

# HÍD

IRODALOM · MŰVÉSZET  
TÁRSADALOMTUDOMÁNY

VÍGH RUDOLF ÉS HOLTI MÁRIA NOVELLÁJA  
JUNG KÁROLY, CS. SIMON ISTVÁN, SZÚGYI ZOLTÁN  
ÉS BRASNYÓ ISTVÁN VERSEI

BORI IMRE: KÖNYVEK A SZECESSZIÓRÓL  
HÓDI SÁNDOR: PSZICHOLÓGIA ÉS IDEOLÓGIA  
VIZSGÁZIK AZ EUKOKOMMUNIZMUS —  
BÁLINT ISTVÁN ÍRÁSA

BURÁNY BÉLA: REGOSÉNEK-TÖREDÉKEK  
AZ ÉSZAK-BÁNÁTI FALVAKBAN  
BODROGVÁRI FERENC EMLÉKEZÉSE MARCUSERA

KÖNYV- KRIKKA  
KÉPZŐMŰVÉSZETI

1979  
Szeptember

---

HÍD  
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI  
FOLYÓIRAT

Alapítási év: 1934  
XLIII. évfolyam

---

SZERKESZTŐ TANÁCS

Ács Károly, Andruskó Károly, Bányai János, Blahó József, Bordás Győző,  
dr. Bori Imre, dr. Burány Béla, Burány Nándor, Deák Ferenc, Gál László,  
Lackó Antal, Németh István, dr. Pap József, Pándi Oszkár, Petkovics Kálmán,  
Sinkovits Péter, Sróder János, Szabó Ida, Szekeres László, dr. Szelei István és  
Vicsék Károly

*A Szerkesztő Tanács elnöke:* dr. Pap József  
*Fő- és felelős szerkesztő:* Bányai János  
*Szerkesztő:* Bordás Győző  
*Műszaki szerkesztő:* Kapitány László

---

TARTALOM

<i>Vigh Rudolf:</i> Színes tévében fekete-fehér adás (novella)	993
<i>Brasnyó István:</i> Versek	1000
<i>Jung Károly</i> három verse	1008
<i>Cs. Simon István</i> versei	1010
<i>Szűgyi Zoltán:</i> Albérletben (vers)	1013
<i>Holti Mária:</i> Mint a bagoly (novella)	1017
<i>Szombathy Bálint:</i> Beszélgetés Beke Lászlóval	1025
<i>Beke László:</i> Határértékek; * * *	1033

KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

<i>Hódi Sándor:</i> Pszichológia és ideológia (tanulmány)	1035
<i>Bálint István:</i> Vizsgálják az eurokommunizmus (tanulmány)	1048
<i>H. Kovácsévics Katalin:</i> Jegyzet a mai osztrák irodalomról	1056

## SZÍNES TÉVÉBEN FEKETE-FEHÉR ADÁS

VÍGH RUDOLF

Van, létezik, hát Timát látja amint jön, közeledik; látja, s keble nyitva előtte, de oda nem ér be, csak közeledik, mert ez egy álom, amely nem menetrend szerint közlekedik, csak jön, mindig, és addig jó, amíg, jaj, netalán szem elől nem téveszti. A létezés olyan ébrenlét vagy félálom, amelybe Tima ezernapos közeledése belemozog, nincs a keblében, nem tudja: képzelete búvóló esti fény apró, fekete bogárnak, s az lebeg fátuma előtt, hangtalanul, nagy rovarok esztelen zúgása felett, szinte észrevétlenül, de azért ő is a láng felett, akár a messziről lövődő, bamba dongók. Nappal és éj más-más fény, csak az egyik villanó, a másik meg homályos, de a kettő egy ponton rendszeresen keveredik, és akkor szürke, tompa fájás, se látni, se álmodni rendesen, a szengolyók meg égetnek hátulról előre, mert látni létkérdés, akár a világosságban, akár a sötétségben. Tima karnyújtásnyira van többször, ez felemelő érzés, s olyan, mintha helyben járva jönne a nyitott kapu felé. Nem szabad türelmetlenné lenni, ideér. S ránt a félelem, mert nem tudni, mellében a láng melegít-e vagy éget? Tima szomorú biztonságban, de közel van, és ez most nagyon jó.

Leginkább délután markolnak a gondolatok. Keselyűs, meg más karmos árnyak suhannak a homlok mögött, a beszéd egy-két puska-lövés, mindig mellé, a levegőbe, és munkahelyéről mindenki hazahozza a rossz kedvet, kalitkában, hogy itthon letépje róla az egész napon át gondosan zárva tartott lakatot. Valaki újabb plakátot szögez a falra, az unottak tetejére, nem hall kérdőjeles szavakat, valaki meg pisszeg valami cseretitekért, a többi pedig jön-megy, a konyhában fedőt emelget; nagy, kerülgetős világ: a család otthon. És este van mindjárt, de előbb egy kis szökés a heverőre, előbb egy

nedves zsebkendő a homlokra, s kitárni a függöny mögött azt a kaput, nehogy véletlenül becsukódják Tima előtt, akinek egyszer úgylis ide kell menekülnie, mert a szomszédban verik, tépik, gyilkolják. Fájó sebeken a vizes borogatás, de azért könnyen megtörténhet, hogy Tima benyit, éppen most, ebben a besötétített szobába, miért ne, történtek már csodák. És éppen érdekes lenne, köszönné halkán, tüzes arcára tenné kezét, mire kintről befelé bámulva mindenki elejtené a száját. És kimennének innen, ketten, lépcsőn a fellegekbe.

A zaj szűnik, fárad az idő.

Tima szomorú, kezét tehetetlenül lógatja, de jó úton van errefelé.

A lakásban elfuvolázták a napi adagot, széthúzódnak, s lehet önelkezni a testet öltő képzelettel.

Az elmélkedés jó orvosság kínzó vágyra, fényesíti a múltat, koptatja a jövőt. Az a legszebb az egészben, ami meg sem történt, de megtörténhetett volna, mindenki számára éppen úgy, ahogy vágyta. Ez a varázslat. S mert mindenki kis vagy nagy varázsló, kisebb vagy nagyobb átmításra képes, ami olyan, akár a részegség: belebetegszik az ember, tudja, mégis csinálja. Más dolog volt, más lehetett volna, és ezt az utóbbit lehet kormányozni jobb vizekre, mint a jóslatot, hogy: múlt, de jövő, s jelen is, mert végeredményben csak ezt az egyet lehet érezni. A múltra emlékezni, a jövőre gondolni lehet, a jelenre egyiket se. Milyen nagy ostobaság, hiszen mindig a jelen van, amannak a kettőnek csak e tőrből kifelé vannak csápjai, melyekkel a jelenre tapadnak, s vérét szívják. Erre jó most a vizes ruha a homlokon. Tima topog a hármass út előtt. Ő van. Ami volt, az is mindig van, legalább addig, amíg ez a kapu a keblében nyitva áll előtte.

A múlt éled.

Valaki a másik szobában bekapcsolja a tévét, kattogtat rajta, többször megsorozza a csatornák sístergését, egy zajon megáll, betájolja és kijelenti felháborodottan, hogy színes tévében fekete-fehér az adás. Ez megdöbbsenti. Valójában ellenszenvvel kezdődött minden. Tulajdonképpen kinek mondják a másik szobában ezt a hallatlanságot? A dolgoknak van rendje. Ma már kombinációk éltetnek. Ki lehet számítani a lépéseket, melyek az élet színét határozzák meg, ki lehet számítani az anyagi javak véletlenjének sorát, meg lehet tervezni két különböző nemű ember grafikonját a közös falon. Értelmes emberek úgy élnek, ahogy akarnak, de gombnyomásra, és ez tornyosít vágyhegyet kívülről szép ruhás mellükben,

melynek kapuját titokban kitarják, s várnak, várnak arra, amit nem lehet befolyásolni, amit nem lehet kiszámítani, csak borzasztóan hiányolni lehet, fekve, féregnyi erővel. Fekete-fehér adás. Biztos, hogy jó a készülék, de ez ilyen adás, ha az évig ugrálnak is a készülék előtt, most nem ad színes képet. A ház népe ebbe bele-sápad. Hogy fordulhat elő ilyesmi? Az ember, ugye, elgondolja a napját, tudja mit akar nézni abban a tévében, és akkor jön egy ilyen fekete-fehér adás... Arra senki sem gondol, hogy a „hű, de micsoda készülék”-et ki is lehet kapcsolni. Az üres időre már nincs program, inkább peregjen a fekete-fehér. Valójában ez jó is a borogató alatti homlokoknak, nem keverednek az itteni színtelenségek az éter hullámain érkezőkkel. Mert az éltető szikra is tulajdonképpen ellenszenvvel kezdődött, egy lenéző bejelentéssel, hogy a műterembe jön egy előretolt figura. Még nem látta, nem ismerte, csak hallott Tima felől, főleg sajnálkozást, hogy kímélet nélkül csépelel otthon az ura, s mi tagadás, megmagyarázhatatlanul ellenszenvet érzett iránta, és meg is mondta zúgolódva, hogy ide művészre van szükség és nem sakkmesterre, aki majd csak látszólag lendít itt valamit, hogy valójában egészen más színeket képviseljen. Még nem látta, máris félt valamitől, amiről nem tudhatott, hiszen ő mindig kizárólag ezt festette meg, amit mélyen átértett, és ezek közt nem volt helye a sakkozásnak, a kombinálásnak, a matematikázásnak, a képletes másfélelégeknek, meg a művészet ultrahanggal való mérésének. Nem volt maradi, de a munkát és az embert egyazon magasságú polcon tartotta. Feszült a melle, ha ezt mondták rá, hogy ő egy begyöpesedett muki. Ahogy Timát meglátta, tőle is ilyesmit várt. Csalódott, s ez már a dolgok legelején összezavarta. Tima soká nem mondott neki semmit. Észrevette őt, bizonyos, azt is megérezte vele, hogy elismeri őt, mint mestert. Festményeit nem csodálta feltűnően, de valamennyi előtt hosszan időzött, és ami perdöntő volt a dolgok ütközésénél: Tima követte, átvett tőle egy-két színt. Csendes volt mindig, a szomorúságig, talán mert vert feleség volt, talán mert sakkozott és sok játszmat elvesztett. Ha elvegyült a többivel, a tervezőkkel többször elméleteket fejtett ki, elfordulva tőle, mint akihez ilyesmiről nincs mit mondanía. A tervezők rossz művészek voltak, ezért öltötték inkább idejüket elméletek futtatásával. Ő mindent látott, hallott és megjegyzett. Leste, hogy munkájára valaki a legkisebb árnyat vesse. De nem tett senki megjegyzést. Elismerték, hát nem robbanhatott ki, s ezért is húzódtott vissza. Innen, a háttérből fedezhette fel Timában a vastag

páncél mögé rejtett, nagy, érző, rab emberi szívet, olyant, mint amilyen az övé volt.

Ez a felismerés azóta fáj, éget. Tima közelebb került, itt van a szomszédban, példás asszony, feleség, anya, közismert, sajnált személy. Neki éppen az ellentéte, sok dolgokban, s nem azért kerültek észrevétlenül mind közelebb egymáshoz, mert az elmélet szerint az ellentétes előjelűek vonzzák egymást, hanem mert sorsukba belecsendített egy picit, ismeretlen, kedves hangú üvegcsengettyű, olyan, melynek nincs definíciója. Ezer nap múlt el egyre nagyobb komorságban, és már bántani kezdték egymást, hogy fájjon az a valami, aminek közöttük még a mai napig sincs megnevezése, de markolja torkukat, s egymásnak nem súghatják meg, mert az már csak ordítani lehet... A kétségbeesés tett most is hideg borogatást a homlokára, mert aminek nincs kimondott neve, az micsoda, ha meg mégsem volna az, akkor meg miért hiányzik annyira a beszívott levegőjéből? Ezer nap múlt el azóta, amikor Tima vállára tette kezét, hátulról, mire az egyszerűen eldőlt, mint a villámsújtotta fatörzs, egyenesen az ő mellére, de ha nem áll olyan közel, akkor egészen biztos, hogy végigvágódott volna a padlón, mert ezer nap ilyesmiben az annyi, hogy a legerősebb gyökereket is kikezdi. Először a haját érezte az arcán, aztán végig a testét ahogy rádőlt. Csak ma tudja, hogy azért szereti annyira Tima haját, és ecsetén halk éneket dudoló, egyszerű testét, mert ez jelentette az első találkozást, azt, ami a valóságban még be sem következett, de mindenképpen eljön, mert őket már nem programozhatják külön-külön pályára. Tima érintését azóta állandóan érzi, arcán Tima haját simítja, bőréről azt a mágneses összekapcsolódást le nem veheti senki. Ez az érzés fürdés közben a legerősebb nála, amikor mindenkivel biztonsággal távol, ruhátlanul van, s elálmodja ujjával a legszébb hárfazenét. Nem tudja a nevét ennek az állapotnak, de azt igen, hogy legújában Tima jobb kezének kisujját is nagyon szereti, mert megérintette őt vele, mert azt a kisujjat többre becsüli fél világnál, mert az a kisujj neki jelt adott valamiről. Titokban el is nevezte Tima jobb kezének kisujját Áldáskának, és elhatározta, hogy titkát leírja, zárt borítékba letétbe helyezi, hogy valamikor, ha elmúlik minden, Tima tudja meg: Áldáskától élt ő még néhány évet, s emlékezzen arra, aki jószágos keze kisujjának érintésétől egy kis időre emberré változott.

Higgadt volt, józan, s tudta, hogy álmodik. Ha valakinek álmát elmondja, elmeorvoshoz viszik, mert ilyesmi nincs, mert ez mese.



Maurits Ferenc szövegrajza

Az ilyen álmodozó csak beteg lehet, dili. Milyen ostoba és milyen szegény a világ! Hát miért baj az, hogy ő álmodik? Van aki titokban, óriási zaj közepette madárfüttyre vágyik. Ő meg Tima kisujjának érintésére. Miért baj az? . . . Azt is írja Timának, hogy amíg valámire is becsüli őt, addig csak a kisujjával adjon jelt. Az nem bűn, azzal nem csal meg senkit. Ha órá gondol, Áldáskával érintse meg a saját ajkát, ez a hullám eljut hozzá. Ha pedig pontot tesz a nagy, fekete könyv végére, akkor szorítsa Áldáskát a többi ujjával keményen ökölbe, és tenyerében fojtsa meg leheletéletű nevecskéjét örökre.

A vizes ruha egészen átmelegedett homlokától. Levette. Kinn a tévé a pontos időt mutatta. Nem látta a képernyőt, de el tudta képzelni az ugráló másodpercmutatót a jellegzetes harangozó hangról, amely a pontos idővel járt. És egyszerre öt kis sípszó: tip-tip-tip-tip-tip. A többit nem figyelhette, mert olyant hallott a jelzésből, ami egészen lázba hozta: Tima üzenetét. Na-gyon-hi-ányzol . . . Igen. És visszapergette: tip-tip-tip-tip-tip. Mennyi mindent ki lehet ebből olvasni, csak oda kell jól figyelni. Még az is, hogy: na-gyon . . . De ezt nem merete végiggondolni. Ez sok lenne, ennyit nem kívánhat. Ő ehhez egy féreg, egy kukac, egy tetű, szemétdombra lökött, foszló utálék. Megvan az élet pontos menete, az nem egy sánpár, hogy akármilyen részeg, hitvány, jelentéktelen, testét odavesse, s összemocskoljon valamilyen gondosan olajozott kerekeket.

Valakik elmentek otthonról, a tévét úgy hagyták, talán azt gondolták, hogy ő majd nézi az esti műsort. Nem szóltak neki, azt gondolták, szundít egyet, mivel éjszaka úgyse tud aludni rendesen, már jó ideje tudják, hogy csak forgolódik. Idegbajos. Ott az orvos, ott az altató. Mire való az a forgolódás? . . . Kint nagyot csapódott a kapu. Ez megnyugtatta. Egyedül van a házban, egyedül, s talán most belép végre Tima, egyet lép, s átlibben a függönyön, mint a lég, és testet ölt, itt, mellette. A tévét egészen lehalkították mielőtt elmentek, hogy ne zavarja a hang. Milyen jól tették, most meg sem kell mozdulnia, csak lehunyja szemét a nagy tenger előtt, melyen Tima evez, s elhozzák a jóságos hullámok. Furcsa fények játszottak a szomszédos szobából, és szemét fentről le kellett emelnie az ajtó felé, akkor ha éppen fentről várt valakit nagyon. És hirtelen nem tudta mi is van: lent, az ajtónyílásban Tima állt. Nagy, fekete gyémántszemében évtizedes szomorúság, és szoborszerű, kényszerű kiszolgáltatottság. Ő nem tudta mit csinál, kinyújtotta



kezét, mire Tima kilépett lepléből, s mint a legsimább márványtest, ráborult. Remegő kezével végigsimította a szobrot, ismerkedett a legtökéletesebb formával, beszélt hozzá, édesnek szólította meg elmondta, nem tudja mi van vele, remeg, mint egy kamasz, pedig megvan mindene, élete a legjobban sikerült számítás, mégsincs semmije, ő egy remegő, félénk kis állat, egy nyúl: borulj rám káposztám! . . . S ilyen ártatlanságban nem is történhetett semmi, mert nem úgy van az megkomponálva, hogy álmodozásból élni lehessen, s Tima elröppent, hideg, kielégületlen szobor testével, és helyébe visszajött mindenki: a jajcsalád.

Erőtlen mozdulattal letörölte könnyeit, hogy senki észre ne vegye ezt a szégyent, visszatért ő, vissza bizony, és kemény volt már, megint erős szikla, de azért mélyen belüli kimondhatatlanul fáj neki, hogy a másik szobában valaki állati hangon azt dörögte, hogy nem kell sajnálni semmit ebben a rohadt, füllött estében, úgyis csak egy fekete-fehér film volt amíg távol voltak. Megint és megint csak egy fekete-fehér műsor.

## VERSEK

BRASNYÓ ISTVÁN

### EZ A SZÉL

Ahogy az ablaküveghez koccan, akár valami régtől hajszott, éles csőr, és egyszerre megérzi, pihennie kell... Így rakja le terhét, szóról szóra ismételve azt a nevet, ahogy egy vidéki szálloda földszintes szobájában elhangzott — az ablak előtt gesztenyefa borult virgba, és a folyosón egész idő alatt szakácsok perlekedtek valaki hovatarozása felett. Ám a ruhasuhogás özönéből csak ez a név szállt fel magányosan, mintha morajló vízesésbe suttozták volna, és a padló deszkái árasztottak hozzá olyan illatot, akár egy összetört hajó.

### LISELOTTE ÉLETE

Még várni kell a kapuszárny csapódására, hogy csörrenve kihulljon keretéből a tükör, amelynek ábrája oly odaadóan szoptott bennünket. És aztán milyen tavaszunk lesz itt, ha majd füst satírozza be ágyékkodat, s távoli violaszín lappang az ég jege alatt... De mondhatnak neked bármit, dagasztasz televényt, ahogy kenyeret kovászolnak sietve, éjjél előtt, hogy virradatra kiszüljön formátlan cipója a távollevőnek, amit majd nagy falatokban majszol, tép széjjel dühében, és a morzsát véred hangyáinak szórja.

### SEBET!

Ágyában csontváz, ablakában valakinek a nyoma, aki, kiugorva, a kerten át távozott, birkózva a szeder indáival és a vak széllel, amely mintha dörzspapírral formálta volna idomait a sötétben.

Mi más lenne majd a reggel, ha nem merő seb, és vérnyomok mindenütt a feldúlt leveleken, ám ő zsigereiben fészkelődve mégis amazt a káprázatot éli, ahogy egy nem mindennapi látványt igyekszik magába gyúrni a teste... És micsoda homoktól dugul el öklendezve a lefolyó, és hol van még a vége ennek a verőfényes napnak, és főként a pusztá, de tisztára söpört városnak, amelyet majd fehér hálóingben kószál be a súlyával ereszeket nyeső holdfény.

### PARACELSUS BELGRÁDBAN

Míntha mindenki aludna még ezen a hótól sziporkázó hajnalon, és kincseket dédelgetne mellkasában: ti hős férfiak és rettenhetetlen hajadonok!

A felcser, aki kardot fog, kiejti ujjai közül a szikét — jobbján egy pap áll, ki szitkozódik, balján egy katona, akinek kivágták nyelvét, alatta pedig inog a föld, s hogy dolgában biztos legyen, elevenen boncol kardjával, szaracén módra.

Ó, a szívek, a szívek, amelyekre ez a határnyi hó esik, és füstölögnek s kormozódnak, míg a tüdőök széles szárnyán a levegőbe nem lendül az egész feltételezett mindenség...

És csak az ezüst csontok záporoznak majd vissza fentről.

### SZENT JÁGÓ VÁROSA

Nemhogy kenyerem nincs, de az óceán dalát sem értem. Jelenlétemmel, testemmel igyekszem beszélni, mindhiába. Csak kisebb zörejek, nyikorgások, súrlódások hallatszanak: ezek máris nemlétem szótagjai. Csak adnának alám szamarat, csak nyomnának tengeri nádat a kezembe...

— Dolores! — kiáltanék akkor — Hé, Dolores, Crescencia! — kiáltoznék sürgetve, ha más lennék.

Mert tudom, mire képes a szemetek és a szátok, és hajnalonként mitől harmatos a hajatok, és mi a fény, ami fogaitokon törik meg.

### A MEGSOKSZOROZOTT EGYSÉG

Én téged vízből merítetek. És sokáig élek majd benned mások lélegzeteként. És hangom, ha hallod, a torkodban reszel — de tel-

jes csak te vagy. És úgy zuhansz, hömpölyögsz, akár az éjszaka, már feleslegesen. Mellbimbóiddal látlak, de csupasz hátad havas, és lábad, amellyel szakállamra térdelsz, egyszerre kőből van, ezt érzed. Így veszel mértéket arról, ami több, mint határtalan.

### SÁMÁNOK TELE

Erőtlen láng, ez, mintha a havat gyújtogatnák, messze. De egy reggelre kifényesedik a jég, és foglyul ejti az apróvad, sőt a ló tükkképét vagy csak árnyékát. Mi a nagy havon megyünk tovább, és öled dérepte szőrzete akár egy elveszett fűcsomó, véletlen vakondtúrás. Honnan hajtasz te ki a napvilágra, megzabolázhatatlan növénye a sóvárgásnak, mi táplálja keskeny percedet? De fontosabb útja sohasem lesz a világnak a te nyomaidnál, ezekben jár, csapásodat követi.

### KINAGYÍTOTT SEMMI

Hát mind elfelé szálltok, kimondhatatlan madárvonulások katasztrófáiba . . . Távcsővel az eget kémlelem, az üveg vak, csak néhány régi karcolás rajta, sebes szempillától. Így ülni a kinagyított semmiben, szürkére szürkét képzelni, s elfeledni a világ vérért és tejét, ami mindent átmázolhatna. A pillanat mögött nincs esemény, és a mesében a róka a végtelenségig lógatja a farkát a lékbe: sohasem fog odafagyni. Befejezetlenül éljük le éveinket.

### SZIRMOKAT SZEMEDRE

Szirmokat szemedre — és így jöjjön a nappal, amely összerágja a sötétség lombjait, s a hajnal vérért a földről felissza. Gyászolsz, hajad rövidre vágva, s az óra a lélegzetedtől nyirkos falon nem mutat időt, semmit sem mutat. Mintha magad is halott lennél, oly üres a tested, formád elhagyod, bizonytalan lenyomatként hóban, keserű szénában, ahol elvesztél egykor. És mindez elfér egy arcképen, ami ismeretlen tekinteted mutatja, mintha meghökkenve állnál

egy, életed súlyos, szánnivaló jelenetét mutató tükör visszfényének vizében, kétségbeesetten és eltaszítva tulajdon pillantásodtól.

### ÜRES SZOBÁK

Az üres szobákban eltéved hangod, a félhomály sarkadban settenkedik, szoknyád alá les. A levegő sűrű itt, bolyhos, akár a gyapjú: fonni lehetne. És hiába várod, hogy valami alma- vagy szőlőaromájú ősz áradjon széjjel, csorogja be bőröd, mézként, s vacogni kezdjen tőle a fogad... Hogy egyedül vagy, minden más-képp aránylik hozzád, és nincs kilátás arra, hogy tintacseppként igyon magában az égbolt búrája, melyet már csak zsidbadó körmeidben érzel, vagy túljadon illataként egy elhervadt virág.

### ROPPANT GŐZEI

Sodródva, hemperedve, lágyan egymáshoz ütődve, mint két elgurult teniszlabda, tapintásra annyira selymes... S hogy fejed az alkonyatban hátraszeged, szívedtől lüktetni kezd a nap, poharadba méh hullik, gyámoltalanul, akár egy darabka repülő parázs. Könyved az ég olvassa, lapoz benne a szél. Egy-egy bizonytalan, kilazult pontja vagyunk ugyanannak az összességnek, szappantól illatozók, teltebb idomúak, akiktől nem sokat lehet várni. Feltörő, roppant gőzeit nézzük a naplementének, amely a torkunkon akadt.

### MILYEN FOLYÓK?

Ez az elfeledett levél, amely a Világtörténelem vagy A magyar lótenyésztés lapjai között élt át egy háborút, egy hitfelekezeti megmozdulást, egy viharos költözést és címzettje lakodalmát, egyetlen mondatával igyekszik összedönteni zilált fogalmainkat az olykor hihetőnek vélt állandóságról:

„Nagy folyók ömlenek át rajtam, te drága, és kiszűröm belőlük aranyad, hogy magam is hamarosan ragyogni kezdek tőle, mint Velece tetői.”

S aztán túlhan már meglátjuk a tengert, majd továbbutazunk, nyelvünkön egy hajsziát érezve, amit henna fogott vörösre, s alpesi széltől lett ily rugalmas.

## METSZET ORFELINÓRÓL

Te vidékről érkezett ember, zöld kalapod egy szintben a város tetőivel, hogy láthatd mezőid tágasságát, ahonnan a fény idehajszolt.

De a festett alkonyat lángba borítja szemed, a formákat üszök lepi el, ahogy sápadt selymeket villantanak az ablakok... Itt, ezekben a házakban illatok lobogásától sarkallt vadászkutyák futkosnak a folyósokon, és kihullott fogú ábrándok ülnek a homályos szegletekben: más fény éri az életet és más azt, ami meghalt. Szívesen éreznéd most valaki melegét, nyomnád ajkad egy előtted ácsorgó nő feltűzött hajú tarkójára, hogy megsejtse felindulásod.

## ÉRINTÉS

Telesuttogva az éjszakát igyekszik valaki elérni füled, fénylő fogaival gyöngéden megszorítani fülkagylódat, de úgy, hogy mégse fájjon... S ettől megzendül benned minden, ami zöld, ami arany-papírként susog, és megérzed formáid végtelen idejét, amelyek immár degeszre tömve... És szemben veled oly finom vonásokból épülnek fel idomai egy elmondhatatlan számkivetésnek, hogy szánni sem áll már módodban azt, amit rég elfedtél. Egyszerre mily néma vagy, s bizonytalanságod fejt le rólad a bőröd, hogy egy érintés megnyithat, akár a hamuvá égett ajtót.

## HATALMAS TRIGONOMETRIA

A delet megjegyzi az ég, s e totális látószög eltaszítja magától tested árnyékát. Meztelen érzed magad, ahogy álmodból tudsz csak kilopózni, s most meglep ébrenléted: melled két csúcsa és köldököd gyöngyházzsín látványa. És bőrödre majd csak a távoli éjszaka húz áttetsző, sötét tapintású ruhát, csillagoktól verejtékeset, amelyen senkinek sem adatott meg eligazodni.

## LA CITTÁ

Szemedben megolvad az ólom szürkéje, amíg egy rigó röptét követi, és bokádat megmarkolja a hőség, mintha kigyó fonódna rá a gyér fűből sziszegve.

De ezekből az illatokból, amelyeket árnyékodban halmoz fel a szikár vegetáció, csak hajad libben meg az éjszaka lekopott kőküszöbén, és tested helyzete változik a térben, amit lélegzetteddel, nyitsz magad körül. És ekkor, ahogy feljön a hold, már másutt vagy, máshol érzed ajkadon a zsaluk résén áradó ezüstöt, s a tömjént, amely idecsalt. Tornycok magasán, te, egyedül felmutatható, mint aki pőrén viharok olaját önti.

### HERMELIN

Mozdulataid valahol bensőmben heves hullámokat vetnek, mint a nyulat fojtogató hermelin háta. És hiába tartom vissza lélegzetemet, nem hallom a tovasurranó, apró körmöket, még a papíron sem, amelyre írok.

Nem tudom leütni lábról az időt.

### A SÁRGA FÜGGÖNY

Itt új felvonása kezdődik a világnak, elvesző fehérség. Valaki belép az ajtón, s várja, hogy a délután a falakra fesse meztelenségét és elfeledje arcát, nyitott ajkait. Szeme lehunyva, és nem gondol másra, csak hogy végre igazából testet öltjön a sárga függönnyt dagasztó huzatban, amely hasát suholja. Halvány pihék perszelik meg lábát, mint aki parázsra lép s túri, hogy Zeusz, megmarkolva, betöltse körötte a levegőt.

### FÖLDVÁR

Libbenő őszi pára  
égyelő viadalára  
madárseregéből s -rajokból,  
emeltek téged bajokból,  
emeltek téged földből,  
holdfényből és ködökből,  
elmúló vízőzönből:  
nőni csak öröktől  
elszakadva a rögtől —

s ha engednél vissza engem,  
 míg a felhőn szunnyad az őrszem,  
 magasan, mint a csillag  
 — dérepte sisakja csillan —  
 és összemarkolva csontjait  
 dúdolja énekek csonkjait,  
 amíg le nem hullik a zsarát  
 füstölve földjeink sarát,  
 s lábra nem kél a határ:  
 a lángoló kukoricaszár.

Engednél vissza engem,  
 míg a felhőn szunnyad az őrszem,  
 s Gorgót dőf kelevéze  
 — az égi a földinek része! —  
 és éjfél kiált a földre  
 a világra mennydörögve.

Forgatva idődnék malmát  
 cipelem csontjaid halmát,  
 rezes vértedet fogja a fagy:  
 magad is csontjaid foglya vagy.

Égig felnyúló temető,  
 földönfutók fölé tető,  
 utak porában délibáb:  
 álmodik tengert — s nekivág.

#### AKT REGINÁRÓL

Valaki újjáépíti arcod, mintha egy régi reggel elenyészett, szürkés pászmáit rekonstruálná, ördögi iktatóba. És ki e háttér sötét örvényeiben s betüremléseiben tölti a telet: én vagyok. Hónad alatt, combjaid ollóján át a világra látva immár semmi véleményem. Te tested nagy tükrével, dagadó vitorlájával gyűjtöd a szűkös fényt, mely mégis összegeti a vászon fókuszát.



## ITT, A HAMUBAN

Itt, a hamuban, elveszik kedvenc italomat, halálom kenyerére fognak. Vértől feketéllik a szám, ahogy kapukon lesek befelé, és képzelem magamat ajtók elébe. Ti aztán megadtátok a módját: varratokkal kapszkodtok egymásba, eltéphetetlenül, kicsi rongyok. És azt mondjátok: Gyújtsunk tavaszi gyertyát, gesztenyefa lángját a sötétben, és nézzük, ki oson odakinn?

De végül az egészből semmi sem lesz, mindent kiolt és tovasodor a szél; sietős, kapkodó szuszogás szorítja össze az este nyakát.

## JUNG KÁROLY HÁROM VERSE

### ANABÁZIS, SIRATÓ

Ott pontosan tudtam: az aranyág révül  
Először sátrában — pompája aranyesőnek,  
Később rügyet bont a hársfa, majd nőnek  
A mályvabokrok; s maga a tölgy is végül.

S mint egy gépház, olyan lett itt a lét.  
Olajos tengelyen kúszik itt az este,  
Kúszik át a kertbe, s a virágok teste  
Lehajlik terhétől: tetemét befedi a sötét.

Mibe került, mibe, ez a zajos anabázis?  
S mibe majd az újabb, ami biztos, a másik?  
Ha elhagyatnak nők, gyerekek, falak,

Halott barátok, s akik már alszanak  
E komor időben; s minden, ami kint ázik  
Az esőben. Íme végül a végső anabázis!

### CHRISTIANA INTERPRETATIO

Ez a kapitálist megelőző szigorúság,  
Ez a márványba vetett hit,  
Ez a maradék fríz,  
MELYET ÖROKLÉTRE,  
De legalábbis évezredekre terveztek,  
Hogy adhatta meg magát  
Mohák, füveknek, tapadó zuzmónak?

Vagy egyszerű a válasz:  
Mégis a túlélő a győztes?  
A köveken vagy kövekben  
Átsüvöltő mindenható szava?  
A márványt karjába kapó szederinda?  
Vagy csak az, hogy ott,  
A jól belátható parton,  
Mégis látjuk az akhájok hajóit?  
Mi a válasz, nagyleleményű barátom?  
Vagy csak a dalnok,  
A Világtalan fordította  
Felénk széljárta koponyáját?

## VIS INERTIAE

Vonuljatok csak, vonuljatok, hadfiak!  
Kardomat, vértemet én már nem lelem.  
Minden szó mögött tátong a kárhozat:  
Nyomunkban a ringyó: a történelem!

Ki kurta élete során — a férfikor delén —  
Csak holtakkal társalog, hagyva a mát  
Jobb időkre — menedékül — magát  
Élők közt nem leli; rájön hát szegény,

Nagy elmeél híján is: az elveszett kő  
A főpásztori fővegen, mit hiánya indokol,  
A haza jelenében, s később sem lelhető

Már meg, siratni balgaság. Válasz bárhol  
Lappanghat, mondjuk a ropogó, égő tető  
Alatt; közben fölötted lezuhan a jászol.

## CS. SIMON ISTVÁN VERSEI

### SŰRŰSÖDNEK A SZÍNEK

Sűrűsödnek a színek  
redőik közt  
hangtalan madarak  
hanyatlanak a homályba  
félre  
vonulásuk sokáig tart  
Ógyelegs a vigasztalan vidéken  
ahol egykor jární tanítottak  
ahol délibáb a csúc  
és parlag zabolázza  
a vadvizeket  
Elhagyod magad  
árnyadba botlasz  
utadon  
magányos fa  
letört ága  
árnyékára támaszkodva  
a gyökér sejtjeiben  
balsejtelmek visszhangzanak

### AHOGY A VADKÖRTEFA

Ahogy a vadkörtefa  
a szikesen valahogy  
mégis kivirágzik  
megérleli s elszórja  
fanyar gyümölcsét

tarolt füvek  
és évek közt  
úgy állok előtted

Ahogy tarolt füvek közt  
a térrel viaskodó  
vadkörtefán  
az ívét már rég  
összekuszált  
madár gubbaszt  
szállni maradni  
egyaránt fáradt madár  
kiégettségbe úgy temetkezel  
lemondóan  
ahogy a Lappföld várja be  
az évszakos éjszakát

## BOTANIKUS VERS

Irtásos magányban  
szemétkosár-zsebbel  
áll a ritka fa  
előrevetett árnyékával  
réseit foltozza  
a kihurcolkodott éjszaka

Félfordulattal arrább már  
nyárderűjét temeti  
a lomb  
rőtörös neszezése  
kiáltássá tarajosodik  
a növekvő égi parlagon

## OLYKOR MÉG

Veremmély éjszakám  
nyitott seb  
ablakán

olykor még  
kopogtatsz  
szavaid  
száraz magok  
gémberedett madarak  
csőréből  
örvénybe hullanak

## X.—Y.

Ráday kimozdította ősei rendjéből  
elindult  
ment mendegélt  
(mint a mesében)  
bejárt számos várost  
és számtalan falut  
mécsvilágnál olykor  
levágták lábáról  
a csizmát  
akaratosan szétnézett  
majd tovább osont  
egyszer a vásárosok hírül  
hozták  
hogyan elkopott alatta az út  
de érdes éveken át  
a nagykocsmában még visszavárták  
emlékszem  
subájának darabjával  
a színben  
tisztázatlan múltja  
sokáig takaródzott

## ALBÉRLETBEN

SZÜGYI ZOLTÁN

Redőny rései közt: levél.  
Kedves...  
Gitta.  
Évek óta a harag-kék boríték.  
Fekete írón.  
Mintha itt születtem volna.  
Albérletben.  
Pinceszobában.  
Egyedül.

Munkásnadrágok. Vastagharisnyák.  
Egy tű-orrú-sarkú cipő.  
Haladnak. Kedves...  
Gitta.  
Milyen szép idő. S alig jut el hozzám.

Apám egykor, ha meglátta a napot,  
mindig nevetett. Nagyokat.  
Apám.  
És a bölcs Rio.  
Kettes sorokban. Térdzoknik.  
„Tüm-tüm baba, törd be az orromat”  
Cipők... kerekek... cipők... kerekek...  
Hajóalj. Pingvintalpak.  
Valaki készülődik.  
Valami készülőben.

Meztelen csiga.  
Tengeri kismalac.  
„Túl az óperencián”.  
„Darumadár útrakél”.

Izmos. Formás láb.  
Nem lép. Nem tudni, nő-e, férfi.  
Valaki folyton elárulja a  
titkokat.  
Lehet, jobb így.  
Szegefűt vizek a kutya.  
Kedves . . .  
Gitta.  
Az idő múlik csak.  
Pörkölt cukor malac-füle.  
Hol lehet a lélek.

Arccal zuhant a betonra.  
Torkában megalvadt a vér.  
Mindörökké. Megszűnt a van.  
Virágok. Virágok.

Összezárt ajkak. Buggyanó  
véres nyáladék.  
Szenteltvíz-permet.  
Pattogó hangok. Pántját vesztett kerék.  
Egy ló felnyerít.  
Gyász.  
„Emeljük fel lelkünket”.  
Dübörög. Valahol. Duzzad a föld.

Piros szegefűfejek. Fehér selyempapírban.  
Ott lehet a szár is.  
„A virágnak van gyökere, szára, virága.  
A szárban vannak a szállítóedények.  
Ezek éltetik a virágot.  
Ha nem lenne gyökér, nem lenne szár . . .  
virág sem lenne . . .”  
Alkony. És két kutya.  
Mer esni már.



Feltámadt a szél is. Biztos fél.  
Fúj. Füttyörész.  
Papírfoszlányok. Apróbb bogarak.  
Egy derékba szelt ember.  
Aztán csak a piktör sötétje.  
Egy élet is elmúlhat itt észrevétlen.

Kedves . . .  
Gitta.  
Itt tehenek legelésznek.  
Dögvész járja errefelé.  
Megisszuk a pohár pezsgőt.  
Mint máskor a pohár tejet.

Megtörrik a fény.  
Kisgomb. Nagygomb. Színes. Fehér.  
Gomb.  
Sapka. Kölnivíz. Zászlók.  
Túloldalon sejjik a vár.  
Nagy vashídszerkezet.  
Elfogyunk. Elfogyunk.  
Egyedül is. A világban.

Feketén-fényes férficipők.  
Magassarkok. Balról jobbra.  
Kék gumikerék is gurul.  
„Ha megreped, össze is török.  
Nincs benne csont, mi  
nagyságát megőrizné.”  
Minden nap  
befejeződik az alkonnyal.

Kedves Gitta!  
Későn keltem. Korán lepihenek.  
Történik-e bármi is,  
nem tudhatom. Mozdulatlanságomban  
fáradok el. Fulladok ki.  
Pihegek, mint kerítőhálóból menekülő  
nehéz járású vad, melyre eltűntében is  
rádupláznak.

Megülik testem a napok, mintha  
örök maradásra készülnének.  
Gyökeret vernek.  
Dolgozik az idő.  
Dolgozik.  
Kegyetlen.

## MINT A BAGOLY

H O L T I M Á R I A

Aznap a szokásosnál is jóval később érkezett haza. Martin felesége, Márta, már harmadszor tette vissza az ételt a gázra, és féltő volt, hogy az egész tönkremegy. A rendkívüli előjelek ellenére Márta nem kérdezgette, faggatta; úgy gondolta, Martin majd elmondja, magától; ha meg titkol valamit, úgyse mondaná el, akár-hogy faggatná is. Martin méltányolta ezt az okos logikát, és ha szabad így mondani: éppen ez a megkülönböztetett tapintat volt az, ami együttélésüket annyi év után is vonzóvá tette számára. Abban a jól bejáródott-beolajozott, jól berendezett világban, amelyben éltek, a szokásostól eltérő minden apróság szenzációnak számít, amit azután kedvükre nagyíthatnak vagy süthetik rá a jelentéktelenség bélyegét a megszokott kézlegyintéssel.

— Kémet fogtam — mondja Martin, és vetközni kezd.

— Kémet fogtál — ismétli engedelmesen a felesége. Hangjában kibuggyanó nevetés; nem szokta meg, hogy Martin, csak így, érkeztében, tréfára fogja a szót. Talán kedvességből, talán évdésből, már maga folytatja: — És hol van most a kémed?

— A kórházban. De meglehet, hogy csak csempész. Valami nagy maffia nagy kaliberű tagja. De nyomon vagyok, és nem adnám át szívesen az ügyet. Majd, ha fehéren-feketén be tudom bizonyítani, akkor odaálllok az illetékesek elé, és azt mondom: „Látjátok, így kell ezt csinálni!” Addig, egy szót se.

Márta is nyomon volt, éppen ekkor állapította meg, hogy vigyáznia kell a kötéssel, mert az ujjbevágás következik. Elvonatkoztatott figyelmét Martin más körülmények közt hallgatással viszonzná, de ezúttal nem teheti. Ekkora felfedezést egy rendezett körülmények közt élő ember egymagában nem bír el. „Jó, hát akkor légy résen, és el ne ereszd” — mormogja magában Márta, de csak

magában, mert Martin soha nem tudta méltányolni a logikus megjegyzéseket. Márta elmerülten, tüntetően köt, tudja, hogy ilyen körülmények között a már háromszor is felmelegített étel szóba se jöhet. A felebaráti irgalmasság nem minden jele nélkül, Martinra pillant:

— Súlyos az állapota?

— Mit tudom én. A szemüvegét összetörte, hunyorog, mint a bagoly délben. Megsérült a térdizma, a fél fejét beragasztották. A röntgen ugyan agyrázkódásos törést nem állapított meg, de az agyrázkódás, az megvolt, mert többször hányt és elaludt ültében.

— Ez az! — diadalmaskodik álnokul Márta, mert kezdettől fogva tudta, kiről van szó. — Akkor ez az! Tudod, idehozták nekem délután, mert sehogy se tudtak vele szót érteni. A környéken senki sem beszél angolul, ez meg holland, és a hollandusok nagy többsége beszél az angolt. Furcsa egy alak, annyi biztos. Valamit mutogatott a füle irányába, gondoltam, azt akarja ezzel jelezni, hogy nagyothall, vagy valami hallókészüléke van. Kérlek, ez vagy tetszi magát, vagy egyszerű futóbolond, de ami még valóságosabb, küldetése van. Volt nála valami újságkivágás, abból derült ki, hogy egy mediterrán túra részvevője, és ha nem tévedek, mert csak úgy, kézzel-lábbal közlekedtünk, ez a szerencsétlen a tizennégy relikocsi műszaki szerelője, aki a szerszámokkal és gumikkal követi a versenyzőket.

— Érdekes — szakítja meg Martin —, én is ugyanezekre következtettem, pedig tudod, milyen rozoga az angol tudásom. Pont nekem kellett arra mennem, amikor betuszkolták a mentőbe, és engem állított meg a mentős, hogy tudok-e vele szót érteni. Mondom, megpróbálhatom. De mondhatom, ilyen furcsa mókust keveset láttam. Legalább két órámba telt, amíg megszabadulhattam a rendelőből.

— Itt is furcsán viselkedett — helyesel Márta.

— Arra se tudott válaszolni, hogy vannak-e fájdalmai. Csak nézett azzal az ijedt-ijesztő barna szemével. Látod, már a szeme is! Hány hollandust láttál te barna szemekkel? Nem sokat, igaz? Aztán azt hittem, nem hallja, amit kérdezek, hát fölírtam neki a kérdést. Csak intett a kezével, hogy nem látja, de meg se nézte az írást, rá se pillantott. Egy ív papírra arasznyi betűkkel írtam fel aztán ugyanezt. A válasz ugyanaz, csak int.

— Na látod — csillog Martin szeme. — Csak nem akarják azt mondani, hogy egy ilyen se lát, se hall szerencsétlent, mellesleg nem

járhat messze a hatvantól, hogy egy ilyen szerencsétlent küldenek egy Európára szóló versenyre, legalábbik az újságja szerint? Vagy pedig...

— Vagy pedig — fejezi be a mondatot Márta — ez nem az az ember, akinek kiadja magát. Egyszerűen kicserélték a valódit ezzel a szerencsétlennel, aki hallgat. Vagy tényleg nem tud beszélni, vagy megijesztették, és megjátssza magát. Amennyiben erre okuk van! — Észre sem veszi, ahogy áttér a többes számra, és már nem is a hollandusról beszél, de azokról, akiket a háta mögött sejt.

— Nahát, ha eddig eljutottunk, jöhet a vacsora is. Martin lete-szi a felöltőjét, és az asztalhoz telepszik. — De várj csak. Voltak azért bizonyos szavak, amiket egész érthetően kimondott. Nem ta-lálod te is furcsának: ha kérdezik, csak bámul maga elé bambán, aztán a legváratlanabb pillanatban érthetően kinyög egy-egy szót? Volt nála egy tizenöt személy számára kiállított csekk, amivel a dátum szerint ma délben kellett volna a versenyzők ebédjét fizet-nie a Z.-i Albatroszban. Ő volna a tizenötödik. Amit ismételtetett töredékekben, az körülbelül az, hogy szállítsák azonnal a Z.-i Al-batroszba, ezt erőlyesen követelte, szállítsák oda élve vagy halva, mert neki ott kell lennie.

