

retete, valamint az érte áldozott értékek iránt való sajnálat. A Kelemen-féle magatartást egyszerre láttatja a legemberibbnek és a legembertelenebbnek, az ábrázolás hangnemében együtt van a tragikum és az irónia, még ha az események előrehaladtával egyre nagyobb teret is kap az utóbbi.

Ha valóban „szocialista” drámaírói szakaszában keletkezett, gyökeresen módosítja a korszak egységéről vallott eddigi felfogást. Nemcsak tartalmilag, a hit válsága történetfilozófiai és etikai szintű megragadásában. Témájában is, hisz szó sincs valamilyen konkrét faluábrázolásról. Stilisztikailag pedig a „modern” Sarkadi továbbélése, folytatása az 1949 előtti parabolisztikus műveknek, s előkészítése a parabolisztikus értelmű, az emberi élet értelméért küzdő utolsó nagy műveknek. Bár ezeknél sokkal „közéletibb”, mondanivalója is a közügyért tevékeny életfelfogás válsága, s ezért, 1956 után, valóban boldizsárabb irányba fejlődött tovább életműve, a magányos individuum problémáinak vizsgálata irányába.

Jelentős és közismert utolsó drámaival, az *Oszlopos Simeonnal* és *Az elveszett paradicsommal* nem óhajtok részletesebben foglalkozni. Az adott keretek között inkább csak az újdonságokról, az eddig kötetben meg nem jelent művekről, s a drámai életműről vallott felfogásunkat átalakító hatásukról szerettem volna néhány gondolatot elmondani. Úgy látom, az életmű egységét részben egyén és feladat lehetséges viszonyainak végletes ellentétek között vergődő megítélésében, részben egy modern dramaturgiai eszközökkel dolgozó, történetfilozófiai és történetetikai kérdésekre többnyire parabolisztikus mesében választ kereső művészeti módszerben kell megsejtenünk, amelyhez viszonyítva sematikus korszakának naturalista dramaturgiája és stilisztikája csak kényszerűen elfogadott divatjelenség, s ezért nem csoda, hogy egyetlen jelentős realista stílusú művének, a *Szeptembernek*, sem méltó előzménye, sem következménye nincs életművében.

Ami pedig az értékrendet illeti, az újonnan megismert művek közül a *Kőműves Kelemen* nemcsak a Sarkadi-oeuvre egyik legnagyobb remeke, csak *Az elveszett paradicsom* szintjével mérhető műve, hanem születése korára visszavetítve drámairodalmunk egyedülálló, reprezentatív alkotása. (*Szépirodalmi*, 1974.)

CSETRI LAJOS

Bálint Tibor: Nekem már fáj az utazás

Régi gyönyörű havak hullottak újból az emlékezetbeli tájra, s az író ahogyan végigtipeg, mintha madár lépne csillagot a hóban. Nem rohan a vad fergeteggel, súlyos tömböket nem taszít el magától, nem gyúri maga alá a távolságokat. Abban, hogy *tipeg*, van valami meghatározó: kecsesen könnyed járása nem a kötélből font hálót, de a legfinomabb csipkét idézi fel a szóképek labirintusában. Egy Kosztolányi, egy Krúdy rajzolta fel pár vonással oly tökéletesen a vízmosásos emberarcot, mint ahogy Bálint Tibor a kötet címadó novellájában. „Az ő arca is csupa repedés volt: az áll szikkadt gödrei körül sugár alakban tört fölfelé néhány mélyebb nyom, mint a kátyúból kivergődött szekéré, de az ajak sűrke homokjába ismét besüppedtek a kerékvágások, s mintha már nem tudnának megbirkózni a száj széles és szigorú árkával, az orr alatti bőrmező szinte sima maradt; túl azonban a jobb és bal oldali sáncon, amely a felső ajkat védte, megint egymásra szaladtak a ráncok, körbe-körbe forogva összetorlódtak a szemek mélyedéseiben, feltörtek, és csomóba hányták a talajt, s félig betemették a két tavacsját.”

Mi tűnik ki a fenti idézetből? Az, hogy az író *angyaljárása a lépcsőházban* nem fejeztetett be, a hágsón, a stílus meredélyein fölfelé való kapaszkodás újabb, ritka

levegőjű magaslatot ígér. Ahol lehet kapkodni a levegő után, lehet gyönyörködni a metaforákban és szidni az *írói mutatóvívny*, de az ember sohasem válhat közömbössé. A *Nekem már fáj az utazás* harmadszáz novellájában kétszeres az emlékezés: a már korán kialakult, zárt, novellisztikus formákban csiszolódott stílus emlékszik önmagára s egyben előhívja az emlékképekből, lírai hangulatjelentésekből és mese-szerű víziókból kiteljesedő valóságot. Történet tulajdonképpen egyetlen írásban sincs, nem is eredeti ötlet — üljünk le és meséljünk! — indítja el a mondandót az ecetfák alatt levő *öreg*ek padjánál, a szereplők inkább hőbortjaikkal és példázataik furcsaságaival, mintsem „jellemfejlődésükkel” tüntetnek, mégis teljesnek, emberileg hitelesnek mutatkozik a Bálint Tibor rajzolta világ.

