

Átjárások-áthallások

Az Eötvös Collegium Magyar műhely
2014. évi konferenciájának előadásai



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

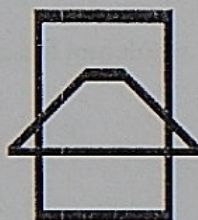


EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-16-0018) valósult meg.



ÁTJÁRÁSOK
ÁTHALLÁSOK

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest, 2016

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Szerkesztők: Hantó Réka, Muntag Vince, Melhardt Gergő, Varga Nóra

Borító: Gyöngyösi Hunor

A logót Mohácsi Luca készítette

Copyright © Eötvös Collegium 2016 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a Komáromi Nyomda és Kiadó Kft. végezte

2900 Komárom, Igmándi út 1.

Felelős vezető: Kovács János

ISBN 978-615-5371-49-3

Tartalomjegyzék

Előszó9

POÉTIKÁK ÉS ÉRTELMEZÉSEK

CSEPPENTŐ KRISZTINA

A magyar Uhland: sváb romantikus áthallások
a magyar irodalomban 13

K. KAPOSI KRISZTINA

Kölcsönhatás, újraírás és kulturális egymásra rétegződés: 33

KOSZTRABSZKY RÉKA

A mítosz szerepe Szabó Magda *A Danaida* című művében? 53

SCHULTZ ADRIENN

Hiba/lehetőségek Szini Gyula novelláiban 71

SEBESTYÉN ÁDÁM

A Hunyadi-genealógia történelemszemlélete Antonio Bonfini és
Heltai Gáspár történeti műveiben 81

NYELVI SZÍNTEREK

FAZEKAS BOGLÁRKA

Az internetes rajongói közösségek nyelvhasználata Rajongói szókinés
a *Tumblr*-ön 99

HANTÓ RÉKA

Kognitív metaforaértelmezés Petőfi Sándor szerelmes verseiben .. 119

LISZKAI DALMA

A koreai kommunikációs technikák 135

SZABÓ GERGELY

Átjárás nyelvi ideológia és nyelvi tevékenység között 145

VIOLA BEÁTA

A nyelv a marketing szolgálatában 159

SZÍNHÁZI TRADÍCIÓK

BAGDI SÁRA

Csak egyszerűen!..... 175

KINTLI BORBÁLA

Pilinszky János: *Síremlék* közelítések a „jövő színháza” felé 195

MUNTAG VINCE

„Az ember vagy színműíró, vagy nem színműíró.” 209

VARGA KINGA

Szövegbe zárva – Kosztolányi *Édes Annája*
a színházi gyakorlatban..... 221

KULTÚRÁK RENDSZEREI

MAJOR ÁGNES

Lelkiismeret nélkül (?)..... 241

MOHAY BORBÁLA

Leírások az Orczy-kertről a 18–19. század fordulóján..... 257

NAGY DÁNIEL

Végtelen dallam az operában és a regényben
Wagner és Proust „zenei prózája” 275

ONDREJCSÁK ESZTER

Anton Straka műfordítása: Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* 293

Szerzőink..... 305

Kintli Borbála

PILINSZKY JÁNOS: SÍREMLÉK KÖZELÍTÉSEK A „JÖVŐ SZÍNHÁZA” FELÉ

Pilinszky János esztétikai írásaiban a 60-as évektől kezdődően fokozottan előtérbe kerül a színház, a színpadi jelenlét kérdése. 1967-ben megjelenik *Szagrális színház*¹ című írása, amelyben vázolja színházesztétikai koncepcióját. Ennek folytatásaként születik meg 1968-ban az „*Oratorikus forma*”² című esszé. A korábban körvonalazott címadó problémát igyekszik tisztázni: közelebb kerülni a „jövő színházához”. Ezekben és a további keletkezett írásokban³ még mint a művészet elméleti megközelítésének eszköze van jelen a színház. „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. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát.”⁴

A 70-es évek elején születnek meg Pilinszky színművei. Elsőként 1972-ben a *Gyerekek és katonák*, 1973 februárjában a *Síremlék*, majd még ugyanebben az évben az „*Urbi et orbi*” a testi szenvedésről és az *Élőképek*.

¹ PILINSZKY János, *Szagrális színház?* = *Szög és olaj*, szerk. JELENITS István, Vigília, Bp., 1982. 189–192.

² Uő, „*Oratorikus forma*”? = *Szög és... i. m.*, 203–205.

