Konklúzió helyett

Következtetéseket levonni e két év termését is csak korlátozottan bemutató kamarakiállítás alapján nem volna helyes, és nem volnánk igazságosak a művészszel szemben sem.

A két kiállítás együtt: a két évvel ezelőtti és a mostani azonban már kirajzol egy utat, egy művészi pálya kezdetén annak lehetőségeit, a további fejlődés és kiteljesedés távlatait, ígéretét megmutatva.

Pózok nélküli, természetesen emberi művészet a Tóth Sándoré. Ő maga idegenkedett mindig fölvett modoroktól, mesterkéltségtől, modernkedéstől. Keze alatt csak olyan érzések és gondolatok mintázódnak alkotássá, amik az ő érzései és gondolatai, amik emberi egyéniségén, művészi felfogásán, meggyőződésén és a világban önmaga helyét kereső és megtaláló őszinte állásfoglalásán átszűrve is megállják a próbát, s érdemesek a megmaradásra, a maradandóságra.

Ez a természetesség, ez az őszinteség, ez a humanizmus lehet s legyen hűséges útmutatója, sohasem tévedő iránytűje a választott és megnyert művészet útján.

PAPP LAJOS

KORNISS DEZSŐ KÉPEI SZÉKESFEHÉRVÁROTT

Korniss Dezső kiállítására hosszú évek óta várt a közönség. Olykor egy-egy cikk elismeréssel adózott munkásságának neve említésével korábban is. Hosszabb tanulmány — Mezei Árpád és Solymár István írásain kívül — mind ez ideig nem látott róla napvilágot. Így történhetett, hogy a műértő kevesek tudtak róla, legjobb művészeink között tartották számon, a nagyközönség előtt mégis teljességgel ismeretlen volt. Különböző kiállításokon találkozhattunk egy-egy képével — elsősorban Szentendrén —, de ezek jobbára korábbi arculatát villantották elénk. Nagyobb kollekcióval idehaza 46-ban és 47-ben jelentkezett utoljára, amikor az Európai Iskola egyik vezető tagja volt. Ekkor, pontosan 1946-ban írta róla egyik kritikusa: „Korniss nagyon biztató út előtt áll. Önálló, eredeti, franciásan racionális, nem rokonítható másokkal. A meg nem alkuvók és az engedményre nem képesek fajtájához tartozik. Egy európai viszonylatban is figyelemre méltó egyéniség tűnt fel vele a magyar festészetben." Majd húsz évnek kellett eltelnie, amíg ismét láthattuk őt, ezúttal Fehérvárott, az István Király múzeumban. Azóta ez a kiállítás is bezárt, a képek egymásnak fordítva visszakerültek eredeti helyükre, a Duna-parti lakás szűk falai közé. Visszhangja a kiállításnak nemigen volt. Pedig egyetlen pillantás bárkit meggyőzhetett, hogy Korniss Dezső változatlanul azon az úton halad, amelyen immár negyedfél évtizede, s ez az út ma még inkább európai szintet jelez, mint húsz évvel ezelőtt.

Kubizmus — szürrealizmus — informel — asszociatív figuráció: ezek ennek az útnak fontosabb állomásai. Különös egy út Korniss Dezsőé: a szerkezetiség, a racionális képalkotás mestereként indul, s az informel végletes szabadságáig jut el. Az utolsó évek figurációs darabjait akár az absztrakt festészet keretében is tárgyalhatnók. Korniss Dezső nem köti le magát tartósabban semmilyen iskola vagy elmélet mellé. Nem csak az Európai Iskola egyik vezető tagja volt ő, korábban ott találjuk a Szocialista Képzőművészek Csoportjának alapítói között, későbbi tevékenysége alapján pedig — Vajda Lajossal és Bálint Endrével együtt — a szentendrei festőcsoport tagjai közé számítják. Így újul meg egyre festészete is, periódusaiban, azok legjobb darabjaiban egyre tágabb univerzálisabb értelmet nyerve.

