

A szocialista realista filmművészet új útjai

Kovács András *Falak* című fimjéhez a következő ajánlást írta: „Mit jelent forradalmárnak lenni egy olyan rendszerben, ahol a forradalmi erők vannak hatalmon, ez az, ami foglalkoztat. Elméletileg a kérdés egyszerű, támogatni a forradalmi rendszert, megvédeni, ha veszélyben van, ugyanakkor bírálni a hibáit, származzanak azok a megvalósítás gyengéiből vagy koncepcionális tévedésekből. Egyszerre lenni tehát kormánypártinak és ellenzékinek.”

A szocialista realista filmművészet programját sokan és sokféleképpen megfogalmazták, érzésem szerint azonban a Kovács-definíció legtalálhatóbb (és legtömörebb). A „kormánypártiság” és „ellenzékiesség” egyidejűsége a mi viszonyaink között a műalkotás megteremtésének olyan aranyfedezete, mely a valóság hiteles ábrázolását, a konfliktusok változatainak megjelenítését, a társadalmi mozgás fejlődésének bemutatását biztosítja. A filmtörténet Eizensteintől Wajdáig, Pudovkintól Jancsóig a frappáns Kovács András-tétel érvényességét igazolja. A szocialista realista filmművészet legjelentősebb rendezői általában a régi és új, a haladó és a maradi, a korszerű és a korszerűtlen harcát vitték vászonra — s nem feledkeztek meg arról, hogy elkötelezettségük nem kritikátlan hozsannázást jelent. Az „érted haragszom, nem ellened” elve egyszerre politikum és esztétikum a *Régi és újban* (Eizenstein drámájában), a *Hamu és gyémántban* (Wajda tragédiájában), a *Visszatért szerelemben* (Pudovkin történetében), a *Fényes szelekben* (Jancsó látomásában) — hogy a fentebb megnevezett művészek egy-egy filmjére emlékeztessünk. A bírálat a filmalkotó számára nem jog, hanem kötelesség. Hozzá kell tenni az elmondottakhoz, hogy a rendezőnek nem vagdalkoznia kell, hanem az ellentmondásokat, a negatív tendenciákat feltárni. Anélkül, hogy receptekkel, megoldásokkal, erőltetett happy end-del szolgálna.

Az utóbbi időben megerősödött a kritikai hangvétel a szocialista filmművészetben. „Bátrabbak” lettek az alkotók vagy rugalmasabbak a filmkészítés normái? Nem erről van szó, hanem az állampolgári felelősség — és a művészi tisztesség — meghatározódásáról. Mindez a jelen felé fordulást bizonyítja s egyúttal a harc vállalásának értelmét is. Kovács András *Nehéz emberek* című filmjében az egyik hős így beszél: „Sokat kell küzdeni, de én kedvelem ezt az életmódot és szeretem a

csatát.” Mózes Imre Bacsó Péter *Jelenidőjében* folyton verekszik s általában tudja, miért és hogyan kell szólnia. Mikaeljan *Prémiumjának* brigádtagjai — élükön vezetőjükkel — ugyancsak nem fogják be pörös szájukat. Sok példát hozhatnánk annak bizonyítására, hogy a „nagy világ” — a társadalom — és a „kis világ” — a belső én — szoros szálakkal kapcsolódik egymáshoz. Csak az vállalhatja a küzdelmet — pontosabban kizárólag annak lehet esélye a „birkózásban” — aki a közösségi és egyéni érdekeket összeegyezteti. A szóban forgó esetekben tulajdonképpen nem maga a harc érdekes, hanem annak háttere és perspektívája. A *Nehéz emberekben* az „ellenfél” az értetlenség, a közöny, a bürokrácia; A *Jelenidő* munkásai a kényelmesség, a felelőtlenység, a nemtörődömség hadállásait bombázzák. Potapov és beosztottjai (a *Prémiumban*) a sajnos eléggé elharapózott „kozmetikázásra” mondanak nemet. Úgy is fogalmazhatnánk tehát, hogy a filmek szereplőit a kollektivitás szándéka fűti — noha egyéni érdekeikről sem feledkeznek meg.

Az elmondottakból logikusan következik, hogy a szocialista filmművészet hősábrázolása differenciáltabb, mint korábban bármikor volt. Az igazságuk védelmében küzdő emberek korántsem angyalok. Jellem szereplőik — magatartásbeli, viselkedési stb. hibáik — eltörpülnek a karakter meghatározó sajátosságára, azaz: a személyiség pozitív jellege mögött. És ettől még hús-vér emberek maradnak. Pontosabban — ezért válnak hús-vér emberré.

Az ötvenes évek esztétikája kétféle hős-típust különböztetett meg. Jókat és rosszakat, angyalokat és ördögöket, csalhatatlanságokat és tévelygőket. Az igazi pozitív figurák álmukban is tudták, mit kell tenniük. A másik táborban a gyűlölet, a rosszindulat, a kapzsiság stb. mozgatta az indulatokat.

A szocialista realista filmművészet a XX. kongresszust követően leszámolt ezzel a torz normával és elfogadhatatlan gyakorlattal. Veronika — a *Szállnak a darvak* című Kalatozov-filmben — egy gyenge pillanatban hűtlen lesz Boriszhoz. Ne szépségünk a dolgot: megcsalta szerelmét. És mégis ideál marad, akire felnézünk és akit sajnálunk, amikor a pályaudvaron széjjel osztja virágait. Parttalanná tágítottuk a humanizmust vagy nagyvonalúan szemet hunyunk egy „félrelépésen”? Nem erről van szó. A háborúban másképp kell mérni a cselekedeteket. Veronika hibázott, ára a körülményekről nem feledkezhetünk meg. És arról sem, hogy a lánynak meg kell fizetnie tragikus vétségéért... Egyébként nem Kalatozov „újítása” ez a szemléletmód: a klasszikus szovjet filmművészet múltjában tucatjával találni példát a jellem dialektikájának efféle megjelenítésére.

Gondoljunk a Vasziljev-fivérek Csapájev-jére. A legendás vezér — mi tagadás — egyben-másban lehetne okosabb és határozottabb. Kifejezetten lebecsüli az elméletet, modora túlságosan nyers, elhatárolásai időnként elkapkodottak. De ez csak a mérleg egyik serpenyője. Csapajev ugyanakkor bátor, emberséges, elvhű is. És ez a lényeg.

A negatív szereplőknek is van „belső, pszichológiai hitelük” — sablonokból ezt sem lehet felépíteni. Ha a példaképek megbotlanak — márpedig előfordul ilyesmi —, nyilvánvaló, hogy a sátáni figuráknak is lehetnek emberi megnyilvánulásai. A gondolkodó néző okkal medíthathatott — hogy a legkézenfekvőbb példát említsem — a könyörtelenül buta és bután könyörtelen náci fenevadak tetteit látván: okos, előrelátó, higgadt ellenfél egyáltalában nem létezett a másik táborban? A győzelem értéke annál nagyobb, minél koncepciózusabb az ellenség. Ez ad rangot a diadalnak. Lev Tolsztoj üresfejű bábként ábrázolta Napóleont, s ezzel akarva-akaratlanul degradálta az orosz nép hősiességének és Kutuzov zsenialitásának jelentőségét. A *Szabadság katonái* és a többi háborús filmfreskó szerencsére szakított ezzel az egyoldalú „előírással”.

