

K Ö R K É P

JASZI OSZKÁR:

A Habsburg-monarchia felbomlása

Jászi Oszkár könyve úgy tűnt el a könyvpiacról, hogy a könyvesboltok kirakataiban és a könyvheti standokon alig volt látható. (A *kézirat beérkezése óta újabb kiadásban kapható – a szerk.*) A jelenség magyarázata: hiány, illetve „éhség”. Az újabb kori magyar politikai gondolkodás nagy alakjai közül a magyar értelmiség az utóbbi években kettőre hivatkozott leggyakrabban: *Jászi Oszkár*ra és *Bibó István*ra. A Jászi- és a Bibó-művek új kiadása ugyanakkor egyre később, s részben később ma is. Hiány keletkezett tehát, mert a régi kiadások megszerzéséhez és elolvasásához nem minden érdeklődőnk volt ideje, módja vagy lehetősége. Öröndetes, hogy Jászi Oszkár publicisztikai írásainak tavalyi, s egyik fő művének ideji kiadásával könyvkiadásunk csillapította az érdeklődők „éhségét”, s még öröndetesebb lenne, ha az igényes olvasóközönség „kulturális ellátottságáról” a továbbiakban is gondoskodna.

A felfokozott várakozás, amely Jászi először 1929-ben, Chicagóban és angolul kiadott nagy munkájának hazai megjelntetését megelőzte, lényegében indokolt volt. Jászi Oszkár igen sokat tudott a Monarchia és egyes népeinek történetéről; a birodalom szerkezetéről és működési mechanizmusáról; a széthúzó és összetartó erők dinamikájáról. Műve elkészítésekor törekvése érezhetően az volt, hogy ebből a hatalmas tényanyagból minél többet elmondjon. A kötet bevezető jelle-

gű első nagy fejezetének rendezőelve a történetiség. Ebben a XVI. századtól a szarajevói gyilkosságig kronologikus rendben követhetjük nyomon a Habsburgok birodalmának kialakulását és fejlődését. A további részek felépítése szociológiai-politológiai jellegű, azaz a történeti fejezet vertikális megközelítésmódjával szemben horizontális. A XIX. század második felét és a XX. század első két évtizedét egyetlen nagy egységként kezelve, a harmadik és negyedik részben a birodalom összetartó, „centripetális”, s széthúzó, „centrifugális” társadalmi-politikai és gazdasági erőtenyezőit ábrázolja Jászi. A következő nagy fejezet Magyarország birodalmon belüli helyzetét, s kettős, Bécs és a nemzetiségek elleni harcát mutatja be. Utolsóként a Monarchia nemzetiségi mozgalmait tetetnek vizsgálat tárgyává.

Jászi elemzéseinek számos részlete ma is helytálló, s ezt mi sem bizonyítja jobban, mint, hogy megállapításai közül jó néhány a Monarchiával foglalkozó hazai és nemzetközi szakirodalomba és történeti kézikönyvekbe is átkerült. A történeti irodalomban járatosabb olvasó gyakori *déja vu* érzését ez a körülmény magyarázza. Kétségtelen viszont az is, hogy az oberlini professzornak – bármennyire is igyekezett elfogulatlan tudósként közeledni témájához – eredendően politikusi alkatától és politikusi múltjától elszakadnia ebben a könyvében sem sikerült. 1918 előtt Já-

szi a polgári radikális mozgalom vezére, 1918 őszén a Károlyi-kormány nemzetiségi minisztere, az 1920-as évek elején pedig a demokratikus magyar emigráció egyik vezetője volt. Mint ilyen, különböző társadalmi-politikai erőkkel került szembe, s politikusi sebeitől és elfogultságaitól tudósként sem szabadulhatott. A bemutatandó tények kiválogatására, csoportosítására és értékelésére ez a körülmény erősen rányomta bélyegét. A kötethez írott bevezető tanulmányában *Hánák Péter* több olyan kérdéskört érint, amelyek tárgyalása során Jászi tudósi tolla erősen megbicsaklott, vagy félresiklott. Nem igaz például (s elfogulatlanabb megfigyelők ezt már a könyv megírásának idején is tudták), hogy Magyarország, sőt Ausztria még a XX. század elején is „feudális állam”, az 1867-es magyar alkotmány „álalkotmány”, s a dualizmus kori – kétségkívül korlátozott, s a századfordulótól konzervativizmus felé hajló – liberalizmus csupán „díszlet” volt. Fél igazság, hogy az irredenta mozgalmak (így például a román, vagy a szerb) a magyar bel-, illetve nemzetiségpolitika szűkkeblősége és szűklátókörűsége miatt nőttek nagyra, s. hogy czekek Bu-

karestből, Belgrádból és Szentpétervárról nem, illetve lényegében nem táplálták. S a sort – Jászi egyoldalúságait és tévedéseit – még folytatni lehetne.

Én tehát e könyvet egyértelműen a tudós mezét felöltő politikus művének tartom, s könyvtáramban nem a Monarchiával foglalkozó szakkönyvek, hanem a századvég és századelő magyar politikusainak munkái mellé, a kor eszmetörténeti dokumentumai közé helyeztem. Ezen belül azonban kitüntetett helyre, mert a politikus Jászi vezéreszméi, a kölcsönösen méltányos Duna-völgyi rendezés és megbékélés, s a belső demokratizálódás ma is aktuális feladatok. Üzenete – mégpedig megírása óta egyfolytában időszerű üzenete – tehát ma is van Jászi Oszkár könyvének. Jászi Duna-völgyi megbékélési koncepcióját az érdekelt felek 1918 őszén elutasították. Jászi hitt, bízott, reménykedett benne, hogy „közös dolgaink” egyszer valóban rendeződnek, s amennyire erejéből tellett, haláláig ennek érdekében munkálkodott. Mást késci olvasója sem tehet. (*Gondolat*)

ROMSICS IGNÁC

Vita és vallomás

Tóth László interjúkötete az egyik legfontosabb könyv, amit nemzetiségi irodalomról, kultúráról az utóbbi időben olvashattam.

Tóth László bevezetőjében vitát (is) ígér beszélgető partnerével. Erre azonban nemigen kerülhet sor, mert a csaknem minden esetben, *törvénytörően létrejött* nagycsaládi hangulatba a vita már nem illik bele. Ha mégis, akkor elsősorban *Fábry Zoltán* életművének, az összmagyar kultúrában való elhelyezésének sürgetése kapcsán mutatkozik vitakedv a kérdezőben. Pedig egy helyesen értelmezett provokálóbb, ingerlőbb hozzáállással több és minden bizonnyal árnyaltabb információink lehetnének a történelekről. Izgalomban így sincs hiány.

A negyvenes évek legvégének magyar vonatkozású kulturális helyzetéről saját szerepére is magyarázatot keresve így szól *Dénes György*: „Ha az irodalmat egy folyónak képzeljük el, s ebben a folyóban *meg akarunk tanulni úszni*, akkor nem töprenghetünk sokat: bele *kell* ugranunk és *csapkodnunk kell* a vizet. Beleugrottunk mi is, sodort magával az ár. Irodalmat szerveztünk, alapítottunk – hagyományok nélkül, mert a folytonosság még 1938-ban megszakadt.” (Kiemelések tőlem – Kápéjé)

A beszélgetéseket olvasva elképzelttem, amint valahol Európában magyarul *írni tudó* költöket, írókat, kritikusokat, magyar irodalom és kultúraszervezőket toboroz, keres egy népcsoport – és talál. Legfeljebb akkor még nem tudja, hogy ezekből az

írástudókból elsősorban és mindenekelőtt – ahogy az lenni szokott – irodalompolitikusokat, kultúrpolitikusokat fog nevelni az ideológia.

Nem derül ki elég világosan, hogy Tóth László hogyan viszonyul az irodalom csinálásának ezen módszereihez. A leggyakoribb, hogy ámulattal hallgat (és a néha csak komolykodásig merészkedő családi idillbe ez is belefér), máskor pedig saját véleménye helyet egy idézettel helyezi más megvilágítás alá az interjúalany által elmondottakat. Ezt teszi a Dénes Györggyel folytatott beszélgetése során is, amikor – mintegy a családias hangulat színezéseként – *Duba Gyulát* idézi. S mivel ez az idézet összegzi mindazt, amit erről a korszakról *Rácz Olivér*, *Gál Sándor*, *Tózsér Árpád*, *Turczel Lajos* mond, nem árt, ha belőle egy részletet ebbe a dolgozatba is átmásolok: „*Soba ilyen fordított helyzetet: nem az irodalmi teljesítmény növekedése és az irodalmárok szaporodása hozta létre a lapokat, intézményeket, hanem az előzmények nélkül színre lépő sajtó szólitotta az írástudókat: dolgozzatok! (...) Szabad volt a tér, aki írni akart, írhatott.*” Aztán, amikor az írni tudók összeverődnek, majd lesz közöttük, aki úgy gondolja, hogy 1948-ban és ötvenvalahányban: „*Hiányoltam, hogy költészetünkben szinte teljesen hiányzik például a bangulati, érzelmi líra, a szerelmi költészet, hiányzottak a történelmi ibletésű versek – talán ez a hiányérzet késztetett aztán a költészet eme tájaira.*” – mondja *Rácz Olivér*.

És ez már egy – vagy: az – olyan irodalom születésének pillanata, amelynek hetvenes évekbeli periódusát is találóan diagnosztizálja *Zalabai Zsigmond*, amikor „fejletlen tudatú irodalomról”, illetve „háztáji” irodalomról beszél. Szó sincs róla: ezek az emberek nem tehettek mást, és nem is igen teheték másként.

Tóth László könyve erről is szól, különösen akkor, amikor *Zalabai Zsigmond* kritikust, és költő barátját, *Varga Imrét* szólaltatja meg. Ha *Rácz Olivér*, *Dénes György*, *Csontos Vilmos* névéhez az 1948 utáni csehszlovákiai magyar vers megszületése kapcsolódik, akkor *Zalabai* névéhez a szlovákiai kisszínpadok – és egyáltalán: a színház igényének – megteremtése fűződik. Igaz, ennek – például az *Üzenet* nevet viselő kisszínpad – indulása is éppoly amatőr módon történik, mint a nemzetiségi kultúra egyéb területeinek az elfoglalása. Az elsősorban műszaki egyetemistákból és munkásfiatalokból verbuválódott csoport első műsora *Hej, Dunáról fúj a szél* címmel csallóközi életképek színpadi összeállítása, színpadi megfogalmazása, de *Nagy László Rege a tűzről és a jácintról* című poémáján keresztül *Páskándi* abszurdoid drámáig jutnak el.

