

retszerzés tervezhetetlen és illuzórikus.) Ezek az állapotok szabják meg nálunk az operai műveltséget, amely ugyanúgy része a magyar operakultúrának, mint az operajátszás vagy a zene tudomány. E műveltség feltételeiből természetes módon következnek a normái: nem szükségesek szolid ismeretek, tárgyi referenciával bíró fogalmak, az operáról nyugodtan lehet mondani bármit. Ha Szerdahely György esztétikájáról egykor azt mondta a német kortárs, hogy „a szerző semmi újat nem mond, de olvasottsága becsületére válik”, úgy manapság nálunk az operáról viszonylag könnyű újat mondani, mert a gondolatot nem korlátozza olvasottság, mely a szerző becsületére válna. E téren nem annyira a dolog számít, mint inkább a „beszédmód”. A diadalmas beszédmódnak és a szövegközlési, fordítási hibáknak, tárgyi tévedéseknek az elfogulatlan együttélése a *Nappali ház* operaszámában is jól mutatja, hogy mi történik, ha a szellemi ambíció, amelynek nemességéhez nem férhet kétség, nem gyökerezik tényekben és szilárd ismeretekben, s nem is érzékeli szakmai normák létezését, kontroll szükségét. Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy az operáról csak tudományosan volna szabad megnyilatkozni, azt azonban igenis gondolom, hogy a róla való elmélkedés semmilyen formája számára nincs más forrása az igazságnak, mint a tudomány számára: a tények. S ismeretük hiányát vagy nagyvonalú kezelésüket nem volna széles úgymint kompenzálani, hogy végső ismeretelméleti relativizmusunkat túlságosan közvetlenül vonatkoztatjuk a trivialisításokra.

A *Nappali ház* operaszámának azok az írásai, amelyek en général foglalkoznak az operával, Szerdahelyétől Csuhaig, egyetlen „Leitmotiv”-ot zengenek: abban jelölik meg az opera lényegét és sajátos hatáspotenciálját, hogy nem racionális műfaj. Ez a téma, s színesen lehet – Rostand–Ábrányi Roxane-jának Christianhoz intézett halhatatlan biztatásával élve – hímezni. Ez azonban a szín- és formagazdagság ellenére sem lesz sokkal több, mint színről való megfogalmazása annak, amit Voltaire a visszajáról fogalmazott meg híres bonmot-jával: „ami túlságosan együgyű ahhoz, hogy elmondják, azt éléneklük”. Az opera irracionális ereje – udvariánul fogalmazva: közhely, udvariasabban: az opera mítosza. Racionálitás-

ból kiábrándult korszakokban, mint a miénk is, az udvariasabb megfogalmazás ajánlatos. De akár így minősítjük a tézist, akár úgy, annyit mindenképpen meg lehet kockáztatni, hogy ennél azért mégiscsak többet, pontosabban, konkrétabbat, tárgyyszerűbbet kellene tudni mondani az operáról – még en général is.

A *Nappali ház* operaszáma nagy felfedezéssel szolgál: Magyarországon van szellemi igény és kapacitás az operáról való világszínvonalú gondolkodásra. Ugyanakkor arra is rávilágít, hogy ennek mennyire nincsen meg az alapja, a háttere, a kulturális közege, az intellektuális képességeken kívül mennyire hiányoznak a hagyományok, a tárgyi feltételek és a nyilvánosság normái. Az operáról való gondolkodás a magyar kultúrának azok közé a területei közé tartozik, ahol mindent előlről kellene kezdeni, először az alapokat kellene lerakni, s az alapoktól kellene építkezni. Nagy kérdés, hogy az opera, az operakultúra olyan fontos-e nálunk, hogy e nagy erőösszpontosítást, koncepciózus tervezést és hangsúlyszorgalmat követelő munka, minimum egy évszázad mulasztásainak pótlása, a nemzetközi színvonalhoz való felzárkózás egyáltalán realitás-e, nem pedig álom csupán. Minden ellene szól. S így az a szellemi mozgás, amelyet a *Nappali ház* most e téren is láthatóvá tett, egyszerűen okoz – meglétével – örömet és – provinciális talajtalanságával – keserűséget.

