

dig az, amit ki-ki saját magában alakít ki, sok töprengéssel, küzdelemmel, s melyet végül is Istentől, mint személyes ajándékot kap meg. Ha a keresztény ember a marxistákkal való együttműködésre vállalkozik, ahhoz mindig személyes hit szükséges. A hagyományos hit alapján folytatott együttműködés minden bizonnyal a hit elvesztéséhez vezet, márpedig „számunkra a hit elvesztése a legnagyobb veszteség, ami csak érhet bennünket”.

c) Az együttműködés egyetlen lehetséges formája, hogy szétválasztjuk a dolgokat: politikai és gazdasági síkon elfogadjuk a marxizmust, világnézeti síkon pedig megmaradunk istenhitünk mellett. Ezt a Francia Kommunista Párt XXII. kongresszusán a párt nagy keresztény harcosa, *Bernard Friot* a következőképpen fogalmazta meg: „Nagyon lényeges — nem a hasznosság szempontjából, hanem mint alapelv —, hogy ne tegyük első helyre a filozófiai (világnézeti) különbözőségeket.”

A könyv utószava „Az emberi testvériségbe fogant reménység” címet viseli. „Könyvem befejező szavai — olvassuk —, amit a Francia Kommunista

Párt tagjaihoz intézek, a testvéri reménységé. Igaz, elég sok tényező van, ami szembeállít bennünket. Úgy érzem azonban, hogy lassanként kezdenek jelentkezni a kölcsönös megértés jelei is. Ha mi, keresztények elfogadjuk az önök kritikáját, minden bizonnyal hitünk és keresztényi magatartásunk megújításához jutunk el. Ha viszont önök, kommunista barátaink, tekintetbe veszik az egyházban történő nagy ütemű fejlődést, akkor be kell látniok, hogy a vallással és az egyházzal kapcsolatos eddigi kritikájuk idejétmúlt. Ezen az alapon a mi jövőbeni dialógusunk még barátságosabb, meghittebb és gyümölcsözőbb lehet. Igenis tudunk együtt dolgozni minden esetben, amikor az igazságról és a testvériségről van szó. Dolgozzunk hát együtt az emberiség őszinte szolgálatában! Mi örömmel merítünk az önök tudásából, önök pedig merítsenek a mi hitünk dinamizmusából.”

A dialógus-irodalomnak ez az új műve igazolja a magyar földön is folytatott párbeszéd helyes irányát s ennek további folytatására ösztönöz bennünket.

HOLCZER GYULA

RÓZSA GYULA: NYITOTT GALÉRIA

„Irigylem az irodalmárokat” — vallotta meg Rózsa Gyula egyik cikkében — és ezzel az irodalmi és művészetkritikai közélet lényegi különbségeire — mindekelőtt az irodalmi viták képzőművészeti megfelelőinek hiányára — célzott. Miben nyilvánul meg ezen kívül az említett különbség; mi jellemzi a hetvenes évek közelmúltjának műbírálását; milyen a művészeti élet belső légköre; milyen elvek és indulatok munkálnak látszólag szilárd „kérege” alatt? Ilyen és ehhez hasonló kérdésekre keres választ a szerző újságcikkeiből és kiállítás-kritikáiból válogatott kötetében, a *Nyitott galéria*-ban*.

Rózsa Gyula könyve — ha továbbra is az irodalmi élettel vont párhuzamnál maradunk — leginkább a „gyűjteményes” kiadásokhoz hasonlítható; pontosabban ahhoz az irodalompublizisztikával kapcsolatban kialakult kiadói gyakorlathoz, mely lehetőséget ad egy-egy jelentősebb, kortárs kritikusi-tanul-

mányírói munkásság kötetbe rendezésére és újrakiadására. S valóban: míg ez az irodalmi életben már-már hagyománnyá váló gyakorlat, addig a képzőművészet terén igencsak ritka vállalkozásként hat.