A Zalabaival készült interjú mégis akkor válik igazán izgalmassá, amikor Tóth László a hatvanas években indult költőkre tereli a szót. A kérdezett ennek az időszaknak megfáradt lírájáról, önképzőköri hangról, utósematizmusról beszél, és Tóth László megjegyzésére („Lázadni volt éppen mi ellen”) *Zalabai* ezt válaszolja: „Az újat akarás egyik forrása tehát ebben, líránk belső ritmusában, költészettörténeti okokban keresendő.” Belső ritmusról beszél, valójában mégis inkább lagymatagságot, a lehetőségekkel – lehetetlenségekkel – élni nem tudást kell érteni. Ez a költészet hosszú ideig – sematizmus ide vagy oda – csak megfelelni akart.

Úgy tűnik ebből a beszélgetésből, hogy ennek a „császármetszéssel” világra (?) kiáltott irodalomnak – Tózsér mellett – *Zalabai* a legélesebb szemű és legigényesebb, a lehetőségeket – lehetetlenségeket – a legreálisabban látó kritikus. *Zalabai* azt is elmondja, amit az idősebb, az alapozó generáció, természetesen nem tudhatott saját magáról: „...líránk hosszú ideig hagyományos eszközökkel élt, nem lélegzett egyszerre a világgal.” A kilencekről – az *Egyszerű éjszaka* szerzőiről (csehszlovákiai fiatal magyar költők antológiája, 1970.) – ezt mondja: „A kilencek egynémelyike mindmáig nem tudott mihez kezdeni akkori önmagával. (...) Akik e tíz évet munkával töltötték, mint *Varga Imre*, *Mikola Anikó* és te (ez alatt értsd Tóth Lászlót – Kárpét) – úgy érzem költészetünk élvonalába küzdötték fel magukat.” *Zalabainak* legfeljebb az róható fel – s ez sem kevés –, hogy állandóan az erdélyi, illetve a vajdasági magyar irodalomhoz méri a szlovákiai magyar költőket, írókat. Ha színpadi irodalomról van szó, akkor egy szlovákiai *Sütő András*-ért kiált – miért éppen Sütőért? –, ha nyelvkutatásról szól, akkor egy *Szabó T. Attila* hiányzik. Alig hihető, hogy a szlovákiai magyar irodalomnak így kellene megmértetnie, hiszen ez is egy belső megmértetés, és az erdélyi, illetve a vajdasági irodalom felé tekintetés aligha teszi nyitottabbá a szlovákiai magyar irodalmat. Életképessége sem azokhoz mérve lesz megállapítható. Marosvásárhely vagy Kolozsvár nem lehet – sem követhető, sem elutasítható – példa Pozsonyban vagy Rimaszombatban.

A *Varga Imrével* készült interjú két egymást minden rezdülésében ismerő barát izgalmas, emlékező beszélgetése. Sajnos gyakrabban – újra! – csak emlékező. Nagy kár, hogy ezen is átszáglik az íróasztalo(ko)n kevert fűszer: az utólagos munkák eredmé-

nyc *ebben az esetben is* az, hogy a végtermék *találása* lett túlzésítve, viszont a tartalom szegénye(se)bbre sikerült, mint amilyen lehetett volna. Két pályatárs – éveken keresztül együtt dolgoztak, együtt lélegeztek –, akkor sem beszél(get)het ilyen módon, ha a számukra legszentebb dologról, pályájuk, irodalmuk – lélegzésük! – dolgairól van szó. Varga Imre saját magáról, pályatársairól, irodalompolitikáról és Arany János költészetéről, de a szlovákiai viszonyokról is határozott véleménnyel, magabiztosan áll elő. *Ars poeticájának* is tekinthető az a két mondat, melyet „Mit jelent most, egy-két évvel a harminc előtt fiatal magyar írónak lenni Csehszlovákiában?” – kérdésre válaszol. Így hangzik: „*Mára megtanultam azt is: az író nemcsak stílusában szervezett lény, hanem társadalmilag is szervezett és »szervezkedő«* egyén. *S az íróság nem csupán jó vagy kevésbé jó művek megírásának állapota egy-egy személyiség életében, hanem társadalmi helyzet is.*” Varga Imre ezzel a gondolattal lényegében összefoglalta Tóth László interjúkötetének lényegét. Még akkor is így van ez, ha Varga Imre és Tóth László irodalom- és világszemlélete külön-külön is – és természetesen – korántsem azonos a náluk két-három generációval előttük járókéval. Ha az irodalompolitikáról és a szlovákiai magyar irodalomról alkotott Varga-veleménnyel az idősebbek nem is értenek, nem is érthetnek egyet, a fenti gondolatot – az íróság társadalmi helyzet is – minden bizonnyal ők is alájegyznék.

Tóth László könyvében sok minden más, ebben a recenzióban nem érinthető kérdés szerepel még hangsúlyosan. Fábry Zoltánról leginkább sztereotípiák fogalmazódnak meg – kérdés, hogy ez mennyire tekinthető jelenségnek. A szlovákiai magyar regényről *Dobos László* és *Duba Gyula* beszél úgy, hogy nem egy kérdés-

kör érintésekor igen kényes problémákról esik szó. A szülőföldhöz való viszonyulás viszont valamennyi esetben – sajnos – csak nosztalgikus, csak szentimentális, csak szomorú képek sorozata. Talán erőltetett is a kérdésfeltevés, talán előnyösebb lett volna úgy irányítani a beszélgetést, hogy ott, ahol spontánul és elkerülhetetlenül felmerül, beszéljenek is róla, akár terápiaszerűen; ha természetes igény szüli a vallomást, talán elkerülhetők lettek volna az újabb sztereotípiák, a közhelyek.

Külön is szót érdemelnek: *Turczel Lajos*, ez a lelkesedésben és jó szándékban utolérhetetlen „menedzser”, akiről a legfiatalabbak is csillogó szemmel szoktak beszélni, és *Tózsér Árpád* (1970-ben ő állította össze az *Egyszemű éjszaka* című, akkor is indulatokat kavaráó, hangvételében ma is hiteles, de ma már kissé fésületlennek tűnő, a hatvanas évek hangulatát ma is pontosan tükröző csehszlovákiai fiatal magyar költők antológiáját), aki „menedzser” kvalitásai mellett szilárd és igényes kritikai érzékkel is rendelkezik, ennek a két különböző generáció szellemiségét képviselő, különböző érzékenységű és felkészültségű és indíttatású, a szlovákiai magyar irodalom legújabb korát is szervező író mondataiból, két nagy egyéniség személyjegyei sugároznak.

Hogy róluk, és mindezekről szó eshet: Tóth László érdeme, aki – mindig úgy tudja irányítani a beszélgetést, hogy alanya a tájékozatlan és a tájékozott, az irodalomban élő olvasó számára is érdekes legyen. Ha bántó is néha az interjúk jól fésült-sége, túlfésült-sége, az életszerűség hiányáért kárpótol a kérdező-szerző mindenre kiterjedő érzékenysége, mely minden esetben a megkérdoztetket is érzékennyé teszi a felvetett probléma iránt. Kár, hogy – családias környezetben – vita helyett „csak” vallomásokra tellett. (*Madách*)

KÖRÖSSI P. JÓZSEF

Az eltévedt tank

Egy új Balázs József-kötet megjelenése ma már nagy figyelmet kelt irodalmi életünkben. Bár *Az eltévedt tank* novelláit egyenként folyóiratokból ismerhetjük, kétségtelen, hogy ciklussá, majd kötetté szerveződve kapják meg végleges jelentésüket. Sok tényező – mindenképp a történelemfaggató szándék – az író előző műveinek szerves folytatását mutatja, de újdonságot is ígér a könyv – műfaji tekintetben már első pillantásra is.

Az első rész történeti értelmezésben azt az időpontot jeleníti meg, amikor az ötvenes évek elején a hatalom irracionálisusa kezdte előidézni a félelmet a hétköznapi ember tudatában. Ritka írói erény, ahogyan Balázs József tud írni az ötvenes évekről: nem a megszokott, külsődleges jelekre összpontosít. A padlásle-söpítés, a ház előtt várakozó autó képe csak háttér, a lényeg az, ahogyan ez a világ az emberek tudatában csaknem öntudatlan reflexióként megjelenik. Két szempontból is folytatása ez a hetvenes évek elején megkezdett írói pályának. Amellett az állandó törekvés mellett, hogy a csaknem primitív körülmények között élő ember tudatában is fölmutassa a lét nagy kérdéseit, az is megfigyelhető, hogy Balázs a XX. századi magyar történelem minél több korszakára igyekszik kiterjeszteni vizsgálódását. Az első világháború (*Fábián Bálim találkozása istennel*), a második világháború (*Magyarok, Az ártatlan*) és napjaink (*Koportos, Szeretők és szerelmesek*) ábrázolása után az öt-

venes évek bemutatása azonban nem rutinszerű kiegészítése az eddigi sorozatnak. A változás a téma szintjénél mélyebben zajlik; lehetséges, hogy új írói korszak kialakulásának vagyunk tanúi. Tegyük hozzá: a kisregények átütő sikere után nem egy teljesen kiforrott novellista Balázs József áll még előttünk. Az értelmezhetőségnek az a gazdagsága, az a történetfilozófiai mélység, amely például a *Magyarokat* jellemezte, hiányzik *Az eltévedt tank*ból. Legfontosabb írói erényeit mégis megőrizte: a szegényparaszt és a történelem szembe-sülése itt is kíméletlenül zajlik, a narráció tömör, fegyelmezett. A műfaji megújulás pedig szükségszerű volt a kisregényírónak ama kifulladásá után, amelyet – részértékek ellenére – *Az áruló* és a *Szeretők és szerelmesek* jelzett.