³ Kiemelt jelentőségűek még a következő írások: Uő, *Tizenhárom széksor* = Uő, *Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek I.*, szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Bp., 1993. 401–402 (1965); Uő, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* = Uő, *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 2006. 84–88 (1970); Uő, *Új színház született* = *Szög és... i. m.*, 283–285. (1971, továbbiakban *Új színház (1)*); Uő, *Új színház született* = Uő, *Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek II.*, szerk. HAFNER Zoltán, Századvég, Bp., 1993. 198–201 (1971, továbbiakban *Új színház (2)*); Uő, *Ismét a színházról* = *Tanulmányok II...* i. m., 249 (1974); Uő, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye* = Uő, *Szép próza*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 2004. 105–167 (1977); illetve az *Egy lírikus naplójából* című írássorozata (*Szög és olaj*, 1965–1979).

⁴ Uő, *Hogyan és miért?* = *Tanulmányok II...* i. m., 229–231, 229.

A drámákat Tarján Tamás találóan „torzószerű teljességek”-nek nevezi. A magyar drámatörténetben kiemelkedőek, a hagyományhoz képest új utat nyitottak meg a Wilson-színház sajátos adaptációjaként.⁵ Robert Wilson neve, művészi eszköztára ekkor még szinte ismeretlen Magyarországon. Ezt kiválóan ábrázolja az a füresa helyzet, amely az *Élőképek* ősbemutatója utáni Eötvös klubbeli beszélgetés során kialakult. Miközben Pilinszky Wilsont és Sheryl Suttont emlegette, Vándorfi László rendező meglepődött, hiszen még sosem látott Wilson-darabot, hallani is keveset hallott róla.⁶

A színházi bemutatók⁷ ellenére a színművek recepciója viszonylag háttérbe szorult. Jelen tanulmány középpontjában a *Síremlék* című dráma áll. Lehetséges megközelítésként jelentkezik Pilinszky színműveinek esetében a prózai-publisztikai szövegekből körvonalazódó színházesztétika felől olvasni őket. Így kerül előtérbe a szakrális-színház-konceptió mellett, a Pilinszky számára folyamatos referenciaként szolgáló Grotowski-féle szegény színház és Wilson „unalmon túli”⁸ dramaturgiája.

Az „itt és most” vonzásában – színházesztétikai elképzelések

Elmélet és színműírás szorosan összefonódik Pilinszky drámaírói munkásságában. A színművek mind egy-egy utat jelentenek a szakrális színház megvalósulása felé. Színházesztétikája nem tekinthető részletesen kidolgozott koncepciónak, sokkal inkább egyfajta megközelítés, gondolatok felvetése, és ezzel Pilinszky maga is tisztában van. „Oratorikus forma”? című írásában „szerény sejtelen”-nek nevezi vázolt elméletét.⁹ Ez azonban nem jelenti a korábbi állítás cáfolatát – amely szerint Pilinszky írásaiból kirajzolódik egy saját színházesztétikai felfogás –, hiszen a szövegek több oldalról, komplex módon közelítik meg a színházat.

⁵ TARJÁN Tamás, Pilinszky, a színműíró = „Merre? Hogyan?” – Tanulmányok Pilinszky Jánosról, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997. 154–158, 154.

⁶ MÁRAI Enikő, Pilinszky-jelenlét a színpadon = In memoriam Pilinszky János, szerk. BOGYAI Katalin, Officina Nova, Bp., é. n. 99–100, 99.

⁷ Az eddigi 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, 2015. febr. 2.

⁸ „A nagy művészet sose unalom előtti, hanem unalmon túli volt – és lesz is talán. Gondoljunk Bach zenéjére, amihez az unalom egyenrangúan épül be a halállal, s csupán ezt meghaladva ér el, juthat el egyáltalán abba a szabadságba, aminek megsejtése és megidézése a mindenkor remekművek privilégiuma volt – és marad.” PILINSZKY, *Hogyan és... i. m.*, 229.

⁹ Uő., „Oratorikus... i. m., 203.

A drámák értelmezése a szakrális színházesztétika mélyebb megértése felé vezető lehetséges úttá válik. Ahhoz, hogy a színművek dramaturgiai alapját adó koncepció nagyságát beláthassuk, szükséges előzményeinek, a hozzá vezető útnak az áttekintése.

Pilinszky írásaiban a művészet egészét érintő válságfolyamatról beszél, amely leglátványosabban a színházban jelentkezik. A válságot a jelenlétvesztés fogalmában összegzi. A jelenlétvesztés fogalma nem a dolgok fizikai aspektusával kapcsolatos problematikában van jelen, metafizikai fogalomként kerül előtérbe.¹⁰