A *Nyitott galéria* első fejezetébe gyűjtötte a szerző azokat az írásait, melyek kifejezetten a művészetpolitikai és kritikai közélet problémáival foglalkoznak. Rózsa Gyula markáns érvelési rendszerét — melyet némi sajátos, publicisztikus szívósság is jellemez — elsősorban annak a feladatnak szolgálatába állítja, ami a XX. századi radikális-forradalmár művészet hagyományainak elfogadtatásával és a klasszikus baloldali avantgarde jelentőségének köztudatba plántálásával kíván változtatni az általános művészeti tudaton. Persze mindez nem véletlen; művészeti (köz) tudat és képzőművészeti (köz) élet egymástól el nem választható területek. A kritikus pedig mindkettőnek „része”. De hogy ne csak pusztán részese legyen, hanem aktív és progresszív alakítója is; mind-

*Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.

ehhez alapvető feltételek szükségeltettek. Többek között — a *Nyitott galéria* tanulsága szerint — demokratikus vitalegkör és stílus; az aulikus homály megszüntetése és a kritikusi tevékenység respektusának és felelősségének növelése. Így lehetne Rózsa elképzelése szerint a képzőművészeti kritika hatékony és előrevivő tényezője annak a megváltoztatandó és felszámolandó — pozícióját néhol makacsul őrző — egykori általános gyakorlat maradványainak, melyben — az Utószó szavaival — „a műbírálat dolga jobbra az volt, hogy utólag megideologizálja a különböző rangú apparátusok hivatalos döntéseit”. A „felúról építkező”, intézményi hierarchia — végső fokon az ötvenes évekre jellemző irányítási metódus — káros következményei deformálták és deformálják helyenként még ma is a képzőművészeti közélet működését. Rózsa a *Válasz több művészlevegélre* címet viselő, szellemes nyílt levélben „esettanulmányát” adja mindennek. És az Utószó is rámutat: a dogmatizmust bíráló és felszámoló konszolidáció a képzőművészet terén megkésített a többi művészeti ágakhoz képest, s ezért képzelhető el az olyan gyakorlat, „amely a kritikai elkötelezettséget a hivataloknak, intézményeknek való elkötelezettséggel azonosította”. Sokat sejtet mindez az apparátus-bürokrácia „mélylélektanáról”. Mert a hibás döntések egy ilyen jellegű intézményi struktúrában könnyen szülehetnek — a későbbiekben korrigálhatatlan hibákra vezető — mindent „igazol” konformizmust.

Rózsa továbbá szükségesnek látja az elvi-esztétikai bírálat, illetve a művészetpolitikai apparátus és a vele összefüggő hivatalos fórumok (lektorátus, zsűrizés, mecenatura) feladatkörének pontos körülhatárolását. Ugyanis minden intézmény felléphet — saját megfontolásait vitathatatlan *esztétikai* normatívakként kikiáltva — mintegy előzetes, kritika előtti kritikaként; az egyes művek, művészek, irányzatok közötti válogatással, alkalmanként pedig mellőzésükkel. Logikus, hogy ilyen értelemben az adminisztratív intézkedések „elészik” a kritika kenyerét, megakadályozzák a közéletben, a társadalmi nyilvánosság közegeiben zajló, valóságosan demokratikus — mert alkalmasint „alulról” építkező fórumokat is szülő — szellemi információcserét. Az összemördött szerepek és funkciók zavarát okozza azt a szemléletet, mely „a kiállításra elfogadást azonosítja a kritikai elfogadással”. A képet tovább bonyolítja,

hogy mindez nem kizárólag a kritika „magán keserve”, mert — mint Rózsa Gyula elemzése kiemeli: „konvencionális művészet és hivatal — igen gyakran egybemosódik”. Ezért kilátástalan a helyzete alkalmanként a kísérletezőnek, az új formai törekvések képviselőjének. Persze, Rózsa fenti érvelése mögött nincs semmiféle *esztétikai* engedmény, nem pártol mindenféle s bármilyen kvalitású „kísérletizmust” (hogy a szerző saját „műszavát” használjuk). A „kísérlet” — tudjuk — lehet olykor „fedőnév” is, mely esztétikai bővítetakar, s a „kísérlet” szó művészetben kivívott rangját kérdőjelezi meg, noha kétségtelenül „kísérletezés, kutatás révén jött létre századunk minden igaz eredménye az utóbbi hetven—nyolcvan évben”.

