

Három antológia — három műfaj

Ahol a sziget kezdődik

A válogatás tizenhárom fiatal prózaíró egy-egy elbeszélését tartalmazza. Nem indultak közös programmal, alkataukban, életszemléletükben sem sok a rokon vonás. Indokolatlan lenne ezért akár az idősebbek normáival, akár egymással mérni őket.

Ajtony Árpád írását nem értem. **Mócsi Ferencet**, **Tóth Bálintot** és **Nádudvari Annát** más írásokból erősebb tehetségeknek érzem, mint amit itt közölt novelláik mutatnak. **Dobai Péter** aforizma-füzerei még nem állnak össze műfajjá, etüdöknek sem nevezhetők. Olyan „akkordokat” és olyan „útamokat” játszik, amikből azonban rendkívüli muzikalitása és virtuóz tehetségre következtethetünk. **Ungváry Rudolf** kiforrott íráskészséget mutat, de problémalátása erőtlenebbnek látszik. **Vámos Miklós** próza-miniatúrái okosan, jól megírt darabok, de túl erős bennük a didaktikus jelleg.

Igazi szellemet izgalmat és jó szórakozást jelentenek a többiek: **Bereczky László**, **Csalog Zsolt**, **Csaplár Vilmos**, **Csőrsz István**, **Munkácsi Miklós** és **Ördögh Szilveszter** novellái. Erdemes róluk külön-külön, részletesebben is szólni.

Bereczky László egy diáktörténet ürügyén mutatja meg hogyan torzul el egy mikroközösség s benne az emberek egy olyan Rend, olyan Hatalom szorításában, amely idegen tőlük, amit nem értenek. Bereczky erénye, hogy a gazdag gondolati anyag nem csábítja meditációkra, filozófiálásra. Mondanivalóját a történet rejtett jelentésévé tudja tenni: semmilyen szándékoltság nem zavarja meg a gyerektörténet naiv-romantikus hangnemét. Feltűnően erős jellemábrázoló készsége is. Gesztust és gondolatot, modort és indulatot egyszerre lát az emberben, de a részletek finom rajza, hangsúlyozása sehol nem fordul naturalisztikus részletességbe. Rangos prózaíróként ígér ez az elbeszélés.

Csalog Zsolt háborúk-viselte parasztemberekéről, parasztasszonyokról ír meg-rázó riportokat — Móríczra, Sánta Ferencre emlékeztető hangon. Minden beszélgetésben egy regény színopszisa sűrűsödik. A tájnyelv árnyalatait nem érzékelő olvasó számára monotonnak hat a stílus, de minden beszélő külön jellem, s mindegyik más-más látószögből villantja fel századunk tragikus évtizedeit. Bravúros tömörítőkészsége ellenére azonban egyoldalú tehetségnek tűnik **Csalog Zsolt**. Ahhoz, hogy jó regényt, jó novellát is olvashassunk majd tőle, Krúdy intését kellene megszívlelnie. „Párbeszédet könnyű írni. Azt hall az ember eleget. De jól leírni valamit, élővé varázsolni az élettelen tárgyakat; a beszélni nem tudó anyagnak hangot adni, ahhoz már tehetség kell.” Csalognak van tehetsége.

Csaplár Vilmos, akinek a novelláskötet óta Lovagkor címen külön kötete is megjelent, a legfiatalabbak legtehetségesebbjei közül való, s ezt sokan leírták már. Elbeszélésének „elvből” nincsen története, mert szerinte a „nemtörténésnek is jelentése van.” Szubjektív oka is lehet, de én jelentést nem találtam ebben az írásban. S ha nem ismerném ars poétikáját, nem is keresnék. Úgy fogtam csak fel, mint „tollgyakorlatot”, tudatos és nagyon lelkiismeretes előkészületet az izgalmasabb, nagyobb írói feladatok elvégzésére.

