

vább. Vannak jelenetek, vehemenciával megfestett alakok (Sforza Magdolna Krisztina, a pápa, Anchises, az flamand festő képének megelevenítése), amelyek Szentkuthy Breviáriumának lapjait juttathatják eszünkbe. Az őskuruc mitológia modern – savas iróniával is átítatott – prózai ábrázolására Mészöly Miklós mutatott példát (FAKÓ FELHŐK, NAGY ESŐK ÉVADJÁN), és talán az ő „magyar mitológiája” se maradhat említetlenül itt. És még egy név, mai irodalmunk jeleseinek köréből, Mátyás Iváné – Márton könyvének egyik hosszú, jelentős epizódja a Népszínház utcai Potyka csárdában zajlik le (ez a hely nem esik messze az egykori „Telekitől”, az árusok terétől), de más szinterek ábrázolása, a fiú apjának beállítása, ironizálása és mitizálása is helyenként az ő elbeszéléseinek szellemét idézik fel. A magyar vonatkozásokon túl, meglehet, van a műnek egy közép-európai irodalmi rokonsága is, erről azonban csak nyomokat vagyok képes érzékelni. Wyspiański drámáinak lengyel ősmitológikuma és Milorad Pavić A KAZÁR SZÓTÁR, amelyben Ádám és Éva misztikusan szétszóródott teste bujdosik a balkáni, ázsiai vajákos-legendás történetekben és figurákban – mindössze ennyi ötlött fel bennem e kapcsolatokat illetően.

Jó, sőt kiváló könyv, közel négyszáz nagy oldalon. A zárósorokból sejthető, hogy többéves munka eredménye. Az elemző – befejezésül – néhány kritikai észrevételre vállalkozik. Márton tehetségének, művészetének sajátos adottságai vannak, és ezek tiszteletre méltók. Szerzőnknek rendkívüli az alakváltoztató képessége, valódi próteusi alkat – kezére áll sok-sok forma és mód, stilisztikai maszkjátékokat mesterien képes megvalósítani, ám úgy tűnik, hogy ezzel a készségével takarékosabban is élhetne. Helyenként a „túljátszás” veszélye fenyeget, a belső, művészi ökonómia (fegyelem) lanygulása. Némileg kevesebb talán erőteljesebbé, magvasabbá tette volna az ábrázolást. Mintha a bőség zavarával kellett volna az írónak birkóznia. Műve olyan, mint egy kaleidoszkóp, szinte csordultig színes üvegszemcsékkel. Kevesebb elemmel is tetszetős lenne a geometrikus látvány ábrája. Nyelvezete gördülékeny, játssz, finom, sima fordulatokra képes, de az író mintha kissé tetszelegne is nagymondatainak, retorikai alakzatainak eleganciájában és

ügyességében. Ez is ugyanarra mutat: a „tartóztatás”, az alkotói erők fékezésének problémájára. Akadnak részek, melyekben a szöveg koreográfiája önjárónak és túlbonyolítottnak hat, igaz, az eredetien bizarr epikai cselvetések – amikor például egy csatajelenet leírását az időben visszafelé haladva nyújtja – lebilincselik az értő olvasót. A legtöbb írónak önmaga az első és legfontosabb kritikus – külső szemszögből csak néhány apróbb észrevételt lehet tenni.

A mű szellemében a recenzens némi élcelé kíván zárni. Az ÁTKELÉS AZ ÜVEGEN-T ismételt olvasás után letéve, az az érzése támadt, hogy ez az *opus* maga is olyan, mint valami operai látcső, mely távolra és közelre képes hozni a színpadokat. Amelyeken színes-mesés és világos-sötét dolgok történnek. Míg le nem megy a függöny. *Opera facta est.*

Fogarassy Miklós

## EGY ÍRÓ KIBÚJIK A KRITIKUSBÓL

Pályi András: *Egy ember kibújik a bőrből*  
HungArnia Kráter Kiadó, 1992. 172 oldal, 119 Ft