Az első ciklus novellái nemcsak a hatalom által előidézett félelmet tükrözik, hanem azt is bemutatják, hogy ez a hétköznapi embertől elidegenedett hatalom, hogy borzolja a tudat felszínét, miközben a kisembert saját szűk világába, csökkent értékű életterébe kényszeríti. Ugyanez a drámai tér válik alapjává a látszólag eltérő témájú második novellafüzének. Már a kisregények magas művészi szinten bizonyították, hogy az alapvető hamleti kérdés a legegyszerűbb ember tudatában is megjelenhet, s az ilyen jelenség semmiképpen nem tekinthető esetlegesnek. Ugyanez a probléma más élettérbe vetítve, a művészet peremvidékén élő emberek között jelenik meg újra. Egyetlen novellában

(A csapos) az életanyag annyira meghatározóvá válik, hogy az ábrázolásmód a „tündéri realizmushoz” közeledik: az asztaltársaság tudatában az egész környező világ átalakul, sajátos módon megszelídül. Ezzel új dimenzió nyílik térben és időben.

Mint Balázs József regényeiben, úgy e novellákban is az egyik legnagyobb érték a ki nem mondott gondolatokban rejlik. Az első ciklusban ezt többek között az teszi lehetővé, hogy szinte minden novellában más szereplő szemszögéből mutatja be ugyanazt a falut. Kellő távolságot is tart, amikor hősei léhelyzetét rögzíti. A második rész némileg *Krúdy* és *Hrabal* világát idézi. Nemcsak a főszereplő Hamala Henrik, hanem a társaság többi tagja (például Neumann úr) is kitűnően megrajzolt jellem. Maga a haláltéma az egymás után következő novellákban nem mindenütt tud új motívumokkal gazdagodni, mégsem érzünk egyetlen novellát sem önismétlésnek, s ez első sorban a stilizált jellemfestés megújításának, a szűkebb értelemben vett eszményítéstől való eltávolodásnak köszönhető. Az idealizálás helyett új minőség jelentkezik: szemérmes, visszafogott költőiség. A korábbi művek mítoszanyaga nem tűnt el, csak átalakult: egy kicsit eltávolodott a népballadák világától, fokozódtak benne a lírai elemek, lebegőbbé, kevésbé tragikus színezetűvé vált. Ez a legtöbb novellában nem tompítja a kritikus történelemvizsgálat élet.

A kötet írásainak egyik jellemző szerkesztési elve, hogy két látszólag egymástól távol eső motívumot csendít össze. Így hordoz több rétegű jelentést a *Bujkálók*ban az apa bujdosása a térszervezés miatt, és a fiú bujkálása kamaszos szerelmi bánatában. Az *Aki szerette a fánkot és a balált* soraiban is két távoli motívum

mögött sejlik föl a mélyebb összefüggés: a művészetek világában és az alantassá váló mindennapiságban egyaránt jelen van a halállal szembesülni akaró emberi szellem. A következő novella (*Távolodó fehérszerelvények*) magvát azonban már az adja, hogy a két létforma között szükségszerűen létező kapcsolatot a főszereplő tudatában megszakad. Hamala Henriket a halállal való szembesülés nem éri váratlanul, életösztöne azonban megakadályozza abban, hogy a halál közelségét a mindennapiság szintjén is elfogadja.

A könyv ismeretében nyugodtan állíthatjuk: a novella műfaja nem „melléktermék” Balázs József művészetében. Ott a kötetben az indirekt bizonyíték: a csaknem kisregénnyé terebélyesedő címadó novella nem válik a kötet meghatározó alkotásává. Talán túl sok motívumból építkezik, melyekből egyik sem bomlik ki igazán. Mintha minden fejezete egy-egy önálló novellát kívánna. Azért is feltűnő ez, mert a többi írásban azt érezzük, hogy az írói tehetség hatalmas tartalékait elsősorban a formai és szemléletbeli megújulás kötötte le. *Kis Pintér Imre* már egy régebbi tanulmányában megállapította, hogy Balázs József műveinek eszköztelensége, a nagyfokú stilizáltság nem alkalmas nagyobb epikus forma kialakítására. Egyelőre nem is a nagyepika irányában fejlődik Balázs művésze, hanem – mint láthattuk – a novella felé tért el. Írói világa teljesebbé vált ezzel, a környezetrajz gazdagabb lett, és – különösen a második ciklusban – a modorosságtól is távol áll: nemcsak a téma, hanem a formai eszközök is újszerűek. (Szépirodalmi)

D. RÁCZ ISTVÁN

A kételkedés útjai

A prózaíró, ha valamicskét ad magára, no és ha nincs kiszolgáltatva bizonyos áldatlan körülményeknek (anyagi helyzet, időzavar, írásképtelenség stb.), novellái válogatását, gyűjteményes köteté építését, átgondolt szempontok szerint végzi – ha arra elérkezettnek látja az időt. Úgy tűnhet, Csaplár Vilmos számára a kedvező feltételek együttállása öt kötet után következett be. A hatodik – a válogatott – könyvet olvasva viszont világos, hogy a szerző nem eddigi kisprózaíró természetének teljes keresztmetszetét kívánta megmutatni. Hiszen írói világa tágabb, mint ami *A kételkedés útjai*-ban feltárul az olvasók előtt. Aki veszi magának a fáradságot, és legalább átlapozza a szerző korábbi köteteit, tapasztalhatja, hogy nem hiánytalan Csaplár-válogatást olvas. Bizonyos kihagyott novelláknak egy majdani gyűjteményben hangsúlyos szerep juthat. Eddigi munkásságából az egyik – kétségtelen: legfontosabb – vonulatot ismerhetjük meg tehát, amelyet az állandó hős, Sebestyén már-már legendás alakja rokonít. Ez a könyv viszont már az ívek összefűzése előtt is jól láthatóan létezett.

Alkotói szándékait illetően Csaplár eddig elvértve részesült abban az áldásban, amit az olvasók és a kritikusok támogató, beleérző képessége jelent, jelenthet. Sebestyénnel is csupán az utóbbi években van szerencséje. Eddig túlságosan is gyakori volt szerző és hősnének egybecsúszása, alteregó emlegetése. Már

sokkal tartalmasabbak azok az elemzések, amelyek ciklusban való gondolkodást emlegettek. Legutóbb pedig Alexa Károly megbízható regisztert készített az egyes Csaplár-kötetek között kimutatható megfelelésekről. Dérczy Péter már egy látens műről beszélt, amely mintegy menetközben jött létre, szinte észrevétlenül, s amelyet csak föl kell mutatni. Szerző, vagy komolyan vette a szavahihető nemzedéktársakat, vagy dolgozott benne a minden recenzióban kötelezően felmelegetett tudatossága, és az eljövendő időkben epikai szintézist megvalósító „elvitathatatlan”, „született” tehetsége (– szintén a recenziók kedvenc reménye és minősítése). Lényegében mindegy is, a kritika epiteton ornansait ez a kötet is igazolja, s még fontosabb, hogy Sebestyén után nem kell nyomoznunk, egyetlen kötetben követ-hetjük útján.

Ha *most* kérdezzük, hol, milyen terepen és mikor kanyarognak Sebestyén útjai, s választ keresünk, meglepően konkrét topográfiát találunk, nem kevésbé konkrét időt. És ha emlékezetünk érdemesnek tartja még, hogy elérjen a hetvenes évek elejéig, az akkori polémiáig, csodálkozni fogunk, miért szolgálhattak botránykőként a korai Csaplár-írások, miként voltak illethetők azzal a váddal, hogy figurái nélkülöznek minden konkrét meghatározottságot stb., stb. A korán összetartozónak tudott Sebestyén-novellák újbóli olvasata ép-

pen azzal okoz meglepetést, hogy nélyen, sűrítetten kapjuk egy nemzedék felnövekedésének, eszmélésének, kezdeti tévútjainak minden gondját – amelyek azóta a legitimitás szintjére jutottak –, velük bennük jellegzetes látószöghől a hatvanas és hetvenes éveket. A minősítésekben érzékelhető átrendeződés következménye: elmúlóban a fölény Csaplár hőseivel szemben, amely nem ritkán a szerzőre is áthárallott. Csaplár látletele az újabb évjáratokkal újratermelődő – olykor még súlyosabb, mint korábban – „problémák” nyomására új értelmet is nyer. Mondhatni, a valóság utolérte az irodalmat. Ami által ennek az irodalomnak. (hiszen nem egyedül Csaplárról van szó!) új dimenziója nyílik: a be- és megérkezetttség. A jogosultság, hogy a „mai magyar valóság” bejegyzett topográfusai immár a (jobb kategória híján) „69-es nemzedék” (Vasy Géza) tagjai is.

Csaplár persze nem látnok, csupán prózaíró: Sebestyén az egyik lehetséges válasz a mögöttünk levő, agyonelemzéssel fenyegetett két évtizedre. Nem mindent kimerítő válasz, de az egyik legtisztább artikulációjú.

Írónk határozottan a személyiség felől indult. Prózánk változási folyamatába a leghangsúlyosabb tartalmi kérdés újból, egyéni feltevésével kapcsolódott be. Hangütésében szerepe volt általános helyzetfelismerésének is, és a felkészültségének. A kérdéseit ugyanis nem kizárólag a magyar glóbusz helyi ösztönzése szerint fogalmazta meg, hanem a korszak tendenciáinak és a modern irodalom eddigi válaszainak ismeretében. Mint epikus, meszszibre tekint a múltba, semmint, hogy alapállása kizárólag prózánk kibontakozó átalakulási folyamatából lenne levezethető. Írásmódja kétségtelenül kapcsolatot mutat a felerősö-

dött önrreflexiók törekvésekkel, amint arra többen rámutattak, különösen a *Két nap, amikor összevesztünk..* című hosszú elbeszélése kapcsán. A prózapoeitikai fordulat azonban Csaplárnál szervesen nőtt ki szellemi és írói önfejlődésből, nem pedig csupán kapcsolódott az aktuális fősodorhoz. Csaplár írói felismerésének fontos eleme, hogy tággabban értelmezi az aktualitást, mint ahogyan általában szokás. A próza belső átalakulását ahhoz a folyamathoz köti, amely Dosztojevskij tájékaról eredeztethető. Alkotói szempontból közömbös, hogy ez a világirodalmi helyzetmegítélés pontosítható, árnyalható. A levonható következtetésben van a termékenyítő mozzanat: előbb volt a személyiség felfokozott önszemlélete, s erről a komplexumról leválaszthatatlan a próza reflexivitása, egyben lírizálódása. A forma tehát nem önmagától, vagy írói önkényből adódik, hanem a lényegkeresés, a központi kérdés megtalálásának és artikulációjának folyamán.

