

MEGJEGYZÉSEK A FÉLMŰVELTSÉGRŐL

VACLAV HAVEL

A félművelt és a félműveltség szavak a köznapi beszédben többé-kevésbé enyhe szitokként hangzanak.

De felejtsük el ezt egy pillanatra, és foglalkozzunk a félműveltség fogalmával mint egy meghatározott — mondjuk — pszichológiai és szociális kategóriával, hámozzuk le róla az emocionális színeket, és hagyjuk meg kulturális viszonyokra vonatkozó sajátos jelentését.

Kultúréletünkben ugyanis vannak bizonyos jellegzetes jelenségek, amelyeket — úgy vélem — a szóban forgó kulturális viszonyok közvetett vetületeként illetve közvetett realizációjaként lehet magyarázni.

Megvan ennek a racionális és társadalmi háttere.

De lássuk, ki félművelt. Mi jellemzi a félművelt ember gondolkodásmódját?

Mindenekelőtt: majdnem hiba volna a félművelt emberről azt gondolni, hogy egyszerűen félig művelt ember. A tapasztalat — ellenkezőleg — arra tanít bennünket, hogy tényleges látóköre gyakran — ha az értékek mértékéről esik szó, olyanokról, amelyeket nyilvántart — szélesebb körű, mint sok más emberé, akiket eszünkbe sem jut így nevezni. A félművelt embernek ugyanis semmiféle kapcsolata sincsen — legalábbis én így gondolom — a műveltség mennyiségével, ellenkezőleg: a műveltség minősége, fajtája determinálja. A félművelt ember műveltségének megvan a maga sajátos struktúrája, amely meghatározott — a félművelt mentalitására jellemző — kultúrértékek viszonyából ered. Tehát a félművelt embert nem lehet az elsajátított értékek mennyisége alapján megítélni, hanem kizárólag az értékek elsajátításának elve szerint.

Ugyanilyen hiba volna azonban, ha úgy vélekednénk, hogy a kulturális viszonyok iránti sajátos viszonya bármilyen szempontból meggyengült; felemás, hideg, ellenkezőleg: külsőleg rendkívül aktív, élénk, elmélyedő; a félművelt embert arra készíti a becsvágy, hogy a lehető legműveltebbnek, legképzettebbnek mutassa magát, a kultúra akarása jellemzi.

Ennek az elgondolásnak az alapja mégsem — amint látszik — a műveltség hiánya mint olyan, hanem mindenekelőtt a műveletlenség tartós komplexuma, amely szorosan kapcsolódik ahhoz a félelemhez, hogy árulója lesz a tényleges vagy pedig az elképzelt műveletlenség. Mindezekfölött azonban a félművelt gondolkodásmód ennek a komplexumnak a kompenzációjaként valósul meg, az értékek erőszakolt, mohó fölhalmo-

zása jellemzi, hajsza az értékek után, az értékek fölött érzett büszkeség és az irántuk való törekvés — nehogy valaki azt higgye, hogy valamiről nincs tudomása, valamiről nem tud, valami fölött nem sopánkodik. De nem áll-e ennek az ellenkezője: ítéljük el, bélyegezzük meg mindazt, ami látszólag és nyilvánvalóan kultúraellenes? (Már itt észlelhető bizonyos kölcsönös függőség, amelyhez egyre közeledünk: a félművelt gondolkodásmód társadalmi értelemben nincsen kapcsolatban a kulturális elmaradottság helyzetével, hanem, ellenkezőleg — legalábbis külsőleg — a kultúrához kapcsolódik.)

A félművelt ember műveltsége mégsem tudatos, spontán, adott, veleszületett valamiként létezik, hanem egy erősen akart, mesterkéltnél valamiként, ami görcsösen kapaszkodik önmagába és ami önmagán alapul. A félművelt ember sohasem rejti véka alá műveltségét, minden lehető alkalommal fitogtatja, mutogatja, nehogy észrevétlen maradjon.

A félműveltség szoros kapcsolatban áll a sznobizmussal, annak talaja és háttere.

A félművelt ember, noha belül mindig bizonytalan a saját műveltségét, képzettségét illetőleg, önmagában, a tudata alatt szakadatlanul kételkedik, és retteg minden olyan kijelentéstől, amit bárki is műveletlennek minősíthet — mégis bizonyos értelmében logikus imádatot, hajlamot érez minden iránt, ami műveltség, mindezt odaadással, kritikátlanul, az értékek fölmérése nélkül fogadja el. Imádják a kultúrát és lépten-nyomon kifejezi odaadását minden olyasmi iránt, ami a műveltséggel kapcsolatban áll. Jelszava: „Műveltség nélkül egy lépést sem lehet tenni!”

A kulturális értékeknek ez a vak csodálata (lényegében egy rendkívül kulturálatlan kapcsolat, az eszmei állásfoglalás hiánya) vezet el bennünket a sok közül az első, a mai kulturális helyzetre jellemző jelenségre, amelyről itt szó lesz.

