

Hogyan osztják a Nobel-díjat?

Évente kiújuló — tulajdonképpen szakadatlan — viták kísérik az irodalmi Nobel-díjat. Az egyes tudományágakét vagy akár a Béke-díjat szakkörökben kommentálhatják inkább, az irodalom azonban a nemzeti büszkeség tárgya (akárcsak a sport, az olimpiai bajnokság), ebben mindenki szakember, s így mindenki hozzászólhat. Minden ősszel nemcsak arra nyílik alkalom, hogy az éppen kitüntetettet méltassák — vagy bemutassák az olvasónak (erre is nemegyszer szükség volt már!) —, hanem hogy számba vegyék a nagy tévedéseket, s felújítsák a hosszú és tekintélyes hiánylistát. A már elfelejtett vagy könnyűnek találtatott irodalmi Nobel-díjasok között szokták felemlíteni Sully Prudhomme-ot, Paul Heysét, Rudolf Euckent, Verner von Heidenstamt, Grazia Deleddát, Carl Spitteler-t, Pearl Buckot, szemben a kihagyottak névsorával, amelyben olyanok sorakoztathatók fel, mint Lev Tolsztoj, Ibsen, Zola, Gorkij, Proust, Joyce, Rilke, Virginia Woolf, a hozzánk közel állók közül (az életből s így a díjazás lehetőségéből végképp kiesett) Lukács György, Németh László, Tudor Arghezi. E szemrehányás- és kívánságlista gyakorlatilag vég nélkül bővíthető, sok újat nem tudhatunk meg belőle, legfeljebb a véleménynyilvánító izlését ismerhetjük meg közelebbről.

Sokkal izgalmasabb viszont betekinteni a díj odaítélésének mechanizmusába, s a példákon át az okokat, egy-egy döntés és általában a kiválasztás magyarázatát keresni. Ezt kísérli meg Michael Meyer, Ibsen és Strindberg művének kutatója, a svéd irodalom ismerője, abból az alkalomból, hogy ismertté vált az 1975-ös díjazott, Eugenio Montale, a 79 éves, köztiszteletben álló olasz költő (*Heads and Tails? THE DAILY TELEGRAPH MAGAZINE*, 1975. 575.). Nem Montaléra gondol tehát a szerző, hanem az eltelt háromnegyed évszázadra tekint vissza, amikor felteszi a kérdést: mi tulajdonképpen a Nobel-díj, és miért oly nyilvánvalóan szeszélyes, furcsa a nyertesek kiválasztása (ami túlzest minden más díjosztó bizottság tévedéséin)?

Alfred Nobel 1895. november 25-én, Párizsban saját kezével írta le az irodalmi Nobel-díj odaítélésének máig érvényes alapelvét: „annak a személynek, aki az irodalom területén egy ideális irány legkitűnőbb művét alkotta meg.“ Itt az első bökkenő: mit értsünk „ideálison“? A Nobel Alapítvány hivatalos közlönyében „idealista irány“-nak fordították Nobel meghatározását, jöllehet a svéd nyelv is megkülönbözteti az „idealistik“-ot (eszményit) az „idealistisk“-tól (idealistától). Nem egyszerű tollhibáról van szó, Nobel ugyanis a kézirat tanúsága szerint eredetileg hosszabb szót akart írni, de az utolsó három betűt kihúzta, így lett az „idealistisk“-ból „idealistik“ — ami azonban a szövegösszefüggésben zavaró, mit lehet ugyanis „egy ideális irány művének“ nevezni? De a legvalószínűtlenebbnek tűnik, hogy „idealistán“ reménnyel-telít, nem-pesszimistát értett volna (közel 50 éven át így értelmezte az Akadémia!), mert bár nem szerette Zola regényeit, annál jobban csodálta Ibsent, és jó néhány Strindberg-mű birtokában volt. Talán az ideák könyveire, gondolati művekre utalt? Vagy az idealistát tágabb értelemben használta, amibe Ibsen és Tolsztoj is belefér? Nem tudhatjuk; mindenesetre a Svéd Akadémia sokáig eleve kizárta a díjazandók közül a „pesszimistákat“, így Tolsztojt, Ibsent, Zolát, Hardy-t. A második világháború után javult a helyzet, néhány bigottabb akadémiai tag kihalásával az „idealizmus“ kísértete is eltűnt. Olyan népszerű díjazottakat említhetünk ebből a korszakból, mint Hermann Hesse, André Gide, T. S. Eliot, Faulkner, Mauriac, Hemingway, Camus — s bizonyos problémák ellenére a díjosztó Svéd Akadémia tekintélye már-már helyreállt, amikor 1974-ben aztán két saját tagjukra, Harry Martinsonra és Eyvind Johnsonra esett a választásuk; és ezzel — Michael Meyer szerint — épp annyira devalválták a díjat, mint amikor elsőként Sully Prudhomme-ot érdemesítették a Nobel-díjra.