Szerzőnk persze nincs egyedül a helyzet értékelésével, de most csak a csaplári alkotófolyamat vázolását kíséreljük meg. Nemzedéktársaihoz hasonlóan kiélezett konfliktusként élte meg önnön léttelenségét egyik oldalról, és felhalmozott, elvont tudását a másik oldalról. „Korai” tanulmányai tagolt elemzésekkel, világosságukkal és programatikussal jellejükkel tűnnek ki. Nincs itt terünk, hogy ezen tanulmányokat szembesítsük a megszületett munkákkal. Jelezni szükséges viszont, hogy más a felismerések gondolati összegrzése, és megint más azok epikus érvényesítése. Ezért Csaplárt, mint szerzőt, hamarabb tekinthetjük „késznek”, mint hősét, Sebestyént. Csaplárt sem egyszer és mindenkorra. Mindig csupán egy néhány menetütemmel hamarább, mint,

ahogy a soron következő Sebestyén-novella megszületne. Útjaik egyáltalán nem azonos dimenzióban haladnak. A szerző esetében lényegében az egyre pontosabb kérdés és az egyre konkrétabb, helyi ihletésű válaszadás menetét figyelhetjük meg. Miközben szerző és hőse úgy távolodik egymástól, ahogyan a tartósan alakzatban repülő gépek sebességet és irányt változtatnak, s kondenzcsikjuk jelzi még az együtt megtett távot, de az elkanyarodás íve is látszik már.

Lényegében ezért van időszervezte írással és idő által összehordott kötettel dolgunk. Mert – mint utaltunk már rá – nem egy tömbben írólapra szakadt művek ezek. Csaplár 1972-ben (Kortárs) még azt a vágyát fejezte ki, hogy múltja legyen. Sajátja, önmagának és hőseinek (nemzedékének) egyaránt. A hatvanas évekhez, amely éppen a következő évtized sajátosságai által vált múlttá, hozzácsaphatja az elmúlt tíz évet, valamint a távolabbi, a gyermekkor kódébe vesző dekádét. Miért ez az időhajszolás? Mert Csaplár emberképében a bensőség meglehetősen ingoványos, bizonytalan, illékony látszatbirodalomnak minősül, amelynek – művekből kihámozható programja szerint – a létrehozó, örökös befolyásoló meghatározói nélkül nincs önálló valósága. Ebből fakadhat idegenkedése a pszichologizmustól, s gyakran írásainak nehezen belelegezhető száraz levegője is. Egyben lényegi különbözőése több nemzedéktársa jelentős teljesítményétől.

Nála a bensőség (az olyannyira délelgetett bensőség!) mint üres tér jelenik meg, amely csak az idő által nyerheti el a telítettség állapotát. Miként az arc is azonosíthatatlan, összetéveszthető, felcserélhető az idővéste rovátkák nélkül. Az idő hiánya, mint az egyén történelem-

hiánya, jelenik meg, élményszerzésbe hajszolván Csaplár hőseit. Ezért az egyén önkipróbáló kalandja küzdelem a saját arc megteremtéséért, a személyiség kiépüléséért. Ám szó sincs szerves önépítésről, sőt az ehhez szükséges, nélkülözhetetlen élettechnika – társadalmi méretekben mutatkozó – hiányáról értesülünk. Csaplár Vilmos kritikái alapállása e ponton érhető tetten. A tétnélküliséget nem figurái súlytalanságából eredezteti, hanem éppen fordítva. Az elvont eszmény és a gyakorlat ellentétei közt vergődő alakjai spontánul izzadják ki a megoldásait, s ezeket Csaplár egyben a társadalom válaszaiként, lehetőségeiként mutatja be. Miközben Sebestyén és társai körében annak ábrázolását látjuk, hogy az önrombolás, önvészítés irányába csúszó életmód jellege fel sem ismerszik: egyéni szabadságnak, a személyiség tágaságának vélik a megélői. Viszont múlttal rendelkezni és reflektálni erre a múltra, önmagunkra, az a felnőtté válás állapotát jelentené. A felnőtté válás korszakában pedig a kínos jelenidejűség képzelgő átdimenzionálása, a feltöltöttség erőszakos szorgalmazása fölöslegessé válna.

Az író szempontjából nézve, jelentősnek értékelhetjük a megtett utat. De Sebestyén eljut-e valahonnan valahová? Nála alig történik elmozdulás. A novellák füzéréből azonban mégis a tapasztalás folyamataként körvonalazódik ez a csekély helyváltoztatás is. Sebestyén jól körülhatárolhatóvá vált, anélkül, hogy e művelet közben a szerző vállába ütköznék. Az *Abol a sziget kezdődik* kamaszdó fiúja a gyermekkor állandóságából, mozdulatlanságából, tagolatlan önazonosságából a kaland és tétlenség, az ön- és világelemzés, a sorjázó életkori stációk megállóin át a *Moralista történet*. . . talán titoktalanságnak nevezhető állapotáig jut.

Veszélyeztetett korszak ez, hiszen az életkori meghatározottságok kellett köd rég felszállt – bár ebben Sebestyénnek bőséges része van –, s pörén előbukkan a „valóság”. Győzelmes leleplezésnek nevezhetnénk, ami történt, pedig nem kegyelmi állapot ez sem. Kiindulópontja lehet újabb kapkodássorozatnak is. Amiként a helyrehozhatatlan torzulások iránya helyett saját út kikövezése is elképzelhető – elméletileg.

Sebestyén történetei tehát folytathatók. A *hogyan?* csak részben múlik Csaplár Vilmoson. A kötetet záró írással jelzi a maga irányát és hajlandóságát. A *Csikósok és Kreutzok* a novellafüzér végén már példázza korán tudatosodott írói igényét: „Számomra lezárult az egyhősű moralizálás időszaka (...) Csakis az egymást keresztező, egymást vonzó és taszító hősök kapcsolatai adhatják azt a sok lapú prizmat, amellyel a világ megmutatható.” (Kortárs, 1972/12.). A záró írással nem csupán Sebestyéntől vesszünk búcsút, hanem Csaplár távlatairól is jelzést kapunk, a két vonatkozás pedig összefonódik. Ebben az írásban Sebestyén kurta időre, epizodistaként van jelen, mintegy véletlenül. Viszont a közeg, amelyben megjelenik, Sebestyén jelenbe fagyottságánál sokkal tágabb. Hősünk futó találkozása a névtelennek történelmi menctelésével, öszszvetetésre ad alkalmat. Miként Sebestyénnek, nekik is megvan a maguk világmagyarázata, amely az önkérésükkel együtt megmarad a

részlegesség szintjén – ahogyan Sebestyéné is. A fölnagyított hős visszaaplikálódik származtatási környezetébe. A Csikósok és Kreutzok mély iróniával élénk állított élete Sebestyén (gyakran drámaira hangolt) *esetét* jellegében más keretbe helyezi. Az iróniát pedig mindenképpen a szerző szemléleti érlelődéseként kell üdvözölnünk.

Míg Csaplár idáig jutott, nem csupán írói eszköztárának folyamatos gyarapítását figyelhettük meg. Amikor új és új közelítésmódokat, eljárásokat próbált ki, mintha menekülésszerűen tette volna. Menekülés a megformálás elkopott, bevett normáitól, egyben szorongás attól, hogy megfeneklik a saját konvenciójában. Kétélű dolog tehát Csaplár írói felkészültségének emlegetése. A mesterségbeli színes mozaikok részlegességet, kudarcot is jelentenek olykor. Kötetének belső szervessége mindezt elfedni látszik, és a feloldás lehetősége a regény felé mutat. Csaplár és nemzedéke feltehetőleg nem térhet ki a regényfeladat elől; megírni a hatvanas, hetvenes éveket, annak is egy speciális szeletét – az emberi történesnek azt a változatát, amelyet kelet-európai kísérletnek nevezünk, s amelybe immáron belenöttek. Talán megkockáztatható, hogy erre a feladatra a megújított, átértelmezett fejlődésregény műfaja lesz majd alkalmas. Amely felé Csaplár Sebestyén-ciklusa is mutat.
(Magvető)

LACZKÓ PÁL

A SZÉCSÉNYI PSYCHÉ

Ferenczy Teréz: Minden versei

Praznovszky Mihály szép és gondos bevezetőjében a múlt század „irodalmi aprószenetjéi” közé sorolja Ferenczy Terézt. Találó és időtálló meghatározás ez, s jóval többet mond a megszokott, eredendően lekicsinylő színezetű „kisebb költő” (poeta/poetessa minor) fogalomnál. Hiszen – ha jól meggondoljuk – az irodalomban, s azon belül különösen a költészetben, az „aprók”, a kevésbé ismertek az igazi „szentek”, hiszen mindennapos alkotói pokoljárásukért sem a hírnév, sem az anyagi siker, de még a halhatatlanság tudata sem nyújt kárpótlást. Mindez természetesen csak az igazi poétákra, nem a dilettánsokra vonatkozik.

Így az 1823. december 27-én Rimaszombatban született Ferenczy Terézre is, aki 1853. május 22-i öngyilkosságával lezárult rövid életében költőhöz méltóan viaskodott a maga XIX. századi kisvárosi viszonyok közé szorított *duendéjével*. Nem véletlenül jutott eszembe ez a lorcai kifejezés; a fiatal szécsényi költőnő megszállottsága olykor a másik költőre, *Szent Terézre*, az avilaira emlékeztet.

Magyarra fordítva: a halál angyalával küzdött, aki egy személyben a költészet nemtője is. Ezt tanúsítják a 48-as honvédtiszt-testvért sirató gyászdalok (*Ó, ne kérdjé-*

tek... Testvéri emlék, Apám...) éppúgy, mint a német romantikán edzett, rémregénymotívumokkal átszótt szerelmes verseiben. (*A megölt kigyó, A visegrádi bölg, Jutok-e eszedbe?*) Vannak, hogyne volnának banális pillanatai a költői tetszhalálból ez idáig mindössze kétszer, az 1854-es kiadású *Téli csillagok* című könyvecskében, illetve a *Három veréb, hat szemmel* című antológiában feltámasztott Ferenczy Teréznek. Mégsem a késői elégtételadás vágya, vagy a nem-béli szolidaritás vezetett, amikor a „szécsényi Psyché”-nek neveztem őt. Néhány verséből, pontosabban, csaknem minden versének – s ezzel harminc-egynéhány költeményről lévén mindössze szó, nem mondtam túl sokat – néhány sorából egy torzón maradt jelentős költészet hangja érződik.