Cézanne tisztelőjeként indult, elveivel egy életre eljegyezte magát, de a sorsdöntő felszabadulást a szürrealizmus hozta meg számára. Pontosabban az az alkotásmód, amelyet vele kapcsolatba szoktunk hozni. A kornissi szürrealizmusnak mindeddig jobbára azokat a darabjait tartottuk számon, melyeket ő maga „konstruktív" megjelöléssel illet. Elsősorban Szentendréről, illetve Esztergomból ismerjük ezeket. Álom és valóság, varázslat és képzelet ötvöződik össze bennük, szerkezetük tudatosan átgondolt, a véletlennek itt nincs mit keresnie. A fehérvári kiállítás ezzel szemben szürrealizmusának egy másik arculatát sejteti. A néhány darab láttán André Masson 1962-ben írt sorai jutnak eszünkbe: „Ideje lenne kettéválasztani a szürrealizmust, az 1924 és 28 közötti szakaszra, amikor a *jelzés*, az *írás* dominált, s a későbbire, a szürrealista naturalizmusra. Úgy hiszem, az első lehetőségei még nincsenek kimerítve."

Korniss egyik-másik képe valóban jelzésszerű, a geometrikus építettségnek

legcsekélyebb nyomát sem találjuk bennük. Különös figurák ugrálnak előttünk groteszk mozdulattal; bizarr lények sandítanak ránk sunyin és ijesztően; oldalt forduló fej néz a semmibe, homloka alól vér szivárog. Arrébb ijesztő látleletként vöröslő foltoktól tarkálló csonka test mered a szemlélőre, mellette fehéres-szürke, eleven szövetként a Megfeszített teste tapad a nyurga keresztfához. Vagy talán nem is a Megfeszített testét látjuk, hanem csupán egy emberét, a szenvedő emberét? 1947-et, 48-at írunk, amikor ezek a képek megszületnek; a háború fájó és borzalmas élménye kavarog bennük. Jelentésük azonban kiszakítja őket az idő s a tér korlátai közül. Távolabbról tekintve úgy érezzük, mintha egy különös dráma jelenetei peregnének előttünk illogikus rendben. Egyik pillanatban a képzelet, a lélek tág tere szállítja hozzá az anyagot, a másik pillanatban a külső valóság kényszeríti a művészt, hogy rádöbbenjen a létezés borzalmaira. Ez a hol komor, hol játékos és bizarr *drámaiság* Korniss Dezső művészetét alapvető módon meghatározza, leglényegesebb vonása marad mindvégig.

Ekkor, közvetlenül a háború utáni években, még kihámozható tárgyi elemek közé kristályosodik a képek drámaisága. Később ugyanez a drámaiság minden figuratív áttétel nélkül szólal meg, úgy, ahogy a szeizmográf jelzi a föld belső mozgását. Most még szorosan kötődik egymáshoz jelzés és jelentés; az első különösebb szellemi erőfeszítés nélkül idézi fel a másodikat. Ez az egyensúly azonban bármelyik pillanatban felborulással fenyegethet: a művész fegyelméből fakad, hogy a figuráció meg tud maradni a jelzés szintjén, s a mozgékony festékanyag nem töri át a kötöttebb alakítás zárait. Egyelőre igen kicsiny, minimális felületen terjed szét, pontosan olyan nagyságún, amekkorát a figurációhoz kötött jelentés megkíván.

Innen, e képektől csupán egyetlen lépés annak felismeréséig, hogy a zománc mozgását semmilyen figurációhoz nem szükséges hozzáidomítania, így is alkalmas lehet közlésre. Ezt a lépést meg is teszi a művész, fentebbi műveivel egy időben, a második világháború utáni években. Nem kell feltétlenül közvetlen inspirációra, keleti vagy nyugati hatásra gyanakodnunk — elsősorban Pollock vagy Tobey reminiszcenciákra —, a művészt az autonóm fejlődés törvényei is ebbe az irányba vihették. Amíg azonban a kornissi kalligráfia remek darabjai megszületnek, majd egy évtizednek kell eltelnie. A külső s belső feltételek ekkorra érlelődnek meg benne. Mindez azonban nem változtat a tényen: az új technika, az informel-technika — mint láttuk — szürrealizmusa oldalhajtásaként született meg, de a további évek során ez az oldalhajtás terebélyes fává fejlődik. Korniss egész festészete megfrissül általa.