A szabálytalan a megszokottól eltérő is színezheti a cselekvést a szocialista realista film hőseinek mozgáskoreográfiájában. Prokugyin, Suskin *Vörös kányafájának* egyensúlyvesztett falusi embere a szélsőséges rossztól jut el a szélsőséges jóig. A művész — s ez menti meg a filmet a didaktizmustól — a „mindenért fizetni kell” tételének bizonyításában nem közhelyeket sorakoztatott egymás mellé, hanem az életvitel feloldhatatlan konfliktusait tárta fel. Nem az érdekelte elsősorban, honnan indult el, hanem az, hová szeretett volna eljutni a tiszta hit és a megszépítő humánus utolsó szalmaszálába kapaszkodó egykori vagány.

A szocialista film nyugati kritikusai nagyon gyakran használják a „rázós kérdés”-címkét, s a bátorság fokmérőjének azt tartják, ha a rendező olyan problémákkal áll elő, melyekről — az ő fellegük szerint legalábbis — nem ildomos vagy nem tanácsos beszélni. Valójában nálunk — és a szocialista realista filmművészet gyakorlatában — nincsenek rázós kérdések. A felnőtté vált szocialista társadalomban elvileg mindent szóvá lehet tenni (még akkor is, ha bizonyos jelenségekről vagy folyamatokról nem mindig időszerű filmet készíteni).

„Rázós kérdésekről” szól a *Kortársaink* (Rajzman műve)? Vagy a már említett *Prémium*? Meg Kovács András *Hideg napokja*? És a legfrissebb Wajda-filmek egyike, A *márványember*? Egyáltalán nem. A kérdések — attól, hogy beszélünk

róluk — egyszeriben megszűnnek „rázós-nak” lenni. Tagadhatatlan, hogy múltunkban és jelenünkben akad néhány kellemetlen mozzanat. Például a vezetői önkényeskedés, az egészségtelen politikai kultusok, a jelszavak bővületében való élés stb. A szocialista filmművészet nem gyengül, ellenkezőleg, erejét demonstrálja, ha szembenéz ezekkel a fejlődésünket akadályozó tényezőkkel.

Örvedetes tény, hogy a szocialista realizmus érvényességi hatóköre ma már nem — s nemcsak ma: korábban sem — korlátozódik a Szovjetunióra és a szocialista országokra. Ahogy az irodalomban García Lorca, Bertold Brecht, Louis Aragon, Anna Seghers más — kapitalista — élet-szférában érvényesítették a szocialista realizmus esztétikai ideáljait, hasonló folyamat, bár szerényebb méretekben és kevésbé látványos értékeket felmutatva — a filmművészetben is lejátszódott. S a hetvenes években egyre tágulnak a körök...

Mitől és miért lehet szocialista realista egy Nyugaton forgatott filmalkotás? Három feltétel teljesítése mindenképpen szükséges hozzá.

Az első: az osztályviszonyok és a társadalmi állapotok alapvető ellentmondásainak analitikus és kritikus ábrázolása.

A második: a cselekvő ellenerő, a pozitív ideál keresése, a tagadás és az igenlés dialektikus összekapcsolása.

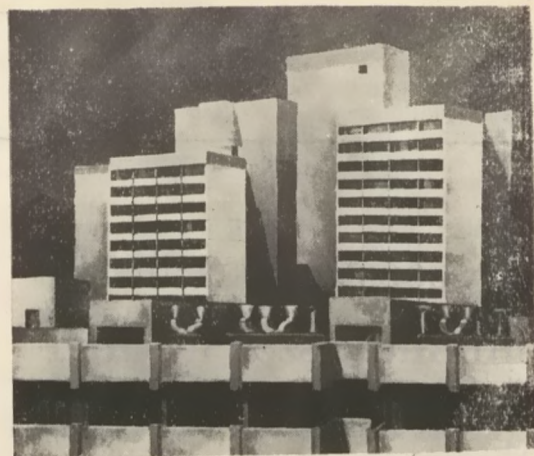
A harmadik: a filmművészeti eszközök gazdagsága, a direkt megoldásoktól való tartózkodás, a tartalom és a forma egyenlőségének tudatos megteremtése.

Két film — két lehetőség. Alain Resnais műve, *A háborúnak vége* 1966-ban készült, *A munkásosztály a paradicsomban*

(Elio Petri munkája) hat évvel később. Resnais az egyéni és társadalmi érdekek kölcsönös determináltságát érzékelteti a történettel, melynek az lehetne a mottója, hogy a Szellem és a Szerelm kormányozza a világot. Petri egy munkás portréját dokumentumszerű képsorokban rajzolja meg: az olasz rendező a kiszolgáltatottság drámáját és az ellenállás biopszichikumát tárja fel. Ami különösképpen dicséretes: a műve a kapitalista viszonyok között folytatható — folytatandó — harc lehetőségeit nem az elvont cselekvés, hanem a konkrét tevékenység — a „tudatos jövőbe látás” — perspektívája alapján határozza meg. Hasonló konklúziókra jutott Bertolucci a *Huszedik században*: ez a monumentális eposz lényegében egyesíti a kétféle ábrázoló módszert, s a látvány szép vagy sokkoló elemeit is hatáson „bekapcsolja”.

A szocialista realizmus nem az egyetlen módszer a filmművészet fejlődésében. Még a realizmus — szocialista jelző nélkül — sem az, hiszen az értékek között másfajta kísérleteket és minőségeket is felfedezhetünk. Lehet-e Picassót elmarasztalni avagy — filmterepen maradván — Bunuel sarkokba állítani szürrealista látomásaik miatt? Ilyen víziókból is kinőhet széles társadalmi körkép, fontos közéleti mondanivaló. Ami bizonyosnak látszik: szocialista realizmus nélkül nincs filmművészeti jelen és jövő. Elsősorban ettől a valóságábrázolástól várhatjuk a film forradalmát és a forradalom filmjét, márcsak azért is, mert programja következetesen marxista: nemcsak kifejezni akarja a világot, hanem megváltoztatni is.

Veress József



gazdasági racionalitás — pozíciótól függő — követése, mely alapján hozott döntések (bár objektív logikának engedelmességek) megis különböző mértékben jelenítik meg eredményükben a dolgozók csoportjainak érdekeit. (Többek közt ilyen a munkabér és munkakörülmények kérdése.) Ugyancsak a hierarchikus munkamegosztási viszonyokhoz kapcsolódik az érdekkülönbségek egy másik része: a különböző pozíciók által nyújtott előnyösebb, illetve hátrányosabb társadalmi helyzet problémaköre. A harmadik alapvető érdekrelációt a horizontális munkamegosztás csoportjai közti különbségek jelentik (csoportérdek, részlegérdek). A szerzők ezzel kapcsolatban tisztázzák az ún. magasabb rendű érdek fogalmát, mely önmagában csak a közreható részérdekek egyeztetésének szükségleteként létezik, így a részérdeket a magasabb rendű érdekeknek eleve alárendelni nem lehet a gazdasági döntésben. A magasabb rendű érdek tartalma tehát az érdekegyeztetésen alapuló kompromisszum, illetve szintézis.

