

A jelenlét csöndje

Pilinszky János színháza – drámák és színházesztétika

jelige: SNZ 973

a dolgozat lezárásának dátuma: 2014. dec. 13.

„A csönd realitás, és semmiképpen sem azonos a puszta hallgatással, főleg nem az elhallgatással. A csönd a létezés hallható, látható jele.”¹

Pilinszky János esztétikájában színházról vallott felfogása központi jelentőségű. Dolgozatomban a prózai-publicisztikai írásokból körvonalazódó sajátos színházesztétika értelmezése, hagyománytörténetbe való belehelyezése mellett, választ keresek 70-es évek elején született négy színmű – *Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, „*Urbi et orbi*” a testi szenvedésről, *Élőképek* – elemzésén keresztül arra a kérdésre, milyen szerep tulajdonítható a drámaírói munkásságnak a magyar színháztörténet vonatkozásában.

Hankovszky Tamás Pilinszky tágabb esztétikai gondolkodásáról – melyet evangéliumi esztétikaként határoz meg² – írott könyvének fejezetében (*Az elveszített jelenlét*³) külön kitér, és részletes elemzését nyújtja a színházesztétikai felfogásnak. Áttekinti a Pilinszky által horizontális és vertikális színháznak nevezett vonulatot, majd elemzi a költő számára meghatározó színházi elképzeléseket – főként Jerzy Grotowski színházát, érintve Robert Wilson, melyet Pilinszky később sokkal inkább magáénak érez, mint a lengyel törekvést. Végül a költő saját – szakrális színház – elméletét ismerteti. A színház problematikája Hankovszky számára elsősorban nem a hetvenes években született színdarabok miatt fontos, illetve nem azért, mert Pilinszky ekkor korábbi költészetére mint sajátos drámai alkotásra tekintett vissza. A színház Pilinszky számára az a közeg, melynek példáján a művészet egészét érintő problémát végig lehet tekinteni, melyet a színházban végbement jelenlétvesztés fogalmában összegezhethetünk.⁴ „A színház mindig is érdekelt, anélkül, hogy darabírássra gondoltam volna. Bizonyos problémáimat itt, a színházban tudtam legkézenfekvőbben végiggondolni. Hajlamaimnak és problematikámnak megfelelően számomra a színpad mindenekelőtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlétért.”⁵

Tanulmányomban visszanyúlva Grotowski saját szövegeihez áttekintem a wrocławiai Laboratórium Színházat, majd elemzem miként változik Pilinszky színházesztétika gondolkodása az 1971-es *A süket pillantása* c. Wilson-előadás hatására. A két színházcsináló

¹ GEROLD László, *A csillagmozgású színház esztétikája – Beszélgetések Sheryl Suttonnal=Senkiföldjén – In memoriam Pilinszky János*, szerk. HAFNER Zoltán, Nap, Bp., 2000, 139–146., 144.

² A kifejezést maga Pilinszky is többször használja. Esszéiben, cikkeiben, beszélgetések során összesen hatszor fordul elő. A fogalom egyrészt művészetfilozófiai rendszerként, másrészt egyfajta eszményként értelmezhető, melynek eltérő mértékben megfelelnek konkrét művek. Az evangéliumi esztétika azonban egy a művészet egészére vonatkozó mérceként is megjelenik. HANKOVSZKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája – Teremtő képzelet és metafizika*, Kairosz, Bp., 2011., 10–11.

³ *Uo.*, 217–252.

⁴ *Uo.*, 217.

⁵ PILINSZKY János, *Hogyan és miért?*=PILINSZKY János Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek II., HAFNER Zoltán, Századvég, Bp., 1993, 229–231., 229.

munkásságának vizsgálata mellett, hogy segíti magának a szakrális színház koncepciónak megközelítését, a színművek értelmezésének is új utat nyit. Színházesztétika és drámák kapcsolatának elemzésekor értelmezési szempont, hogy mennyiben tekinthetünk a drámákra mint a szakrális színház gyakorlati megvalósítására, hogyan hordozzák magukon az elmélet egyes gondolatait. Az értelmezés során kérdésként adódik, mennyiben jelenhetnek meg a színművek mint önmagukban értékkel bíró, autonóm alkotások, illetve nem alacsonyodnak-e le pusztá tézisdrámává?

Egy hasonló vizsgálat jogosultságát veti fel 1985-ben Balassa Péter. „*Igen tanulságos végigkísérni Pilinszky dramaturgiai felfogásának változásait Brooktól Grotowskin és Becketten át Wilsonig és ezek konzekvenciáit saját drámáira.*”⁶

Pilinszky színházesztetikája folyamatosan jelen van az életműben. Többször megemlíti interjúk során, írásaiban – így az *Egy lírikus naplójából* c. írássorozatában is – színházról vallott elképzeléseit. Ezek közül kiemelkedik a *Szakrális színház? 1967 decemberében, az „Oratorikus forma”? 1968 márciusában az Új Ember folyóiratban megjelent esszéi, majd az Ismét a színházról 1974-es írása, A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* címen 1970-ben tartott párizsi előadás, illetve az 1977-ben kiadott *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye* c. műve. A fiktív párbeszédben összegzi korábban kifejtett gondolatait, illetve a Wilson-színház részletes elemzését nyújtja. Wilson színházát előzőleg az *Új színház született* c. riportjaiban ismertette 1971-ben, *A süket pillantása* c. Franciaországban látott előadás alapján. Grotowski színházáról *Tizenhárom széksor* címen 1965-ben írt. Dolgozatomban elsősorban ezekre a szövegekre építve ismertetem Pilinszky színházesztetikáját.

⁶ BALASSA Péter, *Pilinszkyt olvasva – innen – A mélypont ünnepélye*=Uő., *A látvány és a szavak*, Magvető, Bp., 1987, 137–145., 143–144.

1. A művészet válsága – az elveszített jelenlét

A jelenlétvesztés metafizikai fogalomként szerepel az írásokban, nem a fizikailag felfogható, érzékszerveink számára megjelenőként értelmezendő.⁷ Az egész művészetet érintő problémát ennek következményeként látja Pilinszky, amelyet a színház példáján mutat be, mivel szerinte itt érzékelhető leglátványosabban. A jelenlétvesztésnek tehát nem gyökerét találjuk a színházban, ott csupán ennek tükröződését figyelhetjük meg. A színpad kizárólag természetéből adódóan válik alkalmassá ennek ábrázolására. A jelenlétvesztést úgy kell értelmeznünk Pilinszky szellemében, hogy bár látszólag megtörténik valami a színpadon, itt és most ez mégsem válik igazán megtörténné.⁸

1/a. A színház válsága – horizontális és vertikális színház

Pilinszky a hagyományos naturalista színházat⁹ mimikri-, illetve a vertikális (abszurd) színház ellentétéként horizontálisnak nevezi. „Olyan, mint egy állítmány nélküli mondat; egyedül árnyalásokra, »jellemzésre képes«; mintha egyedül a jelzők végtelen lapályát lakná, s hiányzana belőle az állítmány vertikálitása, mely a jelenlét erejével odaszögezné a drámát a színpadra.”¹⁰ Ez teremti meg azt a mintha állapotot, amelyről a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* c. műben ír: „A valódiból »semmi«, majd a semminél is gonoszabb »mintha« lett, a hiánynál is gyötrőbb mintha, aminek még elvetésével és elpusztításával sem juthatunk vissza a bizonyosságba és a jelenlétbe.” Ez a fajta színház hazugság. Eltávolodott az ürtől, amely legalább pusztá (nem)létével kétségbe ejtett. Ez a mintha csupán egyre valósabbnak akar mutatkozni, és egyre nyomasztóbbá válik.¹¹

A realista színház a valóság színpadi mását kívánja megalkotni. A hasonlóságra épít: a díszletekben, jelmezekben, karakterekben a reális világot láttatja. Ez a felidézett világ azonban nem válik színpadi valósággá, jelenlétté, mivel „ott marad saját letűnt korában”. Így nem képes az esemény objektív prezentációjává válni a színpadon. Pilinszky ebben az utalási

⁷ HANKOVSKY, i.m., 217.

⁸ Uo., 219.

⁹ „A mai abszurd dráma fényében közvetlenül vagy közvetve naturalistának neveznék minden olyan színpadi játékot, amely vonatkozásaival a játék terén kívüli valóságból kölcsönzi életét, történetét akár a legelvonatibb, legromantikusabb formában is.” PILINSZKY János, *Korunk színházáról=Uő., Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999, 524–526., 524.

¹⁰ PILINSZKY János, *Szakrális színház?=Szög és olaj*, szerk. JELENITS István, Vigília, Bp., 1982, 189–192., 190.

¹¹ PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye=* PILINSZKY János *Széppróza*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 2004, 105–167., 142.

módban látja a naturalista színház légszomját. A tárgyak, események kívül maradnak a színpadon. Ezt a helyzetet hasonlítja az állítmány nélküli mondathoz.¹²

Az innen induló út vezet el Brecht epikus színházához. „*A brechti színpad narrátorok közbeiktatásával megszemélyesítette a drámai cselekmények utalásait, ahogy valamikor a régi vallások próbálták emberáldozatokkal visszaszerezni ég és föld között a megszakadt kapcsolatot.*”¹³ A látszatot – a mintha érzést föl akarja számolni az elidegenítés eszközeivel. Ezzel azonban a néző és a színpad közti űr csak nőtt, a köztük lévő kapcsolat – amely Pilinszky számára alapvető – nem jött létre. Az állítmány nélküli mondat világa, amelyet Brecht legalizálni kívánt – Pilinszky hasonlatát tovább építve – állítmány nélküli maradt. Ennek hiányában a jelenlétet sem szerezheti vissza.

A horizontális színházzal ellentétes törekvés valósult meg az abszurd színház vonulatában. A Pilinszky által vertikálisnak nevezett színház a mimikriével ellentétben egyedül az állítmányt tartotta meg. A pusztá „megtörténést” ragadta meg. A megtörténést, de cselekményt jelzők nélkül.¹⁴ Beckettnek „*csupasz kézzel (...) a lényegét, a világvégi, életre-halálra menő madzaghúzást sikerült színre hoznia.*”¹⁵ Ez a színház önmagát szünteti meg. Megtörténik, de ebben a már megtörténtséget tapasztaljuk, szinte még el sem kezdődött már véget is ért.¹⁶

Összegezve a valódi színjátszásban az állítmány és annak környezetének együttes jelenlétére van szükség. „*Nemcsak egyetlen »történést« akar bemutatni, hanem elmesélhető »történetté« kell terebélyesednie.*”¹⁷

1/b. A dialógus válsága a naturalista színpadon és a csöndre épülő párbeszéd

A válság a jelenlét elvesztésével kezdődött, majd a naturalista színház párbeszédeinek egymás mellett való elbeszéléssé válásában tetőzött. „*A párbeszédben, és elsősorban a párbeszédben, előadásról előadásra egyre inkább magukra figyelnek, és a másiktól legfeljebb a végszót várják. Így párba kényszerítve egyre magányosabban ágálnak, s végül már nincsenek jelen.*”¹⁸ Ebből az önzésből teljesen elveszett az alázat, amely a másakra való odafigyelés nélkülözhetetlen eleme. A párbeszéd, ahogy a jelenlét is, a görcsös valamibe ragaszkodás eszközévé vált. Ez a vállalkozás azonban alapból sikertelenségre volt ítélve.

