

# A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

1998. FEBRUÁR

50. SZÁM

TARJÁN TAMÁS

## A hold ezüstje

BALÁZS BÉLA DRÁMÁIRÓL

Nincs nagy szerencséje az utókorával. Sőt, Balázs Béla az érdemelnél sokkal mostohább utókorára még a saját tulajdon élete utolsó esztendeiben megkezdődött. A Szovjetunióból 1945 nyarán hazatért sokoldalú művészt látszólag elhalmozták feladatokkal – tanított a színiakadémián, lapot szerkesztett, vezette a Filmtudományi Intézetet, jelentős forgatókönyvek írásában vett részt –, de mindegyre megütődve kellett észrevennie, hogy tekintélyét és tapasztalatait kevésre becsülik. Többször is keserű önérzettel jegyezte föl: az individualista, metafizikus művészetfelfogástól a kommunista gondolat és a közösségi művészmegátartás igenléséig megtett hosszú útja vége felé nem ezt érdemelné. Hajdani emigrációbeli társa, az ugyancsak marxista kultúrpolitikus, Révai József gyanakodva szemlélte Balázs marxizmusát és veszélyt sejtett nyitott, „kalandor” szellemiségében. Szóts István filmrendező emlékezése szerint az *Ének a búzamezőkről* (1947) elkészítésében vállalt tanácsadói szerepét „vádként fordították ellene” s „be akarták bizonyítani róla, hogy szenilis”. Az 1949-ben, kevéssel halála előtt kapott Kossuth-díj aligha volt gyógyír sebeire. Az 1884. augusztus 4-én Szegeden született Balázs Béla nem érte meg a hatvanötödik születésnapját. Indulatos



BALÁZS BÉLA  
(1884–1949)

*Ady erősen kedvelte,  
Babits erősen nem kedvelte,  
Osvát Ernő ki nem  
állhatta. Nem líra- vagy  
drámáfelfogása, nem  
elsősorban stílári-  
vonatkozások határolták el  
őt nemzedéktársai nagy  
részétől. „Elméletiessége”,  
filozófiai-esztétikai  
rendszeralkotó vágya  
különítette el.*

volt, lobbanékony, harcias – talán mert csillagjegye, az Oroszlán is így diktálta? –; és szívbeteg. 1949. május 17-én történt elhunytát a hozzá közel állók szerint a sok méltatlan csatározás siettette.

1948-ban, Sőtér István *Négy nemzedék* című könyvének lapjain még olvashatta a csak enyhén távolságtartó elismerést: „A fiatal Balázs Béla egy egész nemzedéket igézett meg – költészetének legjelentősebb része ezekből a varázsló, bővülő versekből, ezekből a sámános dallamokból telik ki. Értelmet, jelentést félrevezető, barbár díszekben tobzódó, bővülő dallamokat zümmögő líra volt a Balázs Béláé. Különös érzéssel tekintünk ma körül az ő túlfűtött, zsúfolt világában, s lehetetlen meg nem állapítanunk, hogy díszei, színei közül az idő nem is oly sokat fakított meg. Fiatalos harsogását, kissé keresett és modoros, de lényege szerint mégis erőteljes áradását mi sem tudjuk közömbösen szemlélni.” Második, emigrációs korszakának lassan és későn visszaszökő poézisét, a patetikus és sematikus versbeszéd üresjáratát Sőtér udvariasan „megemeli”, az „öregkori, finom és gyengéd lírába”, a betetőzésbe futtatja. Életút és munkásság szép együttes bemutatásával sem marad adós: „Az orosz nyár fehér éjszakájában Szeged kísérteteként jelenik meg a bodzavirágszag: szerelem és politika sorsa közös emberi sorssá fonódik a *Hogyan is történtben*: a Zsigmond utca egyenest az ázsiai Alma-Atába vezet; és végül egyik legszebb verse, a *Kegyelem!*, a legmélyebb emberi megrendülések, az önmagán felülemelkedő erkölcs diadalmas záróakkordjává válik, amikor Balázs Béla ajkán elhangzik a szó, melyet csak az igazán erősek tudnak kimondani: »Hazajöttem, // Kegyelmezzetek!«”

Ez a hang persze már messze esik az 1908-as *A Holnap*-antológia Ady és Babits oldalán vitézkedő ifjú lírikusának *A vándor éneke* (1911) című kötetre kiértelt hangjától. De a *Hazajöttem* szó – s nyomában a fájdalmas kérelem – híven jellemez valakit, aki majdnem egész életében úton volt; mindig Szeged (s a Szegedhez tapasztott ifjúság, tájélmény, pályakezdés) emigránsaként. Politikai menekült helyett mondjunk inkább kiebrudaltat, útonlevőt, vándort – vándort, aki énekel: folyton és lázasan dolgozik, szervez, reménykedik (miközben életkörülményeinek forgandósága és alkotásainak roppant változó színvonalára ellenére sem lendül ki egyénisége és eszménye később vizsgálandó centrumából).

A kisgyermek – akkor még: Bauer Herbert – már a szülővárost is kényszerűen hagyta el. „Reniens” gimnáziumi tanár atyját jó messzire, Lőcsére helyezték 1890-ban. Amikor 1898-ban visszaköltöztek Szegedre, félárva: apja halt meg. Első, még diákkori verspublikációja (Szegedi Napló, 1900) és főreáliskolai érettségije (1902) után a budapesti egyetemen, magyar–német szakon tanult tovább. Az Eötvös Kollégiumban Kodály Zoltán lett a barátja (és szobatársa), a Thália Társaság színházalmodó fiataljai között Lukács György lett az eszmetársa. A Kodállal való szövetség (benne az 1905-ös, együtt tett Szeged kör-