A szürrealizmusnak s az informelnek, illetve a kalligráfiának ez a kapcsolódása, összefonódása nem kivételes jelenség. A nyugati festészetben hasonló fejlődés tanúi lehetünk. A háború utáni nemzedékre a klasszikus szürrealizmus nem annyira „stílusjelenségként" vagy módszerként hatott. Sokkal inkább a tudattalan világának határtalan kitágításával, olyan képek rögzítésére sarkallva a fiatalokat, amelyek — mint Read írja — „talán a tudat alatti szféra mélyebb rétegeiből erednek, és amelyek közvetlenül érzékelhetően nem társíthatók a külső világgal". Az a Breton, aki még a negyvenes évek végén is konokul harcolt a szürrealizmust „meghamisító" újabb törekvések ellen, az ötvenes években váratlanul a tasizmus mellé áll. Be kellett látnia, „a tiszta pszichikai automatizmust" — amit a programhoz híven nem csak az irodalomnak, hanem a festészetnek is meg kellett valósítania — az újabb irányzatok sokkal inkább megközelítették, mint a klasszikus szürrealisták.

Ezt az automatizmust még így is csak megközelíteni lehetett, *tisztán* megvalósítani — nem. Még Mathieu is, aki pedig igen hírhedtté tette nevét szédítő gyorsasággal készült vásznaival, azt írja magáról: „Tudat alatt a festőnek meg kell őriznie maga számára a kontroll lehetőségének maximumát, az elhatározás és a kontempláció dialektikájában." A nyugati kalligráfia egyik mestere, Degottex a kalligráfiát egyenesen diszciplínának nevezi, olyan diszciplínának, amely a gyakorlat során szerzett kontrollt s fölényesen biztos végrehajtást követel. Ez a kontroll — fogalmazza meg röviden — „intellektuális és empirikus természetű". Így, ha a tudat alatt játszódik is le az alkotás lényeges folyamata — amint azt Goethe óta tudjuk —, a műalkotás *nem automatikusan* vetítődik ki a tudatalattiból. Még azoknál sem, akik ennek a tudatalattinak oly nagy szerepet tulajdonítanak. A tudatalatti — végső fokon a tudattalan — képeit így színezi át a művész intellektuális tevékenysége, empirikus tapasztalata. Legalábbis Nyugaton, ahol — szemben a hagyományokban gazdag Kelettel — a mű alakítása s a „betűk" formálása merész önállóságot és leleményes kezdeményezőkészséget kíván. Nem kell tehát különösnek találnunk, hogy Korniss a konstruktív szürrealizmus mellett a kalligráfia hívéül szegődik.

A kalligráfia egyik alapvető feltétele az ujjak szeizmográfszerű érzékenysége. Ezt az érzékenységet Korniss nem csupán a szokványos rajz- és festőszerszámok használata révén tökéletesítette. 1927 óta dolgozik montázstechnikával, illetve ollóval, mint a többi szerszámmal egyenrangú eszközzel. Egyszerre „rajzol" vele és vág, a forma úgy bontakozik ki ujjai közül, mint Matisse-nál, csakhogy Kornisst nem egyszerűen dekoratív célok vezetik. A figurációk a véletlen s a tudatos alakítás szerencsés összejátszásából születnek, s amikor egymás mellé kerülnek, nem maradnak meg illogikus elszigeteltségükben. Valóságos metamorfózis tanúi vagyunk: a képelemeket — a magazinfoto kivágott darabjait — merészen elfordítja, tárgyi jelentésükből kivetkőzteti, és egészen újszerű kapcsolatot teremt közöttük. A részletformák a ceruzavonás gyorsaságával születnek meg, s mire összeállnak, tudatos kompozíciónak tűnnek. Most, a mi szempontunkból akár műhelymunkának is tekinthetők.

