

mérlegelő, formáló egyén választása igazi választás, odatartozása igazi odatartozás, alkotása igazi alkotás, gondolata igazi gondolat. Három példát, három következményt erre. Korábban is, de attól fogva, amikor már érett költő, hevesen elutasítja a csoportélmény, a csoportstílus, a csoportfölfogás magyarázatát a művészetben. Örök vitában áll Halász Gábor (diltheyes) nemzedékélmény-, nemzedékstílus-, nemzedékszemplélet-magyarázataival, okadásaival. Traklt, akiben igazában saját nyelvének irodalmi is csak később látják meg a század egyik igazán nagy lírikusát, mintegy ellenpéldaként fedezi föl: nem nemzedékének, hanem azokénak hangja az övé, akiket egyedi sorsuk ugyancsak árvaságra, társtalanságra, szélhelyezetre, halálközlethez ítélt. Móriczról ritkán, inkább semleges tisztelettel, mint személyesen szól. Kemény Zsigmond-átdolgozása miatt azonban valósággal kirohan ellene, hogyan merte, micsoda semmibevevéssel az irodalom egységének tenni ezt. S hogy ez nemcsak Keménynek, a nagy írónak szól, mutatja, hogy Tolnai Lajos átírásának szándékát is hasonlóképp fogadja. S ha a NAPLÓ első szakaszában némileg zavar az egyedi mesterségtudás önmagán való példázása, a másodikban s a harmadikban meghat áhítata Arany nyelvi-poétikai egységére (és sohasem különködése), József Attila szemléleti önállósága s versbeli egyedi invenciózussága, Kosztolányi egyéntsizetele és folytonos egyéni stílusbravúrja iránt; s éppúgy meggyőző, mint ama szenvedő társaival szemben való – részvéte ellenére is – idegenkedése, akik nem jutottak el a kereskedés és a pénz, az asztal és a bordély szokványörömein túl semmi egyedihez, holott anyagi lehetőségeiknél fogva juthattak volna. Mint *Babits Goethe* nyomán is, ő talán *Babits* nyomán is, úgy vélte, a tudatosult, az erkölcsi belátás alapján cselekvő egyének közössége a legnagyobb és a legegységesebb közösség. Az egyén nincs alárendelve s nincs fölébe rendelve a társadalomnak, *kölcsönösségi viszonyban van vele*, mégpedig úgy, hogy a társadalom *nem cél, hanem eszköz* az egyén lehetőségeinek kiteljesüléséhez.

5) Mindent összevéve: lehet, hogy egy politikai naplójának vagy éppen a hivatalos politikai iratoknak egy ideig tartó zárolása bizonyos ritka helyzetekben megokolt – az íróé, a nem közvetlen politikai tevékenységű embe-

rő (– a hátramaradott hozzátartozók személyi érdekeit, érzelmeit károsító részek, természetesen, kivételek –) gátolja a múlt tisztánlátását, ahelyett, hogy káros vagy egyszerűen csak hamis legendák képződését akadályozná. Ez esetben is ilyen következtetésekkel állunk szemben a késés okán.

Németh G. Béla

KÖNYÖRGÉS KOMOLYSÁGÉRT

Balassa Péter: A másik színház
Szépirodalmi, 1989. 310 oldal, 53 Ft

Nincs könnyű dolga az olvasónak, ha meg akar birkózni Balassa Péter A MÁSIK SZÍNHÁZ című esszékötetével. Nem az elemzések hivatkozásainak, utalásainak messze az átlagot (a szakmai átlagot) felülmúló műveltséget vagy inkább tájékozottságot követelő rendszere miatt, nem is az egyes mondatok sűrített, rengeteg rejtett információt tartalmazó tömörsége, sokrétűsége vagy a szóhasználat különösége miatt, hanem azért, mert nagyon nehéz megérteni, mit is olvasunk tulajdonképpen.