Csőrsz István hősei a családból kiűzött, a társadalomba (állami nevelőintézetbe; beilleszkedni nem tudó kamasz gyerekek. Olyan társadalmi környezet áldozatait, amelyben az elvetemült kis gazember s az emberséget mindenáron megtalálni és megörizni akaró gyerek ugyanarra a sorsra vannak predestinálva: hozzáidomulni, hozzátörzölni ahhoz az élethez, ahonnan csak egyfelé vezet már az út, az alvilágba. Csőrsz társadalmi mondanivalója egyértelmű. A Nagy Közösség sem biztonságban nem érezheti magát, sem nyugodtnak lelkiismeretét addig, amíg a periféria társadalmi — a ma gyerekeiből — utánpótlást kap, újratermelődik, amíg vannak társadalmunknak olyan fertőző „mikroklímái”, ahol a legtudatosabb emberi akarás, a legszebb emberi érték is pusztulásra van ítéelve. De a társadalmi mondanivalón túl nyilvánvalóan személyes vallomás is ez a novella Csőrsz Istvánról. Az emberséget, az értékeihez méltó világot kereső novellahősben — úgy érzem — magáról vall. Ezzel az írással — bizvást mondhatjuk — maga mögött hagyta a perifériát. Az irodalmi élet perifériáját feltétlenül.

Az antológia egyik legsikerültebb, legszínvonalasabb írását **Munkácsi Miklós** írta. Inkább kisregénynek nevezném, mint novellának. Főhősében, Tamásban, korunk kamasz-hősét rajzolta meg, meglepő lélektani hűséggel, rokonszenves elfogultsággal. Nem vagyok érzéketlen művészi erényei iránt, de talán meg fogja nekem bocsátani, ha írásában elsősorban a rendkívüli pedagógia értéket, s a didaktika célokra való alkalmasságot emelem ki. Tamásban az önévelés korszerű, szép példáját látom, s azt is mondhatnám, a szocialista önévelés hősét. Mert ebben a fiúban nemcsak a vágy elpusztíthatatlan, hogy „nagy ember” legyen, de elpusztíthatatlan fizikai és erkölcsi ereje is abban a küzdelemben, amit ön maga megvalósításáért folytat.

Végül **Ördögh Szilveszter** Vénember c. elbeszélése érdemi meg, hogy külön felhívjuk rá az olvasó figyelmét. A vénember történetében itt is egy félévszázad történelme sűrűsödik bele — drámaiban, önkonomikusabban komponálva, mint a hasonló feladatra vállalkozó Csalog Zsoltnál láttuk. A novella mondanivalóját mégsem a vénember alakja hordozza. Elbeszélését előbb türelmetlenül, majd egyre több megértéssel, részvétellel egy fiatal egyetemista — az unokája — hallgatja, s ebben a szenvedélyes odafigyelésben, ebben a hol felháborodó, hol érzékenyülő magatartásban fogalmazódik meg Ördögh Szilveszter írói-emberi ars poetikája. Az a gondolat, hogy saját magunkat is, készen kapott történelmünket is csak úgy érthetjük meg, s csak akkor alakíthatjuk, ha a múltat emberközelből próbáljuk megérteni. Elődeinknek önmagukkal és a világgal vívott küzdelme: reményei, törekvései, hibái és tévedései mutatathják csak meg a történelem emberi arcát. (Magvető. 1971.)

Rivalda 69—70.

Az 1969—70-es színházi évad legnagyobb sikereit a tv is elvitte már a közönséghez, s nem maradt adós értékelésükkel a kritika sem. S éppen ezért, mert sem a bemutatás, sem a műbírálat nem feladata már ennek a recenzióknak, tanulságoknak ígérkezik, ha az antológia kapcsán színműirodalmunk néhány aktuális kérdését elemezzük.

Miért használtam a színműirodalom kifejezést a drámairodalom helyett? — ha nagy általánosságban kívánjuk jellemezni a kötet kilenc darabját, műfaji sokféleségük tűnik szembe — ez a sokféleség azonban nem gazdagságot jelent. Nem arra mutatnak példát, hogy hányféleképpen lehet megvalósítani a dráma elvét, hanem, hogy hányféleképpen lehet megkerülni azt. A kilenc darab közül — szerzőik szándéka szerint is — csak négy, **Cseres Tibor**, **Németh László**, **Illyés Gyula** és **Szakonyi Károly** műve sorolható a hagyományos drámai műfajok közé, s e négy közül is csak kettőnél találkozunk pontos műfaj-megjelöléssel: **Illyés** tragédiája, a **Tiszták és Szakonyi** komédiája, az **Adáshiba** esetében. Érdemes elgondolkodni: vajon véletlen-e, hogy éppen ez a két darab aratta a legnagyobb sikert. Nem akarok ezzel a klasszikus szabályok örökérvényűségére szavazni a formaújító törekvésekkel szemben, hiszen **Illyés** is, **Szakonyi** is szabadon kezeli a formát. De éppen az ő példájukon felbátorodva megkockáztatom: a tragikum illetve a komikum elvének felhígításával vagy teljes elvetésével lehet-e maradandó színpadi művet alkotni? Vagy másképpen: amikor hiányérzetünk marad egy-egy színmű vagy tv-játék megtekintése után, nem azt az egyértelműséget hiányoljuk-e, amelyet a konfliktusoknak csak tragikus vagy komikus feloldása adhat? Tudom, sokak szemében maga a kérdés is esztétikai konzervatizmusra vall, az itt felmerülő kérdéseket mégis ebből a felfogásból igyekszem megközelíteni.

