

Színház-erőd a Temze partján

Aki három évvel ezelőtt megállt a westminsteri oldalon, csodálkozva nézte, mi lehet az a hatalmas betonhasáb-halmaz a folyó túloldalán, nem messze a Waterloo-hídtól, a South Banket, a Temze déli partját egyértelműen meghatározón. Londonnak akkor még lélektelen nevezetessége volt a Nemzeti Színház új épülete, a Laurence Olivier (ma, angol pontossággal: Lord Olivier) vezette társulat ideiglenesen az Old Vic kopott épületében játszott. A 128 éves álom végül is Peter Hall igazgatása alatt valósult meg: 1976 márciusától saját termeiben játszhat Anglia Nemzeti Színháza.

A hosszú előtörténetet dióhéjban foglalják össze a nagy képesriportokat közlő magazinok (THE DAILY TELEGRAPH MAGAZINE, 1976. márc. 6., THE SUNDAY TIMES MAGAZINE, 1976. márc. 14., TIME, 1976. márc. 15.), s felidézik Shaw véleményét a brit közönségről: „Ők soha, semmit sem akarnak; ők sosem akarták a British Museumot vagy a Nemzeti Galériát vagy a westminsteri apátságot, de most, hogy ezek ott állnak, egészen büszkék rájuk, és úgy érzik, hogy ezek nélkül nem lenne teljes a tér.“ Tény mindenestre, hogy az első javaslat éve, 1848 óta valóban sok idő telt el, míg aztán 1949-ben megszületett a döntés a Nemzeti Színházról. Magát a színházépületet 1969-ben kezdték el építeni, Denys Lasdun építész tervei szerint, s mire az avatásra sor kerülhetett, az építési összeg 15 millió font sterlingre rúgott. Így készült el, Laurence Olivier, majd 1973 novemberétől Peter Hall áldásos igazgatása alatt, a Temze parti betoncsoda, amelyet a *Time* cikkírója a manhattani Lincoln Centerrel hasonlít össze, a *The Daily Telegraph Magazine* pedig Peter O'Toole-t idézi: „a legelbűvölőbb, a legelfogadhatóbb fattyú, amely valaha a világra jött.“ A „fattyú“, a „korcs“ Le Corbusier szellemét őrzi, a Royal Festival Hall, a National Film Theater és a Hayward Gallery szomszédságában. Építője, Denys Lasdun legnagyobb érdeme — írják a lapok —, hogy még sosem tervezett színházat, de kikérte a legnagyobb színháztervezőket, Olivier, John Dexter, Peter Brook, Peter Hall véleményét. Az épületkolosszus három színháztermet foglal magában: elsőként a 890 férőhelyes Lyttelton Theater nyílt meg, ez hagyományos proscénium-színház; a Laurence Olivier nevével őrzi Olivier Theater modern termében 1160 nézőnek biztosítottak helyet, úgy, hogy a színész és a néző viszonya mégis ideális maradjon: a színpad és a nézőtér 125–130 fokos szöveget zár be; végül a 400, illetve 200 főnyi közönségre beállítható Cottesloe Theater lesz a kísérleti színpad. Öltözők, irodák, vendéglők egészítik ki e színházi komplexumot, minden természetesen a legmodernebb technika követelményei szerint — s ezek között nyilván elsődleges fontosságú az új technikai és egyúttal művészi lehetőségeket nyújtó színpad, a leggyorsabb színváltásokat lehetővé tevő gépi felszerelés.

Persze, a színház külső arcánál sokkal izgalmasabb a belső, amelyet egyelőre csak leírásokból ismerhetünk, esetleg következtethetünk rá más angol együttesek teljesítményéből, Peter Hall rendezéseiből (hirnevét a Royal Shakespeare Company igazgatójaként alapozta meg, 27 éves korában!), s kiváló angol filmek és tv-produkciók ismeretében. A Lyttelton Theater az Old Vic hat előadásával kezdi első évadját: a *Hamlet*ben Albert Finney játssza a címszerepet, Ibsentől a *John Gabriel Borkman* szerepel a műsorban, Beckett *Ó, azok a szép napok!* című drámájának előadását Peggy Ashcroft fémjelzi színészileg; egy Ben Travers-vígjáték mellett a kortársi angol drámát Harold Pinter és John Osborne egy-egy újabb darabja képviseli. A *No Man's Land* (Senki földje) a kritikus J. C. Trewin véleménye szerint nem annyira Pinternek, mint inkább Peter Hall rendezésének s a színészi játéknak köszönhetően nagy siker („jó ideje nem láttunk olyan színészi alakítást, mint Ralph Richardsoné és John Gielgudé“ — írja Trewin a *Nagyvilág* 1976. márciusi számában, az 1975-ös londoni évadról szólva; s hogy ez mit jelenthet, csak az alkothat fogalmat róla, aki valamennyire is ismeri az angol színészek egészen kiváló átlagteljesítményét, nem szólva az évadról évadra meghódított művészi csúcsokról!).

A beszámoló és riportok társaságában ugyancsak természetszerűen találko-
zunk a londoni National Theater igazgatóját megszólaltató interjúkkal. Valamennyi
felsőfokban beszél e tüneményes-gyorsan felívelő művészi pályáról, Peter Hall
rendezői és színházigazgatói erényeiről. Valóban meggyőző és számunkra meglepő
az a határozottsággal és céltudatossággal párosult közvetlenség, amely Peter Hall
szavaiból sugárzik. Az igazgatói íróasztal őt nem választja el színészeitől, és sem-
mit sem tart veszélyesebbnek, idegenebbnek a színháztól, mint az elhivatalnokia-
sodást. Mint a *The Daily Telegraph Magazine* riportérének elmondta, tudatában
van annak, hogy a színházban semmi sem örök, így az érdekem is addig érdekem,
amíg újra és újra igazolódnak: „Tudom, hogy annyira vagyok jó, amennyire jó a
legutolsó produkcióm.“

Kommentár fölösleges.