Fodor Géza

KOLTAI TAMÁS: AZ OPERA-PER

Szabad Tér Kiadó, 1990. 325 oldal, 118 Ft

1983 és 1988 között Koltai Tamás interjúkat készített a *Muzsika* című folyóirat számára, melyeknek tárgya, röviden fogalmazva, az opera volt. Az interjúkban szót kaptak kortárs operaszerzők (Petrovics Emil, Szokolay Sándor), karmesterek (Fischer Ádám, Fischer Iván, Kulka János, Mihály András, Giuseppe

Patané), feltűnően nagy számban rendezők (a külföldön dolgozók közül Peter Brook, Götz Friedrich, Kalle Holmberg, Harry Kupfer, Jean-Pierre Ponnelle és Wolfgang Wagner, az itthoniak közül szinte egy egész operarendező generáció, Békés András, Mikó András, Szencsár Miklós és Vámos László, s mellettük az operához is átkalandozó prózai színházi rendező, Ruszt József), operanékesek (Csengery Adrienne, Marton Éva, Melis György, Jevgenyij Nyesztyerenko, Polgár László és Samuel Ramey), gyakorló operaház-igazgatók (ebben a minőségben szólalhatott meg másodsorra Petrovics Emül, aki ekkor, az 1984-ben készített három esztendővel követő beszélgetés idején a Magyar Állami Operaház igazgatója volt, valamint a már ugyancsak említett Wolfgang Wagner), továbbá egyetlen zeneesztéta is, Fodor Géza. A huszonöt beszélgetés kötetben is megjelent, s a könyv a kiadói keresetségben a kissé meglepetésszerű AZ OPERA-PER címet nyerte el.

Koltai a megkérdezettek kiválasztásában látható igyekezettel a sokszínűségekre törekedett. Nem állt ellen az esetlegességeknek és a kezére játszó véledennek sem: Marton Évával, Nyesztyerenkóval, Patanéval vagy Ramey-vel alighanem azért készített beszélgetéseket, mert velük éppen megkérdezzük idején folyt magyarországi hanglemezfelvétel. Az alkalmiság itt-ott meg is látszik: a Ramey-interjú például felületességével alatta marad a többinek, inkább csak nem érdektelen adatokat tartalmazó művészbeszélgetés, mint elvi megnyilatkozás. Koltai célja viszont az lehetett, hogy az operaszínház különböző rendű és rangú szereplői közül a sorozatban lehetőleg minél több „foglalkozás” képviselője jelen legyen, s a nyilatkozatokból kerekedjen ki egy általános kép. A foglalkozási ágak szám szerinti megoszlása azonban eleve megváltoztatta a teljes sorozat belső hangsúlyait, amihez az említett esetlegesség is hozzájárult. Mert nézzük például az énekeseket: Melis György kétségtelenül a magyar opera közelmúltjának egyik legfontosabb alakja; Csengery Adrienne remek énekesnő; Samuel Ramey sokat foglalkoztatott énekesztár; Polgár Lászlónak, Marton Évának vagy Nyesztyerenkónak pedig vitathatatlanul a jelenkori operajátszás élvonalában van a helye – ám mellettük legalább ennyi kiváló énekest meg lehetett volna még kérdezni. Bi-

zonyára olyan operanékes is akadt volna, aki rendez vagy vezényel. A rendezőknél nincsen ilyen hiányérzetünk. Itt Koltai mintha körültekintőbben járt volna el Ponnelle, Kupfer, Brook vagy Wolfgang Wagner kiválasztásával (más lapra tartozik, s a könyv magyarázattal is szolgál rá, hogy a magyar rendezők közül alig-alig tudott volna az itt szereplők helyett másokat meginvitálni). Ez a tény s a megszólaltatott rendezők a többiekénél nagyobb száma szimbolikusan is olyan kérdést vet fel, ami aztán kisebb vagy nagyobb súllyal előkerül az összes interjúban. A Koltait foglalkoztató fő kérdést (ami, nem vitatom, valóban az opera egyik megkerülhetetlen kérdése) némelyik beszélgetés úgy-ahogy igen, a sorozat egésze viszont nem tisztázza megnyugtatóan. Valóban ilyen ma, ez ma az opera? A rendezők volnának az opera legnélkülözhetetlenebb „kellékei”? Vagy e mindent összevetve gazdag és tekintélyes, részleteiben azonban vitatható névsor arányeltolódásai pusztán az interjúk készítőjének eredendő érdeklődését tárják fel, és akkor a sorozatban valójában nem az operáról, hanem az operaszínházról, az operajátszásról s azon belül is egy speciális problémáról: régi és modern, hagyományos és kísérleti szembenállásról, kibékíthetelenségéről vagy kibékíthetőségéről van szó?

