

A fogalmi zavarok állapotából soha nem keveredünk ki: valami új és szép született napjainkban, ám ahelyett, hogy olyanok fogadnánk el, amilyen, minden lehetséges eszközzel régi, alkalmatlan kategóriákba akarják besorolni, meg akarják fosztani valódi értelmétől és értékétől. A „mozit” ma hol a szemléletes oktatás eszközeként, hol a színház új és olcsó konkurrensaként fogják fel; egyfelől tehát pedagógiai, másfelől meg ökonomiai eszközként. Arra azonban, hogy egy új szépség éppen szépség, hogy meghatározása és értékelése az esztétikát illeti meg, ma csak nagyon kevesen gondolnak.

Egy ismert magyar drámaíró nemrég arról fantáziált, hogy a „mozi” (a technika tökéletesedésével, a beszéd tökéletes reprodukálhatóságával) pótolhatná a színházat. Ha ez sikerül – véli ő – nem lesz többé nem tökéletes együttes: a színház nem lesz többé a jó színészi erők helyi szétszóródottságához kötve; csak a legjobb színészek fognak a darabokban játszani, és csak jól fognak játszani, mivel olyan előadásokról, ahol valaki indiszponált, nem csinálnak felvételeket. A jó előadás azonban valami örök lesz; a színház elveszti mindazt, ami pusztán pillanatnyi, valamennyi valóban tökéletes teljesítmény nagy múzeumává lesz.

E szép álom azonban nagy tévedés. Figyelmen kívül hagyja a színházi hatások alapfeltételét: a ténylegesen jelenlevő emberek hatását. Mert a színházi effektusok gyökere nem a színészek szavaiban és tagtejésciben vagy a dráma eseményeiben van, hanem abban a hatalomban, mellyel egy ember, egy eleven ember eleven akarata közvetlenül és gátló átvitel nélkül árad ki egy éppolyan

eleven tömegre. A színház abszolút jelenlét. Teljesítményének mulandó volta nem sajnálatra méltó gyöngeség, sokkal inkább produktív határ: szükségszerű korlátuma és kézzelfogható kifejezése a sorszerűnek a drámában. Mert a sors maga a jelenvaló. A múlt pusztá előkészület, pusztá váz, metafizikai értelemben valómi teljesen céltalan. (Ha lehetséges volna a dráma tiszta metafizikai kategóriára sem, akkor az többé nem ismerne olyan fogalmakat, mint „expozíció”, „fejlődés” stb.) A jövő pedig a sors számára teljesen irreális és jelentőség nélküli: a halál, amely a tragédiákat lezárja, ennek legmeggyőzőbb szimbóluma. A dráma megjelenítése révén a metafizikai érzés nagyon közvetlenné és kézzelfoghatóvá fokozódik: az embernek és az ember kozmoszban elfoglalt helyének legmélyebb igazságából magától értetődő valóság lesz. A „jelenlét”, a színész ittléte, a legkézzelfoghatóbban, és ezért legmélyebben fejezi ki, hogy a dráma embereit a sors szentelte fel. Mert jelenlevőnek lenni, azaz valóságosan, kizárólagosan és a legintenzívebben élni, már önmagában véve sors – csak az úgynevezett „élet” soha nem ér el oly életintenzitást, ami mindent a sors szférájába emelhetne. Ezért, ha egy igazán jelentős színész (mondjuk Duse) pusztán megjelenik a színpadon, már önmagában is, nagy dráma nélkül, a sors által megszentelt lét, tragédia, misztérium, istentisztelet bontakozik ki előttrünk. Duse a teljesen jelenlevő ember, akinél – Dante szavai szerint – az „essere” azonos az „operazione”-val. Duse a sors zenéjének dallama, melynek hangzania kell, bármilyen legyen is a kíséret.

E „jelenlét” hiánya a „mozi” lényegi ismertetőjegye. Nem azért, mert a filmek tökéletlenek, hanem azért, mert az alakoknak ma még nemán kell mozogniuk, hanem azért, mert az alakok csupán emberek mozgásai és tettei, de nem emberek. Ez nem hiányossága a „mozinak”, ez határa, principium stilisationisa. Ezért a „mozinak” a természethez nemcsak technikájukban, hanem hatásukban is lényegileg hasonló, félelmetesen élethű képei semmiképpen sem lesznek kevésbé organikusak és elevenek, mint a színpadképek, csak egy egészen másfajta élelet őriznek meg; ezek egyezőval – fantasztikusak lesznek. A fantasztikus azonban nem ellentéte az eleven életnek, csak új aspektusa: jelenlevőség nélküli élet, élet sors nél-