Márta még mindig számol és köt; tudja, bármennyire éhes is Martin, enni nem fog:

— És... és senki nem kereste azóta?

— Ez az! — kiált fel Martin diadalmasan. — Hogy senki nem keresi. Ha ez a szerelőjük, ha nála vannak a papírjaik, tegyük fel, akkor miért nem keresik? Annyira sem törődnek vele, mint egy kutyával, mi meg itt vacakolunk vele...

— És hol fog aludni? — pislant fel Márta a kötéséből.

— Azt hiszem, ott, ahová a holmiját kihordták az összetört kocsiból. Még az a szerencse, hogy ott volt mindjárt kéznél a Mimóza fogadó.

— Ez lehetetlen! Nem értem, hogy hagyhatja így a rendőrség, vagy egyszerűen, sóznák rá a konzulátusukra, elvégre az a dolguk idegenben, hogy az állampolgáraikkal törődjenek. Törnék azok a fejüket!

— Azt már nem — Martin hangja, mint a megbántott gyereké, akitől éppen kedvenc játékát akarják elvenni. — Azt már nem! Ez most már az én ügyem.

Márta hallgat, elrontotta a kötést látszik: ő is kisajátította magának az esetet.

— Tudod — folytatja Martin —, akkor támadt bennem a legalaposabb gyanú, amikor ott az elsősegélynél, az ügyeletes orvos kérdéseket tett fel. Megpróbáltam fordítani, tudod, az én rozoga angol tudásommal, és úgy tűnt fel, de nemcsak feltűnt, ezt eskü alatt is állítom, hogy a hollandus intett az éppen bekötözött és összeragasztgatott fejével, amikor az orvos a tollát kereste. Mintha azt akarta volna ezzel üzeni, hogy ne nagyon erőlködjek a fordítással. Ha ezek ennyire körültekintően szervezték volna az akciót, mert addig minden egybevágott, akkor miért éppen bennem látta volna ez a bagoly a segítségét, de legalábbis azt, akihez bizalommal lehet, akinek cinkosan oda lehet inteni, akit egyetlen intéssel meg lehet vesztegetni, beavat a játékba anélkül, hogy ismerném a célt és a játékszabályokat? Aztán a másik...

— Aztán a másik — kapja el szavát Márta. — Mert neked olyan az ábrázatod, hogy is mondjam csak? olyan megérett... Ezért is dőltem be neked annak idején.

— Mi? — Martin felkel, látszik, ha nem az „ügye” forogna kockán, fogná magát, és egy szó és vacsora nélkül lefeküdne. Bevágná maga mögött az ajtót. Mártát nem zavarta meg nyugalmban, anélkül, folytatja, hogy felnézne kötéséből:

— Ha ezek valami mediterrán túrán vagy micsodán lennének, és a te újságtérképed szerint Törökországban és Észak-Afrikán, Gibraltáron térnének vissza Marseille-be, a kiinduló állomásra, akkor miért jönnének erre mifelénk? Vannak célszerűbb utak is, akarom mondani, rövidebbek.

— Jól mondod. És ha jól emlékszem, a törökországi részre be-  
rajzolt útvonal se halad éppen a tenger mellett, inkább egy jó nagy kanyar az ország belsejébe. Látod, ez is logikátlan. Ez egy jól szervezett akció, semmi más.

— Világos — szögezi le Márta. — A tengely: Anatólia—Marseille. Világos, mint a nap. Szerintem futni kellene hagyni őket, és megvizsgálni a pótkerekék tartalmát, amint elhagyják Törökországot.

— Ne hülyéskedj — háborodik fel Martin. — Csak nem gondolod, hogy én most fogom magam, és irány Ankara? Emiatt a se lát, se hall szerencsétlen miatt?

— Ki beszél itt utazásról! — vág vissza már-már gorombán Márta. — Ki mondja azt, hogy most te utazz el? Erre megvannak a megfelelő szervek.

— Ide figyelj, Márta — nyelv egyet Martin —, én se nem utazok, se nem adom át az ügyet senkinek. Ez az én ügyem, és kész. És ma addig nem vacsorázok, amíg a végére nem jártam ennek az ügynek, még ma éjjel. Érted?

— Ahogy gondolod — áll fel Márta, és eltűnik a fürdőszoba irányába. — Mindenesetre, fél tíz van. Az ébresztést majd magad szervezd meg.

Most, hogy magára maradt, most, hogy Márta tüntetően zubogtatja a vizet a fürdőszobában, mintha megkönnyebbülne. Az éhség egyre jobban kínozza, de a kíváncsiság is, nem kevésbé a fáradtságát jutalmazó majdani nimbusz gyári kollégái előtt: nemzetközi bünszövetkezetet leplezett le, otthon, az asztal mellett, egy lépést sem kellett tennie, csak logikusnak lenni, összerakni a meglevő mozaikokat, a hiányzókat pedig kipótolni. Nevetségesen egyszerű eszközökkel. Például: felvenni a telefonkagylót. Tárcsázni. Tárcsázni például a járási kapitányságot, kipuhatolni, mennyit tudnak az ügyről.

— Halló? . . . igen, igen.

— Igen, elvtárs, tudunk az ügyről. Egyelőre csak annyit mondhatunk, hogy az illető reggel nyolcra van beidézve. A kihágási osztályra. Az összetört kocsi miatt, függetlenül attól, hogy egyszál maga verte szét a kocsit a . . . kilométerkőnél. Mert bármi rendellenes történik is az úton, a tárgyalást le kell folytatni, ad acta teni . . . ha nincs felperes, akkor is.

— Köszönöm. Azért az elvtárs megmondhatná, úgy négy szemközt, hogy nem furcsa egy kicsit ez az egész?

— Hát ami a furcsaságát illeti, elég fura ügy, az igaz.

— Hát akkor elnézést kérek, tudja, engem hívtak tolmácsolni az elsősegélyhez, csak ezért bátorkodtam . . .

— Bátorkodjon csak máskor is, kérem, tudja, több szem többet lát — mondta szűkszavúan a rendőr, annyira szűkszavúan, hogy Martin jobbnak látja azonnal jó éjszakát kívánni. — Magának is — mondja végül az ügyeletes —, aludjon jól, és ne nagyon izgassa fel magát. Semmiség az egész, naponta százával vannak hasonló eseteink.

— Vannak a fenét — mormolja Martin, mikor leteszi a kagylót. — Így bagatellizálni egy ekkora ügyet . . .

Papírt, tollat vesz elő, hogy rögzítse darazsakként rajzó gondolatait. Első lépés: felhívni a Z.-i Albatroszt, mit tudnak a tizennégyszáz relisről. Elvégre nyilván előre, a formalításoknak megfe-

lelő rendelésről van szó, ha ez a bagoly a címükre kiállított csekkel töri össze magát. De jaj, ez nincs a területi könyvben, az egy más központhoz tartozik. Sebaj, felhívja a tudakozót. Percekig csenget, nem veszik fel. Nyilván már alszanak, pedig itt áll, a számuk után, hogy 0 órától 25 óráig. Végre. Egy álmos női hang megadja az Albatrosz számát.

— Halló! halló!

Mély csend, csak a kicsengő készülék hangja. Ez lehetetlen, az ország egyik legforgalmasabb szállodája, éppen tíz óra, most van az éjszakai váltás, tehát még jelen mind a két műszak, az egyik csomagol, a másik kezd. Az információs hangjánál is álmosabb, dühös férfihang:

— Albatrosz!

— Elnézést a zavarásért, szeretném megérdeklődni, önöknél szállt-e meg a déli órák folyamán egy mediterrán sporttúra tizen- négy vendége?

— Mi? — horkan a hang. — Mi kérem zárva vagyunk. Téli átépítések, én kérem az éjjeliőr vagyok.

— Az istenre kérem az elvtársat, segítsen, én F.-ből hívok, ugyanis a túra egy tagja összetörte magát, pont itt nálunk, én tolmácsoltam az elsősegélynél, nagyon fontos.

— Kérem, én csak annyit mondhatok, amennyit mondtam, semmi többet, mert zárva vagyunk, kérem. De ha már F.-ből hív, kinézhetek, hátha segíthetek valamit, tartsa, kérem a vonalat. — Egy perc, két perc, a vonal megszakad. Tárcsáz. Foglaltat jelez. Nyilván még nem jött vissza, és a kagyló az asztalon fekszik. Végre, vonal. — Halló? Igen, kérem, itt parkol a hátsó bejárat előtt tizennégy kis sárga-piros versenykocsi. Holland rendszámok.

Martin majdnem felkiált örömben:

— Mit gondol, hol szállhattak akkor meg?

— Kérem, én nem gondolok semmit — a könyörgő hangra —, én csak az éjjeliőr vagyok, és az elhuzódó téli átalakítások...

— Elnézést — dadogja Martin —, elnézést.

— Elnéztem — énekli a túloldali hang. A vonal megszakad.

Martin a következő lépés feljegyzését már nem is tartja fontosnak, a harmadiknak, a tizediknek a feljegyzését sem, ismét a tudakozó. Kissé kellemetlen ugyan, de felhívja az ottani kapitányságot. Ugyanaz az álmos női hang, türelmesen mondja a számot, jóindulatúan még azt is hozzáteszi, hogy az ilyen országos telefonálhatóknak megérne venni egy teljes névjegyzéket. Martin még



udvariasan elsuttogja, hogy csak országos marhák mondanak ilyent, de csak a szívélyes jó éjszakát után, és máris a vonalban a Z.-i kapitányság:

— Halló?

— Kérem, kérem, én hívtam az Albatroszt a relisek miatt, de nincsenek ott, csak a tizennégy sárga-piros kiskocsi, nyilván a parkolóhelyek miatt, ha egyszer valahol leálltak, talán nem volt kedvük új helyvel kísérletezni, inkább gyalog mentek tovább. Lenne szíves az elvtárs, és mondaná meg, van-e ott az Albatrosz közelében egy másik szálló is?

— Hogy van-e? — kedélyeskedik az ügyelő. — Hát ott van például a Konzul-szálló. Ez a legközelebbi.

Még megkérdezi, nem találja-e furcsának az ügyet az ügyeletes, mire az furcsának találja; Martin megköszöni, itt a Konzul portája, biztosra akar menni, valósággal szuggerálja a sorsot, és határozottan kérdez:

— Halló? Kérem, a tizennégy relissel kapcsolatban hívok. Ha kapcsolhatná a vezetőjüket.

— Parancsoljon. — Szünet. — A szoba nem jelentkezik. Talán a városban van. Sajnálom.

— Akkor bárkit, a csoportból, nagyon fontos, tessék megérteni, kérem.

— Értem én, miért ne érteném — énekel a portás —, egy pillanat, és máris adom. Tessék beszélni.

Martin minden erejét összeszedi, rozoga angol tudása érdekében egyidejűleg fohászkodik Shakespeare-hoz, Coleridge-hez, Shelly és Keats szelleméhez, és szépen tagolva elmondja a tényállást:

— Uram, a tizennégy relis vezetőjét keresem.

— Yes, Sir.

— Kérem, a szerelőjük szerencsétlenség következtében nem folytathatta az utat, itt éjszakázik, F.-ben.

— Yes, Sir.

— De nem kell aggódni, hamarosan rendbe jön.

— Yes, Sir.

— Úgy gondolom, küldeni kellene érte.

— Yes, Sir.

— Reggel nyolcra idézése van a kihágási bíróhoz — Martint már a sírás fojtogatja —, csak formáság az egész, mert mindent regisztrálni kell, akármilyen rendellenesség is történik az úton.

— Yes, Sir.

— Ennyi az egész, kérem, én csak a túra érdekében, mint kívülálló...

— Yes, Sir.

— A viszont hallásra.

— A viszont hallásra, Sir.

A kagyló csattan a villán, a Cápá telefonján. Mélységes csönd, a vonalban kozmikus, elektronikus zajok. Kétoldalt ellógó karral ül a majdnem üres papírlap előtt; megpróbál minden idegszálával a Hollandiával kapcsolatos ismereteire koncentrálni. Fekete és lila tulipánok végtelen sora vonul előtte, sajt-alagutak, egy De Jong nevű író, vízszakította gétek, szélmalom; valahol látott amszterdami házak egymástól elütő színekben az egykor számozatlan épületek megkülönböztetésére és a postások örömére, delphi kerámiák, egy latyakos tengerpartot ábrázoló, sötétbarna tónusú olajkép furcsán felhúzott vitorlájú bárkákkal, facipő, és az egész sor végén egy vigyorgó tehén. Ennyi az egész. Tizenegy óra. Nagyon éhes. Amszterdamban sok az ékszerész.

Pillantása a telefonra esik, istenem — sóhajtja —, ha megjön a számla, Márta szívszédülést kap, de talán mégse, az egésznek okosan elejét lehet venni, talán, ha azonnal utazik Törökországba, miért ne, legjobb a dolgoknak személyesen utánanézni.

Álmában sok-sok kis sárga-piros versenykocsi futkosott fel és alá az Albatrosz- és a Cápá-szálló közt, és fogyott, fogyott, egyre fogyott az üzemanyag.

## BESZÉLGETÉS BEKE LÁSZLÓVAL\*

### SZOMBATHY BÁLINT

*A nemzetközi méretű új művészeti gyakorlat szerinted vajon a hagyományos művészettel való szakítás következtében keletkezett, vagy a művészet fejlődésének folyamatosságában nincs nagyobb törés, hanem csak az események gyorsultak fel, a változások szaporábbak?*

— Hol gondolod a törést, a századfordulón vagy az utolsó tíz-tizenöt évben?

— A hatvanas évek eseményeire célzok.

— Én nagyon szeretném folyamatosságában látni az avantgarde művészetet. Függetlenül attól, hogy az alsó határt hol húzzuk meg, az impresszionizmusnál-e vagy a század tízes éveinél. Sok olyan elmélet van, amely neoavantgarde-ről beszél, mint a régi, az „igazi” avantgarde művészet imitációjáról. Ezt az elméletet nem fogadom el, mert úgy érzem, hogy a huszadik században az irányzatok végig követték egymást. Lehet, hogy a művészet fő vonulatához képest ezek „deviáns” irányzatok, de önmagukban összefüggő folyamatot alkotnak. A folyamaton belüli lassulások és felgyorsulások kérdése más lapra tartozik.

Ha most az új időszakra gondolunk, hadd mondjam el, én először azt hittem, hogy a hetvenes évek elején volt egy nagy változás, ennek dátumát később vissza kellett tolnom egészen a hatvanas évek elejéig, sőt az ötvenes évek végéig, a pop artig, a happeningig, a francia újrealizmusig. Magyarországon a konceptuális művészet kibontakozását a hetvenes évek elején érzékeljük; a hetvenes évek táján jelentkezett mint a pop arthoz képest valóban új dolog, de róla is kiderült, hogy indítása már a hatvanas évek közepén megvolt. A koncept artot tarthatjuk tehát az új, leg-

\* Beke László 1944-ben született, 1968-ban végzett a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet — magyar szakán. Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának munkatársa. 1965 óta rendszeresen publikál magyarországi és külföldi folyóiratokban. Könyve jelent meg Kozma Lajos építészről (társzerzőként) 1968-ban, és Schaár Erzsébet szobrászművészről 1973-ban. Jelenleg két munkája van sajtó alatt; Moholy—Nagy László fotóiról és Jovanovics György szobrászati alkotásairól készített dolgozatot. Elméleti munkáiban főleg a műalkorások interpretációjának kérdése, a véletlen és a művészet összefüggése, a fotótörténet és a tükör szerepe a művészetben foglal el központi helyet. Beke László emellett számos kiállítást szervezett, és maga is számos nemzetközi tárlaton vett részt. A magyarországi új művészeti gyakorlat legjobbjai ismérője.

később a hatvanas évek végén beinduló „új művészeti gyakorlatnak”, az utána következő újabb tendencia pedig most van kibontakozóban. Ezt a kérdést talán jobb lenne nyitva hagyni.

— Mégis, mire gondolsz?

— Egész egyértelműen a performance-ra és a vele kapcsolatos jelenségekre. Nyilvánvaló, hogy új műformaként tavaly vált szélesebb körben is ismertté. Az előzményei, vagyis a már performance-nak nevezhető akciók 1972 táján kezdtek feltűnni. Az eredeti kérdésre visszatérve ez megint csak egyfajta kontinuitást igazol; nem lehet pontosan meghatározni az eredetét; megint vissza kell kapcsolnunk a body arthoz, illetve a body artot a happeninghez vagy az akcionizmushoz. Szóval nagyon sok szál viszi egymást tovább.

*Mikorra tehető a konceptuális művészet és származékainak vagy rokonjelenségeinek nevezhető új művészeti gyakorlat jelentkezése Magyarországon? Mely nemzetközileg is affirmálódott új művészeti irányzatok és eszmei áramlatok lettek elsőként követőkre; melyek voltak azok, amelyek egyáltalán nem tudtak beilleszkedni az új magyar művészet kontextusába? Kik voltak az új művészet helyi úttörői?*

— Ami Magyarországot illeti, egyszerűbb a periodizáció. Azonban meg kell jegyezni, hogy a periódushatárok megvonásának feltétele: valakinek egy adott időpontban mindig határozottan nevén kell neveznie az új jelenséget. Esetünkben ez a konceptuális művészet. Ettől a pillanattól kezdve már vissza lehet néhány évre következtetni, meg lehet találni az elődöket stb. De nagyon fontos, hogy valaki vegyen annyi bátorságot, hogy kimondja: „ez az”. Ellenőrizheted a művészet egyéb területein, akár a pop zenében is: amikor valaki már ki merte mondani a nevet, akkor mindig jelentkeznek vagy húszan utólag, akik azt mondják: „túlajdonképpen már mi is ezt csináltuk”.

— Tehát ott dől el a dolog, amikor kimondják?

— Igen, mert ehhez kell a legnagyobb bátorság. Tehát úgy látom, hogy Magyarországon körülbelül 1964—1965 táján jelentkezett új avantgarde generáció, amely elsősorban a konstruktivizmus és az absztrakció felé orientálódott (Bak, Nádler, Fajó, Hencze, Keserű, Maurer stb.). Ezek a művészek ma úgy a negyvenedik életévük táján vannak. Konceptuális művészetet, „szegény művészetet” ez a generáció hatvannyolc körül kezdett csinálni. De ez csak akkor derült ki, amikor 1972-ben megjelent Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyve.

Aztán volt néhány jelentős tárlat 1968-ban Budapesten: az úgynevezett Iparterv-kiállítás, amelyen vagy tíz alkotó szerepelt (Lakner, Major, Méhes, Baranyay, Tót valamint a konstruktivisták). Ugyanez a csoport kissé változott felállásban 1969-ben is fellépett. Ide tartozik az 1970-es „R” kiállítás is. Ekkoriban jelentkezett egy sereg új művész. Konkoly Gyula határozottan „povera” műveket állított ki, Jovánovics György

konceptuális objekteteket, és sorolhatnám. Tőlük függetlenül Pernecky Géza koncept-füzeteket csinált, Attalai különböző intim akciókat. Mindezt persze akkoriban senki sem nevezte még konceptualizmusnak.

— Tudatában voltak ezek az alkotók a nemzetközi művészet akkori helyzetének?

— Azt hiszem, eléggé. Én akkor kezdtem el tájékozódni, tehát bizonyos mértékben már csak rekonstruálhattam a történeteket. Azt hiszem, hogy akiket említettem, azok nagyon is tudatában voltak. Szentjóby Tamás, aki csak a második Iparterv-kiállításon vett részt, már 1966-tól kezdve elég határozott Fluxus-tevékenységet folytatott. Ez volt az első magyarországi happening időpontja is, amit Szentjóby Erdély Miklóssal és Altorjay Gáborral közösen rendezett. Ez a három művész legalábbis nagyon pontosan tudta, hogy mi az a Fluxus és mi a happening, és hogy amit a hatvanas években csinált, az nemzetközi érvényű volt.

Amit Konkolyék csináltak, azt például „attitűdnek” nevezték; ilyen és hasonló nevek voltak forgalomban. Konkoly 1969-es tárlata pedig egyértelműen arte povera kiállítás volt. Úgy emlékszem, hogy magam a konceptuális művészetről 1970-ben hallottam először, méghozzá németül, hogy Gedenkenkunst, vagyis gondolatművészet. Egyértelműen konceptuális művészetet, nyelvi közegű, tautologikus konceptuális művészetet akkoriban még nem csinált senki, később is talán csak Türk Péter.

— *Mi lehet az oka, hogy a Kosuth vagy az Art Language-féle tautologikus konceptualizmusnak nemigen volt visszhangja az ifjú alkotók körében?*

— Dehogynem volt visszhangja, csak éppen nem hozott létre egy hasonlóan konzekvens vagy doktrinér konceptuális művészetet. Igen nagy hatása volt; Sol LeWitt, Kosuth, és a többiek munkáiról hihetetlen viták folytak, de nem váltottak ki hasonló művészetet. Létrejött viszont egy nagyon erős koncept- vagyis ötletművészet, csakhogy én ezt a kettőt eléggé elkülönítem egymástól. Azt hiszem, hogy a történelmi ballaszt, a hagyomány ballasztja bizonyult meghatározónak, másrészt a társadalmi szituáció. Már máskor is próbáltam hangoztatni, hogy a magyar művészek mindig küszködnek azzal a problémával, hogy „itt élünk”. Ezért volt erősebb a koncept a conceptual artnál. Még a legtisztábbnak tűnő, formálisan konceptuális munkákban is csak a vak nem látja meg a konkrét társadalmi utalásokat. Más kérdés, hogy ebben némelyek a provincializmus jeleit vélik felfedezni.

*Ide kapcsolódik a következő kérdés is: van-e az új magyar művészetnek olyan ismérve, amelyet máshol nem találunk meg, attól eltekintve, hogy az új törekvések nemzetek feletti intenciója nyilvánvaló?*

— Egyre kevésbé szeretem ezt a „sajátosan nemzeti” problematikát, mert mindig vannak nacionalizmusra lehetőséget adó felületei, pedig a

történelem minduntalan feladja a magyar művészetnek is. Úgy vélem, hogy ma minden releváns *művészeti* eredménynek szükségszerűen *egyetem*es érvényűnek kell lennie, amihez képest mind a mű társadalmi, történelmi meghatározottsága, mind pedig egy nemzeti művészetre gyakorolt hatása másodrangú kérdés.

*Az új művészeti kérdésekkel foglalkozó fiatalok csoportokba, műhelyekbe való tömörülése általános jelenség a világban. Hogyan magyarázod te ezt a jelenséget és miben látod e művészeti közösségek elsődleges funkcióját? Voltak-e hasonló kezdeményezések Magyarországon és milyen eredménnyel jártak?*

— Említettem már az Iparterv-kiállításokat. Annak ellenére, hogy ott egyaránt részt vettek konstruktivisták és olyan művészek is, akik happeninget csináltak, létrejöhetett a konszenzus. Ez volt az egyik fontos kezdeményezés, de nem volt igazi csoport. A másik az úgynevezett Pécsi Műhely. Lassan tíz éve, hogy együtt tudnak dolgozni. Mégis úgy látom, hogy a tagok egyéni teljesítményei fontosabbak náluk is, mint a kollektivitás. Különben közösségi szellem éltette a Galántai-féle balatonboglári „kápolnatárlatokat” is. A csoportmunka nagy ideája, majdhogynem utópiája volt a hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének minálunk. Ebben én is „bűnös” voltam, én is sürgettem a csoportos fellépéseket, és a magam bőrén kellett tapasztalnom, hogy a csoportalakítás nem megy. Egy széles „népfront” szellemében gondolkodtam; hittem, hogy össze tudnak békülni művészek a nagyon nagy esztétikai és művészeti nézetkülönbségek ellenére is. Fontos időszak volt, amikor mindenki erre törekedett, de be kellett látni, hogy életképes csoportok egyelőre csak „produktciók” érdekében jöhetnek létre, vagyis olyan művészeti ágak területén, ahol a műalkotás realizálása hagyományosan elképzelhetetlen egy kollektíva össz munkája nélkül. Ezért működhetett sokáig eredményesen színházi vonalon a Kassák Stúdió, a Kovács István Stúdió vagy az Orfeo; az avantgarde zenében pedig mind a mai napig az Új Zenei Stúdió. Velük szemben bele kellett törődni abba, hogy a képzőművészet még sokáig az individuumok ügye marad.

— Ez talán azt jelentené, hogy a csoport szociológiai funkciói voltak elsődlegesek? Tehát hogy a csoport olyan közeg volt, amely által érvényesülni lehetett, egyfajta ugródeszka szerepét töltötte be?

— Nem, anyagi vagy hivatalos érvényesülésről sosem volt szó. Legfeljebb arról, hogy több művész könnyebben tudott egy kiállítást összehozni, mint egy. Az azonban már csoportpszichológiai téma, hogy ketten-hárman általában meg tudják érteni egymást, jön egy negyedik, akkor valakinek menni kell. Magyarországon pedig ebben az időszakban legalább tíz-tizenöt emberrel kellett számolni.

A csoport-gondolat nagy mértékben összefüggött olyan világszerte terjedő mozgalmakkal, mint a hippizmus, a diákmozgalmak stb. Majd-hogynem ugyanazt a megrázkódtatást élte át a magyar fiatal nemzedék. Utóhatásként még ma is lépten-nyomon találhatsz — ha nem is művészeti — csoportalakítási kísérletet. Továbbra is támogatandónak tartom őket, de azzal a személyes meggyőződéssel, hogy minél lényegesebb művészeti problémát vet fel valaki, szükségszerűen magára kell maradnia.

*Mi jellemzi az új törekvéseket napjainkban Magyarországon? Milyen változásokat és átstrukturálódásokat lehetett megfigyelni az utóbbi tíz év folyamán, tekintettel arra, hogy az időszervi nemzetközi művészeti folyamat a kezdeti gyorsulás, vagyis a hetvenes évek elején bekövetkezett kulmináció után most mintha egy lassúbb és összegző fázisba került volna?*

— A nemzetközi méretű lelassulással egyetértek, azzal a megszorítással, hogy ez kizárólag a művészeti irányzatok mozgására, *mozgalom-jellegére* vonatkozik. Viszont minden ilyen helyzetben kiugrik egypár *egyéni* teljesítmény, ami legalább olyan fontos, mint az egész mozgalom. Ami a magyar helyzetet illeti, tudnod kell hogy én a hatvan utáni nemzedékkel indultam, hatvannyolc táján robbant és még ma is rendkívül aktív. Mellette nagyon sokáig nem jelentkeztek újabb, számottevő erők. Csak két-három éve, hogy van egy újabb generáció, amely mintegy tíz évvel fiatalabb az előzőtől.

— Kik tartoznak ide?

— Egy egész társaságot kell szem előtt tartanunk, akik az utóbbi években a képzőművészeti főiskoláról jönnek, bizonyos fokig pedig az iparművészetiről. A korábbi nemzedék nagy része autodidakta volt, vagy legalábbis nem volt meghatározó számukra, hogy az iskolából mit hoztak magukkal. Talán elegendő közülük Károlyi Zsigmond és Halász András nevét említeni húsz név felsorolása helyett. Többségükben hihetetlenül erősen él a „mi vagyunk az új generáció” tudata, ugyanakkor sok tekintetben belecsúsznak azokba a keréknyomokba, amiket az előző nemzedék taposott ki. Nekem sokáig az volt a paradox problémám velük, hogy miért nem képesek bennünket megtagadni.

*Az új művészeti gyakorlat a kritika funkcióját is megváltoztatta, méghozzá olyan értelemben, hogy mellőzte a művész illetve a mű és a néző között közvetítő kritikust. Különösen Kosuth hangsúlyozta, hogy ma már felelőtlenység, ha a művész a kritikusra bízta alkotói intencióinak tolmácsolását. Hogyan látod a kritika helyzetét és szerepét az új körülmények között?*

— A művészek ezt a problémát talán nem is élték át annyira, mint a kritikusok, és itt szerénytelenül elsősorban önmagamra gondolok. Jómagam szó szerint értelmeztem azt a tételt, hogy a konceptuális művé-

szetnek nincs kritikára szüksége. Én ebből a saját kritikai tevékenységre nézve vontam le a tanulságot. A művészek nálunk ilyesmit nem nagyon éreztek, mindig szükségük volt kritikusokra, akik vagy helyettük vagy velük együtt dolgoztak. A kritika funkciójának változását pedig úgy értelmeztem magamra nézve, hogy választás előtt állok: vagy Kosuthnak adok igazat, azaz rám nincs szükség mint kritikusra, vagy elutasítom őt és vele együtt a konceptuális művészetet, vagy pedig magamnak kell „művésszé” válnom. Egyre inkább egy olyan kritikai tevékenységet tartottam ideálisnak, amely körülbelül úgy kezeli a műalkotást, mint a művész az elsődleges nyersanyagot. Ezen a gondolaton keresztül jutottam el az úgynevezett „voluntarista kritika” elképzeléséig, amely végsőkéig szabadon kell hogy interpretálja a művészetet. Egészen odáig megyek, hogy bizonyos esetekben a kritikusnak joga van „meghamisítani” a művet, ha fontosabb az, amit ő tud közölni. A „belemagyarázásnak” természetesen nagyon szigorú kritériumokat szabok. A kritikust tehát semmilyen értelemben sem tekintem „igazmondónak” vagy ítéletmondónak: működése akkor eredményes, ha újabb és újabb interpretációk vagy vélemények lehetőségét tudja bizonyítani. Beleértve a tévedés lehetőségét is.

— Ez azt jelentené, hogy a kritika értelmező funkciója mellett a kritika értékelő funkciója teljesen háttérbe szorulna?

— Az értékelés mozzanata mindig jelen van, de nem kizárólagos célként, hanem az alkotó jellegű kritika alapfeltételeként.

*Hogyan fogadta a magyar műkritika az új művészeti törekvéseket és mikor kezdett felfigyelni rájuk? Vagyis mikor kezdte komolyan venni a hagyományostól merőben eltérő művészeti programot?*

— Megkockáztatnám azt a cinikusnak tűnő megjegyzést, hogy magyarországi műkritika tulajdonképpen nem létezik. Van ugyan néhány — maximum három-négy — számottevő kritikus a napilapoknál, akik minden számukra lényeges művészeti eseményről beszámolnak (külföldön ugyanis ezt a tevékenységet tekintik kritikának), a többi pedig a nemzetközi norma szerint kritikusi gyakorlatot is folytató teoretikus. Akik az időszzerű művészettel kapcsolatos elmélettel foglalkoznak, egyrészt rendszertelenül publikálnak, másrészt nem kötődnek folyóiratokhoz. „Szellemi vendégmunkások”, Harold Szeemann terminusával élve. Nálunk még az a helyzet sem létezik, mint mondjuk nálatok, hogy nívós folyóiratokban nívós rovatok rendszeresen foglalkoznak kritikával. Egyetlen számottevő gyűjtőmedence van, a *Művészet* című folyóirat.

Mіндеzt előrebecsátva elmondhatom, hogy a magyar sajtó általában 1972 táján figyelt fel ezekre a jelenségekre, meglehetősen értetlenül, időnként határozott ellenszenvet tanúsítva. A „szalonképessé válásra” egyikét éve került sor. Ennek jegyében váltott ki nagy vitát például a Fialat Művészek Stúdiójának legutolsó kiállítása a múlt év végén és ez év ele-



jén. A most 35 év alatti generáció megpróbálta a Nemzeti Galéria termeiben teljes spektrumában bemutatni mindazt, amiről tulajdonképpen már a hatvanas évek végén is szó volt.

*Tudtommal te magad is sokat tettél a fiatal magyar művészek nemzetközi afirmálásáért. Kritikáidban, tanulmányaidban elsődként próbáltad meg értelmezni is az új kezdeményezéseket. Várható-e, hogy a jövőben nagyobb lélegzetű, könyvméretű dolgozatban foglalod össze az új művészet magyarországi történetét?*

— Ez az a feladat, amire mindig is készültem. Mivel beszéltünk arról, hogy mindketten érzünk egy bizonyos lecsillapodást, talán az 1965 és 1975 közötti periódust lehetne egy könyvben feldolgozni. Ehhez az anyagom lényegében meg is van.

*Hogyan definiálnád te magad a művészetet? És mit tartasz te „jó” művészetnek?*

— Legpraktikusabb kizárásos alapon nyugvó definíciókat használni, hogy mi az, ami nem művészet (üzlet, dekoráció, gyakorlati funkció, politika, tudomány, ideológia stb.), és ami megmarad, az a művészet. Egy fokkal talán korrektebb ennél: művészet az, amit az alkotó annak szán és legalább még egy ember annak fogad el. Tulajdonképpen a társadalmi gyakorlat definiálja így a művészetet. Ehhez jön egy nagyon súlyos probléma, az érték problémája. Szívesen mondanám, hogy a művészet-hez tartozás nem axióma, hanem logikai kérdés, mert „a rossz művészet is művészet” (Duchamp), csakhogy ezzel az igazsággal hosszabb távon már nem tudunk dolgozni. És itt jön az a kérdés, hogy én mit tartok „jó” művészetnek.

A jó művészetnek mindenképpen erős köze van az olyan kérdésekhez, melyek az ember „végső dolgaival” vagy egzisztenciális problémáival foglalkoznak (az utóbbi nem a megélhetés, hanem a filozófiai létkérdés értelmében). Vagy határkérdésekkel foglalkoznak a szó többféle, de nem kizárólag tematikus értelmében, a művészet határait is beleértve. Nos, ezeket a tendenciákat látom sűrűsödni például a performance bizonyos változataiban, különösen ott, ahol egyértelműen a halál vagy a vesztély fogalma merül fel. Ide vonatkozóan a magyar művészetből pillanatnyilag egyetlen kiemelkedő példát tudok hozni, Hajjas Tibort. A pár évvel ezelőtti magyar művészetből meg kell említenem Szentjóbý Tamást. Erdély Miklóstól sem áll távol ez a kérdés, s Pauer Gyulától sem.

Itt egy nagyon fontos megszorítást kell tenni, tudniillik, hogy a művésznek mindenkor erkölcsi kötelessége a téma végső lehetőségig való végiggondolása, de nem feltétlenül a realizálása. Olyan érzéki modelleket teremt, amik a *lehetőségeket* teszik átélhetővé. A forma tehát iszonyatos felelősséget hordoz magában.

— Ezt tehát úgy is lehetne nevezni, hogy művészet a halál árnyékában?

— Gyönyörű kifejezés.

*Végül egy kevésbé a témába vágó kérdés: hogyan értékeled a punk kultúra megjelenését?*

— A kérdés pontosan idevág! Csak nagyon nehéz megválaszolni, mert van benne valami fenyegető, ami elől illendő szemérmesen elfordulni, vagy legalábbis intellektuál módra legyinteni rá. Pedig a jelenség nagyon is létezik. Bonyolítja a helyzetet, hogy — mint annyi más esetben — más a punk külföldön és más nálunk, továbbá ott is, itt is némileg eltérően jelentkezik a társadalmi és a művészeti oldala. És mégis ugyanarról van szó! Külföldön megint más David Bowie, aki valószínűleg igen nagy művész és talán nem is punk, és más Johnny Rotten, aki szintén nagy művész, de úgy, hogy nem akar több lenni, mint az őt kitermelő teljesen kulturálatlan, a társadalmi mobilitáson kívül rekedt, de önmagát megvalósítani akaró fiatalok munkája nélküli réteg. Nálunk eleve más volt az első punk akciók és koncertek egyik kezdeményezője. Molnár Gergely egy hallatlanul széles látókörű, érzékeny művész, aki csak médiumnak tekintette a punk rockot, és megint más az újabban nálunk nagy feltűnést keltő *Beatrice* együttes, melynek érzékenysége elsősorban abban mutatható ki, hogy felvállalt egy *ugyancsak létező* félig lumpen fiatalok réteget, a „csöveseket” vagy „bőrösöket”. (Nagyon tanulságos ebből a szempontból Kőbányai János írása a *Mozgó Világ* 1979/2. számában, aki ugyancsak *létezőnek* fogta fel a problémát, és vele szemben a Magyar Televízió egyenesben közvetített vitaműsora, amely csődbe fulladt, mert részvevői nem akartak, a műsor vezetői pedig nem voltak képesek szembenézni a kérdés minden lényeges vonatkozásával.) Magam úgy gondolom, hogy a punk mint ízlésáramlat vagy „mozgalom” gyorsan el fog tűnni, de mind társadalmi gyökere, mind pedig az emberi lélek sötétebbik oldala, amit esztétikai eszközökkel megérintett, még jó ideig megmarad. A punk a szépség egy ismert, de kevésbé bejáratott területét nyitotta meg újra. Amire épp a te kifejezésed illik: „a halál árnyékában”, s ez a szépség a jövőnélküliség kimondásának merészségéből fakad. Én bevallom, hogy félek ettől a képtől — talán azért is, mert értelmiségi vagyok —, de szembe kell néznem vele, kipróbálva rajta a saját — *létező* — jövőképeimet.

*Budapesten, 1979 májusában*

## HATÁRÉRTÉKEK

BEKE LÁSZLÓ

Kisztílú művészetpótló logika hozta létre azt a következtetést, hogy a semmi fokozható. A festészet nullfokától a semmi-metaforáig, a nyelv határáig, az elhallgatásig, az elgondolhatóság határáig. Mindezeknek a helyeknek történetük van, tehát dimenziójuk is. Az igazi semminek azonban nincsenek dimenziói. Meg sem fogant gyermek. Feneketlen rémület (mely lehet, hogy gyönyörrel azonos). Nem lehet megnevezni, mert a metafora azonnal materiálissá alázza, határértékké degradálja\*. Tílalomfává.

Nyíllhat-e mégis (egyáltalán) a semmi-küszöb igazi semmire? Vagy bele kell törődnünk, hogy számunkra csak a küszöbérték létezik — azon balanszírozunk életre-halálra? Ezt a dilemmát kell kifejeznünk, s a feladatban van valami undorító.

A kifejezés kéj (ha tudom, hogy az elhallgatás lenne a kielégülés). Kicsinyességből fakadó felelőtlen exhibicionizmus készlet az önleplezés rémületének kifejezésére. A kifejezés is »fakad«, mint a gennyes kelés. A realizáció eleve megalázkodás: a megalkuvás mazochizmusa.

A tett mindig tévedés. Ennek tudatában cselekedni azonban pozitívum: a tévedés tett.

A határérték-vizsgálatban részt vesz Erdély Miklós, Hajas Tibor, Pauer Gyula.

(1979. január 15.)

\* \* \*

1976-ban E. A. Vigo argentin művésszel együtt kidolgoztuk az utolsó mail art kiállítás tervét, abból a meggondolásból kiindulva, hogy a mail art végső soron *művészeti tévedés*. Megállapítsunkat az azóta eltelt idő beigazolta, többek között azzal, hogy már többen is megkísérelték az utolsó mail art kiállítást létrehozni. Sikertelenül.

\* A nyelv prostituálja az Igét. Teremt akár a semmiből is, azonban már a születés pillanatában erőszakot tesz denotátumán.

A legutolsó kísérlet a miénk. Természetesen tudjuk, hogy lesznek olyanok, akik megpróbálják semmibe venni megállapításunkat, ezeknek azonban tudniuk kell, hogy minden mail art mű, ami a kiállításunk után keletkezik — *tévedés*.

Ezért is döntöttünk úgy, hogy az utolsó mail art kiállítás témájául magát a *művészeti tévedést* jelöljük meg, amivel egyúttal az első művészettörténeti tévedésnek, Marcel Duchamp *Erratum musical*-jának (1913) is emléket kívánunk állítani.

Tisztelettel meghívjuk Önt is: szíveskedjék elküldeni kiállításunkra élete legnagyobb művészi tévedését. Mivel azonban gyanítjuk, hogy néhány művész erre az „önleplezésre” semmi árai nem vállalkoznék, ezért lehetővé tesszük a *tudatosan megkonstruált* művészeti tévedések beküldését is.

Felhívjuk szíves figyelmét arra, hogy értelmezésünk szerint a „tévedés” nem azonos a „rossz művel”, lévén az előbbi logikai, míg az utóbbi esztétikai értékkategória. A feladat tehát meglehetősen bonyolult. Éppen ezért különösebb formális megszorítást nem akarunk tenni, mindössze arra kérjük, hogy tévedését postai úton juttassa el címünkre.

(Budapest, 1978. december 28.)

---

# KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

---

## PSZICHOLÓGIA ÉS IDEOLÓGIA

HÓDI SÁNDOR

Felettébb érdekes és aktuális vitának adott helyet a *Világosság* néhány utóbbi száma. *Pszichológia és ideológiakritika* címmel jelent meg Erős Ferenc vitaindító tanulmánya a folyóirat 1978 decemberi és ez évi januári számaiban. A tanulmány második részének megjelenésével egyidőben, *Pszichológiatörténet és ideológia* címen, Pléh Csaba megjegyzéseket fűz Erős Ferenc írásához. A folyóirat februári száma meg *A társadalom-lélektan lelkifurdalása és lelkiismerete* címen közli Csepeli György hozzászólását a vitához.

Régóta lappangó feszültségek keresik a megfogalmazás lehetőségét — és persze a nyilvánosságot — e kirobbanó vitában.

A jó szimatú és a pszichológiában valamelyest is jártas olvasókban a jelzett vitacikkek már címeik alapján is szorongó kíváncsiságot keltenek. Hiszen a tudomány és az ideológia viszonyának emlegetése már sejteti, hogy a vitában várhatóan a pszichológia „rettegett” alapproblémája kerül majd felszínre. Mint ahogy az is sejthető, hogy e „szentségtörés” elkövetésére lefojtott szenvedélyek szikráznak majd fel, hisz tudvalevő, hogy a pszichológusok természetükből — pontosabban, tudományuk természetéből — fakadóan jobban irtóznak az ideológia emlegetésétől, mint ördög a tömjénfüsttől.

A pszichológia ideologikussága bénítóan neuralgikus pontja ennek a tudománynak. És ennek oka mélységesen összefügg e tudomány társadalmi szerepkörének megoldatlanságaival, a pszichológia „emancipálódásának” nem éppen zökkenésmentes folyamatával. Az ideológia mindenféle pszichológiai vonatkozása nyomasztóan nehezedik a szakmabeliek tudatára. Ezt valahogy úgy kell elképzelnünk, hogy a szellemi prostituálódás vádja vagy éppen számonkérése rémlik fel mindig bennük az ideológia említésére. Ezért is kerülik meg széles ívben — s eleve sértett önérzettel — mindazon elméleti kérdéseket és gyakorlati problémákat, amelyek rövidebb vagy hosszabb távon az ideológiával való szembekeverülés veszélyével fenyegetnek. Minthogy azonban a pszichológia, lénye-

géből fakadóan, ideológiai problémáktól mindig telített, a saját árnyékának rémlátomásaitól való szüntelen rettegés és hasztalan menekvés tudományunkat ebben a vonatkozásban nevetségesen görcsössé, „neurotikussá” tette.

Nem éppen szerencsés közérzet ez egy olyan tudomány számára, amely — a laikusok megítélése szerint — a harmonikus lelkiéletért volna felelős. Más kérdés, hogy a pszichológia, rácafolva a nevével állandóan újraélesztett reményekre, régen letett már arról, hogy elméleti fegyverré váljék az emberek személyes életének mindennapi gyakorlati szerveződé- sében. A pszichológia jelzett görcsössége, „neuraszténiaja” inkább akként jelent gondot és problémát e tudomány képviselői számára, hogy hivatásuk, társadalmi szerephelyzetük megoldatlanságai miatt nem találják megnyugvásukat. Az ideológiától, pontosabban: szellemi és erkölcsi meggyőződésük „elárulásának” gondolatától való bémult félelmükben nem képesek társadalmi szerepükük valós összefüggéseinek mélyére látni. Enélkül viszont nem marad más hátra, mint hogy naiv elszántsággal tudományukban kapaszkodjanak meg, s annak elvont tételeire alapozzák hitüket és meggyőződésüket. Elég azonban a társadalmi létviszonyok legcsekélyebb változása is, hogy annak gyenge ideológiai fuvallata elméleti konstrukcióikat kártyavárként összerombolja, s hogy önnön fontosságukba vetett hitüket megingassa. Ettől az a nagyfokú bizonytalanság, amelyben élnek, ezért vannak örökös válságban a világgal, egymással és önmagukkal.

De hogy tisztázzuk mármost: nem pusztán egy hivatás személyi sorsként való megélésének nyomassztó élményéről van szó e válságtudatban. Mint ahogy az ideológiával szemben érzett fóbiás félelmet sem volna helyénvaló egyszerűen a pszichológusok apolitikus magatartásával azonosítanunk. Ezek a szimptomák ugyanis sokkal átfogóbb és mélyebb problémát takarnak: egy tudomány egészének permanens válsága szorul magyarázatra. Az, hogy miből fakad a pszichológia társadalmi szerepkonfliktusa. Vagy még inkább, hogy miféle erők szorítják a pszichológiát az apolitikusság jegyében, társadalmi tartalmában és célkitűzéseiben tisztázott cselekvési program helyett ideológiai kényszerpályákra.

A pszichológia, amióta egyáltalán tudományként önállósította magát, örökös „válságban” van. Mágis sem jutott el tárgykörének adekvát meghatározásáig, elméleti illeszkedése a társadalmi lét jelenségszféráit vizsgáló tudományokhoz máig megoldatlan, fogalmi rendszere és élméletképzése súlyos ellentmondásokat takar. Persze a szakma képviselőinek, hivatásuk gyakorlása érdekében, meg kell tanulni együtt élni tudományunk jelzett megoldatlanságaival, hiszen mint mondtuk, társadalmi-ideológiai gyökértelenségükből fakadóan csak tudományukra támaszkodhatnak, kizárólag benne bízhatnak. E szoros kötöttség mellett sok minden segíti is a pszichológusokat a válságtudat áthidalásában. A védekező és elhárító mechanizmusok egész arzenálját lehetne felsorolni, az életidegen elméle-

tektől és nyelvi elkülönüléstől a természettudományokat megszegényítő — az egzakt tudományosságot bizonyítani hivatott! — módszertani virtuozitásig. Közülük itt csak azokat emelnénk ki, amelyek közelebről érintik a pszichológia és ideológia viszonyát.