A cím is és az alcím is – ESSZÉK SZÍNHÁZRÓL, ÉLETRŐL, POLITIKÁRÓL – azt sugallják, hogy ebben a könyvben Pályi András nem egyszerűen összegyűjtötte színházi írásait, alkalmi kritikáit, hanem – és ebben leginkább Nádas Péter JÁTÉKTÉR című kötetére emlékeztetnek Pályi írásai – általánosabb közlendőihez is alkalmi terepet keres a színházban; írásai eleve többről szólnak és többhöz szólnak hozzá, mint az adott, megbirált vagy ismertett előadáshoz. A könyv fűlszövege joggal állítja, gondolom, a színikritikára nem feltétlenül kiéhezett olvasóközönség étvágát felébresztendő, hogy Pályi „*legrangosabb prózáiróink közé tartozik*”; három könyvével, a TIÉD A KERT, a KÖVEK ÉS NOSZTALGIA és az ÉLTEM címűekkel olyan összetéveszthetetlen hangon sikerült megszólalnia, ami kritikáit is jellemzi: nemes szövegeket, gondosan munkált, személyes hitélű prózát ad olvasóinak legtöbbször.

Ez annál is inkább érdekes vagy jelentős

tény, mert nem csupán a színház mint műfaj, hanem a vele mondhatni szimbiotikus viszonyban lévő kritika is állandó viták kereszt-tűzében áll, illetve a fokozódó érdektelenség és ellehetetlenülés közepette fejt ki működését: a színházi emberek – mint a színikritikák törzsolvassói – újra meg újra megkérdőjelezzik a színikritikák érvényességét; a kritikusok és a szakma gyakorta inkább ellenfélnek, mint különböző módokon, de azonos célokat követő partnernek tekinti egymást.

Ebben a helyzetben, ha egy – bármilyen színházi múlttal vagy jelennel rendelkező – szépiró, aki nem egyszerűen napi feladatnak tekinti előadások, rendezések kegyetlen vagy beleérző élveboncolását, ír a színházról, az kitűnő alkalom, immár a kritikákról szóló kritika írójának, hogy a műfajt mint olyant vegye szemügyre, mivel az ilyen szépiró szükségképpen olyan egyéni, sajátos, művészi módon közelít egy nem szükségképpen művészi eszközöket igénylő műfajhoz, mely a műfajra magára, jelen esetben a színikritikára, legalább annyira reflektál, mint az előadásokra, amelyekről beszélni próbál.

Az olyan vizuális művészeteknél, mint amilyen a színház vagy a film, az ítéletet erősen befolyásolja, hogy meghatározott kezdete és vége van a műalkotás befogadásának; hogy el kell menni valahová miatta; hogy többnyire közösségbe zártan jut az ember az élményhez, vagyis hogy be kell kapcsolódnia egy nagyobb folyamatba, fel kell öltöznie, bemennie a városba, taxit hívni, villamosozni, foyer-beszélgéseket folytatni; adott esetben akár évtizedes kapcsolatban is állhat a műítész a műalkotás létrehozóival; lehetett egyszerű színpadi munkás, dramaturg vagy fordító; nem könnyű tehát elvonatkoztatnia attól az ezer és ezer külső és esetleges szemponttól és olyan, a tetszést elemi fokon igenis meghatározó véletlenszerű mozzanattól, melyek révén az ítélet erősebben ki van szolgáltatva a *szelektív emlékezetnek*, mint más kritikai műfajok esetében. Amennyire a hadászat sem lehet valódi tudomány, mert olyannyira függ alkalmazása minden esetben az empirikus tények gazdagságától, a véletlenektől és a hadviselésnél tágabb összefüggésektől, úgy a színikritika sem számíthat sohasem akadémiai felszentelésre, művelői szükségképp hivatásos elfoglaltak, akik nem is mindig a kö-

zönség ítéletét közvetítik, hanem nagyon gyakran a színházi működés folyamatosságához nélkülözhetetlen *puszta reflektálás*, anyagkiválasztás szervei. A kritikusok hivatásos reflektálók: akkor is van véleményük, ha nincs: ezért fizetik őket.

Attól eltekintve, hogy az egyes kritikák felhasználhatók a színház kultúrtörténetének rekonstrukciójához – hasonlóan a színlapokhoz vagy előadásokról készült fényképekhez, filmfelvételekhez, színesek, rendezők visszaemlékezéseire, tehát puszta kordokumentumokként –, a kritikairás a szó szoros értelmében mégiscsak igazi írói feladat lenne, ugyanis *látványt* kell szavakkal *elmondani*, valamennyire *le kell tudni* írni azt, amit *látott* az illető, és nem csupán érzéseiről vagy gondolatairól számot adnia. Ha a szó látványba ütközik, mindig szükség van valamilyen ihletettségre. A leíró rész mértéke megszaghatatlan, általános tapasztalatom szerint, ha az írói tehetségtől eltekintünk, a tetszés vagy a nem tetszés, a kellemes érzések vagy a kellemetlen szellemi-fizikai állapot függvényében képes a kritikus megjeleníteni, avagy hajlamos kioltani emlékezetében egy adott előadást – gesztusok, mimika, ruhák, helyzetek, tér stb. várnak szavakra minden egyes színikritika megírásakor.