kül, okok nélkül, motívumok nélkül; egy olyan élet, amellyel lelkünk legbensőbb rétege soha nem akar és nem is tud azonosulni, és ha – gyakran – mégis emez élet után vágyakozik, úgy e vágy csupán valamiféle idegen mélység, valami távoli, bensőleg distanciált lét utáni vágy. A „mozi” világa háttér és perspektíva nélküli élet, súlyok és kvalitások különbsége nélkül. Mert csak a jelenlévőség ad a dolgoknak sorsot és súlyt, fényt és könnyedséget: a mozi mérték és rend, lényeg és érték nélküli élet; lélek nélküli élet, tiszta felszínből.

A színpad időrendje, az események színpadi egymásutánja mindig valami paradox: a nagy pillanatok időrendje és egymásutánja, valami bensőleg mélyen nyugodt, csaknem dermedt, örökkévaló – éppen a kínzóan közeli „jelenlét” következtében. A „mozi” időrendje és egymásutánja azonban egészen tiszta és zavartalan: a „mozi” lényege a magábanvaló mozgás, az örök változékonyság, a dolgok soha nem nyugvó átalakulása. E különböző időfogalmaknak a kompozíció különböző alapelvei felelnek meg a színpadon és a „moziban”: az egyik tisztán metafizikai, magától minden empirikus elevent távol tartó, a másik oly erős, oly kizárólagosan empirikus-eleven, nem-metafizikai, hogy e legvégső kiállítás által megint csak egy új, teljesen különböző metafizika keletkezik. Egyszóval: az összekapcsolódás alaptörvénye a színpad és színjátszás számára a képlethetetlen szükségyszerűség, a „mozi” számára pedig a semmi által nem korlátozott lehetőség. Az egyes mozzanatok, melyeknek egymásba folyását a „mozi”-jelenetek időbeli sorrendje hozza létre, csak áltál kapcsolódnak egymáshoz, hogy közvetlenül és átmenet nélkül egymásra következzenek. Nincs semmiféle kauzalitás, ami őket egymáshoz kapcsolná; vagy, pontosabban: kauzalitásukat semmi tartalmi jelleg nem gátolja vagy köti. „Minden lehetséges”: ez a „mozi” világnézete, és mivel technikája minden egyes pillanatban a pillanatot abszolút (bárha csak empirikus) valósággá fejezi ki, megszűnik a „lehetőségnek” mint a „valósággal” szembeeszegett kategóriák egyikének érvénye; a két kategória egyenlő lesz egymással, azonossággá lesznek. „Minden igaz és valóságos, minden egyformán igaz és egyformán valóságos”: ezt tanítják a „mozi” képsorai.

Igy a „moziban” egy új, homogén és harmonikus, egységes és

változatos világ keletkezik, melynek a költészet és az élet világában körülbelül a mese és az álom felel meg: nagyon nagy elevenség belső harmadik dimenzió nélkül; szuggesztív összekapcsolódás a pusztá sorrend révén; szigorú, természetköttette valóság és végsőkéig vitt fantasztikum; a nem patetikus, a közönséges élet dekoratív vává. A „moziban” minden valóra válhat, amit a romantika a színházról – hiába – remélt: az alakok nagyon nagyfokú, minden gatlás nélküli mozgékonyága, a háttér, a természet és az interieur, a növények és az állatok teljes elevenné vává; olyan elevenség azonban, amelyik semmiképpen sem kötött a közönséges élet tartalmához és határaihoz. A romantikusok ezért kísérelték meg világ-érzésük fantasztikus természetközelségét a színpadra rákényszeríteni. A színpad azonban a meztelen lelkek és sorsok birodalma; legbensőbb lényegében minden színpad *görög*: elvontan öltözött emberek lépnek a színpadra, és elvontan nagyszerű, üres oszlopcsarnokok előtt adják elő játékaikat a sorsról. Kosztüm, dekoráció, műlő, a külső események gazdagsága és változáa a színpad számára pusztá kompromisszum; a valóban döntő pillanatokban ezek mindig feleslegessé és ezért zavaróvá válnak. A „mozi” pusztá cselekvéseket ábrázol, e cselekvések okát és értelmét azonban nem, alakjainak csupán mozdulataik vannak, de nincsen lelkük, és ami velük megtörténik, az pusztán esemény, de nem sors. Ezért – és csupán látszólag a technika mai, nem tökéletes volta miatt – némák a „mozi” jelenetei: a kimondott szó, az elhangzó fogalom a sors közvetítői; csak bennük és általuk keletkezik a drámai hős pszichéjében a kötelező kontinuitás. A szó, és vele együtt az emlékezet, a kötelesség és a hűség megvonása önmagával és önmaga mivoltának eszméjével szemben – amikor a szótlán totalitássá kerekedik – mindent könnyűvé, szárnyalóvá és röppenővé, frivollá és táncos kedvűvé tesz. Ami az ábrázolt eseményekben jelentős, azt kizárólag történéseken és taglejtéseken keresztül fejezik ki, és így is kell kifejezni; a szóra való minden hivatkozás kiesés ebből a világból, e világ lényegi értékének szétrombolása. Ezáltal azonban mindaz, amit a sors absztrakt-monumentális súlya mindig elnyomott, gazdag és burjánzó életté virágzik: a színpadon még az sem fontos, ami történik, oly lenyűgöző a történés sorsértékének hatása; a „moziban” a történés „hogyanja” a minden egyében uralkodó erő. A ter-