A válságot elfedő hamis tudat áttörését elsősorban azok az elméleti ködösítések gátolják, amelyek túl nagy hangsúlyt fektetnek a tudomány „belső fejlődésének sajátosságaira”, a fejlődés „immanens logikájára”, a pszichológia mindenkor helyzetét befolyásoló társadalmi-ideológiai szerepkör rovására. A pszichológia állapotának megítélésével kapcsolatban ezek az elméleti törekvések azt szorgalmazzák, hogy világosan különböztessek mindig meg a pszichológiai ideologikus és manipulatív bírálatát a pszichológia szaktudományos eredményeinek minősítésétől, vagyis a tudomány „immanens-szakyszerű” bírálatától. Ezzel a különbségtévesztéssel aztán mindjárt két legyet is lehetne ütni egy csapásra. Az „immanens” jegyében a pszichológia mindig találna igazolást és „szakyszerű” felmentést a maga számára, s ugyanakkor nem kényszerülne arra sem, hogy elméleti előfeltevéseiben és konkrét gyakorlati funkciójában keresse és ismerje fel valós társadalmi-ideológiai funkcióját.

A szakma képviselői, tudományuk elvont értelemelvével, persze éppen séggel megteveszthetik önmagukat. A kritika végső szavát azonban nem lehet a mindennapi élet gyakorlati szükségleteitől elvitatni. A gyakorlati észjárás viszont nem kíváncsi a tudomány immanenciájára, nem érdeklő a pszichológia belső fejlődésének „rejtett logikája”. A személyi sorsáért aggódó embert kizárólag az érdekli, hogy foglalkozik-e problémáival a pszichológia, nyújt-e számára segítséget ezek megoldásában. Mert ha nem nyújt semmiféle segítséget, ha a konkrét emberi sorsformálás gondjainál „fontosabb” kérdésekkel van elfoglalva, ha éppen tudományossága jegyében kénytelen ignorálni — mellőzni, semmibe venni — a szubjektív gondokat, reflektálhat saját helyzetére ahogyan akar, válsága — a gyakorlati élet szempontjából — vitathatatlan.

Márpedig jelen formájában a pszichológia szükségképp vált ki csalódást a hozzáfordulókból, lévén, hogy nem tud mit kezdeni az emberi élet szubjektív problémáival, s nem tudja segíteni az embert személyi sorsának formálásában.

A laikus, márminthogy a tudomány benső ügyeihez mit sem értő emberek elvárásai alól persze keres és talál is magának a pszichológia kibúvókat. Többek között tudománya tárgykörének sajátos meghatározásaival. Ezzel kínlódik már egy évszázada. Természetesen nemcsak a vele szemben megnyilvánuló konkrét emberi igények és elvárások alóli kitérés miatt kényszerül erre, hanem azért is, mert a lényegében véve meg nem értett lelki életet, a sorsformáló személyi élményeket mégiscsak kénytelen valamivel — színpompás metaforákkal vagy sivár formulákkal — helyettesíteni. És ezek a félresikerült analógiák átmenetileg kelthetik is azt a látszatot, hogy lám, a pszichológia az emberi élet fontos kérdéseihöz

hozzászól. Más kérdés, hogy hozzászólásait a józan eszű ember nemigen tudja felfogni, s még kevésbé tudja azt magára vonatkozóan hasznosítani.

Ha viszont tulajdonképpen tárgyával, az emberi lét szubjektív személyi szférájával szemben ennyire tehetetlennek bizonyul a pszichológia, hogyan lehetséges akkor mégis, mi lehet a magyarázata annak, hogy válságtudatát oly könnyűszerrel elhárítja? Nyilvánvaló, hogy az eszmei ködösítések önmegtévesztést szolgáló védőreflexien túl van valami, ami a pszichológia számára, adott formájában is, a társadalmi-gyakorlati életben felmentést ad. A válságtudat kellő önbizalommal történő elhárítása csak azzal magyarázható, hogy a pszichológiának az adott formájában is konkrét társadalmi funkciója van, hogy tehát a társadalomtól, illetve annak intézményrendszerétől, így is fizetőképes megrendeléseket kap. Sőt, azt kell gondolnunk, hogy számára létjogot biztosító megrendeléseket csak így kap, hogy éppen az adott formájának — bár fel nem ismert és be nem vallott — ideologikus tartalma az, ami a társadalmi lét szervezésében fontos szerepet kap.

És tulajdonképpen ennek a problémának a mélyén rejlik a pszichológia „válsághelyzetének” magyarázata. A lélektan társadalmi funkciójának és — érvényre nem jutó — adekvát tárgyának tartalmi meg nem feleléséből, mi több, kibékíthetetlen ellentétéből fakad a pszichológia és ideológia viszonyának konfliktusos volta. Ennek a szerepkonfliktusnak a megélése, gondolati szinten fel nem dolgozott élménye, szolgál alapjául a pszichológusok ideológiával kapcsolatos ellenérzéseinek és fóbias félelmének.

Természetesen az alapvető konfliktusnak ez a hátere a felismerhetetlenségig el van mosódva. Nagyjából annak megfelelően, amennyire általában véve tisztázatlan a társadalomtudományok ideologikus funkciója, s ezen belül is, amilyen mértékben bizonytalan a pszichológia önmeghatározása.

A társadalomtudományok különböző ágainak képviselői körében — így a pszichológusok között is — gyakori jelenség a nagyfokú ingerlékenység, ha előttük tudományos tevékenységük ideologikusságát emlegetik. Olykor kiváló elmék sem képesek belátni és elfogadni azt a helyzetüket és szerepüket által meghatározott körülményt, hogy miközben az intézményesen fenntartott és szabályozott tevékenységrendszerükön keresztül elsajátítják tudományuk tárgyát, annak jellemzőit, módszereit és célkitűzéseit, ezzel együtt megkerülhetetlenül magukba építik az uralkodó társadalmi viszonyok ideologikus értékeit és szempontjait is. Ennélfogva kutatómunkájukkal, annak ideologikus jellege miatt — szándékuktól, akaratuktól és személyi meggyőződésüktől függetlenül — az adott létforma struktúráját erősítik.

És ezen szerepkörük ellátásában esetleges és mellékes körülmény, hogy „híven” vagy „torzan” tükrözik-e a valóságot; más szóval, hogy „helyes” vagy „hamis” tudatformát képviselnek-e. Csak az a fontos, hogy



tudományos tevékenységükkel képviseljék valamiképpen a társadalmi viszonyok adott rendszerének védelmét, s optimalizálva annak működését segítsék a létforma újratermelődését.

Ezeknek az ismereteknek a birtokában már megkerülhetővé válnak az ideológia köznapi értelmezésének buktatói. Elsősorban is e fogalom torzított és leszűkített értelmezésének veszélyét küszöbölhetjük ki. Ideológia alatt ugyanis nagyon sokan, köztük több jeles pszichológusnak is, kizárólag durva szemléleti befolyásolást — szándékos megtévesztést manipulációt — ért. Az ideológiának ezt a torz és leszűkített jelentését nehéz is volna a társadalomtudományokra érteni, mert például a nyílt politikai propaganda és a társadalomtudományos kutatás közé, ideologikus szerepkörük eltérő gyakorlati formái miatt, oktalanság volna egyenlőségjelet tenni. Ámde ez a funkcionális különbség nem téveszthet meg benünket, nem hagyhat kétséget afelől, hogy a társadalomtudományok által létrehozott szellemi objektívációk éppúgy ideologikus jellegűek, éppúgy ott kísért bennük az öket létrehozó intézményrendszer szelleme, mint bármely más, saját struktúra és történeti létre szert tevő szellemi termékben.

A társadalomtudományok ideologikus funkciójának tisztázása után lássuk most, hogy konkrétan a pszichológia miként próbál meg eleget tenni ideologikus szerepkörének, és hogy szerepköre milyen dilemmákat vet felszínre.

A pszichológia, ismétlődő reformjaival és mind korszerűbbé váló módszertanával, a vele szemben megnyilvánuló (hatalmi) elvárásoknak lehetőségeihez mérten többnyire igyekezett eleget tenni. A számlájára érkezett első jelentős megrendelés, a hadsereg emberanyagának kiegészítésében, kiképzésében, korszerűsítésében való segítség, beszédesen szól erről. De a gyors ipari fejlődésnek indult polgári társadalmak egész sor más gyakorlati feladatot is tűztek a pszichológia elé. A megváltozott termelési feltételek között, az új munkaerő kiválasztásában, a gyors és hatékony szakképesítésben, egyszóval a termelőerők fejlesztésében nagy szükség mutatkozott a pszichológia segítségére. Alkalmazott ágainak gyors felvirágzása mellett az alap kutatás ugyan megrekedt, abban az értelemben, hogy a valós életfolyamatok társadalmi alapjának feltárása helyett ködös absztrakciókra épített légvárak születtek, ámde paradox módon, az elméletalkotás éppen így, ebben a formában, a valós összefüggések misztifikálásával bizonyult hatékony társadalomszervező erőnek.

A pszichológia elsősorban ezekre a megrendelésekre alapozta önbecslését. És lévén, hogy általuk ideológiai funkcióját kiválóan ellátta, túlságosan nem zavarta, hogy tartalmilag szegényes, majdhogynem üres és semmitmondó, mindenre ráhúzható absztrakciókkal kénytelen dolgozni. Mint ahogy az sem jelentett számára problémát, hogy az ember másra vissza nem vezethető természeti adottságának vélte azt, ami a társadalmi lét kiváltotta szubjektív élményreflexiók fogalmi elvonatkoztatása. S kulcsfogalmait máig anélkül használja, hogy az elvonatkoztatás tényét és

absztrakciói valóság tartalmát felismerte volna. Márpedig, a személyi sorsformálás szempontjából, alkalmazásának elsődleges feltétele éppen az volna, hogy felismerje és azonosítani tudja a pszichikus jelenségeket társadalmi valóságunk azon bonyolult mozgásformáival, amelyek kiváltják őket s amelyek reflexióként megnyilvánulnak. A „személyiség”, a „jellem”, az „akarat”, az „intelligencia”... csak így telítődne adekvát tartalommal, s csak ennek révén tehetne szert a pszichológia olyan elméleti alapra, amely az emberi élet szubjektív jelenségvilágának tárgyalására alkalmas volna.

A pszichológiát azonban — a vele szemben megnyilvánuló naiv elvárásokon túl — semmi sem kényszerítette igazán arra, hogy komolyabban foglalkozzék a szubjektum—objektum viszonytal, s hogy belőle fakadóan az egyéni léte szerződések konkrét gondjainak háttérét kihámozza. Túlságosan már csak azért sem érezhette magát erre kényszerítve, mert a számára létjogot biztosító társadalmi megrendelések homlokegyenest más igényeket takartak. Nem a személyi sorsformálás gondjával való törődés, és nem a személyiség „optimalizálására” való törekvés, hanem az adott létviszonyok konzerválásában, a társadalmi reprodukció zavartalanságának biztosításában nyújtott segítsége bizonyult kívánatosnak és fontosnak. Ezen ideologikus szerephelyzetéből fakadóan — tekintettel azokra az osztályviszonyokra, amelyek között tudományra szerveződött — a pszichológiára az a hálátlan kötelezettség hárult, hogy áltudományosság mögé rejtse a személyi sorsok és a bennük megnyilvánuló létviszonyok társadalmi alapjait. Más szóval, a pszichológiának a fennálló uralmi viszonyokat igazoló és ezek érdekelttségét védő ideologikus tudatformává kellett válnia ahhoz, hogy önálló tudományként egyáltalán polgárjogot kaphasson.

„Önálló tudományosság” alatt persze nem szabad valamilyen egységes és tagolatlan szellemi képződményre gondolnunk. Nem medrében méltóságosan hömpölygő folyóhoz, hanem parttalan árterülethez hasonlítható a pszichológia. Lápos ingoványhoz, amely elárasztja és kitölti a társadalmi tudat megfelelő réseit és mélyedéseit. Egységes tárgy kör és szemléletmód helyett, amelyet minden pszichológus elfogadna, azonos módon értékelne és magáénak vallana, hol nyíltan, hol burkoltan szembehelyezkedő, egymásnak feszülő valóságértelmezési kísérletekről van szó, amelyek igazságtartalmukban, érdekeltségükben, valóság hitelükben nagyon különbözhetnek egymástól.

A pszichológia mezében tehát nagyon sokféle törekvés reflektál a társadalmi lét szubjektív kérdéskörére. De valamennyi iskola, irányzat és ágazat legfontosabb ismérve közös: mindegyik olyan absztrakciókkal dolgozik, amelyekkel az emberi élet szubjektív szférája és a társadalmi lét objektivációs rendszere között semminemű érdemleges összefüggést nem tisztázhat.

Tulajdonképpen tehát mindegy, hogy a tudományosság pozitivista kritériumrendszerét tekintve, a pszichológia milyen szinten látja el feladatát, ugyanis mindaddig, amíg ideológiai szerepkörének megfelelően az ember szubjektív természetű problémáit ignorálja, nem kell tartania arról, hogy elveszti az általa (is) legitimizált intézményrendszer pártfogását.

Valóságtudata áthidalásához a pszichológia végül is ebből a pártfogásból nyeri önbizalmát. Ami természetesen nagyon változó, attól függően, hogy adott társadalmi rendszer — önnön reprodukciója érdekében — mennyire kíván támaszkodni a pszichológia ideologikus szerepkörére. S hogy egyáltalán, az ember társadalmiasodásának adott szerveződési szintjén az intézményekben lefojtott ellentmondások mennyire juthatnak szubjektív problémák formájában felszínre. Általában véve elmondható, hogy bizalmatlan és lekicsinylő a pszichológiával szemben a hatalom gépezete ott, ahol a társadalomszervezésben nagyobb hangsúly esik az állam erőszakszervezeteire, ahol a szellemi élet irányításában politikailag erőszakosabb módszerek jutnak kifejezésre. Viszont kifejezettebb a pszichológiában rejlő lehetőségekkel szembeni igény ott, ahol a hatalom megengedheti magának a „szabadsággal” és „demokráciával” való kérdést, ahol tehát az egyéni létszerveződésben az intézményesített lét bürokratikus gépezete nincs közvetlenül és nyomasztóan jelen. És, ha abból a tendenciából indulunk ki, hogy az élet nyers, durva intézményességét, a hatalom erőszakszervezeteinek akcióit az ember társadalmiasodásának bizonyos fejlettségi szintjén túl, egyre nagyobb mértékben a tudati befolyásolás váltja fel, hogy történelmileg mind kifejezettebben előtérbe kerül a szellemi objektivációs szféra ideologikus szerepköre, azt kell hinnünk, hogy a pszichológia még csak eztán szerezhet magának igazán „becsületet”. Többek között azzal, hogy minden bizonnyal derekasan kiveszi részét annak a „globális manipulációs programnak” a megszervezésében és kivitelezésében, amelynek előszele már itt fújdogál. A „korszellem” diktálja, s egyben záloga ez a jövő társadalmak belső szilárdságának, hogy a létformát elfogadó és pártoló magatartásnak, a külső, fenyegető fizikai kényszer reflexiója helyett, belső igénnyé, sajátként megélt érzelmi-tudati állásfoglalássá kell válnia. Mondanunk sem kell, hogy a pszichológiára az efféle akciókban szükségképp kulcsszerep hárul.

Számunkra azonban végérvényben csak annak felismerése fontos, hogy a pszichológia társadalmi szerepkörétől függetlenül nem indulhat saját belátása szerint fejlődési útjára, hogy azokat a kényszerpályákat kell bejárnia, amelyeket a vele szemben támasztott elméleti és gyakorlati igények szabnak meg ideologikus tartalmuk által. Naivitás volna ezért a pszichológia mindenkori formájában testet öltő ideologikus tartalmakat eltagadni, mint ahogy éppoly naivitás volna azt remélni, hogy ez a tudomány, pusztán a lelkiismeretes tudósok szorgalmas munkája által,

fejlődésének immanens útját járva, szükségképp megtalálja majd adekvát tárgyát, leküzdi a „félreértésekből” — és „meg nem értésekből” — fakadó válságát.

De éppoly fontos számunkra annak felismerése is, hogy mit sem ér, ha önmagában véve bíráljuk a pszichológiát, ha az elmarasztalt szerepkört és tudatformát leválasztjuk azokról a létviszonyokról, amelyeket az a maga módján csak reprezentál. Hiszen végül is nem a pszichológia kizárólagos „bűne” a tárgytévesztése. Nem pusztán rajta múlik a szubjektív szféra meg nem értése. Mint ahogy a személyi sorsformálással szembeni tehetetlensége sem írható minden további nélkül a terhére. Elvégre a pszichológia, a társadalom ideologikus szférájának szerves részeként, csak azt a szerepkört töltheti be, amit intézményesen ráruházunk, s csak úgy, ahogy azt tőle megkívánják. És ha mi, a szubjektív szféra ignorálása végett, a pszichológia tudományosságának jelen formáját — a „lélekről szóló” tudomány lélektelenségét — abszurdnak találjuk, a legkevésbé sem elégedhetünk meg azzal, hogy ezt a pszichológia szemére vessük. Elvégre nem a pszichológia ködképeihez, hanem azokhoz a gyakorlati viszonyokhoz kell címeznünk számonkérésünket, amelyeket a pszichológia adott formájában csak képvisel számunkra. Mint a társadalmi-ideologikus emberkép (egyik) eszmei feielfőse, a pszichológia paradox módon épp hamis tudata, zavaros elméletei révén vet fényt a személység gyakorlati abszurd helyzetére. Anélkül persze, hogy akár emberképének ideologikus jellegét, akár ennek az emberképnek a társadalmi viszonyokkal való összefüggését felismerné.

Nehéz volna tehát a pszichológia ideológiakritikájának jogosultságát elvitatni. Helye van ennek a kritikának már csak azért is, hogy a pszichológia elméletképzési nehézségeinek oka és háttere nyilvánvalóvá váljék; hogy a kulcsfogalmakban tükröződő illuzórikus társadalmi-személyi viszonyokban felismerjük a közösségével szembekerült individualitás torz gondolati leképeződésének szükségességét. A pszichológia következetes ideológiakritikája fontos lehet továbbá avégből is, hogy felszínre hozhatja a szubjektív szféra kényszerű titokzatosságának mély értelmét, leleplezheti az irracionalizmustól terhelt emberkép nemkívánatos elméleti-gyakorlati következményeit. Elgondolkozhatunk például azon is, hogyan és miként kényszerül a pszichológia arra, hogy tárgykörének meghatározásával, s a természettudományokat utánzó módszertanával, mindenáron gátolja a szubjektív élményreflexiókban s a személyi életviteli problémákban megnyilvánuló társadalmi ellentmondások felszínre kerülését, gondolati megfogalmazódását és cselekvéssé szerveződését. És ezzel összefüggésben, fontos lehet a pszichológia ideológia-kritikája, mert segíthet leleplezni a társadalomtudományos gondolkodásunkra olyannyira jellemző „személyes lélettársadalmi lét” gondolati megosztottságának kettősségét.

Szükség van tehát a pszichológia ideológiakritikájára. De Erős Ferenc-

cel egyetértve azt kell mondanunk, hogy „a pszichológia ideológiakritikáját ama elembertelenedett társadalmi viszonyok kritikájával kell összekapcsolni, amelyeknek maga a pszichológia is integráns része; ama viszonyokéval, amelyek között ez a tudomány egyáltalán funkcionálni képes és hatékony lehet — akár mint a *nyílt tömegmanipuláció technológiája*, akár pedig mint az uralmi viszonyokat igazoló *rejtett legitimizációs apparátus*”.

És ezen a ponton össze is kötnénk a pszichológia és ideológia viszonyát elemző s főként az általános összefüggéseket kereső gondolataink szálát a tanulmányunk elején jelzett vita problemafonálával.

Vitaindító tanulmányában Erős, a pszichológia történetének rövid áttekintésével, konkrét példákkal illusztrálja a pszichológia ideologikus szerepkörének sokarcúságát és változékonyságát. Az ún. „technokratikus ideológia” legpregnansabb formáján, a behaviourizmuson kezdve, a különböző szociálpszichológiai iskolákon mint sajátos „programideológiákon” keresztül, a „konfliktus-elméletekig” és a legitimizációs funkciót betöltő egyéb „állapot-ideológiákig” azt követi nyomon, hogy miként tudott — tárgykörének átértelmezésével és módszertani „hajlékonyságával” — adaptálódni a pszichológia a mindenkori társadalmi szükségletekhez, hogyan tudott a változó körülmények ellenére folyamatosan eleget tenni társadalmi-ideologikus szerepkörének. Erős illusztratív példái nyomán közvetve betekintést nyerhetünk arra vonatkozóan is, hogy miként vált a pszichológia századunk során az ideológiai befolyásolás egyik legfontosabb és legpregnansabb formájává.

Önmagában véve már a pszichológiának ez a vázlatos ideológiakritikája is elég volna ahhoz, hogy Erős tanulmányát, a szakmai önismeret terén, fontos és hiánypótló olvasmányként tartsuk számon. Érdemes azonban odafigyelnünk a tanulmány megírásának mélyebb szándékára is. Hiszen Erős számára a pszichológiatörténet végül is csak paraván, amely arra szolgál, hogy kellő körületekintéssel körüljárhassa és kibonthassa hivatásával kapcsolatos konfliktusát. S mivel e konfliktus mibenléte felől nemigen hagy kétséget, közvetve ezt teszi mindannyiunk lelkiismereti tárgyává.

„Egy »társadalom nélküli szociológia« követelése minden bizonynal abszurditásnak tűnne: a modern pszichológia viszont éppen a nevében adott specifikus tárgymegjelölés (*pszichológia*, azaz lélekről szóló tudomány) tagadásával, vagy legalábbis érvényességének zárójelbe tételével kezdte meg pályafutását” — írja Erős Ferenc, majd így folytatja gondolat sorát. „A lélek száműzése azonban, amihez a pszichológiának, ahhoz, hogy tudományként számba vehessék, konzekvensen ragaszkodnia kellett, természetesen nem valósulhatott meg teljes mértékben, hiszen ez a pszichológia létjogosultságát vonta volna kétségbe. A pszichológia tehát a maga módján megőrizte tárgyát: úgy és abban a formában, ahogyan ezt számára a tudományosság múlt századból örökölt, és máig ható, krité-

riumrendszere lehetővé tette. Következésképp a pszichológia története nem egyértelműen a lélek, vagyis a szubjektív szféra tagadásának története. Cifrább ennél a helyzet: a pszichológia története a szekularizált és eufémisztikus módon átkeresztelt lélektudomány alakváltozásainak története.”

Erős tehát nemcsak hogy felismeri a pszichológia „tudathasadásának” okát, de e tudomány adekvát és ideologikus szerepe által kikényszerített tárgykörének ellentmondásosságában félreérthetetlenül le is leplezi a praxis szintjén jelentkező konfliktusok alapját. Azoknak a konfliktusoknak az alapját, amelyek az individuálisan vallott s a hivatástudatra átvitt humanista törekvések és a pszichológia ideologikus szerepkörének diszkrepanciájából származnak. Természetükből fakadóan ezek a konfliktusok nem mindenki számára jelentenek szükségképpen problémát. Korábban már utaltunk rá, hogy miféle mechanizmusok védik-támogatják a pszichológiát válságtudatának — Erős kifejezésével, „tudathasadásának” — áthidalásában. Itt csak annyit fűznénk hozzá, hogy minél mélyebb és teljesebb a személyi azonosulás a pszichológia ideologikus szerepvállalásának valamely formájával, annál kevésbé áll fenn annak veszélye, hogy az apologetikus hivatástudatot valami is megzavarhatná. Konfliktus csak ott támad, ahol az uralmi viszonyok elvont — a tudomány tárgy- és feladatkörében rögzült — érdekképviselőténél erősebb a szubjektív szférával szemben érzett felelősség, vagyis ahol a személyi sorsok konkrét gondjának megértése kéri szamon a pszichológiától adekvát tárgyát.

Bármilyen sűrítetten exponálja is azonban Erős hivatásának lényegi problémáját — a lélektan lélektelenségét és apologetikus szerepvállalását —, nem gátolja meg ez vitapartnereit abban, hogy e fontos kérdéseket megkerüljék és „agyonhallgassák”.

Pléh Csaba mintapéldánya a tények tiszteletének büvkörében élő, és önmagát a tudomány pártatlanságának gondolatával megnyugtató tudós-nak. Az a típus tehát, aki nem szívesen köti munkáját társadalommegváltó eszmékhez, „utópiákhoz”. Mi sem természetesebb tehát, mint hogy Erőstől is következetesebb pszichológiatörténetet kér számon, mérsékeltebb ideológiakritikával. Erőssel polemizálva azt állítja, hogy a tények korrekt tisztelete mellett létrehozhatóak a tudományos kutatómunka által olyan új értékek, amelyek meghaladják a tudomány és a gyakorlat viszonyának reprodukcióját, s ekként kívül állnak a mindennapok legitimizálásának gyanúján. Csak éppen arról feledkezik meg, hogy bármiként viszonyuljon a tudós kutatási tárgyához, ha kritika nélkül elfogadja tudományos problémalátását, az adott feladatok megoldásában már megkerülhetetlenül adva van számára társadalmi szerepkörének ideologikussága.

Erős tanulmányának gazdag gondolati anyagából Pléh Csaba látszólag találmásra szúr ki egy-két problémát, amelyekkel kapcsolatban aztán

Erőssel vitába száll. Érveiből hamar kiderül azonban, hogy távolról sem véletlen érdeklődésének iránya, hanem voltaképpen a behaviourizmus csúfos elmarasztalását fájlalja. Így áll elő aztán az a helyzet, hogy miközben a pszichológia ideológikus szerepének vádját hátrítja, bizonyos távolságtartással ugyan, de annál konzekvensebben a pszichológia „legleketlenebb” ideológikus tudatformájának védelmét vállalja.

A tudományos kutatómunka lehetséges „pártatlanságának” gondolatából kiindulva, Pléh Csaba Erős tanulmányát szükségképp utópisztikusnak találja. Úgy véli, hogy a „hétköznapi pszichológus” számára erejét meghaladó feladat volna az Erős által felvetett probléma vállalása. Már mint annak a dilemmának a társadalomfilozófiai átgondolása, hogy miként volna lehetséges az egyén-közösség ellentmondásos viszonyának történelmi felszámolása, s ezzel kapcsolatban a pszichológia adekvát szerepvállalása. Pléh szerint minden erre irányuló törekvés és elgondolás óhatatlanul magán hordozná a „társadalommegváltó pszichologizmus” veszélyét. És ennek a „pszichologizmusnak” csak úgy vehetjük elejét, mondja Pléh Csaba, ha a pszichológusok nem az „elgondolás szférájában” járnak, hanem a társadalom „valós folyamataiban” felmerülő dilemmákkal foglalkoznak.

A korábban kifejtettek alapján, úgy véljük, nem nehéz felismerni a Pléh Csaba által képviselt tudatforma lényegét, s annak ideológikus gyengeségeit. Naivitás ugyanis abban reménykedni és arra alapozni, hogy ha a jövőformálást szolgáló társadalomfilozófiai kérdésektől — a „társadalommegváltó pszichologizmus” veszélye miatt — elhatároljuk magunkat, ezzel egyszersmind megkerülhetővé tehetjük a közösség és individualitás megoldatlan viszonyából fakadó ideológikus problémákat. S ugyanígy naivítás a társadalmi valós folyamatok dilemmáira apellálva a pszichológia ideológikus szerepköreinek kritikátlan vállalását szorgalmazni. Hiszen a kutatások alapjául szolgáló társadalomfilozófiai előfeltevések kibontása, tudatosítása és annak ideológiai vonatkozásaival való szembenézés nélkül, a tudós — álljon bár vitán felül szakmai tisztessége és tárgyi tudása — épp a legfontosabb dolgot nem látja tisztán. Azt ti., hogy kutatási programjával miféle társadalmi érdekeket szolgál, s hogy szorgos munkájának eredményeivel miféle jövőt is formál.

Pléh Csaba behaviourizmust „pártoló „szcientizmusánál” jóval egyértelműbb a szociálpszichológia védelmében fellépő Csepeli György apologetikus szerepvállalása.

Tagadhatatlanul imponáló az a higgadt körültekintés, a megcsillantott gazdag tárgyismeret s az a nagyvonalúság, amellyel Csepeli Erős tanulmányára reflektál. Imponáló már csak azért is, mert Csepeli minden szaván érződik, hogy a társadalom-lélektan elkötelezettje, hogy fenntartás nélkül hisz tudománya folytonos megújulásában és társadalmi hasznosságában. Mi sem természetesebb tehát, mint hogy ellenérzésekkel reagál Erős kritikájára, amit úgy is megfogalmazhatnánk, hogy széles ívben há-

rítja el magától a társadalom-lélektan számon kért lelkifurdalását. S mi tagadás, ezt a lelkifurdalást nem is igen kérhetnénk tőle számon. Ahhoz ugyanis túl szoros a szociálpszichológiával való azonosulása, túl gyakran takarózik annak „immanenciájával”. Nyilvánvaló, hogy éppen ez a szoros kötöttség, a személy meggyőződésé és látószöggé vált immanencia gátolja meg őt abban, hogy a társadalom-lélektan „túlkapásainak” bírálátára való hajlamán túl, az Erős által kiélezett problémát is akceptálja.

Noha Erős, a társadalom-lélektan ideologikus szerepvállalásait félreérthetetlen szempontból bírálja, Csepeli megkísérli vakvágányra terelni — e tudományág gyakorlati alkalmazásának aktuális problémáira szűkíteni — a vitát. Ennek érdekében mindenekelőtt bagatellizálni igyekszik a szociálpszichológia társadalmi szerepvállalásainak fontosságát. „Nem hinném — írja —, hogy a világ reakciós és haladó erőinek küzdelme a szociálpszichológiai intézetekben és laboratóriumokban dőlne el.” Minden valószínűség szerint a szociálpszichológia ideologikus szerepének elhanyagolható jelentőségére utal ezzel. „A szociálpszichológiára összpontosított ideológiai ösztűz során” — írja, a szociálpszichológiának mint „állapot-ideológiának” Erős által megfogalmazott vádjára célozva, sokan hajlamosak megfeledkezni arról, hogy „a társadalmi lét adott szerkezetét elsősorban nem a »lány, szociálpszichológiai tényezők«, hanem a gazdaság, a jog, a társadalmi struktúra, a szervezetek történelmi és nem pszichológiai logika szerint változó illetve változtatható »kemény« tényezői határozzák meg.”

Aligha férhet kétség hozzá, hogy az állam erőszak-apparátusának szerepköréhez képest a társadalom-lélektan tanaiban és fogalmaiban feszülő ideológia jelentéktelen társadalomformáló erőt képvisel. Bár, mint mondtuk, társadalmá válogatja, hogy a létforma szervezésében és megőrzésében a hatalom a befolyásolás mely eszközeinek milyen szerepet szán. És persze, nemcsak erről van szó. Elképzelhető az is, hogy a szociálpszichológia sem áll mindenkor és feltétlenül helyzete magaslatán. Nem szükségképp övé a kezdeményező szerep, s legitim funkcióját sem biztos, hogy „tisztességgel” látja el. Más szóval, a hatalmi viszonyok átstrukturálódása során a társadalomszervezést bénító ideológiai koloncként is szóba jöhet. De akármiként is álljon a helyzet vele, önvizsgálatához semmiképpen sem elég „immanens logikájának” számbavétele. Ennél sokkal fontosabb tudatosítani azt, hogy adott formájában milyen ideológiai és politikai „megfontolásokat” képvisel.

Csepeli azonban éppen hogy ezt, a „politikai és ideológiai megfontolásokat” hányja leginkább Erős szemére. Azzal vádolva őt, hogy a tudományon kívüli területekről „visz be” ilyen megfontolásokat a kutatás területére. Mintha legalábbis Erősen állna a társadalomtudományok politikai érdekképviselője, rajta múlna azok ideologikus „szennyezettsége”. Más kérdés, hogy Csepeli szívesen határolná el tudománya „immanens problémakörét” annak politikai és ideológiai vetületétől. Még annak árán



is, hogy ha ezért cserébe kétségbe kell vonnia a szociálpszichológia legcsekélyebb társadalomszervező erejét is. Csak éppen arra nem gondol, hogy ez esetben vajon mi értelme marad tevékenységének.

De végül is, hogy mennyire esik latba, mekkora szerepet játszik a szociálpszichológia a társadalmi élet szerveződésében, azt kétségkívül nehéz volna pontosan meghatározni. Nem is annyira a dolgok természetéből fakadóan volna nehéz, hanem sokkal inkább a szociálpszichológia erre a felmérésre való alkalmatlansága miatt. Merthogy éppen a szociálpszichológiának kellene feltárnia, hogy nemcsak saját szemléletmódja mint a társadalom ideologikus szférájának keskeny szegmentuma, hanem általában véve, hogyan befolyásolják az eszmék — köztük az önmagunkról való tudásunk s társas viszonyaink jellegéről alkotott ismereteink — a társadalmi lét szerveződését. Bármilyen bonyolult feltételeken keresztül haszon is vissza a szubjektív szféra a társadalmi struktúra szerveződésére, a társadalom-lélektan elvileg magában hordozza a folyamat megismerésének lehetőségét. Más kérdés, hogy erre most még képtelen, hogy ez idő tájt még társadalmi szerepkörének valós összefüggéseit sem ismeri fel.

Látjuk, az ideologikus szerep gyanújától való félelem hogyan viszi, Csepeli esetében is, rossz irányba a védelem vonalát. Rossz irányba, hiszen Csepeli a szociálpszichológia ideologikus funkciójának bagatellizálásával dehogyan szeretné tudományának amúgy is nehezen kivívott és őrzött társadalmi megbecsülését rombolni vagy csökkenteni. Ellenkezőleg, Erőssel éppen azért van vitája, mert úgy véli, hogy annak kritikai magatartása veszélybe sodorhatná az éppen hogy csak „rehabilitált” s végre prosperáló tudományt. Ezért nyilvánítja sietve „importált” társadalom-lélektan kritikának, „tipikus értelmiségi megnyilvánulásnak”, időszertlen törekvésnek Erős szándékát, ezért marasztalná el bármivel, ami megítélése szerint tompítaná a kritika súlyát vagy azt valamiképpen háttalanítaná.

Van abban persze némi igazság, ami mellett Csepeli kiáll. És végeredményben méltányolhatnánk is a kényérkööttség gondját, ha lelkiismeretünk megnyugtatója nem járna oly szorosan együtt tevékenységünk racionalizálásával, ha személyes meggyőződésünk nem képviselné egyúttal az ideologikus szerepvállalás valamely formáját. Így azonban, a szociálpszichológia adott formájának védelmét vállalva, érveivel és tetszerős programjával Csepeli nemcsak saját lelkiismeretét nyugtatja meg, de hátráltatja is azoknak a kérdéseknek a kibontását és érdemi megválaszolását, amelyeket megkerülve a társadalom-lélektan — s egyáltalában a lélektan —, az emberi sorsok jobbításáért folyó küzdelemben érdemleges szerepet csakugyan nem vállalhat.

# VIZSGÁZIK AZ EUROKOMMUNIZMUS

BÁLINT ISTVÁN

Egy év alatt három választás, majd egyidőben három pártkongresszus. Vizsgázott az eurokommunizmus. A választások azt mutatták meg mennyire reális a nyugat-európai kommunista pártoknak az elképzelése, hogy átalakíthatják a társadalmat, megindulhatnak a szocialista társadalom építésének útján, békésen, demokratikusan, a parlamenti játékszabályok tiszteletben tartásával. A pártkongresszusok azt összegezték, milyen tanulságokat lehet levonni abból, hogy ez az átalakulás nem megy olyan gyorsan, ahogyan az eurokommunizmus kezdeti lendületének idején gondolták, és mit kell tenni, hogy a nyugat-európai kommunisták pártok mégse szoruljanak vissza a tehetetlen ellenzéki pádsoraiba, ne tegyék ismét a messzi távlatba a társadalom szocialista átalakítását.

## 1.

A választópolgárok Franciaországban, majd Spanyolországban, végül Olaszországban szavaztak, tehát az eurokommunizmus három legfejlettebb kommunista pártjának országában. Az eredmény ismert: ezeknek a kommunista pártoknak most sem sikerült bekerülniük a kormányba, sőt minden jel szerint most messzebb vannak ettől a céltől. Mint már mondtuk, mindhárom kommunista párt, maga az eurokommunizmus azzal az elképzeléssel indult, hogy lehetséges a kapitalizmus békés átnövése szocializmussá, lehetségesek olyan szövetségek, amelyek elindítják ezt az átalakítást és maga az átalakulás egy lassú folyamat, amelyben fokozatosan erősödnek a szocialista társadalom elemei. A legfejlettebb nyugat-európai kommunista pártoknál ennek az új irányzatnak a kialakítását egy szigorú lelkiismereti vizsgálat előzte meg, amelynek során a kommunisták becsületes szembenézéssel arra a kérdésre keresték a választ, miért nem sikerül győzelemre vinni az új társadalmat a legfejlettebb államokban, miért nincs még mindig szocializmus azokban az országokban,

ahol a gazdasági erők fejlettsége a legmagasabb szintre emelkedett. Ennek a szembenézésnek az eredménye az a felismerés, hogy ezért a kommunista pártok maguk is hibásak, meg kell tehát változtatni a régebbi taktikát és stratégiát. Ennek eredményeként alakult ki az eurokommunizmus irányzata a nemzetközi kommunista mozgalomban.

Az új irányzat eredményeként a kommunisták két nyugat-európai országban is a kormánykoalíció részévé váltak. Spanyolországban a többi párttal együtt aláírták a moncloai egyezményt, amely a pártok közös ügyévé tette a kormánypolitikát. Olaszországban mind közelebb kerültek a kormányhoz. Kezdetben kívülről tartották fenn a kormányt, azzal, hogy a parlamentben tartózkodtak a szavazástól, később pedig a közös politika kialakításában és ellenőrzésében is bevonták őket. Mégis a kormányhoz legközelebb a francia kommunisták kerültek, hiszen a baloldalnak a községi választásokon aratott elsőprő győzelme után mindenki biztosra vette, hogy a parlamenti választásokon az egyesült baloldali győz és ezzel Franciaország kommunista minisztereket kap.

Mit hoztak ezzel szemben a választások? Franciaországban az addigi kormánykoalíció megtartotta parlamenti többségét, az utolsó percben ugyan helyreállt a baloldal egysége, de ez nem volt elegendő a győzelemhez, sőt a választások után ténylegessé vált a szakadás a Kommunista Párt és a Szocialista Párt között. Spanyolországban a választásokon a kormány ügy megszilárdította pozícióit, hogy most már a pártokkal való egyezés nélkül próbál kormányozni. Olaszországban a Kommunista Párt veszített szavazóinak számából, és most már nemcsak hogy nem hajlandóak bevenni a kormányba, hanem nélküle, és támogatása nélkül próbálnak kormányt alakítani. Azt bizonyítja-e ez, hogy az eurokommunizmus irányvonalának kialakítása ellenére sincs esély a kommunisták kormányra kerülésére? Arról van-e szó, hogy nem reális a nyugat-európai kommunista pártok elképzelése a társadalom demokratikus, parlamenti átalakításáról? Ezekre a kérdésekre kereste a választ a majdnem egyidőben tartott három pártkongresszus: a Francia KP-é egy évvel a választások után, az Olasz KP-é közvetlenül a választások előtt, a belga kommunisták pedig saját lehetőségeiket vizsgálták az eurokommunizmus keretében.

## 2.

A pártkongresszusokon végrehajtott elemzés és lelkiismeret-vizsgálat elsősorban is arra mutatott rá, hogy a kommunisták pillanatnyi visszatorulásának, az eurokommunizmus kezdeti lendülete megtörésének objektív és szubjektív okai vannak. Az objektív okok vizsgálata között első helyre tehetjük azt a pusztán tény, hogy az eurokommunizmus nem valami varázsige, amelynek megfogalmazásával a nyugat-európai kommunista pártok már meg is oldották a társadalmi átalakulás kérdését,

már biztosra vehetik a győzelmet, csak éppen ki kell várniuk elképzeléseiknek diadalát. Mint mondtuk, az eurokommunizmus irányzata reális esélyt adott a kommunista pártoknak arra, hogy ne passzív ellenzéki-ségből, hanem a kormányokkal való aktív viszonyban befolyásolják egy-egy ország politikáját, sőt megnyitotta előttük a kormányra kerülés távlatát is, de ez a politika, stratégia és taktika semmiképpen sem szavatolja automatikusan a társadalmi átalakulás megindulását, a kommunista pártok hatalomra kerülését. Még ha nem is lettek volna ezek a sokak számára esetleg lehangoló események, akkor is a kommunista pártoknak el kellett volna gondolkodniuk azon, hogy az eurokommunizmus pártjai közé tartozik-e mondjuk a Belga Kommunista Párt is, amely legutóbbi kongresszusán éppen azzal a ténnyel volt kénytelen szembenézni, hogy a belga munkásmozgalom nagyarányú fellendülése, az országban halmozódó problémák és társadalmi bajok ellenére sem tudott a párt nagyobb befolyásra szert tenni. Sőt, a Brit Kommunista Párt nemrégiben tartott kongresszusa emlékeztetett is arra, hogy az eurokommunista programot először a Brit KP fogalmazta meg 1951-ben, amikor kimondta, hogy: „Nagy-Britannia saját útján jut el a szocializmusig... A brit kommunisták kijelentik, hogy a brit nép a kapitalista demokráciát igazi népi demokráciává alakítja át, a parlamentet pedig, amely Britanniának a demokráciáért vívott történelmi harcában jött létre, a nép hatalmas többsége akarátának demokratikus fegyverévé formálja át.” Ennek ellenére a Brit Kommunista Párt ma sem tud lényegesen beleszólni országa ügyének intézésébe. Már maga ez a körülmény elég figyelmeztetés lehetett volna valamennyi nyugat-európai kommunista párt számára, hogy az eurokommunizmus semmiképpen sem varázsigé, amely egyszerre új helyzetet tud teremteni.

A pillanatnyi visszaesés másik objektív okaként megemlíthetjük, hogy — bármilyen furcsán hangzik — a gazdasági válság nem egyértelműen kedvez a kommunista pártok előretörésének. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a kommunista pártok kormányra kerülésének biztosítéka olyan pártszövetség, amely összefogja a baloldal számos más erőhordozóját is. Viszonylag békés időszakokban ez a szövetség könnyebben megteremthető és fenntartható, a válságos napok, főképp a gazdasági válság olyan elhúzódnása mint most Nyugat-Európában, viszont kiélezhetik a baloldali szövetségen belüli viszonyokat is. Példa erre a francia baloldali szövetség, amely egy karnyújtásnyira a hatalomtól bomlott fel, elsősorban azért, mert a gazdasági válság körülményei között a kommunistáknak már olyan erősebb követeléseket is meg kellett fogalmazniuk, amelyeket a szocialisták nem tehettek magukévá, a kommunistáknak viszont ragaszkodniuk kellett ezekhez a követelésekhez, ha nem akartak elszakadni a munkásosztály egyre elégedetlenebbé váló zömétől. Így aztán a párt ott őrlődött a válság diktálta elégedetlenség erősebb megfogalmazása meg a szövetség többi tagjával kötendő kompromisszum követelménye között.

Fhhez hozzá kell még tennünk, hogy a gazdasági válság hatása maga sem egyértelmű. Mint Marchais fogalmazta meg a francia pártkongresszuson: „A gazdasági válság hozzájárul a változtatás igényének növekedéséhez, de ugyanakkor kiváltja a félelmet, az ellenállást ezzel a változással szemben, sőt a visszakozást is.” Így aztán a nyugat-európai kommunista pártok pillanatnyi visszaesésének objektív okai között mindenképpen ott van az a tény is, hogy a gazdasági válság súlyosabbá tette a belső harcokat, ezzel a baloldalon, sőt egy-egy párton belüli csatározásokat is. Éppen ez az objektív körülmény utai viszont arra, hogy ez a visszaesés csakis ideiglenes lehet.

A lezajlott pártkongresszusok azonban nem annyira az objektív okok, hanem a szubjektívek vizsgálatát állították előtérbe. A szubjektív okok keresése közben ismét jelentkezett a dogmatikus szárny, amely azzal hozakodott elő, hogy kár volt feladni a régi irányvonalat, nem is kellett volna kikötni az eurokommunizmusnál, hiszen a párt ellenfelei továbbra is ugyanolyan érveket használnak fel ellene mintha semmi sem változott volna. A Francia Kommunista Pártban a leghevesebbek ezek a belső viták, ott jelentkezett a másik szárny is, amely azt hozta föl, hogy a Kommunista Pártnak — ha már belement a baloldali szövetségbe — minden engedményt meg kellett volna tennie annak érdekében, hogy megőrizze a szövetséget a Szocialista Párttal, semmilyen kompromisszum nem lett volna túl magas ár a baloldali szövetség győzelméért, a parlamenti többség megszerzéséért. Utána folytathatta volna a párt harcát saját elképzeléseiért, de már a meghódított hatalom palánkjain belül. Ebben az érvelésben néha feltört még a szocialistáknak az a tétele is, hogy a Kommunista Párt megijedt a vezető szerep átengedésétől, attól, hogy a szövetségen belül a szocialisták törtek előre, sőt esetleg még attól is, hogy a gazdasági válság körülményei között vállalja a felelősséget az ország kormányzásáért.

