

## S Z Í N H Á Z

## BEVEZETÉS A SZÍNHÁZTUDOMÁNYBA

## IV. Színházesztétika

A színházesztétika tárgya a színháték, mint művészi és közösi alkotás és a vele összefüggő esztétikai természetű kérdések. Erre nem vállalkozhat, illetve nem elég sem az általános esztétika, sem az irodalomesztétika. Az irodalomesztétika csak a drámai művet vizsgálja, ami a színhátéknak csak egyik tényezője. Ezenkívül a színháték még sok összetevőből áll, amiket az irodalomesztétika természeténél fogva figyelmen kívül hagy. A dramaturgia a dráma mibenlétevel, szerkezeti sajátágaival, törvényeivel, válfajonként való elkülönülésével foglalkozik és mint ilyen az irodalomesztétika egyik fejezete. Az általános esztétikai irodalom a művészi szép általános jegyeit tárgyalja, a speciálisan színházi széppel nem foglalkozik annyira, mint ahogy az azt megérdemelné. Ha foglalkozik is vele itt-ott, azt nem összefüggő szerves, egységes rendszerben teszi, hanem elszórt utalások formájában. Az összes többi művészetnek megvan már a maga speciális esztétikája, rendszere, így a filmnek, a zenének, az építészetnek, a festészetnek és az irodalomnak, egyedül a színháznak nincs még meg. Pedig a színhátészás a legősibb művészetek egyike, úgyszólván egykorú magával az emberiséggel, esztétikájának jogosultságát, alapproblémáit, módszereit, segédtudományait, helyét a tudományok rendszerében tisztázni kell. Meg kell állapítani összefüggéseit a többi tudománnyal (ez könnyebb) és el kell határolni a rokon tudományoktól (ez a nehezebb). Vizsgálódásunkhoz a logika fegyvereit vesszük segítségül.

Mielőtt belebocsájtkozánk ezeknek a kérdéseknek a taglalásába, azt a kérdést kell felvetnünk és felelnünk rá, hogy egyáltalában művészetnek nevezhető-e a színháték? A kérdést felvetni és rá felelni nem felesleges, mert nagy gondolkozók, mint — bizonyos fokig — Gyulai Pál is kétségbevonták a színész munkájának művészet jellegét. Hogy erre felelhessünk, meg kell állapítanunk, melyek a művészi alkotás kritériumai általában, meg kell határoznunk a színháték művészetét, kijelölni helyét a többi művészet között és végül meg kell állapítanunk, hogy megtalálhatók-e benne a művészi alkotás kritériumai.

A művészet, a művészi alkotás bonyolult lelki folyamat, amelyben szerepet játszik az értelem, érzelem és az akarat, tehát a tudat egész világa, bizonyos fokig a tudat feletti és tudat alatti, sőt az adott társadalmi, gazdasági és politikai helyzet. A művészi alkotás-

ban mindez benne van együtt és egyszerre. Részleteiben nézve megtaláljuk a művészi alkotásban az ábrázolás motívumát, (a művész valamit „utánoz“) a kifejezés (önkifejezés) elvét, eszmehirdetést, a játék elméletét, — fölösleges erők levezetése — a végtelen tükrözését a végesben, az eszme megjelenését az anyagban. A művészi alkotásban az esztétikum jelenti a tartalom és forma szerves egységét, a lényegességet, a jellegzetességet, szemléletességet, — külsőt és belsőt egyaránt, az utóbbi a fontosabb — érzelmességet, vagyis érzellemmel való telítettséget. „A művész a saját törvényszerűsége alapján újjáteremti a világot“ Mitrovics Gy. szerint. „A műalkotás, mint esztétikai tárgy egyszerre: reális és irreális. Igaznak kell, hogy érezzük“ — mondja Sík S. — „A művészet az esztétikai értékeket — szemléletesség, egység, jellegzetesség, stb. — alkotások útján felfedezi és megismerteti velünk“ (Pauler Ákos).