A kötetkezdő Vezérhang első két sora például azonnal ismerős visszhangra lel a XX. századi olvasó szívében: „Ha elvennétek fájdalmimat, / Az életre több semmi nem marad.” (Ferenczy Teréz: *Vezérhang*) „Szeretnem kell gondolataimat, / minthogy belőle egyéb nem maradt.” (*Szabó Lőrinc: Egyéb nem*) Hasonlóan kulcsfontosságú, még, ha a címzett mai szemmel nézve méltatlan is a költőnő lelkesedésére, az a vers is, amit egyik

pártfogójához *Lisznyay Kálmán*hoz írt: „Egy hang tőled: – és a jég-szív / Túlvilági lángra kél.” (*Lisznyay Kálmán emlékkönyvébe*) Ezt a verset az értheti meg igazán, aki vidéki süldőlány-költőként repesve tudott örülni egy-egy valódi, vagy vélt irodalmi nagyság fővárosból érkezett válaszána.

Ferenczy Teréz weöresi értelem-ben „legpsychéibb” verse a már említett *A visegrádi hölgy*, amely személyes sorsának egyik tragédiáját, a „bukott lány”-ra váró gyötrelmeket rajzolja elénk, természetesen allegorikus formában.

Egyéniségében különösen vonzó, hogy a nőies, minden korai szűfrazsettségtől mentes érzelmvilág bámulatos önismerettel és küldetés-tudattal párosul.

Visszatérve kiindulási pontunk-hoz: minden „kisebb költő” kategóriába tuzskolt, vagy okkal-joggal odautalt íróember / asszony számára tanulságokkal szolgál *Nem vagyok én nap...* című verse: „Nem vagyok én nap, se hold, ... (..) Egy

szörnyű éjszakának, / S az elborult pusztának / Már, amilyen, olyan, – / Mégis fénye vagyok.” Ugyanez az alapgondolata az 1852. *Végestéjé*nek is – valami szerény nyomát hagyni annak, hogy itt élt, írt, dolgozott ezen a földön: „És mindön haldoklom / Adja egy tekintet: / hagyok-e a földön / Reményt és életet.” Hogy Ferenczy Teréz valóban „reményt és életet” hagyhatott ránk, hosszú magány és „ké-réséletű” ragyogás után, az most, halálának 130. esztendejében, Nógrád megye dolgozóinak és szellemi erőinek érdeme. Tisztelet és megbecsülés mindazoknak – KISZ-fiataloknak, szocialista brigádoknak és a helyi irodalomtörténet ismerőinek –, akik az értékmentés munkáját magukra vállalták.

Érdeklődéssel várjuk a sorozat további, országos visszhangra is joggal számító köteteit. (*Nógrádi irodalmi ritkaságok I., Salgótarján.*)

PETRŐCZI ÉVA

Űrhajónk rózsablaka

AZ ÚJABB SZÍNIELŐADÁSOK SZEREPE A TRAGÉDIA
MAI ÉRTELMEZÉSÉBEN

(*Dráma és színház*) A színjátszás több ezer éves történetét végigkísérő egyik felfogás szerint a teátrum nem egyéb, mint az irodalom, közelebbről a drámai műnem kiszolgálására teremtett művészeti ág. Ez az „*ancilla*”-elmélet rejlik a máig is jelenvaló nézet mögött, ez mondathatja, hogy a színházi előadás az írott szöveghez képest másodrendű, hiszen annak *interpretálója* csupán. E nézet, bizonyos részigazságai ellenére is, könnyen cáfolható, hiszen például a vásári színjátszás, a *commedia dell'arte*, vagy – nagyot ugorva – az elidegenítő effektusokkal élő színház mit sem érne a replikák pusztá, alázatos tolmácsolásával. Szerencsére – és természetesen – a színházművészet, különösen a XIX., majd még inkább a XX. században mind jobban kitört abból a szekunder helyzetből, amit a nem irodalomcentrikus esztétikai rendszerek korábban sem akartak ráerőltetni, az irodalomközpontúak viszont igencsak.

Ma egyre nagyobb tért nyer az a szemlélet, amely nem függő viszonyt – de szabad szövetséget, *kölcsönös kapcsolatot* lát drámairodalom és színház között. Az évezredek hagyományokra és a gazdag modern vívmányokra támaszkodva ez a művészeti ág végérvényesen öntörvényűvé emelte magát. Furcsa és sajnálatos módon azonban épp az irodalomtudomány, az irodalmi műelemzés hajlandó legkevésbé tudomásul venni ezt, pozícióvesztésnek, sőt akár szentségtörésnek ítélve a színház szöveggel szembeni – pontosabban: épp a szövegért való! – autonómiáját. Konkrét eseteket, darabok úgymond „meggyalázását” említeni ezúttal fölösleges lenne, ám tárgyunkról, Az *ember tragédiájáról* szólva, nem hallgatható el: legkiválóbb irodalomtörténészeink közül is sokan tiltakoztak, amiért a *Paál István* rendezte szolnoki előadás el merészelt hagyni a nevezetes zárósort és *Jeles András* gyermekszereplőkkel forgatott *Tragédia*-filmje *látatlanban* is a legingerültebb vádaskodásra, adminisztratív tiltó eszközök óhajtására ragadtatott kitűnő szakembereket. Sajátságos módon a Paál-féle produkcióval kapcsolatban a hetvenéves-örökifjú – szellemiségében fiatal – *Czimer József*, a legtekintélyesebb magyar dramaturg is szükségesnek tartotta kifejtetni, miért nem fogadhatja el a módosítást (holott más műveken ő maga végezte a legradikálisabb metszéseket).

A teljes jelenségkör itt nem részletezhetem, de gondolatmenetem hátterül föl kellett villantanom. Ma az a helyzet, hogy miközben a színház művészei – elsősorban persze a rendezők – egy-egy dráma színreállításakor (tisztességes munka esetében) szinte filológusi alaposággal merülnek el a mű irodalomtörténeti elemzéseiben (így tették ezt valamennyien a Madách Imre remekével újabban foglalkozók), addig az irodalomtudomány, a műelemzés egyszerűen nem hajlandó észrevenni, fölhasználni azokat az eredményeket, amelyekre a különféle előadások jutnak. Pedig, meggyőződésem,

egy dráma történetéhez az előadások története szervesen hozzátartozik, és bizonyos tekintetben a rendező – de akár a színész, a tervező is – „irodalmár”, akinek maradandó érvényű szava lehet a darab analízisében; aki művészi munkájával jelentékenyen segíthet vitás kérdések tisztázásában. Nagy kár, ha az előadásokkal együtt újdonságaik is feledésbe merülnek. Sajnos, ma ezt tapasztaljuk. Maradva a *Tragédiánál*: a szípen gyarapodó szakirodalom legszínvonalasabb, legújabb tanulmányai, kötetei sem „kérdezik meg” egy-egy vitás pontban a színházat. *Sötér István* például alapvető, 1969-es összefoglalásában (*Alom a történelemtől*) így ír: „Madách sokkal kevésbé drámai, mint inkább költői remeklésekkel szolgál a *Tragédiában*. Ezeknek a remekléseknek alkalmát a dráma konfliktusai helyett az eszmék konfliktusai, a kritikai szembesítés alkalmai hozzák el” –, s ezzel akarva-akaratlanul is tovább örökíti *Lukács Györgynek A modern dráma fejlődésének története* lapjain 1907-ben papírra vetett (már nem előzmények nélküli), kanonizálódott megállapítását: „...gondolatai gondolatok maradtak, nem váltak tettekké, nem lettek drámaiakká. Az ember tragédiájában művésziileg külön van gondolat és megérzékítése. Minden megtörténés jelképez, illusztrál valami világhistóriai, vagy kozmológiai gondolatot, de nem olvad fel benne egészen, külön marad. Minden jelenet szép, allegorikus kifejezése egy mély gondolatnak de a gondolatok drámai kifejezésének egyetlen útja: a szimbolikus.”

Minden színházi bemutató: polémia ezzel a felfogással. S ha nem is mindig – vagy nem mindig teljesen – került ki győztesként a színház a drámával a drámáért vívott küzdelemből, színszerűségének egyértelmű – és sokszoros, sokféle – bizonyításával nem maradt adós. „A történelmi illusztrációból valódi dráma lett” – állapíthatták meg például az 1979-es minszki premier kritikái. A hazai előadások közül – az utóbbi egy-két évtizedre gondolva – *Major Tamás*, *Szinétár Miklós*, *Paál István*, legfrissebben *Ruszt József* rendezésének egyes reveláló elemeire utalhatunk legfőképp. Az alábbi vázlatban azt kísérel meg bizonyítani, hogy a színrevitelek tanulságai a jövőben az irodalomtörténész, a literatura érdeklődő bűvara számára sem nélkülözhetők. Természetesen nem valamiféle irodalomtudomány-ellenesség, vagy a színház melletti elfogultság vezet. Ezért hát alaptételként fogadom el, hogy az eddigi kutatás számos kérdést megnyugtatóan tisztázott, és – többek között – *Arany János*, *Erdélyi János*, *Szász Károly*, *Alexander Bernát*, *Palágyi Menyhért*, *Babits Mihály*, *Riedl Frigyes*, *Waldapfel József*, *Hermann István*, *Lukács György*, *Sötér István*, *Mezei József* írásaira, könyveire – megfelelő kritikával bár – bátran támaszkodhat az elemző: de olyan súlyosan ellentmondásos véleményeket sem hagyhat tekintet nélkül, mint amilyen mondjuk *Révai József Tragédia*-képe. Alaptételként fogadom el, hogy Madách művében a veszített szabadságharc utáni magyar valóság liberális nemesi szemlélete kap hangot, de azt is, hogy – újra Sötér szavával – az író „teljes egységben fogja föl a nemzetet és az emberiséget. A nemzeti sors az emberiség sorsa miatt érdekli – az emberiség sorsában pedig a nemzeti sors megoldását is várja.” Magam is problematikusnak ítélem a tömegek ábrázolását, a szereplőpárok egyes viszonyainak olykori tisztázatlanságait, a determinizmus és szabad akarat fölfogását – és így tovább, egészen az „optimizmus, vagy pesszimizmus?” vitapontjáig. A színházi bemutatók néhány tanulságát abban a reményben idézem, hogy a színpadi reflektorok sugara új fényben is láttathatja mindezt.