Pályi kötetének felépítése teljesen egyértelmű. Mondhatnám, hogy már maga a felépítés mindent elmond Pályi szemléletéről; a tartalomjegyzék, de a tartalomjegyzék egyes tételeihez zárójelben odabiggyesztett dátumok is magukért beszélnek. (Csak mellékesen jegyzem meg, és ez inkább a könyv kivételére vonatkozó megjegyzés, hogy az oldalszámok nélküli, megtévesztő című, némileg finomkodó MUTATÓ helyett szerencsésebb volna egy oldalszámokkal ellátott TARTALOM-mal találkozni a könyv utolsó lapjain.) Pályi laza kronológiai sorrendbe helyezte írásait, de több ponton egymás mellé állít, a lassan kibontakozó tematikus tagolás, de mélyebb közlendőinek artikulálása kedvéért is, időben egymástól távoli írásokat: már ezzel is jelzi, hogy ki szándékszik lépni mindazon külsőleges kényszerekből, amiket a műfaj ró művelőjére.

A könyv két részre oszlik – az első rész a KETTÓS SZÍNPAD, a második a FORDUL A KOCKA címet viseli: a tagolásba stílusosan bele-

épül az a nyolcvanas évek végi politikai fordulat, melytől a színházművészet sem vonatkozthat el, ám ez a kettős tagolás művészi aszimmetriát is rejt magában: míg az első részben dominálnak a Pályi által lényegesnek tartott előadások, de még inkább a *színházi személyiségek* (Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás, Lukáts Andor, Jeles András, Székely Gábor, Ács János, Paál István és mások) és a velük összefüggő, általuk teremtett színházi műhelyek teljesítményeinek – majdhogynem fenomenológiai alaposágú – leírásai, addig a másodikban – egy-egy előadás ürügyén – első-sorban néhány, politikailag fényérzékeny kelet-európai és magyar színházi szerző (Csurka István, Mészoly Miklós, Janusz Glowacki, Václav Havel, Drago Jančar) munkássága áll a középpontban.

A kötet záródarabja viszont egy definiálhatatlan színházi ember – Halász Péter – definiálására tett kísérlet, mely magának a kötetnek a műfaját is frappánsan definiálja az EX szóval. Eltekintve most a *kivulállás* szellemesen tömör szavától, no meg attól, hogy mennyire állja meg a helyét a Halász-jelenség leírása, figyelemre méltó, hogy Pályi könyvét letéve az embernek valóban az a benyomása, hogy nem tipikus szinkritikák gyűjteménye a kötet, mert az a *bensőséges intenzitás*, az az odaadás, amivel a számára *rokonszenves* törekvéseket megpróbálja leírni, egyben – bár Pályi korántsem mindig kiméletes ítéleteiben – a hétköznapi értelemben vett *ítélkezés felfüggesztését* is jelenti. Jellegzetes, hogy egyik írás címe sem tartalmaz ítéletet, az olvasó a címéből nem tudhatja kikövetkeztetni a kritikus véleményét. Szikár, száraz, szemérmes, fogalmi indíttatású címeket ad írásainak, minél közelebb áll hozzá valaki, mintha annál inkább eltartaná magától, annál messzebről közeledik hozzá, a nyelve sok helyütt érzéketlen, de a figyelme nem elsősorban érzéki, hanem szellemi figyelem. Messziről fut neki a kritikának; Mészoly vagy Glowacki esetében – és ez Pályinál egyáltalán nem kivételes – viszonylag terjedelmes mű- és hatástörténeti esszé előzi meg a tényleges előadásról írt, ugyancsak kurta és jobb szó híján, *emberségesen fanyalgó*, sohasem sértő szándékkal, közvetlen indulatból leírt sorokat. De a kínos alaposággal előkészített tárgyilagosság ellenére mégis ritkamód *átfűtött* írások ezek, szemé-