Martinson és Johnson jól indultak írói pályájukon, jelzi Meyer; kitűnő, egyszerű könyveket írtak saját élményanyagukból, de aztán a svéd irodalmárok körében uralkodó igényekhez igazodva, ők is rátértek a „djupsinnig“, a „mélyértelmű“ ködös, mesterkelt stílusra; újabb műveik nem találtak jó visszhangra az an-

gol és amerikai kritikában, ellentétben az otthoni kedvező visszhanggal. Úgy lát-
szik, általánosabb ízléskülönbségről van szó. Ide sorolandó a svédok részben történelmileg magyarázható vonzódása a „saga”-szerű regényekhez; ennek a vonzalomnak köszönheti Nobel-díját Sienkiewicz és Galsworthy is — akit olyan írókkal szemben részesítettek előnyben, mint Henry James, Hardy és D. H. Lawrence. A harmadik és talán a legfontosabb különbség a svéd és az angol-amerikai kritikai megítélés között a „szórakoztatás” tekintetében van. A svéd kritika, tudatosan vagy sem, két nagy csoportra osztja az irodalmat: „jó” irodalomra és „szórakoztató” irodalomra. Ami szórakoztató, olvasmányos, az eleve nem lehet szerintük „djupsin-nig” — állítja Meyer — ezért esik el a díjtól évről évre például Graham Greene.

Egyébként a díjazott kiválasztása nagyon körültekintően történik. Az öttagú, akadémikusokból álló Nobel Bizottság öt-hat nevet tartalmazó listát készít. Az Akadémia akkor munkához lát, és elolvassa a jelöltek munkáit lehetőleg eredetiben vagy ha fordításban, akkor többnyelvű fordításban is (nyugat-európai nyelveken, oroszul és egy-két kelet-európai nyelven). Ha nemzetközileg kevésbé ismert szerzőről van szó, az illető irodalom szakembereivel (lehetőleg viszont más nemzetiségűekkel) tanulmányokat íratnak. (Az 1968-ban nyertes japán Kawabataról például hat, egyenként 20—30 oldalas tanulmányt rendeltek, a díj odaítélése előtt.) A bizottság tagjai a többi akadémikus rendelkezésére bocsátják a jelölt-listát, még a tavasz folyamán, hogy nyáron mindenki tanulmányozhassa a műveket, szeptember közepétől pedig hetente, minden csütörtök délután öt órákor megbeszélést tartanak. Végül sor kerül a szavazásra: a 18, illetve 15 tag (nyolc író, hat professzor, egy bíró — három hely jelenleg nincs betöltve) több mint a felének szavazatára van szükség a díj elnyeréséhez; holtverseny esetén (9—9) választani kell a két jelölt között (ezüst kupába gyűjtik a papírszeletre írt szavazatokat), vagy ha nem sikerül megegyezni, a díjat átviszik a következő évre.

Más kérdés az, hogyan választja ki a Svéd Akadémia a saját tagjait, s hogy ezek valóban a legjelentősebb írók, és igazán a svéd ízlést képviselik-e. Mert végül is a Nobel-díj svéd irodalmi díj, s a svédok azt felelhetik a kifogásokra, hogy az angol és amerikai ízlés sem képviseli jobban a világközvéleményt, mint a svéd. Az eddigi díjazottak között öt angol, hat amerikai, három ír, tizenegy francia, hétéz német (és két svájci német), négy orosz, két lengyel található — szemben a tizennégy skandinávval (ide számítva Finnországot és Izlandot is). A skandináv hiánylista — bár Ibsen, Strindberg is szerepel rajta — jóval kisebb, mint más nemzeteké, országoké.

K. L.

EGY MODERN ORFEUSZ: RAINER-MARIA RILKE (Secolul 20, 1975. 12.)