K.L.

TUDOMÁNYOS ÉS MŰVÉSZI GONDOLKODÁS (Era socialistă, 1976. 6.)

Solomon Marcus a mintegy húszéves
tudományközi tevékenységről írott cik-
kében úgy véli, hogy a legégetőbb és
legérdekesebb kérdések éppen a legkül-
önbözőbb területek érintkező pontjain
találhatók. Például ilyenek: hogyan fér
össze a szakosodás a tudományközisé-
gel? Hogyan lehet a különböző specialitá-
sú szakemberek problematikai, látásbeli,
gondolkodásbeli, elvonatkoztatásbeli,
nyelvi különbségét egyeztetni? Hogyan
kell a tudományközi vonatkozásokat az
elemi, közép- és felsőfokú, illetve poszt-
univerzitáris oktatásba bevitni?

Az egymást érintő tudományágak sze-
rint a következő lehetséges tudomány-
közi területeket sorolja fel Solomon Mar-
cus: 1. két tudományág között (a biofi-
zika vagy a matematikai gazdaságtan).
2. a technika két ága közötti érintkezési
felület (az elektrotechnika felhasználása
az atomtechnikában vagy a kommuniká-
ciós technikában), 3. a művészet két ága
között (film és színház a prágai „laterna
magica“-ban, zene és építészet Xenakis
és Le Corbusier alkotásaiban), 4. a tudomá-
ny és technika közti terület (a mate-
matikai logika felhasználása az áramkö-
rök tanulmányozásában és automata be-
rendezések megszerkesztésében; a bio-
mérnöki szak), 5. tudomány és művészet
(matematikai szabályok zenei konstruk-
ciója: a Fibonacci-sor Aurel Stroe zené-
jében), 6. a művészet és technika közti
határterület (a komputergrafika ipari és
dekoratív felhasználása). A hasonló két-
oldali kölcsönhatásnál gyakoribb a plu-
ridiszciplináris kutatások területe.

Természetesen a tudomány, technika
és művészet mellett önálló polgárjoggal
sorolható fel a filozófia. Azért nem ke-
rült a fenti, kölcsönhatású tudományok
besorolásába, mert a filozófia kötelező
módon van jelen mindenfajta emberi te-
vékenységben, minden alkotási folya-
matnak állandó eleme. A filozófia in-

terdiszciplináris jellege a filozófia lé-
nyegéből adódik. Az ideológia szintén
mint megkerülhetetlen koordinátor jele-
nik meg, ugyanakkor az ideológia fejlő-
dése is elképzelhetetlen a tudomány,
technika és művészet öntörvényű fejlő-
dése és újabb sajátosságának figyelem-
bevétele nélkül.

Hamarabb jelennek meg az új tudomá-
nyközi területek, mint szakembereik.
Ez a szükséglet az oktatás minden fo-
kának átszervezését igényli.

Solomon Marcus ezután a tudomány-
közi területek sajátosságát és a bekövet-
kezett módszerbeli áttételt elemzi. Esze-
rint ha valamely tudományágat egy más
ágazat kutatási modellje alapján elem-
zünk (ahogyan például a társadalomtu-
dományok folyamodnak természettudomá-
nyos modellhez), a kezdeti meg nem
felelés a modell teljes elvetését eredmé-
nyezheti... További nehézség, hogy a
társadalomtudományban újabb keletű a
modellezés; e tudományok kutatói eddig
a jelenségek *sajátosságát* próbálták ki-
fejtetni, míg a modellezés — a kiberneti-
ka nyomán — épp a jelenségek *analó-
giás* vonásait emeli ki. A sajátosság úgy
jelenik meg, mint egy végtelen, egyre
kifinomultabb analógiasor határa. A tu-
dományos módszertan átalakulásának
meg nem értése vezet olyan brutális té-
vedéshez, hogy a fizika vagy biológia
múlt századi vagy századfordulós mód-
szerét alkalmazzák társadalomtudományi
modellként a mai fizikai vagy biológiai
modellek helyett. A matematikai mód-
szer irodalmi vagy zenei alkalmazásá-
nak módszertani tévedése például a múlt
századi pozitivisták tévedések átvétele,
amikor is a biológia módszerét „írták
bele“ a regénybe vagy ennek elemzésé-
be. A kibernetika forradalmával minden
alkotásfolyamatban általánossá váló mo-
dellezés teremti meg a tudományközi
tárgyak azonosságát az e tárgyak közti
„anyagcserében“. „A művészi alkotást
nem gátolja, hanem serkenti az általa
mozgásba hozott strukturák tudományos
ismerete“ — írja Solomon Marcus. Ez

nem csökkenti sem a tehetséget, sem az alkotás pillanatának hatékonyságát, inkább tágabb teret biztosít nekik. A művész döntése egyre tudatosabb és egyre kevésbé ösztönös lesz.

A szerző végül a megfelelő intézmények nagyobb toleranciáját és mozgékonyágát igényli a tudományközi kutatások körülményeinek javítására, újabb, megfelelő folyóiratok megjelentetését s az oktatás teljes átszervezését az interdiszciplináris tudományoknak méltó helyet biztosító új világkép kialakításáért.