Pilinszky írásaiban a naturalista színház válságát elemzi. „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 legelvontabb, legromantikusabb formában is.”¹¹ A mimikriek is nevezett színház a „reális” világ utánzásával egyedül a hasonlóságra épít. Ábrázolt helyzetét a valóság alapszituációiból meríti, jelmezek és díszletek használatával próbálja a látszatot fenntartani. Ennek a színháznak Pilinszky esztétikájában nem lehet helye. Amennyiben az utalás nem tekinthető sikeresnek, a színpadon bemutatott történetek értelmezhetetlenné válnak. Ha a másolat jól sikerül szembekerülünk a művészet régóta hangoztatott problémájával: az utánzat jelleggel. Ez a tükörképhelyzet a valóság skizofrén, értelmetlen megduplázását eredményezi.¹²

A naturalista színházban észlelt problematikát Pilinszky a horizontális színház metaforával szemlélteti. Olyan mondathoz hasonlítja a mimikri színházat, melyből hiányzik az állítmány, „mintha egyedül a jelzők végtelen lapályát lakná.”¹³

A válságra adott válaszként értelmezi az abszurd színház vonulatát, melyet a horizontális színház ellentétéként vertikálisnak nevez. Ez az irány mindenről lemondott – Pilinszky szemlélete szerint –, egyedül a pusztá történetet ragadta meg: a mondat állítmányát, hogy annak vertikálitása a jelenlét erejével szögezze oda a drámát a színpadra. Abszurd vállalkozásnak nevezi ezt a törekvést, a „tisztá jelenlét”, a „tisztá dráma” így nem érhető el. A mimikri színházhoz hasonlóan nem tekinthető teljesnek, azzal ellentétben ez a jelzők lopására kényszerül.

¹⁰ HANKOVSKY Tamás, Pilinszky János evangéliumi esztétikája – Teremtő képzelet és metafizika, Kairosz, Bp., 2011. 217.

¹¹ PILINSZKY János, *Korunk színházáról* = Uő., *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999. 524–526, 524.

¹² HANKOVSKY, *i. m.*, 239.

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

„Ha csakugyan megtörténhetne, vegytiszta állapotában nem lenne több egyetlen meredek állításnál, vagyis *csak megtörténne* – mindenfajta történés, mindenfajta jelző nélkül.”¹⁴ Ezáltal az abszurd színház önmagát szünteti meg.

A színházi jelenlét kérdése Pilinszky számára egyedül a kapcsolat természetének függvénye, mely a külső valóság és a színész, illetve az általa ábrázolni kívánt történetek között fennáll. A színpadon bemutatott eseményeknek önmagukon túl kell mutatniuk, egy saját természetüktől eredendően különbözőt is meg kell tudni jeleníteniük, „még hozzá úgy, hogy ezt a különbözőt nemcsak felidéz, hanem ténylegesen megtörténni is segítik. Olyasvalamit kell megjelteni a színpadon, ami nem történne meg pusztán azáltal, hogy a színész a maga mindennapiságában jelen van ott”. Ez csak akkor valósulhat meg, ha a színész „lemond arról, hogy önmaga legyen, és testi valójának kétségtelen jelenlétét olyasvalaminek bocsátja a rendelkezésére, ami a színpadon bizonyos értelemben nincs jelen”.¹⁵

Pilinszky gondolkodásában művészet és szakralitás szorosan összekapcsolódik. A „*teremtő képzelet*” sorsa *korunkban* című előadásában írja: „számomra a művészet alapvetően vallásos eredetű, s talán innét, hogy minden kifejezetten vallásos művet – remekművet is – bizonyos értelemben parafrázisnak érzek”.¹⁶ Parafrázisnak, a Biblia-, a krisztusi történetek parafrázisának.

Pilinszky színházesztetikájában a két világ – színpadi és színpadon kívüli valóság – kapcsolata ennek következtében értelmezhető: „csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát”.¹⁷ Ezáltal válik szükségessé egy metafizikai szint, amely túl van minden racionalitáson, amelyben értelmezhetővé válik a „drame immobile” (mozdulatlan dráma) gondolata.

Simone Weil francia filozófusnőtől veszi át a „drame immobile”, „engagement immobile” (mozdulatlan elkötelezettség) elképzelést. Miközben a múlt lezárultként jelenik meg, az események újraélése által mégis jelenvalóvá, ezzel megváltoztathatóvá válik.¹⁸ Pilinszky a katolikus szentmise liturgiájában észleli

¹⁴ Uo., 190–191.

¹⁵ HANKOVSKY, i. m., 238.

¹⁶ PILINSZKY, A „*teremtő képzelet*”... i. m., 84.

¹⁷ Uo., Szakrális... i. m., 191.