Arra a jelenségre gondolok, amelyet nyugodtan nevezhetünk krónikus modernizmusnak, vagy — tovább fokozva — pseudo-modernizmusnak. Mindenekelőtt a művészi alkotás területére célozok, ebből — mint már mondtuk — világosan következik, hogy ezek a jelenségek a félművelt embert nem mint a kultúra bizonyos típusának művelőjét mutatják be, hanem a félművelt észjárás álláspontjait általában a kultúra iránt, mindenekelőtt az alkotó tevékenység területén.

Vannak cseh filmek, amelyek valahogy akarás nélkül váltak műalkotássá; tudattalanul, akarattalanul is egy bizonyos álláspont uralkodik bennük; a környező világ jelenségeit ábrázolva, hiteles világképet, olyasvalamit tartalmaznak, amit az alkotó élményeiből vetített ki. Ezzel szemben vannak olyan filmek, amelyekben — úgy látszik — az a törekvés uralkodik, hogy mindenáron műalkotást kell teremteni, még hozzá amennyire csak lehet, modernet. Ezeknek a filmeknek a művészi volta valahogy programszerű, szándékolt, kiszámított. Erősza-kolt akarásuk minden mozzanatukban észrevehető, és minél kifejezettebben érezhető, annál hamisabbak; annál kevésbé hitelesek, minél inkább a leghétköznapiabb realitást, a legszokványosabb hétköznapot, a legegyszerűbb színészi kifejezést keresik.

Azt hiszem mindannyian ismerjük az ilyenfajta cseh filmeket.

Rafinált és pompás fényképészeti fogások, számtalan poétikus részlet és költői hangulat. (Csak mennyi szélben lebegő fehérnemű, mennyi

sötét égbolt vagy fekete hegyek kellene ehhez! Mennyi tompa dobbanás! Mennyi megfontoltan megrendezett mocskos külvárosi jelenet, mennyi sokat ígérő távolbalátás! Számptalan szimbolikus részlet (a leány egy virágszálat tépdés)! Számptalan megfontolt hanghatás (az óra egyre erősödő tiktakolása)! Hosszú szünetek! Mélyenszántó tekintetek! Befejezetlen mondatok! Banális, de nyilvánvalóan rendkívül jelentős szavak. Vagy pedig kiagyalt filozófiai szentenciák. A patetika gondos megkerülése. (A színészek, amennyire csak tőlük kitelik, semmit sem csinálnak.)

És milyen komolyak, zordak, minden tekintetben művésziék ezek a filmek! És mennyire tudatában vannak ennek! És mennyire tetteliük magukat! Milyen megrázóak, gyönyörűek és meghatóak! És milyen modern eszközökkel fejezik ki magukat! A film kifejezőeszközeinek szempontjából még Fellinit, Antonionit és Bergmant is túlszárnyalták! Úgyzólván egyetlen jelenet sincs bennük, amelyből a néző ne érezné a megfontoltságot és a rendezőnek azt a szándékát, hogy a legmagasabb művészi célokra töreksziük.

Viszont — ezek a filmek szokás szerint és sajnálatos módon semmit sem mondanak. Lehetnek ezerszer is programszerűen sablonmentesek, végül azonban kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy alapjuk, lényegük lehetetlenül sablonos és banális, elsősorban a megható leánytörténetek síkján.

Az „Éjjeli pillangó” például egyáltalán nem akart műalkotás lenni. Éppen ezért sokkal kedvesebb számomra, mint egy olyan film, mint például a „Szédület”. Semmit sem fejez ki. Pedig a „Szédület” nagyon nagy műalkotás akart lenni.

Megértem, ismerem azt a hátteret, amelyből az ilyenfajta filmek kiindulnak: filmgyártásunk néhány évvel ezelőtt válaszütra jutott, véget ért az öreg, rutinos filmesek korszaka, amelyet mesteremberes pszichologizálás és a művészi igénytelenség, a filmgyártás ipari értelmezése jellemzett, és a kormány, a fiatal rendezők kezébe került, akik a tétlenség és üresség esztendei után rehabilitálni igyekeztek a filmet mint művészetet, pótolna mindent, amit a világ filmgyártása ezekben az években megvalósított. Határozott igényeket támasztottak a film iránt, olyan igényeket, amelyek — néhány tiszteletreméltó kivételtől eltekintve — mindaddig minimálisak voltak.

Szerepük ebben az értelemben kétségtelenül jelentős, és sok friss, érdekes alkotást eredményezett. Hogy ez a nemzedék miért nem valósított meg még nagyobb, maximális eredményeket, ennek az oka — véleményem szerint — éppen abban keresendő, hogy az alkotásba betört — természetesen igen sokféle formában — a félműveltség gondolkodásmódja (aminek a cseh filmgyártásban igen régi és jelentős hagyományai vannak).