KÉPZELT PLAKÁT A FILM JÖVŐJÉRŐL (Iszkussztvo Kino, 1976. 1.)

„Ha valaki a filmművészet születésének 50. évfordulójára plakátot rendelne tőlem, valahogy így képzelném el.

Rajzolnék egy nagy kört, melynek hozzávetőlegesen egy méter volna az átmérője. Ez egy karika sajtot jelképezne.

A sajtkarika mellé, baloldalt, kis eget skiccelnék fel. Az egér nem lenne hosszabb, mint egy centiméter.

Az egér oldalán kis háromszöget csipelnék le a nagy karikából. Ez a »lyuk« nem lenne nagyobb egy negyedcentinél.

És az egér orra elé három kis sajt darabkát raknék, gondosan ügyelve arra, hogy térfogatuk együttes összege se haladja meg a karikából kivágott háromszög térfogatát.

A körbe azt írnám:

A film lehetőségei.

Az égerre azt írnám:

A film első ötven évében rejlő alkotó energiák.

A három sajt darabka alá pedig azt írnám:

Ami megvalósult.

Ezután meghajolnék önök előtt, és arra kérném önöket, ne értsenek félre.

A képzelt plakátot Szergej Eizenstein „rajzolja“ 1946-ban. A szöveg előszónak készült Eizenstein filmesztétikai írásainak franciaországi kiadásához. A francia nyelvű cikkgyűjtemény azonban valamilyen okból nem jelent meg. Szakemberek körében is szenzációt keltő bevezetője most, harminc év múltán lát először napvilágot.

A film ötvenéves múltjának morzsáit nehéz összeszoperni. A három sajt darabka — nem is olyan kevés. A filmesek az egész világon ugyanazt keresik: a mozgókép sajátos formanyelvét, a képi látásmódnak megfelelő kifejezési eszközöket. Ebben a kísérletezésben a szovjet film főleg eszmeiségével tűnt ki. Ez az eszmeiség azonban a filmek minőségi és mennyiségi jellemzőitől függetlenül érvényesült. A filmnyelv újáépítési törek-

vései számos országban találkoztak. Az amerikai Griffith a francia Georges Méliésszel, a szovjet filmmontázs eredményei mindazzal, amit Walt Disney valósított meg rajzfilmjeiben. És vannak egyedülálló jelenségek, mint például Chaplin.

A film — úgy látszik — a legnemzetközibb művészet. Nemcsak azért, mert az egyes országok sajátos művészetéből a film lépi át legkönnyebben az országhatárokat, hanem főleg azért, mert a gazdag technikai lehetőségek és a képi találékonyság igen közel hozza egymáshoz az alkotókat.

A morzsák azonban a sajtához képest mindig is morzsák maradnak. Morzsái annak, ami filmben megvalósulhatott volna. Morzsái annak, ami csak filmben valósulhatott volna meg.

Van-e önálló filmdramaturgia? Amit eredményként lehet elkönyvelni, az jobbak esetében sem több egyfajta lírai filmmonológnál, rosszabbik esetében viszont még mindig csak színház, filmrevett színházi előadás.

A színek dramaturgiai felhasználásában is káosz uralkodik. A rendezők még nem találták meg a színek önálló nyelvét.

A filmzeneszerzés sem lépte még át szokásos zenekari lehetőségeit, nem él a sajátos hangtechnikából adódó korlátlan lehetőségekkel.

Végül a különböző művészeti ágak sem találták meg új, magasabb szintézisüket a filmművészetben.

S a megoldatlan problémák lépten-nyomon újakkal tetéződnek. Térhatású film, televízió, a helyszíni közvetítés szédítő lehetőségei vagy buktatói.

A filmmontázs szemmozgásunk technikai csökevénye volt, mely megpróbálta nyomon követni a színészi játékok eseményeit. A televíziós műfajokban a kép-váltás maga is történetessé válik, mégpedig a felvett eseményekkel egyidejű történetessé. A színészi játékkal való közvetlen azonosulás helyett a nézőt az objektívekkel és látászögekkel való operatóri játékból sugárzó érzelem és gondolat tartja fogva. Micsoda mágikus ötvözete ez az ellentéteknek, egyszerre látni és értelmezni az élő és átélt valóságot...

1946 átélt valósága azonban az emlékekben még élő világhaború. A filmművészet szinte az atombombával egy időben vált nagykorúvá. Eizenstein úgy érzi, át kell rajzolni a plakátot:

„A karikába — ebbe az örült földgömbbe — azt kellene beírni:

Világbéke.

Az égerre azt kellene ráírni:

Az Egyesült Nemzetek.

A morzsákra:

Ami megvalósult.

Mindössze a kör átmérőjét kellene száz méteresre növelni. És a rágcslót milliméternyire zsugorítani.“

Hoi a film helye ebben az „átrajzott“ plakátban? Azé a filmé, mely a nemzetek együttműködéséből táplálkozott ötven éven át?

A film éppúgy a lehetőségek káosza előtt áll, mint a modern fizika. Éppúgy ki kell majd használnia lehetőségeit, mint az atomfizikusnak az atomkorban rejülő békés lehetőségeket. A filmművészetnek össze kell gyűtenie az eredetiség és alkotó gondolkodás minden morzsáját, származzon az bárhonnán is, a földgömb bármely részéről, mert csak az együttműködés és a kollektív tapasztalat teheti a filmet nagykorúvá. A filmművészet „atomkorába“ az alkotók együttműködésének kapuján át lehet csak belépni.