Az érdekegyeztetés gyakorlata (az üzemi demokrácia működése) ugyanakkor nem jelenti valamiféle konfliktusmentes állapot létrejöttét. Viszont biztosítja, hogy társadalmi konfliktusok ne váljanak politikai feszültséggé. Nem jelenti továbbá azt sem, hogy a racionális gazdasági megfontolások háttérbe szorulnának — hiszen éppen ehhez fűződnek a legerősebb érdekek. Végül pedig: az egyeztetés nem teremt mindenki számára egyaránt kedvező lehetőségeket.

Az üzemi demokráciával kapcsolatos fel-fogások, fejlesztési elképzelések áttekin-tése után a szerzők a következő álláspont-ra helyezkednek: „...a közvetlen termelés hatékony irányításának funkcionális szükségyszerűsége oly erőteljes hatalmi túlsúlyt eredményez általában a szervezeti hierarchia, de különösképpen annak magasabb szintjei számára, ami az érdekegyeztetési mechanizmusban mindenképpen a tekintélyviszonyok magasabb lép-csőin helyet foglalók által képviselt érdekek érvényesülésének kedvez.”

Emiatt szükséges, hogy a makroszintű politikai viszonyok — elsősorban a párt- és a szakszervezet tevékenysége — a szervezeten belül is állandóan jelen legyenek.

Az üzemi demokráciáról

Egy témakör, amelyről egyszerre sokat tudunk — és mégis keveset; amelyről sokat vitatkozunk, gondolkodunk, de sokszor inkább indulatok csapnak össze, mint higgadt megfontolások; amelyről megoldási javaslatok születnek, ám gyakran kiderül, hogy a megvalósítás feltételei nem adóttak.

Mégis, az utóbbi évek kutatási eredményei, vitái elősegítették néhány alapvető kérdés tisztázását. Ezek közül ismeretünk néhányat két könyv és egy vita alapján. Andics Jenő és Rozgonyi Tamás kézikönyve (*Konfliktus és harmónia*) jelen esetben azért figyelemreméltó, mert az üzemi demokrácia kérdéskörét a szakirodalomban először illeszti rendszeres gazdaságszociológiai elemzésbe. Erőss Lászlóé (*Üzemi demokrácia és az emberi kapcsolatok*) azért, mert az első kísérlet a témakör pszichológiai szempontú megközelítésére. A *Társadalmi Szemle*ben a közelmúltban lezajlott maratoni vitát pe-

dig a különböző látókörű és szempontú álláspontok felvonultatása teszi érdekessé (*Társadalmi Szemle* 1977/9.—1978/6.) Egyben körvonalazódnak a további, elsősorban az érintett szaktudományokra és az üzemi demokrácia gyakorlatára vonatkozó feladatok is.

Alapvetőnek tekinthető, hogy pontosan megfogalmazódik az üzemi demokrácia feladata mint a gazdasági szervezet valamennyi csoportját átfogó folyamatos érdekegyeztetési lehetőség (és eszközrendszere) megteremtésének követelménye. Másik oldalról tekintve pedig az üzemi demokrácia jelenlegi problémáit, többé-kevésbé közismert hiányosságait és eredményeit is mint a gazdasági szervezetben létrejövő érdek- és hatalmi viszonyok termékét igyekeznek bemutatni az elemzések. Kialakult tehát egyrészt a „mi a helyzet” leírásának egzaktsági nyelvezete, másrészt a „miért tartunk itt” megválaszolásának alapvető szempontjai és módszere.

Andics és Rozgonyi tisztázza az üzemi demokrácia szempontjából jelentős érdekrelációkat. Ezek egy része a munkamegosztási viszonyok hierarchiájában, az irányító és végrehajtó munkát végző dolgozók érdekkülönbségeiben fejeződik ki mint a köz-

A fenti gazdaság- és szervezetszociológiai megfontolásokat számos vonatkozásban alátámasztják a Társadalmi Szemle említett számaiban lezajlott eszmecsere résztvevői is, jóllehet a hozzászólók álláspontja nem egységes. A felvetődött szempontok, részterületek mindegyikét természetesen nem ismertethetjük. A hozzászólásokból így elsősorban az érdekviszonyokat és a járhatónak tűnő fejlődési utakat megvilágító gondolatmeneteket emeljük ki.

Kiindulópontként szolgálhat az az ellenvetés, mely szerint a vállalatok alapvető funkcióikat és erre épülő szervezetüket üzemi demokrácia nélkül is hatékonyan működtetni képesek — ugyanakkor viszont lehetséges a hierarchiában kialakult feladatmegosztás megváltoztatása. Lehetséges, ám e lehetőség megvalósulásához az abban érdekelt vezetők és munkások kellenek. Az egyik hozzászólás megkísérli felállítani a mérleget. A vezetők ugyan érdekeltek abban, hogy intézkedéseik következményeiről visszajelzést kapjanak, de egyéb érdekeik az üzemi demokráciával ellentétes irányba mutatnak. Így például a felügyeleti szerv illetve országos szabályozás által eleve eldöntött szituáció illetve pénz híján megoldhatatlan problémák esetében. Vagy ha egy demokratikus fórum szervezete, működtetése nem eléggé kiépített és ezáltal többletenergiát igényelne. A munkások oldaláról tekintve: a középvezetőkkel szembeni negatív tapasztalataik, valamint a fórumok kis hatékonysága kudarcélményhez vezethet, amit természetesen kerülni igyekeznek. A teljesítményelv érvényesítésének feltételei pedig csak igen szerencsés esetben alakulnak ki: ha hosszú távon és közvetlenül egyértelmű a bérek és teljesítmény kapcsolata. A fórumok működésével kapcsolatban figyelembe kell venni a felkészüléssel járó többletmunkát és felelősséget, az esetenként többirányú konfliktuslehetőséget. Nem utolsósorban azt, hogy az üzemi demokrácia gyakorlása tömegesen feltételezne újfajta szervezett viselkedést, érdekegyeztető magatartást, beállítódást.

Az érdekérvényesítés egyéb útjai mellett így „az emberek a legkritikább esetben érzik szükségesnek, hogy érdekeik védelmére, érvényesítésére éppen az üzemi demokrácia fórumait használják fel.” (Társadalmi Szemle 1978/6. 61. o.) Ezért gyakran vezetők és beosztottak közös érdeke, hogy érdekeiket érintő ügyeiket ne nyilvánosan, hanem maguk közt intézzék.

Az így kialakuló kép első pillantásra talán kiábrándítóan tűnik, bár valódiságához kevés kétség férhet — és éppen ez az említett eszmecsere legfőbb értéke.

