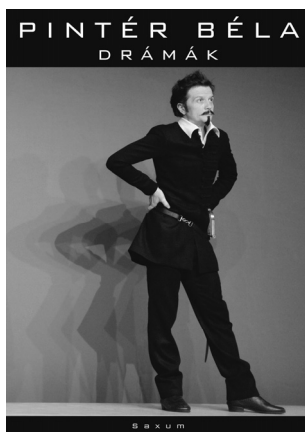


OROSZLÁN ANIKÓ

Pintér és a könyv

PINTÉR BÉLA: DRÁMÁK



Saxum Kiadó
Budapest, 2013
380 oldal, 3950 Ft

”

David Scott Kastan *Shakespeare és a könyv* című kötetében (2001, magyarul 2014) azt a folyamatot elemzi, hogy William Shakespeare hogyan vált irodalmi tényezővé, minden idők legelismertebb és legsikeresebb színpadi szerzőjévé. Megállapítja, hogy nem elsősorban a szerző ambíciója, hanem a könyvnyomtatás intézménye tette maradandóvá és irodalmivá a Shakespeare-darabokat. Ezzel együtt hosszasan elemzi azt a folyamatot, hogy a színház és irodalom viszonyában hogyan válik meghatározó tényezővé a könyv, mint „konzervatív médium”, ami tartóssá teszi a szöveget, és megteremti a megismételhetőség, újrajátszhatóság lehetőségét.¹

A párhuzam Shakespeare és Pintér Béla munkássága között első látásra talán sok szempontból furcsának tűnhet. Mindkettőjük esetében igaz viszont, hogy saját koruk nehezen, vagy egyáltalán nem is tudta őket (irodalmi) íróként kanonizálni. Shakespeare-nek kortársai felróják, hogy színdarabjai indokolatlanul keverik a komikus és tragikus elemeket, túl sok cselekményt zsúfolnak a kétórányi előadásba, változtatják az idősíkokat, és mindez botrányosan ellentmond az arisztotelészi dramaturgia elveinek. Másrészt – ahogy arra Kastan könyve is rámutat – a reneszánsz korban a drámaírók egy része egyáltalán nem foglalkozott színdarabjainak utóéletével. Shakespeare helyzete azért tekinthető kivételesnek, mert kortársai, John Heminge és Henry Condell vették a fáradságot arra, hogy összegyűjtsék, megszerkesszék és kiadassák összes műveit, ami – Ben Jonson előszavával – 1623-ban meg is jelent. Úgy tűnik tehát, hogy Shakespeare irodalmi elismertségében, legitimálásában tényleg nagyobb szerepe van a szerkesztőknek, a nyomdának, mint magának a szerzőnek.

A fentiekkel összefüggésben Pintér Béla 2013-ban megjelent *Drámák* című kötetével kapcsolatban érdemes megvics-

¹ David Scott Kastan: *Shakespeare és a könyv*. Ford. Kiséry András. Budapest, Gondolat-Infonia, 2014, 30.

gálni, hogy a gyűjtemény milyen módon járul hozzá a színpadon töretlenül sikeres rendező irodalmi elismertségéhez, a szerzői imázs kialakításához. Megnézni azt, hogy az évek során mennyire sikerült megszabadulni attól a – számos színikritika által Pintérre aggatott, és később dramatizált – címkétől, miszerint „Pintér nem tud írni”. A kötet megjelenése előtt jelentek már meg Pintér-darabok nyomtatásban, *A Sütemények Királynője* a 2004–2005-ös, *A Démon gyermekei* pedig a 2007–2008-as *Rivaldában*. Az eddig csak a Pintér-társulat által kipróbált szövegek „önállósodását” az is mutatja, hogy más társulatok is érdeklődnek a Pintér-szövegek iránt, és a *Parasztopera* – ami operaszerűsége okán nem került a kötetbe, bár kétségtelenül az egyik legnagyobb sikerű darab – megrendezésére többen is vállalkoztak, többek között Pécsen, Miskolcon és Szombathelyen. Ezért érdekes kérdés lehet az is, hogy a színdarabok mennyire olvashatóak és értelmezhetőek másképp, mint ahogy azt az „eredeti” Pintér-bemutatók teszik, illetve, hogy működtethető-e pusztán irodalmi olvasat a szövegek esetében.