A „filmszínház“-nak nem lehetnek titkai. A kísérletezés a világ nyilvánossága előtt folyik. Nincs olyan ötlet vagy leírt gondolat, amely ne tartozna mindazokra, akik a film ügyének kötelezték el magukat.

„Ha mi, filmművészek ahelyett, hogy hét lakat alatt őriznénk »titkainkat«, mint az atomfizikusok, kölcsönösen kicseréljük tapasztalatainkat, és megosztjuk egymással művészetünket, talán akkor fiaink és unokáink e mágikus művészet második ötven évét olyan plakáttal ünnepelehetik majd, melynek baloldalan az égér helyett egy jóllakott macska áll majd.

Egy olyan macska, melynek sikerült eltüntetnie a karikát.

És amely csak a morzsákat hagyta meg emlékeztetőül, hogy íme, mindössze ennyi maradt kihasználatlanul a lehetőségek káoszából és megvalósítatlanul a mozgókép sajátos formanyelvéből.“

TUDOMÁNYOS-FANTASZTIKUS REALIZMUS (Poland, 1976. 3.)

Van-e az új tudományos felfedezéseknek valamiféle hatások az irodalomra? Ezt a sci-fi-íróknak szánt kérdést a lengyel Stanislaw Lem eredeti módon válaszolta meg.

Gyakori panasz, hogy a művészek ritkán ihletődnek a tudományból, mely jelentőségéhez mérten — úgy látszik — aránytalanul elenyésző szerepet játszik a művészi alkotásban. Ön az a kivétel, aki erősíti a szabályt.

Azt hiszem, az igazi sci-fi-író képzelete mégiscsak a tudományos gondolkodásból táplálkozik. Mint ahogy a tehének füvet kell legelnie ahhoz, hogy tejet adjon, nekem is állandóan tudnom

kell, mi történik a tudomány kulcsterületein. Vagyis sok tudományos irodalmat kell olvasnom. Hanem hiába keresnénk a tejben a füvet. Írásaiban is hiába keresné valaki az ihlető forrás közvetlen hatását.

A sci-fi — valóságirodalom, azzal a megszorítással, hogy ennek egy hipotetikus formája. De sohasem a játék kedvéért játszom el egy ötlettel. Nincs olyan sci-fi-játék, amelynek ne volna köze valamilyen tudományos modellhez, tehát az ún. „objektív igazsághoz“.

Ha jól értem Önt, véleménye szerint az emberi képzelet nem tud olyat kitalálni, amire a természet kezemunkája rá ne liciálna.

Itt van például Jefremov szovjet biológus, különben népszerű sci-fi-író. Szüksége volt egy különleges égítetre, hát kitalált egy hihetetlenül nagy gravitációval rendelkező csillagot. De mi ez a „fekete lyuk“-hoz képest? Ócska gyerekjáték. A modern kozmológia a csillagkollapszusok, a „fekete lyukak“ és a neutron-csillagok kérdésében olyan fantasztikus sztorikat produkált, amelyek mellett minden emberi képzelet elhalványul. Gondoljunk csak arra, mi történne, ha megvalósulna a szobahőmérsékletű szupravezetés, és ha a fejlődés során egyes biológiai fajok előbb ideg-, majd mentális folyamataikba is beépítenék ezt a jelenséget. Milyen új perspektívákat nyújtana ez az írónak egy olyan területen, mely eddig tabunak tűnt a tudományos-fantasztikus irodalom számára. Ha száz évig élhetnék és írhatnék, akkor sem lehetne kimeríteni ezt a páratlan aranytelért. Új gondolkodásmóddal kell beoltani az embereket, hatalmas munka ez. Lehet, még át sem üttenék az irodalomba az új paradigmát, máris megmutatkozna „eredendő“ összeférhetlenségük. A tudományos gondolkodásmód még mindig idegen testként hat az irodalomban.

A sci-fi-olvasónak bizonyos fokú tudományos műveltséggel kell rendelkeznie ahhoz, hogy élvezni tudja ezt a műfajt.

Ez az, amire magam is elég későn jöttem rá, és elég sok bonyodalom árán. Bármely tagolt közlés befogadásához, legyen az tudomány vagy irodalom, írónak és olvasónak feltétlenül egy malomban kell örölnie.

Írásaim legjava úgy lóg-lötyög a tudomány paradigmáin, mint csonton a bőr. Egyik írásomban állatmesék szereplőit boronáltam össze a kvantumfizika fogalmaival. Azt hittem, ebből valami mulatságos dolog fog kisülni. A történet azonban csak az elméleti fizikában jártas olvasó számára tűnt humorosnak. A többiek úgy érezték, nincs az íróval közös élményalapjuk.

Nem csoda, hogy már első könyveim olvasóközönsége szinte kivétel nélkül olyanokból kerül ki, akiknek „szakmai betegségük” a tudományos gondolkodásmód: tudományos szakemberekből — fizikusokból, matematikusokból, informatikusokból stb. Ők tudják csak igazán élvezni a komoly tudományos formula és könnyed irodalmi feldolgozása közti feszültséget. Mint ahogy szükségszerűen elvesztik a fonalat mindazok, akik sohasem hallottak, mondjuk, a Maxwell-démonról. Ők sohasem fogják tudni átérezni a nyitott helyzetek játékosan oszcilláló ambivalenciáját.

Vajon az általános műveltségi szint emelkedésével nem tehető-e a tudományos gondolkodásmód is általánossá? Lassanként mindenkiből sci-fi-rajongó válhatna...