De milyen következtetés adódik a gyakorlat számára? Jelenleg a döntések tartalma és fázisai szerint a társadalmi karakterű (bérjuttatás stb.), közvetlen munkahelyi viszonyokra vonatkozó rövid távú operatív döntések demokratikus meghozatalának gyakorlata tűnik megvalósíthatónak. Ennek feltétele — a résztvevők tudatosult érdekeltsége és kompetenciája (megfelelő informáltság, áttekintés stb.) könnyebben megteremthető. A másik kö-

vetkeztetés: az elstetett megoldások az üzemi demokrácia résztvevői számára nem a fejlettebb szint lehetséges előnyeit mutatják fel, hanem tovább növelik a terhelést és a bizonytalanságot — ami ismét az üzemi demokrácia követelményeinek megvalósítása irányában tenné érdekeltté a vezetőket és beosztottakat egyaránt.

Vajon mit tud hozzátenni az eddigiekhöz a pszichológia? Erőss László munkája csak érzékeltetni képes néhány vonatkozást. Egyes fejtegetéseit, tanácsait — különösen a demokratikus vezetésről és a fórumok megszervezéséről szólókat — mégis bátran az érintettek figyelmébe ajánljuk. Bár egy sor lényeges, a pszichológia körébe tartozó kérdés megoldása nem tudományos igényű. Így csak jelezni képes az üzemi demokráciával foglalkozó pszichológus előtt álló feladatokat. Közülük néhányat megemlítünk.

Két probléma látszik alapvetőnek. Jelenlét-e (és milyen feltételek mellett) a munka monotonitását ellensúlyozó tényezőt, egy tágabb összefüggésrendszerbe bekapcsoló, az alkotóképességet megmozga-

Vihar Béla

Egy katona megy a hóban

„Megjelent a költő 70. születésnapjára” — ezt a megkülönböztető jelzettel viseli Vihar Béla új (egyébként tizenharmadik) kötete, amely tizenegyedik a verseskönyvek sorában. Éppen negyvenöt esztendeje jelent meg az első kötete az akkor még csak — vagy már? — huszonöt éves költőnek, *Út önmagadtól* címmel. S erről az útról — amely egy emberöltő tanulságai szerint végül is nem elfelelő vezetett első sorban, hanem az önmegvalósítás régióiba — szól az eddigi utolsó kötet is, címében (Egy katona megy a hóban) azt a költeményt örökítve meg, amellyel leginkább összeforrott, eggyé lett az utóbbi évtizedben Vihar Béla neve.

A jubiláns kötet már abban is eltér a szokásos tisztelgések gyakorlatától, hogy nemcsak válogatás az életműből, hanem új verseket is tartalmaz, de még feltűnőbb rendezési elve, amely az ilyenkor használatos kronologikus sorrend helyett tematikus összefüggések, koncentrikus körök szerint csoportosítja a műveket. Csábító lehetőség a kötet méltatására a szerkesztés koncepcióját követve külön-külön szólni a biografikus, a természeti, a szellemi ihletésű, a társadalmi, a történelmi fogantatású, az idő múlásáról elmélkedő, az ars poetica-szerű versekről és aztán egységben ítélni meg értéküket, hatásukat. Nem kevésbé vonzó azokat az érzelmi szálakat keresni, amelyek a költőt a „szülőföldjei” sorában számon tartott Szé-

tő erőit az üzemi demokrácia gyakorlata. Milyen szerepet tölt és tölthet be a személyiség egészének fejlődésében, gazdagodásában? A kérdések lényegéből következők, hogy a szociológia által megfogalmazott tényállás és a törvényszerűségek működésének finomabb leírása is előbb-utóbb csak a pszichológia bevonásával lesz elképzelhető. A beállítódással, az értékorientációval kapcsolatos általános törvényszerűségek adaptálása, a kockázat, felelősség, alkalmazkodás lélektana, a konfliktusmegoldó stratégiák jellege, tipikus helyzetekben előálló csoportreakciók működése — hogy csak a legfontosabbakat említsük — szintén a pszichológia hatáskörébe tartoznak.

Reméljük, hogy a szerző szándékának megfelelően az üzemi demokráciával kapcsolatos kutatások, viták rövidesen ezeket a problémákat is érintik, megszüntetve azt a helyzetet, melyben a lélektan csak mint a vezetélmélet része, illetve munkapszichológia vesz részt a gazdasági szervezetek megismerésében és működésük gyakorlatában.

Jánoska László

csényhez, s egyáltalán a „palócföld”-höz fűzik. (Csak fokozná e motívum aktualitását, hogy Szécsény nagyközség a közelmúltban adományozott Rákóczi-emlékplakettet Vihar Bélának.)

S én mégis — élve, vagy talán visszafelé az alkalommal — csak azt emelem ki, ami a régi verseket felidézve és az újakkal ismerkedve foglalkoztat. Vihar Béla költészete bátorít, sőt feljogosít annak kimondására, hogy alapjaiban téves minden olyan törekvés, amely össze nem illőnek, egymást kizárónak tételezi az úgynevezett intellektuális és az érzelmileg telített, a közéleti és a személyes gondokkal vívódó, a klasszikus hagyományokra építő és a korszerűnek titulált költészetet és vagy-vagy alapon skatulyákba gyömöszöli — s ami még veszélyesebb —, minősíti, rangsorolja is a költőket. Természetesen mondvacsináltak azok a viták is, melyek az ekként szült hierarchiát bármilyen alapállásból, de — elismerik.

Vihar Béla lírája ugyanis, ha úgy tesszük, filozofikus töltésű (lásd főként a negyedik és ötödik kör, valamint az új versek legtöbbjét), de nem kevésbé gazdag érzelmeiben sem, amire nemcsak a második kör természeti ihletésű verscsokra és a harmadik szerelmi ciklusa szolgáltat példát. Ugyancsak általános érvényű specifikuma költészetének, hogy társadalmi léptékű gondokat vállal egymaga cipelni, pedig tudja: „A világot nem tudod megváltani, / ám becsület dolga, hogy úgy cselekedj, / mintha egyedül rajtad múlna / a Jó győzedelme”. De hogy szívesen zárkózik önmagába is, arra — legalábbis a jelenség szintjén — az „Önarckép” címzetű versek sorozata ugyancsak példa. Ami pedig a művéség dolgát illeti, Vihar Béla ebben sem féloldalas: alapvetően a kiasz-zikus metrumok vezetnek tollát, de hogy

mennyire nem érzéketlen az új iránt, azt — egyebek közt — az „Írni” keresztje és a „Versmadár” libbenő rajzolata bizonyítja.