A kötet egy PARSIFAL-tanulmányrészlet kivételével 1976 és 1987 között különböző orgánumban, részben vagy egészben megjelent írások gyűjteménye. Nem a megírás időrendjében felsorakoztatva, hanem laza, tematikus összefüggésben fejezetekre osztva, mely elrendezés mélyén gyaníthatóan a szerző gondolatvilágába való módszeres bevezetés szándéka húzódik meg. Mondhatnánk, hogy az elemzés tárgyát képezi itt színelőadás, opera, hanglemez, film vagy drámaelmélet, de akkor nem fogalmaznánk pontosan. Ugyanis a művek, melyekhez az írások kapcsolódnak, valójában és többé-kevésbé bevallottan nem szolgálnak az elemzés tárgyául, hanem inkább alkalmat adnak a szerzőnek arra, hogy kifejtse különös, sok tekintetben eredeti nézeteit művészetéről, művekről, ideológiáról, az életünkről. Balassa Péter, ha jól értem őt, hatalmas ismeretanyaga ellenére sem mindenképp műelemző, esztéta vagy filozófus. Akivel itt ta-

lálkozunk, alig letagadhatóan, szelídsége, nyitottsága, türelme ellenére elfogultan szenvedélyes ígehirdető, vagyis próféta.

Persze ez a szó még mindig nem elég pontos. A prófétáknak ugyan általában vannak analitikus képességeik, és a próféták a valóság egyes jelenségeinek értelmezéséből építik fel példabeszédeiket, de a példa jelentősége mindig eltörlődik a tanulság, az ige mellett. Szerzőnk esetében nem ez a helyzet. Neveltetése, szellemi gyökerei és talán századunk kötelezően a tudomány bűvöletében mozgó kifejezőmódja miatt az analízis gondolkodásának uralkodó eszköze, és az ige éppen csak észrevehető szülött a létrehozásán munkálkodó hatalmas gondolati apparátus mellett. Vagyis Balassa korunk szorongó, állandó bizonyítási kényszerben szenvedő gyermeke, tudománnyal megvert analitikus-próféta, egy művészi eszközöket nem leelő művész. Ha jól érttem őt.

A továbbiakban megkísérlem megvilágítani, miért jutottam a kötetet olvasván a fenti következtetésre. Javasolom az esetleg már megrettent érdeklődőknek, hogy a könyv olvasását, a szerkesztés szándékai ellenére, kezdje a végén, az ÚJ TRAGIKUM című fejezettel (285. oldal), nemcsak azért, mert ez a kötet egyik legsikerültebb darabja, hanem mert itt kerülnek kifejtésre legvilágosabban a szerző látásmódjának fundamentális elemei.

Az említett tanulmány kiindulópontja egy nagy hatású, kitűnő színházi előadás, Jeles Andrásnak Dobozy Imre szövegére felépített próza-operája, összekapcsolva a hetvenes évek végének és a nyolcvanas éveknek néhány más jelentős művészi teljesítményével, elsősorban Petri György költészetével, Nádas Péter írásaival, Kornis Mihály, Spiró György drámáival, Fodor Tamás, Ascher Tamás és Ács János rendezéseivel. A fenti, egymástól nagyon különböző alkotók műveiben egy új, tragikus világlátás megjelenését látja közösnek, és Jeles előadását, mint ennek a világlátásnak legmarkánsabb megnyilvánulását elemzi. Mi is hát ez az új, tragikus világlátás?

„Sorsom kiált... Csak menj, követelek!” – mondja Hamlet, és ennél jobb, tömörebb összefoglalása a tragikus életérzésnek azóta sem született. Mégis félelemtől és részvétől zavart elménk minden korban újból nekilát felfogni a tragikum aktuális mibenlétét. Tragédiák nél-

kül talán élhetünk, az élvezetek széles körű fogyasztására, biztonságra, túlélésre programozó korunk legalábbis ezt sugallja, de a tragikum lehetőségének, sőt szükségességének tudomásulvétele (vagyis egy jó tragikumelmélet) nélkül biztos, hogy nem. A modern művészet történetét meg lehetne írni úgy is, mint a tragikus magaslat eléréséért folyó küzdelem történetét.