Ha már most összevetjük a művészet ismérveit a színjáték sajátágaival, — ha első pillanatra nem is tűnik fel — alapos vizsgálat után megállapíthatjuk, hogy azok teljes mértékben megtalálhatók benne. Így elsősorban az eszme megjelenése az anyagban. A színjáték a közvetlenül nem érzékelhető szellemi tartalmak végtelen skáláját a legszemléletesebben, legközvetlenebbül érzékeltető művészet, mert nem csak tárgya, hanem egyik eszköze is: maga az ember testi jelenvalóságában. A színész művészi játékában is megfigyelhető az értelem, az érzelem és az akarat, a tudat egész világa, a tudatfeletti és a tudatalatti működése. A drámaíró figuráját csak úgy keltheti életre, ha bele érzi magát, beleélésre van szüksége, viszont az értelem működése is szükséges az életrekeltendő alak megformálásához, mert: „Az értelem nélkül való indulat s a megindultság nélkül való értelem visszásan hat a színpadról“ (Hevesi).

A színművészet alkotásában is egyszerre, együtt vannak az értelem, érzelem, akarat, csak nem egyforma mértékben és arányban. Van, aki egy értelmi koncepcióból indul ki, melyet aztán átérzéssel fölhevít és megelevenít, viszont van olyan színész, aki egy homályosabb érzéskomplexumból indul ki, amelyet azután kritikailag leszűr és formába önt. Lényeg az, hogy mind a két fajta tevékenység egyszerre együtt jelen van. Talma szerint: „Nagy színész csak az lehet, akiben a szív értelemmel párosul. Az ilyen színészben az értelem meglesi az érzés spontán megnyilatkozásait és megőrzi azokat. Az ész hoz rendszert és következetességet a szív közvetlen megindulásaiban és kitöréseiben. Így lesz az alkotás művészi, természetes és átgondolt.“ A színjátékra talán még fokozottabban érvényes mint más művészetre a lényegesség elve. A színjáték követeli meg a legnagyobbfokú sűrítést, a lényeg kiemelését író, színész és rendező részéről egyaránt, hisz a rendelkezésre álló idő, a színjáték időtartama: megszabott.

A tartalom-forma szerves egysége is nyilvánvaló. Más az „Ember tragédiájá“-nak esztétikai célja és hatása egy szabadtéri színpadon és más egy kamaraszínpadon. Az előbbiben inkább a tömeghatásokon, a mozgalmasságon, a látványosságon és nagyméretűségen van a hangsúly, az utóbbi esetben mindezekről lemond a színjáték és

helyettük a bölcséleti elemet, a költői szót teszi uralkodóvá. A színjátékra is érvényes az egyszerre reális és irreális jelleg. A színjáték a való élet illúziója. Benne van a való élet is, de több annál.

A színjáték művészetként való elismerésének van egy vitatható pontja és pedig az, hogy önálló művészet-e? Sokan ugyanis kétségbe vonták a színjáték önálló jellegét, azt hozva föl, hogy az „reprodukáló“ művészet. A dráma kész műalkotás színpad nélkül is és a színművész játéka nem tekinthető alkotásnak, mert abból hiányzik az önkifejezés kritériuma.

Ennek a téves felfogásnak a megdöntésére többféle bizonyítékunk van. Az kétségtelenül igaz, hogy a mai színpadon a színész emberábrázoló művészetéhez az író szolgáltatja az anyagot. Az emberábrázolás materiája a szerep, vagyis a drámai műnek az egyes színészre eső része. Ez azonban színpadi szempontból épenséggel nincs készen. Az írott szöveg megelevenítése nem abban áll, hogy elmondom. A színész a szerep írott szövegével szemben teljesen önálló művész. Hogy a szerep szavai miként alakulnak ki lelkében, ez merőben a színész egyéniségén múlik, s ezért van az, hogy különböző színészek ugyanazt a szerepet, másképpen játsszák. Ez pedig csak úgy lehetséges, ha egy bizonyos határon belül a színész mint művészegénység szuverén ura az anyagának. Értelme, érzelmei, testi-lelki adottsága, életérzése alapján mást és mást — saját lényével, tulajdonságaival megegyező, vagy rokon tulajdonságokat és tartalmakat — emel ki a szerepből, tart lényegesnek stb. A szerep holt anyag, ami a befogadót (a színészt) várja, hogy az a maga újraalkotó élményében megelevenítse. Odry Árpád azokat tartja nagy színészeknek, „akiknek egy-egy szerep csak ürügy, hogy kifejeshessék önmagukat, kiadjanak magukból valamit, ami elkészült“.