Értsük meg egymást: egyáltalán nem feltétlenül szükséges, hogy az említett rendezők bármelyike is maga félművelt legyen! Művészi gondolkodásmódjukat egyszerűen megfertőzte a félműveltség bacilusa. Nem feltétlenül az ő hibájuk, de egészen bizonyos, hogy egy társadalmi, történelmi és kulturális komplexum, hagyomány, konvenció és nyomás következménye.

Nem szóltunk azonban még arról, hogy a félművelt ember gondolkodásmódja hogyan érvényesült az alkotó tevékenységnek ezen a terén.

Nézzük csak meg: nem azonos-e a mindenáron művészire való törekvés és az, hogy szemmel láthatólag bizonyítjuk modernségünket, továbbá az, hogy vakon imádjuk a „modern kifejezőmódokat”, nemcsak egyszerű változata-e annak a tipikus félművelt „kultúra-akarásnak”, amely a vak félműveltség kulturális exhibicionizmusában nyilvánul meg?

Természetesen és sajnos ez a fennkölt művészetakarás mindenképpen a cél mellé talál.

Nem is csoda: a modern művészet sohasem azért volt modern, mert modern akart lenni, hanem mindig és csakis azért, mert korszerű véleményt fejezett ki. A művészet egyáltalán nem azért keletkezik, hogy a világnak művészi értékeket adjon, hanem azért, mert vannak emberek, akiknek van mondanivalójuk a világról, és akiknek megadatott, hogy ezt oly módon tegyék meg, amiről azt mondjuk, hogy művészi. És ugyanígy az úgynevezett „költőiség” — ha van ilyen — sohasem a felhőkben, a szélben lebegő fehéreneműben vagy egy vasúti hídban leli meg kifejezési formáját, nem abban, amit a konvencionális tudat költőinek tekint, hanem a gondolkodásmód és a kifejezőmód meghatározott képességeiben.

A filmgyártásra vonatkozó példa valóban csak példa volt. De ugyanilyen példákat hozhatunk föl a költészet, a prózairás, a színház területéről is. Fölmerül egy általános kérdés: ha mindaz, amit a félművelt gondolkodásmódról mondtunk, helytálló, miért marad ez a gondolkodásmód — minden kultúra akarása ellenére — mégis csak félművelt. Miért mindig valahogy helytelenek, hatástalanok, éretlenek, hitel nélküliek a félműveltség alkotásai?

Azt hiszem, hogy a felhozott példa már megmagyaráz egyet-mást.

A félművelt gondolkodásmód — nyilvánvaló — sajátos gondolkodásmód, egyidejűleg aktív és passzív.

Aktív azért, mert olyan lázasan és mindenáron igyekszik terjeszteni kulturális szempontjait, mert válogatás és hangsúly nélkül igyekszik fölszippantani mindent, amit még nem sajátított el, mert szakadatlanul készen áll, hogy a legkülönfélébb, sőt a legellentéteesebb és a legkevésbé összhangban álló értékeket is befogadja, összegyűjtse, nem azért, hogy rendszert és hierarchiát teremtsen bennük, hanem azért, hogy reménytelenül egysíkvá, értéktelenné tegye és leegyszerűsítse őket. Ez a tevékenység az első szakaszában holmiféle furcsa egyidejűsége és nyilvánvaló eklekticizmusra vezet; Komensky, Breton és Agata Christie egy azonos jelenség egységei, akik gépiesen bővítik az ismeretek regiszterét.

Passzív abból a szempontból, hogy az értékeket, ha azok a figyelem középpontjába kerülnek, olyanoknak fogadja el, amilyenek, anélkül, hogy feldolgozná őket, álláspontot foglalna el velük szemben, elemezné őket. Ugyanakkor bármikor hajlandó megtagadni a kulturális jelenségek iránti bizalmát, ha ezt kívánja tőle a megváltozott helyzet, illetve a legújabb kulturális kánon.

Aktív ez a gondolkodásmód azonban abból a szempontból, hogy élénk érdeklődést tanúsít minden történés, jelenség iránt, mert szakadatlanul él benne a rettegés, hogy valamit elmulaszt. Passzív viszont abban, hogy alig mélyed el annak lényegében, amit figyelemmel kísér.

Amit a félművelt ember elsajátított, nem tanulmányozza, nem rendszerezzi, nem sorolja be sehova. Az értékek iránti viszonya nem intellek-

tuális, nem tartalmaz lelkiismeretes és gondos szemléletet az iránt, amit elfogad. Nem saját belső hajlamaiban gyökerezik, passzív, és mindenekelőtt csak holmiféle érzéki reménykedés, vágyakozás egy benső megmozdulás iránt, amelynek hatása alatt — ezerféle törvényszerűségtől és véletlentől függően — létezik.