Íme, Balassa meghatározása: „*A tragédia nem egyszerűen stílári, atmoszferikus komorság, hanem egy létező világgép komolysága és szenvedélyessége: átéltsége, vagyis a sors világos felfejtése és benne az emberi lény problémáinak megoldásképtelensége vagy drámája feletti megrendülése, amely félelem és részvét által megtisztítja a tárgyat, vagyis az adott életproblémát.*”

Látszólag ugyanarról van itt szó, amiről Hamlet beszél, de valójában éppen az ellenkezőjéről. Ebben a tragikumképben, ahol vállalni kell (vagy lehet, tehát lehet nem vállalni is) a komolyságot, a szenvedélyességet, az átéltséget, nem a sors kiált az emberért, az ember küzd azért, hogy sorsa legyen. A komolyságtól, méltóságától megfosztott ember harcok a tragédiáért. De hát – mondhatnánk – tragédia vagy van, vagy nincs. Lehet-e a tragédiát akarni?

(Természetesen most úgy tűnik, hogy a fenti gondolatmenet összekeveri a tragédia hőstét és a tragikus szemléletű művészt, a tragédia alkotóját. De véleményem szerint ez a két dolog mindig is azonos volt, és Balassa tragédiát követelő világnézete, mint később látni fogjuk, különösen indokoltá teszi ezt az egybeomlást.)

Ha valaki látta Jeles András szóban forgó előadását, annak ellenére, hogy mindenképpen érzékelnie kellett a mű megrendítő erejét, egyáltalán nem biztos, hogy klasszikus tragédiaélményeihez hasonló hatások érték. A Dobozy-darab (a SZÉLVIHAR) ugyan tragédiának, sőt történelmi tragédiának íródott, de művészi és ideológiai silánysága kizárja, hogy valóban az legyen. Jeles átértelmezése még jobban kifejezi az alapanyag idétlenségét (ezért az ironizáló DRÁMAI ESEMÉNYEK cím is). Ennek ellenére Balassa ragyogó elemzésben bizonyítja be, hogy amit látunk, az grotesksége, hősnélkülisége, pátosznélkülisége ellenére tragédia. Az előadásban végletekig fokozott tartalmi és formai hazugság túllép a paródián,

és életünk tragikumát fejezi ki félelmetes erővel. Az a tény, hogy az alkotó a hazugságot választja az igazság felmutatásának közegévé, ez maga a tragédia. A végzet helyébe a mindent átfogó hanta lép, befonja a szereplőket, a befogadókat és az esszéírókat egyaránt. Vagyis a kibogozhatatlan hazugság hálójába gabalyodott tragikus hősök mi magunk leszünk.

A hazugság hálója mint végzet. Íme, máris kiderült, hogy Balassa tragikumelmélete mennyire helyhez és korhoz kötött. Amiről beszél, az a mi külön bejáratú, kelet-európai tragédiánk. Természetesen a tragikumnak ez az érzékelése túlmegy a közvetlen politikai motiváción. A harc a hazugság világának jellemzősége természeté ellen is folyik, sőt elsősorban ez ellen folyik. Ezért a morális pátoz, ezért a tragikus szemlélet elszánt akarása. Vagyis Balassa nem a tragédiát követeli, hanem azt a következetes erkölcsiséget, amely a mi körülményeink között tragédiához kell, hogy vezessen (művészi ábrázolásban és az életben egyaránt). A hazugságok hálójában vergődő embernek, hogy hős legyen (hogy egyáltalán valaki legyen), különleges morális erőre és éleselméjűségre van szüksége, olyanra, ami ma már nem sajátja, amitől megfosztották, szinte születése pillanatában, tehát szükség van megújuló szellemi forrásokra, amelyekből táplálkozhat, amelyektől elzárta, vagy amelyek betemetődtek, különösen itt nálunk Kelet-Európában.