A kötet – amely nyolc drámát tartalmaz a társulat által bemutatott tizennyolc előadásból válogatva – már a címlapján ironikus és önreflexív módon utal Pintér írói státuszára. Talán ilyen módon nem tudatos a választás, de a címlapfotón a hetykén álló Petőfi Sándort látjuk a *Kaisers TV, Ungarn* (2011) című előadásból, akit a darabban konzekvensen a *Toldi* szerzőjével kevernek össze. Ez persze mélyen sérti Petőfi szerzői öntudatát, de büszkeségből és rártartásból lenyeli a tévedést, miközben azzal vigasztalódik, hogy a „téfau” elfoglalása után megteszik a Magyar Nemzeti Éllőképvihránc elnökévé. Pintér szerzői identitásának határozottsága viszont megkérdőjelezhetetlen. Több interjúból kiderül, hogy az előadások (bár némely jelenetek olykor improvizatívnak és spontánnak tűnnek) precízek és szöveghűek, igyekeznek kerülni a pontatlanságokat és a textustól való eltérést. Pintér mint szerző tehát szigorúan uralja a szövegeit, és ez az írott változatból válik igazán egyértelművé.

A szövegek időrendi sorrendet követnek a válogatásban. Az 1999-es *Kórház-Bakonytól* a 2012-ben bemutatott *A 42. hétig* világosan felismerhetőek azok a társadalmi és személyes problémák, amelyek egyes alkotói korszakaiban érdekelték Pintért. A *Kórház-Bakony* az apa halálát, *A Sehova kapuja* (2000) a vallási fanatizmust, *A Sütemények Királynője* (2004) és *A Démon Gyermekei* (2008) különféle családi traumákat, a *Szutyok* (2010) a cigánykérdést, a szegregációt és a szélsőséges politikai gondolkodást, a *Tündöklő Középszer* (2010) a színházi társulati létet, a *Kaisers TV, Ungarn* (2011) a nemzetieskedést, a *A 42. hét* pedig a születést, a gyermekvállalást, és a gyerek-szülő viszonyt állítja középpontba.

A válogatás konkrét szempontjai nem derülnek ugyan ki az Enyedi Éva által írt utószóából, ám szerinte a darabok alapján három fontos írói szakasz különböztethető meg Pintér eddigi pályafutásában. Az első két darab fordulatos, kalandos, másfajta világokat ütköztet, a következő kettő elmélyültebb, komolyabb, személyesebb problémákat állít a középpontba, az utolsó három pedig a korábbiaknál erőteljesebben politikai színezetű szöveg. A *Tündöklő Középszer* Enyedi szerint különálló egység, hiszen ez az egyetlen rímbe írt darab. Témája ráadásul direkt módon reflektál a drámaíráásra és a rendezésre. Pincér Géza idegesen ismételtetett instrukciója Jucihoz a „beszűkül” szóval kapcsolatban ironikus utalás Pintér írói-rendezői precizitására. Ugyanitt Csóki Edit személyében a színikritika kfigurázása is terítékre kerül. Egyébként számos metadramatikus elemet találunk a többi darabban is, a legemlékezetesebb Regős János szerepeltetése a *Szutyokban*, vagy Boci, a sorozatszínész alakja *A 42. hétben*. A vissza-visszatérő társadalmi témák mellett, úgy tűnik, a színház is folytonos reflexió tárgya.