(Az Úr: Hang – vagy személy?) Az ember tragédiája színrevitelének egyik, s talán legelső kardinális kérdése: megjelenjen-e testi valójában az Úr, vagy sem? A döntés dramaturgiai és színpadi következményei igen nagy horderejűek. Ha csak a Hang hallik, nyomasztó a misztikum érzete, ránk nehezedik a transzcendens szféra, s cleve eldöntött az ember fogvatartottsága – hiszen az Atyaistennek még akár a jósága, szeretete, biztatása is fogvatartó. Ha Isten és Ember – az Úr és Ádám között nem jöhet létre az egyenrangúság, a „küzdj” és bízva bízzál!” bármilyen fölemelő elzengése ellenére is eredendően pesszimista a mű, mert az ember önmagán kívül valaki másnak is tartozik elszámolnivalóval, s így az út és a megítéltetés is többé-kevésbé kívül esik jogkörén. Ebbe a múlt század második felének embere, vagy a valláserkölcsei felfogás híve belenyugodhat – a XX. század és különösen a század- és ezredvég azonban egyre kevésbé. Mégis, felemás törekvések ritka példáját nem számítva, az 1883. szeptember 21-i, Paulay Ede rendezte ősbemutatótól kezdve, mintegy kilencven éven át az volt a színpadi gyakorlat, hogy az Urat hangja képviselte. Az újabb előadások zömében az Úr mint (gyakorta nagyon is hangsúlyozott, hétköznapi) emberi személy jelenik meg – de akadnak ellenpéldák is. Vámos László centenáris, nemzeti színházi rendezése, híven az egész produkció muzeális történeti jellegéhez, ezt a formát választja. Kevésbé meggyőzően, a szegedi szabadterréről „átköltöztetve”. Ami ott, a hatalmas templom előtt viszonylag jó lehetett, (mivel az épület mintegy meg is testesíthette az Urat), nem jó itt; ráadásul illúzióromboló s következetlen, hogy a Hangot „játszó” színész civil ruhában meg is hajol befejezőskor.

Mit eredményez az Úr fizikai jelenléte, embersége? Minden konfliktus egyetlen körbe: a földi körbe utalódik, emberek közötti konfliktussá lesz. Az istenit máris fölérendeltnek, az emberit alárendeltnek látjuk, Lucifer a kettő között, mondhatni, „ingázva” helyezkedik el. Ez a viszonytípus nem változhatatlan – ellenkezőleg: a látható (így demitizált) „szövegséges” és „ellenfél”, az Úr testi valójában fölállalható küzdőtárs. A humanizálódás folyamata játszódik le megjelenése által, s ez a másfajta, egészében emberi kapcsolatforma az optimisztikus kifejtetnek kedvez. Noha a *Tragédiát* „filozófiai költeményként”, (tehát általában semmi esetre sem színpadra szánt-remélt drámaként) olvasó irodalmárok erre lényegében semmi figyelmet nem fordítottak, Madách mintha *öszönösen* megérezte volna az Úr fizikai jelenlétének szükségességét. „Az Úr dicstől környezetten trónján” írja, s ezt *instrukciónak* is olvashatjuk. Amikor a XV. színben az Úr „dicsőülten, angyaloktól környezve” lép elő ismét, Madách persze, szükségképp a mindenhatóságra teszi a hangsúlyt. Bármely színpadi megvalósítás azonban a valóságos Úrral új rendet teremt: ember embert nem fogad – nem fogadhat, ne fogadjon – el mindenhatónak. A vallásos világnép viszsházúzódtával a szín fantasztikus monumentalitása egyébként is enyhül, s mindinkább csak a fenség, méltóság marad belőle (vagy az sem).

A szintén nem az emberi nemből való Lucifer (és az angyalok) színrelepte különben is majdhogynem kizárólagos érvénnyel diktálja az Úr színreleptét. A már eddig is számos színpadi megvalósítás közül itt csak két alaptípusra célunk. Egyik az *Atyaisten-felfogás*: az *öreg Úr*. Ruszt József 1983-as zalaegerszegi premierje jovialis öregurat mutat, afféle mesemondó falusi plébánost, aki ereje fogytán, de az álmatag álorca mögött is bölcsesége teljében vonja magához teremtményeit. Mennyországából (az alig emelt, csúf dobogóról) lebaktat hozzájuk; nem gyönyörködik művében, a vilá-

ban, de csöndesen, önironikusan elfogadtatja: ez van, így van. – A másik típus az Ádámmal (vagy Ádámmal és Luciferrel is) egykorú fiatalember-Úr. Több előadásban ő lép a teljhatalommal bíró agg zsarnok, vagy jószágos öreg helyébe. Ezáltal nemcsak Ádám és Lucifer lehetnek – ahogy ezt a szakirodalom többször fölfejtette – „egymás énjei”: az Úr is részese lesz az Ember (a Férfi) megkétszerező-megháromszorozó történelmi tudathasadásának –, ha pesszimisták vagyunk; illetve a históriára rácsodálkozó, próbákat vállaló Ember alkati, tudati, pszichikai polifóniájának, sokszínűségének –, ha optimisták vagyunk.

(*Ádám, h á n y v a g y ?*) A kérdés korántsem olyan egyszerű, mint hihetnénk. Lucifer Ádám álماكént jeleníti meg a történelmet és a vélt jövőt, ha tehát a színpad ragaszkodik az álmodóhoz és az álmodotthoz is, akkor *két* Ádámra és *két* Évára van szüksége. Rossz esetben ez ügyetlen szerepkettőzés, amint most a Nemzetiben is látható: az elalvó emberpár helyébe statiszták másznak, ők az álmodók, az „igazi” Ádám és Éva pedig Egyiptomnak veszi útját.

Ettől a zavaró, de elhanyagolható negatívumtól függetlenül is fölvetődik a kérdés: egyetlen személy-e a szerepeket próbálgató Ádám? Különösen az ún. „álom az álomban”: a Kepler-önmagát álmodó Ádám Danton-álma élezi ki a dolgot. A válasz egyfelől nyilvánvaló: Ádám – egy, mert csakis az emberiség egyetlen reprezentánsát érő tapasztalatsorozatot fogadhatjuk el általános érvényűnek. Csakis az egy szempontú, egy nézőpontú megismerést: a mindenkit képviselő és megtestesítő *ego* útját. Tudta ezt Ruszt József is, ezért Zalaegerszegen a szokáshoz híven egy színészt visz színről-színre Ádámként. De mellette, négy másik színész megjelenítésében, mindig van egy-egy „második Ádám” is. Egyszerűbben szólva: Ádámot és szerepeit szétválasztja. Ádám mindvégig Ádám marad, a Paradicsomból épp kiűzetett kalandra induló – és önmagát nézi, látja később mindig más alakban. Zseniális dramaturgiai megoldás, még ha nem teljesen végigvitt is! Ádám így osztatlan, változatlan önmaga lehet, és kívül kerülve a színek szituációin, önmagával is szóba állhat. A rendező „kettejük” közt úgy osztja meg a szöveget, hogy a kétely, a vita, a meditáció hangjai (vagyis az elvi-filozófiai igényű részek) az „alap-Ádámnak” jutnak, a konkrét szituációhoz tartozó szavak, mondatok az álmodott Ádámnak. Míg Ádám egyébként csak Luciferrel, ritkábban Évával, kiváltképp az Úrral perlekedhet, itt önnön magával is, s a kettéválasztás, kettéosztás eredményeként elbukó, kudarcot valló énje alkalminak tetszik, továbbszárguló énje viszont öröknek. Ruszt előadása távolról sem diadalo hangoltságú, de ezzel a minden erőltetés nélküli megoldással – mely, mint a „nagy ötletek” szinte mindig, kézenfekvően egyszerű – a *Tragédia* távlattudatát, a kudarcok ellenére is egyértelműen ható fejlődéstendenciáját erősíti, növeli meg. Az ötlet buktatója egyfelől az, hogy – bár így lenne logikus – Éva nem változik. Ez persze. Madách szövegének buktatója, ellentmondása is. Tudvalevő, hogy Lucifer Ádámra és Évára is álmot bocsát, a „nagy álmot”, a történelmet azonban csak Ádám álmondja. További gond a zalaegerszegi előadásban, hogy az első prágai szín Keplerje, (aki „második Ádám”), a párizsi színbe az „alap-Ádámot” álmodja (mészároslegény-öltözőkű) Dantonként. Vajon az dominál-e itt, hogy e forradalmi csúcsponton föltétlenül „igazi” Ádámunknak kell állnia? Vagy egy másik – itt már *barmadiknak* számító! – Ádám túlzás lett volna? Akár így, akár úgy, igaza volt a kritikusnak, aki általá-

ban kitörő lelkesedéssel fogadta a szokatlan megoldást, de a következetlenségeket is észlelve rögzítette: néha „kicsit sok az Ádámokból”.

Ruszt szuverén eljárása nemcsak pompás, eredeti ötlet, de közvetve arra az igényre is rámutat, hogy mind árnyaltabban kívánjuk látni a *Tragédia* főalakjait. A nagyobb figyelem a kezdetektől fogva a mindig vonzó diabolikus alak, Lucifer felé irányult. Legtöbbször ő került előtérbe, az *advocatus diaboli*: az ördög, mint a saját ügyének védője. Ádám, a hősosz iránt – mint általában a nagy hősök iránt – fogyatkozó érdeklődéssel viseltetett színház és publikum, összhangban azzal az (igaz, vagy nem igaz?) fölismeréssel: századunk végén nincsenek – mintha nem is lettek volna – a szó klasszikus értelmében értett hősök. A főtebb vázolt színházi megoldás, sajátlagos szereposztás el is fogadja, el is utasítja a „höstelenséget”.