mészet elevensége itt nyer először művészi formát: a víz csobogása, a szél zuigása a fák között, a naplemente csöndje és a zivatar tombolása itt mint természeti folyamatok lesznek művésztetté (nem pedig – miként a festészetben – egy másik világból kapott, festői értékek révén). Az ember elvesztette lelkét, elnyerte azonban érte testét; nagysága és poézise abban a módban rejlik, ahogyan erejével vagy ügyességével legyűri a fizikai akadályokat, a komikum pedig abban van, ha elbukik velük szemben. A modern technika minden nagy művészet számára közömbös vívmányai itt fantasztikusan és poétikus módon megkapóan fognak hatni. Először a „moziban” vált – hogy csak egy példát hozzunk – az autómobil poétikussá, teszem azt, száguldó autók üldözésének romantikus feszültségében. Így kap itt vaskos humort és ősi erőről duzzadó költészetet az utca és a piac közönséges kavargása; a gyermek naiv, szinte állati boldogságérzését egy sikerült csíny vagy egy szerencsétlen gyámoltalan tévelygése fölött felejtetetlenül formálják meg. A színházban, a nagy drámák nagy színpada előtt magunkba nézünk, és megérjük legnagyobb pillanatainkat; a „moziban” e tétpontokat el kell felednünk, és felelőtleneknek kell lennünk: a minden emberben eleven gyermeket engedik itt szabadjárta, s az úrrá lesz a néző pszichéjén.

A „mozi” természetűsége azonban nem kötődik a mi valóságunkhoz. A bútorok mozognak egy részeg szobájában, az ágya kirepül vele – utolsó pillanatban még meg tudott fogódzkodni az ágy szélében, inge pedig mint egy zászló lobog körülötte – a város fölöött. A golyók, melyekkel egy társaság tekézni akart, fellázadnak, és üldözik a társaságot hegyeken és mezőkön át, folyókon átúszván, hidakra felugrálván és magas lépcsőkre felfelé hajszolván, míg végül a babok is elevenné válnak, és a golyókért mennek. Tisztán mechanikusan is fantasztikussá válhat a „mozi”: ha a filmetek fordított sorrendben forgatják, és emberek felállnak a száguldó autók alól, ha egy szivarvég, miközben szívják, mindig nagyobb lesz, amíg végül a tárgyítás pillanatában az érintetlen szivart visszahelyezik a dobozba. Vagy megfordítják a filmeteket, és mégis különös élőlények ugrálnak előtűnk, kik a mennyezetről hírtelen a mélybe lendülnek és ott hernyókként újra elbújnak. Képek és jelenetek ezek egy olyan világból, amelyen E. T. A. Hoffmann vagy Poe

világa volt, amelyen Arnim vagy Barbey d'Aurevilly világa – csak a világ nagy költője nem jött még el, aki értelmezte és elrendezte volna, aki pusztán technikailag véletlen fantasztkumát a mélyértelmű metafizikaiba, a tiszta stílusba mentette volna. Amit eddig elértek, az naiv módon, gyakran az emberek akarata ellenére, csupán a „mozi” technikájának szelleméből született: napjaink Arnimja vagy Poe-ja itt már oly gazdag és annyira belsőleg adekvát eszökt találma színpadi vágyai számára, amelyen, mondjuk, a görög színpad volt egy Szophoklész számára.