¹² HANKOVSKY, i. m., 223–224.

¹³ PILINSZKY, *Szokrális... i. m.*, 190.

¹⁴ *Uo.*, 190–191.

¹⁵ PILINSZKY, *Beszélgetések... i. m.*, 143.

¹⁶ *Uo.*, 144.

¹⁷ HANKOVSKY, i. m., 225.

¹⁸ PILINSZKY, *Beszélgetések... i. m.*, 135.

„Mindenáron jelen akartunk lenni, és éppen jelenlétünket veszítettük el”¹⁹. Nem térhetett ki ez elől az abszurd színház sem, törekvése nem jelentett megoldást: „a képtelen helyzet megoldásaként eleve képtelen szavakat és válaszokat adtak hőseik és hősnőik szájába.”²⁰

A párbeszéd, mint kapcsolat ember és ember, illetve Isten és ember között alapvető Pilinszky számára. Ez a párbeszéd elsősorban nem dialógus. A különböző kommunikációs modellek szerint értett feladó-címzett szerkezet alapján meghatározhatatlan, mivel nem formális szempontok szerint közelíthető meg. Ahhoz, hogy megértsük Pilinszky párbeszéd fogalmát érdemes megvizsgálnunk a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye* c. 1977-ben megjelent könyvet.

A regénynek már a címében is szerepel maga a párbeszéd szó. A mű Sheryl Sutton, Wilson színésze és Pilinszky között lezajló dialógus. Dialógus, de nem a hagyományos értelemben. Pilinszky maga egy beszélgetés során „amolyan platóni dialógusnak nevezte”²¹ a regényt. „Ez a könyv egy beszélgetés emléke, lecsapódása. Szavai jórészt az én szavaim. Azt hiszem, a kötet egy barátság, egy találkozás krónikájaként is olvasható. Ilyesfajta beszélgetések, ha megíratlanul is, gyakran lezajlanak a világban.”²² A regény tehát egyfajta fiktív párbeszéd. Dialógus, de nem sokban különbözik Pilinszky esszéinek stílusától. A két „szereplő” monológjaként szólal meg leginkább – dialogizált monológként.²³ A költő esztétikájának szellemében azonban mondhatjuk, hogy két ember egymásra való odafigyelése, a köztük lévő szoros kapcsolat lecsapódása, dialóguson túli.

Csönd és szemlélődés c. interjújában teszi fel Kripke Tamás Pilinszkynek a kérdést, mit is tart tulajdonképpen a beszélgetésről. „Beszélgetni... Nézd én sok emberrel beszélgetek: én hívő vagyok, nem minden probléma nélkül, ő hitetlen, de ez szintén nem problémamentes. A hitünk, a problémánk közös. Ez kapcsolatunk alapja lehet. (...) Nem az elvek és gondolatok azonossága a leglényegesebb, hanem a mélyükben rejlő problematika közössége. Ha két ember beszél, mindig erről a problematikáról beszélnek tulajdonképpen.”²⁴

A párbeszéd lényege továbbá az imádságról írt esszéiből világlik ki.²⁵ Lehet-e az imát Isten és ember közti párbeszédnek nevezni teszi fel a kérdést „Párbeszéd” Istennel c. írásában

¹⁹ Uo., 142.

²⁰ Uo., 135.

²¹ *Csönd és szemlélődés=Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, vál. és szerk. TÖRÖK Endre, Magvető, Bp., 1983, 86.

²² Uo., 86.

²³ BALASSA, Pilinszkyt olvasva... i. m., 139.

²⁴ *Csönd és...* i. m., 90.

²⁵ Vö. „Az imádság Pilinszky gondolkodásmódjának, sőt létértelmezésének alapját képezi, s ezáltal szoros összefüggés jön létre versforma és ima, imádság és versformálás között” – írja Szávai tanulmányában, melyben Pilinszky költészetét, mint az ima áttételes, rejtett formáját határozza meg. SZÁVAI Dorottya, *Pilinszky János költészete és az ima teológiája=„Merre? Hogyan?” – Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997, 56–64, 56.

Pilinszky.²⁶ A párbeszéd lényegét tekintve igen. Az igazi imádságból gazdagabban kerül ki az ember. A „beszélgetés némaságában is minden válasznál reálisabb »válaszokat« tartalmaz.”²⁷ Később az imádságot metanyelvnek, beszéd fölötti beszédnek nevezi, amely azt némaságával haladja meg, és ezen keresztül kapcsolatba lép mindennel és mindenkivel.²⁸

A párbeszéd tehát szorosan összekapcsolódik Pilinszky sajátos csend fogalmával, amely az igénytelenség egy formája, azé az igénytelensége, amely a dolgok megközelítéséhez szükséges. „Ahogy egy gyerekhez kell közelednünk: csak néhány jelzésre szorítkozva, hadd legyen ő az aktív... Ahogyan madarakat etet az ember...”²⁹

Így válik a párbeszéd a másikra való teljes odafigyelés eszközévé. Pályi András írja Pilinszkyről: „Nagy beszélgető volt. A beszélgetés – vagy inkább a párbeszéd – mint alaphelyzet az intenzív létezés lehetőségét jelentette számára. (...) Sokan voltunk úgy barátai-ismerősei, hogy akár évekig nem láttuk, ám annál meglepetőbb volt, hogy hosszú szünet után összefutva vele, ő mindig azt a leglényegesebbet szólította meg bennünk, amit a külvilág elől (s talán ő előle is) eleve rejtegetni igyekeztünk: a lélek mélyén meghúzódó egzisztenciális kétségeinket és félelmeinket. (...) ez érdekelte, ehhez értett. S ez azt is jelentette, hogy valósággal égett, elégett kapcsolataiban.”³⁰

Ez a Pilinszky-féle „termékeny” csend jelenik meg Wilson színházában.³¹ Erről „beszélget” Sheryl Suttonnal *A süket pillantása* c. darabot elemezve. „A párbeszédet, ami csend, szó, hétköznapi és önmaga a szertartás egyszerre, és nemcsak, hogy megtöri, de el is mélyíti a fiatal suhancok hallgatását. Elmélyíti csöndjüket, hogy épp ezzel bírja szóra, ismét »dialógusra« őket? Valami olyanféle beszédre és párbeszédre a színpadon, mely tempójával a

²⁶ Pilinszky ima felfogása, melyet Szávai elsősorban a líra „imádságossága” kapcsán jellemez, – de úgy gondolom Pilinszky szerves gondolkodásának következtében ez jelenik meg az esszéikben is – beleilleszkedik a keresztény ima-felfogás hagyományába, mely legfőbb referenciájaként a Miatyánk mint maga Jézus által tanított imádság jelenik meg, illetve a Krisztushoz intézett ima válik elsődlegessé. Teológiai-történetileg a Romano Guardini *Az imádság iskolájában* (1943.) c. művében megjelenő fordulat meghatározó, melynek értelmében „az elérhetetlen Isten-embről az imádkozóval rokon »ember-Istenre« helyeződik át” a hangsúly. Guardini alap gondolata szerint az imádkozó az isteni transzcendenciába képes emelkedni éppen Krisztus ember-mivoltának közvetítése által. *Uo.*, 56–57.

²⁷ PILINSZKY János, »Párbeszéd« Istennel= Szög és... i. m., 214–215.

²⁸ PILINSZKY János, *Az imádság, mint metakommunikáció* = Szög és... i. m., 455–456., 455.

²⁹ Csönd és... i. m., 87.

³⁰ *Bűn és imádság*=PÁLYI András, *Képzelet és kánon*, Kalligram, Pozsony, 2002, 31–35., 32.

³¹ Vö. „(...)a főelem a csend. Nem a beszédmentes, hanem a beszéd értelmét kitágító csend. A teremtés, amelyben a csend beszél. A költészethez hasonlóan ez szavakból épít ugyan fel egy egész világot, mégis a csend nyelve, mert a megnevezhetetlent „nevezi meg” azáltal, hogy mindent a némaságra redukál, s így haladja meg a közönséges és mindennapi nyelvet-beszédet. E néma, szótlán beszédben a teljes univerzum szólal meg, beleértve az állatokat, és növényeket és a tárgyakat. A módszer nem a beszéd szintjének lecsökkentése, hanem ellenkezőleg: megnövelése. Ennek eredménye a legváratlanabb művészi integráció: Isten csöndje, a teremtés csöndje, az univerzum csöndje szólal meg, és bűg fel a színpadi rítus közegében.” BODÓ Márta, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, *Látó*, 2008/10, 92–98., 97.

*repülőgép mozgására emlékeztet?”*³² Így a wilsoni dramaturgia a csenden keresztül utat talál az elvesztett jelenlét visszaszerzéséhez. Színészei titokzatos kimértségükben teljes valójukkal jelen vannak a színpadon.

³² PILINSZKY, *Beszélgetések... i. m.*, 135–136.

2. A színház válságának megoldása

A színpad olyan térként jelenik meg Pilinszky számára, „*ahol filozófiai-metafizikai küzdelmet lehet folytatni a jelenlétéért.*” A színház lehet az a tér, ahol a megoldást is megtalálhatjuk, miután a problémát sikeresen felismertük. Így a színház nem marad csupán a válság bemutatásának modellje. Az azonban kérdésként merül fel továbbra is, hogy a színpadon visszahódított jelenlét segíthet-e az egész emberi egzisztenciát visszaszerezni, képes lehet-e ezáltal az ember jelenlétéhez visszatalálni?³³

2/a. Jerzy Grotowski szegényszínháza

Pilinszky Tizenhárom széksor címen az *Új Emberben* 1965 novemberében ír Grotowski színházáról. A Wrocławban látott két előadásban (*Tizenhárom széksor, Hajlíthatatlan herceg*³⁴) a színház problémájának megoldását véli felfedezni: „*soha ilyen tudatosan nem figyeltem, nem tudtam megfigyelni tulajdon könnyeimet – mik a főhős arcán peregnek alá. És a részvétel meg a figyelem megosztása volt számomra az est legmeggyőzőbb ajándéka.*”³⁵

Grotowski színházeszménye saját színházról vallott elképzeléseivel nagyfokú rokonságot mutat. Erről olvashatunk az 1968-as „*Oratorikus forma*”? c. írásban. Bár akkor már kisebb elragadtatottsággal beszél a lengyel kísérleti színházról. Szakrális színház koncepcióját az oratorikus jegyek használatában látja. Oratorikus forma alatt azt a színházat érti, amely „*drámai kompozíció, megjelenítő előadás nélkül*”. A lemondás, mozdulatlanság által megvalósított „*antiszínház*”³⁶ válik. Az oratórium leginkább nem dráma, csak a keretet biztosítja, meghívásként fogható fel. Ezt az oratorikus formát valósítja meg „*talán már-már a megoldás igényével Grotowskiék wrocławai színháza.*”³⁷

Pilinszky *Tizenhárom széksor* c. írásában pontosan értelmezi Grotowskiék ars poeticáját. A riportban olvasható elemzés egyezést mutat Grotowski saját szövegeinek gondolatmenetével. Így könnyen az az érzésünk támadhat, hogy Pilinszky a riport megírása előtt elmélyedt a „szegény színház” hitvallásában.³⁸

³³ HANKOVSKY, i. m., 219.

³⁴ más fordításban: *Állhatatos herceg*

³⁵ PILINSZKY János, *Tizenhárom széksor*=PILINSZKY János *Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek I.*, HAFNER Zoltán, Századvég, Bp., 1993, 401–402., 402.

