

Avantgarde film — nemzeti hagyomány

A közönség nagy részének tudatában a „mozi“ ma is úgy él, mint egyszerű szórakozási, kikapcsolódási lehetőség. A gondtalanul eltölthető két óra vonzza a látványos-zenés vagy a „bunyós“ filmek kedvelőit; ám például a krimi és a western nemcsak a művészi igény alsóbb fokán megrekedt laikus kedvelt műfaja — nem egy magas műveltségű és intelligenciájú művész, sőt esztéta sem vár többet a film-től, mint pihentető, külsőséges látványt. Ebben a magatartásban anakronisztikusan kísért a film művészet-voltának tagadása vagy egyszerűen figyelmen kívül hagyása, egyfajta irodalmi arisztokratizmus: mintha az egyetemes és a nemzeti kultúra értékteremtő ágainak sorában korunk filmművészetét el lehetne hanyagolni.

A filmesztétika és a filmtörténet ma egyre többet foglalkozik egyes művész-filmek és nemzeti filmiskolák, valamint az illető nemzeti kultúrák, az egyetemes emberi kultúra belső összefüggéseinek, determináltságának felfedésével. Már egy elmélyültebb, művészetpolitikai célzatú interjúban sem lehet megkerülni ezeket a kérdéseket. Amikor például az újságíró véleményt kér Mihnea Gheorghiu-tól, a román filmművészet egyik felelős beosztású irányítójától, hogy mit is teszünk a nemzeti filmiskola kialakításáért (CINEMA, 1970. 7), kérdésében utal az olasz neo-realizmus s a megelőző évtizedek verizmusa, a free cinema s a kortárs angol dráma és színház, vagy a francia nouvelle vague és az új regény kétségbevonhatatlan kapcsolatára. Válaszában Mihnea Gheorghiu épp az ilyenyszerű szerves összefüggést hiányolja egyrészt a román film, másrészt a mai román irodalom, illetve az ország bel- és külpolitikájának valósága között — hiszen a világ legtöbb filmesével együtt ő is vallja, hogy a filmművészet elválaszthatatlan egy nemzeti civilizáció sajátosságaitól. A sokéves stagnálás után viszont, részben a sürgetések, különböző szintű kerekasztalok s a megnövekedett lehetőségek hatására, a román film elmozdult a holtpontról, s ezt Liviu Ciulei filmjének, *Az akasztottak erdejének* sokáig meglehetősen egyedülálló sikere után több játékfilm is bizonyította, a többi között Lucian Pintilie *Visszajátszása*.

Művészfilm és nemzeti kultúra kölcsönös feltételezettsége azonban nemcsak a jelenben, hanem történetileg is megragadható. A *Szerelmem*, *Hirosima* Resnais-jét például szoros szálak fűzik a prousti örökséghez (ha később az „új regény“ felé fordult is: képkalkotása a prousti ábrázolás filmi megfelelője), Ingmar Bergman Strindberg és Kierkegaard hagyatékához, Tarkovszkijt, a *Rubljev* alkotóját Dosztojevszkijhez és Muszorgszkij operáihoz — írja kiváló tanulmányában B. Nagy László, a nemzetközi hírre jutott magyar filmművészet problémáit történelmi távlatban vizsgálva (FILMKRITIKA, 1970. 4). A tanulmány tárgyához szorosabban kapcsolódva, B. Nagy utal azokra a szálakra, amelyek mindenekelőtt Jancsó Miklós filmjeit Bartók nevével és művészetével kötik össze; de „Jancsó filmjeinek mélyén ott rejlik Ady magyarságélménye is“. Kósa Ferenc és Sára Sándor alkotásaiban (különösen a *Földobott kőben*) ugyancsak Ady társadalmi érzékenységét, plebejus indulatát, szimbolikáját véli felismerni a kritikus. Természetesen még közvetlenebbül kimutathatók a maibb párhuzamok — noha a magyar filmművészet korábbi tempóvesztését jelzi, hogy például a *Sodrásban*, az *Igy jöttem* vagy a *Tízezer nap*

irodalmi megfelelőivel jó tíz évvel hamarabb, Sánta Ferenc, Moldova György, Galgóczi Erzsébet és a novellista Szabó István föltűnésekor találkozhattunk. Ez a társadalmi-művészeti megkésetttség ma már a múlté, hiszen amikor neves rendezők, Jancsó, Kovács András, Kósa, a történelmi múlthoz fordulnak, akkor is időszerű kérdésekre keresik a választ. Lucian Pintilie egy bukaresti interjúban az új magyar filmművészetről mondogta, hogy a politikai, közéleti kérdések elemzése itt a szenvedélyes igazságkeresés puritánságával párosul (FILMVILÁG, 1970. 18).