Kiállított lakkzománcai és kalligráfiái valóban a gyors formaalakítás mintaszerű példái. Általuk Korniss új, ismeretlen területet hódított meg művészete számára. Mélyebbre nyúlt önmaga s a világ kapcsolatának felfedésében, mélyebbre, mint korábban. A technika s a szemlélet megváltozása végső fokon ezt jelenti, nem csupán újszerű, izgalmas kísérletet. Lemond a figurációról, mindenféle kötött formaalakításról, hogy konkrét élményeit *emlékképektől függetlenül*, tisztán fejezhesse ki. Az élmények közelebbi megjelölésére a *festői* jelzőt pontatlannak érezzük. (Akkor is, ha tudjuk, hogy a hasonló technikai eljárások a tudatalatti, illetve a tudattalan *képeinek* felidézésére irányulnak, s a klasszikus szürrealizmus által fel nem tárt mélyebb rétegekig nyúlnak le.) Amit Korniss s európai társai a tudatalatti világból felhoznak, nem látvány, s nem is látomás. Az *egész* emberi konstitúció kiáltásait közvetítik, az eleven és energikus lét jelzéseit, olykor artikuláció nélkül. Üzenet mindegyik, de olyan üzenet, amelynek *szó szerinti* értelmét nehéz lenne megfejtenünk. Talán nincs is rá szükség, a segélykiáltás értelmét is inkább a hanghordozásból hámozzuk ki. Vagy Herbert Read szavaira gondoljunk, aki szerint az Action Painting művésze az alkotásban a látható-tapintható világba vetett biztonságérzését elégíti ki? A tevékenység, a folyamat az életet jelentené számára? Menedéket és egyben teljességet, amelybe mint a hajótörött a mentőövbe, úgy kapaszkodik?

A lakkzománcok és kalligráfiák olykor megrázó drámaisággal vallanak a művészben háborgó élményekről. Ez a drámaiság — s ez Korniss egyik alapvető vonása — mindig szűkszavúan, puritán nyelven szólal meg, nemegyszer meglepő tömörséggel. Többek között ez különbözteti meg nyugati kortársaitól. Ha a zománcfestékkel írt-csurgatott jelek el is lepik a papír egész felületét, a sűrű szövedék mégis áttekinthető marad. A néhány színre redukált festékanyag mozgása nem sűrű, rétegekre bomló dzsungelt varázsol elénk, mint Pollock vagy Tobey vásznainál tapasztalhatjuk; a felület kevésbé szövevényes, s módszeresebben, higgadtabban kitöltött. Vannak Kornissnak még monochrom kalligráfiái is. Ha pedig „szabályos" kalligráfiát ír, egyenes sorokban halad, balról jobbra, ahogy közönségesen is írni szoktunk. Az így kialakult ritmikus hálózat rendezett tagolású, mind a négy oldalon gondosan zárt. A lakkzománcok és a kalligráfiák között vannak azonban teljesen kötetlen mozgású, változatos alakzatokat egybesűrítő darabok. A zománc húzta vonal váratlanul kiszakad a szabályos sorok kötöttségéből, nekiiramodik, összegubancolódik, alakzattá sűrűsödik, majd ismét tovább kering pályáján, hogy végül újra összecsomósodjék. Máskor játékos mozgású vonalak, szeszélyes alakú foltok békülnek össze vagy akaszkodnak egymásba egyetlen felületen. A humornak s a groteszknek Miro a nagy mestere. Korniss sohasem engedi szabadjára alakzatait, nem formálódhatnak kényük-kedvük szerint: a szerteágazó erővonalak pórázon tartják őket. A humor helyett így maradnak meg a drámaiság szintjén, s így kapcsolódnak a művész korábbi alkotásaihoz.