nyéki népdalgyűjtő út) ma amolyan „menlevél” Balázs számára (Szabolcsi Miklós, az életmű egyik legjobb és legkritikusabb ismerője nem ebből a megfontolásból írja egy minapi, 1997-es cikkében, hogy „Balázs Béla első korszaka a magyar szimbolizmus legtisztább, modellszerű példája, nemcsak barátságából zenésítette meg Kodály Zoltán” – mármint néhány költeményét). Lukács nevével összeforrt viszont manapság nem a legjobb ómen. Holott tudvalevő, hogy a filozófus makacsul, túlbecsülően kitartott barátja mellett, mélyenszántó cikkeinek sorozatát 1918-ban a *Balázs Béla és akiknek nem kell* című kötetben foglalva össze. Az *utolsó nap* című drámáról szólva 1913-ban azt mondotta: „Balázs Béla a szó komoly értelmében az egyetlen magyar drámaíró. Ennek a megállapításnak a jelentősége mellett szinte nem is fontos, hogy mekkora a kvalitása.” Tény, hogy minden idők két, nemzetközileg legdiadalmasabb magyar drámája Balázs nevéhez fűződik. Nem azok a nagy kompozíciók, amelyekre Lukács elsősorban utal, hanem *A kékszakállú herceg vára* (1912) és *A fából faragott királyfi* (1912). Tény az is, hogy az utóbbi valódi dialógust szinte nem is tartalmazó táncjáték, az előbbi pedig Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak ajánlott misztérium. Tény továbbá, hogy mindkettő Bartók zseniális zenéjének köszönheti a világhírt, írói asszisztenciát és ihletést esetleg el is feledtet, noha a *Kékszakállú* szövege egyáltalán nem csak librettó. (Az 1925-ben antiszemita politikai merénylet áldozatául esett osztrák sikeríró, Hugo Bettauer egyik regénye a névadással talán tudatosan játszatta össze a Bartók Béla és a Balázs Béla neveket. Az 1920-as években Bécsben élő Balázs nála *Béla Baltonként* szerepel.) Szegénységi bizonyítványt állít ki az utókorról, hogy az utóbbi egy-két évtized népszerű drámakalauzaitól egy sor szakkönyvig hiába keressük a tízes évek eleje „egyetlen magyar drámaírójának” nevét, műveit, érdemeit. Az irodalomtörténeti elbizonytalanodás vagy a politikai színezetű manipuláció jele az is, hogy *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig* (1965 – tehát az akadémiai irodalomtörténet, a „spenót” V. kötete) kirekeszti Balázst a Nyugat folyóirat első periódusának áramából, habár a szépirói oeuvre csaknem valamennyi maradandó alkotása készen állott 1919-re. A Balázs-portré így átcúsúszhatott a VI. kötetbe (1966). A *Szocialista törekvések és A polgári bírálattól a szocialista szatíráig: Gábor Andor* című fejezetek között foglalta el helyét az *Út a magánytól a közösségig: Balázs Béla* című pályakép (egyébként Szabolcsi másutt is megjelentetett, alapvető írása). Ez igencsak más – a valóságos történelmi és értékrendnek sokkal kevésbé megfelelő – pozíció, mint ha egyik példaképe, Ady Endre, hűvösen és olykor megengedően polemizáló vitapartnerre, Babits Mihály, egykori sógornője, Kaffka Margit és további nyugatos írók szomszédsgába került volna. (A „spenót” főszerkesztője, Sőtér, valamint az V. és VI. kötet szerkesztője, éppen Szabolcsi, hasonlóképp „hozták át” az *Összefoglalók és útkeresők* közé – József Attila mellé – Nagy Lajost. Ez – a novellatermés, a *Kiskunhalom*, az önéletrajzi regények révén – sokkal indokoltabb elmozdítás.

De beszédes, hogy nem tették meg ugyanezt a Balázst és Nagyot is jócskán túlélő, s fő művét, a *Kakuk Marcit* majdnem teljességgel a húszas, harmincas, negyvenes években létrehozó Tersánszky Józsi Jenővel: maradjon csak ez a szabályszerűtlen klasszikus a századelő félmúltjában.)

Balázs Béla se igazi beltagja, se „emigránsa” nem volt a Nyugat körének. Ady erősen kedvelte, Babits erősen nem kedvelte, Osvát Ernő ki nem állhatta. Nem líra- vagy drámafelfogása, nem elsősorban stiláris vonatkozások határolták el őt nemzedéktársai nagy részétől. „Elméletiessége”, filozófiai-esztétikai rendszeralkotó vágya különítette el. Alkati sajátosság és a jó német iskola öröksége ez. Az anekdota szerint berlini ösztöndíjas éveiben – 1906-ban ment ki Kodállal együtt; közösen alakították ideáikat a modern operáról – utolsóként, „a hokedlire” kéredzkedett be Georg Simmelhez, a lakásán tartott szemináriumot látogatandó.

A Balázs Béla nevet 1913-ban vette föl hivatalosan. A „személyiségváltás” külső – inkább külső, mint belső – jeleként ebben az esztendőben történt katalizálása is, és fölhagyott a tanári pályával. Az I. világháború katonájaként jelentkezett, majd 1915-ben betegség miatt leszerelt Balázs útja a Vasárnapi Társaság és a Szellemi Tudományok Szabadiskolája tevékenységén, összejövelelein át vezetett az őszirózsás forradalom igenléséig, s a Tanácsköztársaság szellemi és fegyveres szolgálatáig. Egyetlen tényleges emigrációja 1919 késő őszen történt. Az Írói Direktórium tagja, a közoktatásügyi népbiztosság volt irodalmi osztályvezetője Bécsben keresett menedéket. Innen már kecsegtető filmszakmai meghívásra ment tovább Berlinbe 1926-ban. Ugyancsak színház- és filmművészeti indokú invitációra költözött Moszkvába 1931-ben (Alma-Atába viszont a front elől evakuálták 1941-ben).

Az utókor a filmesztéta Balázs nimbuszán ejtette a legkisebb csorbát. Pedig mind az 1924-es *A látható ember*, mind az 1930-as *A film szelleme* – e két, eredetileg német nyelven fogalmazott munka –, de még az itthoni összegzés-féle, az 1948-as *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)* is meghökkentően saját-szerű képződésű és anyagú mű. Főleg Nemeskürty István kutatásai világítottak rá, hogy *A látható ember* a nemzetközi és a magyar filmes szakirodalom ismerete híján, alig kéttucatnyi, javarészt nem is színvonalas filmalkotásra alapozva került ki a Bécsben filmkritika-írásból (is) élő Balázs keze alól. A tágabb horizontú második mű a szerző gyorsan gyarapított praktikus ismereteiről és saját gyakorlati filmes próbálkozásairól is tanúskodik. Berlini ténykedésének szakmailag és érzelmileg is fontos mozzanata a (ma is élő és aktív) Leni Riefenstahllal való találkozása. A táncosnő-színésznő-rendező „hegyi filmes”-sel végzett munka olykor alkalmi együttéléssé is vált. *A kék fény* című filmforgatókönyvét 1930-ban közösen írták. Valószínű, hogy legalább azokat a jeleneteket, amelyekben Riefenstahl játszott, Balázs Béla rendezte. Mivel a rendezőnőt – mint nácibarátot és Hitler állítólagos szeretőjét – 1945 és 1948 között inter-

nálták, ez a kapcsolat az 1919 óta (azóta bizonyosan) kommunista Balázs Béla pályájának újabb előnytelen vagy ellentmondásos megítélésű pontja.