Ennek a kötetnek többé-kevésbé kimondott vezérlő elve ilyen források keresése, felmutatása a művészet, ezen belül elsősorban a drámai művészetek, hangsúlyosan a színház világában.

A valamivel több mint háromszáz oldalban témák, műfajok, ötletek, hivatkozások, elemzések elképesztő gazdagságban zsúfolódnak össze. Reménytelen vállalkozás lenne akár csak érintőlegesen is végigmenni rajtuk. Kénytelen vagyok néhány, a dolog természetéből adódóan sommás, Balassa lelkiismeretességéhez mindenképpen kevésbé méltó megfigyelésre szorítkozni, amivel módszerének legszembetűnőbb problémáit szeretném megvilágítani.

Ennek a módszernek legnagyobb pozitívuma, hogy kiindulópontja mindig az élmény, az a művészi hatás, amit a mű a maga egészében reá, mint elfogulatlan befogadóra, nézőre,

hallgatóra gyakorolt. Sajnos művészettel foglalkozó közírók esetében tapasztalataim szerint ez rendkívül ritka erény. Balassát becsületes és egyszerű műélvezői magatartása biztosan vezérli a művek és alkotói világában. Nem elméletei eredményeképpen tudja, hogy melyik a rossz mű, és melyik a jó. Minőségérzékelése szinte hibátlan. (Talán csak egyszer téved, Nádas TAKARÍTÁS című darabjának győri előadása esetében, ami az én emlékeim szerint sikerületlen alkotás volt. Ezeket az emlékeket inkább megerősíti, mint cáfolja Nádas Balassa által sokat idézett PRÓBANAPLÓ-ja. De ez a tévedés bocsánatos, hiszen egy hosszú időn át a színpadokról letiltott mű első előadásáról volt szó, és ez a fegyvertény joggal homályosította el a vállalkozás művészi kudarcát.)

Balassa jó művekkel foglalkozik, nemegyszer remekművekkel, de mint írásai elején gyakran bevallja, nem célja ezeknek az alkotásoknak a maguk totalitásában való elemzése, csupán nyersanyagként használja őket, illusztrációként mélyebb vagy magasabb elgondolásai kifejtéséhez. Saját megfogalmazása szerint műelemzés helyett a „jelentést” vizsgálja. De mi is ez a „jelentés”? Nem lehet más, mint a mű egyes hatáselemeinek a művön kívül álló rendszerbe való áttemelése. Tehát a kezdetben elfogulatlan befogadót műelemzés-töredékeiben már prékonceptiók befolyásolják, és ez a módszer kiemelkedő, autonóm világú alkotások esetében legalábbis kétséges. Ráadásul az így nyert eredményeket előszeretettel kapcsolja össze más művek egyes részleteiből kiszűrt, az illető mű szüverén összefüggéseiből szintén kiragadott, átértelmezett gondolatokkal, és így hivatkozások, utalások nehezen átlátható és igazolható (persze éppúgy nehezen cáfolható), igen egyéni és igen önkényes rendszere jön létre. Lehetsz-e ez az eljárás egy esszéíró sajátos költészete, mely bevilágít az esztétika rejtelmeibe, de sajnos nem ez a helyzet. A remekművek iránt érzett közös lelkesedésünkkel visszaélve Balassa nyilvánvalóként kezel korántsem nyilvánvaló megállapításokat, nem evidens evidenciák tömegével bombázza az olvasó agyát. Az eredmény többnyire kétségbeejtő, különösen ha ismerjük az éppen szóban forgó műalkotást. A beavatottság boldog állapota helyett a kirekesztettség boldogtalansága lesz osztályrészünk.