Noha a félművelt gondolkodásmód a szó általános értelmében nemcsak kultúrát kereső, hanem ugyanakkor és szükségszerűleg kultúrát alkotó erő is. A félművelt ember mindig a figyelem központjába törekszik, a normákat azonban nem tartja be, nem is alkot normákat. És éppen ezen a téren keletkezik az alkotás, a nézetek, az intellektualitás illúziója, pedig csak alkotás, álnézet és ál-intellektualitás keletkezik. A kiindulópont nem meghatározott célra irányuló, csupán véletlen. Éppen úgy, mint ahogyan a hajó úszik a tengeren és a kormányos, kezében tartva a kormánykereket, azt állítja, hogy a hajó mozgása az ő akaratának kifejezése, valójában pedig a hullámok mozgatják, a kormányos csak tartja a kereket, és lényegében őt is kormányozzák. A figyelmet — amely esetleg lehet valamiféle határozott elképzelés kifejezése — végeredményben is esetleges, véletlen impulzusok vezetik. A félművelt gondolkodásmódra jellemző, hogy ha valaki az értékekkel ügyeskedik, bízik bennük, szinte előfizet rájuk, valójában akkor sem kerül a közelükbe, észre sem veszi őket, elmegy mellettük, és éppen olyan véletlenül eldobja őket magától, mint ahogyan hozzájuk jutott.

Nyilvánvalóan közvetett viszony ez a szellemi értékek iránt: a félművelt ember képtelen saját maga, bátran és az általános konvenciókkal szemben átfórnálni, átlényegíteni bármit is, viszont rendkívül alkalmas arra, hogy az értékeket terjessze, amit fölszedett: közvetít, sokszor nagyobb képességekkel tolmácsoljon egy bizonyos dolgot, mint az, aki a dolgok értelmezésében sokkálta nagyobb mértékben vesz részt, aki az értékeket kevesebb lármával továbbítja. Nem véletlen, hogy ez a gondolkodásmód olyan gyakran lelhető föl a pedagógusok körében, mert még nehezebb védekezni az ilyenfajta elterjedt értékviszony ellen ott, ahol az előadás valójában a munka része.

Az „elterjedt” viszony természetesen igen gyakran dogmatikus, jaj neked, ha az ellen szólalsz föl, amit éppen terjesztenek, ami éppen és pillanatnyilag időszerű! Természetesen holnap gondolhatsz erről, amit csak akarsz, erről a terjesztett, továbbított, propagált és éberem őrzött értékről, amelyről ma még nem szabad beszélned, de ha esetleg még holnapután is emlékszel rá, s beszélsz róla, könnyen megrögzött konzervatív hírébe keveredhetsz.

Voltak idők, amikor Brecht meg sem jelenhetett a színpadokon, mert gyanús moderneskedő volt. Néhány nappal ezelőtt viszont az derült ki, hogy Brecht rendkívül közel áll a cseh színházhoz, s ekkor, egyik napról a másikra, rehabilitálták. Gépiesen, szakadatlanul, benső szükség híján és anélkül, hogy megértették volna esztétikáját, minden színház Brechtet játszott. Ennek a helyzetnek egyetlen logikus következménye az volt, hogy Brecht gyorsan „lejárta” magát, ma már sehol sem adják elő, viszont mindenki bírálja. Persze ezúttal már nem azért, mert modernista, hanem azért, mert túlhaladott.

Néhány évvel ezelőtt illuzórikus volt arra gondolni, hogy bárki is foglalkozzék az abszurd színházzal. A helyzet egy idő óta megváltozott, az abszurd színház nagyon is divatos lett, modern, időszerűségéről min-

denki beszél, és mindenki megállapította, hogy esztétikai módszereivel erőlesen lehet hatni a jelenkori realizmusra. Meggyőződésem szerint nem sok idő kell hozzá, és mindenki éppen olyan enyhe részvétellel beszél majd az abszurd színházról, mint ahogyan például a jó öreg Jirásekről.

Nézzük csak, mi árt többet Brechtnek — az a kor, amelyben tilos volt, vagy pedig az, amikor kötelező volt? Jan Grossman, akit hajdan egy konferencián éppen azért bíráltak, mert élénken érdeklődik Brecht iránt, szintén azon a véleményen van, hogy már elmúltak azok az idők, amikor Brecht kötelező volt.

Amint látjuk, a színházból vett példák — de választhattunk volna más-fajta példákat is — azt bizonyítják, hogy művészetünk divatként, kampányszerűen méri föl a folyamatok dinamikájának értékét.

Lássuk csak, milyen is a divat mechanizmusa!