Az új magyar filmek szociológiai vagy szociáletikai ébersége — ahogy B. Nagy nevezi e közös sajátosságot — mégsem elkülönítő, inkább a megújuló szocialista filmművészettel összekapcsoló jegy (noha mind tematikában és látásmódban, mind a formanyelv tekintetében lényegesek a különbözőségek is). Ugyancsak Pintilie írja a *Visszajátszásról*: „Nagyon-nagyon széles, átfogó értelemben — elsősorban történelmi és nem konkrét stilisztikai szempontból — ez a film is kapcsolódik a szocialista filmművészet új hullámainak törekvéseihez, amelyek egyebként stílusosan meglehetősen sokfelék. Szerintem mégis van valami közös vonásuk ezeknek a — formailag nagyon is heterogén — elkötelezetten közéleti szándékú filmeknek: a demitizálás. A hamis mítoszokkal, a különféle misztifikációkkal való leszámolás.“ A reprezentatív lengyel filmek például — mondhatjuk ismét B. Naggyal — túlnyomórészt a nemzeti önvizsgálat manifesztumai: „Óriási érdemük, hogy a történelemmel szembekerült ember személyes felelősségét, multjának, helyzetének következményeit állítják premier planba.“ Ezt viszont sajátosan lengyel módra teszik. Andrzej Wajda, a legnevesebb lengyel rendező nyilatkozata nemreg, legújabb filmje, a *Tajkép, csata után* készítése során: „A *Hamu és gyémánt*hoz kapcsolódik a hős alakja is... A *Hamu*ban a szemünk előtt lejátszódó dramán kívül a hős vonz bennünket legjobban a filmben, aki élni akar, és joga van az élethez. A *Tajkép*ben ilyen hős nincs, de ki tudja, vajon ebben az agresszivitásban, epés gúnyban, a bennünket körülvevő valóság feltárásában nem rejlik-e valami élő, egészséges? Mélysegesen inokolt magatartás ez, s összhangban áll a lengyel irodalmi nagyománnyal, mivel a lengyel értelmiségi, a lengyel művész beállítottságát tükrözi. Azt hiszem, ezek a kérdések ma jobban érdekelnek bennünket, mint tíz éve“ (KINO, 1970. 5). Persze, a lengyel új hullám filmjei sem csak történelem-szemléletükkel különböznek el más nemzeti iskolák alkotásaitól, hanem formai jellegzetességekkel is; az angol SIGHT AND SOUND kritikusá szerint ezek három forrásra vezethetők vissza: a lengyel romantikára, az a. antgarde-ra — és különösen a szürrealizmusra, amely erősen hatott a húszas évek lengyel irodalmára, zenéjére és a második világháború utáni képzőművészetre —, valamint a szocialista realizmusra.

A demokratikus gondolkodásmód új formájáért harcoló jugoszláv „új film“, melyet a JUGOSLAVIJA FILM NEWS a mai jugoszláv társadalom nagy vívmányának nevez, szintén keresi a maga sajátos, másokéval össze nem téveszthető formanyelvét. „Az, amit Makavejev, önironikusan, »anarchikus balkáni mentalitásnak« nevez, és ami bizonyos vadságban, szertelenségben, vaskos realitásban nyilvánul meg, olykor bizarrul keveredik a divatos filmstílusok külsőségeivel az új filmekben“ — írja egy recenzió. Ugyanakkor viszont megfigyelhető, akárcsak a modern jugoszláv elbeszélők, költők és esszéírók műveiben, a nyugati hatások hasonlítása is a sajátosan nemzeti vagy közép-kelet európai problémák pontosabb, művészibb kifejezése érdekében.

A példák folytathatók. Egy várnai utazás kapcsán írta le a FILMKRITIKA olvasószerkesztője, Sallay Gergely: „1956 óta egymás után újulnak meg a nemzeti filmművészetek Európa keleti felében, hasonló menetrendben. A *Szállnak a darvak* és a *Ballada a katonáról* szovjet földön, a *Hamu és gyémánt* és az *Éjszakai vonat* Lengyelországban jelezte egyebek közt az új film megszületését, aztán következett a csehszlovák, a magyar, egy-két éve a jugoszláv filmművészet. Igaz lenne, hogy a »darvak« útja most Bulgárián át vezet?“

Közönségünk, elsősorban a művész-mozik látogatói, mind gyakrabban győződhetnek meg arról, hogy a film nemcsak ipar, de nemzeti művészet is lehet, amelynek ismerete nélkülözhetetlen; nem sznob-szempontból, hanem mert környező világunkat s önmagunkat tanít igazabbul látni.

K. L.

KRITIKUSOK KEREKASZTALA

(România literară, 1970. 48.)

A román irodalomkritika leghivatottabb művelői — közöttük Șerban Cioculescu, Adrian Marino, Matei Călinescu, Alexandru Paleologu, Mihai Ungheanu és mások — a folyóirat kerekasztal-értekezletén azt vitatták meg, hogy milyen szerepet töltsön a műbírálat a hazai irodalmi életben. Az *Irodalombírálat és értékválogatás* téma kibontásakor a pro és kontra vélemények nyílt összecsapása révén a vita résztvevői olyan sarkalatos kérdésekre keresték a választ, mint a kritikus egyéniség szerepe az irodalom fejlődésében, a műbírálat objektív „leamaradásának” veszélye a rohamosan növekvő könyvtermés következtében, a kritikus—író dialógus esztétikai-erkölcsi jellemzői, őszinteség és megalkuvás a művek megítélésében, tehetség és jellem összefüggései az irodalmi életben.

A vita során nem egy esetben kísérlet történt a kritikus szerepének meghatározására. Adrian Marino szerint esztétikai megalapozású, kiművelt irodalmi ízlése alapján minél több érvényes értékítéletet kell megfogalmaznia szuggesztív erővel, érzelmi hozzáállással. Șerban Cioculescu professzornak az a véleménye, hogy a kritikus természetesen nem ír minden könyvről, hanem válogat, de amiről véleményt mond, azt feltétlenül alapos ismeretek birtokában és felelősségteljesen kell elemeznie, vagyis nem szabad megelegednie felületes értékeléssel. Alexandru Paleologu a kritikusok erények közül a bátorságot és függetlenséget említi ki: aki bírálata megírásakor elsősorban nem írása esetleges következményeire gondol, azzal nem fordulhat elő — amint a múltban előfordult —, hogy jelentős műveket értéktelennek nyilvánít, tehetségtelen írókat pedig (a társadalomban elfoglalt pozíciójukra kacsintva) nagy írásművészeknek kiált ki.