Ez illúzió. A nevelés színvonalának emelése önmagában még nem teszi tömegessé a racionális magatartásformát. A mai sci-fit misztikus-mitologikus irányzatok kerítették hatalmukba, s ebből a szempontból nem tehetünk különbséget mozi, tévé és regény között. Félő, hogy ez a fajta irodalom igen termékeny talajra hull. Nincs aggasztóbb tünet, mint a Dániiken-szerű olvasmányok világsikere.

Ennek a jelenségnek igen egyszerű a magyarázata. Egy olyan világban, mely annyira bonyolulttá vált, hogy az már-már felfoghatatlan, a szubjektum megpróbál különféle primitíven dogmatikus axiómákban hinni. Ez sokak számára igen vonzó kiút. A kapcsolataikban mindinkább elszemélytelenedő nagyvárosi emberek körében a klubok igen nagy népszerűségnek örvendenek. De vajon elképzelhető-e, hogy egy klub ahelyett, hogy spiritizmussal foglalkozna, mondjuk Eddington tudományos munkásságát tanulmányozná? Ez mindenképpen sokkal nagyobb erőfeszítést követelne tőlünk, még akkor is, ha Eddington egyike a legizgalmasabban és legszebben író tudósoknak, aki a csillagok struktúrájáról szóló matematikai értekezését is igen vonzó stílusban tudja előadni.

SCI-FI ÍRÓ VOLT-E SWIFT?

(Galaktika, 1976. I.)

200 évig a Swift-mitosz elengedhetetlen része volt az, amit az író tudományellenességének neveztek. A huszadik század derekától a swiftológiában új elem jelentkezik, két szempont köré csoportosítva az életmű újraolvasása folyamán adódott észrevételeket. A „tudományellenes” Swift szatirikus túlzásairól sorra kiderült, hogy zseniális előre látások. Cikkében Julij Kaglickij emlékeztet arra, hogy Middleton Murry még

úgy vélekedett, „Swift semmit sem tudott az elvont vagy alkalmazott tudományról”; John Bernal az irodalomkritikustól eltérő szemszögből, a tudománytörténész nézőpontjából vonja le azt a konklúziót, hogy az akkori (angol) tudomány, főként a Királyi Társaság működése, joggal váltotta ki Swift gúnyolódását. Hosszú ideig szerepelt Swift heves ellenérzéseinek motivációjaként közmondásos rossz viszonya Newtonnal. A semmit sem tisztázó magyarázatoknak ebből a szäkutájából egyetlen kiutat azoknak a kutatóknak az új felfogása mutatott, akik Swift tudományos fikciójában politikai szatírárt láttak. A fordulatot valójában 1937-ben jelezte már Marjorie Nicolson tanulmánya a laputai utazás tudományos hátteréről, amelyben Gulliver parodisztikus beszámolója észleleteiről nem Swift értetlenségét bizonyítja kora tudománya iránt, hanem kora értetlenségét — beleszámítva a tudósokat is — elmélet és gyakorlat, tudomány és társadalmi manipuláció összefüggései iránt

Swift már nem érte meg Charles Babbage matematikus és filozófus logikai gépezetét, és azt a találmányát, amelyben ma már felismerjük a modern számító-feladatmegoldó berendezések őst; sem Jevonsnak a XIX. század derekán szerkesztett „logikai pianinóját”; de ismerhette a Leibnizét, s ez csak a Pascal-féle számológép tökéletesebb mása volt — de megsejtése a modern szimbolikus logikának és a komputernek. Amit Gulliver „lát” a lagadói Akadémián, valójában egy szójelentéseket mutató számológép, és persze, hogy nem „alkot”, hanem értelmetlenségeket hord össze. De ez nem a Swift hibája. Mint ahogy az sem, hogy olyasmikért gúnyolta a tudósokat, amiket fel sem találtak. Még nem... Ugyancsak a lagadói Nagy Akadémia tagja az az építész, „aki olyan házépítési módot dolgozott ki, amely a tetőzettel kezdődik és az alappal végződik”, mintaként szolgálván a pók és a méh építményeinek struktúrája. Nos, mi már ismerjük a „tetőnél kezdődő” építkezést, s olyan függőhíd is van, amely a pókháló elve szerint készült. A *Gulliver utazásai* „tudománygúnyoló értelmetlenségei” döbbenetes értelmet kapnak, míhelyt nem korabeli lehetőségekhez, hanem távlati feladatokhoz viszonyítjuk őket.

Nyilvánvaló, hogy Swift ismeretei semmivel sem maradtak alatta a korabeli tudomány legjelentősebb eredményeinek. Ehhez járult az a páratlan intuíció, amelynek legképrázatosabb — az előbbieket is felülmúló — példája a sokáig Kepler- és Newton-paródiának minősített „laputai felfedezés”: a két

Mars-bolygó. Kepler harmadik törvényére és Newton tömegvonzás-elméletére vonatkozik ugyan a sokat idézett utalás, de hogy ennél többről van szó, az 1877-től vált egyre nyilvánvalóbbá, amikor is A. Hall felfedezte a Phobost és Deimost, a Mars mellékbolygóit: kerिंगési idejük olyan csekély eltéréssel egyezik a Swift „megjósolta” idővel, hogy az utóbbinak a mértani sor alapján kikövetkeztetett feltételezését akár felfedezésnek is tekinthetjük.