A színész viszonya szerepéhez ugyanaz végeredményben, mint az íróé a való élethez. Mind a kettőnél szükséges a beleélés képessége. A színész a szerepbe „éli bele magát“, de az író is csak akkor tudja megírni művét, ha bele tud helyezkedni idegen érzésekbe. „A színész alkotásában nem csak az a valóság van ábrázolva, amit az író látott, hanem az is, amit a színész látott — a műben és azon kívül; emlékeiben az életben — amit belevitt, hozzáadott és amivel amazt újjáalakította“ (Sík Sándor).

Ezért van az, hogy vannak „elfeledett, tizedrangú drámai művek, amelyekben egy Garrick, egy Kean ugyanolyan hatást ért el, mint bármelyik shakespearei szereppel“ (Hevesi). A színész a szerepben kifejezi önmagát is.

A színjáték önálló művészetvoltának másik, részben történelmi, részben tapasztalaton alapuló bizonyítéka az, hogy volt színjátszás drámaírás nélkül is. A mai színjátszásnak eredeti formája a pantomimika, a némajáték, a drámai szövegnélkül való színjátszás. Az írott dráma nélkül való színjátszásnak fényes példáját mondja el Hevesi. Garrick egy ízben franciaországi utazása alkalmával vendége volt Clarion kisasszonynak. A jelenlévők nem tudtak angolul, Garrick nem tudott franciául, de néma játéka megrázó hatást ért el a nézőkben.

Összefoglalva az előbb mondottakat, megállapíthatjuk, hogy a színjáték önálló művészet, mert eredetét tekintve független az írott drámától és mert a színész önmagát is kifejezi, a saját egyéniségét is beleviszi az életrekelendő alakba. Ha ez nem így volna, ugyanaz a szerep minden színész alakításában ugyanaz maradna, holott ez nem áll. Bizonyítja éppen a kivételes tehetségű színészek különféle, sokszor szinte ellentétesnek látszó alakítása ugyanarról a szerepről.

A másik érv, amit fel lehet hozni a színjáték művészet volta ellen, arra támaszkodik, hogy a színész alkotásában esztétikai értékein túl tekintetbe jönnek: neme, alakja, származása és kora. Vannak, akik azért nem nevezik a színjátékot tiszta művészetnek, mert azt állítják, hogy a színész testi adottságai nagyobb szerepet játszanak, mint a szellemiek és az esztétikai élmény megszületésénél nem csak közvetve hatnak az alkotás stílus sajátosságai mögött elburkoltan, hanem közvetlenül, mint jelenvalóságok, tehát az általa keltett hatásban esztétikán túli mozzanatok is döntő szerepet játszanak.

Mindjárt elsőnek maga Németh Antal cáfolta meg fenti megállapítását, amikor más helyt meg ezeket mondja: „a színész kora játszik a legkisebb szerepet a testi hatástényezők között. Duse, öregeen, kifestetlenül, ősz hajjal is abszolút élményt tudott nyújtani a nézőnek“.

Bár mi is elismerjük, hogy a színész alkotásában, testi adottságai, tehát egy nem tiszta esztétikai mozzanat is szerepet játszik, túlzottnak tartjuk azt a felfogást, ami döntő szerepet tulajdonít neki. Szerintünk az első és legfontosabb mégis csak a színész alakítókézsége és művészi tehetsége. Ennek a tételnek a bizonyítására rengeteg példát hozhatnók fel, itt csak egy párat említünk meg. Christian Gæde, a legjobb Garrick monográfia szerzője írja, hogy Garrick volt a színpadon az első színész, aki nem az alakjával, a hangjával hatott, hanem a lelki átélés, az ábrázolás igazságával. Hevesi Sándor: „A színjátszás művészete“ című könyvében több esetet mesél el, amelyek mind tételünk igazát bizonyítják. Madame Vestris egy XVIII. századbéli fiatal francia színésznő a híres Clairon kisasszonyt először a lakásán ismerte meg, ahol egy kb. 40 esztendő, kis termetű asszonyt látott. Mikor másnap a színpadon Hermióne szerepében viszontlátta, nem akart hinni a szemének. „Ez nem Clairon kisasszony, kiáltott föl. Én láttam a lakásán a lakásán, kis termetű asszony, ez a színésznő pedig magas. Minő járás, minő alak!“