Érdekes véleményt fejtett ki Șerban Cioculescu a kritikus és író viszonyáról: „A művészek — hogy ne csak a költőkről, prózaírókról szóljak — a világ legszereztelenebb emberei. Mindegyikük azt hiszi, hogy saját világa, bizonyos »Weltanschauung«-ja van. Ilyen körülmények között nagyon nehéz kritikus és író együttműködése. Az író csodálatot, fenntartásuktól mentes, teljes elismerést vár, s ezt a kritikus megérezte. A nálunk írt bírálatok nagy része magáévá tette az ennek megfelelő stílust: tömjénező hasábkok és apró stilisztikai kifogások, hogy az illető író ne idegesítsék. A kritikus tehát fél attól, hogy mit gondolnak róla,

mintha ő maga vizsgázná az író előtt.” Erre a tarthatatlan helyzetre rámutatva, Cioculescu óva int az ellenkező előjelű gyakorlattól is. Szerinte a két fél *dialógusa* a legmegfelelőbb formája annak, hogy termékeny kölcsönhatás jöhesse létre. Különösen akkor kerül előtérbe a helyes viszonyulás fontossága, ha fiatal írókról van szó. Sok esetben előfordul, hogy kiforratlan, egyenetlen értékű művek esetében a fiatal kritikusok — nemzedéki vagy kollegiális alapon — elkenődzik a hibákat, nincs meg a kellő bátorságuk, hogy nyíltan kimondják: ez az írásmű rossz! A kollegialitás tehát erősebbnek bizonyul a független szellemi szigorúnál, s ilyenkor a kritikus nemcsak az íróval, hanem önmagával szemben sem lehet őszinte.

Minden kritikusnak megvan a maga felfogása, sajátos ízlése, preferenciális értékrendszere, kedvenc irodalmi áramlata vagy stílusműve. Gabriel Dimisianu a vita folyamán érdekes példaként említette Eugen Lovinescut, a romániai irodalombírálat egyik jelentős képviselőjét, aki az intellektualizált, urbánus próza elméletének híveként éppen azzal bizonyította igazi kritikus nagyságát, hogy Liviu Rebreanu *Ion* című regényének megjelenésekor az elsők között ismerte el a mű objektív értékeit. Jó példa ez arra, hogy a kritikus nem zárkózik be a saját maga választotta esztétikai-erkölcsi koordináta-rendszerbe, hanem objektíváló képessége révén más értékterületek iránt is fogékonyak kell lennie.

A kerekasztal-vitán Mihai Ungheanu megemlítette, hogy a román irodalmi életben időnként újra és újra kísért a „szinkrón-pszichózis”, vagyis a modern világirodalomtól való lemaradás félelme. Ez az oka annak, hogy egyesek az irodalom fejlődéséből hiányzó egész szakaszokat igyekeznek átugrani, például a kaskai gondolatvilághoz hasonló világot akarnak ábrázolni ott, ahol hiányzik a *Kastély* megírásának idején ható társadalmi determináltság.

A számtalan érdekes és hasznos vélemény elhangzása után Șerban Cioculescu aforisztikus rövidséggel, frappánsan így fogalmazott: a művész esetében a tehetség, a kritikus esetében pedig a jellem döntő fontosságú. A *jellem* az *erkölcs* fogalmával párosulva meghatározza a kritikus alapállását, viszonyulását az elemzett műhöz, tehát tevékenységének minősítésében az első hely illeti meg.

MAJOR TAMÁS A MA SZÍNHÁZÁRÓL

(Nagyvilág, 1970. 11.)

Peter Weisst rendez, Shakespeare-ol ir könyvet Major Tamás. Az ok kézenfekvő: „...elsősorban az élő színház és a közönség kapcsolata foglalkoztat...” Annál meglepőbb a következtetés: „Színházi válság ott van, ahol klasszikusokat játszanak” — jelenti ki a neves színházi ember Földes Annával folytatott beszélgetésében (Shakespeare-től Brechtig, Brechtől Weissig). Ezzel a véleményével támasztja alá azt is, hogy színházi, nem pedig színházörténeti vagy irodalmi tanulmányban fogalmazza újra a maga számára azt a klasszikust, aki a maga idején nagyon is korszerű színházat csinált, méghozzá úgy, hogy „nem a valóságot vitte a színpadra, hanem színházat teremtett”. Nem „beavató” vagy „elidegenítő” színházat, hanem olyat, amely törekvésében az aktualitásra ezt is, azt is eszközként hasznosítja.

Major Tamás szerint Shakespeare éppúgy a maga korához szólott, mint a mi kortársaink, Brecht vagy akár Peter Weiss. Ezért indokolt az a hűség a hűtlenségben, amellyel például Brecht nyúlt a maga intenciói, a huszadik század igénye szerint a shakespeare-i szöveghez. A XIX. század színpadi koncepciója, retorikus szövegmondása valósággal meghamisította a művet, s vétek lenne ehhez az ál-Shakespeare-hez ragaszkodnunk, akit „nem rangja, sem elvont művészi értéke, hanem mondanivalója kedvéért kell elővennünk”. Vissza kell állítanunk őt a jogaiba azzal, hogy visszaállítjuk az ő eredeti színpadi-dramaturgiai koncepcióját, amelyben tragédia és bohózat nagyon is megfér egyazon mű keretében. A felszabadulás utáni Shakespeare-kultusz a magyar színpadon — Major felfogásában — harc volt az előítéletek ellen. Ha ez ma is érvényes, másként az, mint húsz-huszonöt évvel ezelőtt. Ha a mai színházi ember, rendező, színész, kritikus, de a mai néző is mást, többet

igényel, az nem utolsósorban Brechtnek köszönhető.