A szokásosnál talán hosszasan foglalkoztunk a *Nyitott galéria* által felvetett művészetpolitikai problémákkal, de szolgáljon magyarázatul, hogy a kötet súlypontjának érezzük a művészeti közélet kérdéskörét. S szívesen tesszük magunkévá Rózsa Gyula javaslatát: „a vitára érdemes és vitára érett művekkel szemben nem a demokratizmus szűkítésével, hanem a kritika aktivitásával kell fellépni”.

A cikkekből, kiállítás-kritikákból és művészportrékból nemcsak az írások tárgyának — egy-egy művészetpolitikai vitatéma, vagy alkotói munkásság — jellegzetessége bontakozik ki, hanem az írások szerzőjének elvi-gondolati rendszere is. Igen lényeges ebből a szempontból a hagyományok kérdése. Mi lehet az elmúlt évtizedek magyar művészetéből alkalmas arra, hogy a mai modern követelményeknek eleget tenni kívánó (vagy éppen új követelmények megszületése felé mutató) törekvéseknek példájául szolgáljon? Nem téves korszakmegjelölés itt az „elmúlt évtizedek”, mert Rózsa számára az újrafelfedezett és példát mutató szellemi-művészeti mozgalmak, alkotói életutak és művek egyaránt a XX. század szülőttei. Különösen a mindent elindító-megmozgató századelő — szerencsére tabu-jellegét már elveszített — szellemi prosperitása, melyet a magyar képzőművészet történetében a Nyolcak és az aktivisták képviseltek. „Az a szédítő tíz esztendő volt ez ugyanis, amelyben a pesti nagypolgár fia népbiztossá, a reformista munkásvezér népszónokká érett, az alatt a tíz év alatt vált az ország egyik legaulikusabb főrendjének sarja egy népköztársaság elnökévé — a Balaton kávéház tulajdonosának fia pedig

radikális festővé” — olvassuk a Tihanyi Lajost méltató esszében. És persze Derkovits — a Derkovits-magatartás és mindenekelőtt a Derkovits-életmű, mely az izmusok tanulságainak összegzésével teremtett autonóm, értékörző és formanyelvű is modern művészetet a két háború közötti Magyarországon. Derkovits példája, a „Lobogónk Derkovits”-jelszó természetesen nem úgy értendő Rózsa gondolatmenetében, hogy a Derkovits által egykor megvalósított képi világ formaelemeit egyszerűen adaptálni erény és eredmény. Mindenkor az egyénileg kivívott — „derkovitsi mélységre” és átgondoltságra törekvő — esztétikai kvalitás a döntő, s ebben, illetve ezért „Derkovitsot követni kötelesség és Derkovitsot utánozni lehetetlen” (*Lobogónk-e Derkovits?*).

A *Nyitott galéria* szerzője az európai művészetből többek között azokat a jelenségeket tartja igazán „haladó hagyományoknak”, melyek megismerése-megismertetése (megismerhetősége) terén a legutóbbi időkig nehezen „mozdult” a képzőművészeti közélet egésze; mind szakmai-értékelő, mind „intézményi” vonala és — mindennek következményeképpen — a közönség tudata-ízlése is. Sokáig érvényesült a vulgár-marxista esztétika realizmus-doktrínája és a rigorózus művészetpolitikai „legyen-elvet” képviselő funkcionáriusok nem fukarkodtak a „dekadencia”- és „formalizmus”-címkék osztogatásával. Így minden nem hagyományosan „látványt” ábrázoló jelenséget a művészeti köztudatból és hagyományból kiszorítani látszottak. Rózsa felismerte, hogy „a szematizmus ízléssromboló, prakticista „közérthetőség”-politikája rendkívüli zavarokat okozott rendkívüli nagy, a művészettel először találkozó tömegek tudatában”. Rendelkezésre álló kritikusi, művészeti-írói eszközeivel a kötet szerzője arra törekedett — s ebben van a *Nyitott galéria* pedagógiai-ízlésnevelői aspektusa —, hogy tudatosítsa „késedelmeskedésünket a szocialista művészahagyományok birtokbavételében”. Ha mindezek tükrében szemléljük Rózsa írásait Barlachról és Kollwitzról, Heartfieldről, Rodcsenkórról és a szovjet— orosz forradalmi avantgarde-ról (*Plakátok Moszkvából*); magyarázatot kapunk azok minden előítéllettel leszámolni akaró szenvedélyességére és „Ezt mindenkinek tudni kéne!”-jelkesedésére.