¹⁸ Művészi hitvallásként a „jóvátehetetlen jóvátétele” elképzelés áll műveinek gyökerénél, amely mint egyfajta kötelesség jelenik meg. Helyre kell hozni az elkövetett bűntetteket, személy szerint egy auschwitzi fényképen látott öregasszony életét (is) meg kell menteni, jóvá kell tenni. „Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendő öregasszonyt hajtanak a kivégző-barakk felé.

leginkább a jelenlétnek ezt a fajta itt és most jellegét. Az utolsó vacsora eseményei az átváltoztatás során újra és újra jelenvalóvá válnak. Ezáltal a szentmise mint a legtokéletesebb dráma jelenik meg Pilinszky gondolatmenetében, „mely épp végtelen csendjével idézi meg az egyszerű véres áldozatot, a kölcsönös és tökéletes jelenlét jegyében”.¹⁹ „Így a mozdulatlan színház jelenlevővé teszi a létezés másik, láthatatlan, transzcendens szintjét. Egyedisége éppen ebben áll: ez a fajta színház már nem pusztán színház, ahogyan Dosztojevszkij regényei sem csak irodalmat jelentenek. A tökéletes művészet ugyanis Pilinszky felfogásában meghaladja önmagát és jelenvalóvá lényegíti a transzcendenst, a létezését magát, az embert meghaladó, benne csírájában s vágyában meglevő túlnan valót.”²⁰

Az újraértelmezett színháziság dramaturgiai alapját az oratorikus forma adja Pilinszky esztetikájában, melyet így összegez: „[d]rámai kompozíció, megjelenítő előadás nélkül”.²¹ A valóság utánzására törekvő naturalista színház helyett a zene transzcendenciájára építve tartja fenn magát.²² Nincsenek benne olyan ábrázolt események, melyek lehetővé tennék a stabil interpretációt. Ebben az értelemben válik meghívássá, drámai keretté előadás helyett. „Egyfajta lemondás, mozdulatlanlanság (ha úgy tetszik *antiszínház*), ami azonban lehetővé teszi számára akár a legszélsőségesebb extázist. Extatikus keret, ami épp azzal nyeri el szabadságát, hogy – legalábbis formailag – nem kíván többet pusztán keretnél, így nyújtva alkalmat zene, dráma és közönség zavartalan kommunikációjára.”²³

Pilinszky *Síremlék* című drámájának megszületése után írja: „A darab szövege: líra. Ideje az első szótól az utolsó szóig lírai idő, akár egy Chopin-szonátaé, tehát valójában nem létezik. Amennyiben hallásunk és technikánk megengedné, egyetlen akkordban le lehetne ütni.”²⁴

Az öregasszony körül két-három kisgyerek lépeget a salakos út jóvátehetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek-eréjével 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 gondolat sor kihagyásával – én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s még hozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal” Uo., *Egy lírikus naplójából* = *Szög és...* i. m., 135.

¹⁹ Uo., Szakrális... i. m., 192.

²⁰ BODÓ Márta, Pilinszky János mozdulatlan színháza, *Látó*, 2008/10. 92–98, 96–97.

²¹ PILINSZKY, „Oratorikus...” i. m., 203.

²² Uo., 204.

²³ Uo.

²⁴ PILINSZKY, *Hogyan és...* i. m., 230–231.

A színmű nem rajzol ki egyértelmű eseménysort. Kérdéseket, lehetőségeket vet fel. Folyamatosan megidéz és működésben tart párhuzamos értelmezéseket. Radnóti Zsuzsa a *Gyerekek és katonákról* írt részletes elemzésében a Pilinszky-színműveket a 20. századi drámaírás kontextusába emeli be. Pilinszky művei beilleszkednek abba a hagyományba, mely lemond a cselekmény- és jellemábrázolásról. A redukálási folyamat mellett egyidejűleg meg kell születnie valami másnak, mely „a cselekmény és a jellemábrázolás háttérbe szorításáért vele egyenértékű hatást tud nyújtani. Vagy a szituáció mágikus erejét (Beckett: *Godot-ra várva*), vagy a nyelv logikai ellentmondásaiban rejlő feszültségét (Handke), vagy a színpadra álmodott barokk szertartások szuggesztív hatását (Genet).”²⁵

Pilinszky gondolkodásában az oratorikus forma esztétikája lép ennek helyébe. „Oratorikus forma”? című esszéjének írása idején Grotowski wrocławi szegény színházában látja ezt leginkább megvalósulni. A Laboratórium Színház munkájában a sajátos Grotowski-féle szegénység keretébe illeszkedik be az egyedi szöveghasználat, mely az ősi jelleghez, a ritusokhoz való visszatérés (egyik) eszközévé válik. A dráma nem őrződik meg teljes egészében, csak annak magja: „a szinte filozófiai problémává egyszerűsített lényeg”.²⁶ Ahelyett, hogy a valóságot rekonstruálná, megteremti az oratorikus forma esztétikájának alapfeltételét: a keret, meghívás jelleget. A szövegválasztás során, azok életteli jellege meghatározó. Calderón *Állhatatos hercege* esetén Slowacki átdolgozásához nyúlnak. A lengyel romantika idején keletkezett szöveg elementáris erővel bír: „rendkívül konkrét, közvetlen művészet, amelynek ugyanakkor megvan a sajátos metafizikus szárnya”, ezáltal a hétköznapi helyzeteken túl a lét egzisztenciális perspektíváit keresi. Hiányzik belőle a pátosz, viszont megjelenik benne az a szikár nyelvezet, mely bizonyos ornamentikával bír. A szövegekkel való munka során „szembesültünk saját gyökereinkkel, anélkül, hogy erre tudatosan gondoltunk volna, hogy mesterséges számvetéseket vagy meghatározásokat igyekeztünk volna felállítani”²⁷ – írja Grotowski.