Amint az interjúból kitűnik, Major Tamás számára a Berliner Ensemble Galilei-előadása revelációt jelentett, arra sarkallta, hogy az epikus színház úttörője legyen hazájában. Túlzás lenne mégis arról beszélni, hogy a kétségtelen sikerek, az azóta terjedő népszerűség ellenére Brecht Magyarországon más lenne, több „nem túlságosan gyakori, udvariasan fogadott vendégnél”. Eppen elkötelezettségének olykor túlságosan egy-egy konkrét problémához kötött aktualitását érzik egyesek túlhaladottnak. Major úgy véli viszont, hogy Brecht-nél nem annyira a téma szól a jelenhez, mint a gondolat. Elsősorban az az életművet átszövő gondolat, hogy az illúziók lefegyvereznek. „Brecht átdolgozhatja Beckettet, de Brechtet nem lehet úgy játszani, mintha Beckett lenne.” A *Godot-ra várva* átdolgozása nem szövegváltoztatás volt elsősorban: Brecht „légüres térből a társadalomba helyezte a figurákat”, s ezzel új, reális kiterjedést adott nekik.

Major Tamás felfogásában Brecht nélkül nem létezhetne sem Beckett, sem Dürrenmatt, sem Ionesco. De ez nem eszmei rokonítást jelent, hanem leszámolást a négyfalú, illuzionista színházzal. Peter Weiss — az előbb említett szerzőktől eltérően — valóban egyenes folytatója Brechtnek. Az ő színháza agitativ színház. S akárcsak mestere, ő is mód-szereket és műfajokat elegyít a kívánt hatás elérése végett. *A luzitán szörnny* — Weiss Budapesten most bemutatott drámája — is „szerves egységben és éles kontrasztokban él a dokumentumközlés, a népi játék, a ballada eszközeivel”.

Minden színház örök problémájáról a közönségről szólva, Major Tamás a közönség nevelhetősége mellett száll síkra. Az ízlés változásának legörvendetesebb jelei az ifjúság körében tapasztalhatók.

A TAJKÉPFESTÉSZET ÚJJÁÉLEDÉSE

(Tvorcsesztvo, 1970. 9.)

A szovjet képzőművészetben szép hagyományokra visszatekintő, de az elmúlt időszakban háttérbe szorult tájfestészet újjászületében van, amint erről a Lenin-évforduló alkalmából kiállított művek tanúszkodnak (a képek java 1969-ben készült). A természet, a falusi, városi, ipari környezet művészi rögzítése sokféle ágazó

útkeresés eredménye, közvetlen, hiteles megfigyelésből jött létre, és azokat a tárgyi és hangulati elemeket, összefüggéseket ragadja meg, amelyek a világhoz tartozó és azt alakító ember életének szerves részét képezik. A Jagodovszkaja cikkében a hagyományok sok elemének feleledését figyelni meg, főleg a „tisztá

tájkép" művelőinek alkotásain, de hangsúlyozza az egyéni látásmódot, a közvetlen benyomások alkotó feldolgozását. Így J. Zverkov *Északi tavaszában* az orosz klasszikusok nyomán a maga egyszerűségében ragadja meg a zord vidék vonásait, ábrázolja a szülőföld bensőséges szeretetét, de a kifejezőeszközök megválasztásában saját útját követi; csak reá jellemző a hideg fény és a kékezüst csillogás kombinációja, a természetben várható változás előérzetének kivetítése a „tavaszi vizek” bizonytalan remegésében.

A szerkezet és az eszközök használata ettől a módszertől elütő rendszert alkot L. Vallimjae-Mark *Korcsolyapályán* elnevezésű képén: a szigorú kontrasztok, a közepre rögzített megvilágítás, a „lelkiismeretes” ábrázolás objektivitása szinte akadémikus komolysággal hat, de a közvetlen élmény érzékeltetésének módja sajátos. Az éjszaka homályába süllyedt kis település házai álmosan pislognak kivilágított ablakaik négyszögeivel, sötét mozdulatlanóságukban megtestesül az anyag tehetelensége. De szunnyadó csendjükbe betör az élénk mozgás a jégpálya ragyogásában; itt más ritmus érvényesül, a színek, a fényfoltok, a kis korcsolyázó figurák suhanása-forgása életet visz a tájba, a reflektor fénye elrabolja a sötétségtől a megvilágított fehér kört és környékét, s csipkévé varázsolja az útjába eső faágakat. Mindennek pedig az ünnepi öröm hangulata ad értelmet.

A tájkép nemcsak arra nyújt módot a művésznek, hogy kivetítse közvetlen természetélményét, hanem arra is, hogy érzelmi-lírai vagy intellektuális-filozofikus hangon fejezze ki viszonyulását a környező világhoz. A műfaj kereteinek ilyen értelmű kiszélesítéséhez járul hozzá T. Jablonszkaja *Névtelen halmok* című festménye, mely ugyancsak a „tisza tájkép” eszközeivel emocionális jellegű „emlékművet” emel egy Dnyeper menti, fűvel rég benőtt csatamezőnek, ahol sok ezer honvéd puszttal el, s ma is, sajátos sebhelyekként felismerhetők a lövészárkok, belövésék, bombatölcsérek nyomai. A dombok a tenger hullámaihoz hasonlóan követik egymást, s hátukról hiányoznak a legelésző állatok, a kutak, az ösvények; így jobban érvényre jut a közvetlen élmény és a gondolati asszociációk összekapcsolása, a költői kép melódiája.