Azzal kezdődött, hogy egy meghatározott időpontban egységesen kezdtünk írni és beszélni az abszurd színházról. Rövid idő leforgása alatt mindenki szinte kötelességszerűen az „abszurd színházról” írt. Nem sokkal ezután „az úgynevezett abszurd színházról” írtak, majd ezt követően „arról, amit egészen tévesen abszurd színháznak neveznek”. Mindaddig így ment, amíg a színikritikusok szinte észrevétlenül, de annál egységesebben állapították meg, hogy az abszurd színház fogalma valójában semmit sem jelent.

Nyilvánvaló, hogy nem a lényeg, hogy ezt az elnevezést kötelességszerűen, vagy anélkül használják-e, éppen úgy, ahogy nem az a kérdés, hogy valójában mit is értettek alatta. Csak és kizárólag az elvek meghatározott és sajátos mozgalmáról van szó, amely a divatos vélemények szempontjából jelentős: a fogalom iránt erősen és gyorsan kifejlődő bizalmatlanság abban gyökerezett, hogy az abszurd színház iránti egységes érdeklődés a divat érzetének egységes és biztonságos érzését keltette. És ez az érzés, amelyet először az adott fogalom iránti félelem keltett, fokozatosan visszaélt a fogalommal, korlátozta, allergikusan aláásta, és rövid idő alatt abban csúcsonodott ki, hogy az egész érzéskomplexumot felszámolta. A fogalom természetesen nem azért bukott meg, mert nem felelt meg a cseh abszurd alkotó tevékenységnek, hanem mert divatban volt és esküdt ellenségei vagyunk a divatnak. A fogalom viszont vereséget szenved a divat elleni harcban; hogy leszámoljunk a divattal, a fogalmat is félre állítjuk. Úgyhogy, amikor az abszurd színház megokolt vagy megokolatlan fogalmáról beszélünk, lényegében a divatosság elvével számolunk le.

A divat azonban — csodálatosképpen — tovább él. És így az az állítás, hogy az abszurd színház az égvilágon semmit sem jelent, és hogy Martin Esslin találta ki, éppen úgy divat dolga, mint ahogy divat volt néhány évvel ezelőtt megbízni az abszurd színház fogalmában.

Így tehát a félművelt ember valójában a divat ellen harcol, viszont a divat éppen ezért tovább él; az a rettegés, nehogy olyasvalamit mondjunk, ami divatos, lényegében divatteremtő véleményünk mozgató ereje; úgy is megfogalmazhatnánk a divat fogalmát, hogy nem autentikus tartalmában hiszünk, hanem a kívülről álló okokban, és a fogalom ellen vívott küzdelmet nem azért folytatjuk, hogy valóban vele számoljunk le, hanem a vele kapcsolatos divattal, tehát olyasvalamivel, ami lényegében ugyanúgy rajta kívül áll és természetesen azonosul a divat fogalmával.

A divat elleni küzdelemben éppen olyan gyorsan hullanak el a fogalmak, mint ahogyan megjelentek. Elhullanak a fogalmak, törekvések, mozgalmak, sajátosságok, elképzelések. Elhullanak, tetemüket pedig trófeaként odateszik a divat elleni szent küzdelem oltárára, viszont merít tartós és korlátozatlan — divat. Mindig más, de végül is reménytelenül egyforma, akárcsak azoknak a sorsa, akik eltörpíjék.

Aki egy adott jelenség vagy fogalom keretében kifejezésre juttatja a maga nézeteit, nem kételkedhet abban, hogy a szóban forgó jelenség vagy fogalom kötelesség-e vagy sem. Tudnia kell, miért kötelesség vagy nem kötelesség valami, függetlenül attól, így gondolkoznak-e a többiek vagy sem, függetlenül a divattól. A módszer azonban, amiről beszélünk, holmiféle kollektív és megnevezetlen fogalmakkal foglalkozik, amelyek alapján nem lehet saját szempontokat kialakítani, s amelyekről éppen olyan könnyű szívvel mondunk le, mint ahogyan magunkévá tettük őket.

Az általános és az ebből a példából — megint csak példa! — eredő megismerések és a félművelt világnézet sajátosságai közötti kapcsolat röviden így fogalmazható meg:

1. A divatos és kampányszerű kulturális fejlődés elve a félművelt ember tipikus értékalkotásának modellje: az új impulzus nem megfontolt, fölértékelt és kialakított, egyszerűen csak terjesztik, mégpedig azzal a jellemző ingatagsággal, ami megnyilvánul a mindennapi eseményekben, ami valahogy globálisan kedvez mindennek, és amit mindenáron — a kételkedés lehetősége nélkül — terjesztenek, hogy azután valamennyit megcáfolják és másvalamivel helyettesítsék;

2. A divatosság hajtógépezete — paradoxonként hangzik! — a divattól való egyre növekvő rettegés. Világosan kifejezésre juttatja a félművelt gondolkodásmódot: amint a félművelt ember szüntelenül fél, hogy foglyul ejti valami kevésbé kulturális dolog — éppen ezzel fejleszti és erősíti meg a maga félművelt viszonyát az értékek iránt —, éppen úgy a szóban forgó terület értelmezésében a divattól való függőséget szakadatlan félelemmel cseréli föl; ez is a divat következménye: nem támaszkodhat saját értelmére, tehát a divattól függ, s ezt a divat elleni küzdelemmel kompenzálja, viszont a harcba vetett erők arra kényszerítik, hogy saját értelmére támaszkodják.