Nádas Péter NÉZŐTÉR című kötetének elemzése közben Balassa, félvén, hogy Nádas őszintén feltárt problémáit a győri próbákkal kapcsolatban rosszindulatúan gondolják tovább, leszögezi, hogy „van jó félreértés, és van rossz”, sőt tovább megy, általánosítván a gondolatot: „mert a válság állapota, amiben vagyunk, a földolgozás helyett a félreértést választja, óhatatlanul. Ez is hozzátartozik természetrajzunkhoz”. Hát igen, erről van szó. Balassa módszere azt a benyomást kelti, hogy félreértések, félreanyagárzások bonyolult szövevényéből építi fel a maga gondolati rendszerét. Mintegy rendszeresíti a félreértéseket. Pedig gondolatai gyakran figyelemre méltóak, kár, hogy nagyon megnehezíti feldolgozásukat.

Az aktuális színházi állapotokat ostromozó INKÁBB A BÁBU? című tanulmányában egy kis részletet idéz Rilke gyönyörű NEGYEDIK DUNÓI ELÉGIÁ-jából (Rónay György fordításában). Most a csonka idézet még csonkább lényegét citálom ide csupán:

– csak most jött a táncos.

*Nem az. Elég. S bármilyen könnyed is,
álruhában van, polgár lesz belőle
és konyháján át megy be a lakásba.*

*Nem kellene e félig teli maszkok,
inkább a bábu. Az telt.*

A Rilke-vers elemzésétől itt el kell tekinteni (kérdés, hogy egyáltalán lehet-e kielégítően elemezni egy Rilke-verset). Természetesen nem a színházról szól. Erősen egyszerűsítve talán azt mondhatnánk, hogy egy, az öregedés küszöbén álló, az örökkévalóra tekintő férfi nehéz, de kőkemény elfordulását fogalmazza meg az érzékelhető világ múló értékeitől. A színház itt csak hasonlat, a lélek színpadán (hanyadszor már) lezajló folyamatok plasztikus kifejezésének eszköze.

Balassa a színésztől a „naturalizmus”, valamint az „absztrakt-elidegenített stílus”, a „vértelen érzékiesség színházával szemben, az ürességgel szemben a szenvedély és gondolat színházát” követeli. „Embereket szeretnék látni a színpadon, és emberi viszonyokat, melyek teltek.” „Az előadás nagyon szóljon valamiről, az örömet akár a kétségbeesés és a vadság szférájába terelve.” S mivel minderre a jelenkori színház nem képes, másik színházat szeretne. Inkább a bábu? Látszólag tehát ugyanazért jut ugyanoda, ahova Rilke, és minden rendben van.

De ez a gondolatsor a MEGHÍVÁS KÖZBEN című fiktív naplórészletben kezdődik el tulajdonképpen. Itt a színészt mint ördögűzőt elemzi: „A színész... fölveszi az emberiség álarcát, fölveszi a gonosz rítus lepleit és fátylait, hogy megszűnjön a maszkban, persona legyen, semmi több, csak a hangon át történő Beszéd eszköze...” „A színész kietlen, sivár mozdulatok és arcjátékok, hamis, de mélységesen átélnek hitet és akart maszkindulatok együttese, nem-ember, per sona. Pusztá közlés, megjelenés...” És megint Rilke a csattanó: „A színész kénytelen inkább Rilkével a bábút szeretni: önmagát. Mert az – Rilkével szólva – telt, amennyire csak egy bábu lehet...”

Figyeljünk a két gondolatmenetben felhasznált ugyanazon Rilke-idézet funkciójában és tartalmában rejlő óriási, de rejtett különbségre. Az első (a kötetben és időrendben a második) gondolatmenetben: „Embereket szeretnék látni a színpadon, és emberi viszonyokat, melyek teltek.” Rilkéhez a fenti elvárás teljesületlensége miatt érzett csalódás juttatja el: Inkább a bábu? A második (a kötetben első) esetben pedig a szakrális, mágikus, szertartásos kifejezőmód követelése. Itt a lemondás pozitív program, a színészparadoxon megoldása. Inkább a bábu! De ez a bábu már nem ugyanaz a bábu.