(Éva) Az első asszony figurája a *Tragédia* szinte mindenki által és szinte mindig leghálátlanabbnak tartott szerepe. Éva jelzői – „örök”, „termékeny”, „egyszerre nemes és nemtelen” stb. – konvencionálisak, ezért most el is hagyhatók. Az újabb értelmezések is ezzel az alakkal szemben tanácsalannak leginkább. Nem a színésznők hibájáról: a koncepció ingatagságáról van szó. Ezért szükséges röviden jelezni, hogy *Borisz Lucenko* 1979-es minszki rendezésében – ahogy arról *Alekszandr Gerskovics* tudósított – „a színházi mese főhőse Éva lett, aki nemcsak az emberiség őspanya, hanem minden emberi tett és kezdeményezés elindítója: ő az, aki elsőként harap a tudás tiltott gyümölcsébe, rábírja Ádámot az Isten ellen vívott harcra, kényszeríti, hogy kövesse a tagadás szellemét, Lucifert. . . Nem szűnik meg kimeríthetetlen kíváncsisága, érdeklődése az élet iránt: életrevalósága és feltétlen életszeretete.” Ha a gyümölcs megízlelésének bátorságát az égi tűz ellopásával állítjuk párhuzamba (jogosan, hisz mindkétszer az isten(ek) elleni lázadásról van szó), akkor igazán szembetűnő, hogy a „prométheuszi ember” itt – nő! Lucenko víziója – mely egy vendégszereplés alkalmával Budapesten is megtekinthető volt – szintén úgy találja, hogy a „hősi” elem, mit Ádám hivatott képviselni, kihalt világunkból, vagy legalábbis ma nincs jelen. Helyébe Éva – anyaságából táplálkozó – szilárdsága, érzelmi biztonsága lép. Ádám történelmi szerepváltása: identitáshánying: identitás nélkül nincs hős. Éva életovábbadó szerepe: önazonosság. Feminin hősiesség.

(*Lucifer kalapja*) A *Tragédia* legizgalmasabbnak tartott, legtöbbet analizált, boncolt szereplője. Érdekes módon a figura sokáig volt uniformizáltságát, mintha új egyenruha váltaná föl. Korábban legtöbbnyire ördöggént lépett föl, mint a fausti Mephisto rokona. Mára a leghétköznapibb, legemberibb alakot ölti, és a talán legjellemzőbb emberi létezését fejezi ki: a kételkedést, a bizonytalanságot. Nem annyira a tagadást tehát. Kontradikciója nem bukásra ítél, emberellenes lázadás, hanem józanul okfejtő, az emberért való létvizsgálat. Lucifer rezonőr volt és rezonőr maradt – de a lehető legközelebb jött hozzánk: Ádámnál, Évánál is közelebb. Madách Imre Ádámot tekintette az emberiség megtestesítőjének (Évával az oldalán), Lucifer az „ellenjátékos” volt; s ha „másik én”, akkor így az. A ma színháza arra hajlik, hogy Luciferben – a *fényhozóban* – sejtse az embert, és Ádám lesz a „másik én”.

Az új Luciferek alapvonása a hangsúlyozott köznapiság. Újra a minszkiek előadásáról szólva: garbópulóveres, kopott farmert viselő, szakállas kortárs-értelmiségi jelent meg a színpadon. Ebbe az irányba vitte a figurát Szi-

netár Miklós is Szegeden, 1976-ban. Paál István Szolnokon hasonlóképp, Lengyel György a Madáchban ugyancsak (bár az utóbbi két előadásban a stilizált öltözék „öröknek” hagyta az alakokat, nem konkretizálta a cselekményidőt). Ruszt József Lucifere majdhogynem rosszul öltözött, gyűrött, ballonkabátos alak, szemébe húzott puhakalappal – mintha *Humphrey Bogart* lépne ki a negyvenes, vagy *Yves Montand* az ötvenes évek elejének esős filmjeiből, úgy jár-kezel zsebredugott kézzel *Gábor Miklós* is. A Madáchnál még kétségbevonhatatlan Ádám–Lucifer „egyensúly” megbomlását, az újabb színpadi megjelenítések szinte kizárólagos Lucifer-centrikusságát az is jelzi, hogy kivétel nélkül ez a szereposztások legerősebb, leghatásosabb, legmaradandóbb pontja. Nyilván nem csupán arról van szó, hogy mindig a Lucifert játszó színész a legjelesebb. A rendezői munkába átszűrődő világgözerzet kedvez Lucifernek (akihez a legjobban kivitelezett előadásokban azért *vagy* Ádám, *vagy* Éva, *vagy* az Úr hozzá magasodik a játékban. Sajátságos titka – titka? – a műnek, hogy az emlékezet és a kritikai irodalom nem őriz olyan produkciót, amelyben mind a hárman – vagy mind a négyen – egyként feladatuk magaslatán álltak volna. Ez a látszólagosan csak színházi kérdés azt jelzi: a *Tragédia* szereplőviszonyainak mérhetetlen gazdagsága, összetettsége mellett a viszonyoknak a szövegben rejlő bizonyos ellentmondásosságával, alkalmankénti „kioltó” hatásával is számolni kell).

(*A kulcsjelentőségű színek*) Az ember tragédiájának mindenkori jelenideje, az olvasás, értelmezés, eljátszás pillanata mindig más és más színnek adhat különös fontosságot. Mindig annak, amellyel valamely okból épp leginkább kerül szinkronba az olvasó, a néző kora. Így nőtt meg régebben nemegyszer – Hont Ferenc 1933-as szegedi, szabadtéri rendezésében is – a forradalmas párizsi szín funkciója. Mindent egybevetve azonban, mára a történeti színnek Párizsig tartó sora, sőt, maga a párizsi szín is kevesebb figyelmet vonz, s a londoni, a falansztert ábrázoló és az úrbeli képek kerültek kulcspozícióba. Szükségképp, hiszen – az értelmezéstől függően – ezek egyike vagy másika (sőt, akár közülük kettő, vagy három együtt), fogható fel a *történelmi mának*. 1937-ben már Németh Antal a világháború előtti, 1910-körüli években játszatta a londoni színt az 1860-as idők helyett: a kapitalizmus helyett az imperializmust ábrázolta. Az újabb rendezések a londoni vásári forgatag haláltáncvizióját mind jobban összefüggésbe hozzák a fejlődő szocialista társadalom egyes erkölcsi, gazdasági problémáival. *Iglódi István* és *Szigeti Károly* 1974-es, a Huszonötödik Színházban előadott *M-A-D-A-C-H* című (a címben is kifejezetten analitikus szándékú) kompozíciója *csak a londoni színt* mutatta be a *Tragédia* egészének képviselőjében, egy-egy, más jelenetekből vett mondattal megtoldva. „E törpe korban így kell lelkesülni?” – a kérdőre fordított sort szánta szemnyitogatóul, lelkiismeret-ébresztőül ez a kamarajáték. A minszkiek sokat idézett, kitűnő produkciójában – ahogy Szűcs Miklós megfogalmazta – „a legkidolgozottabb és leghatásosabb kép éppen Madách kora: a londoni szín. Itt funkcionál igazán a díszlet is. Két, malomkerékre emlékeztető díszletelem összepréseli, közös sírba darálja az embereket.” Ez bizony nemcsak Madách kora: London kapitalizmus-kritikáját a modern szemlélet általában a túltechnikizált társadalom kritikájába fordította át. A londoni szín: a *Tragédia* egyik lehetséges jelenideje. (Rusztnál: passióparódia, az élet elől az alkoholba menekülő tucatemberék részeg öklendezése. Paálnál: rideg temetési szertartás. Vámosnál: inkább csak színes kavalkád.) Akadt olyan felfogás is, amely

nem értett egyet ezzel az erősen bíráló tendenciával. Groznijban, 1979-ben *Mihail Szolcajev* anakronisztikusnak találta a London-képet, idejétmúltnak és torzultnak a kapitalizmus elleni vádbeszédet, s a szín teljes elhagyásával a Falansztert úsztatta rá (a második prágai szint ugyancsak kihúzva!) a forradalmi Párizs képeré.

A Falanszter: a másik lehetséges jelenidő. Ruszt attól sem riad vissza, hogy a színpad túll előfüggönyre ekkor egy lakótelep fényképét vetítse. Madáchoz – főleg Erdélyitől – már korábban is éles bírálat érte a Falanszterben adott negatív szocializmusvíziója miatt, s e vád alól teljes felmentést későbbi monográfusaitól sem kapott. Am ahogy a London-kép ma már nem egyértelműen a kapitalizmust jelenti, úgy a Falansztert sem (utópikus, vagy nem utópikus) szocializmusnak értjük. A – legalábbis egyes kontinenseken és egyes országokban, társadalmakban – túlérett XX. századi civilizáció egyéniségellenes megnyilvánulásait tárja föl mindinkább ez a szín: az embert fizikailag és morálisan, akaratilag és érzelmileg is kikezdő, kényszerűen uniformizált életformát. A különbözőségükben is egymásra hasonlító Falanszter-képekből egyet emeljük ki: Ruszt tudósa ebben a színben, míg a messziről jött vándoroknak, Ádámnak és Lucifernek magyaráz, a londoni színből itt feledett snapszos poharakat szedi össze, maradék tartalmukat töltögeti egybe. E neveléséges módon keres bódulatot – ő, aki pedig az élet titka megfejtését reméli, hirdeti. Talán az újabb Falanszter-megjelentésekben nyilvánul meg leginkább, hogy a *Tragédia* „kinötte” azokat a keletkezése korához kötött, s így közvetlenebb tartalmakat, amelyek sorába például a szocializmus-dezillúzió is tartozott Madáchnál – feltöltődött viszont olyan új jelentésekkel, miket az író aligha sejtethetett, a nagy mű zseniális rendjében mintegy lappangva mégis megérzékített.