Az ipari táj esztétikai vonzóerejét a sablonok elkerülésé el sikerült érzékeltetnie V. Zazerszkajának az *Iljics fénye* közös címet viselő triptichonján, amelyen a villamosítás lenyűgöző szépségét nem a három erőmű technikai részleteinek „hűsége” ábrázolása, hanem főleg a fel-

lobbanó színek játéka tükrözi. J. Jeliszejev *Foszforgyára* a konstrukció sokszínűségének megragadásával biztosítja a művész alkotói viszonyulását tárgyához: változatosan jelennek meg a vásznon az ipari vállalatok ívelt, hengeralakú, domború és homorú formái, sajátos ritmusukkal bizonyítva az emberi képzelet szárnyalása és a gyakorlati hasznosság összhangját.

A kiállítás egyes tájképeiből nem hiányzik az epikus jelleg, de szerzők rendszerint pontosan körül tudják határolni szerepét, így biztosítják a harmóniát. Ez különösen D. Bekdurgyijevnek sikerült. A *Kútnál* című festménye lényegében zsánerkép, de megoldási módja mégis a tájképre jellemző: a pusztai dombos vidék, a távoli, agyagból tapasztott házak, a tévek, juhok és itató pásztorok együttese sajátos természeti világot tár fel, s az álmodozó képzelet a népdaléhoz hasonló metaforizmust eredményez.

V. Szumarjev *Az én házam* című képe a modern festészetben elterjedt jelszót követi: „gyermekszemmel tekinteni a világra”. A naív nyelvezet a környezet apróságairól a komoly és tréfás mozzanatok kombinálásával mesél, színesen.

Az emberi települések tematikája általában érdekes látószögben jelenik meg a legtöbb képen. M. Grdjan kis örmény faluja (*Alaverdi*) a XVI—XVII. századi miniatűrökre emlékeztet. De a művész szabadon használja eszközeit, a kör alakú fallal körülvezt falucska házait mint-ha teobjektív hozná közel, minden kő tisztán kivethető a felsepert udvarokon; a klasszikus tájképen elmaradhatatlan központi megvilágítást különböző oldalról jövő fénynyalábok helyettesítik, a színek a háttér felé közeledve fokozatosan sötétednek és tompulnak. N. Ignátov *Regaeli dallama* egyben hasonlít D. Bekdurgyijev *A kútnál* című képéhez: tematikai mozgalmassága, elbeszélő jellege nem homályosítja el a tájkép jellemző vonásait. Más szem-ontból közelíteni lehet Grdjan *Alaverdi*jéhez — emberi lakóhely a témája, s a klasszikus festészet jegyeit viseli magán. De teljesen egyénien oldja meg kitűzött feladatát: a festő itt a városi életet választja „hőséül”, s művén a gobelinkép és a színes metszet eljárásait alkalmazza. A városi zsúfoltságban egymáshoz tapadó cseréptető s öreg házak ablakaiban, tornácain, a szűk, kanyargó utcák labirintusaiban mindenütt napi dolgaikra készülő, igyekvő emberek, s figyelmük központjában a reggeli dallam forrása, a verklis ember — mindez együtt a legendás múlt ódon ízeit, színeit, sajátos bájt idézi.

E néhány példa is szemlélteti, hogy — bár akadnak gyengébb alkotások — az újjáébredő tájképfestészetben a hagyományok termékenyítő hatása nem kisebb, mint a friss élmények ereje. Nincs szó egységes tendenciáról, hiszen az egyes festők egyéni, önálló úton járnak, de

együttvéve azt bizonyítják, hogy a soknemzetiségű szovjet képzőművészet — e kiállításon az oroszok mellett grúzok, örmények, lettek, észték és sokan mások értékes művekkel szerepeltek — gazdagodik e műfaj érdekes módon végbe-
menő fejlődésével.

ROMÁNIA KÖZREMŰKÖDÉSE A NEMZETKÖZI JOG KODIFIKÁLÁSÁBAN

(*Revista română de studii internaționale*, 1970. 5.)

Attól a meggyőződéstől áthatva, hogy a — napjaink nemzetközi viszonyainak adottságait és igényeit tükröző — jogszabályok világos szövegekbe foglalása alkalmas a nemzetközi törvényesség megszilárdítására, olyan új államközi viszonyok meghonosításának biztosítására, amelyek nem az erőszakon és egyenlőtlenségen, hanem az államok szuverén egyenlőségének, méltóságának és jogos érdekeinek kölcsönös tisztelőtén, valamint a népek azon közös érdekében alapszanak, hogy a békét és szabadságukat megvédjék, az emberiség előrehaladását biztosítsák. Románia fenntartás nélkül támogatja a jelenkori nemzetközi jog kodifikálását — fejt ki E. Glaser és Al. Bolidineanu külpolitikánk alapelveiről. Ezekbe a koordinátákba illeszkedik Románia részvétele és hozzájárulása a tengeri jog (Genf. 1958 és 1960), a diplomáciai és konzuli jog (Bécs. 1961 és 1963), valamint az egyezmény-jog (Bécs. 1968 és 1969) kodifikálására irányuló konferenciákon.

Románia a tenger-jogi konferenciák munkálataiban való tevékeny közreműködése során az államoknak azt a szuverén jogát hangoztatta, hogy a nemzetközi jog előírásaihoz alkalmazkodva, egyoldalú aktszal állapítsák meg parti tengerük szélességét. A román küldöttség következetesen síkraszállt azon eszme mellett, hogy valamely aktus jogos vagy jogellenes jellegét — a nemzetközi jog viszonylatában — nem annak egyoldalú, kétoldalú vagy többoldalú természete, hanem a nemzetközi jog egyöntetűen elismert elveivel, elsősorban az államok közötti békés együttműködés elveivel való összhangja határozza meg.