3. Az értékekről alkotott „elterjedt” vélemény, amely mindig vakon bíz az értékekben, noha sohasem tudja, miért — és éppen ezért áll mindig valami új mellé —, leleplezi az intellektualitás krónikus hiányát. És ez a hiány — úgy látszik — behatol a kultúrmozgalmak szférájába, amelyet a félműveltségéből eredő divat irányít.

Tovább sorolhatnánk a kultúréletről vett példákat, amelyekre igen jellemző a félművelt felfogás jelenlétének illetve részvételének foka.

Röviden még csak két példát említünk meg:

1. A félművelt felfogást minden másnál nagyobb mértékben irányítják az általános konvenciók.

A már említett mechanizmus értelmében ez a felfogás gyakran és szívesen kedvez mindennek, ami látszólag a konvenciókat rombolja, a konvencionális elleni konvenció a félműveltség kedvelt módszere.

A cseh színház úgyszólván nem tűr meg olyan rendezőt vagy művészt, aki nem rombolja a konvenciókat, s aki nem büszke erre. És a színpadon a szobák és terek helyett — amit a szerző előír — szörnyű scenográfiai elképzelések érvényesülnek, a színészek termekben, páholyokban és elő-

csarnokokban mozognak, s fény helyett sötétség árad el a színpadon: mindenki valamilyen úton-módon kísérletezik, illúziókat rombol, konvenciókat tagad.

És ahelyett, ami hajdan a legjobb volt a színházban, ami arra alapította sikerét, hogy újat hoz, leszámol vagy kigúnyolja a régit, túlhaladott konvenciókat, a színház a leggyakrabban kispolgári interieur, a szereplők ki- és bejárnak, banális szavakat mondanak az időjárásról, és szövegükben — a régi, már Arisztotelész óta megfogalmazott és bebizonyított elvek alapján — minden az előzőből következik, a játék a kezdetek kezdődik és a véggel végződik, miközben az abszurdum átélésének intenzitása közvetlenül a helyzet logikájára összpontosul.

A cseh színpad már bizonyos értelemben véve fárasztó és krónikus konvencionálizmus-ellenességének háttére kétségtelen: a konvencionálizmus félműveltségi komplexusa.

2. Sok igen jó elgondolás — főleg a színház terén — amatőröktől származik. Az utolsó példát, amit felhozok, ismét a színházi életből vettem (azért, mert közletről figyelhetem meg) és a szó rossz értelmében vett amatőrizmusra vonatkozik.

A hivatásos cseh színházi emberek megvetnek minden dilettánst, ugyanakkor maguk sokkal nagyobb mértékben vannak megfertözve az amatőrizmussal, mint hinnék.

Miben nyilvánul meg ez az amatőrizmus?

Könnyű a válasz: a szakszerűség hiányában.

A dolog már az iskolában kezdődik: a fiatal angol színészek — például — mindenekelőtt mozogni, táncolni, kosztümöt viselni, vívni, meghajolni, szépen beszélni, szavalni tanulnak, a cseh színinövendékek végtelen elméleti vitákat folytatnak arról, „hogyan értelmezzék a szerepet”, „hogyan ábrázoljanak egy alakot”, hogyan éljék magukat a hős szerepébe, a végtelenségig vitatkoznak Sztanyiszlavszkijról, Brechtről, aztán ismét Brechtről majd Sztanyiszlavszkijról.

Saját szememmel láttam, hogyan változnak át humorérzékkel és sajátos egyéni bájjal megáldott emberek — a tanár adott jelére — üres, lélektelen, szellemmé, testté, amely számukra idegen érzelmeket mímél. Ahelyett hogy a színház tökéletesen és hivatásszerűen kiaknázna mindent, ami érdekes, gazdag, s amit a színészek — emberek! — magukban hordoznak, gyakran éppen ennek az ellenkezője történik, tagadása mindannak, amire a vég nélküli és fárasztó filozofálgatás, elméletieskedés törekszik.

A cseh színházban általában rendkívül sokat gondolkoznak. Összehasonlíthatatlanul többet gondolkoznak és beszélnek, mint amennyit cselekszenek. Elrettentő komolysággal és elszántsággal gondolkoznak. Ugyanakkor elrettentő felületességgel cselekszenek. Egy barátom ezt mondja: A színházat nem komolyan, hanem jól kell csinálni. Nálunk, sajnos, a legtöbb esetben fordítva van.