A kötetből kiderül az is, hogy Rózsa nem barátja az idézeteknek. Ezért lehet különös jelentősége annak, ha egy-egy szerzőre többször is hivatkozik.

Nem véletlen, hogy éppen — a méltatlanul elfeledett — Kállai Ernő, valamint Rabinovszky Máriusz a szerző által legtöbbet idézett két művészeti író. Mindketten a mindenkori korszerű, radikális baloldali művészet mellett tettek hitet írásaikban; különösen Kállai (álnevén Mátyás Péter), aki már a húszas években Kassák legendás folyóiratának, a MÁ-nak volt munkatársa, s akinek életműve párhuzamosan futott a magyar modern művészet fejlődésével.

Rózsa Gyula pontosan jelöli ki saját — írásaiból kitűnő, gondolati rendszere által meghatározott — helyét a művészetről elmélkedők „mezőnyében”. Újságírói önérzettel és némi iróniával határozza el magát mind a „beavatottaktól”, az „elméletistáktól”, vagy ahogy több helyütt fogalmaz: a „formai örökök” agyonmagyarazóitól, mind a realizmus-fogalmat elvi kitűnítésként adományozó „doktrínérektől”. A cikkek gerince így valóban nem egy — a szerző esztétikai rendszeréből deduktíve következő — elméleti prekoncepció, hanem egy-egy kiállítás megtekintése közben felmerülő megállapítás, ténymagyarázat, ötlet. Ilyen például a „Szalay Lajos-hatás” lényegének felismerése, vagy Deim Pál művészetének beillesztése a „szentendreiség”-fogalomba; méghozzá oly módon, hogy a hangsúly azon van: Deim munkásságának iránya „újabb Szentendre-értelmezést kínál”. Vagyis egy kategória szükségzerű módosulására hívja fel a figyelmet, amelyet az új művészeti produktum — persze csak amennyiben igazi értékről van szó — pusztán létezésével is önnön elégtelenségére figyelmeztet. A lényeg itt természetesen az új kategóriákat követelő művészet elsődlegessége. További példával élve: annak felismerése a Moholy-Nagy László munkásságát (a Galéria-beli kiállítás hiányosságai láttán) elemző kritikában, hogy „a két Moholy-Nagy tevékenység, a festőé meg a világgjobbító-tervezőpedagógusé sosem vált időben sem kettő”. Mert a szóban forgó absztrakt kompozíciók sem „beszélnek” másról (nem „formalistábbak”), mint a kézzelfogható, hétköznapi funkciót betöltő — Bauhaus-gondolat születése — tárgyak.

A kötet összeállításánál a szerző bevallottan tiszteletben tartotta a „dokumentum-etikát”, s így — noha az írók nem mindegyik fejezetben követik keletkezésük időrendjét — minden utólagos beavatkozás (pótlás, javítás) nélkül pontosan nyomon követhető a kri-

tikák fejlődésvonala. Ez a megtett út, melynek kezdetén áll, mondjuk, az 1966-os Barcsay-cikk — a konstruktivizmust illető, meglehetősen sommás megállapításaival —; és az 1978-as, kiforrott stádiumot jellemző például a már említett kiváló Rodcsenko-, Moholy-Nagy-, Vajda Lajos-esszé és a Plakátok Moszkvából-cikksorozat.