³⁶ Pilinszky maga is idézőjelben használja a kifejezést.

³⁷ PILINSZKY János, „*Oratorikus forma*”?= *Szög és... i. m.*, 203–205., 203–204.

³⁸ HANKOVSKY, i. m., 235.

Grotowski a színházi előadásról, mint dráma által inspirált, mégis autonóm műalkotásról beszél, amely a szöveg által felállított kihívásra felel. Mejerhold és Artaud örököseként tekint magára³⁹, amikor lemond arról, hogy a színházat mint a drámairodalom alárendeltjét képzelje el. A kettő közti hierarchikus viszony megszűnt.⁴⁰ Pilinszky gondolkodása ezen a ponton nem találkozik Grotowski modern színházfelfogásával. Amikor az oratorikus forma színházi megvalósításáról beszél, sorra veszi azokat a drámaírókat, akik szerint ennek az eszménynek valamely mértékben megfelelnek. Grotowski így kilóg a sorból, hisz „nem drámaíró, hanem rendező. De Grotowski oly alkotó módon rendez, ami munkáját a drámaírás rangjára emeli.”⁴¹ Pilinszky számára a színház tehát továbbra is szorosan összekapcsolódik a drámairodalommal. Ez árnyalja a korábban felmutatott nagyon is meggyőző képet: a Grotowski-színházesztétikában való jártasságot. Ellenben magyarázatul szolgálhat arra, hogy Pilinszky elsősorban nem Grotowski elképzelését, hanem azon keresztül saját meglátásait igyekezett bemutatni. Ennek következtében a két elmélet között lévő nagyfokú rokonság mellett eltérések is kimutathatók.

Grotowski 1968-ban tartott konferencia-előadásában (*Színház és rituálé*⁴²) két korszakra osztja színházuk történetét. A két korszakot elsősorban a problémára adott megoldás eltérő eszközrendszerében különíti el.⁴³ Grotowski a színház problémáját Pilinszkyhez hasonlóan egyfajta jelenlétvesztésben látja, vissza akar térni az „élő színházhoz”. A színház ugyanis üres megszokássá vált. A színházba járás morális, kulturális kötelességgé redukálódott. Ahhoz, hogy az igazi színházhoz visszatérhessen, az ősi spontaneitás útját kell választani. A rituálékhoz kell visszanyúlni, mivel az volt az a közeg amelyben a színház megszületett. Így lehet megtalálni a néző és színész közti kapcsolatot. A befogadó válhat maga is az előadás részévé, ahogy korábban az ősi szertartásoknak is közvetlen résztvevője volt.⁴⁴

Grotowski a viszony felállításához különböző eszközökben keresett kiutat. Színházában a térkompozíció módosításával a hagyományos színpad-nézőtér viszonyt

³⁹ Itt kell beszúrni Grotowski gondolatát az őt ért hatásokról. A *szegény színház felé* c. írásában kritikusan nyilatkozik arról, amikor színháza egyes vonásaiban elődök, mesterek hatását vélik felfedezni. „Nem akarom azt mondani, hogy amit csinálunk, az nem tükröz különböző hatásokat, hogy abszolút értelemben valami újat teremtettünk. Akaratlanul is, mintegy az európai kontinens levegőjével együtt magunkba szívtuk mindazt a tudást, előítéletet, prognózist, reményt, amit ez a kultúrkör az embert és a művészetet illetően felhalmozott, s ez hatással van munkánkra, bármennyire is igyekeznénk tagadni.” Jerzy GROTOWSKI, *A szegény színház felé*=Uő., *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, Kalligram, Pozsony-Budapest, 1999, 9–21., 20.

⁴⁰ »Tizenhárom széksor« Laboratórium Színház – Jerzy Grotowski a színész művészetéről (*Janusz Budzyński interjúja az ITD részére*)=GROTOWSKI, *Színház és... i. m.*, 31–37, 36–37.

⁴¹ PILINSZKY, »Oratorikus«... i. m., 205.

⁴² Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*=Uő., *Színház és... i. m.*, 56–78.

⁴³ HANKOVSKY, i. m., 227.

⁴⁴ GROTOWSKI, *Színház... i. m.*, 56–57.

próbálták átírni.⁴⁵ Így a néző bevonása lehetségessé vált. A kísérlet különböző reakciókat szült a közönségben, nem jött létre a szükséges egység, ezért új koncepciót állítottak fel.

E szerint az ősi rítusokban a néző mint megfigyelő van jelen.⁴⁶ „A néző hivatása, hogy megfigyelő legyen, vagy inkább: hogy tanú legyen. (...) A tanú mindig kissé félrehúzódik (...) igyekszik józan maradni, látni, mi történik, hogy elejétől a végéig megőrizze emlékezetében; neki az a fontos, hogy az esemény képe megmaradjon benne”⁴⁷ Bevonódását a hit tette volna lehetővé. Ez mint közös alap azonban már nem létezik. A rituálé alapú színház „akarva-akaratlan vallási gyökerű színházat feltételez”, amelyre már nincs lehetőség⁴⁸: „arra a következtetésre jutottam, hogy el kell vetnünk ezt a rituális színház-koncepciót, minthogy ez ma megvalósíthatatlan, hisz nem rendelkezünk általánosan vallott hittel.”⁴⁹

Grotowskiék második korszaka a színházi jelenlét problematikája köré szerveződik. Korábban nem volt kétséges számára, hogy „ami a színházban megtörténik, az valóban »hic et nunc« történik”, ekkor azonban szembe kellett néznie a Pilinszky által is észlelt problémával, mely szerint a színpadon történő események nem valóságosak, „hanem egy látszatvilágot generálnak.”⁵⁰ Grotowski az aristotelési alaptételhez tér vissza: hely-idő-cselekmény egységéhez. „Egység, és pedig »hic et nunc«.” Ezt a színészi játékon keresztül igyekszik megvalósítani.⁵¹ „A színésznek kétségkívül végre kell hajtania egy aktust; ez lényeges. Ennek az aktusnak úgy kell működnie, hogy vele a színész mintegy feltárja önmagát (...) a gyónás aktusára van szükség.”⁵²

Miközben Grotowski a színpadi jelenléthez vezető utat a színészi szerepformáláson keresztül keresi, Pilinszky problémafelvetéséhez hasonló nehézséggel néz szembe: a színpadi jelenlét válságával. Grotowski úgy véli, a hagyományos színjátszás problémája abban gyökerezik, hogy olyan gesztusokat alkalmaz, amelyek nem rendelkeznek elég mély

⁴⁵ Ebben némileg Artaud örökösének vallja magát Grotowski, hiszen már ő is a színpad és nézőtér közti határ eltolásáról beszélt. Grotowski színházában ez azonban némileg mást jelent, mint francia elődjénél. „Artaud nem kívánja sem a publikumtól elkülönített játéktér felszámolását, sem pedig azt, hogy minden egyes előadáshoz keressük meg a sajátos termegoldást, azaz két ensemble, a színészek és a nézők szembesítésének sajátos alapelveit. Csúpn azt kívánja, hogy a nézőket ültessük a terem közepére, és játszunk a terem négy sarkában.” Jerzy GROTOWSKI, *Nem volt teljesen önmaga=Uő., Színház és... i. m., 38–46., 41.*

⁴⁶ HANKOVSKY, i. m., 229.

⁴⁷ GROTOWSKI, *Színház... i. m., 60.*

⁴⁸ HANKOVSKY, i. m., 229.

⁴⁹ GROTOWSKI, *Színház... i. m., 65.*

⁵⁰ HANKOVSKY, i. m., 230.

⁵¹ Itt látható a sztanyiszlavszkij hatás Grotowski életművében. Sztanyiszlavszkij módszerében a színésszel folytatott munka áll középpontban. A kérdésre adott válaszok azonban gyakran eltérőek, sőt akár homlokegyenest szemben is állnak vele. Érdeklődésük iránya ennek ellenére jelzi, és a különbségek nem változtatnak azon a körülményen, hogy Sztanyiszlavszkij kulcsszerepet játszott művészi fejlődésében. „Tizenhárom széksor”... i. m., 34.

⁵² GROTOWSKI, *Színház... i. m., 71.*

gyökerekkel. A külső és belső⁵³ közti ellentét következtében nem jönnek létre valódi emberi gesztusok.⁵⁴ Ahhoz, hogy ezt megszüntesse Grotowski a szervezet állította akadályok leküzdésére szólítja fel színészeit, mivel véleménye szerint ezek állnak a lelki folyamatok teljes átélésének útjában.⁵⁵ Ezáltal „nemcsak saját megosztottságán emelkedik felül, hanem azon a határon is, ami a többi embertől elválasztja.”⁵⁶ Így helyreállítható néző és színész kapcsolata, amely Grotowski alapproblémáját jelenti.

Pilinszky a társulat életében bekövetkezett fordulat után találkozott a wrocławai színházzal.⁵⁷ Az előadásról írott riportjában kitér a „szegény színház” eszményére. „Műsorfüzetükben a szegénység színházának is hívják vállalkozásukat. S valóban eszköztelenek. Annál intenzívebben élnek azonban pusztá adottságaikkal.”⁵⁸ Grotowski a 20. századi médiumok – televízió, film – árnyékában látja haldokolni a színházat, amely nem képes azokkal versenyre kelni. Ezért lép vissza, és választja a maga egyszerűségében, korlátaival együtt a „szegény színházat”,⁵⁹ ahol nincs jelmez, díszlet, fényjáték, zenei aláfestés, színészi karakterizálás.⁶⁰ Grotowskiék megtalálnak egy ezeknél sokkal fontosabbat: a „mesterséges zene” helyett a színpad saját zeneiségét: az emberi hangok-, a tárgyak egymáshoz ütődésének-, a cipők padlóhoz verődésének igazibb zenéjét; a színész karakterizálása helyett azt, ahogy egyik jellemből egy másikba lép át „szegényen, azaz csak a saját szakmája segítségével”, maszk helyett „arcából, saját izmai és belső impulzusai segítségével”.⁶¹

Ehhez a szegénységhez kapcsolódik Grotowski sajátos szöveghasználata. „Este Calderon »Hajlíthatatlan herceg«-ét játsszák. Tulajdonképpen az egész mondatot idézőjelbe tehettem volna. A darabból ugyanis csak egyetlen részletet adnak elő, más-más variációban, ahogy azt muzsikások szokták valamelyik nagy elődjük egy-egy motívumával.”⁶² Grotowski tudatos szövegkezelésének eredménye ez. A szövegváltozatok közti választás során a saját tradicionális érzéseikkel való kapcsolatot keresik. Elhagynak részeket, hogy csak azokat

⁵³ Ezt nevezi Grotowski az *arrière pansée* mintájára *arrière être*-nek, „s ez magába foglalja mind a test, mind a lélek belső világának valamennyi motívumát, a gyakorlatban azonban a test belsejéről beszélünk.” GROTOWSKI, *Színház...* i. m., 73.

⁵⁴ HANKOVSKY, i. m., 232.

⁵⁵ Jerzy GROTOWSKI, *A szegény színház felé*=Uő., *Színház és...* i. m., 9–21., 10.

⁵⁶ HANKOVSKY, i. m., 233.

⁵⁷ Uo., 227.

⁵⁸ PILINSZKY, *Tizenhárom...* i. m., 402.

⁵⁹ Jerzy GROTOWSKI, *A lemeztelenített színész*=Uő., *Színház és...* i. m. 22–30., 30.