Ebben látom a szó rossz értelmében vett amatőrizmus tipikus jeleit. Minél kevesebb művészi tett, annál több beszéd. Az alkotásba — legalábbis ami a szándékot illeti — rengeteget fektetnek bele, az eredmény azonban — a sikerekből ítélve — kicsiny. A profi nem sokat beszél, hanem sokat tud. És minél többet tud, annál kevesebb beszédre van szüksége.

Közismert dolog az is, hogy a színészek, mivel képtelenek megjátszani a legegyszerűbb szerepet is, a kérdések áradatával gyötrik a rendezőt, a belső és külső lélektani függőségek felől faggatják, kérik, mutassa meg, hogyan alakítsák szerepüket.

Ránehezedik a cseh színházra a koncepció hiánya is. Mindannyiunknak eredeti koncepcióink vannak. Mindenki másképpen értelmezi a dolgokat. És mindenki mindent ért, csak a néző nem, azonkívül hogy unatkozik.

Nem kell hosszadalmasan bizonygatni, hogy mindez a félművelt fel fogásról árulkodik: ugyan ki filozofál és „gondolkozik” krónikusan meg feltartóztathatatlanul, mint éppen az, aki nem tud mélyen és eredetien gondolkodni?

A Csehszlovákiába érkező művészek és kultúrmunkások — különösen a nyugatiak — kivétel nélkül csodálják kultúránkat: a versesköteteket, a sok színházat, a művészet és a kultúra iránt megnyilvánuló széles körű érdeklődést, azt hiszik, hogy az ígélet földjén járnak.

Bizonyos, hogy van ebben valami és hogy ennek a helyzetnek úgy-szólván semmi misztikus oka nincsen.

Viszont — ha elvonatkoztatjuk magunkat az újságoknak a cseh nép lángelméjúsége fölötti ujjongásától — nem kerülheti el figyelmünket, hogy általános kultúránk távolról sem szül annyi legmagasabbrendű és önálló kultúrértéket, amennyit mindennek alapján elvárhatunk.

És nemcsak ez: az igazi viláértékek nem a mi általános kultúránk folyamatában érkeztek hozzánk, hanem igen gyakran ennek ellenére, főleg ami a reprezentatív, termékenyítő értékeket illeti. (A ma már klaszszikus példákon kívül — Mach, Hašek, Kafka és bizonyos mértékig Janaček is — egészen a mai napig még sok más, kevésbé jellegzetes példát is felsorolhatnánk.)

De még a közismert és elismert kultúrértékeknek is, amelyeket fölkínálunk a világnak, bizonyos kettős helyzetük van: nekünk van a világon a legjobb scenográfiánk, még nincs egyetlen komoly, nemzetközi értékű színműírónk, akinek alkotásait a mi scenografusaink színpadra vihetnék; általánosan elismert könyvkultúránk van, de nincs ennek megfelelő számú könyvünk, olyanok, amelyek után az egész világ kapkodna; számottevő kiállításaink vannak, de vannak-e valóban olyan nagy és számos értékeink, amelyeket bárhol kiállíthatunk? (És milyen remekül tudják a kiállítások rendezői háttérbe szorítani az igazi értékeket!) Az utóbbi időben sok díjat nyertünk a filmfesztiválokon, de a művészet vagy pedig az iskola irányítja-e filmgyártásunkat? Úgy látszik, inkább beszélhetünk egyedülálló és a maguk nemében rendkívül érdekes kivételekről, mint egy széles körű, megalapozott folyamatról. Reprodukciós zeneművészetünknek megfelelő zeneszerzőink sincsenek. És ha valamivel sikert is érünk el, szokás szerint magunk gondoskodunk róla, hogy amilyen gyorsan csak lehet és saját magunk semmisítsük meg. (Példa: *Laterna magica*.)

A mennyiség nem mindig változik új minőséggé, rendkívül sok fölösleges, befejezetlen művészi alkotás van. Kevés olyan művészi alkotás akad, amely megközelíti a maximális művészi tökélyt, úgy-szólván mindig hiányzik belőlük az a néhány centiméter, amely elválasztja őket a csúcstól. Hol vannak ennek a paradox helyzetnek az okai?

Úgy vélem, hogy ezeknek a gondolatoknak az iránya eléggé világosan megmondja, hol kell keresnünk az okokat: az általános kultúránkat, amelyre valóban büszkék lehetünk, egyre gyengíti a félművelt gondolkodásmód sokféle hatása.

Ezek a hatások azonban nem elsősorban „divatalkotók”, „elterjedtek”, „konvencionálisan konvenció-ellenesek”, félművelten ambiciózus, félművelten dogmatikus erők, amelyek lehetetlenné tették „nemzetközi” művészeink valóban komoly alkotásait.