A dogmatikus és a szociáldemokrata szárny jelentkezése egyaránt csak részben adott választ a kommunista pártok visszaesésének szubjektív okaira. Az Olasz Kommunista Párton belül egy másfajta vita folyt le, abban nem jutottak kifejezésre a különféle áramlatok, mégis ez a vita sokkal jobban rávilágít ezekre a szubjektív okokra. Gondolunk itt arra, hogy az olasz kommunisták kommunista őszinteséggel görcső alá vették azt, hogy a Kommunista Párt veszített szavazóinak számából, sőt 1978-ban taglétszáma 23 704 fővel csökkent. A kongresszus előtt lezajlott viták még a parlamenti választások eredményei előtt vizsgálták a Kommunista Párt befolyásának gyengülését, de mégis rávilágítottak néhány olyan tényezőre, amelyet a választások eredményeinek elemzése csak alátámaszthat. A sok tényező közül csak két mozzanatot emelnénk ki. Egyik az Alfa Rómeó gyárban — ahol 20 000 dolgozó közül 1200 párttag van — tartott kongresszus előtti tanácskozáson hangzott el. A résztvevők ugyanis arról beszéltek, hogy „a legna-

gyobb veszély abban rejlik, hogy a demokratikus centralizmus csak egy irányban működik, a csúcstól a bázis felé". Azt kifogásolták ugyanis, hogy a párt vezetősége sokkal nagyobb gondot fordított a többi párttal való egyezkedésre, a parlamenti erőviszonyok taktikai játékaire, mint a párttagság és a kommunistákkal szimpatizáló tömegek véleményére és nem reagált még az ilyen értelmű alulról jövő figyelmeztetésekre sem. A másik mozzanatra a calabriai föderáció titkára utalt, amikor kijelentette: — „Amikor a regionális igazgatásról megállapodtunk a kereszténydemokratákkal, a mezőgazdasági munkások, akik a párt erejének és váiasztóinak 70 százalékát teszik, azt mondták: — Ti csak folytassátok, majd meglátjuk ebből mi lesz. És továbbra is csak passzív szemlélők lettek. Mi viszont részévé váltunk a regionális közigazgatásnak, s elveszítettük a tényleges hatalomért folyó harc lehetőségét.” Ez a nyilatkozat ugyanis arra utal, hogy a párttagok és a párt választói eleve bizalmatlanul fogadták a kereszténydemokratákkal való egyezséget. Ilyen körülmények között a pártnak vagy erőlesebben kellett volna fölvetni a tömegek igényeit, vagy pedig a parlamenti harc taktikáját hatékonyabban kellett volna párosítania a tömegek mozgósításával, a tömegekkel való munkával, a tömegek hangulatának érzékeny figyelembe vételével; általában pedig szorosabban kellett volna kapcsolni a parlamenti és a forradalmi harc hagyományait és eszközeit.

### 3.

A nemrég lezajlott pártkongresszusok ezeknek a szubjektív okoknak az elemzését elvégezték, azzal, hogy az Olasz Kommunista Párt vezetőségének ülése már a parlamenti választások eredményének tudatában egészítette ki a kongresszuson adott elemzést. Az okok vizsgálata és a további taktika meghatározása legelőször is azt mutatja, hogy az eurokommunizmus nem valamilyen egységes áramlat, hanem minden párt másképp keresi a neki és sajátos körülményeinek legjobban megfelelő megoldást. A spanyol kommunisták például még a jelenlegi körülmények között sincsenek ellenzékben, a belga kommunisták pedig annak módját vizsgálták hogyan tehetik politikai erővé a gazdasági válság szülte elégedetlenséget, a francia és olasz kommunista párt pedig arra a kérdésre kereste a választ, hogyan folytassa harcát a jelenlegi körülmények között, amikor messzebb vannak a kormányra kerüléstől mint az eurokommunizmus koncepciója megfogalmazóinak időpontjában. A két kongresszus nagyjából ugyanazt a választ adta, majdnem ugyanolyan kérdésekre, csak éppen a hangsúlyozásban van eltérés. A lényeg az, hogy egyetlen erős nyugat-európai kommunista párt sem rendezkedett be egyszerűen passzív ellenzékiségre, egyik sem tette a messzi jövőben a szocialista átalakítás távlatát és lehetőségét, hanem csak azt a következtetést

vonta le, hogy új körülmények között a harcnak új eszközeit és új módszereit kell igénybe venni.

Ebben a közös keretben a Francia Kommunista Párt elsősorban a harcra tette a hangsúlyt. „Miért harcoljunk” — tette fel a kérdést Marchais, s rögtön megadta a választ: „Elsősorban is azért, hogy nemet mondjunk. Nemet a nadrágszjű összehúzására, az elbocsátásokra, a munkanélküliségre, a munkahelyi bizonytalanságra. Nemet a vállalatok bezárására, a külföld felé való fordulásra. Nemet Franciaország hanyatlására, függetlensége és szuverenitása elvesztésére. Nemet minden kísérletre, hogy a munkásokra ilyen romboló politikát kényszerítsenek.” Ugyanakkor azonban a francia kommunisták világosan látják, hogy nem lehet visszatérni a pusztá tagadás régi módszerére, a párt nem lehet egyszerűen ellenzék a kapitalizmus rendszerének keretein belül. Ahhoz, hogy tényleges erővé váljon és befolyásolni tudja az ország továbbfejlődését, távlatot kell adnia, meg kell világítani a tömegek tevékenységének célját. Ezt a célt találta meg a párt legutóbbi kongresszusa az öngazgatásban, abban a jelzőben, amelyet még a közös program elfogadásának idején is idegenkedve fogadtak. Az öngazgatás mögött meghúzódó program azt jelenti, hogy „új viszonyok kellenek a gazdaságban, a vállalatokban, mert a hazánkat sújtó rossz újfajta gazdasági fejlődést igényel, olyan új növekedést, amely a gazdasági tevékenység súlypontjában az embert, a dolgozót állítja, aki kielégíti anyagi és kulturális szükségleteit és felhasználja képességét a kezdeményezésre, arra, hogy a tevékenység mozgatója legyen. Az új viszonyok falun és városban az öngazgatás útján lehetővé teszik a polgárok számára, hogy maguk birkózzanak meg saját problémáikkal, saját életükkel”.

A harcnak és az öngazgatásnak ez a kettőssége teremt új viszonyt a párt és a tömegek között, hogy az új társadalomért vívott harc kevésbé legyen pártszövetségek megállapodása, választási vagy parlamenti szövetsége, hanem a tömegekből, a tömegekkel végzett munkából, a párt és a tömegek egybeolvadásából nőjön ki. Az még nem elég világos, hogy ezt a konkrét tömegmunkát hogyan képzelik el — kivéve, hogy az Olasz és Francia Kommunista Párt egyaránt legsürgetőbb napi feladattá tette a gyári pártsejtek létrehozását, szaporítását —, hogyan nő ki abból a társadalom átalakításának folyamata, mi a viszony e tömegmunka meg a pártok szövetsége között. Ezekre a kérdésekre majd a gyakorlatban, a hétköznapi munkában kell választ adni, ahhoz azonban az új taktika megfogalmazása elegendő, hogy a párt hasznosítja a választási kudarcból levonható tapasztalatot: nem a pártszövetségek, nem a csúcsok összefogása hozza meg az új társadalmi rendszert. De arra is elegendő, hogy a párt ne passzivizálódjon, ne vesszen el a távlat nélküli, mindennapos harcban. Az a kérdés, amelyre a gyakorlati munkában a most elvben megfogalmazott tétel alapján a francia kommunistáknak választ kell adniuk a mindenkori forradalmak, főképp a szocialista forradalmak dön-

tő kérdése: hogyan lesz a tömegek mindennapos tevékenységéből, hétköznap napi harcából társadalmat átalakító, új társadalmat teremtő erő.

Az Olasz Kommunista Párt kissé más hangsúllyal és némileg másképpen fogalmazta meg az új helyzet tanulságait és a harci taktikát is. Ebben mindenképpen közrejátszott az, hogy az Olasz Kommunista Párt a baloldal vezető ereje, sőt nélküle még a legutóbbi választások után sem lehet kormányozni Olaszországot. Éppen ezért az Olasz Kommunista Párt a Francia KP-tól eltérően — amelynek a baloldalon belül is át kellett engednie a vezető szerepet a szocialistáknak — a vezető erő tudatában kell választ adnia a felmerült kérdésekre. Ez is okvetlenül hozzájárult ahhoz, hogy az Olasz Kommunista Párt átfogóbban, s egyben konkrétan fogalmazta meg a kérdést: „A probléma, amellyel szemben találjuk magunkat az a kérdés, hogyan lehet annyira kibővíteni a munkásosztály szövetségének rendszerét, hogy az mind jobban képessé váljon az új társadalmi jelenségek fölfogására, hogy tömörítse és a társadalmi átalakulás irányába terelje e szövetség részvevőinek érdekeit és törekvéseit. Szem előtt kell tartanunk, hogy a szövetség politikáját nem lehet csak a társadalmi és gazdasági érdekek egybeesése szempontjából nézni, fel kell becsülni a többi elemet is, a politikai, eszmei, kulturális és szokásbeli tényezőket.”

Az ilyen helyzetfelmérés alapján az Olasz Kommunista Párt új stratégiájában és taktikájában nem annyira a harc mint a pozitív program áll előtérben. A hangsúly bizonyos eltolódását jelzi már az is, hogy Berlinguer, az Olasz Kommunista Párt tevékenységének kereteit nem csak a mostani gazdasági válság és a fokozódó elégedetlenség koordinátái közé helyezte, hanem átfogóbban fölmérte azt a világhelyzetet is, amelyben befejeződik a gyarmaturalom felszámolása, folyamatban van a nők felszabadulása, ugyanakkor mind több gondot okoz a fiatalság munkanélkülisége és amikor az emberiség egészében — minden napi jelszó, ideológiai és más természetű összeütközéstől függetlenül — választúra kerül, amikor szakítania kell az úgynevezett „fogyasztói civilizációval”, amely „megteremtette a fogyasztás és a pazarlás irracionális rendszerét”. Az emberiség ezen választútja előtt az olasz kommunisták saját távlatukat és a társadalmi átalakulás szükségességének kényszerítő mozzanatát látják. Ezen túlmenően az az elképzelésük, hogy a kommunista párt akkor segítheti elő legjobban a tömegek érlelődését, az új problémák és szükségletek tudatosodását és ezzel a tömegek megindulását a társadalmi átalakítás útján, ha „következetes, józan és szigorú politikát folytat minden téren, a gazdasági és társadalmi életben, a polgári életben, iskolákban és munkahelyen, az állam és apparátusának tevékenységében, a demokratikus intézmények működésében és ne felejtjük el, a párt életében is.”

Ez a következetes, józan és szigorú politika pedig azt jelzi, hogy az Olasz Kommunista Párt nem áll egyszerűen a nemet mondás pozícióján, még csak az olasz munkásosztályt sem pusztán arra mozgósítja, hogy



harcba szálljon a rendszerrel és annak kinövésével, hanem ellenkezőleg éppen azt igyekezik tudatosítani, hogy a munkásosztály nem nézheti csak saját érdekeit. Az általános társadalmi érdekeknek ez az erélyes képviselője a munkásosztálytól, elsősorban cicsapatától, a kommunista párttól főleg azt követeli meg, hogy pozitív programot adjon a társadalmi élet valamennyi kérdésének megoldására. Ezzel magyarázható, hogy az olasz kommunisták pártkongresszusa tényleg ilyen pozitív programot dolgozott ki a terrorizmus elleni harctól az ország testnevelési és sportéletének fejlesztéséig, vagyis a társadalmi és a gazdasági élet minden területét felölelő programot.

Itt a közös vonás a két kommunista párt tapasztalatlevonásában és új taktikájában: együtt vallják, hogy az új társadalom diadala nem lesz látványos parlamenti győzelem, vagy a kommunista miniszterek látványos bevonulása a bársonyszékekbe, hanem lassú átalakulás, lassú változások egész sorozata. Lehet hogy máson van a hangsúly — a francia kommunisták a meglévő tagadásával, mindennapos harccal, az olasz kommunisták viszont a meglévő keretek kihasználásával, azokon belüli pozitív programmal akarnak eljutni ezekhez a lassú változásokhoz. A lényeg azonban az, hogy mind a két kommunista párt a tömegek felé fordulás, a tömegek megnyerésének tanulságát és tapasztalatát vonta le a választási kudarcból. Persze itt még vannak és lehetnek megoldatlan kérdések, főleg az, hogy ezzel a hétköznapi mindennapos tevékenységgel hogyan lehet eljutni a tömegek megnyeréséhez és megmozgatásához és a lassú mennyiségi változások hogyan és mikor hozzák meg a minőségi ugrást. De a leglényegesebb az, hogy egyik kommunista párt sem a passzivizálódás, a visszavonulás következtetését vonta le az elszedett kudarcból, hanem a tanulságok alapján a még fokozottabb tevékenység irányát és módszereit fogalmazta meg.

## JEGYZET A MAI OSZTRÁK IRODALOMRÓL\*

H. KOVÁCSEVICS KATALIN

Az 1945 után alkotó nevesebb osztrák írók közül a középső nemzedékhez tartozik P. Celan (1920—1970), akinek legnevesebb műve, a Todesfuge a koncentrációs táborok drámai eposza, I. Bachmann (1926—), kinek művei a háború utáni elveszettségben is az emberi élet értelmét kutatják, valamint I. Aichinger (1921—), a félelem és a reménytelenség költője.

Az ifjabb generációhoz tartozó osztrák írógárda java része az ún. bécsi és grazi írócsoportba tömörül. A bécsibe tartozik H. C. Artmann (1921—), K. Beier (1932—1965), G. Rühm (1930—) és O. Wiener (1935—). Egészen közel áll hozzájuk E. Myröcker (1924—), A. Okopenko (1930—), E. Jandl (1925—). A csoport tagjait, virágkorukban, 1952-től 1964-ig az új avantgarde ihlette. Bár szervezetük feloszlott, laza, különféle rövidebb-hosszabb életű kapcsolatban vannak ma is egymással. Közös tulajdonságuk, hogy elvetik az irodalmi műfajokat, és alkotásaikat egyszerűen „Texte”-nek, szövegnek nevezik. Éltető szelleimük a barokk, Wittgenstein nyelvfilozófiája, a szürrealizmus és a dadaizmus világa. A csoporton belül nemcsak az azonos irodalmi koncepció és felfogás kötötte össze őket, hanem kollektív alkotásaik is, amelyek szinte szükségszerűen a montázstechnikára alapozódtak.

A másik írócsoport tagjainak ismert neve Grazer Forum Stadtpark. Ide tartoznak: W. Bauer (1921—), B. Frischmuth (1941—), G. Falk (1942—), K. Hoffer (1942—), A. Kolleritsch (1931—), P. Handke (1942—), és M. Scharang (1941—). Az írócsoport hírneve és irodalmi rangja is igazolja azt a tényt, hogy Bécs ma már elvesztette korábbi irodalmi monopóliumát és centralisztikus helyzetét. A graziak ugyanis nemcsak hogy fölzárkóztak a bécsiek mellé, hanem sok tekintetben föléjük is emelkedtek. A bécsiekkel szemben még a Pen-klubban is külön csoportot alkotnak. Így a két évvel ezelőtti bécsi Pen-találkozóan a graziak egyáltalában nem jelentek meg — azonban a találkozóval egyidő-

\* Részlet egy nagyobb tanulmányból.

ben ők is megrendezték a maguk különálló irodalmi estjeiket és kiálltásaikat. Az ellentétek oka eléggé bonyolult, egyik komponense az, hogy a graziak írásában nagyobb hangsúlyt kap a társadalomkritika.

Egy közös vonást azonban mindenképpen ki akarunk emelni a jelenkori ifjú osztrák írógárda mind bécsi, mind pedig grazi csoportjának működéséből, ez pedig az, hogy a nyelv sajátosságából kiindulva, a nyelv kifejező erejét megkérdőjelezve, szinte a hallgatásig és a námaságig jutnak el. (P. Handke „Das Mündel will Vormund sein” c. drámájában a szótlanság abszolúttá válik, mert a mondanivalót pantomimben fejezi ki). Felismeréseikkel ezek az írók a valóság újszerű költői megfogalmazására töreksenek. A mindennapi beszéd nyelvét lemeztelenítik, megfosztják minden külső sallangjától és közhelyétől, éspedig azért, hogy rámutassanak, mennyire manipulál a társadalom beszéde az emberi értelemmel és érzelmekkel. Másik céljuk az, hogy felfedjék az emberi gondolkodás kategóriái és a valóság közötti összefüggést. Mi ugyanis egy tárgyat, egy tényt mint objektumot mindig bizonyos jelentés-összefüggés láncolatában észlelünk. Ha ezt az objektumot kiragadjuk konformis jelentés-összefüggéséből és „elidegenítjük”, beleállítva egy új jelentés-összefüggésbe, akkor újabb valósággá válik, amely tulajdonképpen ismét csak egy újabb lehetőség, megvalósulási forma lesz a sok közül. Ebből az következik, hogy a „valóság” a fantázia terméke, amelyet ugyanúgy, mint a bevett igazságot mindig újból le kell hántani, le kell bontani — azaz tisztítani. Így lesz nyilvánvalóvá, hogy a mindennapi nyelv kliséi tulajdonképpen konstellációk. Az ún. konkrét költészetet a valóságra vonatkozó kritikai nyelvmodellel, konstelláció- és montázs-technikával próbálják létrehozni. Gyakorlatukban a nyelv kötetlen szavakra, a szó pedig hangokra és betűkre bomlik és redukálódik. A nyelv számukra nem eszköz, hanem gyakran öncél, esztétikai funkcióval, különösen a bécsieknél. Alkotásaik hangköltemények (Lautdichtungen), szövegmontázsok, dialektusköltemények, szín- és hangjátékok, színdarabok, szonok, valamint kollektív alkotások. A graziak nyelvi és alakai szempontból gyakran a triviális, hétköznapi irodalomból, a képes hetilapokban közölt regényekből, krimikből és táj-regényekből (Heimatroman) indulnak ki. (Pl. Handke „Házaló” c. bűnügyi regénye, vagy G. Jonke „Üvegközi szemle” c. geometrikus táji regénye). A módszerük itt is az, hogy az állandó szókapcsolatokat, metaforákat és frázisokat szó szerint veszik, montázsokká és egymás mellé helyezett szó-csoportokká alakítják, és ezzel figyelmeztetnek a nyelvvél való manipulálás veszélyeire, leleplezik azt a csalást és hazugságot, amelyet az általuk „triviálisnak” nevezett átlagirodalom tartalmaz.

A mai osztrák írók is fölfedezték a dialektikust, főleg annak hanggazdagsága miatt (pl. a bécsi dialektusban). Írásaikban az általában nem reprodukálható tájnyelvet fonetikusan rögzítik. A tájnyelv, rendkívül rugalmas, és ezért sokkal jobban kifejezi mindennapos gondolkodásunkat,

mint az irodalmi nyelv. Itt is a szavak kiragadása a megszokott fordulatokból az írók legfőbb célja, és ezzel az „elidegenítéssel” új kapcsolatok és értelmek jönnek létre. A mai írók dialektikus-költeményei abban különböznek elődeik költeményeitől, hogy ironikusak, élesek, a „fekete humor” határán mozognak. Következétesen rámutatnak arra, hogy minden stílusrétegnek megvannak a maga sablonjai, és hogy akkor is ezeket a sablonos kliséket használjuk, amikor az őket kitermelő világ ellen küzdünk.

Jellemző az idők változására, hogy míg korábban a német irodalom olvasóközönsége lekicsinyelte és ironikusnak figyelte az osztrákok költészetét, mint távoli regionális jelenséget (pl. Nestroynek bécsi dialektusban írott műveit, Rosegger verseit, stb.), addig a maiakat nagyra értékeli és a német irodalom egyéb avantgarde irányzataival egy szintre emelik. A mai osztrák írók a német olvasók tudatába becsempészik osztrák-német nyelvüket. Nem túlzunk, ha azt állítjuk, hogy a német irodalom súlypontja napjainkban sok tekintetben Ausztriában van és hogy az osztrák írók ma hangadónak számítanak a német irodalomban. Ez az előretérés tulajdonképpen annak a folyamatnak a folytatása, amely a századfordulón kezdődött Hofmanstahlal, folytatódott Rilkével, Kafkával, Werfellel, Musillal és másokkal, egészen napjainkig, H. von Doderrel, I. Bachmann-nal, I. Aichingerrel, P. Handkevel, H. C. Artmannnal stb. Sokan közülük a Német Szövetségi Köztársaságban publikálnak, és ott ismertebbek is, mint Ausztriában.

Az osztrák avantgarde írói hangsúlyozzák irodalmuknak nem nacionalista szellemét. Enyhe iróniával, sőt ellenszenvvel szemlélik a konformista írók jó részének kacérkodását a letűnt idők monarchiájával. Megkérdőjelezik a Habsburgok mitikus értékelését és általában mindazt, amit az ausztriai „reprezentatív” regényírás az első világháborút megelőző és az összeomlást követő időkről mond.

---

# HAGYOMÁNY

---

## KÖNYVEK A SZECCESSZIÓRÓL\*

BORI IMRE

1.

A jugoszláviai és a magyarországi téli-tavaszi könyvprodukción a szecessziót állította a figyelem előterébe. Mintha az iránt az ötvenes években ébredt érdeklődésnek egy egészen friss és erőteljes hulláma dobta volna a szemünk elé a szecesszió történetét tárgyaló, nagy terjedelmű, gazdagon illusztrált összefoglaló munkákat szerbhorvát és magyar nyelven, talán már annak bizonyosságaként, hogy az a fél évszázados „ellenérzés”, amely a szecesszióval szemben megnyilatkozott, csökkenőben, az iránta tanúsított megértés pedig növekedőben van. Mert akár külön tanulmány tárgyát is képezhetné annak az ellenszenvnek a története, amelyet a szecesszióval kapcsolatban megfigyelhetünk, mondanunk sem kell, mennyire feltűnő módon, talán megmagyarázhatatlanul is. Nem is ismer a művészet- és irodalomtörténet olyan művészi irányt, amely ellen ennyire összeesküdött volna az utókor: évtizedeken keresztül még elnevezéseit sem írták le, arról a félre nem érthető szándékról vallva, hogy a szecessziót ki kell törölni nemcsak a hétköznapi, hanem a tudományos gondolkodás világképéből is. Bernáth Mária 1973-ban igen óvatosan és körültekintően megfogalmazott mondatokban a következőképpen rögzíti ezt a szecesszió iránt táplált ellenszenvet. A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben című tanulmányában: „A szecessziót mint egyetemes stílust már csak az utóbbi években tárgyalják. A 20-as, de még a 30-as évek művészettörténetei, ha meg is említenek egy-egy fontosabb egyéniséget, egyelőre nem veszik észre sajátos és más stílusirányzat kötelékébe nem sorolható jegyeiket, legfeljebb egyéni invenciókról be-

\* Bela Duranci művészettörténésznek a vajdasági építészeti szecessziót bemutató sorozata főként az alapvető tények és adatok feltárásának szándékával készül, de egyúttal szoros kapcsolatot mutat, a szecesszió iránt megmutató, egyre gazdagabb és szerteágazóbb, történeti és esztétikai, művelődés- és művészettörténeti kutatásokkal. Ez a szoros kapcsolat indokolja, hogy Bori Imrénék az újabb szecesszió-irodalmat bemutató tanulmánya — a rovatcímétől függetlenül — az építészeti cikksorozat mellett jelenjen meg, annál is inkább, mert érdeklődésének homlokterében éppen a művészeti szecesszió áll. (A szerk.)

szélnek. A neo-impresszionizmus varázsszava mindenre magyarázatot kínált Cézanne-től Holderen keresztül Kandinskyig. Ha valaki, mint pl. Gurlit vagy Muther fel is figyelnek valami újra, inkább a megdöbbenés csendül ki soraikból, vagy a stílusnak a létjogosultságát is vitatják, esetleg kizárólag az iparművészet területére korlátozhatónak tartják.” Érdemes feladat lehetne éppen az ilyen és az ehhez hasonló közelítési módok miatt azt is vizsgálni, mi volt a szecesszióban, ami annyira irritálta a vele foglalkozókat évtizedeken át, ho'ott a befogadás szintjén az olyan extremitások is polgárjogot nyertek a művészettörténetben, mint amilyen mondjuk a futurizmus vagy a dadaizmus volt a szecessziót követő időkben. Az impresszionizmus egyeduralmával nyilván nem lehet magyarázni a szecesszióval szemben gyakorolt sajnálatos kivételezést, noha erre is gyanakodhatunk. Gondoljunk csak a poszt-, illetve a neo-impresszionizmus terminus technicusára, amely éppen a szecessziós törekvések fedőnévévé vált, miként azt Bernáth Mária tanulmányának tudománytörténeti áttekintése dokumentálja.

Az igazi magyarázatot minden bizonnyal abban a szemléletben kell keresnünk, amely a XIX. századhoz, abban pedig a századvéghez és a századfordulóhoz való viszonyukat minősíti: ebbe nem fért bele sem a szecesszió „ideológiája”, sem pedig a szecessziós stílusvilág. Úgy tetszik, századunk gondolkodása felismerte ugyan, hogy a XIX. század második felében gyökeres fordulat következett be az emberiség életében, hogy — mint Ady Endre énekelte — „Minden Egész eltörött...”, minden lehetséges következményét azonban nem vonta le, s főképpen nem alkalmazta következetesen, amikor a XIX. század második felének művészeti, irodalmi jelenségeit rendezti, kor- és kórképét leírni kezdte. Mintha továbbra is az „egész” illúzióját táplálta volna, amikor a romantika nagy korszaka után felállította az impresszionizmus-expressionizmus és posztimpresszionizmus-absztrakt művészetek sorrendjét. És csak most, a hetvenes években válik mindinkább művészettörténeti-irodalomtörténeti meggyőződéssé, hogy — miként Bernáth Mária szögezte le — „a 19. sz.-ban már nem kereshetünk átfogó korstílusokat”, s nem találunk a XX. században sem. Nem ezzel kell magyaráznunk-e, hogy az egyes stílusok életének az ideje lerövidült, a stílusváltások ritmusa pedig felgyorsult a régebbi korokhoz viszonyítva? S nem ez jelzi-e, hogy az egyes stílusvilágokban összegeződő érzelem- és gondolatrendszer a művészek szubjektív szándékában emelkedhetett az egyetemesség szintjére, valóságosan azonban ezt a szerepet már nem játszhatta?

Mindenképpen tény tehát, hogy a „művészettörténetekből kimaradt a szecesszió tárgyalása”, ilyen módon megfeledkezett a művészettörténet a szimbolistákról is, akiknek művészete a szecessziót is feltáplálta. Nos a szimbolista festői iskolára hívja fel a figyelmet Philippe Jullian: *The Symbolists* című könyvének szerbhorvát nyelvű kiadása (*Simbolisti*. Jugoszlavija Kiadó Beograd, 1978), amely elégtételt kíván szolgáltatni a szim-

bolista festészetnek. A szerző bevezetőjében nem véletlenül arról beszél, hogy vállalkozása még tíz esztendővel ezelőtt is elképzelhetetlen volt: az első szimbolista festészetet bemutató kiállítás ugyanis csak 1969-ben nyílt meg Torinóban. Ez azonban csupán azt dokumentálta, hogy a szimbolista kifejezési mód és a szimbolista ihlet Milánótól Bécsig, Darmstadtól Glasgowig egykoron jelen volt a művészeti életben. Felfedezés-számba ment viszont az 1972-ben és 1973-ban megrendezett párizsi és londoni kiállítás. Ezeken játszódott le a szimbolizmus rehabilitációja, s mi több, ekkor vált kétségtelenné, hogy a szimbolista festészet a modern művészet kialakulásának időszakában az impresszionizmussal szemben *alternatívát* jelentett, és azt a fonalat adja kezünkbe, amely a romantika után a szecesszióhoz, majd pedig a szürrealizmushoz vezetett. Jellemző lehet, hogy 1961-ben egy Gustave Moreau-t még csak azért emlegetett a művészettörténet, mert festészete André Bretont bővölte el, s ily módon a szürrealisták egyik őszüket tisztelték benne. Philippe Jullian ellenben a hetvenes években már a „fekete szimbolizmus” talán legjelentősebb egyéniségeként tartja számon, akárcsak Puvis de Chavannes-t is, akit a „fehér szimbolizmus” képviselői közé sorol, egy harmincas évekbeli csoportosítás nyomán, amely szerint az angyalokat és a virágokat festő „fehérek” Swendenborgon ihletődtek, a halálra barátkozó „feketék” pedig Poe gondolataiban kapaszkodtak. Feltűnést kelthet Puvis de Chavannes besorolása a szimbolisták közé, holott az olyan közmegegyezésen alapuló jellemzése, mint amilyen Németh Lajosé is *A XIX. század művészete* című 1974-es könyvében, jelzi ennek lehetőségét: „Áttekinthető, objektív szemléletű szerkesztésmód jellemezte, ugyanakkor festményeinek halvány koloritja, gyakran vallásos, misztikus hangja lírai ihletésű... Tematikája némelykor a szimbolizmushoz is közeledett,” Jullian igen szellemesen magyarázza Puvis besorolását a szimbolisták közé még életében: annyiszor helyezték a szimbolisták társaságába, hogy végül szimbolistává vált.

A két nagy mester különben már az 1860-as években ellenpontja volt a magáról jelt adó impresszionizmusnak, a szimbolista mozgalom kezdetét Jullian mégis 1886-ra teszi, amikor Jean Moréas nevezetes szimbolista kiáltványa megjelent, végpontját pedig az 1895-ös esztendőben látja, amikor a szimbolisták fokozatosan az akadémizmus felé közelednek. Különben is 1898-ban meghalt Moreau, Puvis de Chavannes, Burne-Jones és Mallarmé. Az 1900-as világi kiállításon még jelen vannak, és elveik realizálódását megélhetik még a fényképészetben is: 1900-ban már vannak szimbolista fotográfiaiak. Azután gyorsan feledésbe merülnek. Jullian azonban egészen Picasso Guernicájáig nyomoz a jelképes kifejezésmód után, nem beszélve a szürrealizmusról, amelyet Jullian is a szimbolizmus „feltámadásának” tart, amit Breton feltűnő vonzódása Moreau képeihez csak megerősíthet. Szerzőnk különben az olvasó szellemes kalauza a könyv szimbolista „palotájának” termeiben, amelyekben Baudleaire, Wag-

ner, különösképpen pedig Flaubert szelleme íze, de feldereng Balzac szellemalakja is, azé a Balzacé, aki *Az ismeretlen remekmű* című regényt írta. Flaubert kapcsán természetesen nem a *Bovaryné*ről van szó, hanem az elbeszélésekről: a Szent Antal megkísértéséről, az Irgalmas Szt. Júlián legendájáról és a Heródiásról. A Salomé ugyanis a szimbolisták „fatális asszonya”, és Szent Genovéával együtt a szimbolista mozgalom pólusait jelképezi: a bűnt és az ájtatosságot, a képzeletet és az elmélkedést — annak a miszticizmusnak a két arcát, amellyel a századvég „gondolkodó” művészei egyszerre fordulnak a mennyország és a pokol látványa felé. Sok szimbolista — nem véletlenül — végül is „megtért” lélek lesz, vallásba kapaszkodó, akiket azonban nem tud már a katolicizmus sem kielégíteni, amely a XIX. század második felében „materialistává” lett. A szimbolisták lelki válsága kortünet tehát, idealisztikus módon ők éltek meg elsőként a darabjaira hullott világ tragédiáját.

Philippe Jullian bevezető tanulmányában nem idegenkedik az érzékletes, nagyon is szemléltető részletek felsorakoztatásától sem: botanizálása például jó bevezető a szimbolizmus ikonográfiájába. Szerinte a szimbolisták virágoskertjében ott volt a napraforgó, a nőszirm (amely a phalosz jelképe), a hortenzia, az ibolya (Lezbosz virága), a rózsza (elsősorban a hervadt), a liliom (amely a kéjvágyát éleszti, éppen ezért nem is az érintetlenség jelképe) és az orchidea, amelyet inkább a költők emlegettek. S ha már a „lelki állapotok heraldikájáról” van szó, Jullian leírja a szimbolista címer kedves madarait is: a hattyút és a pávát, az utóbbiról megjegyezve, hogy az gyakran Bizánc képét volt hivatva megidézni. A kert, ahol ezek a virágok nyílnak, mintha kolostorkert lenne, ahová a fény oszlopsorok és lombok szűrőjén át érkezik. A medencék vizében „szent” Ophélie és „szent” Narkissos, azaz Narcissus arca tükröződik, nem messze tőlük virág-lányok tanulják a széppélevés mesterségét. A kihalt városok felé vezető utakat olyan ciprusok szegélyezik, amilyeneket Böcklin festett. S ezek a halott városok! Velence és Firenze, Oxford és Brugge — és elsősorban Brugge, amely a szerző szerint a szimbolisták fővárosa, tele misztikával és titokkal, ahol Huysmans kanonok barátja cerebrálja a fekete miséket. S Huysmans neve az irodalmat hívja elő, hiszen a szimbolizmusban irodalom és a festészet szinte szimbiózisban létezett együtt, és ha képzületet, akkor a formaválasztás került előtérbe, ha irodalmi szöveg, akkor az allegória, azaz, a festészeti, illetve a szépirodalmi „jel”, hiszen, mint Maeterlinck meghatározta, a „jelkép szerves belső allegória, amely gyökereivel a sötétségbe kapaszkodik”.

Könyvünk szerzője jelzi a szimbolizmusból kiinduló művészeti utakat is: az *art nouveau*-é kétségtelenül az első, de felsejlik az expresszionizmusé, úgy, mint a posztimpreszionizmusé, még inkább pedig a szürrealizmusé Moreau vásznai révén. A legidősebb nyilvánvalóan a szecesszió kérdése, és Philippe Jullian igyekszik frappáns tömörséggel háttérvonalat húzni a szimbolisták és a szecessziós ideált követők között,



hiszen a szimbolizmus fénykora a szecesszió nagy áttörésének az időszaka és gyakran csak a művészi „nyomaték” dönti el, hogy valakit szimbolistának vagy szecessziósnak minősítenek-e. Szerzőnk elfogadja azt az álláspontot, amely szerint a szimbolisták „gondolkodók”, az *art nouveau* hívei pedig „művész-munkások” voltak. De azt a benyomásunkat sem titkolhatjuk, hogy valójában a szimbolizmus időszerűsítette a szecessziót, s mi több: olyan módon, hogy a szimbolizmus mintegy a feltétele volt a szecesszióknak, mintha nem lenne más, mint egyik lehetséges megjelenési formája a szimbolizmusnak. Ezt engedi sejtetni Gabriele Sterner is *Jugendstil* című, a belgrádi Jugoslavija Kiadó gondozásában megjelent könyvében. Nem központi kérdése ez, különösképpen, hogy főként az építészetre és az iparművészetre figyel, a szimbolizmus pedig elsősorban festészet és irodalom volt. Neki is azonban állást kellett foglalnia ebben a szakirodalomban mindvégig jelenlevő kérdésben, és teszi ezt könnyedén, szellemesen. Idézi például Baudelaire 1855-ös *Útrahívás* című költeményének sorait arról, hogy van világ, hol minden szépség, luxus, stílus és élvezet (a vers kérdéses sorai Szabó Lőrinc fordításában közelről sem azt fejezik ki, amire szerzőnk hivatkozik, s hangzik a következőképpen: „A világ ott csupa rend, szépség, gyönyör, pompa, csend...”), arra gondolva, hogy éppen ezek a minőségek váltak a szecesszió eszményeivé is. Könyve egy másik helyén Puvis de Chavannes-ról mondja, hogy a szecesszió őse volt, de nem lehet a szecesszió művészei közé sorolni. Legszemléletesebb határt a szimbolizmus és a szecesszió között Aubrey Beardsleyről szólva húzott, mondván, hogy Beardsley a grafikai formaadás szempontjából kétségtelenül a jugendstil, azaz a szecesszió művésze, mondanivalója azonban a szimbolistákkal rokonítja. Tehát olyan szimbolista ő, aki kifejezési formáját a szecesszióban találta meg. Ugyanerre figyelmeztet Émile Gallé műveivel kapcsolatban is: ornamentikája szecessziósan florális, a kifejezésnek ellenben szimbolista az „ereje”, a szegfűhöz való vonzódása pedig még egyértelműbbé teszi az összefüggéseket, hiszen a szegfű *A romlás virágainak* csokrából való és Gallénál hangulat kifejező szerepet kap, minthogy a misztikusok felfogásában a szerencsétlenség virága.

Gabriele Sterner szerint a szecesszió (különben ő következetesen a „jugendstil” terminust használja!) akkor kezd formálódni, amikor Európa megismerkedik a japán művészettel, elsősorban a grafikával, és alkalmazni kezdi a belőle kiszűrt vizuális tapasztalatokat, ami együtt járt a harmadik dimenzió végleges elvetésével, de a felület-kultusz elhatalmasodásával is, másrészt amikor a „tisza” művészet elvével szemben a művészek magukévá teszik a társadalmi reform gondolatát (aminek realizálódása természetesen soha nem következett be!), ugyanakkor megkívánják a művészi munka totalitását, az „összművészetet”, vallva, hogy a művész ezermester. A szecesszióra esküvő művész nem akart *csak* festő vagy *csak* építész lenni, hanem minden. Hector Guimard, a párizsi met-

ró lejáratainak tervezője egyszerre volt építész, szobrász, asztalos és iparosmester — eszményi kézműves a francia kapitalizmus fénykorában! A szerző azonban nem krónikása, hanem megmutatója akar lenni a szecessziós művészeti történéseknek, éppen ezért csak alapvető információkat ad és megelégszik például annak megállapításával, hogy a szecesszióval kapcsolatosan a „helyzet 1900 körül váit világossá” — a „vonal” uralma, amely a szecesszió vezérmotívuma, és amely látszólag a végtelenségig görbül és folyik, akkoriban állt delelőjén. A szecesszió határait azonban nem mossa el időben sem: „A jugendstil — mondja — német neve a művészettörténet ama korszakának, amely körülbelül tizenöt esztendőtt foglal magában, 1890 körül kezdődik, és a századfordulót követően gyorsan véget is ér.” Sterner asszony, láttuk már, a szecessziót a vonal művészetének tartja, szerinte az ornamentika jellege szabja meg a felületek kompozícióját, ebből ered a dekoratív megoldásokra való művészeti törekvés is. Ugyanakkor azt is leszögezi, hogy a szecesszió a *hangsúlyozott érzések* stílusa, és hangsúlyos benne az „esztétizmus” is. Nem vádolható azonban kizárólagossággal felfogásában, főleg, amikor a szecesszió kifejezési lehetőségeiről kell beszélnie. A „tisza fantasztikumtól”, amely a szerző szerint a kezdeteket jelemezte, az allegórián át a jelképig, és ezen is túl a modernizmusig terjednek ezek a szecessziós művészeti lehetőségek. Ugyanezt teszi, amikor a szecesszióban érvényre jutó tendenciákat említi, és úgy tartja, hogy két iránya volt. Egy „virágos” (floralis) és egy már-már absztraktnak nevezhető. Ezek azonban nem egymás mellett párhuzamosan léteznek, hanem egymással állandóan érintkezve, egymásra hatva. Ugyanezt tapasztaljuk, amikor a szecesszióban jelen levő fantasztikust és mítikust emlegeti, vagy pedig a naturalizmussal párosult „merész finomságot” — a „vissza a természethez” elv jellegzetes és elsősorban a szecesszióra jellemző realizálódását.

A szecesszió „természet-elve” a mozgalom „virágos” változatában érvényesül a legközvetlenebbül, és Gabriele Sterner éppen ezért fokozott figyelemmel kíséri ennek problematikáját, mert nem szabad azt sem felednünk, hogy a szecessziós „vonal” leginkább virág-rajzokban mutatja magát. Az „art naturiste” új felfogásáról van szó, amely a virágok iránti feltűnő rajongásról tanúskodott, és stilizálás nélkül használta fel a természetben közvetlenül megfigyelt virágokat, és avatta őket formanyelve részévé. A kifejezés erejét a virágok jelképi jelentésének alkalmazása növelte. Ilyen módon vált a szecesszió kedves virágává a nőszirm, a kála, az orchidea, a liliom, azután pedig az egzotikus virágok sora. „Az egzotikus virágok segítségével — írja a szerző — teljesen tudatosan készül a meghatározott és kívánt hangulat. Guimard orchidea formájú lámpái érzékiséget lehelnek, amit az ornamentika erotizáló kapcsolata a nőiség jelképével vált ki. A testiség érződik, amely tudatosan megéltté és elemzetté vált.” Ugyanezt mondja el René Lalique ékszereiről is, amelyeken a növények élőlényekként jelennek meg. Az alacsonyabb

rendű élőlények viszont filozófiai-művészeti okokból jelennek meg a szecesszió ikonográfiájában. A művész általuk kerül az élet ősformáinak közelébe, képlékenységük révén pedig a „görbe vonal” elvéhez való közeledést segítik elő.

Nagyjából érthetővé válik a fentiek alapján az is, hogy a szerző elsősorban az iparművészetben figyeli a szecessziós ízlés történetét. Ha stílselemzést végez, a párizsi metrolejárat kerítésével foglalkozik, ha a szecesszió problematikáját akarja felvetni, Henry Van de Velde alkotásairól beszél. Könyvének legnagyobb része a különböző iparművészeti iskolák és központok munkáját ismerteti. Nagyobb teret szentel például a művészi módon megmunkált üveg kérdésének, mint a festészet és a szobrászat ismertetésének. A szerző felfogása szempontjából nagyon is érthető módon: ő a szecessziót egy nagyszabású dekoratív művészetnek tartja, amely a művészi ipar termékeiben fejezte ki magát. Véleménye szerint a festészetet és a szobrászatot jobb kizárni a szecesszióból, mint figyelmet szentelni neki. Megkerülni azonban ő sem tudja a festőket és a szobrászokat. Dicsérni kénytelen egy Francz von Stuck képeit, melyeknek nőalakjai erotikával teltek és egzotikus bájít sugároznak, minthogy össze tudta kapcsolni a naturalista előadásmódot az absztrakcióval, és beszélnie kell Gustav Klimtről, („Képeim nincs perspektíva, ornamentálisak és lemondanak a térhatásról...”) valamint Jan Tooropról, cím szerint is emlegetve a Három menyasszony című képét, amelyen a vonal önállóságát érzékeli. De dicséri Edvard Munchot is, akiről azt tartja, hogy a legtehetségesebb olyan festőművész, akit szecessziósna lehet nevezni. A belga Georges Minne-t pedig szecessziós szobrászként méltatja. De hogy prekoncepcióját mégse kelljen megtagadnia, magáévá teszi azt a nézetet, hogy azokat a festőket, akik „tudatosan használták fel a jugendstil stíluseszközzeit”, részben a művészi-iparos allegória”, részben pedig a szentimentális naturalizmus képviselőinek kell tartani. A Nabis-csoportot viszont olyan szimbolizmus művelőinek tartja, amelyben Gauguin „szintetizmusa” is jelen van.

Bőkezűbbnek látszik Gabriele Sterner ellenében Champigneulle, akitnek *L'Art nouveau* című könyve *Art nouveau Jugendstil Szecesszió* címmel jelent meg 1978-ban Budapesten, amelyben a „korszak népszerűsítő bemutatására” vállalkozott. Ugyan ő is azt vallja, hogy az iparművészet volt az art nouveau igazi megnyilvánulási tere, de a mozgalom nagy hatását figyeli a festészetben és szobrászatban is: „Egyetlen olyan igazán nagy szobrász vagy festő sem akadt, akit a szó szoros értelmében és teljes egészében a szecesszióval jelölhető stílus körébe sorolhatnánk, a kor egész művészi irányzata mégis mélységes hatással volt a szobrászatra és festészetre.” Elgondolkodtatóak és gyümölcsözők ebből adódó végkövetkeztetései:

„Ha nem szűkítjük le szándékaira és jelentőségére, akkor az art nouveau nehezen meghatározható művészeti irányzat. Először is azt állapít-

suk meg, hogy az európai művészet egyik jelensége. Országoként különböző neveket vett fel; többé-kevésbé éles, határozott nemzeti jellegzeteségeket mutat fel. De áthatotta a XIX. század utolsó éveit, tovább élt századunk elején is, olyannyira, hogy bizonyos körökben valósággal filozófiává, etikává és viselkedésformává lett.”

Champigneulle hangsúlyozza a mozgalom egyetemességét is: a szecessziót ugyanis nem egyetlen központ sugározza, szerte Európában körülbelül ugyanabban az időben azonos, illetve egymáshoz hasonló szellemi törekvések adtak hírt magukról, amelyek egy „új”, egyetemes, tehát az elvesztett „Egészet” helyreállító modern művészet megteremtését célozták. Az sem véletlen, hogy „egy ilyenfajta új stíluseszmény nem egyszerűen esztétikai forradalmat jelentett: egyszerre volt poétika, filozófia és emberbaráti, szociális színezetű eszmei mozgalom”. Ilyen ambíciókkal századunkban majd csak a szürrealizmus lép fel. A szerző, egészen jogosan, arra is figyelmeztet, hogy a szecessziót sem lehet elvonatkoztatottnan, „zárt jelenségként” tárgyalni, „Fejlődése — mondja Champigneulle — számtalan ponton összefonódott az embernek a művészethez, valamint a művészetnek a társadalomhoz való viszonyával.”