Az előadás során megvalósul a Pilinszky által (is) áhított hic et nunc: „az est során az előadás nem a szöveg pályáján halad előre, hanem azzal, hogy a színen a fölidézett szituációk valóban testet öltenek. A történet itt és most történik. Az elgyötört herceg tulajdon tragédiáját fölülmúlva, öt változatban, ötször egy-

²⁵ RADNÓTI ZSUSZA, *Gyerekek és katonák – Pilinszky János, a drámaíró* = Uő., *Cselekvés-nosztalgia – Drámaírók színház nélkül*, Magvető, Bp., 1985. 97–118, 98.

²⁶ PILINSZKY, „Oratorikus...” i. m., 205.

²⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé* = Uő., *Színház és rituálé – Szövegek 1965–1969*, ford. PÁLYI András, Kalligram, Pozsony, 2009. 72.

más után jut el a halál eksztázisáig, s közben mi nézők is benne vagyunk, testet öltünk szabadulásában és szenvedéseiben. / Mégis: soha ilyen tudatosan nem figyeltem, nem tudtam megfigyelni tulajdon könnyeimet – mik a főhős arcán peregtek alá.”²⁸

A mozdulatlan (jelen)lét színpada

Pilinszky színműveit alapvetően határozza meg a csend, a hiány. A *Síremlék* párbeszédei mintha egy nagyobb egész részei lennének. Olyan érzésünk lehet mintha Pilinszky a drámaírás közben maga is egy redukálási folyamatot hajtana végre. A kimondott szavak a csend közegéből szólnak meg, azt megtörve. Az újraértelmezett párbeszéd leginkább a Balassa Péter által „dialogizált monológ”-nak nevezett²⁹ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című mű beszédmódjához hasonlítható. A szereplők gondolatai gyakran önmagukban állnak, nem történik reflektálás rájuk. Ezáltal a gondolatoknak és kimondott szavaknak a szintje olvad össze, felmerül a kérdés: kinek a szava tekinthető a másik számára elhangzónak, a másikhoz címzettnek?

MEDVE

Sokat iszom, pedig még csak délelőtt van.

LÁTHATATLAN FÉRFI

(Megismételve.)

Szemét prostituált, nem szégyelli magát, így kifeküdni a napra, amikor gyerekek is laknak a közelben, és leskelődnek?

NŐ

Úgy érzem, hogy a férjem itt áll az egyik bokorban.³⁰

Ezzel egyidejűleg azonban nem beszélhetünk a szereplők beszélni vágyásáról.³¹ A színművek így szinte nem akarva megszólalni nagyfokú sűrítettségben mozognak.

²⁸ PILINSZKY JÁNOS, *Tizenhárom széksor* = *Tanulmányok I.*, i. m., 401–402, 402.

²⁹ BALASSA PÉTER, *A mélypont ünnepélye* = Uő., *A látvány és a szavak*, Magvető, Bp., 1987. 137–145, 139.

³⁰ PILINSZKY JÁNOS, *Síremlék* = *Széppróza...* i. m., 75–83, 78.

³¹ E tekintetben a színművek a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című dialógusregénytől távol állóként értelmezhetők, hiszen ott „Pilinszky és Sutton” határozottan meg akarnak szólalni. Pilinszky esszéinek újraformált gondolatvilága kap szót az egymás mellé helyezett monológokban.

A csönd értelmezhető elhallgatásként, de a Pilinszky-drámákban ennél jóval meghatározóbb ezzel kapcsolatban a szereplők bizonytalansága. Kimondott szavaikban, azok jelentésében nem bíznak, félve szólalnak meg: „Sírtunk. Jó volt. Sós ízű, de kristálytiszt. Valószínűleg tégedet sirattunk.”³²