A kiegyensúlyozottság a legfőbb jellemzője Vihar Béla költészetének. Mentis vargabetűktől, az útkeresés gyötrelmei, elkerülhetetlen kudarcai is csak az alkotómunka természetes velejáróiként vannak itt jelen. Sem látványos elutasítás, kedvszegő értetlenség, sem túl hangos siker nem kísérte soha. A sokat (jót s nagyon rosszat is) megért ember józan bölcsessége, realitásérzéke dominál verseiben. Imponáló, ahogy eligazodik a kor — amely „egyik kezével gázkamrárt emelt, a másikkal felnyúlt a csillagokba” — útvesztőiben, és megszívlelendő, amilyen tanulságokat levon. *Az Egy katona megy a hóban* nemcsak egy nemzedék sorstragédiája, nemcsak mementó, hitvallás is — és elsősorban az — az örök küzdelem jegyében. Mértéktartó Vihar Béla formai kérdésekben is. Nem teremtett ugyan iskolát, de követendő nyelvi kultúrája, fegyelmezettsége. „A stílus tisztasága a lélek tisztessége”: ez az alapelv vezérli, de azt is tudja, hogy a hagyományos eszköztárat tovább kell gyarapítani. „A kísérletezés csak hídépítés lehet: új, korszerű híd költő és olvasó között” — vallja.

„Legyen igád az istenek vetése...” — írta Weöres Sándor egy Vihar Béla-könyv ihlette szonettjében. Azóta húsz év telt el. A legtermékenyebb két évtized. S most „lehajtott fővel igéim vetésére mutatok” — ajánlja Vihar Béla új könyvét olvasóinak. Pedig az emelt fő sem lenne szerénytelen. (*Szépirodalmi, 1978.*)

Csongrádi Béla

Lengyel Péter

Cseréptörés

(„Csak a legnehezebbet érdemes.” *Kézfekvő megoldások?*) Kilenc év nem publikálás után jelent meg Ottlik Géza egyetlen olyan írása, a *Minden megvan*, amely az *Iskola a határon* után készült el. Lengyel Péter tizenegy évvel ezelőtti első kötete (elbeszélések; ki emlékszik már rájuk?), és egy kilenc (szintén kilenc) évvel ezelőtti science fiction regény után jelentős (később talán tartalma lesz, miért jelentős) regénnyel jelentkezett.

Egyszerű számmisztika lenne, ha a kilences körül forgó tényeket gátlás nélkül kapcsolatba hoznánk. Ám egy kiegészítő adat máris egyelőnyegűvé teszi a véletlenül megegyező számokat. Lengyel Péter a megújult Mozgó Világ első számában főhajtásértékű vallomásszerűen írta le az Ottlik-jelenséget, benne a nem publikáló író. Magát is tehát? Mintegy az Ottlik-portré árnyékaként felderengett a Lengyel Péter-portré szellemképe is.

Mert a nem publikáló író nem azonos a nem író íróval. Maximalizmusról van szó: „... elég, ha maga tudja, hogy nem a legtöbb van a munkájában, amit adhat; a legnagyobb erőfeszítés és eredmény: lehetséges önmaga.” Nem a publicitás, a túlhajszolt jelenlét, hanem a mű — Mű — a fontos. A jelenlegi túltermelés idején kevesek erénye ez.

Lengyel Péter új regénye anyagából készíthetett volna folyóiratokban sorjázó, majd több kötetre elosztott hangulatjelentéseket; külön regényben kerekíthette volna le az ötvenes évekkel kapcsolatos véleményét; több kisregényre telt volna a felvonultatott élethelyzetekből; állandóan jelen lévő író lehetett volna, ha tárcanovellákat faricskál epizódjaiból.

Nem számolt, méricskelt és beosztott, hisz nem háziasszony ő vagy raktáros, esetleg könyvelő. Vállalta a legnehezebbet: együvé hordta, ami összetartozik. Nem félt, hogy kiad mindent, ami je van, s így elveszít mindent, amit birtokol. Hiszen nem a különböző műfajok számítanak: az ember egy. Nem kimérni kell lélektöredékeit, hanem megmérni élete egészét. Ebből adódik, hogy a napjainkban folyton tapasztalható irodalmias kiszámítottság és anyagtakarékosság helyett ebben a regényben élvezetes bőség fogadja az olvasót.

(„*Szinopsis helyett.*” *Ismét egy szám.*) A regény főhőse, Bárán János, huszonnyolc éves korában rádöbben, nem tudja definiálni önmagát, ki is ő valójában. Vissza kell keresnie a múltját, hogy magyarázatot leljen önmagára. Ettől a perctől, a hiány felismerésének ettől a percétől mindent arra tesz föl, hogy feltárja az életét.

Ismerős gesztus, közhelyé silányított keresés-elv. Itt most a tiszta forrásvidékre is ráismerünk. Talán nem ötletszerű, ha Rilke huszonnyolc éves Malte Laurids Briggéje tolakszik emlékezetünkbe. Az életkori megegyezésen túl, itt van mindjárt Bárán és Malte rokonsága a megegyező életelvekben. Első helyen a személyiség kontinuitásának hangsúlyozása. Bárán is azon a fokon tartja jelenlétének a múltat, mint Malte. És ez is mennyire rilkei: „Úgy tizennyolc éves korától kezdve látni tanul” Bárán.

Lengyel Péter itt a rilkei individualizmustól a legtermékenyebb tartalmakat orozza el. Ahogy tette azt Semprun is Prousttal szemben. Semprun viszont nem kell filológiai kitalálósdival előkotorni. Tőle származik a regény mottója és felbukkan a neve később is. Semprun regényeire emlékeztet az az erőfeszítés is, amivel Bárán megküzd saját arcáért.

Mi marad akkor Ottlikból? (És persze mi ebben maga Lengyel Péter?) A lényeg. Talán Ottlik volt az első, prózánk elmúlt három évtizedének történetében, aki — az előadásmód addig szokatlan kvalitásaival is — a személyiséget az ábrázolás központjába állította, s a személyiség kontinuitásának és integritásának részletezően gazdag rajzát adta.

Lengyel Péter ehhez a világirodalmi és hazai hagyományhoz kapcsolódik. Mert az irodalom is — miként a kultúra — kontinuitásában létezik.

(„*Kistörténelem.*” *Idő.*) Bárán János múltkeresésében a legnagyobb nehézséget az apa személyének felderítése adja, aki odaveszett a második világháborúban. A regény ideje és tere ezzel tágasra nyílik. A főhős én-keresése visszanyúl a családi múlt távoli évtizedeibe, s az apa révén a fiú élete, a maga „kistörténelmével”, eltephetetlenül a történelemhez kötődik. Kirajzolódik egy jellegzetes, az elmúlt száz év történelmében pontosan elhelyezhető polgári értelmiségi család története. A családtörténet kibogozásának fontos szerepe a regény egészén belül arra mutat, hogy a személyiség kontinuitásának vagy diszkontinuitásának hordozója végső soron a történelem. Nem új ez, de a regény realizmusának egyik tartópillére. Annál eredetibb viszont, ahogy apja halálának felderítése közben végre számot tud vetni Bárán, a történelmi ismeretein túl, a második világháborúval.