A diplomáciai jog kodifikálását célzó bécsi konferencián Románia javasolta: a bevezető részbe iktassanak be egy szöveget annak hangsúlyozására, hogy a diplomácia elsődleges célja az államok közötti békés kapcsolatok és együttműködés fejlődésének biztosítása. Hazánk küldöttsége többek között támogatta az államok ama jogának elismerését, hogy

több országban való képviselőikre egy személyt hatalmazzanak fel, valamint a diplomáciai küldöttségek székhelyének abszolút sérthetetlenségét, azt, hogy oda a fogadó állam hatóságai a küldöttség vezetőjének beleegyezése nélkül nem hatolhatnak be.

Ami az egyezmény-jog kodifikálását illeti, az 1968. évi bécsi konferencia első ülészakán Románia hozzájárulása elvi állásfoglalásaiban és azokban az indítványokban jutott kifejezésre, amelyekkel — társszerzői minőségben — arra törekedett, hogy a nemzetközi jogi bizottság tervezetének szövegeit jobba, világosabbá tegye vagy kiegészítse.

Románia a *pacta sunt servanda* jelentőségét kiemelve hangsúlyozta, hogy ez az elv csak abban az esetben alkalmazható, ha az egyezményt a felek szabad és egyenlő akarata folytán kötötték meg. Az akaratmegegyezést hibássá teheti — többek között — az erőszak vagy az erőszakkal való fenyegetés alkalmazása, beleértve a politikai, gazdasági vagy más természetű nyomás eseteit is. Hasonlóképpen érvénytelennek tekintendők azok az egyezmények, amelyek ellenkeznek a jelenkori nemzetközi jog imperatív szabályaival (*jus cogens*), alapelveivel.

A román küldöttség — egy ilyen értelmű javaslat társszerzőjeként — hangoztatta annak szükségességét: az egyezménybe iktassák be rendelkezés formájában azt a valamennyi államot megillető jogot, hogy az általános, többoldalú egyezményekhez csatlakozzék.

A szerzők végül megemlítik, hogy a bécsi konferencia második ülészakán elfogadott egyezmény bevezető része, amely különösen a Románia és a Mongol Népköztársaság előterjesztette bevezető rész javaslatán alapszik, tartalmazza a nemzetközi jog mindama általános és sajátos elveit, amelyeknek át kell hatniuk a javaslatban megsközvegezett egyezmények anyagát. E vonatkozásban idézzük a bevezető rész következő mondatait: „A szabad akaratmegegyezés és jóhiszeműség elvei, akárcsak a *pacta sunt servanda*

szabálya, egyetemleges elismerésben részesülnek... Az egyezményekkel kapcsolatos vizsályokat csakúgy, mint bármely más nemzetközi vizsályt is, békés eszközökkel, az igazságosság és a nemzetközi jog elveinek megfelelően kell megoldani." És különösen azt a részt, amelynek értelmében szem előtt kell tartani „a nemzetközi jognak az Egyesült

Nemzetek Szervezete Alapokmányában foglalt elveit, mint amilyenek a népek jogegyenlősége és önrendelkezési jogának elvei, az összes államok szuverén egyenlősége és függetlensége, az államok belügyeibe való be nem avatkozás, a fenyegetésnek vagy erőszakkal való fenyegetésnek, valamint az erőszak alkalmazásának tilalma..."

KORUNK OLASZ MARXISTÁI

(Valóság, 1970. 11.)

„Úgy vélik, hogy az akarás az kötelesség, az mindenképp jó. az egyedül jó dolog. Természetesen fikarcnyit sem érdekli őket a siker, sőt inkább kedvükre való az áldozathozatal, a mártíromság. Csak a cselekvést értik, de ugyan minek. Azt hiszed talán, hogy tudják, micsoda egy fa? Hogy gondolkodtak ezen valaha is?... A fellegekben járnak, ott mozognak ide-oda. Mozogniuk kell, politikai tevékenységet kifejtteni, áldozatokat hozni..." Ez a Carlo Levi egyik írásából való idézet sokak szemében találóan jellemzi az olasz marxistákat. Huszár Tibor is ezzel indítja cikkét a *Valóságban*. Bár nem ért egyet e jellemzéssel, komolyan veszi mint lehetőséget. Miért azonosul — kérdezi — egyes filozófiatörténészek ítéleteiben a „hagyományos“ latin anarchizmus és a gyakorlat filozófiája, vagy pontosabban szólva: miért azonosítják az olaszországi marxisták fontos kísérleteit s a tiszta cselekvés filozófiájának anti-intellektualizmusát?

A szerző szerint a túlzások hátterében valóságos kérdések húzódnak meg. Vajon nem maradtak-e a XX. századi olasz marxisták a Croceval folytatott párbeszédben Croce foglyai? Vajon a filozófia és a történelem azonosságának az olasz marxista irodalomban visszatérő tétele nem Croce hatásával magyarázható-e?

Benedetto Croce-t az újhegelianizmus képviselőjeként szokták jellemezni. A hegeli hatás valóban kimutatható egész életművében, de az állítás, hogy historizmusa a hegelinek csupán egy változata, az összefüggések egyoldalú értelmezésén alapul. E tétel kritikái végiggondolása annál is inkább szükséges, mert — többek között — e feltevésre épül Croce és az olasz marxisták történelemfelfogásának azonosítása.