Az író Krisztus összes sebével: a bölcs öregek tapasztalta-mesélte történelem újat mutató távlatával próbálja érzékeltetni erény és bűn, szeretet és gyűlölet, élet és halál mindenkori dilemmáját. Ahogyan könyvéről írott vallomásában mondja: *a távlatot, a bölcsesség édes, megnyugtató szavát* keresi. Ha hősei, megszólaltatott örökké búcsúzó véndiákkaj kifogytak a történetekből, önmagát álcázza száznegyven-hét évesnek, s a kissé romantikusnak festett díszletek, a *síró ecetfák alatt* önmagát mondja. A hősi sors, a kiemelkedő személyiség nem érdekli, de még az olyan tragikus változásokat hozó esemény, mint a háború, is egyetlen nézőpontból izgatja. A mindenüket: kedvesüket és összes ingóságukat elveszítő *túlélők*, a mindenkori, mert pofont elszenvedni sem jó, mert életre is alkalmatlan *megalázottak* miként viselik el bukottságuk szégyenét?

Bálint Tibor számára teljesen mindegy, hogy a történelem szigora avagy a személyes sors vargabetűi formázták olyanná emberei arcát, amilyenek. Kiindulópontnak, művészi igazságát bizonyítandó, a teljesen (jól-rosszul) megélt életet veszi; attól a ponttól nyomoz visszafelé, ahonnan a továbbblndülés már csoda: minden perc ráadás! Amíg hősei, a lazán kapcsolódó keretet mesével kitöltő *véndiákok* örökön csak begyűjtenek, ő hallgatva és elámulva a beszédeken, tudatosan szétválaszt: menny és pokol, menny és pokol. S ahogy széttöredezik és utána az írói példázat nem didaktikus, de a csehovi szemüveg leleplező távlatosságával összeáll az ember-arc, nincs különbség: a fényességgel ékeskedő is lehet purgatórium, mint ahogyan a túlvilági szenvedést jelképező hely is átváltozhat az üdvözültek lakóhelyévé.

A novellák Golgotáján minden szereplő önmaga ácsolja a keresztet, s hogy ezt az öregek padjára magával hozza, az elmesélve-példamutatás, a különös körülmények között végbemenő tisztulás díszítmény jellegére utal. Az el-elmozdítható színpal maga a romantika, mégis drámainak hat a mögüle kibukó könnyes-bús történet, és sziklaszilárdnak a *Nyári színekör* Gálosfai által feltámasztott álomfala. A téma nem Bálint kezdeménye, az öregező színész csakazértisből fakadó, fölülmúlhatatlan játéka azonban egy nem is akármilyen regény, a *Zokogó majom* külvárosi romantikáját csalta újból az író tollára. A *Vannak utcák, vannak házak* féllábú emberekből szerveződő falujának extremitását, Zimics irodalomtanár és Pásztor Bertalan költő jelképes erejű történeteit (*Példázatok a halálról*), a zenepedagógus Rózsa kálváriáját (*Az elátkozott ház*), a *Trombitáljatok, dísznök* Pityuvszki úr mesélte özvegyasszonyának férjfogását más szerző is megírhatta volna, de Gálosfai alakja, a novella helyszín- és környezetrajza, a *Sáncaljából* — nem Nagy István-i döndülő lépéssel, hanem a minden mindegy tündéri játékosságával — szabadult söröző nézősereg és Gálosfai nagy mutatóvívnya: *mindnyájan Ványa bácsik vagyunk!* Bálint Tibor-i remeklés. Ahogyan egymásba folynak a búcsút novellában eljátszó kolozsvári író és Csehov szavai, ahogyan a kismizmizett és megcsalatótt Gálosfai-Ványa bácsi utolsó fellépésére a Sörkertbe elcipeli élete terhét — így írni!