⁶⁰ GROTOWSKI, *A szegény...* i. m., 15.

⁶¹ Uo., 16.

⁶² PILINSZKY, *Tizenhárom...* i. m. 402.

tartsák meg, amelyek erőt sugároznak. Nem a művet akarják megtalálni, helyett olyanfajta elementáris erőt keresnek, amilyen őseik tapasztalata lehetett.⁶³

„(...) az est során az előadás nem a szövegek pályáján halad előre, hanem azzal, hogy a színen földézt szituációk valóban testet öltenek. A történet »itt« és »most« történik.”⁶⁴ Megvalósul a néző számára a Grotowski által elérni vágyott „egység, és pedig »hic et nunc«.”⁶⁵

2/b. Robert Wilson színháza

Amit korábban Pilinszky Grotowski színházában vélt felismerni – a színpadi jelenlét visszahódítását, a 70-es években már Wilson színházába látja bele. Ez a korszak 1971-ben a franciaországi Nancy Fesztiválon látott Wilson előadással, *A süket pillantásával* veszi kezdetét. Ottani élményéről *Új színház született* címen először az *Új Ember* hasábjain augusztusban jelenik meg riportja⁶⁶, majd szeptemberben azonos címen az *Élet és Irodalom* lapjain⁶⁷ is beszámol. A két írás közül az *Élet és Irodalomban* megjelent némiképp szerkesztettebb, ebben a színház válságára is kitér, röviden áttekinti a jelenlétvesztésről szóló elméletét, így világossá válik Wilson színházának nagysága – a problémára adott válasza.

Wilson színházának lényegét a már korábban említett csend mellett, unalmasságában, jelenlétében és tiszta költészetében találja. Ezt a négy pontot kurzívan emeli ki, ezek mentén értelmezi a látottakat.

A színház problémáját a jelenlét elvesztése mellett abban látja, hogy nem elég unalmasak az előadások. Ez az unalomfelfogás Pilinszky sajátos időszemléletéhez kötődik. „Már gyermekkoromban észrevettem, hogy az igazi remekművek unalmasak. Persze: ahogyan a tenger vagy Bach zenéje. Valójában arról van szó, hogy az igazi műnek nem mérhető órával az ideje. Az igazi műveknek még a földi idővel mérhető ideje is egy másik dimenzióba tartozik.”⁶⁸ Az unalom a tempóval kapcsolódik össze. A színészek „a szokottnál háromszorta-négyszerre lassabban mozognak. Amit érzékelünk, mégsem mozgásuk lassúsága, hanem a közeg sűrűsége, amiben mozognak.”⁶⁹ Ez a lassúság álomszerűvé, víziószerűvé teszi a látottakat. „Mozgásukból így – más dimenziót táplálva, értelmezve – eltűnik minden

⁶³ GROTOWSKI, *Színház...* i. m., 68.

⁶⁴ PILINSZKY, *Tizenhárom...* i. m., 402.

⁶⁵ GROTOWSKI, *Színház...* i. m., 71.

⁶⁶ PILINSZKY János, *Új színház született*=*Tanulmányok II...* i. m., 191–193. (továbbiakban *Új színház (1)*)

⁶⁷ PILINSZKY János, *Új színház született*=*Tanulmányok II...* i. m., 198–201. (továbbiakban *Új színház (2)*)

⁶⁸ *Uo.*, 198.

⁶⁹ *Uo.*, 200.

*lassúság, s ezzel együtt az idő is, és megmarad a »tiszta jelentés«.*⁷⁰ Ezáltal alakul át a színház „a pillanatban kiteljesedő művészetté”, – ahogy Götz Eszter fogalmaz Pilinszky időszemléletét elemezve – amely „átjárót képvisel misztika és hétköznapiok között.” Ebben a közegben éri el a jelenlét „a Pilinszky által megkívánt kiterjedését: a beszéd mint a teremtés csöndje, az elviselhetetlenségig lelassított mozdulat mint minden mozgás, minden emberi gesztus újraértelmezése működik.”⁷¹

Wilson színháza nem Grotowski „szegény színházának” módján, de saját, másfajta egyszerűségében van jelen. Ez szintén a lemondásban valósul meg. Wilson lemondott a hangoskodásról, a közönség manipulációjáról, valamint a probléma direkt módon való, intellektuális, filozofikus megoldásáról. Tiszta költészetté vált – ez a színház Pilinszky által elfogadott egyetlen igazi útja. Ez alatt azt érti, hogy az képes összefogni a széthullásban lévő világot. Az integráción keresztül egy olyan teljes és tökéletes egységet hoz létre, amelyben a részek és a részletek jelentése minden eddiginél erőteljesebbé válik.⁷²

Pilinszky Grotowski színházában az oratorikus forma megvalósulását vélte felfedezni, tehát elsősorban a dramaturgiát vizsgálta benne, annak ellenére, hogy meglátta benne a színész és dráma egészen ősi, egyben újszerű viszonyát is. A színészetet ellenben Wilson színháza hozta közel hozzá. Ennek következtében kezdi úgy látni, hogy a színpadi jelenlétet leginkább a színészi munkán keresztül lehet megvalósítani. Az, hogy mi vezetett gondolatmenetének illetően fordulatához nem teljesen eldönthető. Láthatjuk ezt annak következményeként, hogy megismerkedik Wilson színészeivel, a titokzatos Sheryl Suttonnal. Elképzelhető az is, hogy ez a találkozás éppen emiatt, Pilinszky színészi jelenlét iránti érdeklődésének következményeként jön létre. Azt, hogy ezt eldönthessük, nem segíti az sem, hogy valóban abban sem lehetünk biztosak, mikor találkozik a fekete színésznővel. A Sheryl Sutton személyét övező rejtélyt csak növeli a Pilinszky halála után nyilvánosságra került interjú,⁷³ amelyben így beszél Suttonról: „Ez egy néger lány, nagyon érdekesen épül bele a figura a darabba.(...) Látod, hogy gyönyörű; természetben, játékában egészen rendkívüli. Később tudtam meg, hogy a lány egy fiú. Úgy mint régen Shakespeare idejében is fiúk játszották a női szerepeket, nőket nem engedtek színpadra.”⁷⁴

⁷⁰ Uo.

⁷¹ GÖTZ Eszter, »Az idő színe és fonákja« – A Pilinszky-próza időszemlélete=„Merre? Hogyan?”... i. m., 178–184., 183.

⁷² PILINSZKY, Új színház (2)... i. m., 200–201.

⁷³ PÁLYI András, Wilson és Pilinszky=Uő., Képzelet és kánon, Kalligram, Pozsony-Budapest, 2002, 50–62., 56.

⁷⁴ »Költő, sakk-matt helyzetben«= PILINSZKY János Összegyűjtött művei – Beszélgetések, szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Bp., 1994, 82–104., 86.

Pilinszky számára a Wilson-színház befelé forduló színésze válik kiemelten fontossá. A színészi jelenlét középpontba kerülését jelzi az 1974-ben *Ismét a színházról*⁷⁵ írt cikkében található gondolat, mely szerint jelenlét és megjelenítés különvált egymástól a ma színházában.⁷⁶ Wilson kontemplatív színészi „munkája” nem kikísérletezett gyakorlatok során születik, „nem létezik olyan, ami a színészek mozgását, mimikáját vagy orgánumát fejlesztené. (...) A színészeknek be kell »zárulni«, s azt, ami a test fizikai megnyilvánulása, valahol léte legmélyén el kell rejtenie. A személyiség a »klinikai halál« következtében olyan lesz, akár egy tárgy vagy egy gép, amely engedelmesen hagyja magát áthelyezni vagy beindítani. (...) A gyakorlatok alatt a társulat minden tagját kötelezi az állandósult, sérthetetlen szabály: ne keveredj konfliktusba.” Ám az előadásban mégis abból születik a dráma, hogy „e figurák összeütköznek, a kompozíció megáll vagy megtörik.”⁷⁷

Wilson színészei kimért lassúságukkal a sűrítettség közegében mozognak. Pilinszky ebben a vallásos szertartások nyugalmát véli megtalálni – Wilson minden bizonnyal azt vette alapul. „Pontosabban az áhítat, az álom és a bűntudat szövegét.”⁷⁸

Úgy gondolom Pilinszky gondolatainak megfeleltetése Grotowskiéval, illetve Wilsonéval bizonyos mértékben mindig problematikus. Pilinszky írásai minden lehetséges előzetesen folytatott tanulmány ellenére lírai reflexiók. Riportként szolgálnak színházi előadásokról, színházi törekvéseket ismertetnek, de ezeken átsüt Pilinszky személyisége, saját színházról vallott határozott elképzelése. Így mások gondolatainak ismertetése valamiképpen mindig saját elméletének bemutatásaként, megerősítéseként szolgál. Segít számára szakrális színház koncepciójának értelmezésében, és valamilyen formában mind a drame immobile megvalósulási formái.

⁷⁵ PILINSZKY János, *Ismét a színházról*=*Tanulmányok II...* i. m., 249.

⁷⁶ PÁLYI András, *Wilson és Pilinszky*=UÖ., *Képzelet és...* i. m., 50–62., 57.

⁷⁷ Władysław GÓRSKI idézi PÁLYI, *Wilson és...* i. m., 57–58.

⁷⁸ PILINSZKY, *Új színház (1)*... i. m., 192.

3. Pilinszky szakrális színháza, mint a *drame immobile* megtestesülése

Pilinszky gondolkodásában művészet és szakralitás szorosan összekapcsolódik. A „teremtő képzelet” sorsa korunkban c. előadásában írja: „számomra a művészet alapvetően vallásos eredetű, s talán innét, hogy minden vallásos művet – remekművet is – bizonyos értelemben parafrázisnak érzek.”⁷⁹ Parafrázisnak, a Biblia-, a krisztusi történetek parafrázisának.

A színház a szentmise szertartását idézi meg.⁸⁰ Önmagában, utalások nélkül nem képes megmaradni. Ezért van szüksége közvetítő közegre, így a színház sikere és kudarca „egyedül az utalások »természetén« múlik. »A színház eleve szakrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát.«”⁸¹ Ennek következtében nevezi szakrális színháznak Pilinszky saját válságra adott megoldását.

Szakrális színház koncepciója határozottan kirajzolódik, annak ellenére, hogy „Oratorikus forma”? c. írásában is jelzi, nem kíván végleges, kidolgozott elméletet adni a színházról.⁸² Pilinszky színházról vallott felfogása önmagában sem tekinthető marginálisnak esztétikája, de a magyar színháztörténet szempontjából sem. Színházesztétikája továbbá kiegészül a 70-es években született színművekkel. A drámák ambivalens helyzetére reflektálva hívja fel Tarján Tamás Pilinszky színműveiről írva figyelmünket a problémára: a drámákat *Széppróza* c. alatt olvashatjuk. Helyesebb lenne, nem is csupán *Széppróza – Színművek*, hanem *Széppróza – Színház* címet adni a kötetnek.⁸³

Koncepciója nagyban a Wilson-színház elveit olvasztja magába, ezt azonban szakrális vetülettel toldja meg, alapját pedig az általa nagyra becsült francia filozófus, Simone Weil elmélete adja.

„Kedvenc gondolatom, hogy a művészet *engagement immobile*, mozdulatlan elkötelezettség, s a valódi dráma (ezt később Weil »füzeteiben« olvastam) *drame immobile*”⁸⁴,

⁷⁹ Pilinszky János, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*=PILINSZKY János Összes versei, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 2006, 84–88., 84.