Croce filozófiájában a történelmi *jelen* a szellem öntudatra ébredésének egyetlen közege: a történelmi ismeret a szellemi cselekedetek folyamatának csupán kiindulópontja. A történész filozófus fel-

adata tehát az ember tudomásulvétele a *jelenben*, a történelmi tények koordinátájában. S e megismerés egyben cselekedet is, mert átalakító jellegű, és új realitást létrejöttéhez vezet. A filozófia elveszti önállóságát, ha leleplezzük a transzcendencia mítoszát. S ami helyére lép, az már nem filozófia többé, hanem történelem, vagy ami ezzel azonos, a filozófia mint történelem, vagyis a filozófia története. A transzcendens Isten ugyanolyan idegen az emberi történelemtől, mint a kauzalitás. Nem volna emberi történelem, ha Isten léteznék. A történelem számára a történelem maga a misztériumok Dionüszosza, a bűn és a megváltás szenvedő Krisztusa. Mert a szellem örök fejlődés, örök lehetőség: a szabadság megvalósításának végtelen kalandja.

Az, amiben Croce Hegelt elmarasztalta — állapítja meg Huszár Tibor —, hogy ti. filozófiája alkalmatlan a „valóságos történelem logikai és etikai megértésére“, az olasz filozófus életművét jellemezve sokkal inkább elmondható. Mert Hegelt reformálva Croce nem előre lépett, hanem hátra. A történelmi folyamatban megnyilvánuló objektív szükségszerűség elleni harccal s ennek subjektivistikus értelmezésével Croce lefegyverezte a filozófiát.

Gramsci Croce-kritikájának középpontjában — éppen mert e tétel tartalmazta Croce filozófiájának legértékesebb elemeit — a történelem és a filozófia viszonyának kérdése állott. Croce kérdésfeltevésében a filozófia és a történelem azonossága a filozófia elméleti fegyverzetének feladásával azonos. „Marx nem annyira a hegeli filozófiát fordította viszájára — írta Croce —, hanem általában a filozófiát, s a filozófiát gyakorlati tevékenységgel helyettesítette!“ Gramsci az idézett sorokhoz ezt a megjegyzést fűzte: „Nem arról van-e sokkal inkább szó, hogy (Marx és Engels) a pusztán szemléleti vagy »skolasztikus« filozófiával szemben olyan filozófiát követelnek a té-

zésekben, amely létrehozza a megfelelő erkölcsöt, a megvalósító akaratot, s végső soron ebben ismeri fel magát? A XI. tézis — »A filozófusok a világot csak különbözőképp értelmezték; a feladat az, hogy megváltoztassuk« — nem tekinthetjük olyan megnyilvánulásnak, amely minden filozófiát elutasít. A történelem és a filozófia egységének kérdése — s ez Gramsci számára a legfőbb következtetés — beletorkollik a *politikum* problémájába. A történelem és a filozófia azonosságának próbaköve, eszköze, területe: a politika. Ezért válik Gramsci számára az októberi forradalom, Lenin életműve nemcsak szuggesztív példává, a lelkesedés forrásává, hanem elméleti bizonyítékká is.

E korszak legszámottevőbb elméleti eredménye az olasz kommunisták politikai programjának briliáns kidolgozása volt. Ugyanakkor az 1917—1920 közötti időszakban az ex professio filozófiai tevékenységre kevesebb energia jutott. E korszak teoretikus elemzésére börtönévei alatt vállalkozott Gramsci. Börtönfüzetei, mindenekelőtt a Croceval folytatott polémiáit összegezve *A történelmi materializmus és Benedetto Croce filozófiája*, a XX. századi marxista filozófia reprezentatív alkotásai. A II. világháborút követő években felbecsülhetetlen szerepet játszott Gramsci filozófiai kéziratának folyamatos feldolgozása és kiadása. Ez elősegítette a világméretű tisztázódást azok körében is (például Antonio Banfi esetében), akik más filozófiai kultúrán nevel-

kedtek, s akiket humanizmusuk, a fasizmus elleni gyűlöletük hozott a kommunisták táborába.

Huszár Tibor eszmefuttatásában tanulságként jelenik meg az az olasz párt-történeti tény, hogy Gramsci örökségének legfőbb mondanivalója politikum: a világ gyakorlati megváltoztatása. A fiatal olasz marxisták egész nemzedéke a politikai-gyakorlati munkára összpontosítja egész energiáját. Ez a tény ráirányítja a figyelmet arra a nehézségre, amely a filozófia és a politika egységének megvalósítását kíséri.

E nehézségekre utal — egyfajta válsághelyzet kísérő tüneteként — Nicola Badaloni szubjektivista utópizmusa és Galvano della Volpe szcientista antiantropologizmusa. A válságtünetek s a hozzájuk társuló negatív ideológiai reflexek azonban tünetei s nem meghatározó jellemzői az olasz kommunista mozgalom fejlődésének. Az olaszországi marxista gondolkodás meghatározó mozzanata: Gramsci, Togliatti szellemisége, a lenini filozófiai hagyaték következetes alkalmazása. Az olaszországi marxisták stílusa, „szókészlete“ kétségtelenül eltér a megszokottól. Ez Huszár Tibor elemzése szerint is összefügg az olasz filozófia hagyományával: Campanella, Bruno, Galilei nyugtalan, kérdező intellektusával, s bizonyos értelemben a Croceval folytatott polémiával. De az olaszországi marxista gondolkodás az egyetemes marxista kultúra egyik vonulata — eredményei a nemzetközi marxizmus vívmányai.

A LENGYEL MUNKASZOCIOLÓGIA

(*Perspectives polonaises, 1970. 10.*)

A modern lengyel munkaszociológia 1955-ben indult fejlődésnek — írja tanulmányában Wiesław Jedrzycki. Ekkor vezették be a munkaszociológiai kurzusokat a krakkói, varsói egyetemen és a párt Központi Bizottsága mellett működő társadalomtudományi főiskolán, s megalkult a Filozófiai és Szociológiai Intézet munkapszichológiai központja, emelkedett az idevágó problémákat tárgyaló kiadványok száma. A szociológia és kiváltképpen a munkaszociológia iránti érdeklődés főként az ország iparosításával magyarázható, de ezen túlmenően a szociológiai érdeklődést a társadalmi élet demokratizálódási folyamata is fokozta.