Vagyis Rilke bábuja először azért telt, mert legalább nem hazudik, mint az ember teszi, szálnalmas kóc és drót mivoltában megnyugtatóan azonos önmagával, másodsor viszont azért telt, mert üressége, „nem-ember” volta mágikus erejű kifejezés lehetőségét hordja magában.

Ezt a két különböző gondolatot természetesen össze lehet kalapálni egy többé-kevésbé koherensnek látszó színházelméletté, valahogy így: Ha már a színész nem lehet a színpadon hazugság, hamisság nélküli teljes ember, akkor legyen jel, pusztá közlés, s ezt a közlést töltsük meg a világ nagy misztériumainak kifejezésével. Például használjuk ördögűzésre. Volt és van ilyen színház, különösen a Távol-Keleten, archaikus formák örökös-ként, de ezek a formák a mai európai színházban csupán (inkább halott, mint élő) kuriózumoknak számítanak. Persze ha valaki kisétál a Hősök terére, ott megfelelő díszletek között találkozhat a „bábu”-val, kettővel is egyszerre. Mindkettőre igaz a meghatározás: „sivár mozdulatok és arcjátékok, hamis, de mélységesen átélnek

hűt és akart maszkindulatok együttese, nem-ember, per sona. Pusztá közlés, megjelenés...” Díszőrséget állnak ök, szép tiszta egyenruhában, és csak a „lényeket” tartalmazó mozdulataik legalább ezer évet akarnak kimarkolni az időből. Erre gondolt-e Balassa? Mi köze van mindennek Rilkéhez, pontosabban, Rilkének mi köze van mindehhez? Kulturális dekoráció ő itt, végig nem gondolt gondolatok díszítőeleme. Balassa módszerébe, mely műveltnék és elegánsnak tűnhet, akaratlanul is be van programozva a homály, a félreértés lehetősége.

De nem szeretném, ha a „rossz félreértők” táborába kerülnek. Balassának a lényeket illetően igaza van. Igaza van, amikor támadja a naturalista rutinból dolgozó színészeket, igaza van, ha tiltakozik az enervált „gondolatiság”, a szenvedélynélküliség, a formátlanság ellen. A Diderot színészparadoxonában rejlő kérdéseket mindig újra fel kell vetni. Így született például Sztanyiszlavszkij színjátszóiskolája is. De megannyi Rilke-idézetben sem oldódhat fel egy kimódolt, túlhaladott vagy éppenséggel primitív válasz.

Nádas Péternek színházelmélete impulzust adott néhány nagyon jó színdarab megírására, de ezeknek a daraboknak meggyőző színpadi megvalósítása még várat magára. Valószínű, ez színházaink ma létező legnagyobb adóssága a kortárs drámairodalommal szemben, de én azt gyanítom, hogy a probléma megoldása nem abban rejlik, hogy az elméletet megpróbáljuk visszafordítani a színpadra.

Az európai színházban hosszú ideje már a színész személyisége áll a centrumban. Az a művész, aki tehetségében mindig másként, egyszeri, megismételhetetlen módon képes megoldani a paradoxont. Az az ember, ha tesszik: polgár, aki annak ellenére, hogy olykor a konyhán át közlekedik, a színpadon mégis hiteles lény, akinek „jelenléte van”. Reméljük, hogy a Nádas-darabok is előbb-utóbb megtalálják maguknak a megfelelő, hiteles személyiségeket.