⁸⁰ Vö. „Pilinszky elképzelése szerint a színház az emberi létezés mélyére tekint, arra mutat rá, s ez maga szakrális cselekedet.” BODÓ, i.m., 92.

⁸¹ PILINSZKY, Szakrális... i. m., 191.

⁸² PILINSZKY, »Oratorikus«... i. m., 203.

⁸³ TARJÁN Tamás, *Pilinszky, a színműíró*=„Merre? Hogyan?”... i. m., 154–158., 158.

⁸⁴ „A *drame immobile*, a mozdulatlan színház koncepciója a középkori misztériumok világába megy vissza, s az antik rítusdrámákéra. Egy a polgári drámára vonatkozó elképzeléshez képest más kiindulópontú és hangsúlyú színházmodellt testesít meg. Egzisztenciális színházat valósít meg abban az értelemben, hogy magát a drámai emberi egzisztenciát állítja színpadra, sőt nem is csak ezt teszi: az életet a maga transzcendens kötődéseivel mutatja meg, mintegy kiszakítva a létezésből s elkülönítve azt a színpadon: elkülönítve, mégis sokkal inkább egységben a létezéssel magával.” BODÓ, i.m., 96.

mozdulatlan dráma.”⁸⁵ Ez a mozdulatlanság a Wilson-színház időfelfogásával, unalmával rokonítható. Mozdulatlanság, amely túl van a mozdulatlanságon. „Olyan mozgás, cselekvés, amely leginkább a csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlanság”⁸⁶ A realitáson túli gondolat Pilinszky ars poeticájához kapcsolódik: a művészet feladata a jóvátehetetlen jóvátétele.⁸⁷ Ennek lehetségessége, jogosultsága szorosan összefonódik Pilinszky sajátos időfelfogásával, mely szerint a múltat lehetséges megváltoztatni, helyrehozni.⁸⁸ Mozdulatlan a darab – mert már „befejeződött, megtették, bekövetkezett. És mégis úgy hat, hogy a hajdani véres és végleges eseményekben Shakespeare és Szophoklész hajtja végre az első tiszta cselekvést, ahogy a múlt idő munkálkodik azon, ami voltaképpen megváltoztathatatlan, mi több, megoldhatatlan.”⁸⁹ Így az igazi műveknek, ahhoz, hogy kellő súlyuk legyen a múltra kell vonatkozniuk. „A jövő túl ritka, túl könnyű, nem elég ellenálló neki.”⁹⁰

A színház realitás. Nem szórakoztat, vagy gondolatokat ébreszt. Ahhoz, hogy ez a realitás létrejöjjön megfelelő viszonyt kell teremteni a színpad világa és a művészen kívüli tér között. A színházi cselekménynek hatással kell lennie mindkettőre: a színész által megjelenített és a megjelenítés tárgyát képező valóságra is. Ennek feltétele, hogy a megidézett teljes valójában megjelenjen a színházban.⁹¹ Ahhoz, hogy ez megvalósulhasson szükséges a színpadi jelenlét. Ha a megjelenítés tükörkép lenne, ez nem történhetne meg. „Mert a tükörképből épp a súlya, melege hiányzik. Ha viszont lehetséges volna a tökéletes tükrözés, ez

⁸⁵ PILINSZKY, *Beszélgetések... i. m.*, 146.

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ PILINSZKY János, *Ars poetica helyett=Összes versei... i. m.*, 89., „Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendő öregasszonyt hajtának a kivégző-barakk felé. Az öregasszony körül két-három kisgyerek lépeget a salakos út jóvátehetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént. Nos – egy hosszú gondolatsor kihagyásával – én hiszek abban, hogy jóvá tehetjük azt, ami megtörtént, s még hozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal.” Uő., *Egy lírikus naplójából=Szög és... i. m.*, 135.

⁸⁸ Hankovszky Mircea Eliade *A szent és a profán* c. művében megkülönböztetett profán és szent időkonceptiót elemzi. „A kétféle idő között ontikus különbség van: az ünnep és a köznap nem ugyanabba az időfolyamba tartozik. A szent idő nem helyezhető el az időegyenesen (...) más dimenziót testesít meg. A profán idő viszont jelenre, múltra, jövőre tagolódik, és megfelel a modern deszakalizált világ gyakorlatilag egyetlen idejének. A szent idő – az istenek, a kultúrateremtő hősök kora – változatlan, örök, időtlen és minden örökké történik benne.” Az archaikus ember az ünnepek során időről-időre elmerülhetett a szentben, és ezzel feltöltődhetett. Erre a megújulásra volt szüksége a világnak is: megvalósulhatott az újjáteremtés. „A szertartásokkal a világot a maga romlatlan eredetéhez visszatérítő ember így az egész kozmosz sorsáért vállal felelősséget.” Pilinszky ars poeticáját azonban csak akkor képes megmagyarázni a vallásos időfelfogás – emeli ki Hankovszky, amennyiben Auschwitz a szent időben elhelyezhetővé válik. A koncentrációs táborok tárgyai metamorfózison mentek keresztül, ezáltal új jelentéssel gazdagodtak. „Pilinszky a KZ-lágerek kapcsán az irodalom újrakezdési lehetőségéről beszél.” HANKOVSKY, *i. m.*, 91–93., 115–116.

⁸⁹ PILINSZKY, *Beszélgetések... i. m.*, 146.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ HANKOVSKY, *i. m.*, 239.

többé nem megjelenítés volna, hanem skizofrén és értelmetlen megduplázása a valóságnak. Nem, a színház olyan öntörvényű új valóság és jelenlét, mely épp függetlensége erejével képes a színházon kívüli életet is fölmutatni. »Nem azonos« a való világgal, de sűrített terében és idejében képes a maga külön nyelvén és a maga külön jelenlétének erőterében életünk egy-egy töredékét kivételes módon abszolutizálni, mélyebb, időtlenebb és titkosabb összefüggéseiben »üdvözíteni«.»⁹²

Pilinszky számára nem elég a hasonlóság (ez volt az, amely a naturalista színház válságát okozta). Egy ennél komplexebb, speciális egységre van szükség, így képes itt és most jelenvalóvá válni.⁹³ Ezt a *hic et nunc* jelenlétet tapasztalja Pilinszky a katolikus szentmisében. „*Ami megtörtént, újra és újra maga az történik meg itt; Isten agóniája és a megváltó kereszthalála.*”⁹⁴ Az utolsó vacsora aktusa, a kenyér és bor Jézus valóságos testévé és vérévé változtatása. Ez számára az örök, a legtökéletesebb dráma, amely „*épp végtelen csendjével idézi meg az egyszeri véres áldozatot, a kölcsönös és tökéletes jelenlét jegyében.*”⁹⁵

Pilinszky a katolicizmus pompájában is képes meglátni a jézusi egyszerűséget. Ezt a „minimalizmust” követeli meg a színháztól is. Ezért nyúl az oratorikus formához.⁹⁶ Olyan előadásokra van szükség, amelyek megjelenített történések nélkül képesek hatni, a „*zene transzcendenciájára támaszkodva*”. Ezáltal képesek elkerülni a naturalista színház jelenlétvesztését⁹⁷, a transzcendensre való utalás következtében azonban nem válnak önmagukat ellehetetlenítő abszurd színházi előadásokká. A színház így válik meghívássá az előadás helyett. A hagyományos értelemben vett drámáról le kellett mondani, a dráma csak keretként szolgál. A színház ún. antiszínházzá vált. Megszabadult a formai kötöttségektől, „*így nyújtva alkalmat zene, dráma és közönség zavartalan kommunikációjára.*”⁹⁸ Ez a fajta lemondás nagyban idézi Grotowski „szegény színházát”.⁹⁹ Bár nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy míg Pilinszky számára a zene kiemelt jelentőséggel bír, színházából sem nélkülözi, addig a wrocławai társulat azt is kiiktatta.

Föl kell tennünk a kérdést, hogy miközben Grotowski első korszaka kudarcba fulladt a közös hit hiánya miatt, addig Pilinszky koncepciója megállhatja-e helyét? A lengyel és a

⁹² PILINSZKY János, *Ismét a színházról*= *Tanulmányok II...* i. m., 249.

⁹³ HANKOVSKY, i. m., 240.

⁹⁴ PILINSZKY János, *Evangélium és szentmise*= *Tanulmányok II...* i. m., 18–20., 21.

⁹⁵ PILINSZKY, *Szokrális...* i. m., 192.

⁹⁶ „*Zenére írt, vallásos vagy profán tárgyú drámai kompozíció, beszélt énekkel, áriákkal, kórusokkal és zenekarral – megjelenítő előadás nélkül*” (Larousse 1968) – Pilinszky saját maga idézi »*Oratorikus forma*«? c. írásában.

⁹⁷ PILINSZKY, »*Oratorikus*«... i. m., 203.

⁹⁸ *Uo.*, 204.

⁹⁹ A hasonlóságoknak hátterében a friss Grotowski élmények állnak. Az »*Oratorikus forma*«? c. cikk írásakor (1968) Pilinszky még a lengyel színház bűvöletében élt.

magyar helyzet nem különbözik egymástól. A vallástól való elszakadás egész Európát érinti. Pilinszky számára azonban eleven tapasztalatként jelenik meg egyfajta „hit”. Egész életét meghatározza örök problematikájával: *„ha megkérdezik, és egy szóval kell válaszolnom, hogy hiszek-e, azt mondom, hogy hiszek. Pontosabban igyekszem hinni. De ez egy olyan igen, amin a sárig el lehet vitatkozni.”*¹⁰⁰

Ebben az értelemben a hit tágan értelmezhető, nem meghatározott vallásként vagy hittételekként jelenik meg, sokkal inkább egy metafizikai kérdésfelvetésként, mely minden embert érint, meghatároz *„a mélyükben rejlő problematikaként”*¹⁰¹ – kapcsolható ide Pilinszky korábban már idézett gondolata.

¹⁰⁰ Pilinszky-portré a televízióban, riporter MAAR Gyula=*Beszélgetések... i. m.*, TÖRÖK, 219–241., 231.

¹⁰¹ *Csönd és... i. m.*, 90.

4. Pilinszky színművei

Pilinszky a Wilson-színház élményei után 1972-ben, illetve 1973-ban maga is ír színműveket (*Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, „*Urbi et orbi*” a testi szenvedésről, *Élőképek*). A drámai életmű meglehetősen csekély.¹⁰² Felvetődik a kérdés: tulajdoníthatunk-e jelentőséget a színműveknek, mi lehetne kánonban elfoglalt helyük?¹⁰³ Amennyiben Pilinszky színházesztetikájának megvalósításaként tekintünk rájuk, nem alacsonyodnak-e le pusztá tézisdrámává, amelyek önmagukban nem állhatják meg helyüket.