A cím is mást ígér, mint ami a könyvben benne van. Sem első pillantásra, sem a kötetet végigolvasva nem győzi meg az olvasót arról, hogy az *opera-per* anyaga, ha folyik ilyen per, tényleg az, ami körül e beszélgetések többsége forog. Különbség legfeljebb a két olvasói pozíció között van: a cím miatt az ügy tárgyalása előtt eleve mást várunk, a peranyag tanulmányozása után pedig nem igazán tudunk ítéletet hozni. Kétséges lehet előttünk, hogy a legmegfelelőbb tanúkat hallgattuk-e meg; vajon ezek esküjük alatt a szívszta igazat mondták-e? De legyenek ők a tanúk, higgyük el, hogy az igazat vallották, s tételezzük fel, hogy már minden bizonyítást nyert; vajon ki a vádlott?

Pedig a kérdező, Koltai Tamás a tárgyalás során mindvégig ambíciós ügyésznek, a vád elfogulatlanságát és szilárd képviselőjének bizonyul, s ha arra kerül a sor, felkészült, a peranyagban és a precedensekben járatos védőnek mutatkozik. Jártassága és szakszerűsége kivétel nélkül mindegyik beszélgetésben

egyenrangú beszélgetőpartnerré avatja őt. Egyenrangúságát és kompetenciáját kissé el is fedi a kérdéseivel társuló és számomra vonzó kérdezői forma. Az utóbbi időkben hozzá szokhatunk ahhoz, hogy valamely szűkebb szakma képviselői a nyilvánosság előtt önkör-látozás nélkül tegeznek egymást (hiszen, ahogy miniszteriális körökben újabban mondani szokás: „egy hajóban evezünk”). A néhol Koltai számára is önkéntelenül kfnálkozó, egy ha-jóban evező, uniformizált és obligát interjústí-lus után üdítően, szinte unikumként hat Koltai magázódása, ami egyúttal a mindenkorra fenntartott kritikai kívülállást is jelzi: *maguk* onnan beszélnek arról, amit én innen, a zene-kari árok másik oldaláról látok és tudok; arról beszél *ön és ön*, ami nekem is meggyőződésem-mé vált. Látás, tudás, meggyőződés: az inter-jükötetnek lehetséges olyan olvasata, amely *kizárólag* Koltai dől beütés kérdéseire szorítko-zik. Ha így olvasnánk a könyvet, megismer-nénk a könyv huszonhatodik szereplőjének következetes és senki mással össze nem té-veszhető álláspontját.

A fentiekben utaltam már rá, hogy a problé-ma (ha ez problémának tekinthető) éppen ebben a következetes és összetéveszthetetlen álláspontban rejlik. A hasonlatnál maradvá-ában, hogy Koltai ügyészként és védőként egyaránt ugyanazt a vád- és védőbeszédet mondja el: az opera előtte semmilyen módon nem válik el a színháztól és a színpadi megje-lenéstől. S a válaszadók közül az énekesek ke-vésbé, a karmesterek pedig egyáltalán nem kaphatók ennek a véleménynek a fenntartások nélküli tolerálására. Megjegyzem, alighanem az operáért valamilyen fokon rajongók egy ré-sze, professzionalista és amatőr operahallga-tók sem lennének képesek feltétlenül magu-kévá tenni ezt a nézetet. AZ OPERA-PER így nem egyetlen homogén könyv, hiszen nincsen meg benne egyetlen alapvető konszenzus, legfel-jebb csak a megszólalók foglalkozása szerint vannak benne átfogóbb, ám kicsi konszenzu-sok. Vagyis AZ OPERA-PER sok-sok egyéb, az operával foglalkozó, az operáról szóló könyv egyvelege – és, sajnos, így módon azoknak he-lyettesítője is. A „sajnos” itt a dolog termé-szetéből fakadóan nem nagyon irányulhat senkire; ám hogy a könyv más könyvek helyett is áll, azért kár, mert mindent egybevetve vé-gül is, azt hiszem, viszonylag szűk körhöz szól.