A Rilke-évforduló — mint minden évforduló — újrafelfedezés. És mint minden újrafelfedezés, alkalom arra, hogy az utókor kegyelele a kortársi meghittség hangján szólaljon meg. Erre a meghittsége Rilke esetében a mai román lírából Maria Banuș a legjogosultabb. „Mint Rilke költészetének tolmácsolója — írja a költőnő — felidézhetném azt a kemény, de gyönyörűséges küzdelmet, amelyet az egyik nyelv formázó mintájából a másikba öntése jelentette a dalamosság, áttűnés és pontosság ama csodálatos keverékének, ami a rilkei kifejezőmód konkrétuma és elvontsága.”

De Banuș úgy érzi, ennél többre kell vállalkoznia, hiszen Rilke nemcsak a költői szó mestere, nemcsak művészi kifejező erő birtokosa, hanem olyan költő, aki számára a vers totális életforma, nyugvást nem ismerő, lázas keresése az ember megmentésének. Maria Banuș nem érzi szükségesnek, hogy apologetikus védelemben részesítse azt a lírikust, akinek

kései korszakát a mai kutatók némelyike nem is egészen alaptalan kritikái megjegyzésekkel illeti (olykor groteszkbe forduló keresettség, az alanyiség narcisztikus túltengése). De éppen a korszerű Rilke-irodalom legtekintélyesebb könyvéből, Holthusen *Der Unbehauste Mensch*-éből idézi azt a figyelemreméltó megállapítást, hogy: „A szépség más nyelven beszél, mint az értelem, és a maga biztos fedezékébe vonul az utóbbi kifogásai elől; ebbe és önmagába rejti az igazságot is, amelyet kifejez mint lehetséges viszonyt a világgal, mint a létezés lehetséges módját.”

Sajátos történelmi körülmények közepette, a második világháború előtt húszévesen került Maria Banuș a rilkei világ bűvöletébe. Alázatos önmegtagadással engedett a hatásnak, s ezt a feltétlen csatlakozást követte — nem a lázadás, nem a megtagadás, hanem valamilyen szelíd elválás, „az igentől olyannyira megkülönböztethetetlen *nem*, válaszként arra, ahogyan Rilke a vers és a lét lényegét magába fogadta, hogy az ilyen eltávolodást sem szakításnak, sem tagadásnak nem nevezhetem”.

Korparancs volt az eltávolodás: Maria Banuş „Rilke-korszaka“ egybeesett a fa-sizmus előretörésével, azzal az idővel, amikor az értékek válsága a humanista hagyományában fenyegetett európaiság híveit és kihívóit egyaránt mozgósította valamilyen apokaliptikus küdelemre. Fiatal költőnek lenni akkor — állásfoglalásra kényszerítő helyzet volt, életreszóló, sors- és pályaalakító döntés pillanata. Ebben a világszorongásban Banuş egyszerre vonzotta és taszította Rilke. Vonzotta, mert, mint mondja: „... újra-éltem a világegyetemmel való azonosulást, olyan intenzitással, mint a gyermek, mint a serdülő, mint a szerelmes, s mert éreztem, hogy az igazi, a mindenható költészet szívében élek.“ És ugyanezért — nem elégíthette ki többé: „Úgy tűnt, hogy a Rilke költészetében megtalált, s a magam életében, a magam költészetében újratereztett nyitottság már elegendő. A világ megismerése valóban szükségesnek látszott, de a megismerés végső konzekvenciáinak vállalásával.“

A világ megismerésének végső konzekvenciája pedig a világ megváltoztatása. A megismeréstől a megváltoztatásig vezető út tapasztalatai birtokában talált vissza Banuş évtizedekkel később Rilkéhez: „Úgy tértem vissza ifjúkorom költészetébe, mint egy szeretett és jól ismert országba, ahol minden, ami körülött, a világmindenség dolgai — magasabb rezgésszámmal — tovább éltek, a pusztulástól megmenekülten, dallá szublimáltak, amint Rilke-Orfeusz kívánta...“

A SZÍNÉSZI JÁTÉK A FILMBEN (Filmkultúra, 1975. 4.)

Jurij Lotman, a jeles szemiotikus a film és a színház, valamint a többi társ-művészet különbségeire alapozva bontja ki tanulmánya mondánivalóját. A film-művészet két hagyománya: a nem művészi híradófilm és a színház — ez gondolatmenetének kiindulópontja.

A színház is eleven embert mutat be nekünk — fejtegeti —, de el kell fedeznünk erről, és valamilyen jelrendszert kell látnunk benne: Hamletet, Othellót vagy III. Richárdot. A híradófilm fehér és fekete foltjainak váltakozásából eleven embereket kell kihámoz-nunk. Az egyik esetben jelekként használjuk fel a valóságot, a másikban a jeleket használjuk fel valóságként. „A játékfilm e két hagyományra visszavezethető kettős eredete rögtön két ellentétes típusú hozzáállást eredményezett az ember filmbeli alakjának vonatkozásában“ — állapítja meg Lotman.