4/a. Kanonizációs problémák, elemzések a Pilinszky-szakirodalomban

Tarján Tamás *Pilinszky, a színműíró* az alcímbe is jelzett *gyorsrajzában* összegzi a Pilinszky-szakirodalom eddigi ide vonatkozó részeit: kiemeli Radnóti Zsuzsa elemzését a *Gyerekek és katonákról*¹⁰⁴, illetve jelzi, hogy már a Pilinszky élete során megszületett Fülöp László-kismonográfia¹⁰⁵ is foglalkozik a drámai életművel.¹⁰⁶ Tarján jelzi, hogy a darabok színháztörténeti rögzítése még hátralévő feladatunk, egyben megalapozza a színművek újabb, átfogóbb jellegű vizsgálatát. Ő maga is előrevetíti egy kötet megírásának tervét. „*Egy tervezett drámatörténet Pilinszky-fejezetének lapjain igyekszem majd vállalkozni az alig-alig lehetséges cselekmény-rekonstrukcióra – írja az Élőképekről – mint az allegorikum alapjának fölfejtésére. Hasonlóképp a figurák értelmezésére, az állati alakok, a hangok szimbolikájának és szerepének tisztázására.*”¹⁰⁷

A színmű-irodalom, kis terjedelme ellenére is kiemelkedő. „*Pilinszky János – a magyar színház aspektusából nézve – valóságos hőstette hajtott végre darabjai megírásával. (...) Mitől hőstett? Az író (...) adaptálta a magyar színházművészet számára a hetvenes évek*

¹⁰² TARJÁN, *Pilinszky, a... i. m.*, 154.

¹⁰³ A színművek kis száma semmiképpen sem szolgálhat alapul azok esztétikai értékelésekor. Különösen nem lehet ez szempontunk Pilinszky esetében, akinek költői életműve is viszonylag kis terjedelmű. Ő maga így ír erről: „*Azt mondják keveset írok, de én ezt nem érzem./ Sok vagy kevés: az irodalomban rendszerint értelmetlen szavak. Terjedelmes műveket érezhetünk rövidnek, és egy húszsoros verset terjengősnek. A műveknek egyedül a minősége érvényes./ Szent János Evangéliuma nem rövidebb a »Háború és béke«-nél, s a »Háború és béke« nem hosszabb egy Shakespeare-szonettnél./ Hasonlóképp: írás vagy nem írás, rendszerint egymást kiegészítő és nem kizáró fogalmak. Számomra a csend periódusa rendszerint sokkalta fontosabb, mint magáé az írásé. Egy hasonlattal: a madár szárnycsapása szakaszos, de röpte azért egyenletes. És nem is a szárnycsapás a lényeges, hanem a röpte előre./ Mit ér, ha folyamatosan csapod a szárnyával, miközben egy helyben ül egy háztetőn?*” PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából* = *Szög és... i. m.*, 134–137., 136..

¹⁰⁴ RADNÓTI Zsuzsa, *Gyerekek és katonák – Pilinszky János, a drámaíró*=Uő., *Cselekvés-nosztalgia*, Magvető, Bp., 1985, 97–118.

¹⁰⁵ FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Akadémiai, Bp., 1977.

¹⁰⁶ A tanulmányban jelzett források mellett kiemelhető Tolcsvai Nagy Gábor azóta megszületett *Pilinszky-monográfiája*, mely *Próza, dráma* fejezetében foglalkozik a színművekkel is. (TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002.)

¹⁰⁷ TARJÁN, *Pilinszky, a... i. m.*, 156–157.

*elején még jószerivel ismeretlen és idegen wilsoni színház matériájából azt, ami szöveggé tehető. Ez a színházi elgondoltság a magyar színjátskultúra (és részint a magyar dráma) számára új, szokatlan, rejtelmes univerzalitást nyitott meg, különleges torzószerű teljességekkel gazdagította dramaturgiánkat.*¹⁰⁸

A darabok mindezek ellenére viszonylag érintetlenek.¹⁰⁹ Céлом, hogy dolgozatommal közelebb kerülhessünk Pilinszky drámaírói munkásságához.¹¹⁰

4/b. Pilinszky színművei a modern dráma alakulástörténetében

A színművek nem a hagyományos értelemben vett dialógusra épülő drámai cselekményeket bemutató művek. Határozott hangsúlyeltolódás figyelhető meg bennük a korábbi hely, idő és cselekmény egységére épülő drámákhoz képest. Ezáltal a színművek beilleszkednek a modern avantgarde drámakísérletek sorába.¹¹¹

Nem beszélhetünk a szó hagyományos jelentésében vett cselekményről, ahogyan párbeszédekről sem. A párbeszéd helyett helyesebb a monológok szót használni. Úgy vélem azonban ez sem fedti teljesen Pilinszky drámáinak kifejezőmódját. Közelebb áll hozzájuk a monológ abban a tekintetben, hogy nem a szereplők egymásra reflektálása kerül előtérbe, helyette a magába fordulás, a bezártság; másrészt a szereplőknek annyira nincs beszédkényszerük, hogy a kifejezés hangsúlyeltolódást eredményezhet, amennyiben elfedi a szüksézszerűságot, a meg nem szólalás aktusát, amely jóval meghatározóbb.¹¹²

„Emberek és gyerekek jönnek-mennek, beszélgetések folynak, indulatok törnek ki, de az elhangzott dialógusok nem tárnak föl jellemeket, a cselekményt sem viszik tovább, mert

¹⁰⁸ Uo., 157. Wilson színháza akkor még nagyrészt ismeretlen Magyarországon. Így születhetett meg az a furcsa helyzet, hogy az *Élőképek* ősbemutatója után kialakult Eötvös Klub-i beszélgetés során miközben Pilinszky nagyban Wilson-t és Sheryl Suttont emlegeti, Vádorfi László (rendező) meglepődik, hiszen sosem látott Wilson-előadást és hallani is keveset hallott róla. MÁRAI Enikő, *Pilinszky-jelenlét a színpadon=In memoriam Pilinszky János*, szerk. BOGYAI Katalin, Officina Nova, Bp., é. n., 99–100, 99.

¹⁰⁹ Bár színházi bemutatók időnként születnek egészen napjainkig, a színművek marginális helyzete egyelőre nem változott. (eddiggi rendezések: *Síremlék*: rendezők – MAÁR Gyula és IGLÓDI István (1978); *Élőképek*: VÁNDORFI László (1980, 1988 majd 2011); *Gyerekek és katonák*: VINCZE János (1981), GAÁL Erzsébet (1994.); *Urbi et Orbi*: IGLÓDI István (1994), URBÁN András (2007), RUSZNYÁK Gábor (2014) forrás: www.szinhaziadattar.hu)

¹¹⁰ Ennek keretében nem érintem azonban a *K-Z oratóriumot*. Ennek oka, hogy az oratórium jóval korábbi keletkezésű a „színműveknél”. Első megjelenése 1962. (Grotowski és Wilson „előtti”) *Sötét mennyország* címen. Ezt követően a *Nagyvárosi ikonok* c. kötetben kapott helyet, míg a színművek a *Végkifejlet* verseihez lettek hozzáillesztve.

¹¹¹ RADNÓTI, i.m., 97.

¹¹² Vö. TOLCSVAI NAGY, i. m., 176. „Egyfajta szétírt monológként olvasható a »K-Z oratórium«, valamint a »Gyerekek és katonák« című színmű. A szétírt monológokban az egyes részek egymáshoz kapcsolódása és a közöttük levő csend funkciója hasonló a »Szálkák«-kal kezdődő korszak lírai beszédének szerkezetéhez, ám annak tömörségét és telítettségét nem éri el.”

nincs kommunikatív értékük, csak lelkiállapotokat, sejtéseket, gondolattöredékeket, vallomásokat sugallnak.”¹¹³ – írja Radnóti a *Gyerekek és katonákról*.

A színművek statikusak. Az *Élőképek* esetében Pilinszky is inkább *állóképekről*¹¹⁴ beszél, elferdítve a címet, hogy még jobban megfoghassa a színmű sajátos történelmi rendszerét. A darab szerkezetét inkább hasonlítja egy verséhez, mint a drámáéhoz.¹¹⁵ Ezáltal valósítja meg a drame immobile-t. „A létezés landolása, az érdekelt.”¹¹⁶

Fülöp László így összegzi a Pilinszky drámákat: „A színpadi játékok ősi eszközeit alkalmazó formák jelenlétét, s leginkább az oratóriumszerű lírai misztériumjátékok irányának a követését lehet megfigyelni ezekben az allegorizáló jelképi utalásokkal átszőtt, parabolikus elemekkel operáló antidrámákban. Nagyfokú absztrakt stilizáltság érvényesül megformálásukban. Szerzőjük nem ábrázol drámai hősokeket, plasztikus jellemeket, individuális figurákat, alakjai bábszerű teremtmények, állapotok és léthelyzetek megszemélyesített szócsövei, kifejező emblémái. Kiiktatja az ábrázolásból a hagyományos értelemben vett konfliktusokat, nem teremte összefüggő cselekménytípusokat, mellőzi a zárt kompozíciós formákat, nem él a dialógus funkciójú beszéltetés lehetőségével, a szereplők megszólalásait a tűnődő monológ változataira korlátozza.”¹¹⁷

A modern dráma alakulástörténetébe beilleszkedő szerkezet tekintetében a cselekmény és a jellemábrázolás elsorvadásáról beszél Radnóti Zsuzsa a *Gyerekek és katonák* elemzésének bevezetőjében. A kísérletek közül, azonban csak az érdemel figyelmet, „amely a cselekmény és jellemábrázolás háttérbe szorításáért vele egyenértékű hatást tud nyújtani.”¹¹⁸ Radnóti itt példaként említi az abszurd színház néhány képviselőjét, Beckettet, Ionescót, Genet-t, Pintert, Handkét. Föltehetjük kérdésként mennyire tartozik, tartozhat hozzájuk Pilinszky, aki az általuk képviselt színházi irány válságáról beszélt. Színműveiben miközben elhatárolódik az abszurd dramaturgiájától, némiképp folytatójaként is megjelenik: „az abszurd színház rendkívül éles problémafölvetése után mindent el kellene követnünk egy új, szakrális színpad megteremtéséért. Ionescónak »Le roi se meurt«-jében például könnyen fölismerhetünk egy ilyenfajta keresést, tapogatózást.”¹¹⁹

Ionesco darabja nagyban visszaköszön az „*Urbi et orbi*” a testi szenvedésről c. színműben. A haldokló Berengár király változatának tekinthető a Fehér pápa. A haláltusa

¹¹³ RADNÓTI, i.m., 102.

¹¹⁴ kiemelés tőlem

¹¹⁵ Pilinszky János mozdulatlan... i. m., 201.

¹¹⁶ Uo.

¹¹⁷ FÜLÖP László, Pilinszky János, Akadémiai, Bp., 1977, 223–224.

¹¹⁸ RADNÓTI, i.m., 97–98.

¹¹⁹ PILINSZKY, Korunk... i. m., 526.

azonban Pilinszky szakrális univerzumában mást jelent, mint Ionesco világában. „*A pápa él! A haláltusa halhatatlan!*”¹²⁰ A feltámadás ígéretében mozgó szereplőknek a halál más jelentéssel bír. A vég, nem jelent lezáródást. Ezekben a halálközeli pillanatokban következik be a fordulat, így a *Gyerekek és katonák*ban is. „*A madár meghalt, a tanítót elhurcolták. A vonat elment. Nekem meg elegem van önből, Eminenciás Uram. Tudja, többet ér ennél egy markunkban szorongatott zsebkendő. Vagy bárki halott. Szóval egy halott férfi fotográfiája./ Csöndet kérek! Elrendelem, hogy akik idáig makogtak, ezentúl mekegjenek./ Végre mégiscsak »találkoztunk«! Mi, gyerekek, és ti, katonák.*”¹²¹

Ehhez azonban lemondásra van szükség. Űrre. Ennek felismerésére. A haldokló pápa számára a csend közegében áll be a fordulat: támad (új) életre. „*Fiaim és leányaim némák, mivelhogy újdonságra várnak. Gyermekeim, maradtam, élek.*”¹²² A némaság, a hallgatás az a tér, amely igazán jelenléttel bír. Helyet teremt annak, hogy jelen lehessünk.