Nálunk szerencsésebb és a mienkénél jelenő-sen gazdagabb operakultúrával rendelkező országokban ez a sok-sok egyéb könyv (ezzel együtt) alighanem meg is jelenik. És ez a tény vezet el vagy inkább vissza ahhoz a felismerés-hez, hogy az „opera-per” elsődlegesen a leg-pontosabban a művészetszociológia fogalmai-val körülhatárolható szinten folyik, amely a műsaj korszerűségének és korszerűtlenségé-nek a kérdését is felveü. S csak ez után követ-kezik az a kérdés, hogy a tradicionális vagy a kísérleti operajátszást kell-e előnyben részesít-tenünk. A szórványos és emiatt talán marginá-lisabb jelentőségű utalások után a könyvben e művészetszociológiai szintet a legbővebb ar-gumentációval, a legárnyaltabban a Fodor Gézával készített beszélgetés tudatosítja.

A Fodor-interjú képletesen is külön fejezet a kötetben; autonóm vélemény, amely ugyan-akkor szándék szerint tekintetbe veszi az előt-te elhangzottakat (elismerésül teszem hozzá, hogy akaratán kívül az utána következőket is...), s az egész sorozatnak így mintegy össze-foglalását adja. Fogalomhasználata, külön-b-ségtevései, pontos definíciói alighanem a leg-használhatóbb szempontokat kínálják opera és színház „együttesének”, szétválasztásának és modern szintetizálhatóságának közelebbi megértéséhez. Hogy ez így van, s hogy AZ OPE-RA-PER többi interjúja valóban csupán gazdag szövegezésű „illusztrációs anyag”, melléklet Fodor teoretikusan pontos és világos megszólalásához (ahogy erről Fáy Miklós ír a *Jelenkor* februári számában), az hasonlatos ahhoz, amit fentebb Koltai Tamással kapcsolatban írtam: a távlat annak köszönhető, hogy Fodor képes az operán, az operai mindennapok világán kívül helyezkedni, és a többieknél meggyőzőbben tudja érvényesíteni saját *nyíjas* nézői vélemé-nyét. Ő beszélt a könyvben a leghosszabban; harmincoldalnyi itt olvasható interjútját pedig hitelesíti, alátámasztja két korábbi könyve: a ZENE ÉS DRÁMA (melynek A VARÁZSFUVOLA-val foglalkozó egyik észrevételét a mostani beszél-getés egyik passzusa nagyvonalú kritikával il-leti), és másik fontos gyűjteménye, az OPERAI NAPLÓ, mely végeredményben ugyanebből az elfogulatlanságból tudott táplálkozni. Ez a könyv az 1982–85 közötti budapesti operahá-zi évadok bemutatóit és számos repertoár-elő-adását követte végig aprólékosan, s három na-gyobb *hommage* mellett néhány alapos hangle-

mezbfálattal egészült ki. Azért is emltem külön, mert azon túl, hogy felmutatott egy olyan kritikusai teljesítményt, ami az egész jelenkori magyar kultúrát, művészetelméletet tekintve párja nélküli, rávilágít arra, hogy Fodor az operát nem egyetlen nézőpontból, opera és színház kapcsolatának nézőpontjából tartja érdekesnek és végiggondolhatónak. Az előbb említett művészetszociológiai összefüggésben – ami tehát egy lehetséges opera-per minden mást megelőző tárgya – Fodor lényeges jelenségekre, az operafogyasztás mechanizmusaira, az opera színtevitelében közreműködők egymáshoz képesü hierarchiájára, e hierarchia változásának áttekintésére is kitér. Kiindulópontnak az egységes korstílus felbomlását, korunkbeli hiányát tartja, ami természetesen leginkább az átfogó művészeti és színházi korstílus felbomlását és hiányát is jelenü (213–214. o.). Az operának akkor is ez az alapkérdése, az opera-per talán legegységibb vádpontja, ha Fodor tétele végső soron némileg vitatható. Kérdés marad ugyanis, hogy a valamikori egységes világkorszakok iránti nosztalgiank nem egyszerűen teoretikus konstrukció, a régire irányuló nivelláló érdeklődés végeredménye-e csupán. Hogy e kijelentésnél inkább ilyesmirtől van szó, azt éppen Fodor bizonyítja be (s ez egyúttal az átfogó korstílus felbomlásáról szóló tétel részbeni cáfolata is), mikor interjújának befejező részében így fogalmaz: *„Az opera elementáris szükségletet elégít ki, a világ nagyon erős racionalizáltságával szemben a privátnak, a szubjektívnek, az individuumnak, az érzelmeknek és sok minden másnak az alternatíváját nyújtja, ami korunk kultúrájában, mindenekelőtt a posztmodernben és az új érzékenységben, benne él.”* (233. o. – kiemelés tőlem, Cs. I.) Nem vagyok híve a posztmodern címke nyakló nélküli és közelebből definiálatlan alkalmazásának, mégis úgy vélem, hogy az idézett megjegyzés ennek az interjúkötetnek a legeredeübb szempontú és legsokatmondóbb, nyilvánvalóan újabb beszélgetést, alaposabb körüljárást érdemlő észrevétele.