Szerelmes színész régen az lett, aki oly szép és megnyerő volt, hogy első látásra bele lehetett szeretni. Ezzel szemben a mai tapasztalat azt mutatja, hogy „szerelmes szerepeket igazán erotikusan csak az úgynevezett jellem színészek adták, akik nem voltak mindig szép fiúk, sőt néha *egyáltalában* nem voltak szép fiúk és a szerelem allurjei helyett a szerelem lélektanát hozták a színpadra“.

A problémát egyébként Hevesi így oldja meg: „A színészi fizikum össze van növe a színészi lélekkel, egy testet színészi alakká csak a lélek teheti“.

Hátra van még a színjáték helyének kijelölése a többi művészet között. Ez nem nehéz, ha meggondoljuk, hogy a színjáték

valamennyi művészetet egyesítheti magában. „Épp úgy tér, mint időbeli egyaránt dolgozik élő és holt anyaggal; tárgyi és alanyi, értelmi és érzelmi. Nem hiába, hogy a legteljesebb hatásra képes. (Mitrovics.)

Összefoglaló művészet tehát, amelyben az egyes művészetek: költészet, zene, tánc, építészet, festészet, szobrászat és színjátás, nem külön, saját törvényeiknek engedelmeskednek, hanem mind a színjátékegész egyetemes és specifikus törvényeinek vannak alárendelve. Más a tájkép és más a díszlet. A tájkép a festészet törvényeit követi, a díszlet ezen túlmenőleg a színjáték sajátos törvényszerűségeihez igazodik, nem öncélú, hanem az esztétikai hatáskeltés egyik tényezője, akkor teljesíti feladatát, ha bele tud illeszkedni a színjátékegész stílusába. Ugyanezt lehet elmondani a színjáték valamennyi összetevőjéről. Más a könyvirodalom és más a drámai színjáték szövege. A drámai színjáték szövegekínyv írójának alkotás közben a színpadra kell gondolnia, a színi előadás követelményeire, ha azt akarja, hogy alkotása a színpadon élő és „hatásos“ legyen. A drámai színjátékban a párbeszéd egyszerre: cselekvés és kifejezés.

A színjáték a legteljesebb, a legszemléletesebb és a legközvetlenebb művészet. Legteljesebb, mert valamennyi művészet hatását egyesíti magában, mindegyik művészet eszközét felhasználja a maga célja érdekében. A legszemléletesebb, mert az ember egyik legfőbb eszköze a maga testi valóságában. A többi művésznek, a festőnek, a zeneszerzőnek transzponálni kell az élményt egy közvetítő anyagba, vászonra, festékbe, míg a színjátékban maga az ember a legfőbb kifejező és ábrázoló eszköz, tehát a legközvetlenebb módon tudja sajátos művészi, kifejezési és ábrázolási célját elérni.

Miután bebizonyítottuk, hogy a színjáték művészet és kijelöljük helyét a többi művészet között, rátérhetünk a színjáték művészet tudományának, a színházesztétikának vizsgálatára. Mielőtt azonban itt is részletekbe merülnénk és megállapítanánk módszereit és helyét a tudományok rendszerében, először megint be kell bizonyítanunk külön a színház esztétika és általában az esztétika jogosultságát, mert vannak, akik ezt is kétségbe vonják. Kétségbe vonják elsősorban a művészek közül azok, akik túlnyomó mértékben naívan, ösztönösen alkotják műveiket. Ezek azt mondják, hogy a műalkotásra vonatkozó, szabatosan megformulázott tételek mit sem használnak a művésznek. Akik azonban ezt hangoztatják, elfelejtik, hogy az esztétikát nem csupán a művészek számára gondolták ki. „Az esztétikát a tudományos haladás, az általános ismeret általános terjedése érdekében műveljük.“ (Neumann). Az esztétika célja: megismerni az esztétikumot. Az esztétika törvényszerűségeket kutat, de nem állít fel szabályokat a művésznek.