Jellemző lehet, hogy a szecesszió kutatás egyik központi kérdése a mozgalom határainak meghúzása. Időben is, hiszen kezdetének pontos dátumával kapcsolatban ma sincs még közmegegyezés. Sterner asszony, láttuk, kezdeteit az 1890-es évek legelejére teszi, Champigneulle az art nouveau kulcs-dátumait felsorakoztatva az 1883-as esztendőben jelöli ki. Gallé ekkor készíti ugyanis első szecessziós üvegtárgyait Nancyban. Még inkább problematikus a korszak többi művészeti mozgalmával való elhatárolásának a kérdése. Az impresszionizmussal kapcsolatosan még kategorikus is lehet a szerző: „Az art nouveau-t, ezt az általános európai művészi jelenséget semmiféle kapcsolat, semmiféle vonatkozás nem fűzi az impresszionizmushoz... Az art nouveau pontosan az ellenkező képzőművészeti kifejezésre törekszik.” A szerző ezzel kapcsolatban adja a szecesszió meghatározását is: „... Az art nouveau zászlóvivői »absztrakt naturalisták«, elemző művészek, ihletüket a természet tárgyainak, mindenekelőtt a növényeknek a »leírásából« merítik, ezeket akarják díszítő repertoárjukba transzponálni, hogy ilyen módon modern stílussal ajándékozzák meg korukat.” Néhány lappal később még egyszer visszatér az impresszionizmus kérdésére. Az összevetés ugyanis csábító, megkönnyíti a szecesszió jellemzését. Szerzőnk például amikor arról beszél, hogy a szecesszió jegyében alkotó művészek egészen másképpen értelmezik a természet felfedezését, mint az impresszionisták, akik a művekben a természet kiváltotta hatásokat rögzítik. Az art nouveau képviselői a „természet részleteit igyekeznek a botanika módján elemezni, olyan dekoratív változtatásokat eszközölni rajtuk, amelyek révén eljuthatnak szintézisükhöz”. Itt talál alkalmat a szerző arra is, hogy a szecesszió forrásaira mutasson, mert fentebb idézett megállapítását folytatva ezt írja: „A fej-

lődés ilyen irányba való terelésében nyilvánvaló a preraffaelita mozgalom és a szimbolizmus hozzájárulása. Rajtuk kívül még a japán művészek szerepét kell megemlítenünk, akiket ekkoriban fedez fel Európa.” Az igazi dilemmát a szimbolista művészet létezése élezi ki Champigneulle szemléletében is. Ezért kényszerül például ilyen mondatot leírni az art nouveau-val kapcsolatban: „Volt benne valami misztikus, a preraffaelitizmussal rokon alapvonás, amely bizonyos tekintetben egybeolvadt a szimbolizmussal.” Ha a preraffaeliták közvetítésével William Blake a „távoli előfutára” a szecesszióknak („Művének gyökerei a barokkba nyúlnak, és ugyanakkor az art nouveau jelenik meg benne, még mielőtt megszületett volna.”), Gauguin a „mindent merés jogának” hirdetésével hat, és Champigneulle a szecessziós művész egyik legjellemzőbb erényét éppen merészségében látja. A francia szerző érdekmentként kell említenünk, hogy kellő figyelmet szentelt a szimbolizmusból kibontakozó szecessziós törekvések rajzának. Ezekben a törekvésekben a preraffaelitizmusnak alighanem a katalizátor szerepét kellett játszania. Champigneulle szerint a preraffaelitizmusnak a „mondák világát és elveszett paradicsomokat életre keltő álmai olvadtak egybe a szimbolizmussal, és készítették elő a szecesszió kibontakozását”. De szükség volt Gauguin „cloisonizmusára”, illetve a divizionizmusra, és azokra, akik valamilyen formában ki tudtak lépni a „normatív ízlések” köréből ahhoz, hogy az art nouveau, az „új művészet” megszülessék. És ebben a kérdésben a szerző elbizonytalanodását látjuk. Amikor a *Revue Blanche* című folyóiratot méltatja, azt mondja, hogy benne „egy olyan eszmeáramlat uralkodott, amelyikben már ott forrt egy új, a szimbolista költők és írók keresetten kifinomult stílusával rokon művészi felfogás. Anélkül, hogy a festőket, akik a modern művészet elindítói voltak, kivétel nélkül mind az art nouveau zászlaja alá kívánnánk sorolni, nehéz tagadni az őket egymáshoz közel hozó megfeleléseket és rokonságokat”. És olyan neveket emleget, mint Gustave Moreau, Böcklin és Puvis de Chavannes, azután Seurat, Gauguin. Gauguin pedig a „nabik” példaképe — őket viszont már majdnem egyértelműen a szecessziós festők közé szokták sorolni. És Champigneulle emlegeti Debussy nevét is. Szerinte az 1902-ben bemutatott *Pelléas és Mélisande* fejezi ki legmélyebben a kor hangulatát. A szecesszió égboltján Debussy zenéjének a „napja” ragyog. S itt kockáztatja meg a francia szerző azt az állítást is, hogy a szecesszió ismérvei közül a „benne megnyilatkozó avantgard szellem a legfontosabb”. Ebben van élete és halála egyaránt: ugyanis „amikor többé nem talál ki semmi újat, hanem önmagát ismétli és a piacra dolgozik, már halálra van ítéelve”. A szerző azonban, mert még mindig a határkérdések szférájában szemlélődünk, nem mehet el megjegyzés nélkül a szecessziós művészek kételegységének látványa mellett sem. Miközben azt fejtegeti, hogy a szecessziót a „hajdani nagy stílusokhoz” hasonlíthatjuk a kifejezőmód változatosságára alapján, és szintetizáló jellegét emeli ki, az impresszionizmus és a sze-

cesszió közötti mozgásokról is beszél. Gauguin elhagyta az impresszionizmust a lineáris és a cloisonné festészet kedvéért, Bonnard ellenben, aki előbb a díszítésben lelte örömét, később az „impresszió” gyönyörébe merült. „Egyes művészek, és nem is a legjelentéktelenebbek — írja Champigneulle —, egyszerre tudtak részt venni e két látszólag ellentmondó, de azért mégsem egyszerűen egymásra telepedő, egymást kioltó korjelenségben, ez magyarázza meg, miképpen szerepelhet egy Gauguin vagy egy Toulouse-Lautrec az impresszionizmus antológiáiban.” Láttuk, a szimbolizmushoz való kapcsolódásban is hasonló a helyzet: meg is lehet és meg is kell húzni a határokat, egyben azonban meg is kell lazítani. Olyan korról van szó, amely „nagy” stílusát tulajdonképpen stílus- és irányváltatokban fogalmazza meg, az „Egész” illúzióját csak ilyen módon tudja megközelíteni.

Champigneulle le is mond a szecessziós stílus morfológiai határainak rögzítése szándékáról — akkora ellentmondásokat lát egyes megvalósulásai között. De elidőz virág- és nő-motívumainál. Ha szecesszióról kell beszélni, ezeket megkerülni nem lehet. „A fát és lombjait, a növényt és virágait veszi elő és változtatja, gyúrja, nyújtja, hajtogatja őket kedvére a művész, aki bizonyos meghatározott kereten belül válogat. A szecesszió legfőbb jelképei között szerepel a lilium, a nőszirm, a hajnalka, a páfrány, a mák, a virág-növény páva meg az erdei liánok, amelyeknek kígyói, hullámzó vonalai ott kanyarognak épületeken és bútorokon. Így születik meg a hírhedt »ostorcsapás«-stílus, és válik a szecesszió jelképévé.” A virág pedig a nőt idézi. „Volt ezekben a kecsesen kígyózó-vonagló virágkompozíciókban valami gyönyörteli, szerelmes hízélgés, amely félreérthetetlenül nőre emlékeztetett.” A nők pedig virágok képzetét csalták elő, „kezdenek virágokhoz hasonlítani” — mind a kettő „édes mérget” hordoz magában. Természetesen nem a szende lányka a nő-ideál, hanem Salomé, ahogy Beardsley rajzolta, vagy Judith, ahogy Klimt látta. Ezek indulatait sugározzák a többiek is kosztümösen vagy mezítelenül. Mintha mindegyikük Krafft-Ebingtől szerezte volna életismertetét, vagy járt volna már Freud doktor rendelőjében.

Champigneulle arról is meggyőzi az olvasót, hogy a magyar nyelvhasználatban szecesszióként ismert, sok nevű irányzatnak, a kulcskérdése nem építészetének vagy iparművészetének az értelmezése és leírása, hanem festészetének az interpretációja, de hozzá kapcsolhatjuk még zenéjének és irodalmának a kérdéseit is, nem beszélve filozófiájáról, amellyel egyik szemügyre vett könyvünk sem foglalkozik. A francia szerzőnek a szecesszióval szemben tanúsított toleranciája azonban mindenképpen rokonszenves. Nem is zárhatjuk le szemlélődésünket mással, mint talán legkategorikusabb állításával:

„Az art nouveau mindenekelőtt egy szellemi magatartás kifejezése. Nem zárható be semmiféle meghatározásba, de ha nyomait kutatjuk, akkor felfedezhetjük benne az azonos elemeket. Azt szokták mondani,

hogy az »új művészet« új jelzője nagyon homályos, bizonytalan. Csakugyan nem új-e megjelenésekor minden művészeti forma? Kétségtelenül az. De ez, amelyről itt beszélünk, mégis tökéletesen rászolgált erre a jelzőre. Ne feledjük, hogy már előtte is számos »megszállott« művésznemzedék kereste, de hiába, a mozdulatlaniságból kivezető utat. Az »új« jelző akkor nyerte el értelmét, amikor bebizonyosodott, hogy eljutottak a keresett célhoz.”

Mi azonban tegyük fel a kérdést: Eljutott-e a szecesszió ehhez a bizonyos *célhoz*? Mintha századunk művészetének immár nyolc évtizedes lázas keresése, izgatott kutatása mást bizonyítana! Talán azt kellene mondanunk, hogy a szecesszió szélesre tárta a kapukat az „új” keresése előtt; a preraffaelitizmusból és a szimbolizmusból bontakozva ki a XX. század legfontosabb művészeti irányzatainak „kezdő sebességét” kölcsönözött.

## 2.

A magyar szecessziót nem emlegeti egyetlen fentebb méltatott szerző sem. Kétségtelenül nem azért, mert nem volt magyar szecesszió. A nyugat-európai szerzők még vetnek egy pillantást az Óceánon túlra, Tiffany kedvéért, a Berlin—Bécs vonaltól keletre azonban már nem hatol felénk. Okát ennek nyilvánvalóan a nyugat-európai gondolkodás „nyugat”-centrikusságában is kereshetjük. Valóságosan azonban alapvető ismereteik is hiányoznak, mondjuk a magyar szecesszióról, hiszen „felfedezése” csak mostanában játszódik le. Ha jól meggondoljuk, nem is olyan nagy időköz választja el az 1965-ben Székesfehérvárott megrendezett A századforduló művészete című kiállítást az 1976 decemberében megnyílt párizstól, amely a magyar szecessziós művészet mindeddig legnagyobb seregszemléje volt a Petit Palais termeiben. A székesfehérvári kiállítás nagyjából megjelölte a kor művészetéről való gondolkodás útjait, katalógusának előszava négy nagy művésznevet hangsúlyoz: Ferenczy Károlyét, aki a Szinyey Merse Pál impresszionizmusát viszi tovább, Rippl-Rónaiét, aki „magyar nyelvűjtást hajt végre a művészettörténetben”, azután Mednyánszky Lászlóét és Csontváry Kosztka Tivadarét, aki a „szürrealista tendenciák előérzetében” alkotott. S két „kollektív irányzatot” emel ki: Nagybányát és a magyar szecessziót. Németh Lajos 1968-ban a *Modern magyar művészet* című összefoglalásában, és 1974-ben *A XIX. század művészete/A historizmustól a szecesszióig* című könyvében helyet biztosít a szecesszióknak is 1968-as könyvében. A magyar posztimpresszionizmus és a szecesszió című fejezetében, posztimpresszionistának minősítve Rippl-Rónait, szecessziósnak a gödöllőieket, Csontváryt pedig mindenekelőtt magános művésznek tartva, aki csak részben nevezhető posztimpresszionistának. 1974-es európai seregszemléjében említi Lechner Ödön, Lajta Béla, Kozma Lajos, azután Rippl-Rónai József, Körösfői-Kriesch Aladár, Nagy

Sándor nevét, majd Csontváryt és Gulácsy Lajost, akiknek művében található szecessziós hatás, és Vaszary Jánost, valamint Egry Józsefet, akik a szerző szerint pályájuk kezdetén szecessziós képeket festettek. A magyar szecesszióval kapcsolatban megemlíti még, hogy az nem tekinthető „osztrák importnak”. „Magyarországon a magyar népművészeti formák transzponálásán keresztül alakult ki sajátos szecessziós stílus.” Meg kell természetesen említeni *A szecesszió* című, Pók Lajos szerkesztette és bevezette antológiát is 1972-ből. Pók Lajos bevezetője tulajdonképpen az első kísérlet a magyar szecessziónak, igaz, dióhéjnyi, de mégis teljes, tehát a zenére és az irodalomra is kiterjedő áttekintésére. De nem hagyható említés nélkül Passuth Krisztina: *A Nyolcok festészete* című 1967-es könyve sem, ha a magyar szecesszióról kell beszélni.

Ennyi előmunkálat ellenére, nem beszélve a részlettanulmányokról, feldolgozásokról, kismonográfiákról (néhány friss kiadvány az ilyenek közül: Bernáth Mária: *Rippl-Rónai József*, Bp. 1976; Katona Imre: *Zsolnay Vilmos*, Bp. 1977; R. Gellér Katalin: *Nagy Sándor*, Bp. 1978; Lesznai-Képeskönyv, Bp. 1978; Haulisch Lenke: *Vaszary*, Bp. 1978; Vezér Erzsébet: *Lesznai Anna*, Bp. 1979), a szemléletbeli áttörés erejével hat Szabadi Judit és Koós Judit több szempontból is egymást kiegészítő munkája. Mind a két mű a magyar szecesszió-kutatás fordulópontját jelenti — a szintézisét, amely lehetővé teszi a modern magyar művészet történetének annyira szükséges korrekcióját is. A magyar szecesszió most már „helyére kerülhet” a művészettörténetben, méghozzá nem a poszt-impresszionizmus igen ködös és nagyon is problematikus kategóriájában elleplezve, hanem önálló irányként, az impresszionisztikus, a Nagybannyával jelölt törekvések jelentkezésével egyidőben, az 1890-es években. Valószínűbb képe készülhet tehát ezután a századforduló magyar művészetének, amely egyúttal gazdagodását is jelenti, nézzük akár a magyar művészet és a korszak európai művészetének összefüggéseit, akár a magyar művészet egyetemességét, akár pedig az egyes alkotók munkásságát — eddig ugyanis a szecessziós jelenségek közelről sem kapták meg az értelmezésben azt a megbecsülő figyelmet, amelyet megérdemelt volna. Állítjuk ezt nem a szecesszió iránt táplált valamiféle különös rokonszenv nevében, hanem az objektív valóság tiszteletében.

A legnehezebb feladata Szabadi Juditnak volt *A magyar szecesszió művészete*. Festészet, grafika, szobrászat, Bp. 1979 című könyvében dolgozva. Neki kellett a szecesszióval kapcsolatos előítéleteket legyőzve vizsgálni a századforduló magyar festészetében, grafikájában és szobrászatában magáról jelt adó szecessziós törekvéseket — egyszerre végezve el az azonosítás és az értékelés munkáját, nemegyszer vitázva is szaktudománya álláspontjaival a szecesszió kérdésében. Érthető tehát, hogy nem minden munkája közben felmerült kérdésre tudott megnyugtató feleletet adni. Legbizonytalanabb akkor, amikor a magyar szecesszió festészetének általános jellemzőit kell megrajzolni, amikor *történetének* erővo-



nalait húzza meg, amikor alakulásának jellegzetességeit akarja leírni. Tudja ugyan, hogy a szecesszió sem „vegytisztá” képződmény, mivel azonban a nyugat-európai szecesszió jelenségeiből kiszűrt preconcepciók befolyásolják, és ilyen módon elvárásai szembe találják magukat a magyar szecesszió „valóságával”, alig tudja zavarát leplezni, és ahelyett, hogy a magyar szecessziót karakterizálná, egy sor negatív megállapítást sorakoztat fel. Mintha eleve az elmarasztalás szándékával kezdte volna munkáját. Nyomban megállapítja például, hogy a magyar szecesszió heterogén képződmény, és emleget kicsinyes valóságértelmezést, füledt miszticizmust, naturalizmust és stilizációt, részeire bontva pedig klasszicista és romantikus, dekoratív és akadémizmusra valló elemeket talál, mert szerinte ezek állnak össze „képileg új egységgé, tartalmilag új jelentéssé”, tehát „új stílussá”. Amikor történeti szemmel nézi, akkor is egyenetlenséget, széttöredezettséget, öntudatlanságot, tétova, szórványos jelentkezést lát, mintha a magyar szecesszió valóban csak „szórványos, egymással alig vagy nem is összefüggő kezdeményekből” állna. Minősítő jelleget ölt az a megállapítása is, hogy a magyar szecessziós festészet kapcsán nem beszélhetünk sem tudatosná vált mozgalmorról, tehát tudatos programokat sem kereshetünk. „A magyar szecesszió — írja Szabadi Judit — nem fejlesztett ki olyan iskolát sem, melynek eredményei az egész magyar festészetet megtermékenyítették, forradalmasítottak volna.” Majd tovább: „De a magyar szecesszióknak nem volt egyetlen olyan európai rangú mestere, olyan vezető egyénisége sem, akinek egész életművét meghatározó stílus lett volna a szecesszió, mint ahogy például ez az osztrák Klimt vagy a svájci Hodler esetében történt. De olyan sem akadt, aki a szecesszió nyomán jutott volna el a XX. századi látásmódot teljesen új irányba fordító absztrakt festészethez, mint például Kandinszki és Klee.” Nem talál olyan központi magot, centrumot sem, amelyből kiindulva „fel lehetne térképezni valamennyi megnyilvánulását”. Kész a legáltalánosabb érvényű megállapításra is: „a magyar szecesszióknak nem volt iránya, csupán elágazásai voltak.” Írja tehát:

A „magyar szecesszióknak talán már az eddig ismertetett vonásai is meggyőznek arról, hogy mennyire »megfoghatatlan« képződmény volt; csupa paradoxon, csupa következetlenség, csupa specifikum, tehát csupa olyan extrém, egyedi, ellentmondó vonásokból összetevődő jelenség, amely alig-alig tesz lehetővé bármiféle általánosítást vagy olyasfajta tipologizálást, amelyet a szecesszióval foglalkozó építészettörténeti irodalom már megkísérelt.”

Ennek okait is kutatja a szerző, s úgy találja, hogy a századfordulón még hiányzott a szecesszió iránti „általános fogékonyság”, de nem tisztázódott a szecesszió fogalma sem. Ezért történhetett meg, hogy egy Walter Craine-ben meglátták a szecessziót, egy Rippl-Rónaiban viszont nem a szecessziós művészt. Találni vél társadalmi okokat is: „S mivel a magyar társadalom a század végére éppen csak hogy megélt a brzoázia

virágkorát — természetesen akkor is csak egy feudális gazdasági és hatalmi érdekekkel összefonódó burzsoáziáról lehet beszélni —, hogy is juthatott volna el máris a polgári létből való kiábrándulásig, a dekadencia szecessziót tápláló élményéig?”

Számtalan ellenvetést lehetne feltenni Szabadi Judit fentebb ismertett szecesszió-képével kapcsolatban. Nevezetesen, hogy nem keresi a magyar szecessziós művészet modelljét, mert nyilvánvalóan a legtöbb negatív előjelű ítélete erre vezethető vissza, hanem egy, az európai szecesszió egészén alapuló eszményi szecesszió-képet szembeállít a magyar jelenségekkel, majdhogynem kötelező érvényűnek tartva mindazt, amit Európa produkált ezen a téren. Holott feltételezhetően egyetlen nemzeti szecesszióban sem lelhető fel minden szecesszióra valló jegy, s folyamataiban is jelentős különbségeket lehet találni. Ha ugyanis nem zavar benünket, hogy a francia art nouveau különbözik mind jellegében, mind történetében mondjuk a bécsi szecessziótól, miért kell, hogy zavarjon benünket a magyar szecesszió sok specifikuma, paradoxona vagy extrém jelensége? Mintha a magyar szecesszióknak nem belső mozgástörvényeit, szemléletét és stílusfelfogását figyelte volna, hanem a szecesszió *külső* történetét, illetve szervezetségét a művészeti élet megnyilatkozásaiként. Ne ítéljünk azonban túlságosan szigorúan! Amikor ugyanis a szerző a magyar szecessziós művészet konkrét jelenségeiről beszél, szerencsére feladni látszik azokat az általános megállapításokat, amelyeket a magyar szecesszió huszonöt esztendejével kapcsolatban mondott, minthogy életét az 1890 és 1914 közötti időszakban rögzíti. S mi több, Fényes Adolf művészetével kapcsolatban azt az állítást is megkockáztatja, hogy a „szecessziós gondolatvilág és stíláriis eszköztár” igen szívósan élt a magyar festészetben, Csók Istvánról szólva pedig a művész „igen karakterisztikus és színvonalas” szecessziós korszakáról beszél, amelyben „nagyvonalú, meggyőző és eredeti tudott lenni”, míg Vaszary Jánost dicsérve azt állapította meg, hogy „igazi művészi meggyőződéssel tette magáévá a szecesszió új értékeket teremtő eszközeit”. E kérdés kontextusában idézhetjük a Nyolcakkal kapcsolatos tételét is, amely ugyancsak ellentmond a magyar szecesszióról általában vallott nézeteinek: „Mindenesetre az ő művészetük volt az, amelyben magától értetődő szemléletté vált a dekoratív képformálás, és amelyben kikezdheterlen esztétikai értéké is szilárdult a síkszerű, kétdimenziós ábrázolás. Némi egyszerűsítéssel azt mondhatjuk: festészetük a szecesszióknak már hagyománnyá vált eredményeit fejlesztette tovább, természetesen olyan értelemben, mint ahogy például Matisse művészete is bizonyos fokig a szecesszióból táplálkozott.” Amikor ugyanis ilyen módon ítél, akkor a szecesszió ismérveire, mint nevezi, „egyezményes sztereotípiáira” figyel, tehát azokra a mozzanatokra, amelyek a szecessziós művészetben belül egyetemesekek. Nélkülük nem is tudta volna realizálni a szecesszióra ismerést. Beszél tehát a kiválasztás kérdéséről, a dekoratív összegezésről, a festőileg egyenértékűvé stilizált

motívumok síkra transzponálására, poétikus emelkedettségéről, amely a szecessziós szépségkultusz túlfűtött életérzése, azután a vonalak merész ívébe foglalt stilizált formákról, feszes kontúrákról, önkényesen ható kigyózó, dekoratív komponálásról, izgató frivolságról, és artistikus szenvedésről. Találunk tömör megfogalmazást is: a szecesszió eszerint „dekoratív jellegű, síkszerű ábrázolásmód, valamint hangulati és szimbolikus értelemben történő színkezelés”. De mindig csak egyes esetekkel kapcsolatban, mintha csak szecessziós festők éltek volna Magyarországon, de nem létezett volna szecessziós festészet, művészet, következésképpen nem is nézett túl az egyes művészi opusokon — kétségtelenül vitatható koncepciójához nagyon is híven. Nem is kereste a szecesszió „belső”, több változatban is manifesztálódó kohézióját. Ő művészekre figyelt, nem pedig művészetükre, amikor könyvének rendszerét megalkotta.

Ez a rendszer sem bizonyít mást, mint azt, hogy a szerző a magyar szecessziós művészet mozgástörvényeit, önelvűségének kérdéseit az egyes művész-pályák szemszögéből próbálta megközelíteni, holott nyilvánvalóan nem ez a legcélravezetőbb módja a magyar szecesszió története előadásának. Ilyen módon alkotott három kategóriát. Az elsőbe azokat sorolta, akiknek művészetében a szecesszió *epizód* volt. Név szerint Ferenczy Károly, Ferenczy Valér, Fényes Adolf, Vaszary János, Csók István és Egri József munkásságának kezdeti szakaszát tárgyalja. De itt tárgyalja azokat is, akiknek pályája később találkozott a szecesszióval. Említi Iványi Grünwald Béla szecessziós munkáit, és meglepő módon a Nyolcak és a szimpatizáns kortársak szecessziós vonatkozásait — a „Sáfárkodás a szecesszió formai eredményeivel” cím alatt. A második kategóriába kerülnek az „intuitív szecessziósok”: Rippl-Rónai József mint a „szecessziós látás”, Csontváry Kosztka Tivadar és Gulácsy Lajos pedig mint a „szecessziós látomás” képviselői. A szecessziós stílusművelet elkötelezettjei között találjuk a gödöllői művésztelep lakóit és KÉVE-művészeit. Szabadi Judit harmadik kategóriájában a szecesszió népszerűsítői találhatók, azok, akik az egzotikum, az erotika, az artistikum jegyében alkotnak — ők tulajdonképpen a szerző szerint a szecessziós grafika művelői. Név szerint: Battyáni Gyula, Conrád Gyula, Divéky József, Faragó Géza, Helbing Ferenc, Jaschik Almos, Kós Károly, Kozma Lajos, Simay Imre, Sassy Attila és Tichy Gyula.

A magyar szecesszió művészetének történetét úgy kell tehát mozaik-kockákból állítani össze: a szerző semmiféle fogódzót nem kínál sem alakulástörténetének megértéséhez, sem a magyar művészet akkori világában elfoglalt helye felméréséhez, holott szemmel látható, hogy aránylag pontosan körülhatárolható szakaszai voltak: az 1890-es évek, amelyeknek négy festőcsillaga van, Rippl-Rónai, Vaszary, Csók és Ferenczy Károly; az 1900-as évek, amelynek új fejleménye Gulácsy Lajos és Csontváry Kosztka Tivadar művészete és a „gödöllői iskola” megalakulása; azután az 1910-es évek Egri József, Fényes Adolf és Iványi Grünwald

Béla „szecessziójával”, nem utolsósorban pedig a Nyolcak törekvéseivel, akik révén a szecesszió a XX. század modern törekvéseibe torkoll. Különösen hiányolnunk kell az első, a századvégi korszak rajzát, a szecesszió feltörésének időszakát. Itt nyílt volna alkalom jelezni, hogy a magyar művészet éppen a szecesszióban érte utol Európát először, hogy Budapesten ugyanazon a formanyelven szólaltak meg a művészek, mint Bécsben vagy Párizsban. Állást lehetett volna foglalni Nagybánya kérdésében is, érzékeltetve azokat a kapcsolatokat, amelyek a két, egyidőben bontakozó mozgalmat egymáshoz fűzték, fel lehetett volna fedezni egy Ferenczy Károly munkásságában a szimbolizmust is, amelyről már megtudtuk, hogy kovásza volt a szecessziónak. A XIX. század utolsó évtizedében ugyanis néhány nagy fontosságú, a szecesszió története szempontjából döntőnek tartható mű már létezett Magyarországon is. Álltak már Lechner Ödön épületei, a Zsolnay-gyár tányérjai és vázai is elkészültek, Rippl-Rónay már dolgozott az Andrássy-ebédlőn, és 1898-ban már kézbe vehették az olvasók Bródy Sándor: *Az ezüst kecske* című, mint Juhász Ferencné írja, a szecessziós életérzésről szóló regényét „magyar festők” díszítésével — Márk Lajostól Ferenczy Károlyig és Vaszary Jánosig, Feszty Árpádtól Fényes Adolfig és Grünwald Béláig. Feltűnnek e könyv rajzain a magyar szecesszió virágai is: a nősirom, a liliom, a mák, és már csak hozzájuk kell sorolni a bazsarózsát, a rózsát, hogy a magyar szecesszió első virágoskertjébe léphessünk. Ettől a virág-élménytől egyenes út vezet Fényes Adolf: *Könyvek, Csók* István: *Tulipános láda* című képéig és Lesznai Anna Ady-párnájáig, a népművészet virágstilizálásától Lesznai Anna stilizálásáig, de ide kell tudnunk a Lechner Ödön falfelületeit beindázó ékítményeket is. A virág-jelenség önkéntelenül is a szecesszió ikonográfiájának a kérdését veti fel, amelyek felvázolásával a szerző majdnem adósunk maradt, holott azok a megoldások, amelyek a szerző szerint oly amorf és éppen ezért nehezen felgöngyölhető magyar szecessziós művészet „szerkezeti vázát” alkotják, meghatározhatóvá teszik a különböző nemzeti szecessziók között is. Mert a virágokon kívül ott van az életfa is: majd mindegyik magyar szecessziós festő képvilágában láthatjuk lombsátorát. Azután a nők, akiknek ikonográfiai jegyeivel még legtöbbet foglalkozik. Az a „jelképes erejű erotikus modor”, amelyre a szerző Csók Istvánnal kapcsolatban hivatkozik, jellemzi a többieket is. Ripplnél a „meghatározatlan vágyak enerváltsága, és a túlfűtött érzékiség izgató varázsa sejjik fel a hajladozó, kígyózó karcsú nőket ábrázoló festményekből”; Ferenczy Károlynál „csupa izgató frivolság” van a *Daphnis és Chloe* című képén, Vaszary Jánosnál pedig a „századforduló erotikus és démonikus nőtípusa” áll előttünk, s nem is egy festményen csupán! Talán csak a „nő iránti érdeklődés” vonatkozásában fordul figyelme a szecesszióra oly jellemző ikonográfiai kérdések felé, és talán éppen az erotika adja azt, a „vörös fonalat”, amely a szerző könyvén végighúzódik. Éppen a szerzőtől ismerünk dol-

gozatot, amely a magyar szecessziós festészet „ábrázolási típusait” próbálja áttekinteni (Ábrázolási típusok a századforduló magyar művészetében. *Ars Hungarica*, 1977).

Nem kevésbé lehet érdekes az általunk második szecessziós szakasznak nevezett évtized sem, amikor a misztikum hulláma borítja el a szecesszió stílusvilágát, nézzük akár Csontváryt és Gulácsyt, akár pedig a gödöllőieket, de bizonyos mértékben azokat is, akik az előző évtized szecesszióját minősítették, így például Csók István festészetét is, fesse akár a Vámpirokat, akár a Nirvánát. A magyar szecesszió legkülönbözőbb „keleti álmai” fogalmazódnak meg ebben az évtizedben a vásznanon és a grafikai lapokon, összefonódva embermentő szociális szándékokkal és kényszerképzetekkel, például Csontvárynál. Ennek a „keletiségeknek is vannak a XIX. században gyökerei, és hivatkozhatunk irodalmi adatra is: Justh Zsigmond és baráti körének Kelet-kultuszára, a kortársi jelenségek közül pedig a *Nyugat* bevezető írásának a címére, amely, mint tudjuk, a Kelet népe volt! S mert a századforduló művészeti törekvései közül éppen a szecesszió volt a legérzékenyebb a kor uralkodó eszméi, érzelmi és gondolati törekvései iránt, szinte természetesen látszik, hogy a szecessziós művészek fogalmazzák meg ezeket a képzőművészet eszközeivel.

Kevés szó esett Szabadi Judit könyvében a szecesszió művészetével szemben tanúsított ellenállásról. Idézni lehetett volna Wlassich Gyula kultuszminiszter 1902-es parlamenti kijelentését: „Reám sok építkezés azt a benyomást teszi, hogy akik magyar stílusban akarnak dolgozni, bizonyos tekintetben szecessziós stílusban dolgoznak, hogy tehát ilyen szecessziós irányú stílus a vezetésemre bízott tárca körében a jövőben ne igen legyen lehetséges, iparkodni fogok ezt megakadályozni.” (Idézi Kismarty-Lechner Jenő *Lechner Ödön*, Bp. 1961 című könyvében.) És hivatkozhatnánk Csáth Géza mondataira Richard Strauss *Salome* c. zenedrámájának 1907-es előadása kapcsán írt méltatásából: „Mi történt? Láttuk Meunier-szobrokat, Beardsley-rajzokat, Gauguin-képeket, Wedekind-darabokat, Hauptmann, D’Annunzio, Wilde, Ibsen, Maeterlinck fokozott erővel vonultak föl a színpadokra. Hallottunk Debussy-muzsikát, D’Indy-szimfóniát, Puccini operái jobban hódítottak, mint valaha. Szóval mindaz megtörtént, amitől Magyarországot — mint valami kis beteg gyermeket a levegőtől — gondosan őrizték.” S ugyanez a Csáth Géza a tanú arra is, hogy mennyire a levegőben volt a századfordulón a szecesszió. A szabadkai gimnazista örömmel ismer a maga törekvései-re Rippl-Rónai pasztelljeiben és Debussy zenéjében.

S hogy Szabadi Judit könyve felett tartott szemlénket kikerekítsük, szólnunk kell a szecessziós szobrászatot tárgyaló nagyon rövid fejezetéről is. Talán jellemezheti álláspontját a következő két mondata: „Nyilvánvaló, hogy Magyarországon, ahol a szecessziós festészet is heterogén módon nyilvánult meg, a plasztika aligha »dicsekedhetett« a szecesszió-

nak olyasfajta iskolapéldájával, mint Klinger híres Beethoven-szobra. Ugyanakkor a magyar képzőművészetben a szobrászat többnyire alárendelt szerepet játszott, így azután a XIX. században egyébként is elsekélyesedő művészeti ágtól éppen nálunk aligha lehetett jelentékeny vagy egyenesen kiemelkedő teljesítményre számítani." Ám e fejezetben is, mint a festészetről és a grafikáról szólóban, végül is talál említésre méltó műveket és művészeket. Így például a Margó Ede, Dudits Andor és Lux Elek 1910-ben tervezte Rákóczi-síremléket a szecessziós felfogásmód „reprezentatív megvalósításának” tartja, méltatja Róna József erotikus szobrai, részletesen tárgyalja Kalmár Elza munkáit és a két Beck testvér, Beck Ö. Fülöp és Fémes Beck Vilmos pályakezdését. Áttekintését, velük kapcsolatban, a következő gondolattal zárja:

„Mindaz azonban, amit 1914 után alkottak, sem időben, sem stílusban nem illeszthető a szecesszió képzőművészetbe; életművük nagyobbik fele a XX. századi modern szobrászat történetéhez tartozik. A szecesszió »hátán« érkező, a szecesszió »hullámvéséből« partra vetett művészetük eredete azonban olyan jelentékeny s többé-kevésbé tipikus művelődéstörténeti tény, amely felveti az olykor dekadensnek bélyegzett szecesszió és a progresszív, formateremtő modern művészet kibontakozásának nagyon is nyilvánvaló összefüggéseit.”

Ez és az ilyen közelítési mód jellemzi Szabadi Juditnak a magyar szecessziós művészetről, elsősorban a festészetről írott könyvét. Jól látható a szerző küzdelme a megcsontosodott művészettörténeti nézetekkel, a megcsontosodott előítéletekkel, amelyek között nem csupán művészet-történetiek vannak, hanem úgynevezett nemzetkarakterológiaiakra emlékeztetők is. Nem feladata nagysága és bonyolultsága, inkább feltárt anyagának gazdagsága és változatossága, még inkább pedig az ebből az alapjában véve példásan összegyűjtött anyagból adódó művészettörténeti következtetések kimondásának a kényszere bénította. Mintha nem örült volna eredményeinek, mert ezeket tartva szem előtt, a századforduló magyar művészetének irányairól eddig kialakult képet kellett volna átrajzolnia — erre pedig nem mert vállalkozni. Könyvének epilógusában (itt vizsgálja a szecesszió jelentőségét a magyar művészetben és a magyar szecesszió helyét az egyetemes művészetben) siet is megnyugtatón olvasóit, hogy a magyar szecesszióknak közléről sem volt akkorra jelentősége, mint az esetleges könyve részletei alapján feltételezhető lenne, és a nagybányai festészet pozícióit sem veszélyezteti. „Tudomásul kell vennünk ugyanis, hogy Magyarországon a századelő művészete... korántsem azonos a szecesszióval. A kor uralkodó festészeti mozgalma a nagybányai iskola munkásságában összpontosult... A nagybányai festészetnek azonban nemcsak az akadémizmus konvencióit sikerült áttörnie, hanem egyúttal — mivel programja, tudatos célkitűzése volt — mintegy privilegizálta a jellegzetesen magyar karakterű, azaz a nemzeti művészet megteremtését.” S tovább: „Az, ami új, modern, nemzeti és az

emberi szellem szabadságát meghirdető eszme volt, az végeredményben Nagybánya platformján ment végbe, s nem a szecesszióén,” Logikusan következik tehát, hogy a szecesszióból nem vezetett út: „A Nyolcak, az aktivisták úgy váltak a modern magyar művészet harcos és intellektuális képviselőivé, hogy csak átmenetileg és felszínesen érintkeztek a szecesszióval. Ez az érintettség nem a stílusból való kibomlás, a szerves továbbfejlődés útja volt, hanem a stílus egyes formái eredményeinek vagy pusztá eszközeinek az asszimilálása.” Ha ez minősítés is, nem pusztán egy tény rögzítése, akkor vajon mit lehet mondani a nagybányaiakkal kapcsolatban, hiszen a Nyolcak bizonyították, hogy Nagybánya sem kínált alapot a „logikailag következő fejlődés számára”, s mi több, a nagybányai disszidensek (Iványi Grünwald Béla például) éppen a szecesszióhoz csatlakoznak! Természetes lesz tehát, hogy amikor Szabadi Judit a magyar szecesszió helyét keresi az egyetemes művészetben, nem találja: „Ha arra a kérdésre keresünk választ, volt-e olyan specifikus értéke a magyar szecessziós képzőművészetnek, mellyel hozzájárult az európai szecesszió összképének gazdagításához, nemmel kell felelnünk. Ha szerényebben fogalmazzuk meg ezt a kérdést, s csupán a magyar és az egyetemes szecesszió érintkezési pontjait, rokon vonásait keressük, akkor már nem hiábavaló vagy erőszakolt szempont kényszerének engedelmesskedünk.” Összevetések sorát végzi el, és rendre megbuktatja a szecessziós magyar műveket, a festők rovására írja feltételezett szemérmességüket is: „A bűn szimbólumává »erotizált« nőt azonban alig ismeri a magyar festészet, és szerelmespárjai is inkább valamiféle plátói szerelem önkívületében lebegnek... vagy pedig valami szenvedélymentes kiegyenlítetttség részesei... nem pedig démonikus szenvedélyek rabjai, ragadozók, vámpírok vagy szfinxek,” Szabadi Judit könyvének utolsó mondata világítja be egész munkáját, tudniillik itt azt emlegeti, hogy „csak utólag vált rekonstruálhatóvá a magyar és az európai szecesszió kapcsolata, illetve csak most kezdünk tudomást venni róla.” Szabadi Judit könyve a tudomásulvétel első jele. Nézeteinek problematikus voltát ez magyarázza, munkájának kétségtelen jelentőségét pedig ez dokumentálja.

Szemléletbeli kötöttségektől mentesebb Koós Judith: *Style 1900*, Bp. 1979 című könyve, amely „A szecesszió iparművészete Magyarországon” alcímével a szecesszió egyik legfontosabb megjelenési formájának magyarországi történetét ígéri. E műben éppen azt dicsérhetjük, amit Szabadi Judit könyvében problematikusnak láttunk: a szecesszió kérdéseire való közeledési módját. Koós Judith felfogása modern, rugalmas, előítéletmentes. Nem is meggyőző eredményeire figyeltünk elsősorban, hanem módszertani szempontból hasznos nézeteire. S mi több: hasznosítható nézeteire, hiszen azokkal a kérdésekkel, amelyekkel a szecessziókutatásnak szembe kell néznie, más XX. századi művészeti irányok interpretációja kapcsán is találkozunk. Az eddigi kutatások általában az európai fejleményekkel való *hasonlóságok* szempontjából nézték a ma-

gyar művészeti jelenségeket, és ezekből kiindulva tették kérdéssé is őket. E szemlélet visszas eredményeit szemléltette Szabadi Judit könyve is. Koós Judith a *különbségek* kutatásának fontosságát hirdeti meg bevezetőjében: „Megfigyelhetjük, hogy az egyetemes Art Nouveau kutatások egyre elmélyültebb volta ma már a hasonlóságok, az egyezések mellett inkább a különbségek kutatását célozzák. Azt hangsúlyozzák, hogy a századforduló iparművészeti mozgalma nem hozott létre minden országban egységes, vagy sokszor közel még hasonló törekvéseket sem. Korszerű kutatása tehát éppen az egyes nemzeti sajátosságok felfedezése, és általán az általános tendenciák mellett a különös kategóriájának vizsgálatára irányul.” Megismétli ezt szövege későbbi részében is: „A Style 1900 nemzetközi irányzatának speciális vonásait tehát éppen a nemzeten keresztül tudjuk jobban megközelíteni, mélyebben megérteni — vagyis az általános jellegzetességeket a különösségen át vizsgálatunk tárgyává tenni.” Koós Judithot nem zavarják az időbeli eltolódások sem. Az elkerülhetetlen differenciák az egyes országok társadalmi alakulásának sajátos jellegéből következnek. Mi több: azt tartja, hogy „érdekes lenne megnézni, mennyire változtak át, honosodtak meg a külföldi irányzatok a századfordulón hazánkban, a stílus hogyan alakult és változott át a hazai társadalmi, művészeti, szellemi légkörben”. A befogadás ereje és mélysége, az áthasonulás foka — kérdések, amelyek nyilvánvalóan nem csupán az iparművészet történetét kell hogy foglalkoztassák, hanem minden kutatót, aki valamilyen művészeti irány életét vizsgálja a magyar kultúra egyetemeségében. E kérdések tisztázása nélkül ugyanis rejtve marad az a *specifikum* is, ami a művészi irány konkrét, egy nép művészetében megvalósuló formáját jellemzi. Nem látszik tehát elsiertett megállapításnak Koós Judith következő mondata: „Noha egyre világosabb, hogy a magyar iparművészetnek korszakunkban szoros és tudatos kapcsolata volt az európai szellemi élettel — a művészetnek szinte minden ágában ugyancsak ez történt —, ma már éppen olyan világos, hogy sajátos jellegű művészetről van szó az irodalom, festészet, a zeneművészet mellett a magyar iparművészet történetében is.”

Meghaladja szemlénk keretét Koós Judith könyvének részletes, a fent ismertetett szempontok érvényesülését nyomonzó bemutatása. Szakkritikát írni különben sem a feladatunk. Azt azonban megállapíthatjuk, hogy feltárt adatai nem pusztán a szecessziós jellegű magyar iparművészet történetének megrajzolásában hasznosíthatók, az egész kort, a századforduló magyar művészetének (tehát irodalmának is) a jobb megértést segítik. Nyomósítja például, hogy Budapest abban az időben a szellemi cserék központja is volt: a szecessziós pesti kiállítások közvetlen, még inkább pedig közvetett hatásai, „ikonográfiái” befolyása olyan mozzanat, amelyről a jövőben nem szabad megfeledkezni, különösen akkor, ha a korszak „képi” gondolkodásához gyűjtjük az adalékokat. Azok a kiadványok pedig, amelyekre hivatkozik, de amelyekről eddig megfeled-



kezett a kutatás, a szecesszióval kapcsolatos esztétikai gondolkodás fontos dokumentumai. Ilyen módon találkozunk Walter Craine-nak *A vonalak nyelvééről* szóló előadásszövegével (1900), valamint *Vonal és forma* című könyvével (1910), azután Eisler M. Józsefnek *Aubrey Beardsley művészete és egyénisége* című munkájával (1907) például. Az iparművészetek behatolása a századforduló, majd a XX. század első két évtizede idején a közéletbe magas művészi szinten és vulgarizált, ipariasított, a használat szintjére került változatában ugyancsak a közlés kérdését veti fel, s e behatolás mértéke, a jelentős számú műtárgy létezése arra vall, hogy a szecessziós ízlés hatásaival számolnunk kell a korszak irodalmi jelenségeinek az interpretálásakor is. Az a formakincs, ami akkoriban az emberek szeme elé tárult, nem maradhatott hatástalan a gondolkodásra és az érzelemmegnyilvánulásokra sem. Ember és szecesszió együttéléséről van szó végső fokon, amit nem annyira az egyes iparművészeti ágazatok elszigetelt bemutatása, mint inkább együttes létezése érzékeltet — egy ilyennek a prototípusa, természetesen magas művészi fokon, a Rippl-Rónai József Andrassy-ebédlője. Faliszőnyeg, csipke, üvegtárgyak és festett üveglakok, ötvösmunkák, kovácsolt vastárgyak, zománcok, kerámia, faépítészet, grafikai lapok, könyvillusztrációk és könyvdíszek, plakátok, azután épületek és díszek, bútorok és festmények, nem utolsósorban pedig versek és dalok, regények, drámák és operák — mindezekhez pedig emberek „szecessziós” arcleikkel és még szecessziósabb lelki életükkel —, ennek a világnak a megismeréséhez kínálja az egyik kulcsot Koós Judith.