Tökéletesen természetes és érthető dolog, hogy egy kor a maga képére próbálja alakítani a régebbi, esetleg elhasználdottnak vagy kiüresedettnak vélt művészi és művészeti formákat – s ezzel már e könyv valóságos anyagánál tartunk. Az opera sem lehet kivétel e koronként ismétlődő próbálkozás alól. Szent-

kuthy AZ EGYETLEN METAFORA FELF-ben azt írta, hogy *„a fejlődés lényge maga örök kísérletlenség”*. Ha az opera kilép saját kereteiből, és új utakat keres, s úsztázódott, hogy ezt miként, milyen minőségben teszi, akkor értelemszerűen jogosak a tradíció és a megújulás viszonyát firtató kérdések. Az e tekintetben kialakuló általános összképhez majdnem mindenki hozzájárul egy-két hasznos adalékkal. A nyilatkozók többsége egyetért például abban, hogy Puccini az az operaszerző, akivel a kísérletet, a konvenciók megváltoztatását választó operaszínház nem nagyon tud mit kezdeni; a szerző saját színházi tapasztalatai, a szöveggönyv és a zene kiszámítottossága, pontossága, színpadra fogalmazottsága kevés teret hagyott bármiféle változtatásra. Ezzel szemben Wagner e könyv lapjain az operatörténelem olyan figurájaként tűnik fel, akinél a kísérlet elvégezhető, még akkor is, ha Patrice Chéreau RING-rendezése, amit többen is emltenek, ízleseknek és elfogulásoknak megfelelően meglehetősen szélsőséges ítéleteket vált ki. Abban is egyetértés látszik (és ezt a rendezők is elfogadják), hogy színházként az opera roppant korlátozott műfaj: korlátozza az eredeti mű, amely alig változtatható anélkül, hogy ne egy új, az eredetüvel kevésbé összevethető minőség jöjjön létre; korlátozza az előadás- és énekléstechnika, a testtartás, az operanékesek közmondásos színpadi megjelenése (a szabályt persze rendkívül vonzó kivételek erősítik, erről hosszú lista kívánczozna ide); s korlátozza az operák és a prózai darabok egymástól és a valóságostól is nagymértékben különböző ideje, amivel nyilvánvalóan már a szerzőknek is meg kellett küzdeniük a megírás idején. Am hogy e korlátok között és e korlátok mellett pontosan hol a még átélhető határ, azt rendezők, karmesterek és énekesek másként és másként ítélik meg. E megítélésben a legátlakódóbb különbség azonban mégsem a foglalkozások szerint mutatkozik, hanem aszerint, hogy ki hol dolgozik: Magyarországon vagy valahol másutt a világon.

A magyar és a világszínvonal között ugyanis az operajátszás minden területére kiterjedően nagyságrendnyi a különbség, s e szakadás dokumentálása Koltai interjúkötetének legnagyobb érdeme. Tény, hogy Magyarországon most – jöllehet, története során e fázist egyszer már meghaladta – száz évvel ezelötti