Miközben az apja utáni kutatásban eljut a földrajzi végpontig már tudjuk, hogy Rassijszkban semmit sem talál, ami pontosíthatná apa-képét. A rassijszki út a kereső lélek tehetetlenségi nyomatókáként valósul meg. Rassijszk nem következik szervesen az apa múltjából. Bárának el kell oda jutnia. Rassijszk tény. Megkerülhetetlen. De az az apa folytatható és folytatandó öröksége messzi esik ettől a háborús végponttól. Jelentős regényírói eredményről van itt szó. Lengyel Péter elvont nemzeti sorsvizsgálat helyett a második világháborúban való részvételünket a személyiség problémájaként tárja fel úgy, hogy az elfogulatlan történelmi elemzések igazsága is benne sűrűsödik munkájában.

(*Egyén és kommunikáció*) Bárán János extenzív teljességben feltáruló regényhős. Sok olyanról is értesülünk vele kapcsolatban, amire aligha tudunk reflektálni. Kívül esik recepciók lehetőségeinken. Végletesen egyedül látjuk ilyenkor. Ez abból adódik, hogy egyéni élményei gyakran egyéni jelrendszerben jelennek meg. Lengyel Péter a már említett tanulmányában hosszan fejtegeti az író zoom-lencséjének működését. Azt ugyanis, hogy mit választ a képi és gondolati leírás közül. Pontosítja, mit is ért képi leírás alatt: közvetlen észleltnek nevezi. Bárán közvetlen észleleteit gyakorta olvassuk. Kézikamerával — vagy a szem természetes mozgásával megegyezően? — készített esetleges felvételek ezek. Valójában nem is leírások tehát — hisz nem vetül ki rájuk sem a főhős, sem a szerző belső világa —, hanem a környezet közvetlen tükrözései. A személytelen, esetleges tükrözésnek ezekben a perceiben fogalmunk sem lehet a főhős belső világáról, viszont kijelölődik számára a mozgás- és reflexió tér. Az elemi recepció tér.

Lengyel Péter nem megy el a ma lehetséges végtelékig technikája alkalmazá-

sában. Sőt, azok ellenében alkot. Ellene van az értelmezhetetlenségnek. Regénye a közlésrendszerek bonyolult komplexumaként is értelmezhető: az érthetőségbe és a közölhetőségbe fektetett bizalomként.

Az egész regényen végigvonul például a nyelv szerepének, lehetőségeinek, határainak kérdése. A nyelv egy kétéves gyermek önkényes használatában; a nyelv egy csapat gyerek egyezményes használatában; a nyelv a történelem menetében, politikától folytonosan átértelmezett szavaival, szokások, körülmények változásaitól elrétéltelenedő szavaival. És persze a nyelv, mint más népek nyelve, ellenség-baráté, baráté-ellenségé.

Ezekbe a fokozatokba minden befér: egy kisgyermek példaadó önkényessége a világgal szemben; a kiszolgáltatottság; az összetartozás; az otthonosság; a kötődés egy népességhez; ablak az egyetemes kultúrára.

(„Életfogytiglan”. *Eszttikai életvitel.*) Kérdés persze, mindettől függetlenül fontos-e nekünk, olvasóknak, hogy egy Bárán János nevű, megbízhatóan bizonytalan egzisztencia olyan megszállottsággal kutat az apja után, hogy kiszakítja magát a mindennapi életből, s csak annyira kötődik a mindenki által élt élethez, amennyire a megélhetés kényszeríti?

Érzékenysége, morális igényessége, amely arra készíti, hogy kizárólag azzal törődjék, ami személyiségének központi kérdése, elnyerheti sokak rokonszenvét. Megformált életmenete nosztalgiát kelt az olvasóban. Morálitás és forma: ismerős képzet. Az esztétikai életvitel felismerhető jegei. Mégsem lehetne rásütni Lengyel Péterre a bélyeget: szélsőségesen individuális hőst teremtett, megtámogatva teljes szerzői rokonszenvével.

Bárán Jánosra nem zárul rá véglegesen saját életformája. Pontosan tisztában van önmagával: „Valami nem normális van a viselkedésemben, gondolta. Érzéketlen és szörnyetegszerű.” Mert Bárán végső célja nem egy mindent felfaló, elnyelő, természetlen esztétikai életvitel ad abszurdumig való megélése. Nem kerülheti el figyelemünket, hogy Bárán az írásra készül („Történeteket írt felnőtteknek”). Ami élete válságperiódusaként élénk kerül, az nem kevesebb, mint tudatos önépítés. És miután eljut emlékei végpontjára, majd saját szemével látja a rasszijszki helyszínt, ahol apja elpusztult, aztán pedig megszerzi az apai hagyatékot (fotók a 30-as évek Budapestjéről), megtalálja a rendet és békét, amelyre sóvárgott. (Éttől kezdve a regény menete letisztul, nyílegyenesen halad a zárómondat felé.) Nézi apja filmkockáit és megérlelődik benne az egyik alapvető emberi gesztus: az átörökítés, a továbbadás egyetemes mozdulata. Mert „a megszerzett örökségem — ami, tudjuk, csak megőrzésre van nálunk — azon nyomban adóssággá vált” — mondja.

Mert mit szerzett meg? A maga történelmét, ahogy csak ő ismerheti; Magyarországot, ahogy csak benne él, ahogy csak ő birtokolhatja; Budapestét, ahogy

az csak az övé. Ezzel együtt: „megszereztem a szabadságomat, nem is könnyen. Jó. Most mit csinállok vele?”

Tudjuk, írni fog. Továbbad mindent. Újabb szabadságokat indukál majd.

(„Az egész, persze, történet”. *Persze.*) Lengyel Péter persze megtehetette volna, hogy a regény a regényben, regényíró a regényben ismert technikájával él. (Mint ahogy megtehetette volna Ottlik is.) Ebben az esetben a hangsúlyok lényegesen áthelyeződtek volna. A megformálás nehézségei kerültek volna az ábrázolás középpontjába, miközben az a hamis látszat keletkezik, hogy ami helyet kapott a regényben, az a valóság, és amit a regénybeli író ír majd, az az irodalom. Ennél a helyzet sokkal bonyolultabb.

Lengyel Péter az első oldaltól hangsúlyozottan irodalomnak mutatja, amit elvégez. „Szinopszis helyett” — írja a bevezetés fölé címként. Aztán a regény végén elvégzi a leépítést: „Az egész, persze, történet. Persze.” Másrészt: „Másrészt: komoly, megbízható. Nem valami kitalált dologban lézengtél eddig (Különben: kitalált történetek nincsenek).” És folytatja tovább annak a felszámolását, amit eddig esetleg szimplán irodalmiasnak gondolhattunk volna. Böngészhető térképpel, hitelesítő naptárral, fellapozható könyvekkel, megtalálható tárgyakkal, felkereshető

Csapodi Csaba:

Az Anonymus-kérdés története

A Városligetben, a Vajdahunyad-vár előtt található Ligeti Miklós szobra. A szobor ülő szerzetest ábrázol, akinek csuklyája elrejtí arcát; testtartása a fogalmazni készülő, töprengő íróemberről tanúskodik. A járókelők gyakran a szobor közvetlen közelébe lépnek, hogy megtudják, kit rejt ez az arc nélküli szerzetes. De nemcsak az arravetődők keresik a szoborba öntött pap múltbéli mását, hanem a tudomány művelői is, immár két és fél évszázada. Neve mindmáig ismeretlen maradt, ezért hívják Anonymusnak, azaz névtelennek. Az „Anonymus” elnevezés szinte személynévvé vált azóta, hogy Lethenyi János 1790-ben, Pesten, magyar nyelven megjelentette azt a művet, amely ennek a névtelen papnak örök „nevet” szerzett: az úgynevezett Gesta Hungarorumot.