Ismertetésünk végére kívánczok: a *Nyitott galéria* — mint kötet-egész —

OTTLIK GÉZA: PRÓZA

Ahhoz, hogy kulcsot találjunk Ottlik Géza legújabb kötetének* nyitjához, ismernünk kell az író sajátos alkotómódját. A legritkábban bízza rá magát a spontán íletésre, mi sem idegebb tőle, mint a folyamatos, gyors írás, melynek során a hősök szinte a maguk életét élik, s az írónak alig marad más dolga, mint hogy lejegyezze sorsuk fordulót. Az *Iskola a határon*-ban Medve Gábor azt magyarázza barátjának, hogy a világhoz nem alkalmazkodni kell, hanem csinálni, nem újrendezni azt, ami már megvan benne, hanem hozzáadni mindig...” S Medve jegyzetei között bukkanunk a következő, szintén az alkotómódszerre vonatkozó utalásokra: „...gyarló látzatokból, a létezés felületében reménytelenül nyújtózkodva egymás felé, és halott formák segítségével, élő valóságot tudunk létrehozni, ha a felületre merőleges irányú, ismeretlen dimenzió felé ható erőkre szakadatlanul ügyelünk. Mert konvergencia, egy metszéspontból kiinduló sugárnyaláb tagjainak is tekinthetjük magunkat, hiszen annál jobban közeledünk egymáshoz, minél beljebb haladunk önmagunkban, magányunk közös centruma felé — noha a szűkebb vagy tágabb gömbfelületeken, melyekből diszkrét pályákat, elszigetelt pontthalmazokat ütünk ki, esetleg egyáltalán nem érintkezhetünk.”

Talán Medve Gábor futó jegyzeteiből kell kiindulnunk, hogy megérthessük a *Próza* című kötet nagyszerűen felépített keret-történetét, mely ilyen valóságos és képzeletbeli „sugárnyalábokat”, emberi sorsokat, ábrázol, melyek csak a véletlennek engedve érintik egymást, akkor is csak futó pillanatok-

legfontosabb eredményét (az eddig elmondottakkal összefüggésben) abban látjuk, hogy bizonyítékul szolgál a céltudatosan formált-fejlesztett íletésre épülő bírálat jótékony „önmozgására”. Rózsa Gyula pontosabb fogalmazásában: az igazán igényes kritika „menet közben” „rákényszerül arra, hogy leiratlanul (gyakran sokáig öntudatlanul) kidolgozza saját esztétikai modellrendszerét”.

ANDRÁSI GÁBOR

ra. Az *Iskola a határon* jegyzeteit mégis ki kell egészítenünk, hiszen ha a sorsok találkozása nem jön is létre, már az érintésük is maradandó nyomot hagyhat az írói tudatban, s alkalmas arra, hogy elgondolkodjunk azokon az ismeretlen dimenziókon, melyek felé a hétköznapi valóságra merőleges irányú erővonalak mutatnak.

Először talán a kerettörténetet kellene méltatnunk, mely a messihi múltat idézi, azokat az éveket, amikor az író legelső írásaival jelentkezett s egy véletlen folytán kellett rádöbbsennie arra, hogy a próza mégis több, mint a kinyomtatott szöveg, benne életutak és emlékek szintetizálódnak, amelyek akkor bukkannak a felszínre, amikor az író a legkevésbé számol velük, s mégis szembe kell néznie velük, meg kell találnia azt a módot, ahogy általuk, sugárzásukban, önmaga belseje felé haladva mind többet tárhasson föl a lélek mélyrétegeiből.

Ahogy mindezt megszerkeszti, s a régi, sárgult cetliket, fecniket, töredék-emlékeket életre galvanizálja, az már írói remeklés. Ottlik Géza azon kevesek közé tartozik a mai magyar irodalomban, akik nem azt tartják az igazi feladatnak, hogy a valóságot visszaadják, hanem hogy megteremtsenek egy új valóságot az adott emberi sorsokból, s általuk elegáns, szórakoztató, ugyanakkor nagyon meggondolkodtató rendszert alkossanak, melyet csak jobb híján nevezhetünk irodalomnak. Mert ez, legalábbis a szó hagyományos értelmében, nem irodalom, hanem inkább gondolkodás, kísérletezés, embermagányunk föltérképezése, lelkünk vallatása. Előképet az angol prózában találhatjuk: Ottlik Géza ideálja a kicsit ironikus-

*Ottlik Géza: *Próza* (Magvető)