Ami most külön a színházesztétika jogosultságát illeti, az is kétségtelen, ha meggondoljuk, hogy az általános esztétika a színjátékra, mint művészetre nézve nem ad rendszerbefoglalt ismereteket, a tényeket csak a többi művészettel párhuzamosan és velük viszonyba állítva tárgyalja, elszórt utalásokat találunk csak benne rá. Kétség-

telen, hogy ez a szempont is értékes felvilágosításokat nyújthat a specifikusan színházi esztétikum megértéséhez, de magában véve ez még nem elegendő. Az általános esztétikai alapelvek mellett csak a színjáték mint művészet sajátos törvényszerűségei vizsgálata derít igazán fényt, igazi mivoltára nézve és értetheti meg velünk jelenségeit.

Mi a színházesztétika rendszere? Ez az amire felelnünk kell, mielőtt tovább mennénk. Tudomány rendszer nélkül ugyanis nem képzelhető el. Rendszert pedig akkor kapunk, ha a vizsgálódási, kutatási területet egyetlen, egységes szempontból magyarazzuk. Kérdés először is, mi a színházesztétika kutatási területe? Mit akar a színházesztétika vizsgálni? Azt, amit minden esztétika; először a műalkotást — itt: a színjátékot létrehozó alkotóművészek: író, színész, rendező stb. tevékenységét; másodsor a kész műt (a színjátékot) harmadszor a művek élvezését (a közönség befogadó élményét) és negyedszer a szépet (a színházi szépet) és fajait (értékelés). Kérdés most már, mi az az egységes szempont, amiből a színházesztétika az imént felsorolt vizsgálódási területeket, mint tárgyat kutatni akarja? Ez az egységes szempont a színházesztétikában: a színjáték tényezőinek, a színjátékot, mint művészi produktumot létrehozó művészeknek egymásközötti, valamint a közönséggel való szerves egysége. A színjáték valamennyi tényezője egy azon töből sarjad. A drámaíró, a rendező, a színész mind ugyanannak a hajlamnak, képességnek, vágynak, törekvésnek, ugyanazon síkban történő különböző vetületei. A különbség köztük annyi, hogy míg a drámaíró az alakokba és helyzetekbe való beleélés eredményét a nyelv eszközeivel fejezi ki, addig a színész a saját eszközeivel, saját testével, arcijátékával, gesztusaival, hangjával, a rendező pedig díszlettel, jelmezzel, fénnel, ritmussal teszi szemléletessé ezt a belső víziót. Meg kell azonban jegyeznünk azt is, hogy a drámaíró is csak akkor alkothat igazán színpadszerűt, ha számol a színjátéknak, mint művészetnek sajátos, belső tárgyi adottságaival. Nemcsak költsézetet akar adni, hanem színjátékot is. Ha erre nincs tekintettel, nem drámaíró, a színjátéknak, mint összefoglaló művészetnek egyik tényezője, hanem költő, műve nem színpadi mű, hanem könyvdráma. Nemcsak a színjáték egyes tényezői mutatják fel ezt a szerves egységet, hanem tulajdonképpen a műélvező közönség is ugyanabból az alapötönből érthető meg, mint a színjátékot létrehozó alkotó művészek: a bentlévőnek kifejezése, a mássá levés vágya. Ez az alkotók (drámaíró, színész, rendező) részéről aktívan, a közönség részéről passzívan, szemlélő formában. Nincs meg benne a kifejezési és ábrázolási készség és sokszor, legtöbbször a törekvés sem.