Bizonytalanságuk saját létmódjukból fakad. A *Síremlék* szereplői heterogén alakok. Némely figurák már nevükben is erre irányítják a figyelmet: a Láthatatlan férfi és a Fehér ruhás férfi alakja előrevetít egy allegorikus értelmezést, emellett ennek megkérdőjelezése is felmerül. A szereplők egymás számára megfogalmazhatatlanként, érezhetetlenként jelennek meg.³³ „Se te, se én valójában nem tudunk egymásról. Látlak, de vadállati szememben és agyamban nem fogalmazódik meg szépséged. Nekem egyszerűen kiterített préda vagy. Tengernél nagyobb a távolság közöttünk ahhoz, hogy fölismerjem fiatal katonafejed gyönyörűségét, holott lány vagy, s azt a csodálatos ellentmondást, amit ívelő nyakad és benne egy megfeszült in látványa földé. Istenem, milyen gazdag is a létezés! Milyen elhagyatott!”³⁴ A Másik meghatározatlan alakja a figurák saját magukkal szemben támasztott bizonytalansága mellett magyarázatot nyer, beleilleszkedik az identitásvesztés tapasztalatába. „Semminek sincs semmi értelme. Az ember medve szeretne lenni, a medve meg ember.”³⁵

Pilinszky színművei közül a *Síremlék* foglalkozik a legexplicitebben színházesztétikájának alap gondolatával: a jelenlétvesztéssel.

A *Síremlék* központi figurája a fekvő női alak mint a jelenlét allegóriája válik értelmezhetővé.

A színmű ihletőjeül egy fotográfia³⁶ szolgált. A fényképen Jutta Scherrer egy kerti padon pihen. „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”³⁷ – írja Pilinszky a képről.

³² PILINSZKY, *Síremlék...* i. m., 79. Kiemelés tőlem – K. B.

³³ Ez a gondolat fejeződik ki az *Élőképek* című színműben is. FIATAL LÁNY Hallgatni és beszélgetni fogunk./FIATAL FIÚ Találkozunk. Beszélünk. Hallgatózunk./FIATAL LÁNY Megérintettek./FIATAL FIÚ Nem érzem!/FIATAL LÁNY Megérintettek. Uő. *Élőképek = Széppróza...* i. m., 85–94, 88.

³⁴ Uő, *Síremlék...* i. m., 77.

³⁵ Uő., 79.

³⁶ PILINSZKY *Fényképei*, szerk. HAFNER Zoltán, HERNER János, KUCSERA András, Pesti Szalon, Bp., 1995. XLIII. sz. kép. (1. ábra).

³⁷ Uő, *Hogyan és...* i. m., 230.

A női alak a színmű világában a transzcendenssel való kapcsolattartás révén emelkedik ki. A jelenléthiánytól fuldokló környezettel éles ellentétben ő mint-ha mindenki helyett létezne. Létezik, jelen van, így képes arra, amire a többiek nem. „Olyan vagy, mintha helyettünk élnél, helyettünk haldokolnál.”³⁸

A nő mellett egyedül a környezet jelenik meg mint metafizikai jelenléttel bíró entitás, egyfajta védelem számára. „Csak a bokrok, a fák vannak jelen, asszonyom. Olyan figyelem ez, amelytől nem kell félnie. Minden kialszik az ő jelenlétük erejében. Hiába van délelőtt, hiába leskelődnek a kerítésen át a gyerekek. Éjszaka van. Semmi sincs a fák jelenlétének erejében.”³⁹ Kettejük között szimbiózis figyelhető meg. „Majd jön az ős, előtűnnek az ágak, majd jön a tél, és mindent belep a hó. Engem is.”⁴⁰ A színmű többi szereplője számára ez a jelenlét nem érhető el, csak pillanatszerűen tapasztalhatják meg, de mintha már akkor sem lenne igazán. (Jelen)létük, realitásuk bizonytalan. „Az előbb sikerült egy pillanatra elkapnom és megölelnem. Sírtunk. Jó volt.”⁴¹

A mű fő szervezőelme a paradoxitás. A jelenlét is csak ennek fényében értelmezhető, az a jelenlét, mely egyszerre jelenti magát az életet és a haldoklást. A cím válik érthetővé, és ezen keresztül a nő szerepe még megközelíthetőbbé a Láthatatlan Férfi kijelentése által: „Szép vagy, akár egy síremlék.”⁴² A paradox helyzet tovább árnyalódik. „Nem látod, hogy elkárhoztam? / Látom. De a kárhozatnak is vannak fokozatai. [...] A kárhozat tulajdonképpen egyenlő a semmivel. És te élsz.”⁴³ Ez az élet épp oly megfoghatatlan a racionalitás keretein belül, mint maga a kárhozat. A nő mozdulatlan, mozdulatlannak kell maradnia, ahhoz, hogy jelenléttel bírjon, amely egyszerre jelent passzivitást és aktivitást.

