abszurd „megtörténés”. Előrejelzés valójában, mint a novellának minden más, kevésbé kidolgozott, elnagyoltabbnak látszó részlete.

A novella egész szerkezete *esély* csupán, de nem befejezett munka. Megírása azonban szembetűnő jegyeket tartalmaz. Gion lemondott a közvetlen hozzászólás elbeszélői jogáról, mindent mint lehető közöl, mint esélyt. Indul itt valami; több szólam első akkordjai hangzanak el, de egyik szólam sem futja ki magát.

Szituáció-rajz elsősorban az *Izsakhár*, nem novella hagyományos értelemben. De különös és különösen tartalmas szituáció. Éppen azért, mert csak jelzéseket tartalmaz, mert teljes egészében az elkövetkező felé fordul. Éppen ezért, minden, amit elhallgat vagy továbbgondolásra bíz, valamilyen módon benne van ebben a szituációban. Ezért szerkezetének legjellemzőbb vonása a statikusság, a pillanatnyiság. Persze, az első szólam történetre emlékeztet: az asszony és M. H. J. párbeszéde — a kátrányozó jelenet más természetű zártága mellett — az egyetlen befejezett részlete az írásnak. De ez a befejezettség is viszonylagos, valójában semmi sem történt meg, itt is csak valami elkezdődött.

Ebből még minden lehet: *Izsakhár*-regény, sajátosan megkomponált novellafüzér is, de *ami lehet, az máris megvan a szituációban, előrejelzésekben és nyomokban, tehát „irreális elemként”, és ezért tekinthető az „irreális elem”* Gion eddigi prózájában rejtettebb formában, de itt egészen kifejezetten központi magnak.

Különös írás tehát az *Izsakhár*: befejezetlensége, laza szerkezete, homályba vesző összefüggései esélyekké válnak; *arról szól, amivé még lehet, de amivé nem kell föltétlenül lennie.* Tartalmasságát, gazdagságát ez bizonyítja, ez a rejtetten és eltitkoltan, ötletként és talán ösztönösen megfogalmazott dilemma. Új lépcsőfok Gion írásában: szemben áll az írás problémájával.

S ez egyúttal a novella, az elbe-

szelés bírálata is. A novella manapság aligha tud valóban összefüggő és zárt történetstruktúrát közölni, ezért mindenekelőtt azokról az elemekről számol be, melyekből felépülhet egy novella, egy elbeszélés. Ugyanakkor azonban minden írásban természetszerűen megvan a zártág igénye, így az *Izsakhár*ban is: ezt jelzi a keret, a kijelölt határvonal, de ez — egyelőre —, bár tartalmazza az átalakulás lehetőségeit, annyira külső, annyira ötlet csupán, hogy most még csak mint semleges szervező-elv vesz részt a novella felépítésében. Külső mozzanat és ez ideig az is maradt.

Az *Izsakhár* a folytatás lehetősége.

FEHÉR FERENC VERSEIRŐL

Talán nincs is költőnk, aki olyan kitarotán és olyan következetes, sokszor félrehúzódo tartással építené az első versekben megtalált költői anyagot, mint Fehér Ferenc, még akkor is, amikor a válságos évek verseiben másfelé, a lírai beleérzés és azonosulás irányába tájékozódott, egyfajta belső lírát keresve a külvilág tiszta élményiségével szemben. Mert — ha közhelynek tartják is, de persze nem az — Fehér Ferenc a táj és a tájból kinövő, onnan kiemelkedő jelképek, sorot meghatározó indulatok (*Cövek*) költője, akkor is, ha sohasem látott vidéket elevenít fel (1916), akkor is, ha szagatott, súlyos, állítmányukat hiába kereső mondatokat sorakoztat a döbbenet, a fájdalom falára (*Muraszombattól hazáig*), hiszen van valami definitív abban, ahogyan Fehér Ferenc — bölcsőt, kazlakat, cöveket, napraforgót mondva — rákérdez önmagára, és a tájra, rákérdezve ezáltal a sorsra is, a létezés legdöntőbb, de válaszadás-

sal sohasem biztató kérdéseit sorolva kitaratóan, fáradthatatlanul.

Hogy *hagyományos*? Nyilván, és egzaktan is kimutathatóan. De ez a — képszerkesztésében, élményforrásaiban, egész verselésében, sor- és strófaszerkesztésében egyaránt megmutatózó — hagyományosság, Fehér Ferenc számára, a kifejezés, a közlés egyetlen lehetséges formája is; elnémulna e meghatározók nélkül, s ezért az ő verseinek hagyományossága a költői világépítés eszköze és feltétele.

Lényeges azonban, hogy verseinek értékrendszere nem merül ki a hagyományosságban, ezért *költészetében* mégsem ez a döntő vonás. Hiszen, ahol valóban hibátlan a hagyományos forma — elsősorban ún. lírai darabjaiban —, ahol a rímes, dallamos, ritmosos közlés uralkodóvá válik, a vers egyszerre beszűkül, elzsugorodik, ott viszont, ahol megtörik a forma (*Régi Hidasok, Muraszombattól hazáig*), ahol a közlésanyag súlya magához erősíti a

forma kötöttségeit, a vers szárnyaló lesz, közléseiben pontos, nyelvében sajtós és tartalmas. A vers ilyen feltörése, formájának lazulása azonban sohasem feledteti a hagyományosság jegyeit, inkább hangsúlyossá teszi azokat, mint a fenti két vers mondat-szerkesztésében, vagy a *Cövek* rímelésében. A szemléleti anyag realitása, az indulat fokozódó lendülete ezekben a versekben — a tradicionális verstani jegyekkel együtt — a lényegközlés igazi lehetősége lesz; a pontos közlés, a zárt sorszerkezetek, a szabályos jelzős kapcsolások itt töltik be igazi funkciójukat, s ezzel Fehér Ferenc költészetének meghatározó paradoxonát eredményezik: *a hagyományosság önmaga felett bont törvényt igazolva és bizonyítva önmaga költői érvényét.*

Ehhez a paradoxonhoz kötődik Fehér Ferenc verselése oly definitíven, és ez ad nézőpontot egész költészetének áttekintéséhez.

B. J.