És hogyan élni?, mert tulajdonképpen minden novellában ez a kérdés. Követ-hető-e az álombeli utazó, aki anélkül, hogy eljutna valahová, *végigszenved* a *talp-fák keménységét és a töltés éles köveit?* (*Nekem már fáj az utazás*). Bálint Tibor „hősei” belülről fájnak, eljátszott, sohasem visszatérő esélyeiket föltelenztette a háború. Az általuk rajzolt *Párhuzamos görbék* legtöbbször még a végtelenben sem találkoznak, s bármily tragikus véget érjen is egy-egy történet szereplője, csoda, hogy mindig akad, aki tovább folytatja a mesét. Groteszk fényében elkomoruló véres

borzalmak (*Monokristályok szerkezete*) és derűvel színezett agglegénysztorik (*Egy mai féjfi arcképe*) váltogatják egymást, s a monoton mesélésben el is szürkülhetne az öregek padja fölött az ég. S hogy a vég nélküli példázatokban: az egyetlen írói fogással többfajta gondolati síkot egyberántó parabolákban mégsem fáradunk bele, e lírikus próza nyelvi erejének, az író tündéri realizmusának köszönhető. Valami mindig átragyogja a szöveget, s a szavak jelentésén túl hangulati erőt kölcsönöz az ábrázolt tárgynak. Sosemvolt történesek félénk kisemberei táltosodnak meg, elporladt világok és élethelyzetek kapnak feltámadásnyi fényt Bálint Tibor ide-oda indázó mondataiban. Aki még mindig — és alighanem mindhalálig — a 7-8 éves kisfiú, valahai önmaga álomképét keresi, ahogy az első szakállas-mezitlábás emberben Krisztust vélte fölfedezni. Bölcs szavú öregjeit ez a régi emlék ültette az igazmondás, a lemerülve-megtisztulás padjára. Az ő döntnöki szavuk lobbant fel minden *költői látomást*, álomhajójuk ringása nem más, mint egy-egy megsüllyedt, de tisztasága folytán sohasem elsüllyedő élet.

Az író szeretetmitosza különösen a kisemberek, a Hektor és Böske (*Zokogó majom*) örömtáncát elragadva szemlélők és a körforgásba minduntalan beállni akarók fejére helyez glóriát. Elismeri, hogy ez az ékítmény törekenynek látszódnak, s talán még azt is, hogy a heroikusságig felfokozott élethelyzet itt-ott nem a hősök ténykedéséből, hanem csak a stílus erejéből s az írni tudás bámulatos fondorlataiból következik, de tudván tudja, hogy a gigantikus tablók mellett figyelmet érdemel az *arcképek a körömháton* miniatúráinak igazsága is. A tömörszerűen és durván megmunkált darabokkal e novellás könyv a műves kézi munkát állítja szembe. A *Nekem már fáj az utazás* álomban kalandozó öreg írója tulajdonképpen Bálint Tibor önismeretről tanúskodó esélyét mondja. A megmaradásra? „Lehet, hogy nem lesz *divatos*, mert a hegyek és a folyók sosem jönnek divatba, sem a kenyér, sem az ivóvíz, de ha ideig-óráig megfelelnek is rólad, ne félj attól, hogy nem élsz...” (*Kriterion*, 1973.)

SZAKOLCZAY LAJOS

Gion Nándor: Ezen az oldalon

Gion Nándor új könyve egy többé-kevésbé zárt közösségről, a városszéli Keglovics utca lakóiról szól. Romodáról, az ácsról s Bergerről, az asztmás feltalálóról, a valamikor bordélyházból szabadult Várynérről, a szenteskedő méhészről, Jánosról és leányáról Erzsébetről, akit egy villanszerelő elcsábít, Adamkóról, a téglagyári munkásról, a késdobáló Kordovánról, Madzsgajról, aki a városka jegyzőjeként minden percét az embereknek áldozta, mígnem belefáradt a reménytelen küzdelembe s Várynéhez került kegyelemkenyérre, aztán szól a „félhülye Sebestyén gyerek”-ről, s másokról is, bennük és általuk az emberség változatairól, az emberség lehetőségeiről.

A Keglovics utcaiak látszólagos csöndes, kiegyensúlyozott világában visszafojtott, de annál erősebb szenvedélyek munkálnak. A ki-kirobbanó konfliktusok azonban sohasem csak a közvetlenül érdekelték sorsát világítják be, hanem azt a rendkívül bonyolult kapcsolatszöveget is, ami az utcabelieket meghatározóan egymáshoz fűzi. Minden összeütközésben egymásrautaltságuk derül ki, s rögtön az is, hogy képtelenek egymáson segíteni. Ha véletlenül akarnak, a jószándék feltétlenül visszajára fordul.

A szenvedélyek nem észlelhetők teljességükben. Az életanyag s az írói technika — nagy feszültséget ébresztve, inkább takarja, mint láttatja őket. Gion Nándor ugyanis azokat az életmozzanatokot választja műépítőnek, amelyek már-már érdektelenül kisszerűek, a szokásos „költői” regényvilág elemeivel szemben tüntetően prózaiak, a szenzációkkal szemben mindennapiak. Tényeket közöl, mindig csak