Ehhez kapcsolható a szereplők sajátos beszédmódja, amely összefonódik a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye* c. művel, annak Balassa által „dialogizált monológként” nevezett beszédmódjával.

A regényben ténylegesen erről van szó: a két „szereplő” folyamatosan beszél, egymást föl-fölváltva. A színművek ehhez képest egy további szinten helyezkednek el absztraháltság tekintetében. A drámák nem akarnak megszólalni. A csöndből felbukó szavak esetlegesnek hatnak, egyben fontosnak, jelentőséggel bírónak mutatkoznak. Míg a hallgatás uralkodik, ezek mégis megszólalnak, ezáltal kinyilatkoztatás jelleget kapnak. Az az érzésünk támad, mintha folyamatosan egy másik regiszterből, a földi szférán túli közegből érne el hozzánk egy-egy mondatfoslány.

A problémakörök komplex módon jelennek meg a drámákban, ezáltal nem értelmezhetőek kizárólag egy aspektust, a művek egy rétegét figyelembe véve. A földi- és transzcendens lét közti kapcsolat is több szinten megteremtődik. Így válik ennek eszközévé maga a „dialógus”, a szerkezet is.

4/c. Kapcsolat – szakrális tér

Pilinszky színházesztétikájának egyik központi gondolata, hogy egyedül a transzcendenssel való kapcsolatban teremthető meg a dráma. Ennek hiányában nem beszélhetünk valós jelenlétről.

¹²⁰ PILINSZKY János, »Urbi et Orbi« – A testi szenvedésről=Széppróza... i. m., 95–104., 103.

¹²¹ PILINSZKY János, *Gyerekek és katonák*=Széppróza... i. m., 47–73., 73.

¹²² PILINSZKY, »Urbi et«... i. m., 102.

A négy színmű közül leginkább az *Élőképek*ben válnak explicitté az elméleti irányultságú írásokban megfogalmazott gondolatok. A dráma megértését segíti továbbá Pilinszky részletes értelmezése, amelyet egy 1980-ban felvett interjú során adott.¹²³ Másrészt a darab metateatralitása szintén segíti a szempont érvényesítését.

Az egyfelvonásos rövid elővezetés után osztott színpadon játszódik. „»A felső szinten fogják bemutatni az élőképeket. Az alsó szinten ül a közönség.«”¹²⁴ A közönség soraiban a legkülönbélebb lények foglalnak helyet. Felismerhető és felismerhetetlen állatok, gyerekek, apácafőnöknő és katonák. Pilinszky a színműve kapcsán a gyermeki látásmódról beszél: „»Először« minden állat ismeretlen egy gyermeknek! Ezt elfelejtjük. Mikor egy zsiráfot meglát először, ugye, hát az abszolút ismeretlenség erejével hat. De ehhez nem kell zsiráfnak lenni, sokkal egyszerűbb állatok esetén is így van, és akkor lassan megismeri, megtanulja őket.”¹²⁵ Ehhez a világ megismerése aktushoz egy másodlagos szint is kapcsolódik. Az identitásvesztés, de identitás helyett akár jelenlétet is mondhatnánk. „Na most, a mélyebb értelme ennek viszont, hogy van a zsiráf, van a róka, van a medve, ez alatt az ismerős külső alatt továbbra is ott maradnak bennünk, tovább élnek az identitászavarok.”¹²⁶

A darab első pár mondata körvonalazza a Pilinszky dramaturgia lényegét: „Megérintettelek. Megérintettél.”¹²⁷ Mindez szürreális látomásként jelenik meg. „»Lehunyt szemmel, álomidőben«”¹²⁸ – ahogy a szerzői utasításban olvassuk. A fiatal fiú és fiatal lány is csak hosszú álomszerű szünet után szólal meg. Megérintelek – hangzik el újra és újra. Valóban megtörténik az érintés? Az ismétlések elbizonytalanítanak. Ekkor kiált fel a fiú: „Nem érzem!”¹²⁹

A darab felütése megidézi a jelenlét problematikát. Meg tudlak-e érinteni, vagy nem? Vagyok-e annyira jelen, hogy érezzél?

A darab apokaliptikus látomást sejtet. „A világ ideje vége felé jár.”¹³⁰ Majd megtörténik az emberek szétválasztása. Némelyek az alsó színpadról a felsőre költöznek át, a színpad és a mennyország területenkívüliségébe, míg mások előnyben részesítik a homályt. Ebből a felosztásból a színház Pilinszky számára érvényes feladatát is kiolvashatjuk. A színpad és a mennyország egymással való megegyeztetése megvalósítja azt a közvetítő

¹²³ Pilinszky János mozdulatlan színháza, riporter SZIGETI István, szerk. LIPTAY Katalin=Beszélgetések... i. m., TÖRÖK, 200–208.

¹²⁴ PILINSZKY János, *Élőképek=Széppróza.. i. m.*, 85–94., 88.

¹²⁵ Pilinszky János mozdulatlan... i. m., 202.

¹²⁶ Uo.

¹²⁷ PILINSZKY, *Élőképek i. m.*, 87.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ Uo., 88.

¹³⁰ Uo., 91.

közeget, mely ahhoz szükséges, hogy a színpadon megjelenített egy transzcendens réteggel legyen megfeleltethető. Ezáltal az *Élőképek* ennek a gondolatnak a megvalósításaként is értelmezhető, annak ellenére, hogy a szereplők a jelenlét hiányától fuldokolnak (Pilinszky pont ezt kívánta a transzcendensre való utalással elkerülni). Így a darab egy sajátos kettős értelmezési keretet tesz lehetővé. Míg a „cselekmény” szerinti szereplők az elveszített jelenlétet nem képesek megtalálni, metateátrális értelemben valóságosan jelen vannak. Ez a kontraszt kiválóan beleilleszthető abba a paradox létmódba, amely a többi színművet is, illetve Pilinszky gondolkodásmódját meghatározza.

4/d. A színművek háborútapasztalata

A színművek mind, ahogy az *Élőképek* is nyomasztó légkörből táplálkoznak. Megfestik a háború alatti/utáni állapotot. Nem elmesélik, nem dokumentálják. Lehetővé teszik, hogy gondoljunk rá, felidézzük. „Somlyó György a modern költészet egyik forradalmi, a klasszikustól megkülönböztető újítását »Szent Kihagyásnak« nevezte el. Pilinszky, a költő drámáiban is ezt a kihagyásos látásmódot alkalmazza. Egy közösen megszenvedett történelmi élmény égi másának mágikus rejtjeleit »pulzálja« a tudatunkba, amit mindenkinek saját tapasztalatával, emlékeivel, ismereteivel kell megfejtenie és kiteljesítenie.”¹³¹ Ezáltal válnak a művek meghívássá, valósítják meg Pilinszky szakrális színházát.

Az *Élőképek* szereplői magányosak, szoronganak: „A háború félek, hogy ideér.”¹³²

„Mi is az a háború? Itt, ebben a darabban nem egyéb, mint egy gyermeki szorongás, ami végül elfárad, és a kisgyerek elalszik. Mert szorongani annyi, mint a teljes létezésről rettegni, a legmélyebb »Angst«, a depressziósoknak a szorongása. Minden kisgyerek ismeri, és furcsa módon ebből a szorongásból megy át valami nagyon-nagyon szelíd álomba, amely édesebb minden egyéb emléknél.”¹³³

A háború mint alaptapasztalat, mint mitikus fogalom jelenik meg. Értelmezhető a kor mítosztalanságát megtöltő jelképként, amely tragikus volta mellett közösségteremtő erővel is hat.¹³⁴

Ehhez kapcsolódik béke és háború álomszerű szimultaneitása. Olyan állapot jön létre, amelyben egyszerre történhetnek meg az ellentmondó, ellentétes végpontokat kifejező események.¹³⁵ Radnóti Pilinszky *Új színház született c. Élet és Irodalomban* megjelent

¹³¹ RADNÓTI, *Gyerekek és... i. m.*, 112.

¹³² PILINSZKY, *Élőképek i. m.*, 91.

¹³³ Pilinszky János *mozdulatlan... i. m.*, 203.

¹³⁴ RADNÓTI, *Gyerekek és... i. m.*, 112.

¹³⁵ *Uo.*, 115.

írásának egyik – már általam is korábban idézett – gondolatát kapcsolja ide, mely szerint az ellentétek egymást felerősítve megteremtik a „tisza költészet” sajátos földöntúli egységét.¹³⁶

Ennek fényében válik értelmezhetővé a *Gyerekek és katonák* kijelentése: „A háború itt van, ideért. Vele az örök békét hoztam el nektek.”¹³⁷

Ez egészül ki a darabok időszemléletével, amely kimerevített jelenként, az idő múlásának felfüggesztéseként értelmezhető.¹³⁸ A lineáris idő eltörlésével zavart okoz a tudatban, melynek következtében az idő múlásának tapasztalata megszűnik, átadja helyét „egy állandó és felfokozott jelenlétállapotnak”.¹³⁹

Ebben a meghasadt dimenzióban elbizonytalanodik, elveszti jelentőségét a fizikai tapasztalat, metafizikai szintre helyeződik át a dráma világa. „Ezek itt kardok. Nem katonák. Katona nincsen széles e világon. Háború sincs. Csak riadt emberek vannak, akik alkalomadtán fényképpé válnak.”¹⁴⁰

4/e. Jelen-lét

A tapasztalaton túli szférában válik lehetővé az elveszített jelenlét visszahódítása. A szereplők nem jellemük, cselekedeteik által, önmagukban saját létezésük súlyával, hanem az emberiség allegóriájaként kiáltanak a jelenlétért. Ezáltal a darabok megtestesítik azt a hiány állapotot, amelyet Pilinszky korábban felismert. „De hiszen még itt sem voltatok. De hiszen még semmit se ismertek.”¹⁴¹ „Akik itt állnak valójában nincsenek is itt már. Tudják, hogy csalódtak bennük, s még inkább, hogy ők maguk is csalódtak”¹⁴² – hangzik el a *Gyerekek és katonák*ban.

A háború szülte szorongást szüntethetné meg az *Élőképek*ben az egymás számára megnyilatkozó jelenlét az érintés mozzanatában. De nem érhetőek el egymás számára. A másik megérintése sikertelen, újra és újra nem történik meg. Az zárlat erősíti a „mindenki egyedül van és magányos” érzetét. Az apácafőnöknő szájából hangzik el a megnyugtató (?) válasz: „Én is gyermekem, én is tökéletesen egyedül vagyok.”¹⁴³

A *Síremlék* értelmezhető az (emberek hibájából) elveszített jelenlét bemutatásaként, a transzcendens és evilági között húzódó ambivalens kapcsolat manifesztumaként.

¹³⁶ PILINSZKY János, *Új színház* (2)... i. m., 200–201.

¹³⁷ PILINSZKY, *Gyerekek és...* i. m., 51.

¹³⁸ RADNÓTI, *Gyerekek és...* i. m., 104.

¹³⁹ Uo., 107–108.

¹⁴⁰ PILINSZKY, *Gyerekek és...* i. m., 66.