Menjünk tovább: nem volt-e Mánes — például az egészen véletlenül — elkonvencionált és elvizenyősödött, amikor művészi szempontból árnyékba helyezte és megfojtotta a háború előtti kor néhány valóban modern festőjét? Nem volt-e tipikus az a színházi ellentmondás, amiről már különféle formában beszéltünk és ami sokáig lehetetlenné tette Radak számára, hogy teljes mértékben valóra váltsa elgondolásait és ami bizonyos mértékben még ma is akadályozza Krejácát? Vagy — más formában — nem éppen a „divatalkotó erők” akadályozták meg Holan vagy Hrabal írásainak megjelenését? És nem azok segítik elő — akaratlanul — elértéktelenítését, akik valóságos kultuszt csinálnak belőlük? Vagy nem az az erős és hivatalos hazafiúi konzervativizmus tette úgyszólván lehetetlenné a múlt században sok más jelenség érvényre jutását? Vagy — ez is paradoxon — a félműveltség exhibicionizmusa és tipikus akarása nem éppen az által kíván mindenáron (amennyire csak lehet külsőségeiben) művészi lenni, hogy ilyen színvonalú „hivatalos” műfajaink vannak, mint például a szcenográfia. (Amint a már említett filmeket nyilvánvalóan formális eszközök fűzik egyházhoz.) Stb., stb., stb.

Azt hiszem, hogy egy minimális kritikai tárgyilagosság mellett is el kell ismernünk ezeknek az állításoknak kétségtelen voltát.

És így jutunk el az utolsó kérdésig: miért éppen nálunk áll oly szilárd talajon a félműveltség? Miért éppen a mi műveltségünkre veti árnyékát ez a félművelt kultúra?

Az okok — az én véleményem szerint — népünk kultúrtörténelmébe vezetnek vissza. Mint ismeretes, a nemzeti öntudat új fellendülése és újjászületése sokáig nem juthatott érvényre éppen azon a területen, amelyen elsőként kellett volna megvalósulnia: a politika területén, s éppen ezért és mindenekelőtt a kultúra terén váltotta valóra akarásait. Jelentős mértékben járult ehhez a tény, hogy — a történelmi feltételek folytán — mindenekelőtt a nemzeti nyelv újjáteremtésére kellett törekedni.

A nemzeti újjászületés mindenképpen ragyogó korszaka magában hordozta, mert magában kellett hordoznia azokat a jellemvonásokat is, amelyeket „elterjedtségnek”, „közvetettségnek” neveztünk — abban az időben természetesen egészen más jelentőségük volt — és bizonyos mértékben hozzájárult ehhez még a dogmatizmus is. Akkor mindenekelőtt a tömegek gyors művelésére törekedtek. Gyakran amatőr lelkesedéssel, amatőr alapon, mert másképpen nem lehetett. Az adott pillanatban mindenekelőtt sietni és közvetíteni kellett.

Ez a jelentős és ragyogó hagyomány azonban — amely lassanként meg is hozta a maga gyümölcsseit (a nép valóban megéledt, újjáéledt) — fokozatosan veszített értelméből: a kulturálisan fejlődő és rövid idő alatt

már kulturálisan fejlett nép között új és más feladatok keltek életre: elsősorban a saját, komoly, eredeti és művészen kívüli funkciójában csorbítatlan művészi értékek megvalósítására törekedtek.

Az újjászületés hagyományai — minden tipikus alkotóelemeikkel — természetesen tovább éltek. És így, lassanként és félreérthetetlenül az egészséges fejlődés fékeivé váltak.

A félművelt felfogás hagyományává alakultak át.

Valaki azt mondhatná, hogy nincs ebben semmi rossz. Ilyen a történelem dialektikája.

Szóval — amint látjuk — az általános kultúra az újjászületés talajában gyökerezik. Sokáig és még ma is — ismét paradoxon — az újjászületés elhalóban levő öröksége akadályozta és akadályozza érvényre jutásában és kiteljesedésében.

Végül metaforikus formában mondjuk el, hogy nem más ez, mint Jirasek hősies alakja, aki könyvekkel a hátizsákjában hótorlaszokon át tör magának utat egyik falutól a másikig, és terjeszti a műveltséget, és aki ma már ijesztőként szerepel kulturális viszonyaink között, és banalizálja őket (még akkor is, ha Sztanyiszlavszkijt, Brechtet, Jiraseket, Fučikot vagy éppen Kafkát dugta a hátizsákjába), fékezi a kulturális értékek természetes fejlődését, egyoldalúvá, felületessé teszi őket, megállít minden önálló kísérletet, megtorpant minden hagyományellenes gondolatot, legyen az filozófiai, művészi vagy kulturális gondolat, ugyanakkor a mecénás szerepében, a környezet átalakítójának ragyogó szerepében tetszeleg és önimádatában elbanalizálja a kultúrát. És aki — s ez a legrosszabb — ellenőrizhetetlenül, belülről pusztít, akár egy kórokozó bacillus sok érdekes tettet, mozgalmat, megmozdulást.

Bodrits István fordítása