lyes hitek, nehezen megszerzett és macacsul őrzött, bonyolult személyes meggyőződések kifejeződései (igy tud Pályi *örömében* és ugyanakkor *elúból*, de egyben *vegyes érzelmekkel* tapsolni egy előadás végén). Személyes jelenléte mindenütt érezhető, figyelmének fizikai változásairól is beszámol, az egyes szám első személy végig ott lebeg a többes szám felett, ez azonban nem válik modorossá, egyszerűen azért, mert a kifejezés gazdagságával ellensúlyozza a nyíltan vállalt szubjektivitást, mint mondjuk a címadó írásban a következő, költői sorok: „*A tánc: kísérteties kapálódzás. A mozdulatok jajkiáltása? Az űzött vad kétségbeesett, ragadozó éhsége? A vízbe fuló utolsó karcsapásai, szalmaszálba kapaszkodása? Idegtépjő bechelli tánc... Innen már csak zuhanni lehet. Vagy éppen a zuhanás lesz a csúcs?*”

Ennek a személyes hangütésnek a hitelét az adja meg, hogy Pályi a kötet mindkét fejezetében, és ez igen figyelemreméltó, mindig személyiségekről és sohasem intézményekről beszél; rekonstrukciói – mert nem csupán előadásokat, hanem teljes életpályákat is igyekszik retrospektíve ábrázolni – íróilag mintegy újragondolnak egy adott személyiséget. Külön szerencse, és Pályinál sohasem véletlen, amikor egy meghatározott előadást (például Ács János eredeti [1982] és hét évvel később felújított MARAT-rendezését vagy Jeles András vagy Ascher Tamás egymástól időben meglehetősen távoli rendezéseit) vesz újra szemügyre, a személyiség teljesítményének alakulásánál mintegy próbaköül használva korábbi élményét, értelmezését vagy vízióját.

Két, a kötet szemléletét meghatározó korlát mellett mégsem mehetünk el szóltanul. Olyan szellemi, szemléletbeli, stílusi korlátokról van szó, melyek Pályi még legérzékletesebb, legszemélyesebb írásait is több helyütt a fogalmi gondolkodás ködfüggőnye mögé rejtik. Ennek egyik oka eredendően az lehet, hogy olyan állócsillagot talált magának Pályi Pilinszky János személyében, akihez, tudattalanul is, méri azt, amit lát, amit érez. Pilinszkyhez csatlakozik még két másik csillag, az egyik Grotowski, a másik Bob Wilson, ez utóbbi szintén Pilinszky közvetítésével, tehát Pilinszky zseniális érzékenységgel, de mégis csak meglehetősen partikuláris felfogásával átitatva. Ez a korlát annál inkább szembetű-

nő, minél világosabb Pályi felkészültsége, lelkiismeretessége, alapossága, becsületessége. Pályira gondolva kedvem támad Bódy Gábor kedvenc Hegel-mondását idézni: *a negatív fájdalma, türelme, komolysága és munkája* mind együtt van jelen Pályiban, és mégis, olykor döntő pillanatokban, az olvasó egyszerűen nem érti, és itt most egy nagyon finnyás és ugyanakkor a teljesítményt értékelő olvasóról van szó, jelesül rólam, hogy minek tesz annyi szót – folyamatosan, visszatérően, konokul idézőjelbe a kritikus, amikor megpróbálja elmondani, amit gondol, amit látott.

Például a kötet nyitódarabjában, az ÚJ SZÍNHÁZ címűben, amelyik 1975-ben íródott, és Zsámbéki és Székely (és Ascher és Szőke és Paál, tehát egy egész nemzedék) indulását elemzi, többek között a következő szavakat találtam idézőjelben: „szakma”; „új hullám”; „harmadik X”; „felfedezlek”; „színház a színházban”; „szereplő”; „elidegenítés”; „kint”; „szent hely”; „színpadi esszé”; „lelki technika”; „testművészet”; „hívatalos” rendező stb. A furcsa az, hogyha megszüntetnénk az idézőjeleket, a mondatok nagyrészt ugyanazt jelentenék.