A színmű világa nem helyezhető el bináris oppozíciókban. Az ellentétek egyik oldala sem értelmezhető önmagában, de egymás mellett is értelmetlennek tűnnek. Furcsa keveredés, ártételeződés jelenik meg helyette. Szerepet kapnak a heterogén alakok, így jelenhet meg szent prostituáltként a női figura.⁴⁴ Alakja allegorikus szerepköre ellenére sem határozható meg a pozitív értékek homogenitásban.

³⁸ Uő., *Síremlék...* i. m., 78.

³⁹ Uő.

⁴⁰ Uő., 82.

⁴¹ Uő., 79.

⁴² Uő., 78.

⁴³ Uő., 79.

⁴⁴ Ennek hátterében áll többek között a 20. század történelmi traumáinak tapasztalata. A kiábrándultság a meglévő hitekből, amelynek következtében zavaros, képtelen helyzetek keletkeztek. A történelmi háttér Pilinszky hitvallásának, műveinek relevanciájában kiemelt jelentőséggel bír.

Folyamatos kettős motiváció figyelhető meg a szereplőknek a női alakhoz való viszonyulásában. Feladatuk a védelmezése, hiszen ő a jelenlét allegóriája, „aki helyettük él, helyettük haldokol”.⁴⁵ A Medve lesz az a szereplő, aki leginkább megérti a jelenlét igazságát, a nő alakjának jelentőségét. „A szemgödrom mélyén árok neki sírhelyet. S ha ez se lesz elég, csukott szemem alatt melengetem tovább. S ha ez se lesz elég, belekapaszkodom egy fába, és tőle kérek tanácsot és erőt. És ha még ez se lesz elég, akkor abbahagyom az ivászatot. 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”⁴⁶ – zárul le szavaival a színmű. Emellett a harmónia megtörése is folyamatosan ott munkál bennük. „Hirtelenül a kinti leselkedők, gyerekek, férfiak, aggastyánok és katonák bedöntik a kerítést. S a mozdulatlanul térdeplők közt földöntik a kerti padot, a fehérre mázolt asztalt, visítva tépik le a lugasról és kerítésről a jótékony lombtakarót, s végül földöntik a kerti ágyat is, földre borítva az *élettelenül kinyújtózott nőt*”.⁴⁷ Kérdésként jelenik azonban meg, hogy a jelen-nem-lévő alakok mit tehetnek a jelenléttel bíró figurával. Amennyiben számukra a jelenlét elérhetetlenként mutatkozik meg, ez a fajta érinthetlenség átsugárzik a női alakra is.

A szöveget jellemző nagyfokú sűrítettség következtében folyamatos többértelműségről beszélhetünk, amely párhuzamos értelmezési lehetőségeket tart fenn. A színmű metafizikus interpretációját átszövik a bibliai párhuzamok. A középpontban lévő női alak a krisztusi keresztáldozat sorsát vállalva jelenik meg. A kerti padon heverve mint egy áldozati oltáron látjuk. A Medve által ivott vörösbor folyamatosan megidézi a szentmise liturgiájában Krisztus vérévé változtatott bort. A megfeleltetések annak ellenére, hogy expliciten kifejeződnek, a többértelműség következtében árnyaltan jelennek meg. Értelmezhetnénk akár profanizált Krisztus-történetként a *Síremlék* történetét, azonban Pilinszky színműve a konkrét keresztény kontextustól való részleges távolságtartás ellenére megőrzi a szakralitás iránti igény elsődlegességét. Az állandóan jelenlévő melankolikus hangoltság – még ha bele is vegyül a hétköznapi profán világba – az ellentartás következtében még meghatározóbbá válik. A két pólus közti feszültség megteremti a transzcendens szint jelenlétének erejét, ezáltal megvalósítva Pilinszky szakrális színházesztétikáját.

Pilinszky színháza szertartásos, de nem a szó hétköznapi értelmében. A wilsoni dramaturgia rituális jellegével hozható párhuzamba. Pilinszky 1971-ben

a Franciaországban a nancyi fesztiválon találkozik a wilsoni színházzal *A süket pillantása* (*Le regard du sourd*) című emblemikus darabon keresztül.⁴⁸ Élményeiről *Új színház* címmel számol be az *Új Ember* és az *Élet és Irodalom* lapjain. Az *Új Ember*ben megjelent írásában olvashatjuk: „Wilson minden bizonynyal a vallásos szertartások kimért nyugalma vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a büntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csend és a mozdulatlanúság uralja.”⁴⁹ Pilinszky Wilson-olvasata közeli rokonságban áll saját elképzelésével. Az előadás nyomán egyéni interpretációját adja Wilson színházának. Írása nagy láttató erővel közvetít, Pilinszky mély megérintettségének következtében. Mindezeknek fényében fontos azonban megemlíteni, Pilinszky írásainak lírai, érzelmi hangoltságát. Személyisége erősen áthatja írásait, melyeknek reflexió jellegéről beszélhetünk. Ennek következtében Grotowski- és Wilson-képe egyszerre a szakrális színház leírását is nyújtja.