A szerző idézi A. Sarapata neves lengyel szociológus szavait: „A munka demokratizálása és elidegenülésének leküzdése társadalmi rendszerünk célja és egy-

ben eredménye is... A vállalat és a munkaszervezés demokratizálása forradalmat jelent az emberi kapcsolatokban, olyan forradalmat, amely messzesemenően kihat az élet más területére is.“ Az emberi kapcsolatok demokratizálása az iparban — és nemcsak az iparban — egyik fontos eleme annak a nagy folyamatnak, amely az emberirányítás autokratikus formái ellen irányul. E formák elfojtják az ember személyiségét, alkotó kezdeményezéseit.

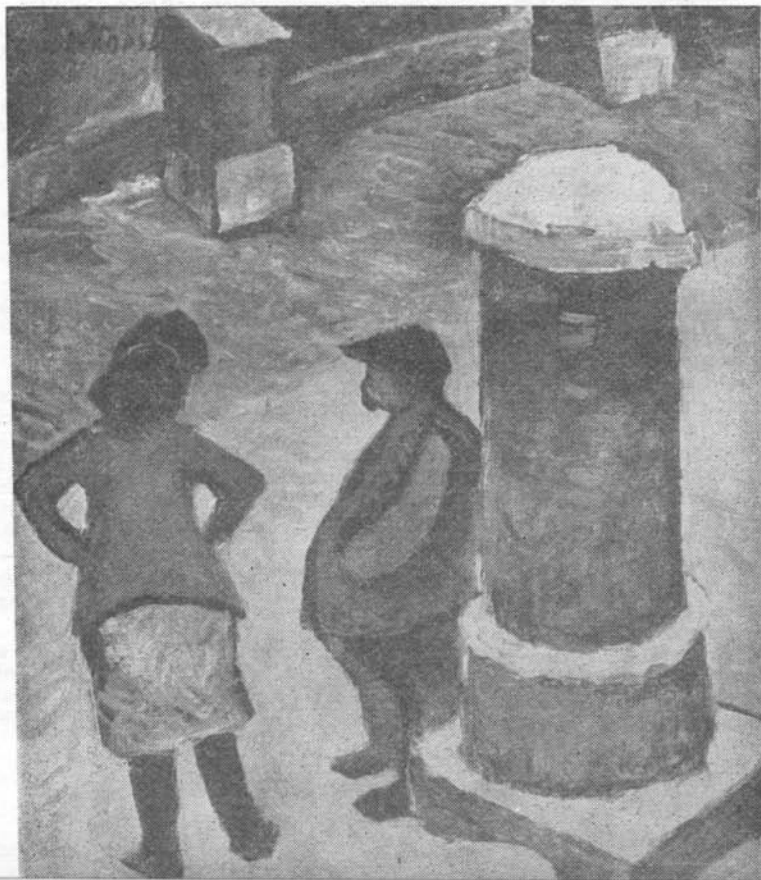
Figyelmet érdemel a szerző ama megállapítása is, hogy a demokratizálódási folyamat csak az ember tudatában bekövetkező változásokkal párhuzamosan haladhat. E tekintetben fontos feladatok hárulnak a vállalatokra. Az üzemnek névelő funkciókat is magára kell vállalnia, hogy ily módon segítse elő a személyiség

kibontakozását, Ebből szükségszerűen következik, hogy a vállalatvezetőség látóköréből nem eshet ki olyan jelenség, mint az ember magatartása a munka, a termelési folyamatok iránt. A legkorszerűbb gépi felszerelés, a legjobb tervezés, a legtökéletesebb szervezés sem biztosíthatja önmagában a termelőeszközök hatékony kihasználását, a termékek kiváló minőségét, a gyors műszaki haladást, ha az emberek nem viszonyulnak öntudatosan a munkához, ha nem honosodik meg közöttük az együttműködés szelleme, vagy ha a vállalat társadalmi rendszere rosszul működik.

A szociológia és az ipar közötti kapcsolat szorosabbá válása nem ment minden súrlódás és nehézség nélkül. Amikor ez az új tudományos diszciplína elméleti síkról a gyakorlati alkalmazás területére lépett, elkerülhetetlenül akadályokba ütközött és ütközik még ma is. A munkaszociológia mint a munkafolyamatokban tanúsított emberi magatartás tudománya a gyakorlatban megnyirbálta a

hagyományos gazdasági és műszaki vizsgálatok jogait. Ez bizalmatlanságot szült a „minden lében kanál” szociológusokkal szemben. Egyébként nem csupán a közgazdászok és a mérnökök helyezkedtek tartózkodó álláspontra a szociológiát illetően. A társadalmi aktivisták sem titkolták fenntartásaikat. Ezért kezdetben maguk a szociológusok ajánlották fel — gyakran hiába — szolgálataikat, ahelyett hogy a vállalatok sürgették volna közreműködésüket.

A pártszervek és a szakszervezetek támogatásával fokozatosan polgárjogot nyert a munkaszociológia. Így például 1960-ban kezdtek megjelenni az e tárgykörbe vágó könyvek; 1964-ben tartották meg a munkapszichológusok első értekezletét, amelyen részt vettek a munkaszociológusok is, majd három év múlva e szakemberek már országos tanácskozássra ültek össze. A sajtó, rádió és televízió az eltelt tíz év alatt sokat tett azért, hogy széles körben népszerűsítse a munkapszichológiát.



*Incze
János
festménye*