Találtam erre vonatkozóan két vallomásos mondatot a kötetben, az egyiket a Glowacki-esszében, a másikat a Halász Péterről írt EX-ben, ahol az írásban felsorakoztatott tények alárendelődnek a cím már-már ideologikus sugallatának. Glowacki egyik elbeszélése, írja Pályi, *„tulajdonképpen azt sugallja, hogy az irodalom nem rendelkezik többé olyan nyelvvél, amely képes lenne a világot leírni. A novella hőse kénytelen azt a mesterséges nyelvet használni, amelyben még ott van a szétzúzott kultúra, és már ott van a feltámasztására tett kísérlet is”*. A Halász-esszében pedig maga teszi fel a kérdést – és ad rá a kultúrtörténeti levezetést illetően meggyőző, a kifejtés formáját illetően ambivalens feleletet: *„Az is kérdezhetném, miért tettem az imént idézőjelbe az ellenkultúra kifejezést.”*

Pályi kritikái megannyi érzékeny idézőjelenek tekinthetők. Az élményhez, ami valóban megérintette, egyfolytában kísérőszellemeket idéz fel; a szép MARAT-esszében, egyetlen oldalon van szüksége Eliade, Artaud, Thomas Mann, odébb, majdhogynem egy szuszra, Durkheim, Jung, Nietzsche, Brook és Grotowski segítségére, hogy kifejezhesse, amit gondol, pontosabban, hogy elmélyithessen egy benyomást, hogy megalapozhasson egy

szubjektív élményt. Úgy kapaszkodik a *kultúrába*, a kultúra, a szellemi nagyság mások által közvetített, magányos éjszakai olvasólámpa fényében magába szívott, mindennapi kudarcok árán is elsajátított fogódzójába, mint amikor valaki mondjuk Bretagne tengerparti szikláinak láttatásához föltétlenül Courbet vagy Seurat festményeit tartaná szükségesnek felidézni. A módszer, nem tagadom, legitim, a műfaj maga is a relativitás tengerárján úszik – előadások sorozata az élet, s ha az ember hétköznapi énjét nem választja el az ítélő éntől, efféle kapaszkodókra van utalva, de a módszernek megvannak a maga korlátai. Az írások gyakorta a kiinduló tézis igazolásául szolgálnak, és még akkor is, ha meglehetősen pontossággal ábrázolnak színészi gesztusokat, vagy nagy érzékenységgel térképezik fel egy-egy színész pillanatnyi állapotát – ami a legnehezebb kihívása a kritika művészetének, mert föltételezi a színész folyamatos megfigyelését, évadokon át –, beleszaladnak a szerzőjük által önmaga számára felállított csapdába. Egy érzékeny példát szeretnék hosszabban idézni, egy olyan előadásról, amit vélhetőleg sok olvasó látott, amelyik a magyar színház utóbbi évtizedeinek legsikeresebb előadása volt, a Katona József Színházban bemutatott HÁROM NŐVÉR. Pályi így fejezi be AZ ÉRTELEM ÉS A MILITÁNS SZELLEM című írását: *„Egy misét láttunk, s templomi dhitattal távozzunk a színházból. Nem véletlenül idézzük e szavakat. Ascher HÁROM NŐVÉR-e is, miközben korábbi hasonló előadásaihoz képest még következetesebben költődik a realista színjátszás örökségéhez, bizonyos értelemben ellátható a »rituális« jelzővel. Nem abban az értelemben, ahogy manapság szokás a szertartásosság effektusait kamatoztató színházat rituálisnak minősíteni, hanem úgy, ahogy Kosztolányi mondja: tömörítéseivel, jelképeivel, ami minden ritus sajátja – és amit Artaud »mágikusnak« nevezett. Mert egyrészt elmondható, hogy Ascher színházában megfigyelhető egyfajta »nyitás« a lélektani realizmus felé (sőt még Szlávrk István színpada is – szemben a hetvenes évek úttörő Csehov-előadásával – lényegileg visszatér a »régi« enteriőrhöz, Szakács Györgyi igen jó érzékkel a korhű ruhákhoz), ám végig érezzük egy másik színpad, egy »hasonmás« színház jelenlétét az előadásban, mely mintegy »metafizikája« a lélektani értelmezés, az egyéni stílus és jelenlét színpadának, s épp a fináléban ez a belső, láthatatlan misztérium eviden-*

*ciává válik: az egyéni tragédiák szólamai a maguk teljes »részgazságai« mellett, azokkal együtt ki mondják az egyetlen csehovi hittételt, a szebb jövő hitét, mint végső igazságot. Úgy, ahogy Ascher előadása láttatja, az értelem igazát a műtáns szellemmel szemben.»*