Ezáltal a wilsoni színház meghatározott jellemzői – csendes, lassú, jelenlétközpontú, és lényegét tekintve poétikus – Pilinszky saját színházesztétikájának alap gondolataiként értelmezhetők. Wilson-olvasatában mintha saját dramaturgiáját foglalná össze: „Mivelhogy más színház nem is létezik és soha nem is létezett. Csak a költészet képes ugyanis ritka pillanatban integrálni az örökös széthullásban levő világot, egyetlen forró és testvéri egységben fölmutatni meg hasonlóságunkat. Mikor az Evangéliumban először olvastam, hogy *boldogok, akik sírnak*, még nem tudtam, mi az, ami szíven ütött. Amikor Shakespeare vagy Dosztojevszkij *világa* először megérintett, még nem tudtam, mit is szemlélek. Egy olyan szentségtartót, amiben a bárány és a hóhér, az éjszaka és a nappal együtt van jelen anélkül, hogy akár egyik, akár másik jelentését veszítette volna? Ellenkezőleg, s épp ez a költészet *csodája*, egyetlen csodája, olyan integráció, olyan teljes és tökéletes egység, amiben a részek és részletek jelentése minden eddiginél erőteljesebb.”⁵⁰

⁴⁸ Korábban Grotowski szegény színháza volt a folyamatos viszonyítási pont, az ő kísérleteikben látta leginkább megvalósulni elképzelését. 1971-től kezdve azonban átveszi helyét Wilson. „Akár Shakespeare, Wilson is végtelenül összetette: a festett kép és a rideg valóság, a köznapi és az ünneplés, a csúf és a gyönyörű maradéktalan egybeolvasztásában. Hozzá mérten még Grotowski színpada is dogmatikusnak hat; egyszerre leszűkítettnek és ugyanakkor fókuszképtelennek” Uő, *Új színház* (1)... i. m., 284.

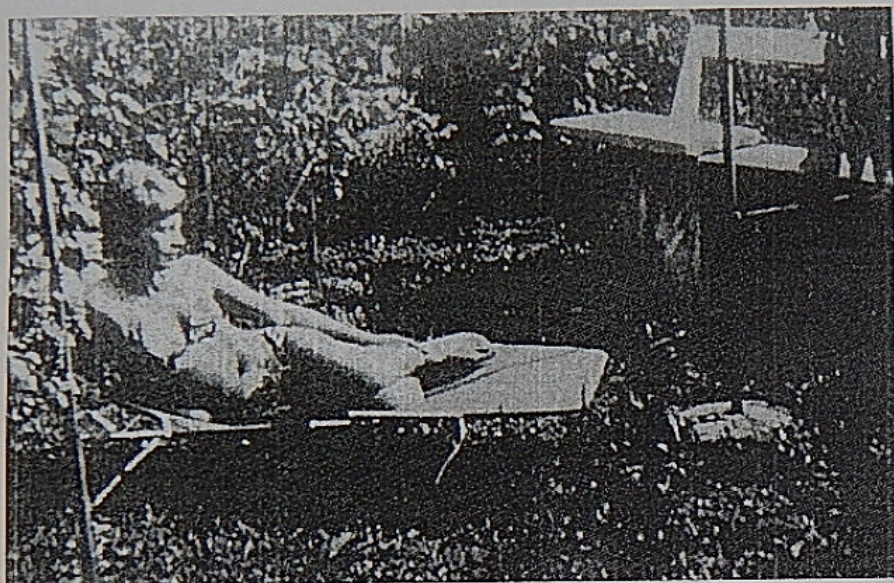
⁴⁹ Uő., 283.

⁵⁰ Uő., *Új színház* (2)... i. m., 200.

⁴⁵ Uő., *Síremlék*... i. m., 78.

⁴⁶ Uő., 83.

⁴⁷ Uő., 83. Kiemelés tőlem – K. B.



1. ábra

Bibliográfia

- BALASSA Péter, *A látvány és a szavak*, Magvető, Bp., 1987.
- BODÓ Márta, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, *Látó*, 2008/10. 92–98.
- Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé – Szövegek 1965–1969*, Kalligram, Pozsony, 2009.
- 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.
- PILINSZKY fényképei, szerk. HAFNER Zoltán, HERNER János, KUCSERA András, Pesti Szalon, Bp., 1995.
- 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 *Széppróza*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 2004.
- RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia – Drámaírók színház nélkül*, Magvető, Bp., 1985.
- Szög és olaj*, szerk. JELENITS István, Vigília, Bp., 1982.
- „Merre? Hogyan?” – *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997.