Amit külön ki kell emelnünk ebben a könyvben, az az „Art Nouveau mint európai stílus és a népművészet mint hagyomány” kérdése, amit oly „láthatóan” az iparművészet vet fel. A szerző távlatokban tudja szemlélni a „nemzeti” stílus megteremtésére irányuló törekvéseket, emlékeztet a romantika korának Liszt Ferenc zenéjében és a Vigadó épület-konceptiójában megfogalmazott szándékára, és Huszka József *Magyar díszítőstíl* című 1885-ben megjelent könyvét akár fontos határnak is tarthatjuk. Az indíték itt már a népi díszítőművészetnek nem csupán összegyűjtése és megőrzése, hanem felhasználása is a „magyar styl” megteremtéséhez. S hogy milyen erős volt e stílus megteremtése iránti vágy, már az 1890-as években mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a szecessziós ízlés dacolni, s mi több: diadalmaskodni tudott a millenium idején a historizmussal, 1900-ban pedig már a világhiállításon reprezentálta a „hivatalos” országot is. Koós Judith a szecesszió és a népművészet viszonyában arra figyelmeztet, hogy a népművészet felé fordulásban tudatosságot kell látnunk: „egy eredeti és sajátos formanyelv kialakítására való törekvést” is. „Hogy a kettő közül (ti. az európai ízlés és hazai hagyomány) mikor melyik jut túlsúlyba, hogy az egyik vagy másik irányon belül az egyes szerkezeti és díszítőelemek hogyan és mi módon érvényesülnek, az döntően a művész alkotó módszerétől függ.” Éppen

ezért a változatok nagyobb számával kell dolgozni. A művészi individualizmus döntő módon befolyásolta az alkotói munkát ezen a téren is. Az építészek például olyan alapelveket vetettek fel, amelyeket a népi építészetből szűrték ki, és beszéltek anyagszerűségről, a szerkezet logikájáról, igazmodásról, tárgyilagosságról és őszinteségről. A láthatóbb azonban a szecesszió növény-kultusza volt: „A Styl 1900 virágmotívumai között kedvelt a lilium, orchidea, rózsza, krizantém, gyöngyvirág, fagyöngy, vadgesztenye levele és virága. Jellegzetes továbbá a dús vegetáció, a virágos rét, a faágak és a fatörzsek ritmusa, és kompozicionális elemként maga az erdő. A nemzetközi jellegű növényi elemek között megjelennek olyanok is, amelyeket egy-egy művész saját hazája növényvilágából vitt át alkotásaira.” A magyar szecesszió a tulipán, a török-szekfü felé fordul, de kamatoztatja a szív-motívumot is. Koós Judith keresi ennek társadalmi-történelmi összefüggéseit is. Európai összehasonlító anyag alapján állítja, hogy olyan országokban merült fel a népművészet iránti érdeklődés, ahol a századforduló idején még időszerű volt a nemzeti romantika, valamint a nemzeti függetlenség kérdése is, így Magyarországon kívül Finnországban, Lengyelországban, Oroszországban, Csehországban, és Spanyolországban. Ugyanakkor Franciaországban a „XVII—XVIII. század klasszikus formakincse termékenyített”, azokban az országokban pedig, amelyek a keleti kereskedelem központjai voltak, a japanizmus, az antikvitás és az iszlám művészet is hatott. Az igazán megszívlelendő gondolatot pedig a következő mondatokban találtuk:

„A könyvünkben tárgyalt művészi törekvések és alkotások azonban éppen abban előremutatók, hogy ebben a rendkívül bonyolult, összefüggéseiben összetett és változó korszakban a magyar népi hagyományok felé tudtak fordulni és fel tudták azokat használni úgy és olyan mértékben, hogy egyben művészetük és művészetünk nyitott maradt, sőt most nyílt ki igazán a világ felé — készen arra, hogy befogadjon és átalakítson minden arra érdemes irányt, törekvést, technikai és művészi újdonságot — azzal a céllal, hogy a hazai iparművészetet fejlessze...”

Természetesen nem a kort, amelyben a szecesszió megszületett és virágkorát élte, hanem az utókort jellemzi, hogy a szecesszió kihullott a köztudatból az impresszionizmus kodifikálásával. Valószínűleg itt kell annak a zavarnak a magyarázatát is keresni, amely a XX. századi művészeti irányok értelmezésében észlelhető. Amikor a művészeti közgondolkodás azokat a törekvéseket vitte tovább, amelyekből új irányok nem következtek, a szecessziót pedig, amely a szürrealista művészetet éppen úgy feldajkálta, mint az absztraktot, elejtette és elfelejtette, a XX. század művészetének a valóságos képét homályosította, jelentős erővonalait tüntette el. Végső fokon a szecesszióval foglalkozó könyvek ezt a tanulságot sugallják!

## A VAJDASÁGI ÉPÍTÉSZETI SZECCESSZIÓ TÖRTÉNETÉBŐL (VII.)

### A BEOCSINI KASTÉLY

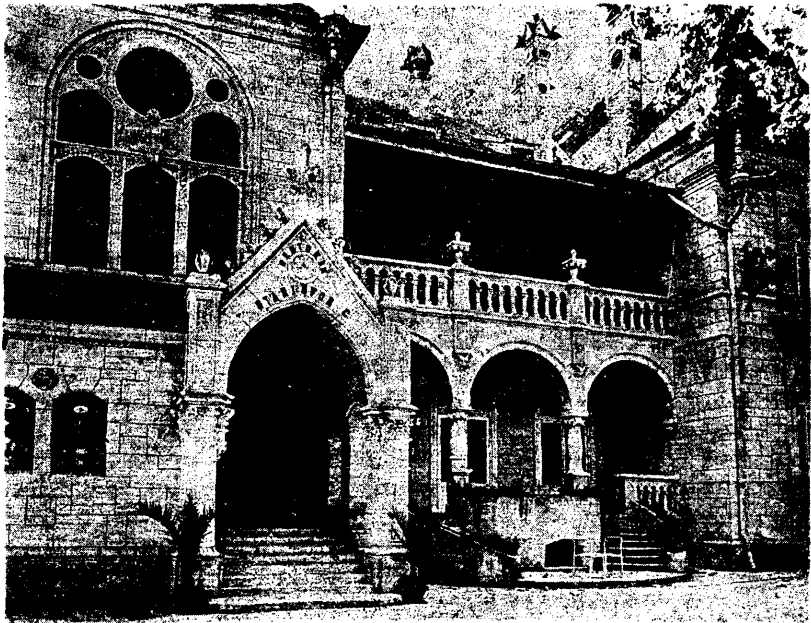
A Fruška Gora északi lankáin autózva az ősi beocsini pravoszláv kolostor felé, amelynek a temploma 1740-ben épült, talán nem is vesszük észre a „régí kastélyt”. Százados fák lombjai mögött rejtőzik, habár közvetlenül az út mellett. A régiségek és a műemlékek kedvelői számára nincs is olyan vonzóereje, mint az ismert kolostornak. Ennek az épületnek is azonban kellő figyelmet kell szentelnünk, két okból is: a pompás részletek vonzzák a tekintetet, a stílusjegyek pedig zavarba hozzák a szemlélőt. A beocsini cementgyár egyik részvényesének, Spitzernek a tulajdona volt, ma pedig kellemes hangulatú éttermet rendeztek be e kastélyban. Az épületet az *eklektika* iskolapéldájának is tekinthetjük, mégis a *szecesszió* keretében beszélünk róla.

A beocsini nyárilak tagolt alaprajzú épület, a tömeg összetett szerkezetével, s ugyanakkor a különféle, sőt különböző eredetű díszítőrészletek kincsestára. A kastély külseje, éppen e hangsúlyos elemeknek köszönhetően, rendkívül festői és zavarbaejtő. A részletek — önmagukban — tökéletesek. Mint az egésznek a részei azonban ellentétesek, elfedik egymást és nem teremtenek összhangot. Az épület éppen emiatt egy-kettőre vitát vált ki a nézőben. A beavatatlan számára fantáziadús alkotás, amely álmodozásra ösztönöz és a tekintet szabadon kalandozhat a formák sokaságán. A szakembert azonban éppen ezek a formák és együttesek hívják ki, találókérdéseként ötlenek fel, a részletek felismerhetősége pedig származásuk kutatására ösztönöz. Ha a régi kastély pihenést és szórakozást szolgáló nyárilak, és minden kétséget kizárólag ez volt az elsődleges szerepe, akkor feladatának teljes egészében eleget tett. Sohasem volt és ma sem csupán épület, hanem aktív tényező — a képzelet serkentője.

Valójában már az építészeti alkotás felületes elemzése után el kell vetnünk azt az elsődleges feltételezést, hogy ez egy fantáziadús és a hagyományokkal nem terhelt építész műve. Megmarad azonban az a meggyőződésünk, hogy az építésvezető rendkívül tájékozott volt, valóságos

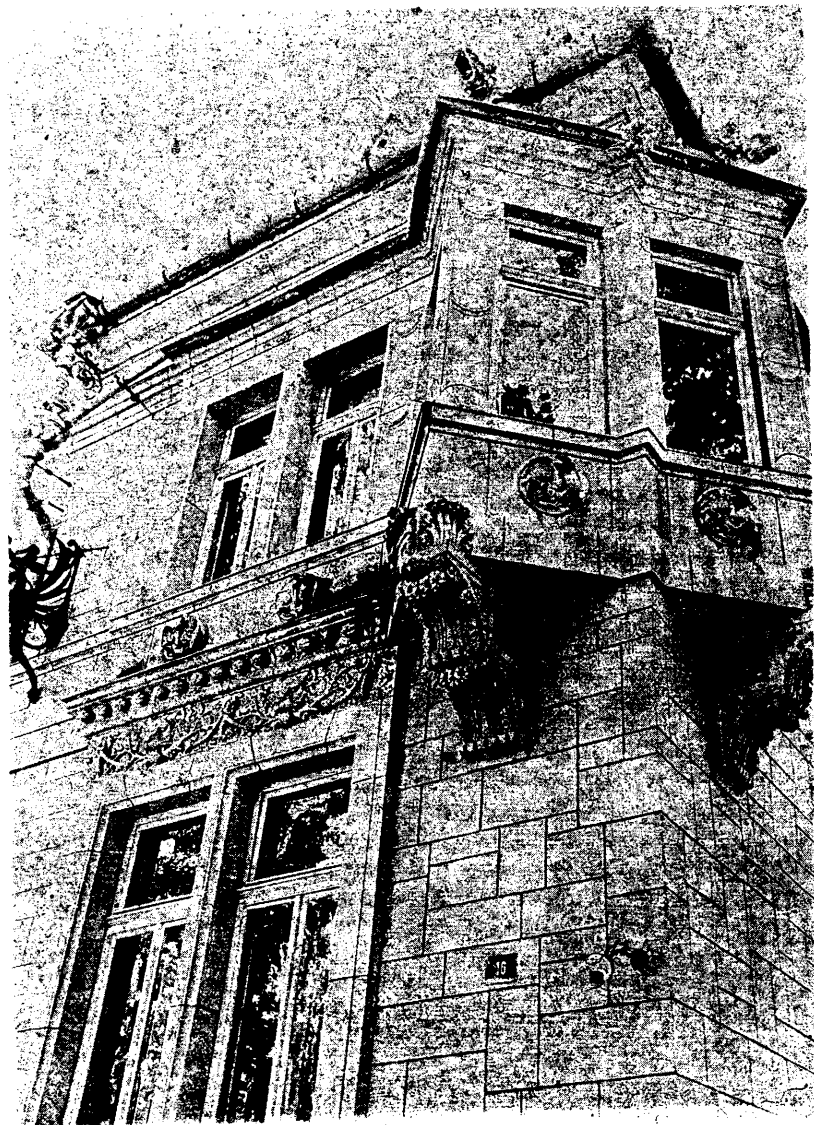
ínyenc és a múlt építészeti remekműveinek kiváló ismerője. Az összetett elképzelés mesteri megvalósítása szintén az itt dolgozó mesterek nem mindennapi ügyességéről tanúskodik. (Lehetséges, hogy ugyanazok a mesterek voltak, akik a kolostortemplom 1893-dik évi restaurálásán dolgoztak?) Beocsinban ugyanis máig fennmaradt, hogy a régi kastélyt görög mesterek építették.

A szájhagyományt, mint általában a szokatlan épületekkel és a nem mindennapi eseményekkel kapcsolatban, a képzelet szövi át, az igazságot gyakran a ködbe vesző képzelet tarkítja. A görög mesterek részvételén kívül a mese felidézi a kastélyban rendezett pompás lakomák és a Budapestről idelátogató előkelőségek emlékét is. Gyakori vendégként említik a híres Országház építőjét Steindl Imrét (1839—1902) is. Van-e ennek az ismert építésznek valamilyen része a beocsini nyárilak megalkotásában? Inkább hihető, hogy a milleniumi években a fantázia az Országház épületének megalkotásával kapcsolatban kapott szárnyra. Ezt a hatalmas épületet 1884-től 1902-ig építették. Steindl volt a főépítész, Spitzer pedig a cementet szállította. A beocsini nyárilakon vannak részletek, amelyek gondolatunkat a gazdagon díszített Országház felé irányítják. A beocsini emlékezet viszont Spitzert tartja az épület megalkotójának. Sokat utazott és állítólag azt kívánta, hogy a látottakat beépítse a kastélyába, s ezért az építőknek ő diktálta a kívánságait és így ala-



A beocsini kastély homlokzata

kította ki az épület formáját. Nehezen hihető tehát, hogy Steindl, a kitűnő építész, aki különben is ritkán vállalta kisebb épületek felemelését.



Kastélyrészlet

beleegyezett volna abba, hogy ilyen „diktálás” után építsen. Ezek szerint lehetséges, hogy ő is csak a tekintélyes vendégek egyike volt, akik számára a házigazda hangversenyeket is rendezett. Az épületben található zongorán állítólag Liszt Ferenc, a világhírű virtuózművész is játszott!

De térjünk vissza magához az épülethez, amelyben a többi értékes részlet mellett egy kandalló is található, amelyet Péccsett, a híres Zsolnai kerámiagyárban készítettek.

A beocsini kastély, stílusát tekintve a *késői eklektikához* tartozik, amelynek kiemelkedő személyisége a már említett Steindl Imre. A kastély tervezője eddig még ismeretlen. Az egyik mellékbejárat felett eredeti feliratot látunk, amely az építés évből, 1898-ból származik.

Merényi szavai szerint (Merényi Ferenc): A magyar építészet 1867—1967, Budapest, 1969, 29. oldal): „A késői eklektika építészeti feladatok jellegétől, a megrendelő igényétől, szeszélyétől vagy az alkotó építész által vallott és követett stílusirányzattól függően a történelmi építészet formakincsének teljes fegyvertárával, klasszikus görög és római, ókeresztény, bizánci, román, gótikus, reneszánsz, barokk, sőt „keleti” (mór-indiai) formaelemekkel, „stílusizshta” vagy éppen kevert „ötvözt” alkalmazásával alkottak.”

Ez az idézet mintha Spitzer gyáros beocsini nyárilaka előtt született volna. Csakhogy itt megtaláljuk a szecesszió vonásainak néhány elemét is.

A tetőkön festői kéményeket látunk amelyek a régi francia kastélyokra emlékeztetnek, a főbejárat portálja kifejezetten gótikus, míg a tornác és az emeleti terasz árkádjai reneszánsz elemekből álltak össze. Az ablakok feletti frízek barokk példákat tükröznek, felettük pedig medailonokat látunk a gótikából kölcsönzött harcoló madárpárokkal. Az oszlopok gyámjai és az oszlopfők minden említett stílusjegyet magukon viselnek, csakúgy, mint a bádogosmunkák vagy a mesterien megalkotott vaszászlótartó. A szecesszió főleg az épületbelsőben jelentkezik. Az ajtók, a falburkolatok és a függönytartók a fellépő új stílus jegyeit viselik magukon és összhangban vannak a korábbi szokásokkal, valamint a (ma már nem létező) berendezéssel.

Az egykori tulajdonos tehát környezetét a századforduló fellépő divatjával rendezi be, elfogadja az új vonalakat és a funkcionálisabb formákat. A belső berendezés korszerű, „európai és modern”. Ezzel ellentétben az épületkülső magán viseli az elmúlt korok jellegzetességeit és a bevált értékek mesterségesen teremtett részleteiből áll össze. Ez a külső eklektika behatol az épületbelsőbe is, mégpedig azokba a helyiségekbe, amelyek kizárólag nagyobb társaságok befogadására készültek.

A beocsini kastély tehát a kor, az ízlés és az uralkodó társadalmi klíma kitűnő illusztrációja.

Az eklektika időszaka egybeesik az iparosodás periódusával, a polgárok bizonyos rétegeinek gazdagodásával, az osztálykülönbségek kiala-

kulásával, valamint a munkásosztály öntudatra ébredésével. A lényeges társadalmi változások lehetősége szorongást vált ki az újjgazdagoknál. Az állandóan jelenlevő veszély, amely a mind nagyobb külvárosokból és a mind számosabb gyárakból, a munkástelepülésekből sugárzik, megbolygatja az önelégült polgárok nyugodt álmát. Az anyagi javak ugyan biztosítják az egzisztenciális biztonságot és a pompát, de nem a törhetetlen hatalmat és a hagyományok által szerzett helyet a „társadalmi ranglétrán”. Egyesek számára a kapitalizmus kisebb vagy nagyobb hatalmasai csupán származás nélküli „újjgazdagok”, a „felső tízezer” jöttmentjei. Mások számára ezek az emberi munka hasznot húzó kizsákmányolói.

Az elmúlt korok stílusjegyeinek halmozásával otthonaik homlokzatán a polgárok tudat alatt arra törekcsenek, hogy kiegyenlítődjenek a reneszánsz, a barokk és egyéb, társadalmi rangot jelentő paloták építőivei. Visszanyúlva a múltba abban az illúzióban ringatják magukat, hogy sikerült eltitkolni a származásukat és megszerezték a belépőjegyet a „régii jó idők” kellemes és biztonságos környezetébe.

Másképzett ezek a pompás külsejű kastélyok kivívták a nem hozzáértők és jogtalanok tekintélytisztelését. Az eklektikus héjban, a biztonság illúziójának e hárttyájában, a polgár hallgatott az idők szavára a századfordulón, kényelemre törekedett és elfogadta a korszerű, európai „divatot”. Ez a „divat” azonban, mint a túlhaladott stílusjegyek eklektikus, értelmetlen halmozása elleni tiltakozás szintén tükrözta a mindinkább jelenlevő nyugtalanságot. A nyugtalanság pedig szenvedélyé nőtt, a vonalak idegesen és szeszélyesen kanyarogtak, a testek megvékonyodtak és megnyúltak az erotikus tűzben. Az ornamentika a kigyózó hullámmzással megmozgatta az addig hagyományos, megállapodott belső berendezési formákat is. A művészet tehát bekapcsolódott a századforduló nagy változásaiba, új utakat keresett és talált magának. Az építészet elfogadta az új anyagok és szerkezeti lehetőségek kihívását és az emberi szellem korábban nem sejtett lehetőségeit a jövő felé irányította.

A beocsini kastély a múlthoz való görcsös ragaszkodás, valamint a jövőbeindulás izgalmas kalandjának keresztesződésén nőtt ki. Immár nyolc évtizede lepi be a cementpor, a rohanó idő szimbóluma, az időé, amely a többi között a házakkal is jelzi, mintegy mérföldkövekkel, a megtett utat. A házak, mint ahogyan a beocsini régi kastély is, mesélni tudnak keletkezésük koráról. Eltűnik felépítésük igazi oka, dokumentum-má válnak, serkentik képzetünket, s ugyanakkor a névtelen iparosok mesterségétől, tudásáról tanúskodnak. A beocsini kastély amellet, hogy az eklektika építészetének példája, a századfordulón keletkezve magában hordja az elkövetkező korszak csíráját — a szecesszióét. Mint ilyen, a kastély az új építészetii kezdeményezések és eredmények jelentkezésének értékes és ritka műemléke.

*Bela DURANCI*

## REGÖSÉNEK-TÖREDÉKEK AZ ÉSZAK-BÁNÁTI FALVAKBAN

BURÁNY BÉLA

Valamikor természetes volt (mondott és játszott, jelekkel jelzett, sőt mozdulattal sem mondott értelmét is értették), aztán prédikációval és hatalommal elfelejtették, később a tudományos kutatások segítségével újra bizonyossá vált, hogy a téli napforduló népszokásainak egyik csoportja olyan elemeket is tartalmaz, melyek a kétezer éves kereszténységet jóval megelőző korokból erednek. Mágikus, pogány világképeket idéznek, „igéznek”, varázsolnak, régi és még régebbi vallások tartalmába csak elegyítik az új vallás, a kereszténység elemeit, és ha (s még jó, ha!) „új köntösként” használják az új vallást, mítoszok képleteivel és pszeudovallásos hiedelmek képzeteivel díszítik.

Ma mondott szavukat sem értjük sokszor.

„Édös uram, én jó uram, sej, regélők, regélők,  
Napot láttam én felkelni, sej, regélők, regélők,  
Holdat láttam én lemenni, sej, regélők, regélők,  
A kettő közt vadat láttam, sej, regélők, regélők,  
Egyik szarva a napba vót, sej, regélők, regélők,  
A másik meg a hódba vót, sej, regélők, regélők,  
Egyik lába az erdőbe, sej, regélők, regélők,  
A másik meg a tengörbe, sej, regélők, regélők,  
Jobb oldalán nagy szem (tűz) égött, sej, regélők, regélők,  
Bal oldalán köd sötétlött, sej, regélők, regélők,  
Szöme előtt hajnal verradt, sej, regélők, regélők,  
Utánna meg éjjel szakadt, sej regélők, regélők . . .”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Penavin Olga: Az elvesztettnek hitt, de megtalált regösének. — *Magyar Szó*, 1972, július 8.



Vagy:

„Amott keletkezik  
Az égen egy pázsit,  
Abban legelészik  
Csudafiú szarvas,  
Csudafiú szarvasnak  
Ezër ága-boga,  
Ezër ága-bogán  
Ezër misegyërtya,  
Gyújtatlan gyúladjék,  
Oltatlan aludjék,  
Rőt ökör, régi törvény,  
Haj, regö rejtem . . .”<sup>2</sup>

Igazi értelmét már rég nem keresve, képeinek súlya alatt, a nagyszerű forma, a tökéletes művészi alkotás megérezésével mondjuk: „szép!” (a fogyasztói társadalom felszínességével, ürességével „érdekesnek” is mondjuk, ám értelmi összefüggéseit csak egy-egy részletében értve is: „szédületes”).

A regölés a téli napforduló pogány ünnepköréből maradt ránk. Az újra fényességet, napot ígérő, megújuló év ünnepe ez, mely a sötétet váltja fel, a csillagászati év egyik olyan („első”) napján (december 25.), melybe nyilván nem véletlenül palántálta bele az egyház Jézus születése napját. A tömegek átállítása (-térítése) így sokkal simábban volt várható, alkalmasabb volt, mint egy olyan valós tartalmú fogalomhoz kötődő, mint a napforduló, bőséget, termékenységet őszintén, nagyon, az igézés, varázslás intenzitásával kívánó szokás ellen való viaskodás. A küzdelem a pogány tartalommal teli „formaságok” ellen irányult hát a legerősebben, az állatszerepű alakosodás (szarvas, kecske, bika) ellen, hisz pl. a bika, ki tudja, honnan eredően, a pogány rómaiaknál is a sötétség jelképe volt, s a magyar népmesékben a jó és a rossz harca (ma is gyűjthetően még!) olykor bikák küzdelmében feszül sorsdöntő fordulattá:

„Vót, ahogy halottam, vót egy bérös. Osztakekó — alutt mindig. Nagyon keveset dógozott, csakhogy a kosztjájé . . . Mán nem nagyon szereték. De nem merték elküdeni.

*Eccer osztakekor asszongya kolégájának:*

— Idehallgas — asszongya —, testvér! Most — asszongya —, délután — asszongya —, gyün egy réttentő zivatar. Osz maj itt az istálló mégett — asszongya — két bika, összevesznek. De — asszongya — a vörös bikát azt szurkádd, né féjj tülle, mer téged nem bánt, nincs hatalma fölötted! A fekete bika én lészék.

Noosztakekó úgy is vót. Emez osztakekó elkeszte szúrni, vágni, vasvellával, még ahogy tudta, vágta ezt a vörös bikát.

<sup>2</sup> A Magyar Népzene Tára, „Jeles napok” Akadémiai Kiadó, Bp., 1953, 824. old.

*Eccer osztakkó megindút a vörös bika szaladásnak, emez utánnal El-  
mënt.*

(*Mesélte Zélicity Sándor, 73 éves, Mohol, 1979*)<sup>8</sup>

Az új évet köszöntő magyar regösök, szláv, germán, román kolendások (kolédások) gyakran szarvas, bika, kecske maszkját öltik, ha csak utalva, jelképesen is. Ezeket az új évet köszöntő „... állatábrázoló alakoskodókat már a középkori egyház prédikációi, zsinati határozatai üldözik. Egy Szent Ágostonnak tulajdonított, de egy-két évszázaddal később készült beszédgyűjteményben például az olvasható, hogy »mely értelmes lény higgye azt, hogy azok az épeszű emberek, akik szarvast játszanak, oktan állatokká akarnának változni? Mások marhák bőrébe bújnak, vagy állatfejeket raknak föl s örülnek, ujjonganak azon, hogy vadállatokká alakultak át«. A keleti egyházban... már a X. században az a büntetésük, hogy két évig kenyéren és vízen éljenek».<sup>4</sup>

A megjátszott bikát helyenként fából faragott „rőt ökör” helyettesíti.

A regösének zajkeltő kellékei közül a szöges végű láncos bot, mellyel az ének ütemére a padlót verték, a mi vidékünkön a betlehemes játékok pásztoráncainak szinte kötelező kelléke, de ott van a disznótoraink kántálóinak a kezében is, medvetáncoltató eszközként.<sup>5</sup> „Lánc vót rajta, hogy csörögjön! Oszt verték a földet, ahogy szokták a násznagyok is!” „Csörgős bot vót. Pléh vót, sok rászerezve. Elejibe szög is vót a végin. Később má assé” — mondják a betlehemes játékok adatközlői.<sup>6</sup>

A zaj rossz szellemet űző szerepére ki gondol ma már, s hogy a szöges bottal való földszurkálásnak nem a gazdasszonybosszantás volt az eredeti célja, hanem annak „varázserejében még Sebestyén Gyula adatközlői is hittek: leányos szülők örültek, ha regösök mennél jobban feltörték a láncbotjuk végével a szoba földes padlóját, mert az így fellazított föld mennyisége egyenes arányban mutatta leendő vejük gazdagságát».<sup>7</sup>

Eredetét illetőleg talán a legtöbbet vitatott, kutatott ilyen téli napfordulóhoz fűződő népszokás a regölés. Ezért nem véletlen, „hogy Sebestyén Gyula a regösének párhuzamait a messze Távol-Keleten is kereste, Vargyas Lajos a francia újévi énekekkel, Trencsényi-Waldapfel Imre ókori görög énekekkel vetette őket össze, hogy csak néhány példát emítünk e páratlanul gazdag irodalomból” — írja Dömötör Tekla.<sup>8</sup>

Kuhač (1901) szerint, ki gyermekdalaink zenéjét még nem ismerte, a zenéje horvát népzene befolyása alatt keletkezett.<sup>9</sup>

Regus (-regüs) nevűekről már az Árpádok korából szól írás, Heltai

<sup>8</sup> Dr. Burány Béla gyűjtése. Publikálatlan anyag, 23. szalag/b 018-032.

<sup>4</sup> *A magyarság néprajza*, III. kötet. A magyarság szellemi néprajza, (Viski Károly: Drámai hagyományok) — Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp., e. u. 359. old.

<sup>5</sup> Dr. Burány Béla: A disznótori kántálások Zentán — *Híd*, 1974. október, 1151—1175. old.

<sup>6</sup> Dr. Burány Béla: Adalékok a jeles napok népszokásainak megismeréséhez. A betlehemezés Zentán és vidékén, — *Híd*, 1975. július—augusztus, 717—745. old.

<sup>7</sup> Sárosi Bálint *Zenei anyanyelvünk*, Gondolat Kiadó Bp., 1973. Regösének, 188—194. old.

<sup>8</sup> Dömötör Tekla: *A népszokások költészete*, Akadémiai Kiadó Bp., 1974, 112. old.

<sup>9</sup> Mint a 2. 813. old.

Gáspár pedig 1552-ben így morfondírozik: „A mi urunk Jézus Krisztusnak születésének napja után következik az ördögnek nagy ünnepe, a regölő hét, ottan a farsáng” — holott: „A sok duska itálnak, a sok regélésnek nincsen semmi vége” — Kriza *Vadrózsájában* közölt idézete szerint.

„Az is kiderült, hogy az 1626-i gyulafehérvári és az 1642-i lőcsei kalendárium a vízkereszt utáni hét hétfő napját »regölő hétfő«-nek nevezi, ami nem egyéb az ó-naptár karácsony hétfőjénél” — írja Viski Károly Szily Kálmánra hivatkozva.

Sebestyén Gyula a reg-, regös szó értelmét a számani révület („isteni hevület”)-ből eredezteti, Vikár szerint pedig a refrén legősibb szerkezetének formája:

Rejtékém régi törvény  
haj regül rejtém,

azaz: „varázslásom régi törvény, haj regül (énekbe) varázslom”.<sup>10</sup>

Mai megfogalmazások szerint: „a regölés a télközépi, karácsonyi, újévi köszöntés Európában általában ismert szokásának magyar változata.”<sup>11</sup>

Ami a regölés magyar nyelvterületen való elterjedtségét illeti, elsősorban a Dunántúl nyugati felén fordul elő összefüggő foltokban, ezeknek a területeknek egyik jellemző népszokásaként, valamint Erdélyben. „Ismert volt az avaroknál is. Mivel a Kárpát-medencében az avarok levertetésük után Nyugat- és Délnyugat-Dunántúlon húzódtak meg, a Dráva vidékén, Erdélyben pedig kabar-székely határőrök ápolták a hun-avar mondákat, így ezeken a vidékeken található a regösénekek is” — írja Penavin Olga Sebestyén Gyulára hivatkozva.

A jugoszláviai magyarság hagyományanyagából eddig egyetlen, sajátos dallam nélkül lejegyzett, funkciójában biztonságosan regösénekből megmaradt gyönyörű töredéket Penavin Olga közölt Kórógyról, Döme Izra hagyatékából.<sup>12</sup> Ezenkívül még egy régi adat szól a regösének esetleges előfordulási lehetőségéről a messzi múltban vidékeinken is, lejegyzése pillanatában már más időhöz kötött (farsang) népszokásba olvadva:

„A regöléshez. A regölés egykori földrajzi elterjedésére, időbeli eltolódására és más ünnepi mysteriumokkal való összeolvadására érdekes adatot találtam a Nyr. 8. k. 92. lapján egy Bácsbodrog megyében, Bajmokon szokásos gyerekfarsangolóban. Megtudván, hogy a gazda házánál disznót öltek, Gáspár, Menyhért és Boldizsár, a három szent király a jégen csúszva-mászva azonnal odasiettek: mondják bejelentőjükben, aztán így folytatják: »Kéjen föl a gázda! száll az Isten házára sereg angyalává, vetett asztalává. Hej, retye-rutya, aszt is megengette a nagy Úristenke, hogy ide jöhettünk: aggyon az Úristen nyóc kis ökröt, két kisbérest, aranyus-

<sup>10</sup> Mint a 4. 361.old.

<sup>11</sup> Dömötör Tekla: *Magyar népszokások*, Corvina Kiadó- Bp., 1972, 20. old.

<sup>12</sup> Mint az 1.

tort a kezibe, aranyekét a fölgýibe!" Aztán — a farsang alkalmából — a házasságról rigmusolnak, hogy nem szegény legénynek való, mert sok minden kell hozzá. — Az idézett rész szó szerint megegyezik a dunántúli és székely regösének megfelelő soraival, csakhogy itt a megjelenés oka a farsang, a hó helyett a jégen csúszkálnak. Szent István szegény szolgálí helyébe a 3 szent király tévedt, s végül a »rőt ökör, régi törvény«: »hej, retye-rutyá«-vá értelmetlenedett! A bajmoki farsangoló tehát nyilván egy regösének elhomályosult töredéke, s azért is érdekes, mert e tájról Sebestyén nagy munkája még halvány nyomokra sem tud hivatkozni.<sup>13</sup> (Szendrey Zsigmond)

### AZ ÉSZAK-BÁNÁTI REGÖSÉNEK-TÖREDÉKEK

(1)

*Agoston Mihályné Gyémánt Katalin, 65 éves*

$\text{♩} = 100$

Agy-gyon az Úr - is - ten

En - nek a gaz - dá - nak

Nyóc, nyóc ök - röt, két kís - bé - röst,

A - rany us - lort a ke - zi - be,

Bé - csi pi - ros zseb - ken - dő - je.

Lé - rung a far - sang,

Ö - te - tik az an - gyalt.

<sup>13</sup> *Ethnográfia*, 1925, 63. old.



Izz is an-nak a-mil an-nak  
 Egy da - rab sza - lon - nál,  
 Vagy egy da - rab kol - básztl.

„Újévre möntek. De möntek azok karácsonyra is, mög újévre is. Inkább cigányok jártak evvel. Újévet köszönteni.” (Majdán, 1977)

(2)

Kocsis Istvánné Agoston Mária, 52 éves



Agy-gyon az Úr - is - ten  
 En - nek a gaz - dá - nak  
 Nyóc, nyóc ök - röl Két kis - bé - röst  
 A - rany us - tortl a ke - zi - be  
 Bé - csi pi - ros zseb - ken - dő - je,  
 Lé - rung a far - sang,  
 Ö - te - tik az an - gyaltl.

Itt is an - nak a - mit an - nak,  
 Egy da - rab sza - lon - nál,  
 Vagy egy da - rab kol - bász! !

(Majdán, 1977)

(3) Vörös Frigyesné Farkas Mária, 68 éves

(A 2. számúval megegyező dallamon.)

Aggyon az Úristen  
 Ennek a gazdának,  
 Nyóc, nyóc ökröt,  
 Két kisbéröst,  
 Arany ustort a kezébe,  
 Bécsi piros zsebkendője,  
 Slérungé, farsangé,  
 Itt nyugszik az angyal.  
 Itt is annak, amit annak,  
 Egy darab szalonnát,  
 Még egy darab kolbászt.

„Cigányok jöttek köszönteni.”

(Egyházaskér [Verbica], 1978)

(4) Sós Mihályné Törköly Erzsébet, 59 éves

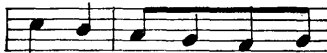
Agy - gyon az Is - ten,  
 En - nek a gaz - dá - nak

Nyóc, nyóc ök - röl, Két kis - bé - röst,  
A - rany us - torl a ke - zi - be,  
Bé - csi pi - ros zsebken - dő - je ...

„Nem tudom tovább. Nem tudom. Cigányoktól hallottam. Magyaroktól nem hallottam. Nem.” (Törökkanizsa, 1977)

A dallamot illetőleg Kerényi hét főcsoportra osztja a regösénekeket. Ezekből az utolsó kettő „egyéb, más dalokból átvett kezdetek” és „egyéb, idegen dallamok az éneken belül”.<sup>14</sup>

Az észak-bánati regösének-töredékek dallama a II. főcsoport b-alcsoportjához áll közel. (Tulajdonképpen kezdősorainak hiánya ennek pontos meghatározását kissé megnehezíti.) Ennek az alcsoportnak (a Magyar Népzene Tárának mind az öt példája Zala megyéből való) típusosnak jelzett kezdő dallama a:



Második, kettes sorszámú dallamunk kezdődik hasonlóan. Ezzel a dallamkezdettel kapcsolatban Kerényi a következőt jegyzi meg: „Nem énekkezdő dallam. Második ütempárnak látszik, amely elöl az első ütempár elveszett.” — Talán nem érdektelen felhívni a figyelmet, hogy az 1977-ben 65 éves Ágoston Mihályné Gyémánt Katalin, első töredékünk éneklője, az első két sor dallamát fölcserélte, azaz a „második sor” (második ütempár) dallamán vezette be az éneket.

Az ötödik-hatodik és a kilencedik-tizedik dallamsor gyerekdalaink sokat használt dallamvonalai. (Többek között, mifelénk: „A kemence lánygot vetett, A zsiszike táncot vetett”, vagy pedig „Szél fújja pántlikáját, Kapd el kislány a szoknyáját” szöveggel a „polénázásban”).<sup>15</sup>

A regösénekek szövegének három fő része van. A „Beköszöntő”, az „Ének” a csatlakozó „összeregöléssel” és a „Záradék”.

<sup>14</sup> Mint a 2. 820., 822. old.a

<sup>15</sup> Dr. Burány Béla: *Hej, széna, széna*, — 120 vajdasági magyar gyermekjátékdal, a Zentai Múzeum kiadása, 1973

A beköszöntő szövegei vidékek szerint változnak. Általában:

„Kelj fel, gazda, kelj fel,  
száll az Isten házadra,  
sokával, seregével,  
szárnyas angyalával,  
vetett asztalával,  
tele poharával”

Vagy:

Eljöttünk, eljöttünk,  
Szent István szolgái,  
régí szokás szerint . . .”

Vagy csak mondott, dallam nélküli szöveggel:

„— Megjöttek Szent István szolgái hideg, havas országba. Kinek füle,  
kinek farka, kinek lába elfagyott. Nyomjuk-é, vagy mondjuk?

— Mondjátok!”

A beköszöntő szövegei önmagukban nem, csak az utánuk következő énekhez kapcsolódva jelennek meg.

A regösének szövegének a lényege az „Ének”. Két fajtája van: a csodafiú szarvasról szóló (ilyen a kórogyi töredék) és a gazdát meg a gazdasszonyt felköszöntő, nekik mindenféle jót kívánó szövegrész. Mind a négy töredékünk ezt tartalmazza. Általában ehhez a gazda-énekhez kapcsolódik a mellesleg igen fontosnak tartott „összeregölő” szövegrész, melyben a ház legényét vagy nagylányát s ennek választott párját név szerint szövegbe fonva összeéneklük:

„Emitt vagyon egy szép legény, kinek neve Jóska,  
emitt vagyon egy szép léány, kinek neve Rózsi,  
Isten még sē mentse, kebelébe ejtse,  
csöngörgesse, pöndörgesse, mind a cica farkát,  
még annál is jobba, mind a mukucs farkát!  
Hej, regő rejtem, azt is megengedte  
ez a nagy Ūristen.”<sup>16</sup>

Az összeregölés után következik a záró rész, melynek lényege az ajándékkérés vagy az arra való utalás. (Felénk a betlehemes játékok tartalmaznak sok ilyen szövegrészt, szellemes változatokban, s ilyen a szinte szólássá vált, karácsonyt köszöntő, kóringyáló szövegzáró két sor is, dallammal (a „Csodapásztorok” dallamán), vagy csak recitálva: „Piros a kabátom, kék a nadrágom, Hozzák a diót mert fázik a lábom!”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Mint a 2. 856. old. Gelse (Zala), 1898

<sup>17</sup> Mint a 6.



Bár rövidre fogva, a záró rész is ott van az észak-bánáti töredékekben, nyilván megmaradt funkciójáról is árulkodva.

Kerényi szavai szerint: „Állandó szövegrésze csak egy van a regöséneknek: a refrén.

Rőt ökör, régi törvény,  
Hej, regő rejtem,  
Azt is megengedte  
Az a nagy Úristen.<sup>18</sup>

Az észak-bánáti töredékekből hiányzik. Átalakult formában sincs jelen.

Kétségtelen, hogy a közölt négy regösének-töredék Észak-Bánát három, egymáshoz közel eső falujában tulajdonképpen egy és ugyanazon töredéknek a jelenlétéről tanúskodik. Úgy tűnik, a nem lényeges eltérések az adatközlők emlékezetétől függően alakultak szalagra rögzített formájukig.

Valamennyi adatközlő szerint cigányok jártak a közölt töredékekkel újévet köszönteni, — alkalmi öltözet s kellékek nélkül. (Az adatközlők rákérdezésre sem tudtak ilyesmire visszaemlékezni. „Régén vót, hajja!...”)

Az, hogy a cigányok sokszor százados időközön át is megőrzik azoknak a nagyobb népcsoportoknak egy-egy hagyományát (szokását, dallamát, öltözkését), melyekkel együtt élnek, sokszor bizonyított, közismert tény. A cigányok vándorló természetéből adódóan azonban egy-egy ilyen, csak cigányok által őrzött hagyományrészleg szűkebb tájegységhez kötöttségét, autochton voltát bizonyítotttnak vélni a felszínesség érzetét keltené.

Szól-e az észak-bánáti falvakban lejegyzett regösének-töredékcsozor ennek a népszokásnak szervezettebb jelenlétéről ezen a tájon is valahol a messzibb múltban, természetesen továbbra sem lehet bizton állítani, a bajmoki töredék figyelembevételével sem. Közleményünk, úgy véljük, elgondolkoztató adalékkul szolgálhat mégis ennek a népszokásnak az életéhez, jelenlétéhez, ma is összefüggő előfordulási tájegységein kívül is. Ez a jelenlét vidékeinken, több jel szerint is, mégiscsak esetlegesnek látszik.

<sup>18</sup> Mint a 2. 812. old.

---

# KRITIKAI SZEMLE

---

## MARCUSE MULANDÓ GONDOLATAINAK MŰLHATATLANSÁGA

Az emberi élet mulandóságának ténye képezi minden katexochen filozófia mulhatatlanságának forrását. Amíg Herbert Marcuse élt, az ő ítélete lehetett gondolatai különféle magyarázatainak igazságkritériuma. Emiatt az a veszély is fenyegetett, hogy filozófiájának igazságát a „Magister dixit” kritériumával mérjük. Ám ez az elv tulajdonképpen korlátozza azoknak az alternatíváknak inventív végtelenségét, amelyeket filozófiája rejt magában. Korlátozott voltát a filozófia a szerző fizikai halálának árán szünteti meg. Csak ekkor nyílik lehetőség a gyümölcsöző „meg nem értésre”, minden filozófia kútforrására; amikor a szerző már nem „védekezhet”.

Ugyanez a helyzet az egész emberiség gondolatgazdagságának esetében is. A történelem, a társadalmi lét szubsztanciája (Heller Ágnes), arra figyelmeztet bennünket, hogy minden „itt és most” egész, azaz az itt létező ember minden feltételezett azonossága az ember általános fogalmával: hamis egész. Ezért afirmálódik igazságként az ilyen egész megkérdőjelezése, tagadása, „félreértése”. A szerző végső döntőbírói állásfoglalása saját filozófiájáról, az „itt és most” létező egyéni szubjektivitás, amely descartes-i „Cogito, ergo sum!” vagy kanti „Ich denke!” érveléssel formál magának kizárólagossági jogot, a történelem perspektívájában erőtlenné szürkül. A létező azonosság afirmációja helyett az igazság a tagadásban mint a lehető azonosítási folyamat afirmációjában rögződik. Rendszer helyett az igazság folyamatként jelenik meg. Marcuse kortársa, a már ugyancsak elhunyt Theodor W. Adorno helyesen állapítja meg: „Amennyiben az emberiségnek meg kell szabadulnia attól a kényszertől, melyet az azonosítás formájában valósítanak meg, egyszersmind el kell jutnia saját fogalmával való azonosságához.” (*Negative Dialektik*, Belgrád, 1979, 131. old., szerbhorvát fordításból.)

Mivel ez Marcuse „credója” is, fizikai mulandósága egyúttal hozzájárulás ahhoz, hogy filozófiája megszabaduljon a személyes, az egyéni vonások béklyóitól. Filozófiája így lesz elmúlhatatlan, így tárulkozik ki a „félreértő” továbbgondolás előtt. Azzal, hogy a filozófiát a létező valóság megkérdőjelezésének tartja, Marcuse megválaszolja azt a kérdést is, melyet ma a forradalom értelme kutatásakor feltételnek tartunk. „Mire

jó még a filozófia?” — ez a kérdés számára a dologiasult társadalmi lét uralkodó elvének következményeit taglaló kutatást jelenti. A dologiasult társadalmi lét uralkodó elve szerinte nem más, mint a forradalom feltételezett szubjektumának fogalma és ennek empirikus, tehát kontingens tartalma közötti tételezett halott azonosság. A forradalom szubjektumának tapasztalati és mulandó tartalmát pedig mindig valós emberek és a köztük fennálló viszonyok képezik; a fogalom anyagi megalapozottságának zálogai. De Marcuse felelete valójában új kérdések megnyitása; minden rendszernek mint befejezett igazságnak erélyes kétségbevonása. Ebből a tagadásból fakad az ember saját fogalmával való azonosításának afirmációja.

Az „itt és most” minden formájához való tagadó viszonyulása miatt Marcuse kíméletlen bírálatban részesült. Paradox módon, éppen azok bírálták, akik a minden létező kíméletlen bírálatát Marcuse revizionista, a marxai attitűdöt hipertrofáló, meghamisító nézetének kiáltották ki. Ám Herbert Marcuse filozófiájának elmúlhatatlansága éppen abban rejlik, hogy *másfajta* gondolkodást követel tőlünk; másfélét, de abban az értelemben, hogy minden kiteljesített rendszer tagadását igényli. Eszerint — a követelményt az ő filozófiájára is vonatkoztatva — a minden létező kíméletlen bírálatának, a marcusei opus „itt és mostjának” tagadása révén elvégzendő alternációs lehetőségek feltárásának kell tekintenünk. Ha Marx elméletének a „szolid struktúrákra” való redukciója a forradalmi szellem fegyverletételét jelenti a scientista dogmatizmus előtt (ahogyan a *Counterrevolution and Revolt*, Beacon Press, 1972, 34. old., paperback ed. soraiban írja), akkor az ő gondolatainak a „pontos megértésre” való redukciója (a gyümölcsöző „félreértő” interpretáció helyett) „kényszerű azonosságot”, a humanitás meghamisítását jelenti. Adorno annak idején a következőket írta: „... a szemrehányásban, hogy a dolog nem azonos saját fogalmával, egyszersmind ott él a vágy, hogy az legyen” (i. m., 134. old.). Életének egyik korszakában Marcuse azt állította, hogy a dolog (azaz a késő huszadik század munkásosztálya) nem azonos saját fogalmával (azaz a forradalmi szubjektummal). Ezért is bírálják legtöbbit. Ám filozófiájának *totalitása* az említett vágyakozást a forradalmi filozófia vezérelvévé emeli. A „Mire jó még a filozófia?” eszerint a következő választ nyeri: az igazság őrzője, a „jövendő energikus (teleológiai) elve” még akkor is, ha az empirikus gyakorlat az igaz ösvényről le is tér. (Ezt a gondolatot Marcuse még *Az ész és a forradalom* soraiban fejte ki.) A filozófiának tehát kutatnia kell a forradalom szubjektumát a mindenkori „itt és most” helyzetben, a valósággal kell foglalkoznia,\* konkretizálva a forradalmi szubjektum fogalmának elvont-általános to-

\* Marcuse hű marad a hegeli attitűdhez; a filozófiának mindig a konkrétval és a teljesség-jelenválóval van dolga. (Hegel, *Enciklopédia*, Budapest, 1950, 159. old.) Még halála előtt is állítja, hogy a forradalmi tudat csak forradalmi helyzetben fakad (*Counterrevolution* . . . , 6. old.); így az ő filozófiájának létezési ténye a mai társadalom forradalmi lehetőségeinek igazolása.

talitását. A történelmileg kialakult „topos” adottjában, mint a kikényszerített azonosság transzcendenciáját limitáló közegben kell a filozófiának a lehető „u-topost” projektálnia. Az idős Marcuse bizonyos abban, hogy a projekcióban legfontosabb szerepet maga a projekció folyamata kap, azaz a létező transzcendentálásának lehető útjait azonosító erőfeszítés. Emiatt, amikor arra figyelmeztet, hogy a munkásosztály az egydimenziós társadalomba inkorporálódott, amikor az „outsiderek” felé fordul stb., csak annyiban a negatív dialektika kalandja, amennyiben az „itt és most” társadalmi minőségi megváltoztathatatlanságának nézőpontjából vizsgáljuk, azaz, ha a változást csupán a létező, az elidegenült minőség technikai-technológiai, mennyiségi tökéletesítésétől várjuk.