A kornissi szürrealizmustól a kalligráfiáig — mint láttuk — egyenes út vezet. Ugyanígy egyenes az út az utóbbi évek *Metamorfózisok* elnevezésű darabjaiig. Bennük sok tekintetben Korniss eddigi művészetének betetőzését kell látnunk. A formai, technikai kimunkáltság, a jelentésbeli gazdagság egyaránt erre a megállapításra juttatnak bennünket. Kisméretű, magazinpapírra zománccal, illetve olajzománccal készült darabok ezek kivétel nélkül. Technikai megoldásuk a sgraffitoéval rokon: az eredeti lapot vagy a rávitt színfelületet a művész újabb színnel fedi, majd ebből — még száradás előtt — valamilyen formációt alakít, „vés" ki. Ez a formáció így tulajdonképpen az alapszínből vagy a magazinpapír nyomásos felületéből bontakozik ki, tűnik elő, olykor csodálatos ragyogással. A véletlen s a tudatos alakítás kapcsolata ezeknél a daraboknál szorosabb, mint a kalligráfiáknál

s a lakkzománcoknál, de a sorozat rokon azokkal: a művész szívesen nevezi „metamorfózisait" vésett kalligráfiáknak.

Ezt a technikát mások is használják, a nyugati kortársak közül elsősorban Tàpiest neveznők meg, aki a 40-es és 50-es években dolgozott hasonló eljárással. Méltatója „pokolra szállásnak" nevezni ezt az időszakot Tàpies művészetében, s a szürrealizmus, Mirò és Klee inspirációjáról beszél. Ami azonban ott — a figurációk jellegéből adódóan — valóban „pokolra szállásnak" minősíthető, itt, Kornissnál emberibb, szelídebb világgal való kapcsolatot jelent. Tegyük azonban hozzá: ez a világ bárhol felépíthető, magunkban éppúgy, mint az univerzumban bárhol, úgy is mondhatjuk, a szabadság világa ez, ahogy megnyitó beszédében Pilinszky János jellemezte Korniss művészetét. Ez a világ valóban nem „zárt", sem egészében, sem részleteiben. Örök mozgásban, átalakulásban van, s amit egy-egy villanásként felfogunk belőle — ezek a képek —, a következő pillanatban máris mássá alakulhat, új értelmet, jelentést kaphat.

Korniss azonban nem filozófiát alkot, hanem képet. Anyaggal: papírral, festékkel és késsel dolgozik. Az alakítás folyamatát nemegyszer a magazinpapír szabályos sorokba tördelt betűi vagy számábrái indítják el. Ezek egységes tónust, ritmust adnak az alapfelületnek, de befolyásolhatják, eldönthetik az alakítás további fázisát is. Az egyensúly csakis ellentétes erők küzdelméből jöhet létre, a monoton ritmus könnyen egyhangúságot eredményezhet. A Metamorfózisok egyik legszebb darabja egész magazinlapot betöltő számformációnak köszönheti létrejöttét: vakító világosságú félköríves horizontnyílásban kékeszöld színvillanások vibrálnak szemünk előtt. A betűk, számok kötött, szabályos ritmusát nyugtalan vonalú színfoltokkal teszi változatosabbá.

A nyomtatott lap már a fiatal Max Ernstnél hasonló szerepet játszik. Nála egy illusztrált katalógus lapjai indítják el az alakítás folyamatát. „Meglepődve vettem észre — írja —, milyen erővel ragadják meg izgatott tekintetemet egy illusztrált katalógus lapjai... Elegendő volt ekkor már annyi is, hogy e katalógus lapjaira festve vagy rajzolva, könnyedén reprodukálva csak azt, amit önmagamban láttam, egy szín, egy ceruzarajz, az ábrázolt tárgyakhoz idegen környezet... felkeltse hallucinációim hiteles és mozdulatlan képét." Az inspiratív „lökés" Kornissnál is lényegében ugyanilyen. Ő azonban nem alakos víziókat fest, mint svájci kortársa, hanem képet alkot, egyszerre ösztönösen és tudatosan. A két művész útja ezzel szét is válik. Kornisst a magazinlap — Max Ernsttel szemben — csupán ritmus, váz, szerkezet elfogadására készteti. Ennek vizuális továbbképzése, kitöltése a betűk, számok jellegének megfelelően ugyancsak az elvonatkoztatás síkján mozog, legalábbis látszólag. A szemlélőt asszociációiban nem lehet megkötni. A művész azonban semmilyen határozott figurációra nem törekszik. Korniss így teremti meg ismét a maga jellegzetes „szürrealizmusát", amelyben a véletlen s a tudatos alakítás egyaránt szerephez jut. De ezenfelül olyan gazdag asszociációkat tesz lehetővé, amilyenekkel korábban nem találkozhattunk. „A különböző lehetőségek egyszerre jelennek meg — írja erről Mezei Árpád —, mint valami komplex eleven és színes történés, és nézhető úgy is, hogy egyetlen mozdulatlan szimbólum. Ugyanaz a kép rendszerint mindkét módon látható."