modellek mintájára, a szó eredeti értelmében regionális-nemzeti alapon szerveződik az operajátás, olyan alapon, amelyről – a világoopera mintáit látva – mára végképp bebizonyosult, hogy a kevésbé járható út. Bizonyára nem véletlenül van így. Mégis feltűnő, hogy az itthon dolgozók megszólalásaiból mennyire kiérezhető a rosszkedv, ezekben a beszélgetésekben mennyivel nagyobb súlyt kapnak az operajátás hétköznapi nehézségei. S ha a könyv egy elvi álláspont tisztázását, körüljárását írta ki maga elé, akkor mégiscsak kiábrándító, hogy mondjuk Marton Évának „*Lero-hadt díszelemek*”, „*Ádó szögek*” közé kell beállnia, ha hazajön énekelni. Kétségtelenül van összefüggés a mindennapi működés anyagi feltételeinek hiánya és a magasabb művészeti kísérletezőkedv között; ebbe belefér, hogy itthon komoly eséllyel fel sem merülhet például az a kérdés, vajon staggione- vagy repertoárszínházat kell-e működtetni. Ám az itthoni sebélyesség és szellőtlenség, ami a magyarországi opera-előadóművészet szükségszerűen jelentőségtelibbnek számító kérdéseit a könyv tanúsága szerint áthatja, ezzel együtt is szembeűnő. Mert a magyar változat nem egyenlő Brook, Kupfer, Ponnelle vagy mások elképzeléseivel, nem egyenlő Fodor Géza helyzet- és helyiérték-meghatározásaival sem. A magyar változat a Ljubimov rendezte DON GIOVANNI korabeli fogadtatása. A kevés itthoni, „kísérletezést” vállaló opera-előadás tanulságokkal járó kudarca, amelynek történetét AZ OPERA-PER sokatmondó részletekkel egészíti ki. A környezetrajzot, a beidegzettségek és előfeltevések térképét adják ezek a beszélgetések ahhoz az ellenkezéshez, ami Ljubimov rendezését körbefogta. Az elutasító indulat és az elfogadó elismerés 1991-ben dokumentum; de amíg az ilyen kísérletek sorsa jobbára az idő gyógyító hatalmától függ, és nincsen természetes és szerves folytatódásuk e látszólag tradíciópárti világban, a könyv lapjairól élénk társuló opera-pert nap mint nap végig kell űnünk.

Csuhai István

„NÉMÁN, NÉMÁN IS REÁNKVALLASZ”

In memoriam Pilinszky

Összeállította és az interjúkat készítette

Bogyay Katalin

Officina Nova, 1990. 140 oldal, 380 Ft

Ha szabályos emlékkönyv volna a Bogyay Katalin által összeállított, reprezentatív albumformátumú könyv, s magában foglalná mindazt, amit Pilinszkyról valaha leírtak – akkor a költő lírai, drámai és prózai életművének sokszorosára rúgna a feltételezett kötet. Még akkor is, ha eltekintenénk attól a három kismonográfától, melyet a lírikusról írtak: Fülöp László, Radnóti Sándor és Tuskeés Tibor munkájától. 1959-es, HARMADNAPON című verseskönyvével már nemzeti költészetünk és az európai irodalom szentjén tündöklő Pilinszkyt irodalmi életünk lassan enyhülő zord idejében sem hanyagolta el az értéktudó közönség s a rezervátumokra szorult kritika; hírneve átűrtte az irodalompolitika által mesterségesen föléje vont csendburkot. Zsenialitásában Németh László, Cs. Szabó László, Weöres Sándor és a költő- s művészársak egész légiója bátorította (jó volna pontosan tudni, miként vélekedett róla Fülep Lajos vagy Hamvas Béla); már a hatvanas évek elején gyönyörű essét írt róla Rónay György; szobrát Ferenczy Béni mintázta meg. Pilinszky a nagyon kevesek egyike, akit alig-alig érintett a szellemi életünket mindig rianással fenyegető főváros-vidék vagy Széphalom–Debrecen ellentét, mindkét oldalon megbecsülték – az „újholdasokhoz” besorolt lírikust nemcsak tehetségében ismerték el népi indítatású pályatársai Illyésűl Nagy Lászlóig, Tornai Józsefűg, Takács Imrűig és a hatvanas években felnűvű s a későbbi költőgeneráció egészűig, hanem személyében is szerették, kategóriákon föűl állónak ismerték el, s ez már önmagában is a rendkűvűlőség tanúsága nálunk, ahol az ilyen vagy olyan előjűlű provincialitás stűgmái olykor jeles művek szerzőin is ki-kiűtköznek. Tanúsíthatom azt is, hogy a hatvanas évek másodík felében valóssággal rimánkodtak diákjaiknak az egyetem tanárai, hogy ne akarjon mindenki Pilinszkyról (no meg Weöresűl, Nagy Lászlórűl) szakdolgozatot írni.