Amennyiben: „A csere elve, az emberi munka redukciója az átlagos munkaidő elvont-általános fogalmára, ős-rokonságot mutat az azonosság elvével” (Adorno, i. m., 131. old.), annyiban az egydimenziósság marcusei bírálata: „... a csere elvéről mint a gondolkodás azonosító elvéről a szabad és igazságos csere eszményének megvalósítását kívánja”, azét, amely a mai napig csupán kifogás volt” (Adorno, i. d., 132. old.). Marcuse ugyanis mindig úgy vizsgálta a gazdaságot, mint *primárisan* meghatározó erejű társadalomontológiai szférát, és sohasem vonta kétségbe a tudat tétélezett, azaz ontológiailag szekundáns voltát. Emiatt, ha az „outsiderekhez” fordul, ez csupán a korszerű forradalmi szubjektum totalitását meghatározó útkeresés mozzanata; csupán egy módzata annak, hogy rámutasson a lemeztelenített, minden lényeges emberi nembeli minőségtől megfosztott, elvont-általános munkafogalom egyetlen eredeti társadalomontológiai kategóriává tétélezésének tarthatatlanságára. Ha ugyanis az ilyen munkafogalomból indulunk ki, akkor a munka már „eo ipso” elidegenült tevékenységként jelenik meg, megszüntetve még a reményét is annak, hogy a szocializmus eszménye „minőségileg is másfajta totalitás” lehessen, annak, hogy a szocializmus — a történelmi fejlődés folyamatának ontológiai sajátosságából kifolyólag — „ugyancsak erkölcsi és esztétikai univerzum” gyanánt jelenjék meg (*Counterrevolution...*, 3. old.). Az „outsiderekben” materializálódott tudat szerepének kiemelése, annak a tudatnak, amely egyrészt teleológiai elvként mindig a tárgyiassaltság előtt jár, s amely másrészt mindig a „társadalmi viszonyok összességével” (Marx, *IV Feuerbach-tézis*) feltételezett, lehetővé teszi, hogy Marcuse az „outsidereket” a forradalmi robbantás gyutacsainak, de *semmi többnek* nevezze meg. E réteg robbantó ereje a munkásosztály nélkül semmis (miként a puskapor golyó nélkül), a tőke nélkül pedig értelmetlen (miként a vaktában kilőtt puskagolyó). Marcuse munka-elemzései (még a korai frankfurti időszaktól számítva) azt bizonyítják, hogy forradalom fogalmának lényegét a gazdasági problematika képezi, s melynek ontológiai ágyazottságát Adorno szavaival élve így fejezhetjük ki: „Ha már egyetlen embert se fosztának meg élő munkája őt megillető részétől, megvalósulhatna a racionális azonosság, és a társadalom túlha-

ladhatná az azonosító gondolkodást.” (I. m., 132. old.) Marcuse tehát nem vonja kétségbe a munkásosztály, a munka gyermekeinek magábanvalóságát, ontológiai lehetőségét, meghatározottságát, amely a forradalom szubjektumává teszi ezt az osztályt. Csupán azt állítja, hogy a munkásosztály empirikus létének és a munkásosztály fogalmának, a forradalmi szubjektumnak azonosítása ahhoz a feltételhez kötődik, hogy a „gondolat felé kell törnie”, miként az „outsiderekben” megnyilvánuló forradalmi tudatnak is a munkásosztály anyagi léte felé kell irányulnia. Az idős Marcuse így joggal követeli, hogy a szocialista forradalom fogalmát ne szűkítsük csupán a gazdasági szféra átalakítására vagy a politikai hatalomátvételre, hanem terjesszük ki a kultúra, az emberi szükségletek szférájára is. (Vö. *Counterrevolution...*, 30. old.). Az emberi szükségletek struktúráját változtató fáradságos munka (uo., 69. old. és tovább) nemcsak a gazdaság szerkezeti átrendezésével indokolt (más szükségletek más gazdasági kielégítésmódot igényelnek), hanem elsősorban ontológiai okokkal. Ugyanis, amíg az ember és a természet általános viszonyulásában megmarad a domináció „hübrisze” (*Counterrevolution...*, 68—69. old.), a szabadság csupán önáltatás. Ezáltal, mindannak ellenére, hogy szerinte az ilyen domináns viszony tételezése Marx elméletében sem veszti érvényességét, Marcuse mégis a marx „kiteljesített naturalizmus egyenlő a kiteljesített humanizmussal” tételét aktualizálja, illetve ezáltal humánus hangsúlyt ad annak a régi hegel tételnek, hogy az individuum az objektumot úgy sajátítja ki, hogy elveszi annak jellegzetes tulajdonságait, eszközzé változtatja, saját szubjektivitását annak szubsztanciájává teszi (*A logika tudománya*, II., Budapest, 1957, 346. old.).

Ebben a kontextusban, azaz a forradalomnak mint a humanitásnak a naturalizmusban, illetve a naturalizmusnak a humanitásban véghezvitt ontológiai folyamatkénti felfogásában Marcuse gondolatai serkentő erejűek: opusa gyümölcöző „félreértése” a szocializmusnak mint *világfolyamatnak* az elemzéséhez ad támpontot. Ugyanis, a forradalom ontológiai felfogása, a természet és az emberiség viszonyának problematizálása, az emberi szükségletek struktúrájának vizsgálata megköveteli, hogy a szocializmus világfolyamatát ne szűkítsük csupán a szociális dinamika körére, a lényegében változatlan gazdasági viszonyulás politikailag, változó formáinak elemzésére-értékelésére. A szocializmus világfolyamata merészen bontja meg az „itt és most” uralkodó elidegenült szükségletrendszert; az új gazdasági világrend követelése új szükségletértékelést igényel, és abból fakad. Ez a folyamat minden szupraindividuális, sőt szupramateriális domináció „hübriszenek” transzcendálását jelenti. Ez pedig lehetővé teszi, hogy a szocializmus világfolyamatában a forradalmi szubjektum fogalmát „többrétűen” határozzuk meg, a tradicionális eurocentrizmust meghaladó módon, a technokrata civilizáció modelljén kívül is keresve-meglelve a forradalmi erők változatait. A szükségletek humanizálásával ihletett forradalom-koncepció a különböző forradalmi erők szövet-

ségét szükségeli; ezzel pedig Marcusét nem minősíti a „munkásosztály sírásójának”. Ellenkezőleg, Marcuse filozófiája, amely végtére is a munka ontológiai kategóriájának elemzéséből fakad, lehetővé teszi, hogy a munkásosztály történelmi szerepének elemzéséből kiindulva a szubjektív szocialista forradalmi erők történelmi fejlődésére történelmi dimenziókban következtessünk. Ez a feladat közös munkát igényel, Herbert Marcuse tételeinek gyümölcsöző „meg nem értését” követeli meg.

BODROGVÁRI Ferenc

## K Ö N Y V E K

### HUMANIZMUS ÉS BÁTORSÁG

Szirmai Károly: *Szavak estéje*. Válogatott tanulmányok, bírálatok és irodalompolitikai cikkek. A Szirmai Társaság és Archívumok Kiadása. St. Gallen — Stuttgart — Sydney, 1978

A könyv adatait és Dr. Szirmai Endre bevezetőjét elolvastva némi rosszmájúsággal megállapíthatjuk, hogy a mi Szirmai Károlyunk a mai világirodalom tengelyébe került, mivel századunk irodalmának legtekintélyesebb képviselői sürgetik kiadatlan vagy lefordítatlan műveinek megjelentetését. Mi pedig szórjunk hamut a fejünkre, hiszen elődünket mineddig kizárólag hazai méreteken tiszteltük, holott jelen esetben az derül ki, hogy fontossága messze túlnő határainkon, hiszen egy William Faulkner, Lukács György, Németh László, Szabó Lőrinc, Thornton Wilder és Mario Vargas Llosa nyújt erkölcsi támogatást művei népszerűsítésének érdekében — legalábbis a lelkes ifjabb Szirmai erről tájékoztat bennünket. Félrevezető szándék, elfogultság, sőt elvakultság rejtőzhet itt valahol? — tamáskodhatna, aki konyít valamicskét az irodalom hatástörvényeihez. Szirmai Endre azonban nem játszik zsákbanacsokát, nem titkolja ugyan is, hogy orvosi hírnevét kamatoztatva, ő juttatta el apja szövegeit az említett szellemi nagyságokhoz. Célkitűzésének nemességéhez aligha fér kétség, minthogy Szirmai Károly hírnevének növekedése természetesen esik egybe a mi érdekünkkel, a jugoszláviai magyar kultúra értékeinek megismertetésével. A probléma mindössze annyi, hogy egyrészt Szirmai Endre kevésbé ért az irodalomhoz (ennek tényszerű beismerése, hogy az írók válogatását és értékelését Benkő Ákosra bízta), másrészt pedig íróbarátai udvarias emberek, akik csupán olyan vállalkozásoknak az ellenzői, melyek eredményei egyértelműen károsak. Lehet-e illet állítani egy ismeretlen balkáni író posztumusz műveinek kiadásáról, akinek fia nemzetközi méreteken is szaktekintély? Aligha. Ez azonban nem zárja

ki a groteszk helyzetet, mely akkor alakul ki, ha az ügyet támogatni látszó írónak gondolatvilága merőben ellentétes a Szirmai Károlyéva'. Németh László levelezett is a Kalangya szerkesztőjével, nemegyszer nutatva érdeklődést a jugoszláviai magyarság életképessége iránt, így hát magától értődően tarthatta fontosnak a víziók költője emlékének megkülönböztetett ápolását. Nem így Lukács György, akit egész munkássága során, ritka kivételtől eltekintve, csak a nagy nemzetek kultúrája érdekelt, s nem sokat törődött a nemzeti, s még kevesebbet a nemzetiségi törekvésekkel, minthogy ezek partikularitása nem nőhetett világtörténelmi jelentőségűvé — s aki ennek következtében csupán szívességet megköszönve mondhatott jót a szülővidéke kultúrájáért elkötelezett Szirmai Károlyról. Hát Faulkner és Vargas Llosa?

Az irodalom története valóban több példát ismer, amikor az életben csupán kevésbé ismert vagy egyenesen félreértett alkotót nem sokkal a halála után, esetleg jóval később kap szárnyaira a világhír. Közismert, hogy a mi Stendhal — illetve Kafka-képünköt nem az írók kortársai alapozták meg. Nem szabad azonban arról sem megfeledkezni, hogy ilyen esetekben a felfedező mindig a korszellemmel szemben nyitott (azt megtestesítő) fiatal nemzedék, melynek kultuszt teremtő energiájához képest az idősebbek ügybuzgó jóindulata eltörpül. Ma már közhelynek számít a magyar nyelvetterület izmusainak megkésétsége, melyek divatszereőségét — egy-két kivételtől eltekintve — az alkotó tehetségének áthasónító-szervesítő ereje legfeljebb nemzeti irodalmi szintre emelhet. Ezek közé tartozott természetesen Szirmai Károly is, akinek a művészi mellett másik két — számunkra legalább annyira fontos — kvalitása sem alkalmas egy objektívabb, tehát elfogulatlanabban teremtődő világhírnév megalapozásához. Az egyik minőség a kisebbségi attitűd, a másik pedig maga az ember — konkrét tulajdonságainak meghatározottságában. A kisebbségi attitűd ma azért tekinthető elavultnak, mert noha karját nyújtja más nemzetek felé, energiáit mégis az önvédelemben őrlí fel; hiányzik belőle a kitárulkozás teljes bizalma, s fenyegetettség-érzetében „s sors” által rászabott munka elvégzésére korlátozódik a tevékenysége. Igaz, e viszonyulás kevésbé túri meg a képmutatást, hiszen a nemzetköziség manapság is nemritkán alig több jelszónál. Az ösztönöket és hagyományokat természetesen nem egyszerűen az elhatározás értékeli át, hanem a szükségérzet, mely abból a felismerésből táplálkozik, hogy a kisebb közösségek (s bennük, az egyén) csupán a rokonság jegyeit keresve, nagyobb társadalomba integrálódva teremthet magának viszonylagos biztonságot. Szirmai Károly ha nem is húzta meg túl erősen a nemzeti határokat, csak elvétve lépett azokon túl. Anyanyelvtisztelete ma is lekötelez bennünket s az is távlatos gondolkodásra vall, hogy a fajtisztaság helyett a tájjelleget értékelte a vajdasági műalkotásokban, miután azok megütötték az általános esztétikai mércét. Csakhogy Faulkner a húszas évekről errefelé nem elmélkedett a tájirodalomról, hanem erőtel-

jes alkotói gesztusokkal világirodalommal fejlesztette azt, míg Szirmai Károly a második világháború éveiben is kénytelen beismerni, hogy alig akad műalkotás nálunk, mely nyomába lépett a Délvidék lelkületének, ha egyáltalán létező entitás az utóbbi.

Az ember csak azoknak emlékeiben nőhet a képviselt magatartás fölé, akik még őrizhetik emlékét. S ha Szirmai Endre az egyébként általunk is rendkívül nagyra becsült Albert Schweitzert idézi („A legszebb emlékmű, amit az ember kaphat, az, ami embertársai szívében él”), akkor saját magának is sejtenie kell, miért nem lehet igazán népszerű Szirmai Károly, mint ember, azok előtt, akik személyesen nem ismerték. Ma már csak nosztalgiával merenghetünk el azon a heroizmuson, melyet a *Kalangya* szerkesztője fölülmúlhatatlan becsületességgel és nyíltsággal a magyar nyelvű íráskultúra érdekében tanúsított a két háború között. Csakhogy ez aligha érdekelhet mást rajtunk kívül, s mi legalább annyit tegyünk meg, hogy ezt bátran valljuk be önmagunknak.

Ha a könyv kapcsán eddig felsorolt kérdések vitathatók is, az ezután következőkhöz már kevésbé férhet kétség. Nyilvánvaló ugyanis, hogy kultúránk régi adósságai közé tartozik Szirmai Károly kritikáinak és publicisztikájának kiadása, s hogy e munkában megelőztek bennünket. Az előbb tárgyalt kissé nagyképű előszó ellenére, a gyűjtemény mégsem célját tévesztett, mert Benkő Ákosnak mind a bevezető tanulmánya, mind pedig a válogatása hiteles képet nyújt a vajdasági irodalomszervező munkásságáról. Erről az derül ki, hogy Szirmai pályája Szenteleky tanításának igézetében indult, s hogy a mester halála után, immár a *Kalangya* élén, fokozatosan, az ellenállással nem törődve, felemelni kényszerült az esztétikai igényeket, mivel egyre kevésbé azonosította egymással a vidékiesség és a tájélmény fogalmát; míg ugyanis az előbbi a dilettantizmussal volt egyenlő számára, addig az utóbbi sajátos színfoltot képviselhetett a nemzeti kultúra tércépén. Emellett az sem hallgatható el, hogy Szirmai Károly, Szenteleky útján haladva, a jugoszláv népek kultúrájának megismertetése, a nacionalizmus elfajulásának megakadályozása érdekében is sokat tett. Annak ellenére viszont, hogy polgári humanista léte nem vállalhatta a baloldali célkitűzéseket, rokonszenvvel fogadta a Híd-mozgalmat, különösen annak első fázisában, s miként a Laták Istvánról, írt bírálata tanúsítja, amennyiben a kommunista eszmék igazi életményben öltöztek testet, nem tartózkodott az eredménnyel szemben. Viszonylag széles látókörének köszönhetette, hogy még Mayer Ottmár dícséretét is kiérdemelte egy vita kapcsán.

Amennyiben kizárólag az irodalom felől tekintjük át Szirmai Károly kritikus munkásságát, kézenfekvőnek tűnik a megállapítás, hogy értékfogalmi a napi olvasói-irodalomterjesztői szükségletekből nőttek ki; következőleg nem találkozhatunk nála átgondolt esztétikai mércével. A magyar nyelvterületen abban az időben szinte kizárólag alkalmazott impresszionista módszert sajátította el, s annál könnyebben alakíthatta ki



ennek egyéni változatát, mivel az elsőrendű fontosságú stílust költői és írói gyakorlatából kölcsönözhetette. Módszerének lényege: az elolvasott szöveg után keletkezett általános benyomások metaforikus nyelven, s nemritkán zenei hasonlatokkal leírni, de úgy, hogy közben nem maradhatott el a mű valóságosság-értékének vizsgálata, a pszichológiai úton megközelített alkotói alapmotívum megjelölése, a kompozíció elemeinek áttekintése, végül pedig a körütekintő nyelvi mérlegelés. A kritikus Szirmai Károly klasszicista és realista eszményeket hirdetett, az aktivizmus az ő számára — eltekintve az általa igen nagyra becsült Csuka Zoltán költészetétől — csupán egyéni válságot leplező álkollektivitást jelentett. Mivel saját maga is letisztázott elvek érvényesítéséért szállt síkra, a műalkotásokban is igen sokra becsülte az egyéniségnek közvetett vagy közvetlen megnyilatkozását, attól függően, hogy líráról vagy pedig prózáról nyilvánított-e véleményt.

Noha nem tartotta fontosnak, hogy megbízható ízlését határozottan körvonalazott fogalmakban tárgyiasítsa, nemcsak az igazi értéket volt képes a selejttől elkülöníteni, hanem még az átmeneti jelenségek árnyalatainak kimutatására is futotta érzékenységből. Emberi kötelességének tartotta például, hogy mint egy a kevés tanú közül, életben tartsa egykori kortársainak, (például Radó Imrének és Munk Artúrnak) az emléket, anélkül, hogy felértékelte volna azok szépirodalmi teljesítményét.

Tárgyilag nagy többségükben a jugoszláviai magyar irodalomra korlátozódó bírálatai ma is alig vesztettek hiteükéből. Minket azonban mégsem ezek nyűgöznek le, hiszen mi, szerencsésebb körülmények között sokkal többet tudhatunk az irodalomról, mint ő. Azt azonban nem tanulhatjuk meg, ami írásaiban változatlan intenzitással sugárzik: a hivatásáért égő egyéniség törhetetlen következtetését és tisztaságát.

VAJDA Gábor

## GROTESZK HATTYÚDAL

Örkény István: *Egy négykezes regény tanulságos története*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1979

„Vidám regény” írására vállalkozott valamikor 1954-ben, e könyvecske tanúsága szerint közösen, Déry Tibor és Örkény István. Olyan időszakában a történelemnek, amikor édeskevés ok volt a vidámságra. Annál inkább szó volt azonban a vidámság, pontosabban a kötelezően lelkes és „harcos” optimizmus elvárásáról. Ez pedig, művészet és valóság sajátos viszonyát figyelembe véve, legalábbis úgy tetszik, „vidám” művek írására nagyon is ok lehet, csakhogy az ilyen vidámságban „semmi köszönet”, mivel a kacagtató elemek ilyenkor szükségszerűen éppen az elvárások, il-

letve a kinyilvánított igazságok és az ezeket lépten-nyomon meghazudtoló tények közötti ellentmondásokból, hogy ne mondjuk, a közöttük feszülő kiáltó ellentétekből fakadhatnak csak, elkerülhetetlenül társadalmi szatírárt eredményezve. Felszabadultan örömteli helyett keserű nevetést fakasztva, vagy éppen a kinevetés, a nevetéssé tevés által okozva örömet írónak és olvasónak egyaránt. Ennek forrása viszont csakis olyan alkotás lehet, amit ilyen körülmények közt megírni meg lehet ugyan, megjelentetni azonban már aligha. Legfeljebb előleget venni fel rá a kiadótól, azután abbahagyni — úgy, ahogyan azt Déry és Örkény, az utóbbi által karikatúraszerű regényhőssé formált két illusztris szerző is tette, kezdeti nekilendülés után felhagyva balatoni nyaralásuk történetének megírásával. Voltaképpen egy olyan helyzet következtében, amely Dürrenmattnak azt a megállapítását juttatja eszünkbe, miszerint „Jobb, ha a politikusok egyáltalán nem érdeklődnek az irodalom iránt, mintha túlságosan érdeklődnek iránta”.

Lényegét tekintve egyébként ugyanaz a megállapítás Örkénynél már bevezetőben a fonákjára fordítva jut kifejezésre: „Ő azok az ötvenes évek! Akkor volt dicső dolog írónak lenni! Hogy a magunk példáját említsem: Déry egyik kitalált regényhősének kitalált jellemzését egy országot vezető államférfiú elemezte, föltárva hibáit a nemzet színe előtt; ugyanő egy novellám Bébi nevű szerepítőjének csípőringatását túllontúl bujának ítélte. Beszéde könyv alakban is megjelent, és szerte az országban szemináriumok százain vitatták meg, szükség van-e Bébinek ilyen telt keblekre s ilyen feszes fenékre, továbbá, hogy Köpe Bálint miért nem hamarabb találkozott a munkásmozgalommal.” Több mint érthető hát a tervezett vidám regény sorsa, s előreláthatónak éreznék ezt még az esetben is, ha Örkény nem tudatná velünk mindjárt könyve elején, elébe vágva annak a sodró panaszáradatnak, amely már a Szigliget felé tartó vonaton, közölhetetlen, de annál inkább megírásra kíváncsító anyagként zúdul a nyaralni utazó szerzőtársakra. Akik ilyenformán „Nem írhatták meg azt, amit akartak, úgy, ahogy akarták, pedig élni és írni egyet jelentett számukra”. Ezért kerül a félbemaradt kézirat Déry fiókjába, onnan pedig, sok évvel később, Örkény kezébe, sokatmondó dokumentumaként egy korszaknak, elsősorban a megírásra kínálkozó élményanyag és az irodalommal szemben felállított követelmények közötti, már említett ellentmondás következtében. Önmagában is azt az összeférhetetlenséget tükrözve, amit Örkény ironikus-humoros összekötőszövege a közös vállalkozás ötletének megszületéséről és a megírási kísérlet egyes, menthetetlenül a dugába dőléshez vezető állomásairól, tulajdonképpen csak még inkább elmélyít és kiemel, sőt az azóta létrejött időbeli távlat áttekintést biztosító felülnézete segítségével meg is formuláz a számunkra. Kettejük, mármint Déry és önmaga, „kölcsonös baráti meg nem értésében” bukkanva rá a megrendezés okaira, ez a szívélyes összeférhetlenség pedig, rendkívül sokatmondóan, éppen az egymás iránti

kölcsönös elnézésben, egymás kritikátlan dicséretében jut kifejezésre. Többnyire olyankor is még, amikor külön-külön mindketten ráébredtek már, hogy vállalkozásuk rossz úton halad, ekképp ámítva tovább egymást és jómagukat, s nyomva el azt a mindkettőjükben meglévő erős kritikái hajlamot, ami nyilvánvalóan záloga volt addigi irodalmi sikerreiknek is. De persze így is hamarosan kiderül, hogy „közös lónak írók, nem pedig túros a háta”, s hogy, amint azt Déry szájába adottan olvashatjuk, művészi alkotás esetében „nem lehet megosztani a felelősséget”, „nem lehet a valóság elől egy idillbe menekülni, mert ami menedéknek látszik, csapda lesz”. Annak következtében, hogy a valóság tudvalevőleg könyörtelen, előbb vagy utóbb, de mindenképpen közbeszól. Ez pedig nem is pusztán a két neves író e könyvecskéiben megörökített kísérletére vonatkozik csak, hanem arra a világra is, amelynek közegében az nem járhatott sikerrel.

Mert itt, éppen e csapdának bizonyult idill fényében ébredhetünk rá végleg Örkény mesterfogására, ha úgy tetszik, finom cselére. Amennyiben nem vettük volna észre már előbb, hogy Örkény iróniában fogant, groteszk, sőt helyenként csörgősípkásan bohóckodó műve valójában több Déryvel közös vállalkozása fiaskójának történeténél. Mégpedig azért, mert az idillbe menekülés, az erőltetett optimizmus, a mesterségesen szított önámító eufória, a kételkedés és a bírálat hangjának elfojtása a szóban forgó korszaknak mint egésznek is jellemzője volt, alighanem sokkal inkább, mint a két író együttes kísérletének, amely ilyenformán, Örkény által utólag szárnyra bocsátva, valójában e korszak képletét is magában rejtí. Modellé sűrítve fejezi ki mindazt, amin, éppen mert akkor nem lehetett, most utólag kell nevetni. Déry Tibor, a szeretve tisztelt barát és példakép remekbe szabott karikatúrája éppúgy e cél szolgálatában áll, mint a szerző hasonló eszközökkel megformált pompás önarcképe is. Ekképpen, ugyancsak e diagnózisnak is beillő alapképlet révén válik ez a kis könyv tiszteletadásá is Déry Tibor emiére előtt. Egyúttal pedig — a mulandóság kíméletlen közbeszólása folytán — Örkény írói arcélehez illő groteszk hatryúdallás is. Idő előtti, de méltó záródarabjává egy gazdag életpályának.

VARGA Zoltán

## EURÓPA BÖLCSŐJÉNÉL

Karinthy Ferenc: *Alvilági napló*, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1979

„Kréta az európai kultúra bölcsője, mélyen tisztelt hallgatóim, és válogatott cigánylegények. Itt született Zeus, itt rabolta el a bika képében Európát (leánykák, sose üljetek föl bika hátára!), és nemzették Monsieur Minost, az első európaiat.” Karinthy Ferenc legújabb, két kisregényt tar-

talmazó kötetének első darabjában, a *Marich Géza utolsó kalandjában* olvasható ez, mindjárt az elején, mondhatni bevezetőben. Valamivel hátrább pedig: „Unom Európát. Mindenütt egy dóm vagy bazilika, antik falmaradványok, kapuk, diadalívek, márványkutak, szűk, ódon belváros, teli autóval, patríciuspaloták, piazzák, piazzák, piacok, korzók, múzeumok, mulatók, hidak, hotelok; utazási irodák ékszerészek, csecsebecseárusok, turisták, rendőrök, kurvák. Unom ezt a négyezer éves szakadatlan építést, rombolást, szülést, háborúzást, gyilkolást, tülekedést, szerelmeskedést és megint előlről. Húha, de unom, a könyökömön nő ki! Talán csak az auktorokat nem unom, akik az egészet följegyezték, már amennyiben jól jegyezték föl. Azt a vastag európai irodalmat. Homeros-tól Krúdy Gyuláig. És Mozart Milánói kvartettjeit sem, a fájdalmas-boldog ide-oda modulálást. (Egyébként Amerikát is unom meg a többi.)” Később viszont: „Európa, szép királylány, a hófehér, selymes szőrű, újholszarvú istenbika kedvese, hírneves királyok édesanyja, mindannyiunk édes anyukája, de elkurvultál.”

Karinthy figurája, Marich Géza, a Krétán üdülő neves pesti színházi rendező írja naplójába ezeket a világfiasan „spleens” sorokat. Még többet idézve belőlük konkrétan is kimutathatnánk azt az Európáért, értekeiért érzett aggodalmat és féltést, ami ezt a kiábrándult figurát áthatja, s ami nyilvánvalóan magában a szerzőben is ott munkált, amikor művét életre hívta. Európáért érzett aggodalmának, helyesebben a humanista tartalmú európai értékek féltésének kifejezése érdekében egyébként Karinthy nem csupán Krétát teszi történet színhelyévé, hanem ugyanezért alkotja meg a keretétül szolgáló szituációt is: az inkább saját neméhez vonzó Marich Géza tisztán baráti, de mégis szoros kapcsolatát Xenodikével, egy otthonából megszökött krétai fiatal lánnyal. Egyfajta ellenmítoszként, mivel ez a kapcsolat, jellegénél fogva, nem lehet termékeny, Minos király nem születhet belőle, amiért is szükségszerűen a folytatásnélküliséget, Európa európaiságának végét, egy, a görögség kialakulásának kezdetétől napjainkig terjedő roppant korszak lezárulását sugallhatja csak. A hajlamai miatt zavaros csetepatéba keveredett Marich erőszakos halálának fényében vagy a főszereplő által egy helyen megrajzolt jövőbeli Európa-kép karikatúraszzerűsége ellenére is riasztó tükrében különösképpen.

Elmondható hát, hogy Karinthy e kisregényében nem kevesebbet kérdez, mint hogy: nem jelenti-e vajon az európai szellem térvészése a humanizmus térvészését is? Marich hosszabb-rövidebb feljegyzésekből felépült naplójának sorai közül azután az is kitetszik, hogy ezért valójában maga Európa a hibás, sőt bűnös, az Európában végbement és végbemenő dehumanizálódási folyamatok következtében. Ezt fejezik ki a napló különböző epizódjai a háború még ma is kísértő emlékeiről, a különböző figurákban is megtestesülve. Amilyen például az egykor Kréta elfoglalásában részt vett német ejtőernyős, a volt amerikai pilóta, aki a

háború idején bombázógépéről felülről látta Európát, s ezért „gyöngéd szeretettel emlegeti Milánót, Firenzét, Monte Cassinót, azonkívül Wiener-Neustadtot és Lipcsét, Drezdát, Nürnberget. Budapest? Az a nagy város a Duna két partján? Hogyne, hogyne . . .” Vagy amilyen a szigetre amatőr régészként visszatért és a Minos király vezette krétai állam utópisztikus kísérlet voltáról dilettáns elméleteket fabrikáló, valamikor azonban a német megszállókkal szembeni ellenállást szervező Lord Quiantain figurája is. Nem kevésbé érdekes szereplője azonban az írásnak a káoszt káosszal kifejezni kívánó ultramodern zeneszerző Sperber sem, vagy a kanadai Barbara, aki szerint, amíg a kínaiak (!) „ide nem jönnek, úgyis egy nagy trágya az egész”. „Mi az oka, hogy a háború ilyen sok esztenőd után is érdekli az embereket, engem is minden részletével? ( . . . ) Talán, hogy a második világháború máig sem ért véget?” — kérdezi különben a makacsul felbukkanó téma kapcsán Marich töprengve naplójában, melynek rövid szakaszokra taglaltsága, fozslányokra szakadozottsága voltaképpen a főszereplő világának darabokra töredezettségét is jelezni látszik, egyúttal pedig mintha Európa szellemi értelemben vett dezintegrálódására is utalna valamiképpen. Ugyanakkor azonban felvethető, nem vált-e akadályává is egyben ez a naplóforma a mondanivaló mélyebb kibontásának.

Éppen mert annyi minden megmutatkozik ebben az írásban, szerte-futó szálak sokasága, bősége a továbbgondolásra késztető mozzanatoknak. Reflexióként felvetve vagy futólag érintve a rövid párbeszédekben. Éppúgy, mint a könyv címadó írásában, az *Alvilági napló*ban. Ez ugyanis szintén hellén környezetben játszódik, a görög partokhoz közel fekvő kis Leukást szigetén, amelynek szirtfokáról a legenda szerint Sapphó a tengerbe vetette magát. Ide érkezik az elbeszélés első személye, s zárandokol el rövid körútja során az ógörög kultúra emlékeihez, 1977 nyarán, egyidejűleg Schleyernek, a nyugatnémet gyárosok szövetsége elnökének elbrablásával és megölésével, illetve a Lufthansa gépén lejátszódó emlékezetes túszerdrámával, melynek kimenetele végül is Andreas Baader és társai öngyilkosságát vonta maga után. Ezek az események képeznek izgalmas hátteret a jobbára útleírászerű részletekhez és történelmi-mitológiai emlékek keltette gondolatsorozatokhoz, melyek az elbeszélőt útján végigkísérik. Látszólag jelentéktelen epizódok soraként, vagy múltba kalandozó kitérőkként: amilyen pl. a Dörpfeld német régész, a Tróját feltáró Schliemann egykori munkatársa pályafutásának és monomániáivá kinőtt elméletének ismertetése. Amíg csak a helyszíntől távol játszódó s rádiós és tévétudósítások révén követett túszerdráma hirtelen karnyújtásnyi közelebe nem kerül, ebben az idillinek tetsző környezetben is áldozatokra lelve. Egy meglehetősen excentrikus, de rokonszenves fiatal német párnak az öngyilkossága által kölcsönözve váratlan, robbanászerű befejezést az írás mindeddig egyenletes tempójú áramlásának. „Andreas, Jan-Carl, Gudrun, veletek vagyunk, le a világimperializmussal!” — áll

ugyanis a Sapphó sziklájáról leugró két fiatal búcsúlevelében, úgyhogy tettük ebben a minden kövében múltat idéző környezetben valahogy a miért kérdését különös nyomatékkal hangsúlyozó dimenziót kap. Ezúttal is inkább csak felvillantásszerű megoldásokkal sejtetve a múlthoz kapcsoló összefüggések láncolatát, semmint igazán meg is mutatva. Hasonlatosan az első íráshoz, melyhez a környezet jellegén kívül ezt az utóbbit az Európa királylányt idéző Xenodiké futólag újból felbukkanó alakja is hozzákapcsolja — anélkül, hogy az előbbi folytatásává vagy akár epilógusává is avatná egyben. Röpke megjelenése így ugyanannak a kérdésnek ismételt felvetését hangsúlyozza csak.

Függetlenül attól, hogy a szerző a benne feltámadó és a bennünk is feltámasztott kérdésekre nem talál választ. Valójában pedig nem is található, még ha szándékában is lenne valamiféle válaszadás, lévén ezek bonyolultabbak annál, semhogy egyértelműen lehetne őket megválaszolni. Amiért is inkább bennünket készíthet válaszkérésre, Európa lényegének, az európaiság mibenlétének kitapogtatására, elsősorban a mindkét írás szertefutni hajlamos komponenseit egybefogó légkörnek köszönhetően. Ennek megteremtése tagadhatatlanul Karinthy Ferenc írói erőnyeit dicséri, érzékletességét, megelevenítő erejét, azt, hogy sokszor rutineszközők segítségével ugyan, de könnyedén odavetett mondataival gyakran a gondolatársítások egész sorát képes elindítani. Amelyek azonban elkerülhetetlenül a választott szituációkban rejlő nagyobb lehetőségekre is figyelmeztetnek. Mindarra, ami, ha a szerző tovább időzik mellettük, a pusztán „turistaként” érintett problémát mélyebben, összetettebben megmutató művészi megvalósuláshoz is elvezethetett volna. Végző fokon nagyobb szabású művek születéséhez.

VARGA Zoltán

## ESZMÉNYÍTETT HAGYOMÁNYFELFOGÁSUNK KORRIGÁLÁSA

*Kis magyar néprajz a Rádióban*, RTV-Minerva, Budapest, 1978

Az utóbbi évtizedben különösen a fiatalabb nemzedék öltözködésében, szórakozásában s a lakásdíszítésben újra divatos az ún. „folklorstílus”. Az előkerült hímzett vászoningek, mellények, tarka szőttesek, a felújított táncok, a festett és mázas cserepek kétségkívül sok esztétikai és emberi értékeket mentettek át napjainkra. Ehhez járultak még a Rádió és Televízió népszerű adásai is néphagyományunkról, melyek közül az egyik az 1970-ben indult *Kis magyar néprajz*. Ortutay Gyula szerkesztésével a MTA Néprajzi Kutatócsoportjának közössége ebben a sorozatban a paraszti kultúra bemutatására törekszik, de nem csak a látványos elemeket prezentálja, hanem rámutat a csillogó felszín alatti igazi értékekre is.

A *Kis magyar néprajz a Rádióban* című könyv az elhangzott adásso-

rozatból ad ízelítőt. A több mint ezer adásból mintegy kétszázat olvashatunk a kötetben. A jól ismert témák mellett — a népművészet, a népköltészet — az anyagi kultúra, a társadalmi szokások létrejöttét, változását is megmutatja. A varázslatos és színlátszat hátterét is, vagy ahogyan a kötet egyik szerzője írja: „Valahogy olyan szemmel kéne néznünk a népművészeti tárgyakat, hogy a színes pántlikák mögött megsejtsük azt a kétségbeesett reményt is, amely őket létrehozta.” A válogatásnak első sorban az a célja, hogy „a paraszti társadalom összetettségének, a nép anyagi és szellemi kultúrájának ismertetésével korrigálja a ma is meglevő idillikus, eszményített hagyományfelfogást.” A Kiadó olyan átfogó és gazdag kézikönyvet ad az érdeklődő kezébe, amely bizonyos témáknál összefoglalja a néprajzi kutatások eredményeit, új jelenségekről, tudományos felfedezésekről tájékoztat szem előtt tartva, hogy a paraszti műveltség, a néphagyomány állandóan változik. A hétköznapok ismerete nélkül az ünnepi szokások, hiedelmek, dalok, balladák nem érthetőek igazán és „a falu társadalmi rétegződésének, iratlan erkölcsének ismertetében a népművészeti tárgyak, a színes viseleti darabok is többet, más jelentenek mint gondolnánk” — írja a Kiadó a könyv előszavában.

A gyűjtemény 15 nagyobb egységből áll, melyek témák szerint még rövidebb tanulmányokra bomlanak, hogy a laikus olvasó számára is érthetővé tegyék néphagyományunk anyagi és szellemi kultúráját. Mindenki megtalálhatja a kötetben az érdeklődési körének megfelelő témát: *Jobbágyok — parasztok — agrárproletárok*; (jobbágyok, parasztok, parasztnemesek, napszámosok, kubikosok stb.) (*A természet vendégeként*) (halászat, madarászat stb.); *A paraszti gazdálkodásról* (vándor aratómunkások, cséphadarótól a cséplőgépi kapálási szokások, kukoricatörés, tengerihántás, a magyar borkultúráról, esztenapásztorok stb.); *Málé, málé édes légy!* (a népi táplálkozásról, a magyar konyháról, az étkezések napi rendje, húsételek, ízek, ízlések, disznótor stb.); *Ki minek mestere* (ezermesterek, gyékény-, vessző-, szalmakötés, bőrmunka szűrszabó és cifraszűr, tímárok, vargák, tobakosok, csárdások, mészégetők stb.); *A népviseletről* (etnikus kapcsolatok a népviseletben, a népi hímzés, népi szöttesek stb.); *Település építkezés, lakás, bútor* (alföldi tanyák, városok sárfal, nádfal, boronafal, székelykapu, konyha, kemence, lakásdíszítés stb.); *Közlekedés szállítás* (a magyar kocsi Európában, szekeresek, vízi közlekedés, vásári rigmus költészet stb.); *A paraszti élet rendje* (a falu bírása, a kisbíró, a kántor, a baktek, a nők a régi jogban stb.); *Bátyámuram, néném, asszony* (rokonsági viszonyok, elnevezések, komák, a vőség, a nagycsalád stb.); *Életfordulók* (újszülött a régi faluban, legényavatás, leánymunkák menyasszonybúcsúztató, öregasszonyok, gyászoló szín stb.); *Jeles napok, ünnepi szokások* (új év, farsang, balázsjárás, húsvét, Luca-napi szokások, regölés stb.); *Néphit, népi tudás* (az élet vize, a tűz, az életfa, a mágia eszközei, szerelmi varázslatok, a halál hiedelmei, a boszorkány, „fűben-fában orvosság”), „*Hol volt, hol nem volt . . .*” (a nép-

meséről, hősmese, tündérmese, varázsmese, a mesemondó, csalimesék, a vicc, a monda, közmondások találós kérdések stb.); *Szájról szájra* (népköltészet — műköltészet, a népdal, virágénekek, betyárköltészet, balladák, kiolvasó versek gyermekjátékok, mondókamesék stb.).

A kötet szerzői közül csak néhányat említettünk, akiknek nevével már többször találkoztunk: Katona Imre, Morvay Judit, Tátray Zsuzsanna, Kovács Ágnes, Pócs Éva, Diószegi Vilmos, Ortutay Gyula, Kriza Ildikó, Küllős Imola, Kósa László, de még sorolhatnánk a kutatókat, akik lehetővé teszik számunkra, hogy rövid, de alapos összefoglalóik révén közeljussunk a paraszti kultúra világához.

A kézikönyv nem csak a Rádióban elhangzott népszerűsítő sorozat kivonata, mely az olvasók érdeklődését hivatott felkelteni, hanem tudományos igényű is, az ismeretek gazdagítására törekszik például a kötet végén felsorolt témákra utaló gazdag szakirodalommal (mintegy kétszáz címjegyzék; tudományos munkák, folyóiratok, gyűjtemények). A tanulmányokat gazdag kép- és rajzillusztráció teszi még színesebbé, különösen Korniss Péter és Paládi-Kovács Artilla fölvételeire hívjuk fel a figyelmet.

A *Kis magyar néprajz a Rádióban* című gyűjtemény nemcsak a néprajz kedvelőinek, de a szakemberek számára is hasznos kézikönyv.

VAJDA Zsuzsa

### MAROS MEGYEI CIGÁNY MESÉK

Nagy Olga: *Zöldmezőszárnya*. Marosszentkirályi cigány népmesék, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978

A *Népek meséi* sorozatban jelent meg Nagy Olga legújabb mesegyűjteménye a *Zöldmezőszárnya*, melyben Marosszentkirály három cigány mesemondójától, Ádám Ferencőtől, Puji Jánostól és Puci Józseftől összesen 21 mesét közöl. Noha ezek a mesék sok rokonságot mutatnak a magyar és román mesékkal, mégis érdemes velük foglalkozni, mert szerkezetükben, stílusukban és erkölcsi szemléletükben eltérnek az európai mesekincstől. Ezzel magyarázható, hogy az utóbbi években mind gyakrabban szólatatnak meg cigány mesemondókat és a szakemberek egyre nagyobb érdeklődést mutatnak a cigány mesék iránt.

A mesék olvasásakor mindjárt szembetűnik, hogy a cigány mesélőknél gyakoribb a szereplők beszélgetése és rövidebbek az összekötő szövegrészek. A cigány mesestílus a rövid mondatokat kedveli, és a cselekmény egymás után következő mozzanatainak kapcsolódását értelmi, logikai szempontból elhanyagolja. Például: „Felül a fiú a számarra. A számar pontosan oda tette le. Eltűnt aztán a számar. Ő bé a kertbe. Meg is kapja a huszonnégy almafát sorba. A közepibe ott egy vén száraz al-



mafa.” (A *kicsi muzsikus* — BN. 708 Magzatával kitett anya mesetípusához közel álló változat, lényeges eltérésekkel és babonás hiedelmekkel.) A magyar mese ezzel szemben jobban részletezné az események egymáshoz kapcsolódását; epikusabb, lassúbb menetű, díszítőelemekben gazdagabb, mint a már balladás, erősen tagolt, olykor szinte szaggatott cigány szöveg. A nyelvi tömörség néhol már költőivé válik: „Jaj, a keze el van vágva s folyik” vagy „... a boszorkánt pedig a ló farkához kötötték. Ahová hús esett, ott tó lett, ahová csont esett, oda hegy lett.” (*Világvámosa* — szerkezetileg a BN. 707 Aranyhajú ikrek című típust képviseli.)

Az állandó stílusfordulatok közül legerősebben kötött a mese kezdő és záró formulája. Érdekes, hogy a legtöbb mesénél az első „hol” elhagyásával kezdik a formulát: „Volt egyszer, hol nem volt...”, „Volt egyszer egy király...” „Egyszer volt, hol nem volt...”. A „hetedhét országon is túl” kifejezést időnként a magyar népmesék tréfás bevezető fordulattal folytatják, pl. „ahol a kurtafarkú malac túr...”, a cigány népmesékben ez nem található meg, esetleg a fokozása, „még azon is túl...” A záró formula egyszerű és szinte állandó, „Ha meg nem haltak, máig is élnek egészségbe.”, „s ha megmaradott, még máma is él.”. A kötet 21 meséje közül csak egynek a befejezése tér el a többiétől: „Nagy lakodalom volt, Hencidától Boncidáig. Én muzsikáltam ott. Hordták a vizet rostával, vágták a fát kapával, amit tudtam, elmondtam. Még ma is élnek, ha meg nem haltak.” (*János meséje* — BN. 306 Táncolni járó leányok típusának elég tiszta változata, valamint a BN. 307 Az elkárhozott leány típusba csúszik át.) Nem kell meglepődnünk a hétköznapias, szinte már trágár kifejezéseken sem, melyek a királyok, királykisasszonyok szájából hangzanak el, vagy éppen hozzájuk szólnak: „Ej, kurva legyen anyád!”, „Na, basszam az anyád mindenit!” vagy „Hadd az anyja p.-...ba. Tróger!” — mondja a herceg *Fleskuca meséjében*. „Na, te büdös dáma” — szólítja meg a királykisasszonyt a főhős *Az aranymadár* című mesében. A cigány mese stílusbeli sajátosságai tehát azt mutatják, hogy bár a cigányságra erősen hat a befogadó ország mesekincse, a stílus terén mégis nagyfokú önállóság figyelhető meg, pontosabban: mesekincsük tartalmilag kölcsönözött, formailag meglehetősen önálló.