Azóta, hogy először megjelent a Gesta Hungarorum, tehát Schwandtner János György magyar történelmi forrágyűjteménye első kötetének kiadása (Bécs, 1746.), nem jutott egyetértésre a magyar és az európai történettudomány: mikor keletkezett a Gesta Hungarorum, ki volt a szerzője, a műben szereplő életrajzi utalások valóságos tényeket takarnak, vagy

helyszínekkel, archívumokkal bizonyítja a megbízhatóságát. Kérdés, persze, hogy mit értenk a megbizonyosodással Bárán/Lengyel zoom-lencséje nélkül?

Am Lengyel Péter nem itt zárja művét. Hősét a már-már esztétikaivá szublímált életből, a lét határaitól (Lukács) visszavezeti, s emberméretűvé teszi ismét. Zárásul, de már a helyreállított minden naposság közegében, újból élénk idézi a kommunikáció, az emberi kapcsolatteremtés lényegi kérdését. Regénye befejező mondatá érzékelteti, hogy véleges válaszok nincsenek. Minden viszonylatunkért újból és újból meg kell küzdenünk.

Lengyel Péter kellően eltávolította magától anyagát. Láthatóan, megküzdött az epikus távolságtartás minőségéért. Talán éppen ez a küzdelem eredményezte, hogy a bonyolult motívumrendszer kiépítése mellett felismerhető egyéni hangütése van a művének. Szintézis igényű regénye nemcsak a hatvanas évek végén indult írók legjobb művei közé tartozik, hanem eseménye egész irodalmunknak. Ezt jelzik azok a kritikák is, amelyek e sorok befejezésekor sorra-rendre napvilágot látnak.

Lengyel Péternek egyet lehet kívánni: jelentesse meg a *Cseréptörésre* következő könyvét. Még ha kilenc év múlva is.

(Szépirodalmi, 1978)

(Laczkó)

csupán az érdeklődés fölkelését szolgálják, és így tovább. Ezekkel és más problémákkal foglalkozott a történettudomány és néhány segédtudománya (irodalomtörténet, nyelvészet és latin stíluskritika, földrajztudomány), a kérdés megoldása érdekében fölhasználták a legújabb technikai vívmányokat — így pl. optikai és fotográfiai vizsgálatnak vetették alá a kódex első lapját. Az Anonymus-kérdésnek hihetetlenül nagy az irodalma, áttekinteni már csak a valóban szakember képes. A nagyközönséget azonban rendkívüli módon érdekli az „első magyar történetíró” kiléte, munkájának jellege. Csapodi Csaba, a jeles kódexkutató arra vállalkozott, hogy átfogó képet adjon az Anonymus-kutatás főbb irányairól, a kutatás jelenlegi állásáról, összefoglalja az Anonymus-kérdés fejlődését és történetét.

Csapodi így mutatja be a Gesta Hungarorum ráánkmaradt példányát: „Mindössze 24 levél, 48 oldal terjedelmű (...) pergamenre írott kódex (...) Nem is nagy méretű (17x24 cm.). Akkora, mint egy átlagos mai könyv”. Tárgya: a magyarok története a középpontban a honfoglalással. Csapodi mindjárt a könyv első fejezetében fölveti az Anonymus-kutatás legfőbb vitapontjait. A kutatást eleve megnehezíti, hogy nem eredeti kézírással maradt fenn a Gesta Hungarorum, hanem másolatban, egyesek szerint még csak nem is a teljes mű, hanem mindössze első fele. Tehát a kézírás nem árulja el a szerzőt, aki sehol nem nevezi meg magát. De a kézírásból azt sem tudjuk meg, mikor



keletkezett az eredeti. Annyit tudunk csupán, hogy valamelyik Béla király jegyzője volt. S ez a második vitapont: mind a négy Béla király számításba jött, de a mai álláspontok szerint a legnagyobb valószínűséggel III. Béla királyról van szó.

Több megoldási ajánlat közelítette meg „Anonymus” személyét. A kódex első, bevezető sorában említett P. dictus magister-t egyesek Praedictus-nak értelmezték, azaz az „előbb említett”-nek, feltételezve, hogy az első oldal elveszett. Mások szerint a „P”: valamelyik magas rangú egyházi személy nevének rövidítésére, pl. Péter óbudai prépost (Győrffi György véleménye), Péter esztergomi prépost (Szilágyi Lóránd szerint), Péter győri püspök (ifj. Horváth János fejti ki) stb. Tehát nem „praedictus” (nem fentemlített), ugyanis nem veszett el az első oldal, csak letakarták az eredeti szöveget, és a másoló újrakezdte a második oldalon a másolást. Ezt megerősítette a század elején végzett technikai vizsgálat, illetve a legújabb fototechnikai eljárás is. Egyesek (pl. Karsai Géza) szerint a díszes „P” kezdetű nem a kódexkészítő díszítő fantáziájának eredménye, hanem jelképet rejt. Karsai úgy értelmezte a jelképet, mint a domonkos rendhez tartozás szimbólumát, és ebből azt a következtetést vonta le, hogy a Gesta szerzője domonkos rendi szerzetes volt. A Karsaival vitázók azonban cáfolták ezt a magyarázatot.

Vita alakult ki abban a kérdésben is, hogy mennyi a Gesta Hungarorum forrásértéke, azaz mennyire használható történelmi forrásmunkaként. Már a XVIII. század végén német és szlovák történészek erősen megkérdőjelezték Anonymus elbeszéléseinek hitelességét; míg a magyar történészek — már csak a nemzeti tudomány védelmezése miatt is! — vitába szálltak Anonymusnak mint hiteles kútfőnek bírálóival. Csapodi Csaba a mai vélekedéseket tükröző összefoglalója szerint: „Megvan benne a forráskritikára, a valóság kiválasztására való törekvés. Írott források mellett fölhasználta a néphagyományt, a regősök énekeit, de kritikai válogatással”.

Csapodi Csaba szerint lényegében nem sikerült máig sem megoldani az Anonymus-problémát. Feltehetőleg nem volt magas rangú egyházi vagy világi (kanceláriai) személy, III. Béla, esetleg II. Béla jegyzője volt. Írói öntudata figyelemre

méltó, helynévmagyarázatai meggyőzőnek tetszenek, a földrajzilag megdöntöködött anyagot tartalmazó Gesta nyelvészeti-eg is megérdemli a tanulmányozást. S bár a tisztázatlan kérdések miatt még homályba burkolózik a „névtelen” arca, a latin szövegből is elötetszik, hogy jelentős egyéniséggel állunk szemben.