Zseniális Swift abban is, ahogyan megsejti: a matematikai analízis felfedezésével „megkezdődött a tudományos szférának és az egyszerű emberi tapasztalatnak az újabb tudományra olyannyira jellemző szétválásztása”. Ma már tudjuk, mennyire jogosan érezte veszélyesnek a zárt tudóskaszt kialakulását, az emberek kirekesztését abból, amit helyettük — értük vagy ellenük — gondolnak ki a „gondolkodásra szakosított” elmék. Meggyőződése volt, hogy „a human ismeretnek joga, sőt talán kötelessége magában foglalnia az egzakt tudományok eredményeit és felhasználnia módszereiket [...] a fantáziának csupán addig híve, amíg arról van szó, hogy a már elvégzett tudományos kutatásokat bekapcsolják a világra vonatkozó elképzelések rendszerébe, arról, hogy felszámolják a tudományos és a művészi gondolkodás között észlelhető hasadást, megakadályozzák, hogy ez tántorgó réssé változzék, megőrizték a »fifloziát» a maga átfogó mivoltában.”

**THOMAS MANN
ÉS BERTOLT BRECHT**
(Frankfurter Allgemeine Zeitung,
1976. 14.)

Hans Mayer nagyobb esszéjében Thomas Mann és Brecht közismerten rossz viszonyát elemzi. Emlékeztet arra, hogy a köztük kialakult ellentét még a húszas évek elejére nyúlik vissza, Brecht 1973-ban nyilvánosságra hozott munkanaplója pedig arról tudósít, hogy e szinte ellenségeskedésig fajult konfliktus Los Angeles-i emigrációjuk idején sem oldódott fel.

A vizslai gyökereit kutatva, Hans Mayer úgy véli, hogy az irodalmi és személyi antagonizmusokon túl, a két író elmérgesedett kapcsolatát a társadalmi reformhoz való különböző viszonyulásuk határozta meg. Brecht már a *Varázshegyet* a polgári létforma és ideológia igazolásának minősítette, s ugyancsak szigorúan elutasította a *József-tetralógiát*, amelyet egyszerűen olvashatatlannak tartott. Ítélete szerint ez a történet tulajdonképpen annak az ábrázolása, hogyan akadályozhatja meg egy szociálreformista

tervezgatókódás a népi felkelést. József ugyanis — a fáraó tanácsosaként — hatalmas mennyiségű gabonát vásárolt fel, s ezzel élelmelési válságot, éhséget idézett elő, hogy aztán drága áron piacra dobja a készletet, s az emberiség jétévőjeként ünnepeltesse magát. Brecht számára azonban József csak egy lelkiismeretlen kalandor, a szerző pedig reformer maradt, aki még ráadásul a nyárspolgár talmi művelődési igényeit kívánja kielégíteni. Brecht és a zeneszerző Hans Eisler a József-sorozatot „Enzyklopädie des Bildungspiessers”-nek bélyegezte.

Az utópia megítélése is szembeállította a két íróét egymással. Brecht határozottan elutasított bármilyen visszatérést az utópista szocializmushoz. Thomas Mann viszont — átfogó műveltsége ellenére — nem ismerte alaposabban sem a marxizmust, sem Hegelt. Végső fokon, nem annyira a társadalmi viszonyok megváltoztatása foglalkoztatta, mint inkább az, hogy tények, érzelmek és benyomások kiaknázásával sajátosan kényes művészi alkotásokat hozzon létre. Thomas Mann hite a humanista felvilágosodásban jószándékú volt, de nem egészen komoly. Nem volt híján némi bizalmatlanságnak sem az irodalom s az író hatalmát illetően. Ezzel ellentétben, Brecht sokat várt az irodalomtól, önmagát pedig főként tanítónak tartotta. Hans Mayer nem tartja kizártnak, hogy Brechtnél bizonyos túlkompensálás is szerepet játszhatott, hisz — akárcsak Mann — polgári származású volt, és kénytelen-kelletlen a polgári irodalom hagyományából is merített, felhasználta ennek a művelődésnek az eszközeit.

A hitlerizmus hatalomra kerülése valamilyen egységbe kényszerítette a száműzetésben élő írókat. Thomas Mann naplója ezekben az években arról tanúskodik, hogy a felszabadulást a nyugati hatalmaktól várta, ami Chamberlain és Halvel idején hol reményeket ébresztett benne, hol pedig kétségbeesésbe kergette. Ugyanakkor a *Varázshegy* szerzője például nem vett részt 1935-ben azon a párizsi Kongresszuson, amelyen Heinrich Mann elnökölt, Aragon, Musil, Bloch, Klaus Mann és Brecht pedig felszóllalt.

A háború vége felé mindketten a kaliforniai metropolisban élnek, nyilván elkerülhetetlen, hogy olykor közös ismerősöknél ne találkozzanak. 1943. augusztus 1-én Berthold Viertel emigráns rendező lakásán közös felhívást szerkesztenek a német néphez. Az aláírók között találjuk még Heinrich Mannt, Lion Feuchtwangert, Bruno Frankot, Berthold Viertel, Ludwig Marcusét. Az év vége felé a szövetség azonban megbomlik. Brecht, a következetes antifasiszta éles különbséget tesz hitlerista és antifasiszta néme-

tek között, Thomas Mannt viszont mélyen zavarja a világon jelentkező németellenes hangulat. Úgy érzi, hogy az első világháború utáni időkhöz hasonlóan, újra egy apolitikus németellenesség kerül előtérbe. Hans Mayer feltételezi, hogy e szemlélet kialakulásában Thomas Mann felesége és lánya jelentős szerepet játszhatott. De még ha ez a hipotézis igaznak is bizonyulna, pusztán Mann politikai érdektelenségét tanúsítaná.