A *Metarmorfózisok* azonban nagyrészt mégsem a papírlap nyomtatott betűinek, számainak köszönhetik létrejöttüket. A látható-tapintható világ élményei állanak mögöttük. A tárgyi utalások nemegyszer az egyértelmű figuráció hiányában is kihámozhatók. Gyakran visszatérő, viszonylag könnyen azonosítható élményforrás a város-kép, és a Duna-kép. Egyik sem a nappal fényében fogamzik, szilárdul meg a művészben: a Duna víztükre éjszakai „ragyogásban" tündöklik, hullámai lámpák visszfényét ringatják tova; a város ugyancsak a sötétből merül fel, kupolák aranyló ívei, házak vonalai jelzik jelenlétét. Máskor vöröslő csipkézett foltok — lepkekönnyű, puha szirmok? — úsznak el szemünk előtt, s oly fénnyel izzanak, mint a középkori üvegablakok. Majd ismeretlen vidékre tévedünk, fenn a félhold narancsszínben ragyog, alatta, lenn, hármasan ívelt alakzat zárja el tekintetünket. A tér egy másik pontjáról egymásra halmozott alakzatok mellől a messzi végtelenbe látunk, szemünk a kéklő távolba vész.

E néhány „leírásból" is kiderül, hogy Metamorfózisaiban Korniss merőben új úton jár: látható-tapintható világ illúzióját teremti meg teljesen kötetlen, „szabálytalan" elemekkel, a forma tagadása révén. Ennek az asszociatív figurációnak a hagyományos értelemben vett figuratív festészethez valóban nem lehet köze, annak legszélsőségesebb irányzataihoz sem. Korniss csakis ennek s ezeknek megtagadásával juthatott el ide, ehhez a kiteljesedéshez. De amit a kalligráfiákból s természetesen az *Illuminációk*ból módszerben, megoldásban felhasznált, az a sorozatnak csakis javára válhatott. Mivel azonban a szemlélő asszociációi természetesen a lát-

ható-tapintható világhoz kötődnek, fel kellett használnia a festészet, a vizuális láttatás különböző eszközeit is. Ezeket azonban gyökeresen át kellett értelmeznie. Tàpies is ugyanezt tette említett alkotásaiban, sőt később Max Ernst is. Így jelenik meg nála a tér új értelmezésben, nem a hagyományos, a fókuszhoz kötött, hanem a szabad, a végtelenbe táruló, amelyben magunk is benne állunk, s nem kívülről nézzük, közömbös szemlélőként. Új értelmet ad a színnek is. Tündöklő fény és ragyogás lesz; amit elér, azt feloldja, átvilágítja, magába szívja, de ha kell, mélységet is ad. A világos színek felfokozott fényértéke mellett a fekete különleges szerephez jut. Belőle, mögüle bontakoznak ki — mint a káoszból — a tájak és figurák, házak és városok, tavak és tengerek, a kornissi világnak csodálatos faunája és flórája. Ezáltal lesz ez a világ egyfajta teljesség, a valóság és képzelet, a lehetőség és a beteljesedés szilárd egysége.