Csapodi Csaba szakszerűen és az olvasót mindvégig lebilincselően tárja föl az Anonymus-kérdés történetét. Nem említi minden tanulmányt, a megadott keretek és terjedelem között azonban jól csoportosítja az egymással vitázó nézeteket, és így a vélemények teljességének bemutatását éri el. S bár módszere inkább a rekonstrukció, saját véleményét is megismerjük: ahogy előadja az egyes kutatói állásfoglalásokat. Munkája hasznos kézikönyvül szolgálhat a történelem iránt érdeklődő olvasónak.

Soós István

Nógrád megyei iparművészek kiállítása

Voltaképpen legalábbis két dologról van szó (s volt szó a Nógrád megyei iparművészek első salgótarjáni tárlatán is), amikor általában iparművészetről beszélünk: az ipari formatervezés, valamint az ezzel nem egészen azonos iparművészet mint alkalmazott művészeti ág alkotásairól. Az említett kiállításon is együtt voltak, békés egyetértésben, e mindkét nembeli művek. Ami nem is baj, hiszen nem lehet — de talán nem is kell — egymástól mereven elválasztani őket. (Más kérdés, hogy a gyakorlatban ez bizony sokszor megtörténik.)

A nagyközönség által is viszonylag ismeretebb Esztétikai ABC (Kossuth Könyvkiadó, 1977) szerint az ipari formatervezés „alkotásainak esztétikai értékritériuma a szépség, ennek azonban itt a tárgyak értékstruktúrájában nem fölérendelt, hanem a gyakorlati értékeknek alárendelt szerepe van (szemben az iparművészeti alkotásokkal).” Ez valóban így van, a gond csak ott jelentkezik, ahol a „gyakorlati érték” meghatározásakor a kelleténél és lehetségesnél aránytalanul kisebb szerepet szánnak az „esztétikai értékritérium”-nak. Az iparművészetet egyébként (amint az Henry de Morant **Az iparművészet története a kezdetektől napjainkig** című könyve magyar kiadásának előszavában is áll) a németek alkalmazott művészetnek (Tangewandte Kunst), a franciák díszítőművészetnek (art décoratif), az angolok pedig többféle-képpen, például applied arts-nak, industrial arts-nak hívják. Bárhogy is nevezzük azonban, semmiképpen sem vagyunk a hasznosság elsőrendűsége ellen, inkább ezúttal is csak annak az óhajunknak adunk kifejezést, miszerint jó lenne, ha a hasznos a széppel együtt jelenne meg a minket körülvevő és szolgáló tárgyak sokaságában...

A Nógrád megyei iparművészek első közös kiállítása, amely a közelmúltban zárta kapuit a salgótarjáni megyei művelődési központ üvegcsarnokában, nem lebecsülendő jelentőségű alkalmat adott a nógrádi iparművészeti tevékenység csaknem teljes áttekintésére. Fekete Judit írta (Művészet, 1976/5.): „nem va-

lószerű, hogy elvi okai volnának annak, hogy ennyire háttérbe szorult az iparművészet” (mármint Salgótarjában T. E.); s nem is voltak. Mindez inkább a gyakorlatból, szemléletből adódott.

Az elmúlt másfél évtizedben azonban élénk iparművészeti tevékenység bontakozott ki Nógrádban, bár nem előzmények nélkül. Jelenleg mintegy tucat, jobbra fiatal iparművész dolgozik az ipari üzemekben, néhányan azokon kívül. A műhelyteremtés keretei adóttak, mind a salgótarjáni üveggyárakban, mind a Romhányi Építési Kerámiaüveggyárban, valamint a szécsényi és pásztói könnyűipari üzemekben. Az első megyei iparművészeti kiállításon — reméljük, követi a többi — nyolcan mutatkoztak be a közönségnek: Antal András, Csemán Iona, Erdei Sándor, Hamza Erzsébet, Horváth Sándor, Mészáros Erzsébet, Szöllösi Mária és Takács Géza. Üvegtervezők (Takács, Erdei, Hamza), keramikusok (Antal, Csemán, Horváth) és textilesek (Mészáros, Szöllösi). Műveik javát hozták el a kiállításra, amely magas színvonalú volt. (Jó lenne, ha a magasra állított mércét a jövőben sem szállítanák lejjebb.)

Takács Géza mögött áll a legnagyobb múlt; 1957 óta valamennyi iparművészeti kiállításon szerepel, a salgótarjáni öblösüveggyár tervezőcsoportjának vezetője. Elsősorban az überfangos üvegekről ismert. Kedveli az élénk, vidám színeket, s többi között csiszolt vázákat is készít. Színes hutavázái, csiszolt vázái (übf.) méltán emelkedtek ki az „üvegesek által hozott” gazdag anyagból. **Erdi Sándor** a korábbi években fokozott érdeklődéssel fordult a világítótestekhez. Ezúttal ő is színes rogyasztott tálakkal, különböző színű überfangos vázákcal, hutavázákcal, pohársorozatokkal jelentkezett nagy változatosságban. Ő is az öblösüveggyár tervezője, 1964-től van jelen a kiállításokon. **Hamza Erzsébet** az anyagában festett üvegek kedvelője, szintén öblösüveggyári tervező, a tárlatokon vele is 1964-től találkozunk. Asztali készletei (kék csiszolt, kék csíkos, füst-sima stb.), dohányzókészletei, vázái az üvegmunkálás változatosságáról tanúskodnak. Általában és sajnállalattal jegyezzük meg, hogy mindezzel a gazdagsággal a vásárlóközönség az üzletekben nem találkozhat.

Horváth Sándor a Romhányi Építési Kerámiaüveggyár műtervezető iparművésze, 1964-től vesz részt a hazai és külföldi tárlatokon. Egyéni törekvéseiről főként Relief-sorozata és Tanulmányai szólnak ezen a kiállításon. **Csemán Iona** szintén a romhányi gyár tervezője, elsősorban Idoljai, Gyapjas bálványai (kerámia-textil) keltettek figyelmet. **Antal András** ugyancsak a romhányi gyárban tervező, 1975-től szerepel kiállításokon. Kedvelt témával (Madár, Idők madara), s Szöllösi Máriával közös művekkel (Madár-hegyekmező, Régi fotográfák emléke), találkoztunk a tárlaton. **Szöllösi Mária** a szécsényi Palóc Háziipari Szövetkezet tervezője, 1971-től állít ki. Említett művein túl textilterveit hozta Salgótarjába, s néhány más alkotásával szőtt felfogásáról (Királynő), amely közel áll a népművészethez. **Mészáros Erzsébet** a Salgótarjáni Kohászati Üzemekkel áll szerződésben. 1964-től kiállít. Egyik legősibb textilműfajban alkot. Gobelinjei alapvetően lírai alkatról vallanak, színeiben a paszettel uralkodik. Hajnali madár, Anya gyermekkel, Sámánfa című gobelinjei átgondolt alkotói módszerére vetnek fényt.

Érdeklődéssel várjuk az újabb iparművészeti tárlatokat, abban a reményben, hogy alkotókként újabb törekvéseiket is folyamatosan figyelemmel kísérhetjük általuk.

T. E.