Az említett arányok (kilencből csak kettő nevezhető műfajilag tisztának) — úgy érzem — híven tükrözik színműirodalmunk egészének helyzetét: nem szükkölködünk eredeti színpadi művekben, de igazán érdekes, időtálló drámánk ritkán születik. Nem írható ez természetesen azoknak a szerzőknek a rovására, akiknek ez nem is volt céljuk, de a választott műfajon belül maradandót alkottak, **Gyurkó László** **Lenin** — oratóriumára, és **Karinthy Ferenc** **Gellérthegyi álmok** című játékára gondolok itt elsősorban. Érdemes azonban azokat a műveket közelebbi vizsgálódás tárgyává tenni, amelyek a „dráma” műfaj-megjelölést viselik, ideértve az ún. dokumentumjátékokat is, amelyekben a drámai szerkesztés ill. jellemábrázolás elvei tettenérhetők.

Tibor Barbár változatok c. művére, ill. **Pálffy Kazimír** és **Taar Ferenc** dokumentumjátékaira utalok. **Némethi László** „intellektuális drámáját” a némethi életmű egészében lenne csak méltó vizsgálni, Az írás ördögével ezért most nem foglalkozom.

Cseres Tibor darabja nemcsak azért kívánkozik fejtegetésünk elejére, mert a kötet ábcé-rendjében is első helyen áll, hanem mert a Barbár változatok mutatja a legmélyebb összefüggést a drámai műfaj válsága a társadalmi-történelmi állapotunk problémái között. Talán azért is olyan szembetűnően, mert tragédiának készült. Miért is nem lett igazi tragédia?

A Barbár változatokban a humánus és az erőszak ütközik meg egymással, ennek az ellentétnek az írói felfogása jelenti a mű világnézeti alapját. Az alapellentmondás a legnagyobb tragédiákéval rokon, csírájában hordja a tragikus végkifejletet. Hiszen ha cselekvő hős a humánus képviselője, szükségszerűen erőszakhoz kell folyamodnia, hogy érvényre juttassa a humánusot. Etikailag paradox tette az uralkodó jog és erkölcs értelmében feltétlenül bűnnek minősül, s mint bűnösnek — bűnhődnie kell. **Cseres Tibor** tehát a tragédia klasszikus követelményeit is kielégítő kollízióra épített, s ha mégsem érezzük sikeresnek az eredményt, annak okát a dráma más rétegeiben, a szerkesztésben vagy a jellemek rajzában kell keresnünk.

Cseres főhőse, Dombi kétszer öl. A társadalmi háttér rutinos szerkesztéssel, finoman megrajzolt fő- és mellékfigurákkal szervesen illeszkedik a két halálos ütés pillanat közé, logikailag is, érzelmileg is előkészítve — magyarázva a második gyilkosságot. Miért drámaiattal mégis ez a végzetes cselekvés? Ugy gondolom, nem is kell a szerkezet formai-technikai kérdéseibe bonyolódunk, mert Dombi alakjának vázlatos elemzése is megmutatja, hol apad el a drámai feszültség, mielőtt elvezethetné a nézőt a tragikus katarziszig.