A híradófilmben az ember és az őt körülvevő dolgok realitásának foka egyfor-

ma. A jelentés egyformán oszthat meg a tárgyak és az emberek között, vagy akár magukban a tárgyokban összpontosulhat, s az ember csak háttérszereplő. Ezzel szemben a színpadon az emberek és a dolgok teljesen különböző mozgási szabadsággal rendelkeznek. A színházban a szereplők és környezetük (díszletek, kellékek) a közlés két szintjét alkotják. A színpadon az ember a közlés alapvető hordozója.

Az ember megjelenése a filmvászon szemiotikai szempontból új helyzetet teremtett. A filmszínész játéka olyan közlés, amelyet három szinten kódoltak: 1. a rendezőin; 2. a mindennapi viselkedés és 3. a színészi játék szintjén.

A film sajátossága, hogy „darabokra“ képes bontani az ember külsejét, és ezeket a szegmentumokat időbelileg folyamatos láncba tudja felépíteni; az ember külsejét elbeszélő szöveggé alakítja át, ami az irodalom sajátja, s el sem képzelhető a színházban. A színészi mimika a folyamatos elbeszélés típusa — a rendező elbeszélése asszociációs irodalmi típus szerint épül fel: a szaggatott részek láncba egyesülnek. Az a lehetőség, hogy a néző figyelmét felnyargítással vagy hosszabb ideig tartó bemutatással pl. a szereplő arcára, kezére lehet irányítani, a filmképet metaforikus jelentéssel ruhazza fel.

Az ember a filmvászonon rendkívül közel kerül az ember mindennapi élet-körülményeihez, játéka mégis sok másodlagos jelentést, a kiegészítő értelmek bonyolult rendszerét hordozza. A film megteremtí a hétköznapi mozdulatok és a hétköznapi viselkedés pontos tükrözésének technikai feltételeit, és szorosabban kapcsolódik a művészet határain kívül eső élethez, mint a színház vagy az opera, és sokkal inkább telitődik a kor általános, nem művészi kódjaival, mint bármely színházi előadás.

A szemiotikai jelentések harmadik síkját a színészi játék hozza létre. A filmben megjelenő ember viselkedésének egyik alapvető sajátossága az életszerűség; ez a nézőben a valóság közvetlen szemlélésének illúzióját kelti. Mégsem helyes a színészt „az utca emberével“ pótolni. Ez esetben a színészi munka „művésziiségét“ a rendezői munka „művésziisége“ pótolta. Az „életszerűség“ érzése a filmszínészi munka struktúrájában rejlő ellentmondásokból fakad: a filmszínész mindennapi viselkedésre törekszik, de a játék sokban függ a maszk-tól, a tipikus mozdulatok bonyolult rendszerétől. A sablon a filmben — más művészeti ágaktól eltérően — nem negatív jelenség: szervesen beépül a film esztétikájába, s kapcsolatba lehet hozni a népi, az antik és a középkori színház

maszkjával. A színész személyisége nem kevésbé valóság, mint a szerepe: a film-színész „két lényegben” jelenik meg: mint az adott szerep alakítója és mint valamilyen filmműtisz.

A művészet nemcsak információt közöl, hanem fel is fegyverzi a nézőt a befogadás eszközeivel, létrehozza közönységét. „A filmen látható ember struktúrájának bonyolultsága intellektuálisan és emocionálisan is bonyolultabbá teszi a nézőtérre ülő embert (és fordítva, a primitív mű primitívebb nézőt teremt). Ebben rejlik a filmművészet ereje, de ebben áll a felelőssége is” — zárja gondolatokban gazdag tanulmányát a szerző.

ETNIKUM, NEMZET, TÖRTÉNELEM (La Nouvelle Critique, 1975. 88.)

A társadalmi fejlődés vizsgálatakor nem tekinthetünk el bizonyos társadalmi, kulturális vonásokkal rendelkező embercsoportok létezésétől — állapítja meg Antoine Casanova. A különböző termelési módok kialakulása és fejlődése elválaszthatatlan azoktól az emberi közösségektől, amelyek adott területen viszonylag állandó közös műveltségi sajátosságokkal rendelkeznek, gondolkodásmódjuk hasonló, tudatában vannak egységüknek és ugyanakkor más közösségektől való különbözőségeiknek is. Etnikai közösségekről, etnikumokról van szó, amelyek meghatározott történelmi körülmények között alakultak ki.