A közönséget a színjátékot alkotó művészekről, tehát csak a kifejezési és az ábrázolási készség hiánya különbözteti meg míg azokat egymás között a kifejezés eszközeinek különbözősége, bár ezek a kifejezési eszközök — és ezt hangsúlyozni kell — egymással a legszorosabb rokonságban állnak. Ezek után nézzük most már meg a színházesztétika kutatási területeit és állapítsuk meg, milyen segédtudományokat használ fel vizsgálódása közben. Bár egy azon

alapösztrőre vezettük vissza a színházesztétikum valamennyi kutatási területét, mivel az élvezést megelőzi a mű, a színjáték, ezt pedig művészi alkotás, — a drámaírás, a színjátszás, a rendezés, — az első: a művészi alkotás kutatása lesz. Erre nétféle módszer áll rendelkezésünkre.

1. Drámaírók, rendezők és színészek saját tevékenységükről adott nyilatkozatai és vallomásai, ha ezeket összegyűjtjük és tudományosan feldolgozzuk, azaz ha ellenőrizzük őket magukkal a művekkel és kritikailag kezeljük.

Természetesen számolni kell azzal, hogy maguk a művészek sem tudnak mindig mindenről a legpontosabban számot adni és vannak művészek, akiknél az alkotás folyamata kevésbé tudatos. Viszont akadnak mindig művészek, — főleg az intellektuális típusok között, akiket izgat saját alkotásuk titka, figyelik önmagukat, elmélkednek művészetük fölött. Az irodalom területén egy Valery a színészek közül egy Staniszlavszky, komoly és értékes anyagokat szolgáltat az esztétikusnak.

2. Ankétok rendezése (kérdőívek módszere). Pontosan megfogalmazott kérdésekre kérünk választ, színészek, rendezők, és drámaírók minél nagyobb számától. Itt természetesen figyelembe kell venni azt hogy a művészek általában előnyösebb színben szeretik feltüntetni magukat, — ez egyébként nem is tisztán művészi tulajdonság, — a feleleteket tehát kritikailag kell kezelni, a túlzásokat, vagy szépítgetési törekvést észre kell venni és a beérkezett válaszokat a kellő értékükre szállítani. Azonkívül ügyelni kell arra, hogy a kérdéseket a lehető legpontosabban és szabatosabban fogalmazzuk meg és a kérdések megfogalmazásában lehetőleg küszöböljük ki a szuggesztiibilitás lehetőségét.

3. Életrajzi módszer. Ez arra irányul, hogy a színház alkotó művészeinek az életéből minél több adatot ismerjünk meg. A színházesztétikus kezében azonban az életrajzi módszer nem öncél, hanem arra szolgál, hogy az ily módon hozzájutott adatok birtokában jobban megértse az illető színész, vagy rendező lelkialkatát, művészi portréját.

4. Rendezők és írók pszihografikai elemzése. Az eljárás az, hogy végigvizsgáljuk egy rendező összes műveit a rendezőnek bennük mutatkozó meghatározott lelki sajátságai szerint és statisztikát készítünk az előforduló sajátságokról. Ezt a módszert a drámaírónál is előnyösen alkalmazhatjuk, mert mindkét esetben van anyag, amire támaszkodhatunk és amit bármikor elővehetünk. A rendező esetében ez: a rendezőkönyv, ami konkrét és bármikor hozzáférhető módon rögzíti le a rendezőnek a darabról alkotott vízióját és művészi alkotómunkáját. A drámaíró esetében a drámai művek állnak előttünk. A színész alkotó munkájának vizsgálatánál a színészi alkotás nehezebb rögzíthetősége miatt, már nem lehet olyan könnyen alkalmazni.

5. A patografia, amint a neve is mutatja, a színész, a rendező és a drámaíró alkotása közben előforduló rendellenes tüneteket vizsgálja. Ennek vizsgálata azért szükséges, mert ezeknek az eseteknek

az ismerete megóvja a színházesztétikust attól, hogy elstetett törvényszerűségeket állapítson meg és igen alkalmas arra, hogy a jelenségek kereteit kifágítsa. Egyébként, tekintve, hogy a színészi tevékenység legmélyén bizonyos démonizmus van jelen, a patológikus esetek tanulmányozása magára a színészi alkotás lényegére is értékes szempontokat nyújthat.