Dombi kétszer is öl, de mind a kétszer **szándéka ellenére!** „Áldozatai feletti ítélete mindkét esetben igazságos, de ennek az igazságnak nem a következményekkel számoló ésszerű-etikus döntés szerez érvényt, hanem olyan cselekvés, amelyet bár jogos, de a tudat kontrollja alól felszabadult, tehát **véletlen** következményeket kihívó, s így a jellem etikai magatartása szempontjából nem értékelhető **indulat** vezet. S mint ahogy nem lehet tragikus hős az, aki akarattól függetlenül — vagy annak ellenére — válik egy ügy áldozatává, annak a jellemnek a bukása sem indíthat tragikus részvétre, amelyiket bár tiszta és őszinten, de **pillanatnyi felindulás** irányít. Gondoljunk akár Brutus vagy Hamlet, akár Borisz Godunov vagy Bánk példájára. Végzetes tettüket nemcsak igazságuk, de **végzetlük tudatában** is teszik. Éppen a kockázatnak a vállalása, a győzelem vagy megsemmisülés alternatívájának elfogadása az, ami jellemüket kivételessé, drámai nagyságúvá emeli. Cseres hőseiből pedig ez a tudatos kockázatvállalás hiányzik! Dombi nemcsak hogy, nem eléggé „különös” jellem ahhoz, hogy drámai hős legyen, de az író — egy dramaturgiai kritikus ponton túl is — hangsúlyozza drámaiattanságát. Mielőtt a második **véletlen** gyilkosságot elkövetné, az egyik szereplő próbára teszi: úrrá tud-e lenni „erkölcsi ösztönein”, képes-e megőrizni nyugalmát, ha ostoba erőszakkal kerül szembe. És Dombi állja a próbát, hogy halálos ütese nemcsak külsőleg tűnjék majd véletlenné, de akaratával — tehát jellemével! — ellenkezőnek is. Tettének következményéért, „bukásáért” azért végül is csak sajnálni tudjuk, s nem tudunk felindulni, megdöbbenni, felháborodni miatta. A hétköznapi és az esztétikai „drámaiság” fogalmának lényeges különbségéről van itt szó, vagy másképpen: a „hős” kétféle — a „mártír” és a „tragikus jellem” kifejezésekkel jelölhető — jelentéséről.

Miért érezzük mindezek ellenére nemcsak izgalmasnak, de aktuálisnak, rólunk szólónak is a Barbár változatokat? Mert Dombit, ha tragikus hősnek nem is, de „korrunk hőseinek” érezzük. Bármily közhelyszerűen hangzik is, ki kell mondanunk: Cseres darabjának dramaturgiai „buktatói” mögött egy történelmi helyzet s egy abból következő világkép illetve etikai magatartás problematikussága rejlik. Annak az élethelyzetnek a problematikussága, amelyben az ember egyfelől szűkebb közösségének nyugalmi helyzete, következőképp az egyéni perspektívák gazdagsága, másfelől viszont az emberiség egészének súlyos ellentmondásokkal terhelt állapota, s az előbbinél tágabb értelmű perspektíva bizonytalansága határozza meg. A publicisztika nyelvén: arról az ellentmondásról van szó, amely társadalmunk belpolitikai konzoliz-

dáltsága s a nemzetközi politikai élet kiélezettségé között feszül. Mindennapi szemléi vagyunk a világban pusztító erőszaknak, de objektív történelmi meghatározottságunkból következően tehetetlenek vagyunk ezzel a nem közvetlenül bennünket érintő erőszakkal szemben. Tiltakozásunk csak elvi — erkölcsi lehet, gyakorlati cselekvésünket nem bízhatjuk morális reflexeinkre. Az egyéni, az elszigetelt cselekvés ilyen helyzetben szűkségszerűen kudarca van ítélve, bármilyen igazak s nemesek is indítékai. Be kell érünk azzal a hittel — s meggyőződéssé kell ezt magunkban fejleszteni —, hogy éppen belső nyugalmunk megőrzése, s elszigetelt perspektíváink megvalósítása jelentheti csak történelmi távlaton az emberiség egész fenyegető erőszak elleni harc leghatásosabb formáját.

A Barbár változatok — jöllehet a magánélet szférájában — olyan szituációban mozgatja főhősét, amelynek éppen érzékenyen megragadott történelmi reális-tartalma teszi őt drámaiatlanná, nem pedig az írói tehetőség fogyatékossága. Ezért érezzük ezt a művet minden dramaturgiai gyengesége ellenére is jelentős, sikeres és értékes alkotásnak.