Ezek a közösségek — André Leroi-Gourhont idézve — az általános történelmi mozgásba ágyazódva jönnek létre, s ennek sodrában fejlődtek. Sajátos vonásaikat nem lehet egymástól elszigetelten vizsgálni, hiszen az etnikum idő- és térbeli identitása nem tárgyaiban, intézményeiben stb., hanem társadalmi viszonyaiban rejlik, és csupán ezekben (valamint fejlődésükben) ragadható meg.

Az etnikai közösségek sajátosságai történelmi jellegűek, s két alapvető, egymástól elszakíthatatlan aspektusban jelentkeznek:

1. A különböző termelési módok egymást kölcsönösen befolyásoló jellegzetességei, lehetőségei, korlátai határozzák meg az emberi csoportok elkülönülésének sajátos típusait, bizonyos etnikai öntudattal rendelkező közösségekbe tömörülését.

2. A második vonatkozása a közösségek történelmi elkülönülési folyamatának társadalmi-etnikai vetületét tárja fel. Ettől nyerek az azonos történelmi típusú etnikai közösségek minőségileg különböző szerkezeteiket. Ugyanabban a korban tehát azonos területeken különböző etnikai közösségek létezhetnek.

Annak a leszögezése, hogy a történelem folyamán ugyanazon a területeken alapvetően különböző jellegű etnikai közösségek alakultak ki, azért fontos a szerző számára, hogy a franciaországi tájegységek helyzetét konkrétan elemezhesse. Egyes szerzők ugyanis azt a tételt fogalmazták meg, hogy a mai Franciaország területén a központi államhatalom által gyarmatosított „nemzetek” léteznek. Ez a tétel azonban nem kedvez az ún. regionális választás megoldásának. Nem elegendő feltárni e tájegységek (Elzász, Provence, Bretagne stb.) bizonyos, a középkorból származó etnikai vonásait ahhoz, hogy rájuk való hivatkozással nemzetről beszéljünk. Figyelembe kell venni ugyanis az adott termelési módot, annak fejlettségi fokát, a társadalmi-etnikai folyamatok természetét.

A Nagy Francia Forradalom, amely győzelemre vitte a kapitalista termelési viszonyokat, általános folyamatként zajlott le az ország egész területén. Kialakította, megszilárdította a francia nemzeti öntudatot, megváltoztatta a különböző vidékek etnikai közösségeinek a szerkezetét, és egy új elemet vezetett be: a francia nemzethez tartozás tudatát.

Cikke befejező részében Casanova a nemzeti egység kérdését taglalja. A nemzeti egység — szerinte — nem valamilyen elvont szubsztancia. Azokhoz az egymást kölcsönösen befolyásoló folyamatokhoz tartozik, amelyek közös etnikai vonásokat hoztak létre, megváltoztatják a különböző tájegységek kölcsönös kapcsolatait, s ebben a mozgásban megújítják saját egyéni jellegzetességeiket is.

A tőkés termelési mód feltételei között ezek az egymást kölcsönösen befolyásoló folyamatok az állam poitikai szerkezetében, valamint egy főváros létében sűrűsödtek. A szerző elfogadhatatlannak tartja a burzsoá és reformista ideológusok állítását, hogy a nemzeti egység léte kizárólag a fővároshoz és környékéhez kapcsolódik, amelyek tehát — szerintük — különböznek a többi tájegységtől, és uralkodnak felettük. A szerző rámutat, a főváros nem más, mint az egymást kölcsönösen befolyásoló általános folyamatok sűrűsödési helye, találkozási pontja. Ezért szerepe nem érthető meg a különböző tájegységek közötti sajátos viszonyoktól függetlenül.

HUMANIZMUS ÉS KOMMUNIZMUS (Revista de filozofie, 1975. 6.)

A tanulmány szerzői, Ioana Smirnov és Mihai Florea a humanizmus tartalmával összefüggő problémák komplex jellegéből indulnak ki. Joggal hangsúlyozzák: a marxista filozófiai irodalom-

ban is a fogalomnak más-más összefüggései szerepelnek attól függően, hogy alapelveként vagy magatartásként, eszményként vagy valóságos folyamatként, elméletként vagy ideológiaiaként, értékként vagy igazságként, az ember lényegként vagy egzisztenciájaként kezelik.