Ehelyütt nincs ok kitérni arra, mit köszönhet a német, utóbb a szovjet film Baláznak, s mit ő e két nagy filmművészetnek. Sokkal fontosabb, hogy néhány kutató – így Böszörményi Nagy Ernő és Nemeskürty István – a filmesztétikai és a filmalkotói fáradozást tartják annak a gyűjtőmedencének, ahová a sokoldalú művész és gondolkodó minden egyéb kezdeményezése torkollott. *A kék fényt* Nemeskürty „afféle ellen-Kékszakállú” filmnek látja, szellemesen mutatva ki a kék szín, illetve a vár- és barlang-helyszín motivikus folytonosságát Baláznál. Az esztétikai érdeklődést is elsősorban egyes színműveiből (és pszichikus adottságaiból) magyarázza *A látható ember – A film szelleme* 1984-es (születési centenáriumi) kiadásának *A mozgókép mint költészet* című utószavában: „...filmesztétikája nem az akkor már világszerte jelentős filmszakirodalomban keresendő, nem is annak továbbgondolása. (*A látható embert* hatvan-nyolc filmesztétikai alapvetés előzte meg a világon!) [...] Az új, a születendő, a fejlődő foglalkoztatta; ezért írt árnyjátékokat, merészen modern balett- és operaszövegkönyvet; érdekelte a civilizáció álarca mögé egyre inkább elrejtőző ember igazi énje; ezért fedezte fel olyan örömmel a végre látható embert. Balázs Béla életútja, pályája a film felé vezetett; költészete, bölcselkedő-töprengő prózája ugyanazokat a korlátokat feszegette, amelyeket végül is a film döntött le, kifejezvéen a modern ember lényegét.” Valószínű, hogy Nemeskürtynek egy kissé a „legsajátabb” művészeti és kutatási ága felé hajlik a keze, midőn ezeket a sorokat rója, a filmművészetet „megkoronázó” XX. századi művészetnek tételezve.

A magyar kultúra e századi önképe számára különben sem kedvezőtlen, ha legfőképp a filmesztéta Balázs piedesztálra emelése történik meg. Lukács Györgyön kívül alighanem a filmteoretikus Balázs az egyetlen magyar, aki Európa-szerte máig méltányolt művészetfilozófiai rendszert koncipiált. Az elméletíró „legalizálja” az egyes műveiben lesújtóan gyarló szépíró is. Második filmesztétikai munkájában már olyan alkotókra is hivatkozik, mint az általa személyesen is megismert és meginterjúvolt Szergej Eisenstein, aki elkötelezett kommunista művészként vonult be a film legnagyobbjai közé (és sok kegy mellett sok meghurcoltatásban is része volt a szovjethatalom jóvoltából). Balázs baloldali világnézete filmesztétikáját nem torzítja irányzatos, kirekesztően érdekvédő könyvvé. E területen nem téved olyan ingoványba, mint – például – az 1941-ben Moszkvában egy kötetté összefogott drámákkal. (*A Két dráma* egyike a művészsorsot sokszor talmi nyelven vallató *Mozart*, a másik a hol népszínműves, hol proletkultos internacionalista „himnusz”, a *Hazatérés*.)

Filmesztétaként Balázs kétségtelen rangot élvezhet. Mint költő, mai ítéletünk szerint legalább hat-nyolc nyugatos nemzedéktársa mögé szorul. Nagyszabású drámái közül még a legjobbra is – sajnos – lassan ráborul a feledés.

Novellisztikája egy-két remekmű (*Történet a Lógody utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről* stb.) kivételével másod- és harmadrendű. Egy írói magánuniverzum viszont még marad, ahol Balázs korlátlan úr – legalábbis Tamási Aron fellépéséig, drámaírói ambícióinak kibomlásáig –: a mesék, a misztériumok és a játékok világa.

Fehér Ferenc, aki – Radnóti Sándorral együtt – 1973 és 1975 között kötetekbe rendezte a fiatal Balázs Béla legjellegzetesebb műveit, éppen a meséket, valamint a velük rokon, a magyar dramaturgiai tradícióban különleges színjátékokat véli leghangsúlyosabbnak az életműben. *Az álmodók köntöse* (1973) című kötethez írott bevezetője (*Balázs Béla meséi és misztériumai*) előbb a célt tájolta be: „Az olvasó ezzel a kötettel annak a gyűjteménynek első darabját veszi kézbe, mely egy jelentékeny író – a nagy tehetség számos jegyét viselő, hol magával ragadó, hol zavaróan modoros, de mindenképpen jogosulatlanul elfeledett – ifjúkori arcképét szeretné az olvasói érdeklődés remélhetően újra felítáradó, jótékony fényébe állítani.” Az író fiatalkori szellemi éréseinek tömör és bravúros rajza következik: egy individuumé a rokonlelkek közösségében. Balázs a bohémséget csak burokként, rejtjelként engedő, sohasem sekélyes életvitele „egy Dosztojevszkij-regény vonalvezetését követi, vagy legalább azt igyekszik megközelíteni”. Ahogy a filmesztéta Nemeskürty István a filmelméleti munkákból véli kihallani Balázs fő szólását, úgy – bár egészen eltérő fogalmi és nyelvi készlettel – a filozófus és Dosztojevszkij-kutató Fehér Ferenc is saját fő témáinak egyike, a Dosztojevszkij-problematika felől érti és érteti az 1919 előtti Balázst. (Az említett három kötet bölcséleti és esztétikai okokból redukálja magát a szerző korai írásaira, de ezzel indirekt módon a későbbi fejleményektől való tartózkodását is érezteti. Ebben az összefüggésben a filmelmélet Balázs Bélája szóba se jöhet, hiszen az 1922-es bécsi felkérésig, a napilap-kritikák írásának megkezdéséig csak kokettált, üzletelt a filmiparral.)