Persze: az önmagától megszabadult ember pihenésének színpadát, a szórakozás színhelyét, a legszubtilisebb és legrafináltabb és egyúttal a leghárdotalanabb és legrimitívebb szórakozását, és soha nem valamiféle épülés és felülemelkedés színpadát. De éppen ezáltal teheti a valóban kifejlesztett, ideájának megfelelő „mozi” a dráma számára (megint: a valóban nagy drámáról beszélünk, s nem arról, amit ma „drámának” neveznek) szabaddá az utat. A szórakozás utáni legyőzhetetlen vágy csaknem teljesen kiszorította a drámát a színpadainkról: dialogizált ponyvaregényektől a belsőleg vérszegény novelláig vagy koronás fők vagy államférfiak kétkedően üres tevékenységig mindent láthatunk a mai színpadon – csak drámát nem. A „mozi” itt végre tudja hajtani a világos elválasztást: megvan benne az a képesség, hogy mindent, ami a szórakozás kategóriájába tartozik és amit érzékelhetővé lehet tenni, hatékonyabban és mégis finomabban formáljon meg, mint azt a szöveg-színpad teheti. Nem lehet olyan feszültsége egy színdarabnak, ami a lélekszakadt tempó tekintetében versenyezni tudna az itt lehtëséssel, a színpadra vitt természet minden természetközelsége alig árnyéka az itt elérhetőnek, és a lelkek elnagyolt jelzései helyett, melyeknek a szónoki dráma formája miatt mégis akaratlannul a lélekre szabottaknak és ennélfogva visszataszítóknak kell mutatkoznok, megszületik az akart és létében kívánt lélektelenségnek világa, a tisztán külsőleges világa: ami a színpadon brutális volt, az itt gyerekeséggé, magábanvaló feszültséggé vagy groteszkké válhat. És ha egyszer – itt mindazoknak nagyon távoli, de annál mélyebben óhajtott céljáról beszélnek, akik a dráma ügyét komolyan veszik – a színpad szórakoztató irodalmát e konkurrenciágyonvágja, akkor a színpad kényszerítve lesz újra azt művelni,

ami valódi hivatása: a nagy *tragédiát* és a nagy *komédiát*. A szó-
rakozás pedig, ami a színpadon nyerseségre volt kárhozthatva, mivel
tartalmi ellentmondanak a dráma-színpad formáinak, a „mozi-
ban” adekvát formára találhat, mely belsőleg megfelelő és így va-
lóban művészi lehet – még akkor is, ha a mai „moziban” nagyon
ritkán az. És ha a finom, novellisztikus tehetséggel megáldott pszi-
chológusokat mindkét színpadról kiszorítják, úgy az mind számuk-
ra, mind a színház kultúrája számára csak üdvös és tisztázó hatású
lehet.

BALÁZS BÉLA: AZ UTOLSÓ NAP

1.

Nem kevés keserűség van ebben a megállapításban: ez a dráma
négy évvel ezelőtt íródott, és – a magyar drámai „reneszánsz”
idejében – csak most került színre. Holott Balázs Béla a szó komoly
értelmében az *egyetlen* magyar drámaíró. Ennek a megállapításnak
jelentősége mellett szinte nem is fontos, hogy mekkora a kvalitása.
Egyike a ma élő, nagyon-nagyon kevés igazi drámaíróknak – hogy
hogyan áll majdan bele a drámaírás világtörténetébe, azt további
fejlődése fogja eldönteni, és későbbi korok krónikásai fogják majd
megállapítani.

Most, a magyar színházi viszonyok jóvoltából, olyan darabbal
kapcsolatban kell róla beszélnünk, amelyet ő maga már messze túl-
haladott.¹

2.

Mindig az a probléma a stílusmeghatározás döntő eleme, amely elé
a kor állítja a műfajt. A mi korunk ereje és betegsége: a mindennek
tudatosává válása. Ezt feltartóztatni nem sikerülhet senkinek és sem-
minek, ezt tehát, ha nem akarjuk, hogy a kultúra mindent szétbont-
son, a kötöttség, a forma princípiumává kell átfejleszteni. A dráma
számára ez két problémát jelent. Először: drámát találni a tuda-
tosság ellenére; nem engedni, hogy a tudatosság tetteket bénítóvá,
a mindent-megértés pedig gyáva és hitvány mindent-megbocsátássá
váljék; fenntartani – a tudatosság minden önlealacsonyító ten-
denciája ellenére – a hitet abban, hogy van nagyság, van valami,
ami egész, kerek és tökéletes, ami, ha az empirikus élet széttörése