6. A színészi, rendezői, drámaírói alkotás és tehetség kísérleti elemzése. Ha a színházesztétika nem akar úgy járni, mint a középkor zoológusai, akik egy életen keresztül vitatkoztak azon, hogy hány lába van a légynek, a helyett, hogy megnézték volna, akkor szüksége van kísérletekre. A színészi képesség vizsgálatára testeket kellene kidolgozni. Ahhoz, hogy a színészi tevékenység nem éppen egyszerű lelki folyamatát megérthessük, szükség van minél több pszicho-fizikai megfigyelésre és kísérletre.

KALMÁN LASZLO

(Folytatjuk.)

## K Ö N Y V E K

ROMÁN - MAGYAR KULTURÁLIS KAPCSOLATOK. (A Román Tájékoztatóügyi Minisztérium füzetete.)

Greguss Ágoston, a Kisfaludy-Társaság hajdani elnöke székfoglalója alkalmából a Familia szerkesztőjéhez, Vulkán Józsefhez a következő szavakat intézte: „Európa keresztbe vetett kardjának közepette annál vigasztalóbb a béke jobbját nyujtanunk és elfogadnunk... Értsük meg egymást, azaz ismerjük meg egymást.“

Elég későn fogadunk szót, de a közmondás szerint is jobb később, mint soha.

Örvendetes látnunk, hogy a Román Tájékoztatóügyi Minisztérium füzetekben kívánja a magyar közönség érdeklődését felhívni a román problémákra és megismertetni velünk a román népet, irodalmát, kultúráját és politikai irányait.

A Román Tájékoztatóügyi Minisztérium tudomásunk szerint eddig három füzetet adott ki: „Román-magyar kulturális kapcsolatok“, „A mai román irodalom kialakulása“ és „Románia helye a békepolitikában.“ Mind a három ismertetésével egyszerre nem foglalkozhatunk, hanem e helyett kiragadunk egyet a három közül és azon keresztül próbáljuk bemutatni a füzeteket.

A „Román-magyar kulturális kapcsolatok“ (Román Tájékoztatóügyi Minisztérium, Budapest, 1947.) című füzet némileg hézagpótló a magyar irodalomban is, bár a magyar közvélemény egyre követelőzőbb hangját meghallották

már a magyar könyvkiadók is és több tájékoztató műben próbálták az igényeket kielégíteni. Itt elsősorban gondolunk Szenczi László, Tóth Árpád könyvére, a Dunai Munkaközösség kiadásában megjelent „Váradi Hídverés“-re, a Román Kultúra Hete alkalmából szerkesztett Eminescu kötetre, a Debreceni Magyar-Román Ts. Keleti kapuira, a Nap lakodalma, stb.

A „Román-magyar kulturális kapcsolatok“ című füzetben nem is kapcsolatokról van szó, mint inkább a két népdalnak, irodalmának, fejlődésének és néhány kiválóbb egyéniségének összehasonlításáról. A mű szerencsésebb összeállítású, mint pl. a Nap lakodalma, habár kijelenti a szerkesztője, hogy nem tudományos munkát kíván adni a magyar közönség kezébe, hanem tudományos munkálatok eredményeként készült összefoglalást. Ez sem lehet azonban teljes, nem merítheti ki a tárgyat.

A népköltéssel kezdik, igen helyesen, az összehasonlítást és természetesen rokon vonásokat is tudnak kimutatni a magyar és a román népdalok egész sorozatában. Ez nem meglepő, mert úgyszólván egész Európában élő népek lelkének termékei csaknem ugyanazok. Ugyanazokat a meséket ismerik és a mesékben, néha a népdalokban is a motívumok feltűnően rokonok.

A mű felsorol néhány szerelmi, katonai, humoros népdalt és ezeket összehasonlítja a román megfelelőjével, majd a legtokéletesebb magyar népdalok egyikét, a Kádár Katát és a ro-