Másfajta problémát vetnek fel a dokumentumjátékok. A drámaszerűséget számonkérni rajtuk — említettem már — indokolatlan lenne, ha nem tapasztalnánk minduntalan szerzőik módszerében a tragikus illetve a komikus effektusok tudatos alkalmazását. Figyelemre méltó kivételt — erre utaltam korábban — **Gyurkó László** Lenin, október c. oratóriuma mutat, **Pálffy József** és **Kazimir Károly** A magyar kérdés-e és **Taar Ferenc** Nap a város felett c. darabja azonban megsynyli a műfaji bizonytalanságot. Míg A magyar kérdés szemléletes bizonyítéka annak, hogy központi drámai hős nélkül a legsúlyosabb történelmi konfliktusok is csak egy epikus eseményszál epizódjai maradnak, **Taar Ferenc** dokumentumjátéka, a Nap a város felett eszméileg és dramaturgiailag benyolultabb kérdéseket is érint. Érdemes vele többet foglalkozni.

A Nap a város felett Debrecen felszabadulásának eseményeit idézi fel, s hőseinek máig vezető életútja az új Magyarország negyedszázados történelmét sűríti bele. **Taar Ferenc** nem akart drámát írni. Darabját „dokumentumjáték és improvizáció”-nak nevezi — minden kritikusi kötődésként előre is elhárítva ezzel. A Gulyás család sorsának ábrázolása, s különösen László jellemrajza azonban több dráma lehetőségét is magában rejti. Önként adódik újra a kérdés: miért nem valósulhatott meg egy sem belőle?!

Egyszerűnek tűnik a válasz: a dokumentum-jelleg miatt. Azok a helyzetek ugyanis, amelyekben **Taar Ferenc** hősei mozognak — **drámaiatlan helyzetek**. A felszabadulás egész Magyarországon — Debrecenben is! — a magyarságtól függetlenül létező történelmi erő hatása volt, s így tipikusan olyan élethelyzeteket teremtett, amelyekben a személyiség meg volt fosztva a drámai küzdelem lehetőségétől. Nem „hirtelen hőstettek” követelt már a történelem, hanem realitás-érzék, kitartást, optimizmust, lelki és szellemi rugalmasságot, a hamis politikai és nemzeti tudat átfómálását — vagyis olyan **belső küzdelmet**, amelynek a valóság adott ellentmondásában döntő szerepe már nem lehetett. S mivel — ha lényegesen más tartalmakkal is — de a belső és külső konfliktusok fáziseltolódása jellemezte a konspirációs perek idejét csakúgy, mint 1956-ot (az adott pillanatban senki sem értette, hogy mi történik), könnyen belátható, hogy a darab nagy lehetőségei, egyre súlyosodó tragikus kollíziói a dokumentum-szerűséghez ragaszkodó írói módszer miatt sikkadtak el. Hogy **Taar Ferenc** ezt érezze sem mondott le mondanivalója drámai megformálásáról, azt a konfliktusok erőltetettnek ható túlzásfólasa bizonyítja. A nemzedéki ellentétre gondolok. (Jellemző, hogy itt jut döntő szerephez az improvizáció!) A darabbeli Rendező fordul Gulyás Lászlóhoz:

Rendező: „Mi volt a véleménye arról, hogy ártatlanul becsukták?”

László: „Tévedésnek tartottam. Ha kivégeznek, akkor sem gondoltam volna arra, hogy bűn áldozata lettem.”

Rendező: (széttárja karjait): „Félelmetes vakság!”

László: „Maga könnyen beszél!”

Rendező: (kíméletlenül): „A viselkedését kutatom. A maga generációjának nagy felelősségét.”

És amikor László megkérdezi tőle, hogy „kinek a nevében beszél”, a történelmietlen válasz végképp kioltja, hamis meditációval idegen közegbe viszi a már különben is erejüket vesztett ellentéteket. A Rendező tudniillik így felel: „Az egyik generáció kérdez, a másik válaszol. Vagy hallgat.” László majd a vita hevében „kivágja magát”, büszkén vállalva, hogy nemzedéke minden vaksága, tévedése mellett is hinni tudott, s vádolja az új generációt, amiért erre a hinni-tudásra képtelen.