Balassa tehát, úgy tűnik, a problémákat jól érzékeli, de túl sok mindent, sokszor egymástól merőben különböző megközelítést igénylő dolgokat kísérel meg egybesűríteni tanulmányaiban. Ez a kitűnő részletek, mély és eredeti megfigyelések ellenére zavarosságához, esetleg a kérdések végiggondolásának elhanyagolásához vezet. Remekműveket lehet

elemezni, megérteni és megértetni, vagy rajongani értük, de egységes világgépet nem lehet felépíteni belőlük, de még igazolni sem velük. Ez módszertani hiba. Fordítva is igaz. Lehet erkölcsi és politikai követelményeket, esztétikai elvárásokat megfogalmazni, lehet valamilyen új stílus profétájának lenni, de akkor vállalni kell ennek személyességét, az eredeti megfogalmazás minden kínját, és nem szabad mások műveit paravánként használni, az elemző objektivitás látszatát keltve elrejtőzni a kultúra összerángált kulisszái mögé.

(A stílus, mint mindig, Balassa esetében is pontosan jelzi a gondokat. A tömörítés, a különböző dolgok összefogásának kényszere néha remek megoldást eredményez. A film erotikáról írt tanulmányában például a technicizált, elidegenedett és misztifikált szeretkezés-dömpingről szólva így kiált fel: „*Obskúrunk!*” Sajnos sűrűbben találkozhatunk szószörnyetegekkel. Ljubimov budapesti DON GIOVANNI-rendezése „*szerializálta*” a szegény énekeseket, a karmestert, még a zenekart is, Kornis Mihály pedig egyenesen „*karnevalizmusban*” szenved, mintha nem lenne elég „*izmusunk*”, meg Kornisnak elég baja.)

Honnan hát ez a zűrzavar, amely nem nélkülözi a tehetséget? „*Bűne a koré...*” – kívánczik ide az idézet, és a Jeles-előadásról szóló, már említett tanulmány egyik központi gondolatmenete jól megvilágítja annak igazságát.

Balassa szerint a DRÁMAI ESEMÉNYEK alapvető inspirációját a „68-as értelmiségiek” magyarországi válságában kell keresnünk. A 68-asságban a tradicionális baloldali progresszió utolsó fejezetét látja, és Jeles előadásában ennek a gondolatkörnek végleges meghaladását ünnepli: „*Jeles létrehoz egy olyan nézőpontot, amely a 68-asság elitista, majd dezillúziós és öndesztuktív tudatfolyamatába nem fér bele.*”

Kimutattam már, hogy Balassa efféle belelátásai nagyon is kétségbe vonható igazságtartalmúak, mint ahogy az az ötlet, hogy Jeles visszavetítve a „68-as értelmiség” élményeit 56-ra–, „...1956-ot olyan elitmozgalom következményének mutatja be, amely nem válthatja meg a »lent«-et...” – nyilvánvalóan nem igaz. Jeles, ha így járna el, ha 56-ot bármilyen összefüggésben egy elitmozgalom következményeként ábrázolná, nagyon hazug művész lenne. (Csak egyszer láttam ugyan az előadást, de meg mernek esküdni rá, hogy ezt nem teszi.)

De nem ez a fontos most, hanem az a jelentőség, amit Balassa a 68-as szellemiség hazai hordozóinak tulajdonít.

Így látatja őket: „A 68-as értelmiséget sok tekintetben elitáriánus góg és autoriter személyiség-tendenciák nyugózték. Később a szabadító alapeszmék, kifutás és szeretetletika meg egyszerű szolidaritás híján a magánélet terrorisztikus alakzataiban próbáltak életben maradni.” A morális értékek útját a nevezett értelmiségiek előtt „...a baloldali szótárból kiüzetett testvériség (szeretet) hiánya zárta el, továbbá az, hogy a magánszférát ez a magatartás csúfos vereségre és lepusztulásra ítélte, azáltal, hogy hagyta áthatni valamely összemberi, individuumtelenes eszkatológiával, súlyosan ideologikus tradícióból kiindulva, hogy a szükséges és lehetséges hatalomgyakorlást mindenekelőtt a saját eliten kell autoriter módon érvényesíteni...”