Fehérvárott Korniss Dezső európai szintű és kvalitású művészként mutatkozott be. Minden alkotásában míves mester: kalligráfiái, lakkzománcai, illuminációi és metamorfózisai egyaránt a tökély levegőjét árasztják. Ami Európához köti: az együttlélegzés a kor vezető áramlataival. A többlet jellegzetesen övé: az a világ, amit a végtelenből s önmagából kihasít magának. Ez a kettős világ tökéletesen fedi egymást. Gazdag, színes, eleven világ tárul elénk, de ez a világ — mit tagadjuk — végzetesen drámai is. Mindenütt komor, olykor groteszk víziókra bukkanunk benne. Szelídebb tájain még legfeljebb a komoly áhítat zsoltárait zendíti meg a művész. Ez a festészet mélyen korunkban gyökerezik, s az emberhez, hozzánk szól. Ahhoz az emberhez, akiben önmagával s az élettel szemben a teljesség igénye él. Korniss Dezső művészete kezdettől fogva ezt a teljességigényt szolgálja.

MEZEI OTTÓ

A ZENEI ÉVAD ESEMÉNYEI SZEGEDEN

NÉHÁNY GONDOLAT AZ ELMÚLT HANGVERSENYÉVADRÓL

A hangversenyévad lezárultával természetesnek tűnik, hogy átfogó képet adjunk a Filharmónia rendezte koncertek jelentőségéről, színvonaláról mind a pozitív, mind a negatív jelenségek megvilágításával.

Mivel a nagyobb megmozdulást általában a színházban megtartott zenekari koncertek idézték elő, elsősorban ezekről szólunk. Sajnálattal kell megállapítanunk, hogy itt az előző évekhez mérten, ha kisfokú is, de mindenki számára érezhető színvonalbeli esés történt. Különösen a *Bartók Béla Filharmonikus Zenekar* produkciói alapján mondhatjuk ezt. Szó sincs arról, hogy az egyes zenekari tagok munkáját vagy felkészültségét kifogásolnánk — hiszen a zenekari muzsikusokat illetően sok pozitív irányba mutató változás, fejlődés történt, különösen fúvós vonalon —, hanem arról, hogy az együttes tagjai szinte emberfeletti munkát végeznek, s az általános fáradtság következményeképpen sohasem nyújthatják azt, ami erejüktől és tehetségüktől telne. Csak illusztrálásképpen hadd közöljem: *Szegeden egy zenekar van, a Szegedi Nemzeti Színház zenekara.* A színház közismerten komoly operai teljesítményt követel ettől az együttestől. Természetesen ugyanez a zenekar játssza az operetteket is, és ez megy „táj"-ba — operával és operettel egyaránt — olyan távoli városba is, mint pl. Székesfehérvár. Ez még eddig rendben is lenne, de bonyolódik a helyzet, amikor a Bartók Béla Filharmonikus Zenekart is ugyanazok a tagok alkotják, akik éppen elég munkát kapnak a színháztól, arról nem is szólva, hogy jó részük vagy mint rendes kinevezett tanár, vagy mint óradíjas működik valamelyik zeneiskolában vagy a szakiskolában, és nemcsak Szegeden, hanem még vidéken is. (Igaz, kisegítőként néhány szakiskolás, szaktanárképzős hallgató is bekapcsolódik a munkába, de ez minőségváltozást — legalábbis pozitív irányban — egyáltalán nem jelent.)

Félreértések elkerülése végett: a mondottakkal nem a zenekari tagokat támadjuk. A színházban játszani kell, a filharmonikus zenekarra szükség van, a zeneiskolákban még mindig fennáll a tanárhiány. Következésképpen ezeknek az embereknek a munkájára, így ahogy van, igényt kell tartanunk. *A problémát csak a tervbe vett önálló színházi, illetve hangverseny-zenekar megteremtése oldhatja meg.* Reméljük, hamarosan.

Sajnos az idei vendég karmesterek közül egy sem volt olyan, aki ezt a fáradt együttest fel tudta volna rázni — mint pl. tette azt a múlt évben Carlo *Zecchi.* A külföldi karmesterek közül egyedül Eliamu *Inbal* vezénylését dicsérhetjük, a magyar vendégek közül pedig csak *Komor* Vilmos és *Lukács* Ervin munkáját emelhetjük ki.