Nem érdemelne említést ez a hamis okoskodás, ha László oldalán nem maga az író állna. Megjegyzésünk ezért már nemcsak a módszert, de az írói szemléletet is érinti. Vannak ugyanis olyan feszültségek társadalmunkban, amelyek az idősebbek és fiatalabbak viszonyában jutnak felszínre, s olykor ez generációs problémának is tűnhet. Különösen, ha felerősítik ezeket szülők és gyermekek vagy vezetők és beosztottak kapcsolatában meglévő személyes-szubjektív konfliktusok. De egészen más természetű a probléma, amelyet Taar Ferenc jelez: a nemzedékek egymással szembeni történelmi felelőssége. **Ez a nemzedéki ellentét — fikció.** Minden történelmi helyzet nyomon követhető évszázados folyamatok produktuma, folyamatoké, amelyekben az egyes nemzedékek abszolút — de akár kivételes — felelőssége csak egy romantikus, szubjektivistá felfogásban merülhet fel. A provokáló Rendező s a támadva védekező László vitája ezért érzem elvileg is, dramaturgiaiilag is elhibázottnak. Valójában annak a felelősségtudatnak a belső ellentmondásosságáról van szó — Lászlóra gondolok —, amelyik egyszerre érzi saját történelmi szerepének **objektív hibáit** és szándékának **szubjektív tisztaságát**. Ilyen felfogásban ugyanazon dokumentumanyag más módszerű felhasználásával ez az ellentét is lehetett volna egy igazi dráma kiindulópontja. Igazi dráma helyett így azonban „csak” egy izgalmas, szórakoztató és elgondolkodtató színpadi művet s néhány általánosítható tanulságot kapunk Taar Ferenc dokumentumjátékától. Ezeket a tanulságokat szeretném összefoglalni.

A dokumentumdráma mindig arra a feltevésre épül, hogy a tárgyául választott történelmi esemény, helyzet önmagában hordja a tragikus kifejlés lehetőségét, s nem kell mást tenni az írónak, mint kellő tömörítéssel, hűen követni az eseményeket. Mint ahogy nem hiszek a drámaiatlan korokban, azt sem hiszem, hogy bármilyen történelmi szituáció önmagában tragikus lehetne. Mindig a szubjektív felfogástól, helyzet-értelmezésétől függ, hogy drámaivá válik-e egy adott körülmény, vagy nem. Az író legnehezebb és legfontosabb feladata ezért soha nem az objektív események reprodukálása, hanem a drámai hős megteremtése illetve újratemtése. Drámai hőst, a **végzet tudatában cselekvő, a győzelem vagy a megsemmisülés alterníváját elfogadó hőst** pedig csak tökéletes írói azonosulás teremthet. Olyan író, aki ezt az alternatívát hőse helyzetében maga is elfogadná. Merjük kimondani, nagyon kevés ilyen írónk van, s ezért kevés az igazi drámánk. (Magvető. 1971.)

Írószemmel — 1970.

A hatalom birtoklásának régi dilemmája — meddig terjedjen a vezetésben az egyszemélyi felelősség és meddig a demokratikus jogok hatásköre — ma minden vállalatnak, minden tévesznek, üzemnek, gazdasági és kulturális intézménynek mindennapi gondjává vált. És hogy e dilemma feloldására mennyire nem lehet általános érvényű receptet adni, annak bizonyítékául álljon itt két szó — hasonló problémát feszegető — publicisztikai riport tanulsága. Önkényesen választottam abból a 27 írásból, amelyet **Nemes György** gyűjtött egybe az elmúlt év publicisztikájának legjavából. **Galgóczi Erzsébet** tévesz-elnök hőse úgy rendelkezik a szövetkezet jövedelmével, mintha a sajátja lenne. A tagok nemcsak a nyereségrészesedéstől esnek el, de arra is rávehető, hogy írásban tudomásul vegyék jogos munkabérük „visszatartását”. Egyedi és konkrét ez az eset, de nem véletlen, nem kivételes. A vak bizalom, s a sokakban még erősen élő beteges alázat mindenfajta hatalommal szemben hártatlan önzést, úrhatnámsságot szabadít fel a gátlástalan erkölcsű vezetőkben — súlyos károkat okozva ezzel nemcsak beosztottaiknak, de a népgazdaságnak is. S túl az anyagi káron felmérhetetlen az a politikai veszteség, amit az ilyen kiskirályok a szocialista demokráciának okoznak. Nemcsak azzal, hogy a gyűlölettel, amit önmagukkal szemben ébresztenek, hanem általában a vezetés iránt keltett bizalmatlansággal, ami ra-