„A mese keretein belül aztán teljes gazdagságában bontakozik ki az a dosztojevszkiji világ, amelyet Balázs megélt, de dosztojevszkiji formában megírni nem tudott – olvassuk Fehérnél. – Különösképpen meglepő, hogy mennyire koherensek, egymásba illeszkedők ebből a szempontból a mesék, mennyire hozzájuk csatlakozik a három misztérium és néhány árny-, illetve táncjáték. A központi kérdés – Balázs egész ifjúkorában – így hangzik: hogyan valósíthatja meg magát az ember, hogy személyiség legyen, de ne önző magánember? Dosztojevszkij őseredeti kérdése ez tagadhatatlanul, és Dosztojevszkij világához illő ellentétpárokból bontakozik is ki. Mindenekelőtt narcizmus és teljes egymásbaolvadás azon ellentétpárjában, amelyről Balázs személyisége kapcsán már szóltunk. Ezt a személyes dilemmát számtalan változatban írta meg a *Hét mese* és a *Csodálatosságok könyve* köteteiben.” E gyűjtemények 1913-ban, illetve 1922-ben láttak napvilágot. (Az ellentétpár-utalás a kísérletező narcizmus és az önfeladó beleolvadás dilemmájára: Balázs „politikai-társadalmi inkognitójára”

vonatkozik. Az inkognitó „felöltését” a kollektivitás és a haladáselvű civilizáció iránti kétely egyként indokolja. Ez a kritikai attitűd a kor legmesszebb látó művészeiből, Ady Endréből sem hiányzott, ám ő maszkok – noha nem manírok – nélkül, teljes elementaritásában jelenítette meg a poszt-millenniumi konzervativizmus és az európai mottójú, radikális polgárosodás közötti holtterben támadt aggodalmait és indulatait. Balázs és szellemi köre nem is „levetették”, hanem „letépték” inkognitójukat, amikor kollektíven csatlakoztak a Tanács-Magyarországhoz.)

Fehér Ferenc Walter Benjamin *A mesemondó* című esszéjével vezet rá a meseforma – Balázsnál az artistikus fogással általában keletivé öltöztetett mese – feltűnésének okaira: „...a mesealakzat mindig összekapcsolódik a tanács, a példázat formájában kifejeződő erkölcsi haszonnal, míg a modern epika, a regény »tanácstalan« zsáner, annak megfelelően, hogy a modern életanyag milyen kevésbé rendezhető racionálisan. S ha ez általában érvényes a regényre, még fokozottabban érvényes az aszimmetrikus, a zárt formákat összezúzó Dosztojevskij-féle megoldás vonatkozásában.” Az esztéta, a gondolkodó Balázs meséinek becserkészése Benjamin szellemi mezején elegáns. Ha a Balázs-mesékben a folklórt, a nép körében végzett gyűjtések élményét keressük, az újabb folklorisztikai meseközelítések (például Vlagyimir Propp elmélete) is a főntebbivel érintkező módon informálnának a helyreálló-kikerekedő világegész, világrend nem is csupán „tanácsadó”, de megválaszoló voltáról, a meseműfaj preformált elrendezettségéről.

Bár a *Hét mese* egyikének *Kis gyerekeknek kell ezt mesélni* a címe, Balázs meséi természetesen felnőttmesék. Műfajilag Csáth Géza meséi és ál-meséi állnak hozzájuk a legközelebb (az 1908 és 1913 közötti termésből: *Mesék, amelyek rosszul végződnek*; a korabeli kötetekből kihagyott írásokat nézve: *Mesék – többször is visszatérő cím –*, *Misztikus mesék*, *Mese az emberek rosszaságáról* stb.). Csáth háromoldalmi meséje (*Történet a három leányokról*) és Balázs harmincoldalmi meséje (*A három hűséges királyleány*) igen alkalmas tárgya lehetne az összehasonlító elemzésnek.

*A csend*, mely nyitánya ellenére nem a megszemélyesített Csend, hanem az egymással „szembefordított” Péter és Pál meséje, valamint a *Muzsikus mese* – egyre rövidülő bekezdéseinek taktusaival – Balázs írásainak zenei szervezettségét is megérezkíti. A *Mosolygó Tündér Ilona meséje* a tündérmesének az a modern variánsa, mely *A tündér* című – *A kékszakállú herceg várával* és *A szent szűz vére* című középkori „látomással” egy kötetben közreadott – misztériumban is él.

*A tündér* szimbolista mikrodráma (a maga módján ez is „ellen-kékszakállú”). A mese- és a drámaíró (meg a költő) Balázs Bélát mondhatni egyforma intenzitással foglalkoztatja a szerelem és a barátság. Nőábrázolásai nem titkolják, hogy férfi áll a felvevő kamera mögött. Az érzelmibe azonban bele-beleját-

szik a szociologikus indíttatás is. *A tündér* a nőemancipáció kis darabjaként is értelmezhető. A *Doktor Szélpál Margit* című tragédia (1909; átigazítva: 1918) ugyanezen téma nagyobb szabású – három felvonásra adagolt –, nehezkesebb kidolgozása. *A tündér* ügyében azonban nincs egyezés a szakirodalomban, hisz sokan a férfi szabadságvágyát, az útonlét állandó késztetését olvassák ki belőle. A „profanizált”, sőt enyhe iróniával kezelt népballada adja a mű keretét. A sorhosszúságot és ritmust elég csapongva változtató dráma balladisztikussága a líra rovására inkább az epikát engedi szabadjára (a mese mint *elmesélés* a misztériumban is jelen van). A huszonöt éves, várandós Viola így beszél húszéves húga, Fanny régi kedveséhez – rokonukhoz –, Olivérhez: „Egy kevés bántást mégis megérdemelsz. / Nem, Olivér? – No. – Hallgasd, elmesélem. / A falubeli kántor, Fridolin, / Fehér és szőke, karcsú, szép és csendes. / Azt hiszem néha, hogyha jól megnézném, / átlátnék rajta, mint az üvegen. / És hogyha játszik. – Szép fürtös feje / Úgy hajlik le az orgona fölé, / Mintha szálfáknak és szikláknak is / Most ővele görnyedni kellene. / Ijedve tágul a paraszt szeme / és hazamegy és nem tud majd aludni. / Támadnak furcsa dalok és mesék / és sok a csók és gyakran hull a vér!” A hegy, a fal, a kapu: Balázs kedvelt, egyszerre szimbolikus és kulisszaszerű kellékei, motívumai után a befejezésben a számára ugyancsak „keletiesen” kedves hold-ezüstben körvonalazódik az álmokkal és fantáziaképekkel hívogató, félhalott-ságában életerős éjszakai világ – az éjszakai tudat világa:

OLIVÉR *A tornác lépcsőjén áll.*

No gyere hát. Légy vendégem kicsit.  
Az országúton én vagyok a gazda.  
Jer, Fridolin. – Nézd! Ezüst telihold,  
Ezüst az út, ezüst a réti pára.  
Ezüst a patak csíkja lent a völgyben.  
Ezüst köd úszik a hegyoldalon.  
Jer, Fridolin. – Ó, szép ezüst világ  
Mependül majd lépésünk alatt.

FRIDOLIN

Jó éjszakát, Fanny és Viola.

FANNY *zokogva leborul az asztalra.*

VIOLA *a tornác oszlopához támaszkodva néz utánuk.*

Isten áldjon.

OLIVÉR *Fridolinnal végigmegy a holdfényes kertben.*

Hej, zúg a szél! – Nekünk zúg, Fridolin!  
Nézd, zúgnak és remegnek a hegyek.

Talán csak felhők, s most viszi a szél,  
És ami itt volt, minden elrepül.

FRIDOLIN *a kerítésajtónál.*

Fanny! Jó éjszakát! *Elindulnak jobbra.*

OLIVÉR *messzebről.*

Ó! szép ezüst világ!

*A tündér* – és a *Kékszakállú* – kapcsán írja a *Cselekvés-nosztalgia* (1985) bevezető tanulmányában (*Volt-e magyar avantgárd dráma?*) Radnóti Zsuzsa: „Mindkét darab szakít a naturalizmussal; témájuk időtlen, színhelyük általánosított, hőseik nem egyénítettek, hanem általános emberi törekvéseket testesítenek meg, ezáltal minden többértelművé válik, és kivétel a szimbolizmus síkjára. Balázs Béla a modern lélektani realizmus lehetőségeit ismerte föl balladainkcsünkben; a feszült, kihagyásos, szabadon asszociáló balladai hang ösztönös szürrealizmusa így eleven egésszé nőtt össze sok olyan motívummal, amelyeket a kor pszichológiája sugallt. A külső konfliktusok helyett a lélek tudatos és nem tudatos mozgástörvényei érdekelték. Ebben a két egyfelvonásosban ráértett valamire, ami a modern drámának egyszerre sajátosan nemzeti és általános emberi szintézisét ígerte – csírájában azt, amit García Lorca megvalósított. De ennek a számunkra oly kézenfekvő lehetőségnek nem lett folytatása.” (Azért csak lett: Tamási Áronnál – s ezt maga Radnóti Zsuzsa is nyugtázta. Eppen órá hivatkozva az 1997-es *Színház és rítus* című tanulmánykötet egyik szerzője, Sebestyén Rita szinte „parancsoló módon” írja egy korai Tamási-darabról: „Az *Ósvigasztalás* a *Yermához* és a *Vérnászhoz* hasonlatos: Tamási Áron így olvasandó”.)

Valóságos, szerves folytatás a *színházi gondolkodásban*, a színházi alkotásmechanizmusban tényleg nem volt: a misztériumok és a játékok olyannyira zenei (és kisebb részben képzőművészeti) fogantatásúak, hogy az opera és a balett dalszínházán, színpadán kívül a magyar színházi gyakorlatban valószínűleg csak az alternatív társulatok repertoárja és szemlélete hasznosít(hat)ja őket. (*A kékszakállú herceg vára* című darab ősbemutatóját például csak 1965-ben tartotta az amatőr Universitas együttes.) Tán-csupán az alternatív színházi közösségek műhelyei és közönsége tűri azt az időkezelést, hol abszurd, hol groteszk világépítést, amely *A fekete korsó* példázatát – „Árnyjáték ó-egyiptomi sziluettekre” –, *A halász és a hold ezüstje* – „Bábjáték” – ironikus, tanító fabulálását áthatja. A százgyermekű halász a szegénységtől és a bírvágytól űzve „horgot vet a holdsugárra”. Újra és újra „kifogja” az égitestnek a vízen tükröződő tallérját, s emeli be boldogan a csónakjába. Hiába figyelmezteti mindig kaján-komolyan az éjkirályi Hold: „Hallod-e, te halász ember, / Ez a tenger téged megver, / Ha nem hagyod békességben / Az én ezüst ékességem, / Küldök olyat izibe, / Be-

esel a vizibe!” Be is esik, mert a nagy ezüstitányérok lehúzzák a sajkáját. Kínjában visszaadja a hold folyton újra vetett „ezüstitányékeit”, csak egyet visz haza dicsekvésül. Erre az asszonya jól ellátja a baját, mivel „a holdat” nem lehet megfőzni, az éhes szájak pedig vacsoráért sivalkodnak. A halász – szó szerint – ott áll megfűrödve, a hold meg a tanítómesék summáját fűzi a történetekhez. A bábjáték eggyé válik a mesével:

A HOLD

Ha-ha-ha, ha-ha-ha!  
Ki látta ezt valaha!

A HALÁSZ

Itt állok hát üresen,  
Szomorúan, vizesen,  
Most se hal, se ezüst,  
Minden elszállt, mint a füst.

A HOLD

Halászember fogjon halat,  
A holdsugár jól nem lakat.

A misztériumok és játékok mezőnyében értékkülönbségek mutatkoznak – két misztérium (*A kékszakállú herceg vára*, *A tündér*) és egy játék (*A fából faragott királyfi*) javára. *A tündér* ma is várja, hogy – kettős értelemben – a távolság-szerelme operája váljék belőle (a messzi távolba való beleszeretés és a távollét okozta-fokozta szerelme operája). A *Kékszakállú* eredendően Bartók és Kodály számára készült, *A fából faragott királyfi* is egyenesen Bartók kedvéért (az 1948-as *Cinka Panka balladája* pedig szerzőtársi viszonyban Kodálllyal).