A szerzők szerint a filozófia nem követ el semmilyen hibát, amikor a humanizmus fogalmának ezeket a jelentéseit vizsgálja, mert ez a kategória, mint eszme, egyidejűleg tartalmazza a felsorolt vonatkozásokat. Hibát akkor követünk el, amikor a felsorolt tartalmakat differenciálatlanul és egymást behelyettesítve használjuk. Ez a differenciálatlan tárgyalási mód okozta, a szerzők szerint, a humanizmus jelentéseinek hibás szembeállítását Althussernél, mint ahogy hiba történt akkor is, amikor Tudor Vianunak azt az ismert megállapítását, amely szerint „a humanizmus az ember számára végtelen program” azzal a körünkben gyakorivá vált megállapítással állították szembe: a kommunizmus a humanizmus teljes megvalósulása.

Ha a humanizmust alapelvnek tekintjük, amely a legszintetikusabban fejezi ki az emberi species öntudatát, Tudor Vianu tétele igaz: a humanizmus valóban „végtelen program”. Egy ilyen értelmezéshez joggal kapcsolható az ismert kanti tétel: „tekintsük az embert mindig célnak, sohasem eszközként.” A probléma megközelítésének ez a módja azonban általános és elvont, nem operacionális jellegű. Ilyenné akkor válik, amikor az alapelv valamilyen eszményben konkretizálódik, célként jelenik meg, amelyet társadalmi viszonyok függvényeként kialakuló lehetséges és előrelátható távlatok befolyásolnak. A szerzők szerint ez a magyarázata annak, hogy a humanizmus alapelve olyan eltérő eszményekben ölthetett testet mint az antik humanizmus, a reneszánsz vagy

a mi korunk humanizmusa. Alapelveként tehát a humanizmus végtelen számú humanizmus-modellt tesz lehetővé, míg a humanizmus eszménye lehetséges elméleti megoldása az alapelvnek, amely gyakorlati megvalósulásra szoruló programot feltételez. És amikor ez a program cselekvéssé válik, a humanizmus reális mozgássá lesz.

Ebben a távlatban mondhatjuk, hogy a szocialista humanizmus a mi korunk által meghatározott gyakorlati megoldása a humanizmus alapelveként; a kommunista humanizmus pedig korunk eszménye, a lehetséges elméleti megoldás, amelynek megvalósítási programja is adott. Ezért tekinthetők a mi korunkban a szocialista és kommunista humanizmus teljes egészében megvalósítható programoknak, amelyek már valóságos mozgásként nyilvánulnak meg.

A szerzők több idézetre támaszkodva bizonyítják, hogy a kommunizmus marxizmus meghatározásaiban a humanizmus és kommunizmus tartalmi egységgel szoros összefüggésben jelentkeznek. A szocializmus például nemcsak a gazdasági fejlődés magas szintjét jelzi a társadalomban, hanem az új humanista értékek kialakításának új modelljét is, amely a totális ember megteremtését tekinti feladatának. Ez az emberfogalom egyesíti a hagyományos szellemi humanizmus eszményét a praxisra épülő új eszménnyel.

Ilyen értelemben az ember — mint a legmagasabbrendű eszmény — pártunk elméleti és gyakorlati érdeklődésének állandó része, amely pártunk programjában az emberrel kapcsolatos eszmények és megvalósítások módozataiban konkretizálódnak. Ilyen értelemben a marxista humanizmus értékei pártunk felfogásában nem egyszerűen az emberi jelenség eszmei meghatározóiként jelentkeznek, hanem a társadalom komplex tevékenységében tudományos megalapozásuk van.

HELYREIGAZÍTÁS. Ez évi 1—2. számunk 25. lapján a közölt táblázat 22. rovatának (FOLYÓIRATSZEMLE) *Tükör*-oszlopából kimaradt a következő adat: [22]—[29] mint [1]; a *Terjedelem*- és a *Tükör*-oszlopban a 22. rovatnál (FOLYÓIRATSZEMLE) megadott információ a 22—29. rovatokra is érvényes; a 19., 20., 21., 25. és 26. rovatok számszerű előfordulása évfolyamonként helyesen a következő:

	34	35	36	37	38	39	40
19. SZEMLE				11	11	11	
20. BÍRÁLATOK				11	11	10	
21. SZEMLE, BÍRÁLATOK							11 8
25. HATÁRKÉRDÉSEK		1					
26. KRITIKAI PROBLÉMÁK					2		