gályként terjed az emberek között. Hogy lehet az ilyet megelőzni? Egyértelműnek tűnik: a helyi vezetés demokratizálásával. De vajon ilyen egyértelmű-e ez minden esetben? **Galambos Lajos** írásában egy rokonszenves agronómus meséli el elbocsátásának előzményeit. Demokratikus jogaikkal élve azért mondanak fel neki a szövetkezet tagjai, mert gátat akart vetni a közös vagyont prédává tevő asszonyaik féktelen harácsoló-szenvedélyének. Meddig terjedjen hát az egyszemélyi vezető hatalma és meddig a közösség akarata? Galgóczi tévesz-elnökét a törvény utóléri. Galambos agronómusának ügye azonban jogilag fellebbezhetetlen. Erkölcsi érzékünk felmenti az asszonyok ítélete alól, de ez a valóságon mit sem változtat! A kérdés tehát nyitva marad.

Paradoxnak tűnhet, de Galambos Lajos épp ezáltal éri el célját. Azáltal, hogy rádöbbsent hétköznapi életünknek egy tipikus problémájára, rádöbbsent arra, hogy az igazságszolgáltatásnak nincs módja mindig és mindent megteremtő társadalmi-történelmi tények közlésével közéletünknek egy egészségtelen jelenségére hívja fel figyelmünket, hogy józan értelmünkre és igazságérzetünkre apellálva gondolkodásra, esetleg cselekvésre mozgósítson. És — úgy vélem — ezzel igazolja mindenkori aktualitását az a műfaj, amelyet immár hagyományosan **írói szociográfiának** nevezünk.

A válogatás bevezető tanulmányában (A régi Magyarország felfedezésétől az újig) **Darvas József** azt a kérdést veti fel, mi a magyarázata, hogy a harmincas évek óta először éppen napjainkban éli virágkorát ez a műfaj. Jogos a kérdés, hiszen témák és formák akkor szoktak újjáéledni, ha az őket megteremtő társadalmi-történelmi feltételek is újjáteremtődtek. S ha a harmincas évek és napjaink társadalmi-politikai problémáinak lényeges különbsége nem engedi is meg, hogy ilyen összefüggésekre gondoljunk, van azért, amiben rokoníthatók az akkori népi írók és a szociográfia felé forduló kortársaik. Az ország legegyetűbb gondjait érző politikai felelősségtudatban. Es még valamiben: a szándékban. Megismerni és megmutatni az ország minden sebéit, feltárni az akár tudatosan, akár spontán módon ható visszahúzó erők indítékait, s megtalálni azok legyőzésének módját. De tegyük most a hangsúlyt mégis inkább a különbségekre. A népi író tudta, hogy szándéka szembe kerülhet a hatalom érdekeivel. A ma író-szociográfusa abban a meggyőződésben bírál, tiltakozik, érvel, hogy a közérdek a hatalom érdeke is.

Sokan átmeneti műfajnak tartják az írói szociográfiát a szépirodalom és a politikai publicisztika között. En nem átmeneti, hanem alapozó műfajnak érzem. Helye nem az irodalom és a politika között, hanem a kettő előtt vagy. Mert a jelenünkről szóló novella, regény, dráma csak akkor lehet esztétikailag hiteles, ha hőse napjaink valóságában él, ezt a valóságot pedig a szociográfus szemével kell előbb meglátnia az írónak. Ugyanolyan szemmel, amilyennel minden vezető köteles körültekinteni — nemcsak a saját portáján, hanem az egész országban — ha döntéseinek politikai felelősségét érzi. Az **Írószemmel 1970.** legnagyobb erényét abban érzem, hogy ilyen szemléletre tanít. A huszonhét írás ugyanannyi súlyos probléma-felvetés: gazdasági, politikai és szellemi közéletünk körtüneteinek röntgen-képe és diagnózisa. Egy recenzió keretében természetesen vázlatosan sem szólhatok valamennyiről, de annál inkább szeretnék élni a propagálás lehetőségével. A legáltalánosabb érvényű kérdéseket tartva szem előtt: **Erdei Ferenc, Csontos Gábor, Sulyok Katalin, Csák Gyula, Szűts Dénes, Kántor Zsuzsa, Hatvani Dániel, Csurka István** s végül a műfaj klasszikusává nőtt **Fekete Gyula** írását ajánlanám feltétlenül az olvasók fegyelmébe! (Kossuth. 1971.)

Kulin Ferenc