A *Kékszakállú* „zenétlen” szövegtestként is világirodalmi rangú dráma. Népballadai formadíszletek közt, egy archetipikus férfi- és egy archetipikus nőalak fölléptetésével szerelmi archesztuációt jelenít meg. Am amennyire folytatója az ősi témának, annyira – ezt nem szokás kiemelni – előzménye az abszurd létérzés reménytelenségének. (A jellegben, a hangfogásban mutatkozik némi párhuzam Pilinszky János színműveinek világával. Itt-ott a Balázs-mesék és a Pilinszky-mesék is összecsendülnek – archetípusokról és archesztuációkról lévén szó, nyilván tudattalanul.)

A Don Juan-legenda e variánsáról *Bartók Béla*-monográfiájában (1976) Ujfalussy József röviden és cirkalmak nélkül mondja ki a lényegét. Magyarozatában mesteri mozdulattal nyúl egy Ady-citátumért is: „Balázs Béla misztériumában az áttörhetetlen emberi magány tragédiáját testesíti meg. A történés belső, pszichológiai színpadon folyik le, ezért *misztérium* a műfaja. Ha a középkori misztériumok a makrokozmosz, a világmindenség színpadán játszották le az ember tragédiáját, elbukásának és megváltásának történetét, a modern pszi-

chológus szimbolista meg a mikrokozmoszt, az emberi lelket avatja színpaddá. »Szemünk pillás függönye fent: / Hol a színpad: kint-e vagy bent« – kérdi a prolog, s mondatlanul felel is a kérdésre: bent! A kékszakállú herceg vára nem más, mint a zárt, feltörhetetlen emberi lélek. »A lelkem ódon, babonás vár, / Mohos, gőgös és elhagyott« – adja kezünkbe a kulcsot Ady az *Új versekben*. Balázs értelmezése szerint mi magunk vagyunk a kékszakállú hercegek a babonás várban, megannyi rablólovag, akik mások lelkének, könnyének, vérének kiszipolyozásával, kincseinek elrablásával építjük fel világunkat.” (Az elhasználásként, felélésként értelmezett élet immár klasszikus utómodern verse Tandori Dezső *Hommage*-a. Nála ló és lovas kettőse az élet-vágta képanyaga. A tizenkét sorból az utolsó kettő egymásnak formailag is megfelelően hordozza a kettős reménytelenség terhét: „...hogy zokogás kockázzon koponyádban, / kopogjon tört szemük dióverése”.) Az idézett Ady-vers, *A vár fehér asszonya* 1905-ben jelent meg. Bartók Béla 1911-ben zenésítette meg a *Kékszakállút*, a bemutató 1918-ban volt. Balázs kegyetlenül tördelt felező nyolcasai, az ismétlődő szerkezetek önmagukban is kemény lecke elé állították, egyben pazar megoldásokra inspirálták Bartókot, akinek kedvére lehetett ez a mértanias, fegyelmezett – mégis áradó-izzó szöveg.

*A fából faragott királyfi* operaházi bemutatója (1917) megelőzte a *Kékszakállút*, a komponálás azonban az 1914 és 1916 közötti éveken húzódott végig. Balázs Béla előbb fáradhatatlan fullajtárja volt a zeneszerző és a dalszínház mogyorva egyezkedésének, majd rendezőként és a táncok betanítójaként járult hozzá az előadás sikeréhez. A lírára, az epikára, a drámára, a gondolati prózára, a filozófiára – és később a filmre – kiterjedő érdeklődése, aktivitása mellett színházi ambíciók is munkáltak benne, s mind a színházi, mind a filmrendezést neki szabott, viszonylag egyszerű feladatnak fogta föl (nem magát takálva túl sokra, inkább a korabeli rendezői művészetet tartva elég kevésnek).

Balázs misztériumai, játékaik és meséi sokszor műfaji és szemléleti kölcsönhatásban vannak egymással. Ő maga – kedves és hűséges szellemi társa, Lesznai Anna író emlékezése szerint – úgy tartotta: „...a mese az emberiség köztulajdona, és a meséket nem kell költeni, hanem az ember kinyújtja a kezét, és kifogja őket a levegőből.” Az irodalom „ősformáinak” a költészetet és a mesét tekintette – e roppant tágran értett (sőt „egymásba tágított”) műnemeket, műfajokat azonban rendszeres szuverén esztétikai birtokában óhajtotta művelni. *Halálesztétika* címen ismertté vált 1908-as, szellemesen irracionalista műve nyitott utat – mondjuk így – *a metafizikai ösztön világszerűségének*.

Karinthy Frigyes – akivel a nyugatosok közül barátivá melegedett a kapcsolata – az irodalmi karikaturista szemével tévedhetetlenül látta a fiatal Balázs lírai és drámai műveinek sallangjait. Az *Így írtok ti* első kiadása (1912) után hosszú évekkel – és már Lukács *Balázs Béla és akiknek nem kell* című könyve ismeretében – írott Balázs Béla-paródiája *Azthiszi Szent Bélaként* aposztrofálja

a szerzőt. A kigúnyolt (Karinthynál Darázs Béla névre is hallgató) és az „advocatus diaboli” Lukács egyszerre kapja meg a magáét. Egy végre-valahára teljes és alaposan gondozott „össz”-*Így írtok ti* lapjain nem is Balázs, hanem Lukács neve alá kellene besorolni e „karinthykatúrát”. A szöveg a Balázst *védve imitáló* Lukácsot imitálja: „...Darázs Béla költészetének formai értékhangsúlya a misztikus élménymatéria normatív pátozásával párhuzamos hangulattengelyből spiritualizálódik. [...] Egyebet se hall már az ember manapság, mint hogy Darázs Béla énségének belső axológiája nem áll arányban érzéstömegének kiteljesedett transzcendentalitásával! [...] Csak egy gúnymosolyunk volna a számukra, nekünk, kiknek Darázs Béla legbensejét fordította ki önmagából, duzzadtan, még melegen és vastagon – nekünk, kiknek e lélekmassza megnyilatkozott.” A vulgaritást sem mellőző paródia áltudományos bikkfanyelve mögött nemcsak a lukácsi stílus negatívumai érződnek. Akármily nevettetően kaotikus a fogalmazás, az *énség* például – mint az állandó keresés tárgya és célja – még segédfogalomként is állhatna a Balázst foglalkoztató ellentétpárok metszéspontjain.