Az *ember tragédiája* egyik legradikálisabb (nem elsősorban a rövidítésben megnyilvánuló) átértelmezése Paál István nevéhez, a szolnoki előadás-hoz fűződik. Szinte csak mellékesen megoldotta az egyik legfontosabb színi kérdést, a színek folyamatosságának problémáját: a képek logikusan simulnak, folytak egymásba a *bétszereplős kamarajátékban*. A kiemelt fontosságúvá lett Őr-képben egyszerre volt képes megmutatni az emberi lét fölemelő nagyszerűségét és kétségbejítő korlátait – azaz, a legkorszerűbbnek ítéltető, polifon *Tragédia*-felfogást nyújtotta. A XIII. színben a Föld szellemének csak a feje látszott ki a padozatból, mintha egyes abszurd drámák szánnivaló hőseinek mintájára állig betemetkezett volna – nem a szemétkébe, szennybe, homokba, ürülékbe, *csak a glóbuszba*. Eközben Ádám és Lucifer fön a magasban, a csarnokszerűen kiképzett, matt színű, lépcsőzetes – templomra is emlékeztető – építmény legfelső platóján ültek, a díszlet egyetlen, gyönyörű fényforrása, a mértani környezetébe mérművével be is illeszkedő, s abból szépségével ki is ütő rózsablak előtt. Ők mintegy trónuson ültek a sugárzó fénynyalábtól ölelve: mintha repülőgépen, sőt űrhajóban száguldanának. Vibrált, szaggatott ez a hatalmas színpadi fesztség: az űrbe kilépő, a lenti sártól szabadulni ugyanakkor mégsem tudó mai ember esélyei, dilemmái fogalmazódtak meg benne. S az évezredek óta virágzó-világló rózsablakban a múlt, az űrrakétaképzetben a jövő is szimbolizálódott. A fordulóponthelyzet, a választásszituáció – az elmúlt és eljövendő között voltaképp mindig csak pillanatnyi: késélnyi jelen. Az emberiség kettes-útja: fölröpülni, kitörni – vagy lesüllyedni, belehalni. Az abszurd drámákra – főleg a Paál rendezői fantáziáját sokat foglalkoztató Beckettre – való utalás nem volt véletlen. Paál István azért hagyta el az utolsó sort (amely a

legtöbb elemző szerint nem kellően szerves része, következménye a mű egészének), mert mint XIX. századi abszurdot fogta föl a *Tragédiát!* Olyan alkotásnak, amelyben a reménytelenség komor szólama zendül meg, ha csupán a cselekménymenetet nézzük – de a rendíthetetlen morális tartás szépséges éneke, ha a cselekménymenethez való viszonyra, a mindig újakezdésre, s a kudarcok viselésének méltóságára figyelünk. Az abszurd jelentősége épp abban áll, hogy míg végleges pusztulást mutat, etikailag épp ez ellen lázit. Paál rendezésének záróképében a mindig új útra hívó Lucifer hiába akarta fölrángatni a földről a kereszt alakban elzuhant, agyonfáradt Ádámot és Évát. De ez a kétségbeesett igyekezet fölért a „Küzdj’ és bízza bizzál!” intelmével.

(*Tér és tömeg*) A mű színpadi pályáján az egyszerűsödés jellemzi a játék keretét. A revüszzerűséget vállaló előadások (így Vámos László rendezései) is egyre puritánabbak. Ez a folyamat törvényszerűen a dráma dekontretizálódásához, gondolatosságának általánosabb érvényű hangsúlyozásához vezet. A színház történésekre váró feladat annak mélyebb clemzése, miért lett mind uralkodóbb az ún. meyerholdi színpad a *Tragédia* tereként.

Döntő vonás, hogy a színház mind gyakrabban lépteti föl a darabbeli tömeget a tér részeként. A Madách-bírálatok lényegében egyetértenek abban, hogy az író bizalmatlanul, olykor lenézőleg szemlélte, kezelte a tömeget, a népet. A színház a maga eszközeivel oldani, enyhíteni tudja ezt a sok tekintetben kétségtelen tény. Az egyszerűbb út a kamaravariáns kialakítása: itt nincsenek mellékszereplők, azaz, erről a problémáról el is terelődik a figyelem. Az értékesebbnek tűnő közelítés: a színpadi teret életternek, történeti térnek fölfogva, alakítóként és megélőként vonni be a statisztériát: a tömeget, népet az előadásba. Groznijban ők nemcsak athéni polgárok, párizsi forradalmárok, falanszterlakók stb. voltak, de az Űr-jelenetben a speciális világítás révén csillagok, bolygók képzetét kellették a föl-le sétáló figurák. A Jégvidék kristályalakzatai is emberekből formálódtak: mintegy a tömeg fagyott tehát a kihült Föld jégmezőjévé. (Ezzel rokon az a szép megoldás, amelyet Vámos alkalmaz az eszkimó-képben.) Az egyik legsikerültebb *Tragédia*-rendezés, *Epp Kaidu* 1971-es tartui munkája ugyancsak számos olyan elemet tartalmazott, amelyek a szövegre visszavetítve jelentősen árnyalják Madách Imre remekének megítélését.

(*Végezetül*) Az aranybánya kifogyhatatlan. Irodalmi elemzés és színházi értelmezés nem romló gazdagságra lel *Az ember tragédiájában*. A történelmi és poétikai tudással fölverteztet irodalomnak érdemes fegyverbarátságot kötnie a más készségekben jeles színházzal: így találkozhat a történelmi, az elvi-filozófiai a maival, érzékivel. Így lehet teljes érvényű, amit a száz éve született *Babits Mihály* írt – Madách Imre születésének centenáriumán, 1923-ban: „...olvasd újra művét, s úgy fog hatni reád, mint valami véres aktualitás; korod és életed legégetőbb problémáival találkozol...”

Szeptember végén új lendületet kapott a Madách Imre-émlékév eseménysozozata. Drámaköltőnk születésének 160. és halhatatlan műve bemutatásának 100. évfordulója alkalmából számos kiemelkedő rendezvényre került sor. Hírcink között legfeljebb töredékesen számolhatunk be a történekről.



Szeptember 17-én a csehszlovákiai Nagykürtösön került sor a Madách Imre irodalmi és kulturális napok nyitó rendezvényeire, melyen Nógrád megyét népes delegáció képviselte. A járási székhelyen Madách Imre élete és munkássága címmel megnyitották a salgótarjáni Nógrádi Sándor Múzeum kamara kiállítását. A nap fénypontját a Madách Színház Lengyel György rendezte Tragédia-előadása jelentette.

Az ember tragédiája bemutatásának 100. évfordulójára a Nemzeti Színházban díszelőadással emlékeztek szeptember 21-én. Ünnepi beszédet mondott Köpeczi Béla művelődésügyi miniszter. Beszédének végén bejelentette: „a Magyar Népköztársaság Minisztertanácsa – a közóhajnak is cleget téve – határozatot hozott az új Nemzeti Színház építésére, melyet 1989-ben át kell adni

rendeltesének". A drámatörténetben amúgy is egyedülálló megcmlékezés ez-
zel valóságos nemzeti ünneppé vált.

Szeptember 22-én Budapesten a Fészek Klubban irodalomtörténészek és
színházi szakemberek – közöttük számos rendező – nemzetközi szimpozion ke-
retében vitatták meg a Tragédia utóbbi években megvalósult színpadi válto-
zatait, s a színházak alkotó részvételét a Tragédia időszerűségének elismerteté-
sében. Történeti áttekintésével termékenyítő vitáindítót mondott dr. Kerényi
Ferenc, a Színháztudományi Intézet igazgatója, irodalomtörténész.

A szűkebb pátria, Nógrád megye, rendezvényeit felsorolni is hosszú lenne.
Kiemelkedőnek minősül az október 1-i Madách-émléknep (egyben a múzeumi
hónap helyi nyitánya), amelynek keretében Csesztvén felavatták jeles írónk
felújított emlékmúzeumát. Az egykori Madách-kúria rendbehozott épületét és
a remekbe sikerült kiállítást bensőséges ünnepség keretében dr. Boros Sándor-
nak, az MSZMP KB osztályvezető-helyettesének megnyitó szavai után tekint-
hette meg a nagyszámú közönség.

A nap ugyancsak kiemelkedő programja volt a Madách-díj kitüntetettjeinek
találkozója Balassagyarmat város Tanácsának dísztermében, amelyen többek
között Hubay Miklós, az írószövetség elnöke, Szinetár Miklós, a Magyar Te-
levízió elnökhelyettese, Ladislav Hradsky prágai professzor, Sinkovits Imre
színművész vett részt. Horpácson a Nógrád megyei Múzeumok Igazgatósága
emléktáblát állíttatott Szontágh Pálnak, a költő barátjának.

Október 13-án Salgótarjánban a Palócföld Szerkesztősége és a helyi alko-
tók találkoztak az írószövetség képviselőivel, Nagy Gáspárral és Serfőző Si-
monnal. A beszélgetésen jelen voltak a megye kulturális irányításának képvil-
selői. A találkozáson – többek közt – szó esett a folyóirat munkájáról és a me-
gye által kiadott Palócföld Könyvek sorozatról. Nagy Gáspár az írószövetség
és a Palócföld, Serfőző Simon az Észak-magyarországi Írócsoport és a Nógrád
megyei alkotók kapcsolatának lehetőségeiről beszélt.

A vendégeket fogadta dr. Gordos János, az MSZMP Nógrád megyei Bi-
zottságának titkára.

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG ELNÖKE:

Horváth István

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI:

Csik Pál

Radácsi László

Fancsik János

Szabó Károly

Molnár Pál

Tamáskovics Nándor

Németh János

Tóth Elemér

A SZERKESZTŐSÉG TAGJAI:

Bacsó Piroska (cikk, tanulmány)

Kelemen Gábor (riport, szociográfia)

Kojnok Nándor (szépirodalom)

Praznovszky Mihály (hagyomány)

Czinke Ferenc (művészet)

Pál József szerkesztő (körkép)

Főszerkesztő: *Végb Miklós*

A Nógrád megyei Tanács VB művelődésügyi osztályának lapja.

Főszerkesztő: *Végb Miklós*. Szerkesztőség: 3100 Salgótarján, Arany János út 21. Telefon: 14-586. Kiadja:
a Nógrád megyei Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: *Bálint Tamás* igazgató. Terjeszti a magyar posta.
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Központi Hírlap Iro-
dandó (KHI, Budapest, V., József nádor tér 1. sz. Postacím: 1900 Budapest). Közvetlenül vagy pos-
tautalványon, valamint átutalással a KHI 211-961 62 pénzforgalmi jelzőszámra. Egyes szám ára 12 Ft,
előfizetési díj fél évre 36, egy évre 72 Ft. Megjelenik kéthavonta. *Kéziratokat és rajzokat nem őrzünk
meg és nem küldünk vissza.*

ISSN 0133-1867

Index: 23-923

Készült a Nógrád megyei Nyomdaipari Vállalat salgótarjáni telepén, 1000 példányban 3,6 (A/3) tv
veridelemben. P. v. 1 *Kelemen Gábor* igazgató. 83.32774 N. S.

Ára: 12,- Ft

PALÓCFÖLD