Brechtet aggasztják Thomas Mann nyilatkozatai, s 1943. december 1-én nyílt levelet intéz hozzá. Szolidaritásra szólítja egy demokratikus Németország érdekében. Az ideiglenes szövetséget azonban már nem lehet helyreállítani. Mann — mondhatni — egy amerikai állampolgár szemszögéből ítélte, Brecht viszont arra ösztönözte, ne a „német sors“-ról, hanem a német szégyenről értekezzenek.

A továbbiak már ismeretesek. Később mindketten elhagyták Amerikát, s 1948-ban — ugyancsak egymással nem érintkezve — Zürichben éltek. Ebből az időből való a következő anekdota, amely a nemrég elhunyt nagy német színésznőtől, Therese Giesétől származik, aki a *Kurázi mama* címszerepét játszotta a Brecht tiszteletére rendezett előadáson. Thomas Mann, akit a színésznő rábeszélte, hogy nézze meg az előadást, a következőket mondotta volna: „Sajnos, nagyon tehetséges a ronda fickó“, amit a közvetítő a „ronda fickó“-val közölt is. Brecht el volt ragadtatva, és felkiáltott: „Az mondta, hogy nagyon tehetséges? Hát igen, ez az ő rövid novelláiról szintén elmondható.“

ABLAKOK ÉS EMBEREK (Mozgó Világ, 1975. 1.)

Egy Illyés Gyula-vers, a *Mozgó világ* két sorát szánták mottóul a fiatal magyar írók és művészek, népművelők új folyóiratának első számához, amely a múlt év decemberében váltotta föl a korábbi antológia-kiadást: „A győzelmes anyag/Őrízze lelkünk.“ Az avantgarde-előzményekre emlékeztető szerkesztés-tördelés újszerűségéhez hozzátartozik, hogy a tulajdonképpeni beköszöntőt — az Olvasó és a Szerkesztő beszélgetéseként — a lap végén, zárszóként olvashatjuk. Itt kapjuk magyarázatát a hagyományos rovatolás mellőzésének is (a szerkesztők ugyanis nem különítik el egymástól szépirodalmi, kritikai és tudományos, valamint képzőművészeti anyagaikat): „az a célunk, hogy bizonyítsuk: a költő jól megfér a tudóssal, a képzőművész a szociológussal, s hogy alkotásaik gondolatilag szorosan kapcsolódhatnak. A specializálódás korát éljük, de azt is tudjuk,

hogy olyan emberekre — a lapnak pedig olyan szerzőkre — van szükség, akik nem húzódnak vissza szakmájuk csigaházába.“ Egyetlen, különben szintén nem kiemelt, rovatukhoz fűznek magyarázatot, „a Nyílt térhez, amelyben először Szemethy Imre grafikáját láthatják, s arra való, hogy a lap közepén festő, tudós, író a számára legfontosabb, legérdekesebb szöveget, képet, fotót közölhesse: akár egy partitúrarészletet, akár egy amőba képét“. Valóban érdekes kísérlet egy-egy vers grafikai értelmezése is: „a művészek a rajz nyelvére próbálják lefordítani az írottakat.“

Rokonszenves az egyes témák sokoldalú megközelítése s a benne érvényesülő tudatosság: „...mert a tudatosságot, az illúziómentes önképet s a tisztán-látott társadalmi meghatározottságot olyan tényezőknél tartottuk, melyeknek feltétlenül szerepet kell játszani az esztétikum létrehozásában.“ A gyakorlati megvalósítás természetesen sokféle és különböző szintű. A sokból egyet emeljük ki, az *Ablakok és emberek* című fotósorozatot; akinek ez nem volna érthető, rövid szöveget, indoklást is kap hozzá: „Talán szokatlan, hogy egy induló folyóirat ablakok, erkélyek képeit közli. De a szerkesztők úgy vélik, a környezetesztétika minden olvasót érdekelhet, különösen azoknak a fiataloknak fontos, hogy milyen környezetben élnek, akiknek ezt a lapot szánjuk. A későbbiekben a lakásból kilépünk az utcára is, ellátogatunk a gyárakba, igyekszünk felmérni mindent, ami mindennapi életünkhöz olyannyira hozzátartozik, szinte észre sem vesszük.“

Végül, akik e valóban fiatalos, friss szemléletű folyóiratot szerkesztik: Veress Miklós, Kulin Ferenc, Lengyel Péter, Marosi Gyula, Berkovics György, Mészáros Tamás, Szabados Árpád (képzőművész). A *Mozgó Világ* hú akar lenni választott nevéhez.

GALLIMARD ÉS AZ IRODALOM (L'Express, 1976. 1278.)

A franciák előszeretettel gúnyolódnak azon, amire a legbüszkébbek. A Gallimard kiadóvállalatról például, amely nemzeti intézménynek számít, s e szavakban talán a legtöbbet tett a szellemi értelemben vett francia „gloire“ gyarapításáért, azt pletykálják, hogy voltaképpen III. Napóleonnak köszönheti létét. Ha ugyanis a császárt nem verik meg a poroszok, akkor az elzászi születésű Jean Schlumberger aligha találkozhott volna egy Gaston Gallimard nevű fiatal újságíróval az 1870-es háborúban elesett francia katonák wis-

sembourg-i emlékművének felavatásakor. Ez 1908-ban történt. És éppen ebben az esztendőben verődött össze az a baráti társaság, amely — egy Gide nevű hugenotta-ivadék javaslatára — folyóiratot alapított *Nouvelle Revue Française* címmel. „Először csak néhányan voltunk, barátok, akiket érdekeltek a könyvek, az irodalom, s minthogy úgy találtuk, hogy a folyóiratok nem szolgálják jól azt, amit szeretünk, megalapítottuk a magunkét” — így emlékezik a kezdetekre 94 éves korában bekövetkezett halála előtt három évvel Gaston Gallimard. [...] 1911-ben megalapítottuk azt a kis kiadóvállalatot, amelynek én lettem az igazgatója.“