Balázs három korai „nagy” drámája éppen metszéspont-technikával operál. A *Doktor Szélpál Margit* a címszereplőt, a *Halálos fiatalság* című dráma (1917) Dobray Ágnest helyezi olyan pozícióba, amelyben – a polgári dráma horizontján – nincs jó megoldás; valójában megoldás sem. Az író a demagógia közelébe tántorulva keres választ reális (szociológiailag is elemezhető) kérdésekre, melyek azonban általánosítható létproblémák helyett számalmas magánviaskodások (Margit *vagy* anya és háziasszony, *vagy* tudós lesz. Döntéséből – az erre és az arra húzó férfialakok között – elvész az *is-is* esélye stb.) Ezeket a darabokat Balázs Béla látszólag ifjú önmaga ellenében hozta létre, esetleg azzal a szándékkal, hogy korának megkövesült színházi struktúrájában építsen ki hadállásokat. Magyarán: mondjuk *A tündér* nem menetelhetett a *Doktor Szélpál Margit* előtt a színpad felé. Fordítva nem tűnt elképzelhetetlennek a dolog – de nem vált be. Balázs alkonyati drámaírói korszakának gyenge színművei viszont sajnálatosan újraelvenítik ezt a hajdani teatralitást és sémaszerűséget. Mintha csak a népköltészeti támaszú rövid és sugallatos fantáziajáték körében mozgott volna otthonosan, s az ibseni, hauptmanni és egyéb modellek magyar változataiban egyáltalán nem.

Ezt a vélekedést egyetlen maradandó egész estés darabja, az 1913-ban színre vitt *Az utolsó nap* cáfolja. Ez nem társadalmi, hanem – reneszánsz – történelmi dráma. Se szeri, se száma ebben azoknak a figurakettősöknek, amelyek egy harmadik figurára irányulva élik meg sorsukat. Testvéri „fél-emberek” válnak „egész” emberré – nem önmaguk által és nem kettejük dialogizáló és polemizáló kölcsönösségében, hanem a rajtuk kívüli (s merőben ellentétesen közelített, megítélt) „cél”, a harmadik által. A főfigurák önmagukban is hasadtak, kettős énnéek. Ezeket a szituációs és jellemképleteket legtisztábban Perugia

testvér-zsarnokai, Astorre Baglione és Simonetto Baglione hordozzák. „Közéjük” kerül be – például – Matarazzo, a krónikás, Pietro Vanucci, a festő, Rafael Santi (azaz a zseniális Raffaello), és Lívia, Pietro leánya. A végzetes harc felé zúduló drámában Simonetto a halál esztétája, aki halálos fiatalságot szán magának, hogy a saját érdekeire való tekintet nélkül, de lelkének monumentális disszonanciáját kielégítve és levezetve – „életgyőzelmeket” osztogasson mindenkinnek. Ő meghal, mégis az ő akaratából arat diadalt Astorre, lesz valóban festő-zseni Raffaello, talál rá önmagára Matarazzo, és az ő halálos eksztázisának ölelésében búcsúzhat bármi eksztázistól Lívia.

A történelmi környezet pazarul, szikrázóan, véresen festői – ám csakis festői. Míg a kevés szereplős és általában egy helyszínrű misztériumok és játékok természetesen kíváncsok a kamaradráma különféle – megújítottan régi – alakzataiba, itt a hatalmas tablót egy démoni lélek csarnokára kell redukálni. Simonettóéra. A dráma címében is megsejtetett végítélet, utolsó ítélet csupán az ő számára apokaliptikus. Olyan „isten” ő, aki a programos halálraszantság fölényével, zsarnoki lázban önmagát küldi pokolra, hogy a többiek kizárólag azt a mennyet nyerjék el, amelyet ő jelölt ki számukra. Alaposan megfontolva: ez újra dosztojevszkiji alapprobléma.

Simonettó az ádáz szeretetideát így osztja meg Rafaellel: „Te is azt hiszed, hogy a szerelem az emberi szívekben egymástól örökre elkerített tavakként áll? Csak egy szerelem van a világon, Rafael! Egy, ugyanegy szerelem ömlik az összes emberi szíveken keresztül. A mindenütt jelenvaló isten szerelme az és egymáson keresztül őt is szeretjük. Miért vagytok hát féltékenyek? Egy nagy folyamnak ágai vagyunk”. A szerelem, a barátság, a hazaszeretet személyes és közösségi értékeit és jogait ez az elvontság előbb tragikusan visszaveszi, majd valamennyi értéket és jogot a maga tervezte elosztásban visszaszolgáltatja. Ezzel a többieket a személyes döntéstől, a saját életalakítástól fosztja meg, holott – és ez is Balázs jó dramaturgiai érzékére vall – korántsem bábemberekről van szó.

Ady parányi tudósítást írt a Nyugatba a dráma előadásáról, a gyér sikerért a közönséget és a színházat okolva: „Balázs Béla darabja talán nem kapta meg az utolsó napot, de elintéződött – ha jól tudom – három nappal vagy estével a Nemzeti Színház és közönsége jóvoltából. Ez rendben volna, de önmagamnak s talán a Nyugat olvasóinak is tartozom egy-két icipici megállapítással. Akárhogy fogadkoztam, ott voltam mégis a bemutató előadáson, s elhúltam annak a láttára, mennyire nincs nálunk egy igazán magasabb irodalmi színpad számára közönség, de nyomban átalakultam kegyelmi bírósággá, hiszen látnom kellett, hogy itt nem a közönség a bűnös, hanem a színház színészei. Ezen bizony nem látszik meg, hogy például jó Hevesi Sándor is sokáig rágta a fülüket, ezek bizony a hetvenes évek színészeinek rab epigonjai...” Ady egyébként –

máshonnan tűnik ki – szerette és értette, a Balázst izgató életteljesség foglalatának nevezte a művet, a zsarnok művész – vagy művész zsarnok – Simonetto drámáját.