Bár többen rámutatnak, hogy a szövegek kötetben való megjelentetése révén elindulhat a darabok önálló élete, a drámákat olvasva nem tudunk megfelelkezni sem Pintérről, sem a társulatról. Egyrészt azok számára, akik látták az eredeti előadást, az olvasmányélmény óhatatlanul is ehhez kötődik. Az egyes szövegeket ráadásul jellegzetes pillanatokot megörökítő előadásfotók zárják le, úgyhogy az olvasó akaratlanul is az adott színészt képzele a sorok mögé. (Ezt a problémát nyilván megoldja majd az idő, hiszen a következő generációk számára a színházi előadások nem feltétlenül lesznek hozzáférhetőek.) Mindemellert Pintér nagyon ügyel a minél pontosabb élmény rögzítésére: részletesek a drámaírói instrukciók, a helyszínleírások, a zenei betétek és fények milyenségének előírása. Minden sor a szerző elképzelésének a rögzítése, így az előadás-szöveg viszony nagyon sajátos: ami a papíron van, pontosan az kerül a színpadra, és az kerül nyomtatásba is. A dráma jelen esetben közel áll ahhoz, hogy az előadás rögzítése legyen, mindemellert pedig tudjuk, hogy a Pintér-előadások a végletekig szövegűek. Pintérnél tehát problematikussá válik az a színháztudományi axióma, amit Kastan úgy fogalmaz meg: az előadás éppúgy nem egy nyomtatott szöveget elevenít meg, mint ahogy a nyomtatott szöveg sem az előadás szövegét rögzíti. A produkció két egymástól eltérő és egymással nem folytonos módozatáról beszélhetünk inkább.²

Ugyanakkor a szövegek olvasmányosak, a sokféle nyelvi regiszter ütköztetése, a humor, a szatíra, a helyzet- és jellemkomikumok, az időbeli ugrások vizuális adalék nélkül is működnek. Pintér drámai nyelvezetének ereje az ismerősségekben rejlik, jórészt a hétköznapi beszédet használja. Az Enyedi Éva által is emlegetett civiliséget³ sokféle intertextuális utalás és hivatkozás szövi át. Pintér majd' minden darabjában valamilyen nagy narratívára támaszkodik, a *Kórház-Bakonyban* a betyártörténetekre, *A Sütemények Királynőjében* a katolikus liturgiára és a rendszerváltás előtti társadalmi kontextusra, *A Démon Gyermekében* a japán rítusokra, a *Kaisers TV*-ben a magyar történelemre, a *A 42. hétben* a hazai szülészet-nőgyógyászat intézményesített ideológiájára. Az ezekhez kapcsolódó nyelvi síkok pont úgy keverednek, mint az általuk felidézett világok, és ezek az elegyek szoros szálakkal kötődnek az olvasó jelenéhez. Ezért is tűnik a pintéri színház folyton aktuálisnak. A szövegekben (akárcsak az előadásokban) jól érzékelhető a szépirodalmi és a hétköznapi, az esztétizált és a giccses, a tragikus és a komikus, a szakrális/rituális és profán közötti szándékos ingázás. Az egyébként egymást kizáró minőségek az olvasáskor hol jobban, hol kevésbé jól tudnak egyensúlyba kerülni. *A Sütemények Királynője* és a *Szutyok* helyenkénti balladaszerűsége például remekül vegyül az aktuális (drámai) tematikával. *A Tündöklő Középszer* esetében azonban mintha kevésbé működne pusztán a szöveg; a nyelvben fellelhető groteszkség olvasva néhol zavaróan banális és egyszerű, pedig a gegek és a nyelvi humor az előadás esetén működik.

Ahogy a bevezetőben idézett Kastan írja, „nyelvi struktúraként a szöveg [...] a szerzőjéhez kötődik: egy olyan szerzőhöz, aki azzal, hogy magáénak mondja, hallgatólagosan is a szöveg integritását is állítja, tehát azt, hogy eredeti és hogy teljes egész”.⁴ Pintér, a Szép Ernő- és Artisjus-díjas szerző esetében ezt az integritást immár nemcsak előadásainak, de a velük szoros kapcsolatban lévő drámaszövegeinek is joggal tulajdoníthatjuk.

² Kastan 2014, 130.

³ Pintér Béla: *Drámák*. Budapest, Saxum, 2013, 361.

⁴ Kastan 2014, 211.