Egyértelmű, hogy Balassa itt a baloldali értelmiségiek egy szűk csoportjáról beszél (habár ezt elfelejti tisztázni), azokról, akik alapvetően bolsevik hagyományokon nevelődtek fel (túlnyomórészt Lukács György szellemi vonzókörében), és 68-at a kelet-európai kommunizmussal kapcsolatos utolsó illúzióik elvesztéseként élték meg.

Ez a szellemi és emberi válság sokkolta jól érzékelhetően Balassát is, és ennek a válságnak a leküzdése érdekében elegyítette a testvériség jelszavát immár nélkülöző baloldali gondolkodást egy erős katolikus hatást mutató szeretetfilozófiával, a kultúra értékeinek alapvetően morális szemléletével, hogy vállalhassa ismét, szép kifejezésével élve, az európai kultúra baloldalának „eretnek-anarchista” örökségét.

Így aztán a hazugság világának jellempusztító, tragédiafosztott sötétjétől megundorodva, negatív oszlopszentként (ha szabad Örkény tréfáját kiforgatnom) leásta magát egy jó mély kútba, ahol csak azt kell szemlélnie, amit érdemesnek tartott magával levinni. Őszintén remélem, hogy észreveszi, a kinti sötétség már nem olyan áthatolhatatlan, esetleg virrad is, talán érdemes kimászni.

Nagy szükség lenne rá, hisz igen kevesen vannak ma, akik a művészet dolgait érve érzékenyen, eredeti módon írnak. Hibáik, tévedéseik ellenére is meg kell becsülnünk őket.

Babarczy László

HÍMVESSZŐ ÉS IRODALOM

- Görgey Gábor: *A vadászszönyeg*
Maecenas, 1988. 232 oldal, 55 Ft
Molnár Géza: *Az elpazarolt birodalom*
Szépirodalmi, 1986. 637 oldal, 57 Ft
Szalay Károly: *Szerelmes éveink*
Magvető, 1985. 376 oldal, 40 Ft
Szalay Károly: *Párhuzamos viszonyok*
Magvető, 1988. 559 oldal, 58 Ft
Szalay Károly: *Bikakolostor*
Magvető, 1989. 604 oldal, 80 Ft
Szász Imre: *Ménesi út*
Második, átdolgozott kiadás
Magvető, 1987. 411 oldal, 46 Ft

A könyvek listája (is) talán meghökkeníti az olvasót. S joggal: nagyon különböző tradíciójú, nagyon különböző minőségű írók kerültek e felsorolásban együvé, s ami fő, nagyon különböző önértékelésű művek. Molnár Géza elele főművének tekinti regényét, s Szász Imre könyvében is érezhető a nagy ambíció, míg Görgey Gábor célja a kellemes és persze tanulságos lektűr lehetett. Szalay Károly három kötetben érzékelhető a menet közbeni váltás, az első, olvasmányosnak szánt regényes memoárféleség az olvasói siker nyomán kezdhett folytatódni és sokszorozódni.

De a közösség is feltűnő. Ezek a művek bizonyos jellegzetességeik alapján egy rövid életű műfajt képviseltek az elmúlt évek magyar irodalmában, amelyet tárgyilagosan s minden előzetes ítélet nélkül félpornóknak nevezek. A fél előtag itt több mindent jelent. Azt, hogy egyes esetekben nem csak, másokban vélhetőleg egyáltalán nem kereskedelmi megfontolások vezették az írókat. Sőt az OXFORD SZÓTÁR némileg körben forgó meghatározásával az „obszcén vagy szemérmellen tárgy kifejezésének vagy felidézésének” célja nem is öncél e művekben, noha az sem szükségképp kárhoztatható. A részben hagyományos, részben azonban cenzurális okokból az elmúlt évtizedek magyar irodalmában jelen lévő szexuális tabu provokálása minden esetben együtt jár a politikai cenzúra áthágásával, kikezdésével, irritálásával. A (viszonylag) leplezetlen beszéd a politikáról felszabadítja és igazolja a szerkeztésről való leplezetlen beszédet, a tiltott, de hagyományosan jutalmazott odamondogatás