¹⁴¹ PILINSZKY, *Gyerekek és...* i. m., 54.

¹⁴² Uo., 66.

¹⁴³ PILINSZKY, *Élőképek* i. m., 94.

A színmű világában a természet metafizikai jelenléttel bíró entitásként ellenpontot tart a létezésében elkorcsosult emberiséggel szemben. „*Csak a bokrok, a fák vannak jelen, asszonyom. Olyan figyelem ez, amelytől nem kell félnie. Minden kialszik az ő jelenlétük erejében.*”¹⁴⁴ A természet valósága mellett egyedül a félig meztelenül fekvő nő van jelen.¹⁴⁵ Jelen lehet, mert nem akar jelen lenni. Passzivitásában van súlya, szépsége. „*Szép vagy akár egy síremlék. (...) Olyan vagy mintha helyettünk élnél.*”¹⁴⁶ Nyugalmát és mozdulatlanságát – amely egyben mégis monumentális élet – fejezi ki a síremlék-hasonlat.

Elérhetetlen mások számára – „*tengernél nagyobb*” a köztük lévő távolság. A bokrokban elbújt szereplők csak szemlélhetik, de hozzá nem érhetnek. Egymás számára sem megtapasztalhatók. Ezt az *Élőképek* „*Megérintettelek.*” „*Nem érzem.*” tematikájával rokonítható nem-lét gondolatát törheti meg az érzelmek felszakadása. „*Az előbb sikerült egy pillanatra elkapnom és megölelnem. Sírtunk. Jó volt. Sós ízű, de kristálytisza.*”¹⁴⁷

A fekvő nő mint a létezés allegóriája jelenik meg. Csodálják, megpróbálják óvni, védeni (maguktól). „*Minden állat és az egész növényvilág térden áll, hogy fönntartsa téged ennek a vasárnapi napnak a fölszínén.*”¹⁴⁸

Alakja mégsem határozható meg pozitív értékek homogenitásában. A „szent prostituált” kettőssége fejeződik ki benne. Elkárhozottként, bűnősként írja le magát. „*De a kárhozatnak is, mint mindennek megvannak a maga fokozatai.*”¹⁴⁹ Figurája a megtért bűnös új életre támadásának feszültségét hordja magában. „*A kárhozat tulajdonképpen egyenlő a semmivel. És te élsz.*”¹⁵⁰

A paradoxitás Pilinszky színműveinek egyik legmeghatározóbb eleme. A jó, az igaz nem írható le a rossz, vagy a hamis ellentétéként, ahogy a fekete-fehér szembenállás sem tartható önmagában. Az *Urbi et orbi* Fehér Pápája számára a lét valósága (igazsága), ahogy egyre közelebb kerül hozzá, válik mind inkább homályossá. Nem elégedhet meg azonban kétségekkel telve azzal, hogy él. Emberiségének véges valójával, megismerésének korlátaival szembesülve hangzik fel a darab végén a kízó felkiáltás. „*Úgy szeretnék már*

¹⁴⁴ PILINSZKY János, *Síremlék= Széppróza... i. m.*, 75–83., 78.

¹⁴⁵ A színmű ihletőjéül egy Jutta Scherrerről készített fénykép (*Pilinszky fényképei*, Pesti Szalon, Bp., 1995, XLIII. sz. kép) szolgált, melyről így ír maga Pilinszky. „*Nézzük meg a fényképet. Önöknek talán nem sokat mond: fiatal napfürdőző nő egy szőlőlugasban. Számomra bonyolult szomorúságot idézett fel, jelenlétnek és távollétnek, tragikumnak és idillnek (...) ötvözetét (...).*” *Széppróza... i. m.*, 251.

¹⁴⁶ PILINSZKY, *Síremlék i. m.*, 78.

¹⁴⁷ *Uo.*, 79.

¹⁴⁸ *Uo.*

¹⁴⁹ *Uo.*

¹⁵⁰ *Uo.*

*szembetalálkozni Istennel.*¹⁵¹ A lét örök problematikája a színen lévő triviális fekete-fehér ellentétpár jelenlétében válik minél hangsúlyosabbá, nyomasztóbbá.¹⁵²

A paradicsomi állapot elveszett. A 20. századi emberiség elleni bűncselekményeinek fényében az ember ebben játszott aktív szerepét nem hagyhatjuk figyelmen kívül. Saját természetéből adódik, hogy a felkínált jóval nem tud élni, a rendet megbontja. Az ember(i)ségben való csalódás következtében a színművek az ambiguitás hálójába kényszerülnek. Meg kell történni bennük egyfajta visszatérésnek az eredeti megbontatlan állapothoz, ahhoz, hogy létezni tudjanak; ennek felszíni megjelenítése azonban hiteltelenséghez vezetne. Ezáltal válik szükségszerűvé a jelenlét szimbólumának, a fekvő nőnek az „eltiprása”.

A színművek szakrális univerzumának fényében nem hagyhatjuk ki, hogy fölfedezzük a krisztusi- és a *Síremlék* női alakjának sorsa között húzódó párhuzamot. Az emberiség sorra elköveti a már korábban is megtett bűnöket. Az újra és újra bekövetkező keresztáldozatok ciklikussága belesimul a drámák kifeszített jelenidejébe. Ezáltal a korábban megtörtént egyidejűleg jelenlevővé is válik, felidéződik az „egyszeri véres áldozat”¹⁵³.

A darabok szakrális vetülete végig árnyalja a nyomasztó, kiüresedett állapotot. A remény, hogy a világ rendje helyreáll, helyreállítható ott húzódik a sorok között. Megtörténik, aminek sosem szabadott volna megtörténnie, mégis a megbocsátás kegyelme valós. „*A tél megígérte, hogy idén is eljön. Hát legvégül is bízunk ebben az ígéletben. Hogy végül is minden és mindenki fehér lesz, egyenletesen fehér. Egyszóval: gyönyörű és semmilyen. Ámen.*”¹⁵⁴

A kontrasztok hálójában mozgó színművek ellentétes minőségei egymást felerősítve miközben kölcsönösen meghatározzák egymást, megteremtik az állandó feszültséggel teli állapotot. Ezáltal alakul ki a drámák nagyfokú kifejezőereje, mely a hatáskeltés teljes mellőzésével, kevés szóval, a csend közegéből szólal meg.

¹⁵¹ PILINSZKY, »Urbi et«... i. m., 104.

¹⁵² Vö. „Az (...)»Urbi et orbi« a testi szenvedésről tézises tanító jellegű párbeszéd némi önszituálással: a modellszerű helyzetben a fehér pápa a párbeszéd során felismeri az autenticitáshoz közel jutás kivételes pillanatát: a személytelenítés eredménye a halál előtti mozzanatban valósítható meg a legteljesebben. (...)A darab esztétikai erejét csökkenti azonban a fehér-fekete kissé egyszerű szembeállítás, a két főszereplő szerepcseréje és a darab enyhén következetlen befejezése és a nyílt tanító jelleg.” TOLCSVAI NAGY, i. m., 177.

¹⁵³ PILINSZKY, Szakrális... i. m., 192.

¹⁵⁴ PILINSZKY, *Síremlék* i. m., 83.

Utószó

Pilinszky színházesztetikájának elemzése, annak előzményeinek bemutatása után úgy vélem a szakrális színház jelentősége nem hagyható figyelmen kívül. Fontos kapcsolódási pontként jelentkezik a magyar színháztörténet szempontjából egy szélesebb perspektívába való beillesztéshez. Pilinszky színházesztetikája dialógust teremt Grotowski- és Wilson-színházával. A 70-es években írt színművek a korábbi magyar drámatörténet viszonylatában is kiemelhetők. Új irányvonalat jelentenek a szaggatott, töredék-jellegű, széles értelmezési tartományt bevonó, mégis egyfajta zártságot képviselő drámák a megelőző hagyományhoz képest. Megteremtik a wilsoni színház magyar dramaturgiáját, annak sajátos „adaptációjának” tekinthetők.¹⁵⁵

Pilinszky színművei miközben a színházesztétika elemeit megvalósítják, értelmezik, mégsem maradnak meg az elméleti fejtegetések „dialógusformába” öntésének szintjén. A dráma eszközeivel fejezik ki, és egyben árnyaltan mutatják be a 20. század második felének életérzését; a világháborúk-, a holokauszt traumáinak következményeit; az emberségtől elszakított, saját valójával feszültségbe került szubjektum küzdelmét létezése értelmének-, jelenlétének megragadásáért.

¹⁵⁵ TARJÁN, *Pilinszky, a... i. m.*, 157.

Irodalomjegyzék

- BALASSA Péter, *A látvány és a szavak*, Magvető, Bp., 1987.
- BENEY Zsuzsa, *Az elérhetetlen jelentés – Összegyűjtött irodalmi esszék I.*, Gondolat, Bp., 2010.
- Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, vál. és szerk. TÖRÖK Endre, Magvető, Bp., 1983.
- BODÓ Márta, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, Látó, 2008/10, 92–98.
- FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Akadémiai, Bp., 1977.
- GÖTZ Eszter, »Az idő színe és fonákja« – *A Pilinszky-próza időszemlélete*=„*Merre? Hogyan?*” – *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997, 178–184.
- Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, Kalligram, Pozsony-Budapest, 1999.
- HANKOVSKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája – Teremtő képzelet és metafizika*, Kairosz, Bp., 2011.
- In memoriam Pilinszky János*, szerk. BOGYAI Katalin, Officina Nova, Bp., é. n.
- PÁLYI András, *Képzelet és kánon*, Kalligram, Pozsony, 2002.
- PILINSZKY János *Összegyűjtött művei – Beszélgetések*, szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Bp., 1994.
- PILINSZKY János *Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek I–II.*, szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Bp., 1993.
- PILINSZKY János *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 2006.
- PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999.
- PILINSZKY János *Széppróza*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 2004.
- RADNÓTI Zsuzsa, *Gyerekek és katonák – Pilinszky János, a drámaíró*=Uő., *Cselekvés-nosztalgia*, Magvető, Bp., 1985, 97–118.
- Senkiföldjén – In memoriam Pilinszky János*, szerk. HAFNER Zoltán, Nap, Bp., 2000.
- SZÁVAI Dorottya, *Pilinszky János költészete és az ima teológiája*=„*Merre? Hogyan?*” – *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997, 56–64.
- Szög és olaj*, szerk. JELENITS István, Vigília, Bp., 1982.
- TARJÁN Tamás, *Pilinszky, a színműíró*=„*Merre? Hogyan?*” – *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997, 154–158.
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002.

Tartalom

1. A művészet válsága – az elveszített jelenlét.....	4
1/a. A színház válsága – horizontális és vertikális színház.....	4
1/b. A dialógus válsága a naturalista színpadon és a csöndre épülő párbeszéd	5
2. A színház válságának megoldása	9
2/a. Jerzy Grotowski szegényszínháza.....	9
2/b. Robert Wilson színháza.....	13
3. Pilinszky szakrális színháza, mint a drame immobile megtestesülése.....	16
4. Pilinszky színművei	20
4/a. Kanonizációs problémák, elemzések a Pilinszky-szakirodalomban.....	20
4/b. Pilinszky színművei a modern dráma alakulástörténetében.....	21
4/c. Kapcsolat – szakrális tér.....	23
4/d. A színművek háborútapasztalata.....	25
4/e. Jelen-lét	26
Utószó	29
Irodalomjegyzék	30