1919 után hosszú ideig filmdrámáknak: forgatókönyveknek gondolta el lehetséges drámáit az író. Amikor ismét színműírást adta magát, gyöngé lett az eredmény. A *Mozart* idétlenül sok régies szóval és germanizmussal próbál nyelvi világot teremteni a csalódott és halódó atyjával, magányos nőtestvérel végül is mit sem törődő muzsikusz gényusz köré. Illetve hát Mozart törődne velük, ha nem szerelmének érdemtelen alanyával, majd – már haldoklásában – nem a művészettel és a maga családja megélhetésével törődne. Mind az apa-, mind a feleség-jelenetek giccsesek, unalmasak, azzal a szerény tanulsággal, hogy a lángésznek mennie kell a maga útján (bár menet közben föl-fölszarvazzák, és ebbe az útba valószínűleg bele is hal).

Az eredetileg filmballadának szánt *Hazatérést* jobb elfelejteni. Balázs összevéli a népköltészeti indítást a népszínműves parádézással. Magyar, német, ukrán figurái a proletár internacionalizmus jelszavait szajkózzák. Talán csak az otthon hagyott feleségét, illetve távol sínylődő férjét *egymás karjaiban* őszintén vágyó magyar katona és ukrán parasztszöny szerelmi jelenetei, kölcsönös érzelmi *kettősénűségük* nyíltága emlékeztet a hajdani Balázs Bélára.

A legutolsó évek drámái termése viszonylag bőséges. Ezekről Siklós Olga ír a legrészletesebben (*Balázs Béla szerepe a szocialista drámairodalomban*), egyetlen, ám ma is nélkülözhetetlen könyve, *A magyar drámairodalom útja, 1945–1957* (1970) elején. Mind a korabeli kutatási körülmények, mind az összegzés megjelentetésének ideje közrejátszhatott abban, hogy e darabok indokolatlanul nagy terjedelmet kaptak mint „források”: Balázs „tartalmi és formai törekvései megtermékenyíthették volna a szocialista drámát. A *Boszorkánytáncban* és a *Cinka Panna balladájában* a népi motívumok drámai ötvözetét, a *Lulu és Beátában* a szocialista szatíra lehetőségeit, *A fű újra feláll* című drámájában a Bródy–Móricz jelölte út folytatását adja a magyar drámának”. „A népi motívumok drámai ötvözeté” helyett az átminősített népballadát és mesét *mint* drámát Balázs már régen, indulása évtizedében megadta a magyar színpadnak. Szatirikus tehetsége alig volt. Sem esztétizáló korai korszakának metafizikája, sem kései kommunista korszakának pátosza nemigen engedte a szatíra közelébe. S ha valamit, hát a „Bródy–Móricz jelölte utat” – mely eleve két út – semmiképp sem folytathatta. Ilyen stílusváltásra (árulásra) képtelen volt. Néha párttörténeti feladatokba tévedő, de lelkiismeretes monográfusa, K. Nagy Magda (*Balázs Béla világa*, 1973) szűkszavúan és – a „balszerencsét” nem számítva – reálisan ír az 1945 és 1948 közötti évek színdarabjairól, melyekkel „különösen balszerencsés volt. A *Boszorkánytánc* című, jugoszláv partizánokról

szóló drámája a Belvárosi Színpadon éppúgy megbukott, mint az *Égi és földi szerelem* átírt változata, a *Lulu és Beáta*. Még nagyobb bukás volt a *Cinka Panna* az Operaházban...”

Ihletett, lírai, vallomásos dokumentumregényét, *Álmodó ifjúság* című önéletrajzi munkáját 1946-ban, pár hónapot Szegeden töltve alkotta. Hatalmas és centrális epikai vállalkozásához, az érdekes, de rosszul komponált, szétpergő *Lehetetlen emberekhez* (1930) képest ez is kamaraforma. A bensőségebb epikum, a lelki táj, a visszatekintő költői bölcsesség – ha évtizedek távolából és más alakban is – a misztériumok, mesék, játékok Balázs Béláját idézik.

Míg az *Álmodó ifjúság* betűit róttá, tán nem csupán könyve tárgya, hanem egész életútja fölmerült előtte. Szépírói pályájának első másfél évtizede nem kevés becses művet hagyott ránk, s egy – ellentmondásaiban is vonzó – művészmagatartás képét; de Balázs a saját alapkérdéseire csak részválaszokat adott, ama dosztojevskiji, kardinális problémát (a *nem magánember* személyiség kiküzdését) pedig nem oldotta meg ő sem. Ezúttal osztatlanul értelmezett, 1919 utáni harminc éve hemzsegett a válaszként funkcionáló és sokat hangoztatott közösségi (kommunista) ideáktól, viszont kevés a szépírói hozadék.

Semmi esetre sem egyszerűen a világnézet-váltásból ered a művészi teljesítmény változása, negatív értéktendenciája. Ám a mai olvasó még Balázs marandó filmesztétikáját is valószínűleg kevesebbre becsüli, érdektelenebbnek találja, mint csapongó és vitatható *Halálesztétikáját*. Balázs Béla, a költő, író, drámaköltő részint szabad döntéséből, részint a történelem hívására hamarabb hagyta el saját természetes szellemi közegét és közösségét, mintsem ebben – és csakis ebben – az intellektuális térben, tehetsége határáig feszülve dolgozott volna fő dilemmáinak művészi tisztázásán. Vagy a legjobb versek, *A kékszakállú herceg vára*, *Az utolsó nap*, néhány mese remeklése egyben tehetsége határait is jelölte? Törvényszerű volt, hogy egyfelől a Nyugat mozgalma, másfelől Bartók zenéje, harmadjára Lukács apológiája borítson védőernyőt tevékenységére? Hogy a koherens egészszé rendeződő korai fő műveket harmincöt éves kora után, alkotóereje teljében – noha idegen nyelvi környezetben, filmes, színházi és oktatói, valamint mozgalmi munka közepette – újabb tetőzés ne kövesse?

Élete végén talán felködlött előtte *A halász és a hold ezüstje*, az öncsipkedő bábjáték. Ő maga is több holdtallért horgászott dereglyéjébe, mint amennyit az elbírt. Viszont az a holdezüst, ami megmaradt neki – az megmaradt nekünk is.