A cigány mesék szerkezetében gyakran motívumáthelyezéssel, motívumcsonkítással találkozunk. A mese a megszokott kezdőmotívummal indul, majd a hős elmegy szerencsét próbálni anélkül, hogy a mesélő megindokolná tettét (a magyar mesékben vagy véletlen folytán, vagy tudatosan indul el a hős). A cigány meseszöveg csupán a cselekmény szempontjából szükséges tényrt rögzíti. A mesélő gyakran megjegyzi: „Minek szaporítsam a szót? A középső (testvér) is úgy járt, mint az első.” (*Piros király legkisebb leánya* — a Tündér Ilona egy archaikus változata.) A motívumcsonkulással rokon jelenség az egyes szereplők sorsáról vagy egyes kalandok folytatásáról való megfélekedezés. Szép példája ennek *Az aranymadár* című mese (BN. 567 A csodamadár típusba

tartozik, ebbe ékeződik a BN. 566 B Fortunatus B és C epizódja, majd a BN. 568 A hűtlen feleség című típus C és D epizódjai és a mese cselekményszála könnyedén visszakanyarodik az alaptípushoz). A szegény ember fiai, noha „szép, derék, szálas fiúk”, nem akarnak dolgozni. Apjuk megfogja az aranyadarat, amit megsütnek, és a három fiú ellopja és megeszi annak egy-egy testrészét. „Mert úgy tudjátok meg, az aranyadárnak csak három testrésze volt jeles: aki a fejet ette meg, abból király lesz; ki a zúzóját, az minden gondolatot kitalál, s aki a máját ette meg, annak minden alváskor száz forint kerül a párnája alá.” Elmennek szerencsét próbálni, de a mesemondó csak a legkisebb fiút követi, aki sok indokolt és indokolatlan kaland után a mese végén találkozik két bátyjával — mindhárman az aranyadártól kapott tulajdonság birtokában vannak. A mesemondó nem tartotta fontosnak, hogy a másik két testvérről is elmondjon valamit. A meselemek ilyen önkényes használata, keveredése (egy-egy mese több mesetípusból áll, ahogyan azt a fenti példákban láthatjuk) nagyon megnehezíti, hogy a cigány meséket beilleszték a nemzetközi népmesekatalógus (AaTh) mesetípusainak rendszereibe.

A cigány mesék alakjairól, hőseiről is kell szólnunk. A sárkányölő-királylány-szabadító alapmotívum adja a legtöbb lehetőséget a változatos, kalandos feldolgozásra. Ezeknek a meséknek legfontosabb szereplői a király, királyfi, szegénylegény, sárkány és boszorkány. A hős segítőtársai a Fahorgasító, Kómorzsoló, Nagyevő, Nagylábú, az állatok közül a kutya, oroszlán, kecske (zöld, piros, fehér), akik a hőst kisegítik a bajból. A román mesék mitikus asszonyai — Szent Péntek, Szent Szombat és Szent Vasárnap — is jótévő személyekként jelennek meg. Szinte valamennyi mesében a Zöld, Piros, Fekete vagy Fehér király szerepével, és nem véletlen, hogy a mese világa a Fehér, a Fekete világ pedig, ahová a hősnek el kell mennie, hogy feladatát teljesítse és onnan visszatérve elnyerje jutalmát. A sárkány helyett gyakran a hatalmas erővel bíró félsinges törpe vagy az ördög jelenik meg.

A cigány mesék erkölcsi szemléletben is eltérnek a magyar vagy akár az európai mesekincstől is. Ez talán a szereplők jellemének eltérő ábrázolásával magyarázható, hiszen a cigány mese hőse gyakran egyik lábával a valóság talaján áll, időnként gyenge, sőt gyáva is lehet. Néha megunja királyi életét, és „ő járt vadászni, otthon a felesége rendezte a konyhai dolgokat”. A cigány mesében a kegyetlen tetteknek nincs olyan súlyuk a történet szempontjából, mint a magyar mesékben a jócselekedetnek. Ezzel hozható összefüggésbe, hogy míg az európai tündérmesék mind jól végződnek, a bűnös elnyeri büntetését, a jó jutalmát, addig a cigány mesék tragikus végűek is lehetnek. A cigány mesében szinte minden elentmondás nélkül megfér egymás mellett a mese világa és a valóság. A cigány mesélők a tündérmesék természetfeletti világában lépten-nyomon felvillantják a való élet elemeit. Pl. „Ti nem veszitek észre, hogy apám

se nem eszik, se nem iszik, se újságot nem olvas?” — sóhajt fel a királykisasszony; „Egyszer csak kap János egy táviratot a Zöld királytól...”, vagy „Hamar elé a kőművesekkel, egy világítótoronyt csinálni, s akkor kagylót vezetünk a fiú fülire. Telefont.” — adja ki a rendeletet a királykisasszony; a megvakított királyné pedig ekképpen sóhajt fel: „(sípól a vonat) — Ej, édes Istenem! Hátha eljutok oda, ahol a vonat van! Hagy vágjon el, ne még kínlódjak vakon.”

A kötet meséin érezhető, hogy a mesemondást eleven igény élteti, a mesemondó közönségnek mesél, kik alkalmasint közbeszólnak. Igaz ugyan, hogy a mesék műfajilag nem „tiszták”, tele vannak hiedelmekkel, mondai és legendai beütésekkel, mégis kellemes élményt nyújtanak az olvasónak, a szakembernek pedig hasznos tapasztalatokat.

VAJDA Zsuzsa

### A ZÁRTSÁG TERHEI

Graham Green: *A szakítás*, Magvető Kiadó, Budapest, 1979

A marxista gondolkodás képviselői (többek között Heller Ágnes), a társadalmat és a közösséget nem tartják azonos fogalmaknak. S ha az előbbit makro- az utóbbit pedig mikrostruktúráként fogjuk fel, s e közben csak mennyiségi megkülönböztetésre, arányérzékelésre gondolunk, ismét tévúton járunk; valójában ugyanis az emberek számára sorsdöntő megkülönböztetésről van szó. Erről egyébként nyugaton is így gondolkodnak. David Daiches például a kor legnagyobb írásművészeinek (Hemingway, Virginia Woolf) világában a kis csoportoknak életközéget nyújtó fontosságát hangsúlyozza ki, a kisebb asztaltársaságot, mely viszonylagos biztonságot és kiteljesedési lehetőséget ígér az egyénnek a szétszaggatott érdekekkel és ezért veszélyekkel is terhelt, a biztonságra vágó tudat előtt nyugtalanító fehér foltokat rejtő társadalmi élettel szemben. Az ilyen otthont nyújtó, közérzetet istápoló közösségeket rendszerint a hasonló érdeklődési kör és a munkavégzés közben spontánul teremődő barátság teremti meg. Tartalmaik többnyire közhelyek ismételtetésében, a közös hobbikban, kirándulásokban, iszogatásokban és lényeges szempontkülönbséget nem tartalmazó vitákban merülnek ki. Ezeknek a realista leírását már a múlt századi irodalom kimerítette: elítélte őket tartalmatlanságuk és kicsinyességük miatt (Tolsztoj) vagy szenvedett helyettük, esetleg velük (Flaubert, Dosztojevszkij), nemritkán pedig megbotránkozott a romlottságuk miatt (Balzac), olykor etikai mércén élesen szétválasztotta őket (Stendhal), később örökös iróniára, rezerváltságra (Thomas Mann), sőt kétségbeesett cinizmusra kényszerül velük szemben (Joyce); végül pedig, napjainkban, a stílus és a szerkezet újabb forradalma által vagy elnéz felettük vagy átvilágít rajtuk (latin-amerikai írók).

Graham Green századunk legkülönösebb író közé tartozik, s ha Hegel óta a folyamatosságot, a fejlődést (bármilyen előjellű és tartalmú legyen is az) a művészetekben is alapvetőnek, magától értődő ténynek tekintjük, akkor az angol író munkássága nem fejezet és nem állomás a világirodalmi regény formaváltásaiban, inkább a múlt századi klasszikusok leszármazottja, akit mégis az emel a bestseller fölé, hogy a mai embernek, életviszonyoknak és művészeteknek kiváló ismerője, s ha ábrázolásmódjában konzervatív is, mondanivalója mégis átforrósítja a már hűlőben levő eszközöket. Egyik legjobb regényében, *A szakításban*, nagyjából olyképpen teszi vizsgálat tárgyává a kisebb közösséget, ahogyan azt a századforduló pszichológiai ihletésű írói cselekedték. Már önmagában is jellemző, ahogyan Bendrix, az íróhős kapcsolatba kerül egy családdal: ugyanis regényírás előtt egy államhivatalnokot tanulmányoz a feleség kikérdezése segítségével (s e műveletét illetően Henry James-re hivatkozik!) Azért érdeklik a férjnek apró szokásai, mert művében magának az életnek s benne a motívumai által meghatározott cselekvésű élő embernek az illúzióját szeretné nyújtani. („Minden regény legfőbb érdeme — olvashatjuk Henry James-nél, Graham Green egyik példaképénél — az, amelytől minden más erénye... óhatatlanul függ”, ez pedig nem más, mint a részletek igazsága, a valóságosság levegője, vagyis „a konkrét meghatározások szilárd anyagszerűsége”. „Ha ez nincs meg, a többi erény semmit se ér, ha ez megvan, akkor a többi erény a maga hatását annak a sikernek köszönheti, amellyel az író megteremtette az élet illúzióját.”) Úgy jár el tehát, mint a programszerűen naturalizmust vallók: a tények olyan pozitívumot képviselnek számára, melynek tanulmányozása lehetőséget biztosít egy életvitel törvényszerűségeinek kikövetkeztetéséhez. Ez azonban — miként Taine-nél sem — nem zárja ki a történetiség érvényesítését, sőt a történelem közvetett jelenlétét sem. Az apa például még „magabiztos viktoriánus tekintetű”, fia azonban már „az idegenségben” lel társára; a regény eseménykeretét különben a második világháború végének hangulata hatja át, de a nagyvilágban élő Greene a történelmet egy pillanatban sorsdöntő szerephez is juttatja: a szerelmesekre zuhanó mennyezet olyan döntésre kényszeríti a fiatalasszonyt, mely alapvető fontosságú mind a mű cselekménye, mind pedig az alkotói mondanivaló szempontjából. Véleményünk szerint egyébként *A szakítás*nak három fő motívuma van, s ezek meghatározó ereje érvényesülésük sorrendjében úgy fejeződik ki, hogy az első fokozatosan el-lényegtelenedik, a másodiknak adja át a helyét, az utóbbiba viszont a harmadik avatkozik bele hengerelő erővel. E motívumok: a polgári életforma viszonylagos bensőségének pozitivistá racionalizmusa, a történelmi eseményektől való függetlenségnek az öntudatlan hite; a férfi és a nő kapcsolatának tiszta szerelemként, érzéki-lelki idillként való kinagyítása s az életszerűsítésével szemben kétoldali gyávaság; az idillre szomjúhozás körül settenkedő, korábban távoli és veszélytelennek tűnő törté-

nelemnek a betörése a családi háromszög, a kis közösség belterületére. Az író különös tehetségét húzza alá, hogy e vonatkozások önmagukban hangsúlyozottak, s hogy a lélekrajz és a cselekmény sodrásából csak a mű elővasása után emelhetjük ki őket.

Amint az eddig elmondottakról már sejthető, Greene regénye meglehetősen közhelyszerű történetre épül. Az egyik lábára sántító író és az államhivatalnok felesége között — a férfiasságában lankadó férj tudta nélkül — szenvedélyes szerelem szövődik, amely kiteljesedésének (?) a szépasszony kettős kötődése az akadály. Korlátoltságában is rokonszenves férjéhez a jómód biztonsága és a hála mellett a lelkiismeret is hozzákapcsolja, mivel ő a meg-megújuló kétségbeeséssel Isten nyomában szegődőknek nyugaton népes családjába tartozik. Az író viszont a szellemi és az érzelmi szabadság lehetőségével kecsegteti. Belső ellentmondásából az a fogadalma látszik kitútnak, amit akkor tesz, amikor nem biztos benne, hogy szeretője a bomba robbanásának következményeként életben maradt-e. Váratlan visszavonulása félreértést eredményez, mivel a gátlásos író nem tud az asszonynak átmenetileg elleplezett szerelméről. Csak a magándetektív által megszerzett naplóból értesül az igazságról, de ekkor már késő, Sarah-val a rá várakozva szerzett tüdőgyulladás végez. A mű katarziséhoz a kölcsönös leleplezések és önleleplezések vezetnek. A főhős a megbizonyosodás megkésétt jutalmában részesül s megszabadul a polgári élet normái közepette kifejlődött gátlásaitól. A korábban a jószág maszkja mögött megbújó hivatalnok viszont dicséretre méltó tartással levonja a rá vonatkozó következtetéseket és a két vetélytárs kezét nyújt egymásnak, a hivatalnok szállást ad az írónak.

Graham Greene megéli, következőleg belülről bírálja a polgári társadalom ellentmondásait, humanizmusa azonban nem támadó, hanem inkább azonosuló; hősei áldozatok, akiknek mindössze önmagukkal való elfoglaltságuk miatt kell bűnhődniük. A férj gyanútlanlansága, konformizmusa miatt kerül a sors ítélszéke elé, feleségét viszont a határozatlansága, jellembeli fogyatékoslansága, életének külső látszata és valódi tartalma között egyre mélyülő szakadék következtében sújtja büntetés, míg az író örökös gyanakvásának és féltékenységének az áldozata. Az intézmények végzetlenül tornyosodnak a szereplők mögött, közöttük azonban csak az író van tisztában megsemmisítő erejükkel. A férj mintaszerű hivatalnok, feleségét a házassági forma és vallásos igényei béklyózzák, míg az író bizonytalan anyagi helyzete esztétikai szemléletéhez való hűségének következménye. A boldogtalanok száma azonban nagyobb: közéjük tartozik például az az ateista szektaalapító is, akinek a külseje miatti gátlások és a hirdetett magatartás közötti összefüggésben még akkor is van némi pszichologizmus, ha ő is engedelmeskedik az alkotói törekvésnek és életre kel előttünk. Greene Dosztojevszkij-tisztelete egyébként e műben is (a szónok és Sarah kapcsolatában) hírt ad magáról.

„Mindent mindenkor és mindenütt birtokolni akarok. Félek a pusz-

taságtól.” — írja Sarah a naplójában. Graham Greene-nek e regénye kivételes erővel álközösségként leplezi le a polgári barátságot és házasságot, s eközben azt is kideríti, hogy valójában egyik hőse sem birtokol semmit, mivel magányának pusztaságában él.

VAJDA Gábor

## S Z Í N H Á Z

### AZ URAK SZÍNÉSZEK?

*A borzasztó torony.* Képek a magyar vándorszínészet világából. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1979

— Ebben a gyűjteményben — írja Nádas Péter *A borzasztó torony* című színháztörténeti antológia előszavában — színészek emlékirataiból és leveleiből kapunk válogatást. Vándorszínészek írnak.

Az emlékezések nyomán felvehető a kor színházi leltára.

A leltár megmutatja a hiányokat.

Ők azonban egyáltalán nem voltak abban a helyzetben, hogy e hiányokkal foglalkozzanak. Éltek, s tették a dolgukat. Egy még borzasztóbb hiányt kellett pótolniuk: a színház hiányát.

És épp azok szólalnak meg ebben az egyszerre tanulságos és olvasmányos gyűjteményben, akik színházat csináltak. Majdhogynem a semmiből. Bátorságból, elszántságból, s nem kevesebb színészi magamutogatási kedvből. Azok szólalnak meg a Magyar tallózó sorozatban megjelent kötetben, akik száz-százötven évvel ezelőtt egyazon napon, sőt egyazon órán belül éltek meg a dicsőség és a megaláztatás pillanatait. Amikor nem önmaguk voltak, hanem királyok, hercegek, vitézek, epekedő szerelmes lányok vagy gonosz asszonyok, vagyis, amikor szerepet játszottak, Pesten vagy Dunapatajon, Miskolcon vagy Szabadkán, akkor ünnepelték és csodálták őket. Amikor viszont, télen nyáriasan vékony ruhában, gyalogosan vándorolva, nemegyszer éhezve mentek, utaztak egyik helységről a másikba, szállásért, játszási lehetőségekért esedeztek, akkor csak megvetett komédiások voltak.

Egykori feljegyzéseik, naplói, leveleik, éppen ennek a kettős fogadtatásnak a szellemében, a közelmúltig inkább érdekességnek számítottak, semmint a színháztörténet múltat rekonstruálni próbáló és tudó forrásának. Pedig források. Az újszerű aspektusokat követő, érvényesítő színházi történetírás nélkülözhetetlen dokumentumai. Annak az esztétikai és történeti-leíró módszernek elementumai ezek a megéltség emlékkockáin és a bizonytalankodó múltidézésen botladozó memoár-részletek, amely

rekonstrukciós alapegységként — a drámatörténettől eltérően — a drámaszövegek helyett a színházi előadásokat vagy az előadások láncszerű sorozatát használja fel. S ennek megfelelően kapnak az eddigienél jelentősebb szerepet az egykori aktorok, szép hangú primadonnák, szigorú és jószágos apaszínészek meg zsémbes komikusok előadás-emlékei. Fontos részeivé válnak ezek a szubjektív jellegű és természetű emiékklapok annak a kutatásnak, amely a színjátéktípusok leírásával próbálja megidézni a színészet múltját, amely számára kimondhatatlanul értékes adatot jelenthet egy-egy elejtett megjegyzés az egykori játékkalkulációkról, a játék lebonyolításáról és helyéről, a játék keretéről, a játékosokról, a játék módjáról és eszközeiről, a közönség összetételéről és válaszadásáról. Mindarról, ami a színháztörténet tudományos kutatásának a teljes képet megidéző, felelevenítő tényezője, alkotóeleme. Amiből, ha főnixként nem is egy-egy előadás születhet újjá, de amelyek összességéből egy-egy színjátszó korszak színházi konvenció-rendszerét sikerülhet rekonstruálni.

A Kerényi Ferenc válogatta, szerkesztette és jegyzetelte gyűjtemény, *A borzasztó torony*, a vándorszínészet mintegy hat évtizednyi korát idézve gyűjtötte össze a néhány korszak színházi gesztusrendszerét is jelző színészi emlékeket. A vándorszínészet kora az első társulattal, a Kelemen László-féle truppal veszi kezdetét, és szigorúan véve a Pesti Magyar Színház, illetve az ebből kinövő Nemzeti Színház megalakulásáig terjed, de tulajdonképpen az egész múlt században ismert és fontos instrukciója a színjátszásnak. Hőskora a második pesti társulat vándorlásainak kezdetétől a múlt század harmadik évtizedének végéig tart, mintegy jó húszévnnyit ölel fel. Ez a periódus a magyar színjátszás történetében a túlélés szükségszerűségének az ideje. A legmostohább körülményekkel való dacolás évtizedei, a lehetetlen játékkörülmények természetesként való elfogadása, a nincstelenségnek mint életformának a vállalása, a kellékek és új hazai művek nem létének kényszerű tudomásul vétele — a színészet későbbi felvirágzása érdekében. Ezekről a színészi — művészi nem mernék egyértelműen írni — és emberi momentumokról tanúskodnak Balog István, Déryné, Szuper Károly, Szilágyi Pál, Benke József — az úgynevezett úttörő színészek — és későbbi kortársaik, Szigeti József, Molnár György, az emlékező írók, Petőfi, Katona, Arany, napló- és levélrészletei, a kiválasztott színdarabtöredékek — Katona vígjátékából, A rózsából, a Schröder által átdolgozott és ebből Kazinczy által fordított Hamletből, Gaál A peleskei notáriusából —, melyek ízlés- és közönségtörténeti dokumentumok is lehetnek, és a színészekre emlékező íróktól, Jókaitól, Vajdától, Fáytól, Szigligetitől, Gyulaitól idézett portrérészleteket.

Az antológia látható szerkesztési koncepcióiról tanúskodik. Kerényi Ferenc a lehetőségek szerinti komplex bemutatásra, múltidézésre törekszik. A színésszé válás, a színészetet pálya- és hivatásként választó részletekkel indítja a gyűjteményt, a színjátszás elfogadtatásának nehézségei-

vel folytatja, ami után mintegy nyomatékul idézve meg a színészetet is próbát tevő írók emlékeit, következnek a vándorlás körülményeiről árulkodó részletek, majd a játékhelyeket megidéző töredékek, s végezve néhány szerepleírással és közönségtablóval. Az éppannyira a bőséges anyag dicsérete, mint a válogatással szembeni csekély kifogás érve lehet, hogy még néhány hasonló értékű válogatás elképzelhető a magyar színházi memoáriradalomból. Akárcsak annak a felemlítése, hogy mintha az olvasmányosság elve ezúttal minden más elvet megelőzően vezette volna a válogatót. Vonatkozik ez elsősorban a színészportrék fejezetére, ahol szinte több az olvasmányos részlet, az érdekes sztori, mint szerepeket, alakításokat leíró bemutatás, holott ezek sem mondhatók kevésbé érdekesnek, még a nagyközönség számára sem.

Ettől a valóban csekély kifogástól függetlenül *A borzasztó torony* van annyira érdekes, hogy a magyar színháztörténet felé irányíthassa a színház iránt érdeklődők figyelmét, s hogy jelezze: a színészi memoáriradalom olvasmányának is érdekes, de több is ennél — a színháztörténet tudományos kelléktárának sok haszonnal forgatható lapjai ezek. Nem véletlenül merül fel a gondolat, hogy érdemes és szükséges lenne folytatni a vállalkozást. A kedvcsináló antológia után kiadni — a kutatók számára is meglehetősen hozzáférhetetlen — naplókat, emlékiratokat.

GEROLD László

## K É P Z Ó M Ű V É S Z E T

### AMERIKAI KULTÚRA — AMERIKAI MŰVÉSZET

A hetvenes évek amerikai — pontosabban USA-beli — művészetét és művelődési életét bemutatni hivatott *America Now* című válogatást Belgrádban indították európai körútjára a szerzők. A Woods & Ramirez tervehivatal által konstruált geodéziai kupola látszatra szűkös belterében egy meglehetősen széles fesztávú szemléltető anyagot helyeztek el, ami eleve kizárta az olyan hatalmas reprezentatív alkotásokat, amilyenek például a New York-i iskola monumentális vásznai. Az amerikai művészet nagy nevei ezúttal azonban nemcsak a szűkös kiállítói lehetőségek miatt maradtak ki a válogatásból. Úgy tűnik, hogy a szervezést végző The New Museum szakemberei mintha megelégtéltek volna az amerikai művészeti börze rangelsőinek egyeduralmát, hiszen a Marcia Tucker vezetésével összeverbuvált és itt kiállító alkotók és szerzők többsége a mai napig sem tart igényt a művészi minősítésre és alkotásainak művészeti kategorizálására. A *me decade*-nek (én-évtizednek) is nevezett időszak



Amerikában a művészeti iskolákkal, intézményekkel, hivatalos irányzatokkal és központokkal is szembeforduló és váltig dacoló, sokszor magukat nem is művészként meghatározó „népművészek” és peremművészek előretörésének, az *individuális mitológiák* affirmációjának jegyében telik a mai napig. Az inkább a pop kultúrával rokonszenvező, mintsem az akadémiai dekadenciát mímelő anonim művészet reprezentatív keretekben való bemutatása tehát már önmagában véve is úttörő kezdeményezés, főleg, ha a szervező egy olyan gazdag, mondanivalóban és kifejezésben is élen járó művészetet mondhat a magáénak, amilyen az USA-beli.

A különösebb művészi ambíciók nélkül elképzelt, de végül is „túl jól” sikerült alkotások kategóriájában tartoznak például az olyan furcsa, irracionális járművek, mint az Environmental Communications Autópázsztija (fűvel beültetett régi autókarosszéria), Tom Fuleri Sárgarépaautója vagy Robert Strainy totalizált, gyűrött gépkocsija. Ezeket a nem műzeumi feltételekhez szabott és váratlan helyeken felbukkanó alkotásokat aztán különösebbnél különösebb öltözetek, látványos út menti reklámfestmények és dekoratív funkcióval ellátott használati tárgyak egészítik ki. A kiállításon bemutatott alkotások csak csipetnyi részét képezik annak az ötletthalmaznak, amely a hetvenes évek individuális és *do it yourself* (csináld meg magad) mozgalomhoz vezet vissza eredetét, s lényegében a mindennapi életter negatív, dehumanizáló irányzatait hivatott semlegesíteni. Amilyen gyógyírként hatott a hatvanas évek végén a nagyvárosok sivar lakónegyedeiben meghonosodó népművészeti falfestmény, a grafiti, olyan szerepük van most a városi környezetben vagy magánterületen felbukkanó anonim, „háztáji” alkotói látványosságoknak is. Az anonim művészet USA-beli terjeszkedése azt bizonyítja, hogy az emberi alkotóerő megnyilvánulása többé már nem egy-két megszállott ügye, hanem az egész társadalomé, az egész nemzeti kultúráé is egyben.

Bár a rendezvény nem az ő jegyükben telt el, a kiállításról természetesen a hivatalos festészet képviselői sem hiányoztak. Ezúttal egy, a hatvanas évek hűvös, kimért és aszemantikus koncepcióját tagadó, változatos anyagot ismerhettünk meg, amelyből nem maradt ki sem a naiv művészet, sem a realizmus, egyik-másik alkotásban pedig az absztrakció és a városi romantika utóhatását is felfedeztük. A nagy nevek táborát a néhány éve elhunyt, mobiljairól ismert Calder, valamint a csomagolásairól nevezetes bolgár származású Christo képviselte, ezúttal a kaliforniai parton felemelt, negyvenkét kilométer hosszú függöny-kerítés fotódokumentációjával.

A helyszínen is kiállított eredeti alkotásokkal szemben sokkal nagyobb teret kaptak az audiovizuális eszközök által kis helyen is jól szemléltethető film-, video-, zenei, színi- és balettelőadások, a művészeti eljátszás különböző formái. Az USA-ban az utóbbi évtizedben főleg a helyi operatársulatok vannak feljövőben. Ehhez az Európából áthozott műfajhoz kapcsolódik egy fajta sajátos amerikai táncjáték, az atlétikából eredő

Pilobolus. A film- és videoanyag, a héttől hetvenhét évesek érdeklődésének széles spektrumához mértezve, Disney rajzfilmjeitől és néhány ismert játékfilmtől kezdve ízelítőt adott a kísérleti filmekből és az eredeti videoalkotásokból is.

Ha a művészet szűkebb fogalmán túlmenően a kultúra tágabb fogalomkörét vesszük mércénk alapjául, könnyen hiányérzetünk támadhat ennek a tájékoztató kiállításnak a megtekintése után, hiszen kimaradt néhány olyan fontos és az USA-ban magas szinten álló alkotói szféra, mint a formatervezés, a kiadói tevékenység, az irodalom és az oktatás. Ha azonban magunk elé képzeljük a hetvenes évek amerikai és Amerikán túli művelődési-művészeti életének gazdag, szerteágazó, én-központú és önmagában is ellentmondásos természetét, könnyen belátjuk, hogy az utóbbi évtized expanzív irányzataiban való egyidejű tájékozódás szinte lehetetlen. Ezért az America Now című kiállításhoz jóindulatúan kell viszonyulni, tudva, hogy sokkal több értékes alkotás maradt ki a válogatásból, mint amennyit a helyszínen számba vehettünk.

John Jacobs, az United States International Communication Agency igazgatója a rendezvény útra bocsátása alkalmából elmondta, hogy a válogatás tudatosan támaszkodott azokra a peremművészeti és szubkulturális megnyilvánulásokra, amelyek bizonyos értelemben a pop művészetre vezethetők vissza, de amelyek egyúttal az amerikaiak művészet iránti szeretetét is kifejezik. Ezeknek az alkotásoknak a művészeti minősítésére csak azért került sor ily későn, mert az eredetileg nem múzeumi rendeltetésű műobjektumokat a hangadó sznob körök túl könnyűeknek találták, holott sokkal több ötletesség és kezdeményezés van bennük, mint az iskolázott elitista művészszerű mesterségbeli szempontból tökéletes, de mondanivalóban üres munkáiban. A kiállítás szervezőit az az elv vezérelte, hogy a művészetnek meghatározott módon jelen kell lennie minden ember életében. A hetvenes évek sokrétű és kimeríthetetlen művészeti világa immár jobban megismerhető és megközelíthető a műalkotások konzerválására és halmozására hivatott hivatalos intézmények, a múzeumok és a galériák nélkül is, sőt az olyan jelentős művészeti központok mellőzésével is, mint New York. Az America Now a hetvenes évek USA-beli művelődésének és művészetének decentralizációs folyamataira is igyekezett rámutatni.

Végezetül tisztában kell lennünk azzal, hogy a kiállítás az amerikai kultúrának csak egyik lehetséges keresztmetszetét mutatta be a sok, minőségileg szinte egyenértékű csoportosítás közül.

*SZOMBATHY Bálint*

---

# KRÓNIKA

---

ELISMERÉS FEHÉR FERENC-NEK. Fehér Ferenc írói munkásságának elismerésül a Július 7. Díjat, a Szerb Szocialista Köztársaság legrangosabb társadalmi kitüntetését adományozták. Fehér Ferenc több mint három évtizede van jelen nemcsak a jugoszláviai magyar irodalomban, hanem az egyetemes magyar és jugoszláv irodalomban is. Szinte valamennyi magyar nyelvű folyóirat és újság közli verseit, és ő egyike a jugoszláv népek és nemzetiségek nyelvére legtöbbet fordított költőknek. Ugyanakkor maga is nagy elszere-ttel fordít: *A madár árnyéka* címmel tavaly megjelent műfordításköte-tében majd másfélszáz hazai költő alkotását ültette át magyar nyelvre. For-dításait tartalmazó kötetével párhuzamosan jelent meg — *Madarak folyója* címmel — verseinek válogatása, amely költészetét indulásától napjainkig mutatja be. Elsősorban erre a versválogatásra támaszkodva írta meg Bori Imre a múlt év végén már meg is jelent monográfiáját, kritikai szöveggel egészítve ki az ötvenéves Fehér Ferenc verseinek és műfordításainak gazdag válogatását. Fehér Ferenc verseit egyébként mintegy tizenöt kötet őrzi. Egy publicisztikai írásokat tartalmazó könyve is van.

VICSEK KÁROLY FILMDÍJA. Az idei pulai filmfesztivál eredményei már rég ismertek: a szemle legjobb filmjévé Vicsek Károly *Trófeáját* nyilvánították, az Ezüstárénát Boro Drašković *Izzás*, a Bronzarénát pedig Goran Paskaljević *Múlnak a földi na-*

*pok* című alkotása kapta. Nos, az eredmények hallatán sokan — még a vajdasági filmkritikusok és tudósítók is — meglepődtek Vicsek sikerén. A fesztivált követő napokban (a nyári kulturális események holt idejében) mégis sokkal jobb témának bizonyult a pulai zsüri munkájáról, annak elvárásairól és mércéiről, sőt a zsüri egyes tagjainak szakképzettségéről cikkezni, mint alaposan kielemezni a díjazott és nem díjazott filmeket, megkeresni az értékeket és elmarasztalni a hibákat. A csupán *miérteket* felvető, többnyire pártoskodó hangnemmű írások után csak az utóbbi hetekben jelentek meg elemzőbb értékelések. Ezekből viszont az derül ki, hogy nem is volt oly elhamarkodott a bíráló bizottság döntése, amikor az említett filmeket díjazta, hiszen — mint a zágrábi OKO-ban olvastuk — ezúttal azokat az alkotásokat jutalmazták, amelyek útmutatóul szolgálhatnak a jugoszláv film jövőjét illetően. Vladimir Banjac fent említett cikkében a Deák Ferenc forgatókönyve alapján készült Vicsek Károly-filmről a következőket írja: „Filmjének nálunk ritkán látott szép kezdete van. Valahogy úgy kezdődik, mint Fransis Ford Kopola *Új apokalipsze*. És nagyon logikus, reznált befejezése van. Ha ehhez hozzátesz-szük, hogy bátor hozzáállással dolgozta föl témáját, hogy igazi drámai akcentusokat hordozó jelenetei mellett a filmnek — amelyben a dokumentumszerűség dominál — van szelle-me, atmoszférája, akkor érthető a díjazása is... A rendezésnek is megvol-

tak a maga emelkedői és eszéi. A kiváló kezdés után mintha nyúlni kezdene a cselekmény szála, hogy aztán, mondjuk így, a harmadik harmadban nagyon biztos kezűvé vájon... A film a vagyonvizsgáló bizottság munkáját kíséri végig, és elemzi. Ugyanúgy, mint Fadil Hadžić *Újságírója*, Vicsek alkotása is egy harcos, becsületes film." A film értékeiről Ládi István így írt: „... a film a jogtalan gazdagodás leleplezésére indított társadalmi akció keretében vizsgálja a cél és az eszköz kérdéseiből eredő, az emberi magatartásra kiható dilemmákat s ennek következményeit. Vicsek ezt a problémát nem egyszerűsíti le, sőt a kérdések egész sorát veti fel, annak a szándéka nélkül, hogy valamelyiket is lezárná. Ezáltal polémiára ösztönöz. Dokumentális felfogásban megrendezett filmjében sikerült elkerülnie a publicisztikai megoldások buktatóit, még azokban a jelenetekben is, amelyek szükségszerűen ilyen jellegűek. Vicsek rendezésének az érdeme, hogy nem billentek meg az arányok, s a történet enyhén deklaratívnak ható indítása után fokozatosan a legsúlyosabb emberi drámába torkollik, anélkül, hogy törés következne be a mondánivaló különböző síkjainak ok és okozatai összefüggéseiben... A megkülönböztetett figyelmet nemcsak azért érdemli meg, mert filmművészetünkben alig akad időszerű, elkötelezett társadalmi mondanivalójú és kritikai hangvételű alkotás, hanem azért is, mert Vicsek eredményesen váltotta valóra rendezői elképzeléseit, amelynek kiindulópontja a dokumentalizmus.”

Mivel a *Trófea* vetítése csak az ősz folyamán kezdődik meg, további értékelése is nyilván csak ezután várható. Tény viszont, hogy Vicsek Károly ezzel a filmjével, most már minden bizonnyal, a legrangosabb ha-

zai alkotók közé került. Már öt évvel ezelőtt a *Parlag* című (egyébként ugyancsak Deák forgatókönyve alapján készült és a *Trófeáig* egyetlen) játékfilmért az akkori országos fesztiválon Bronzarénát, azaz harmadik díjat kapott. Ezt megelőzően a *Kubikosok* című dokumentumfilmjéért a belgrádi kisfilmek szemlélén elismerésben részesült, Amszterdamban pedig elnyerte az európai szintű dokumentumfilmfesztivál nagydíját. Vicsek Károly az utóbbi időben tévéfilmeket is készített. Itt is sikere van. Gobby Fehér Gyula *A fekete glóbusz* című tévéfilmjéért két évvel ezelőtt a por-torozi fesztiválon elnyerte a legjobb rendezésért járó díjat.

DUBROVNIKI JEGYZETEK. A régi írástudók feljegyezték: Dubrovnikban már 1440-ben volt szabadteri színház. Deszkával borított kőpadokon folyt a játék, a mulattatás. Volt tehát, van is mire alapozniuk a kései utódoknak.

Az újkori krónikás harminc esztendőről tud számot adni: az idén harmincadik életévébe lépett a Dubrovnikai Nyári Játékok. 1950-ben nyitotta meg kapuit Marin Držić Dundo Maroje című művével, hogy aztán 1979. július 13-án a zágrábi filharmonikusok fellépésével már a 2500. előadást jegyezhesse eseménynaptárába. Hány tengermélységű dráma, hány feledhetetlen koncert, hány emlékezetes rendezvény a harminc év alatt! S hány százezer szépségre szomjazó néző az ősi város falai között!

Természetesen a jubileumi év sem szűkölködött kiemelkedő művészi élményt nyújtó rendezvényekben. Az emlékezetes színházi előadások sorát hibái, a rendező melléfogásai ellenére is mindjárt egy bemutató, a belgrádi Jugoszláv Drámai Színház Lear királya nyitotta Ljuba Tadićtyal a címszerepben, hogy aztán folytatódjék a

Fesztivál Társulatának Krleža-drámájával, az Aretoussal és Marijan Matković Héraklészével, a zágrábiak Sterija-díjas előadásával, Dušan Jovanović Szkopje felszabadulásával, a zágrábi Horvát Népszínház és a Fesztivál Társulatának Hamlet-előadásával, az athéni Görög Nemzeti Színház Leláncolt Prométheuszával, s egy igen nagy érdeklődéssel várt bemutatóval, I. Vojnović Dubrovnik-i trilógiájával.

Kiemelkedő színészi teljesítményben sem volt hiány: Ljuba Tadić a Lear királyban, Miše Martinović, Milka Podrug-Kokotović, Rade Marković, Relja Bašić, Tonko Lonza az Aretousban, Rade Šerbedžija a Szkopje felszabadulásában, Radko Polič és Krunoslav Šarić a II. Richardban, Boris Buzančić és Vanja Drach a Héraklészban nyújtott emlékezetes alakítást.

Természetesen nemcsak a színházi előadások adták meg az idei Dubrovnik-i Nyári Játékok alaphangját, a másfél hónapba befért több tucatnyi hangverseny, mégpedig világhírű művészek közreműködésével (a londoni és a leningrádi filharmonikusok, Henryk Szeryng, Ránki Dezső, Miroslav Čančalović, Dušan Trbojević, Jovan Kolundžija, a prágai madrigálkórus stb.), fölvonult jó néhány népitánc-együttes (a zágrábi Lado, a dubrovnik-i Lindo, a szkopjei Tanec, a belgrádi Kolo), közönség elé lépett két-három ballet-társulat. Nem volt olyan nap a játékok ideje alatt, hogy legalább három rendezvény között ne válogathatott volna a kultúra iránt is érdeklődő nyaralóközönség. Belépőjegy mégiscsak a legszerencsésebbeknek jutott, mert a nézőtér majd minden színhelyen szűkre méretezett, nem képes befogadni a turistaáradatot. Több százan, nemegyszer több ezren rekedtek a falakon, a kapukon kívül.

A krónikásban, akinek a Játékok

első „félidejének” követése jutott osztályrészül, két előadás élménye maradt meg legtartósabban: a Krleža-drámáé és Matković Héraklészéé — mindkettő a Fesztivál Társulatának előadásában.

Az Aretaeus a zsarnokság és az erőszak korokon át való újratermelésének, a gondolkodó és alkotó ember szüntelen áldozatul esésének drámája. Antik címe és témája ellenére is minden porcikájában modern, XX. századi dráma. Aretaeusról szól Krleža műve, a harmadik században élt kísérletező kedvű, gondolkodó orvosról, akinek kéziratait és könyveit az idegen zsarnok tüzre veti, s akinek szabadsága is, élete is veszélybe kerül. A földöntúli szépségű égi madarat követve sikerült eltűnnie korából, hogy a XX. században jelenjen meg újra, az úrnak 1938. esztendejében. Csakhamar rá kell döbbsennie, hogy e helyzet változatlan: a gondolkodó emberek kéziratait, könyveit itt is máglyára vetik, alkotójukat megölik vagy börtönbe csukják. Mussolini Rómája semmiben sem különbözik saját korának barbár és zsarnok Rómájától.

Georgij Paro rendező két szereposztásban játszatja az Aretaeust, méghozzá majdnem egyidőben: az első előadás színészei, nézői alig melegszenek bele a játékba, máris kezdődik a második, mintegy színről színre maga előtt hajszolva az első variáció résztvevőit. Alaposan megsétáltatja a közönséget: az öt szín ideje alatt a Bokar-erődnek szinte minden zugát bebolyongtatja, ezzel is jelezve: a történelem is hasonlóképpen járhatja meg a mit sem sejtő, naiv emberiséget.

A másik előadást, a Rektorpalota előcsarnokában színre kerülő Héraklész is Georgij Paro, a Fesztivál művészeti igazgatója rendezte. Matković 1957-ben írta ezt a drámáját,

mégpedig egy másik világháborúban elveszett vázlat alapján. A történet az idős Héraklész udvarában játszódik, akinek ifjúkori erejére, hősteteire már csak ez a hatalmas szobor emlékeztet, amelyet hűséges alattvalói emeltek neki, (s amelynek emberetlen méretei itt a színen szinten minden eltakarnak a néző szeme elől). A megöregedett, egyedül maradt Héraklész rádöbben erőtlenségére — az ember erőtlenségére, tehetetlenségére, paránságára a sorssal, az idővel szemben —, s tudja már: hiába minden erőfeszítés, hiába az égig érő, duzzadt izomzatú, fatörzs-lábikrájú Héraklész-szobor.

D. K.

**TANULJUK KÖRNYEZETÜNK NYELVÉT.** Az Újvidéki Televízió múlt ősszel indított, Tanuljunk magyarul című multimediális rendszerű nyelvtanfolyama, az értékelések szerint, meghozta a várt eredményt. A szakemberek véleménye szerint a tévénézéssel, újságolvasással, rádióhallgatással párhuzamosan a munkásgyetemek fonetikai laboratóriumaiiban folyó nyelvtanulás aránylag gyors idő alatt teszi lehetővé egy-egy nyelv alapszókinccsének elsajátítását. Eppen ezért a tévében már annak lehetőségét latolgatják, hogy folytassák a munkát. Most a szlovák, román, ruszin és a szerbhorvát nyelvű tanfolyamok megindításának lehetőségeit mérik föl. Vajdaság nemzetiségeinek nyelvtanulása valószínűleg 1981 őszén folytatódik a szlovák tanfolyammal, 1985-ig pedig be is fejeznék a Vajdaság területén élő nemzetek és nemzetiségek nyelvtanfolyamainak sugárzását. Ezzel a vállalkozással minden érdeklődőnek lehetősége nyílik egy-egy nyelv elsajátítására. A tanfolyamokat bizonyos idő után megismételnék.

**A TANYASZÍNHÁZ ÚJABB VÁLLALKOZÁSA.** Az újvidéki Művészeti Akadémia színművészeti szakának hallgatói valamint a Budapesten tanuló vajdasági színésznövendékek az idén is létrehozták Tanyaszínház néven ismert alkalmi társulatukat, hogy majd egy hónapon keresztül járják Észak-Bácska színházi előadást sosem látó, legeldugottabb falvait és tanyacsoportjait. Tavaly a társulat még csak apróbb jelenetekből állította össze műsorát, az idén viszont komolyabb feladat elé állították önmagukat is. Egy iskoladráma, az András kovács királysága mellett bemutatták Illyés Gyula Tüvé-tevők című groteszk játékát. A Hernyák György rendezőnövendék vezette társulat ismét figyelemreméltó teljesímenyt nyújtott. Játékuk szabad és gátlásmentes, a rendezés pedig a piacterek és futballpályák adta „lehetőségekre” épít. Ezúttal is néhány kiváló színészi alakítást láttunk, elsősorban Földi Lászlót és Czifra Erikát.

A Tanyaszínház volt ismét egyetlen színházi eseménye a vajdasági nyári színházi életnek.

**LUKÁCS GYÖRGY EMLÉKEZÉSEINEK ELSŐ KOZLÉSE.** A belgrádi *Književnost* című folyóirat nyári kettős számában elsőként közölte Lukács Györgynek (1885—1971) a végső összegezés szándékával készült munkáját, a *Megélt gondolatot*. A háromívnyi szöveg akkor született, amikor orvosai közölték vele, hogy gyógyíthatatlan beteg. Lukács célja tehát az volt, hogy számot adjon életútjáról, gondolatainak alakulásáról s beszámoljon a számára legfontosabb eseményekről. Az önéletrajzserű jegyzeteket Sava Babić fordította szerbhorvátára. A szöveget kivonatolatosan a *Magyar Szó* július 14-i és 15-i számában közölte.

## HAGYOMÁNY

- Bori Imre*: Könyvek a szecessióról 1059  
*Bela Duranci*: A beocsini kastély 1081  
*Burány Béla*: Regösének-töredékek az észak-bánáti falvakban 1086

## KRITIKAI SZEMLE

- Bodrogvári Ferenc*: Marcuse mulandó gondolatainak múlhatatlansága 1096

## K ö n y v e k

- Vajda Gábor*: Humanizmus és bátorság (Szirmai Károly: *Szavak estéje*) 1100  
*Varga Zoltán*: Grotteszk hatyúdal (Örkény István: *Egy négykezes regény tanulságos története*) 1103  
*Varga Zoltán*: Európa bölcsőjénél (Karinthy Ferenc: *Alvilági napló*) 1105  
*Vajda Zsuzsa*: Esményített hagyományfelfogásunk korrigálása (*Kis magyar néprajz a Rádióban*) 1108  
*Vajda Zsuzsa*: Maros megyei cigény mesék (Nagy Olga: *Zöldmezőszárnya*) 1110  
*Vajda Gábor*: A zártság terhei (Graham Green: *A szakítás*) 1113

## S z í n h á z

- Gerold László*: Az urak színészek? 1116

## K é p z ő m ű v é s z e t

- Szombathy Bálint*: Amerikai kultúra — amerikai művészet 1118

## KRÓNIKA

- Bordás Győző*: Elismerés Fehér Ferencnek; Vicsek Károly filmdíja; Tanuljuk környezetünk nyelvét; A Tanyaszínház újabb vállalkozása; Lukács György emlékezéseinek első közlése 1121  
*Dudás Károly*: Dubrovnikai jegyzet 1122

A 997. oldalon Maurits Ferenc szövegrajza

---

HÍD — irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat — 1979. szeptember. — Kiadja a Forum Lap-, Könyv- és Nyomdaipari Társultmunka Szervezet. — Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvode Mišića utca 1., 021/22-144, 51-es mellék. — Szerkesztőségi fogadóórák: mindennap 10-től 12 óráig. — Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizethető a 65700-603-6142-es folyószámlára; előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. — Előfizetési díj belföldön egy évre 100, fél évre 50, egyes szám ára 10, kettős szám ára 20 dinár, külföldre egy évre 200, fél évre 100 dinár; külföldön egy évre 12 dollár, fél évre 6 dollár. Diákok és egyetemisták csoportos előfizetése egy évre 50 dinár. — Készült a Forum nyomdájában Újvidéken.