Ez a folyóirat és ez a kiadó lett a modern francia irodalom bölcsője, s terjesztője a klasszikus és jelenkori világ-irodalomnak. „Az volt a szerencsém — szerettem ismétlegni Gallimard, valahányszor érdemeit magasztalták —, hogy sose kellett mással foglalkoznom, mint amit szerettem.“ Persze, egy nagy kiadóvállalat — de még egy olyan szerény sem, amilyen eleinte az Éditions Gallimard volt — nem élhet meg pusztán érzelmekből. Dilettáns volt, eklektikus ízlésű — mondják a rossz nyelvek Gallimard-ról. Igazuk lehet, de kétségtelen, hogy előítéletei nem voltak, döntéseit nem vezették sem politikai, sem esztétikai elfogultságok, azzal sem törődött, „klasszikus“ avagy „modern“ stílusú az író, akit abban a megtiszteltetésben részesít, hogy nevét a sima fehér borítón feketével kinyomtatja a pirosbetűs cím fölé. S azt sem lehet tagadni, hogy 18 Nobel-díjas volt házi szerzője (köztük hat francia), jóval azelőtt, hogy meghívták őket Stockholmba.

Gallimard valóban rendkívüli szimatú vadász volt. Az első nagyvadat, Proustot, igaz, majdnem elszalasztotta. Az irodalomtörténeti verzió szerint maga Gide gáncsolta el *Az eltűnt idő nyomában* megjelenését a Gallimard kiadónál. Élebe alkonyán Gallimard úgy emlékszik, hogy a szerző, aki az ő ismerőse volt, egy nap meglepte *Fizeteli* tömegével: ez volt az a *regény*, amelyről a híres csütörtöki összejövetelek egyikén Gide kérdésösködött, s valaki (?) így felelt volna: „... tele van hercegnőkkel, nem nekünk való...“ Amikor aztán Grasset-nál a szerző költségén megjelent az első kötet, Gallimard és társai elámultak: „Dehát ez remekmű, sokkal jobb mindennél, amit a mi barátaink írnak“, és a leendő nagy kiadó ekkor „megvette az egészet“, mert Proust csak úgy volt hajlandó a folytatást Gallimard-nak adni, ha az első részt is kiadja. Ez 1914-ben történt. Egy jóval későbbi kommentár szerint az ügyes ke-

reskedő jóvátette, amit az értetlen kiadó elvétett. Akárhogy történt, Gallimard nem volt irodalmi cápa. Hogy mennyire nem üzleti vállalkozásként fogta fel a könyvkiadást, az már a kezdet kezdetén kiderült: csaknem csődbe jutott, s el kellett adnia szüleitől örökölt híres impresszionista-gyűjteményét, hogy kifizethesse a születő francia új irodalom adósságait. Bizonyos tekintetben konzervatív volt. A Nobel-díjas akadémikus, idős Mauriac, a legkonzervatívabb francia író közvetett úton tudomására hozta, hogy a Gallimard klasszikusoknak fenntartott Pléiade-sorozatában akar megjelenni. Gallimard feltalálta magát szorult helyzetében: „De hiszen regionalista írófőt sosem adtunk ki a Pléiade-ban!“, és megvárta a Mester halálát, hogy a maradéktalan francia irodalmi dicsőségnek ebbe a csarnokába beeressze... Adta alább is olykor — ő maga bevallotta, hiszen úgysí köztudott volt: legnagyobb kereskedelmi sikerét egy *Detective* című bűnügyi lappal érte el. De sokat hozott az irodalom konyhájára — no meg a kiadóéra — Saint-Exupéry is, főként *A kis herceggel*.

Mindig hangsúlyozta, hogy nem politizál. Azért hosszú élete során alkalma volt megszegni fogadalmát: „Mint minden fiatalember, én is Dreyfus-párti voltam“ — ami azért mégse volt általános abban a század eleji francia nagypolgárságban, amelyhez Gaston Gallimard tartozott. Visszaemlékszik például arra, hogy „az úgy“ idején — s az évekig tartott — a hétfői családi nagyvacsorákon elnöklő nagymama, ahogy asztalhoz ültek, kijelentette: „A Dreyfus-ügyről pedig nem tárgyalunk“, de már a második fogásnál a dús terítékek fölétt összecaptak a szenvedélyek.

Halála előtt a matuzsálemi kort megért Gaston Gallimard — azzal a feltétellel, hogy életében nem közölheti — múltáról, jelenről nyilatkozott Madeleine Chapsalnak. „Nem tudok alkalmazkodni a mai korhoz“ — panaszkolta. Úgy találta, hogy a régi írók sokkal szerényebbek voltak, mint a maiak. Valéry például nagyon „nehezen hagyta felfedeztetni magát“, amikor aztán mégis megtörtént, s híres lett, készségesen hűzött az NRF-ben megjelent költeményéből a tördelési szükségletei szerint, amikor meg hiányzott tiz sor az illusztrált oldalhoz, éppoly készségesen hozzáírta!

Arra a kérdésre, hogy mit olvas mostanában, a 93 éves Gallimard bevallotta, hogy hiába próbálkozott a *Tel qu'elle*, „én ehhez már túl öreg vagyok“, ezért újra meg újra Diderot-t olvassa, az egész életművet, de főként a levelezést. „Nem szabad öregén élni.“ „Miért?“ „Az ember a test fogságába esik...“