Anélkül, hogy bármilyen alternatív értelmezést szembeállítanék Pályiével, számomra egy olyan kritikus szemlélet iskolapéldája ez az idézet, amelyik, valóban nemes referenciapontokat használva ugyan, de mintha csak bizonyos hívószavak (rituális, mise, Artaud, láthatatlan misztérium stb.) felidézésével volna képes többletjelentést tulajdonítani egy művészi alkotásnak, és mivel megteremti ezeknek a hívószavaknak az állványzatát – bármilyen érzékeny empirikus ellenpontokat használ is –, gyakorta eltakarja vele a nagyon egyszerűen leírható és megragadható szinpaditörténetet. Mivel Pályi egyfajta kulturális-sematikus perspektívába helyezi mondjuk a „régii” diszletet, a „hasonmás” előadást, a lélektani realizmust, kritikáját, minden értékes és érzékeny megfigyelése ellenére, az a bizonyos fent említett fogalmi ködfelhő üli meg; benne mindennek, a színészi sokszínűségnek is egy ilyen fogalmi rendszerben kell elhelyezkednie.

Pályi érdeme és ennek a könyvecskének a jelentősége nem abban áll, hogy felfedezett valamit, amit a kortársak nem vettek észre, hanem abban, hogy hallatlan gondtal és becsületességgel, egy író sebezhető kitarukozásával törekedett definiálni azt, ami történt vele és történt velünk.

A sok-sok szedési hiba nem róható fel bűnéül, egyedül azt sajnálom, hogy korrektori és szerzői figyelmetlenség miatt *Koós Annából*, aki nem elhanyagolható alakja volt a Halász-színháznak elkeresztelt érzéki-diabolikus ködgomolyának, *Koós Olga* lett, több ízben is, a kötet záródolgozatában. Koós Annát Koós Annának hívják, Koós Olgát pedig Koós Olgának. Ennyi erről a két színészről, színházi lényről, kedves emberről bizonyosan elmondható.

Forgách András

## A SORSESEMÉNY MINT BŰN

Tengelyi László: *A bűn mint sorseseemény*  
*Atlantisz, 1992. 323 oldal, 313 Ft*

Tengelyi László könyve a rossz jelenségeknek filozófiai magyarázatát kívánja bemutatni Kanttól napjainkig, természetesen nem valamilyen filozófiatörténeti teljesség vagy akár csak körkép igényével, hiszen ez nyilvánvalóan megvalósíthatatlan vállalkozás volna, hanem egyetlen problémátörténeti szálon, amelyet a cím így jelöl: a bűn mint sorseseemény. A főleg Kant, Hegel, Schelling, Heidegger, Ricoeur és Levinas egy-egy művére alapozó – ámde kitekintésekben gazdag – hermeneutikai vizsgálódások nem titkolt szándéka azonban nem kevesebb, mint az etikai világlátás meghaladása a „lét dolgaihoz” visszatérő fenomenológiai gondolkodás által, mely jelen esetben a bűn olyan újszerű, a metafizikai hagyománytól eltérő értelmezéséhez fog vezetni, mely azt „a rosszban rejlő ellentmondásként” fedi fel.

A hagyományos etikai világlátást és annak eredetét, a keresztény metafizikát megkérdőjelezni, sőt elavultnak nyilvánítani ma általános jelenségnek számít. Erről szólva Heller Ágnes legutóbb a modern ember büntapasztalatának alapvető másságát a következőképpen emelte ki:

*„A szellemi gyötrelmem többé nem a rossz lelkiismeret gyötrelme. Két fő forrása volt a rossz lelkiismeretből származó szellemi gyötrelmemnek: először, bizonytalanság a hit dolgában, és másodsor, a büntudat az elkövetett bűnökért, vagy az aggodalom, hogy a kegyelem hiányából bünt követhetünk el. Modern, képzelt, reflexív – mivel esetleges – emberek nem keresik a kételytől vagy a büntől való megváltást.*

*Az embernek, miután vagy fejre vagy írásra fogadott az egzisztenciális játszmaiban, nincsenek kételyei. Azoknak a férfiaknak és nőknek, akik mindent arra tettek fel, hogy ne az első szintű fogadásban vegyenek részt, nincs szükségük a kételytől való megváltásra. Ezért tették fel mindenuket a másodszintű fogadásra; s ami a szellemi kételyt illeti, éppen arra van szükségük, hogy megváltatlanok maradjanak.” (Gond, 1992/2. 120. o.)*

A modern, azaz a felvilágosodás utáni em-