
SZENTESI ZSOLT

A KONFLIKTUSALAKÍTÁS SAJÁTOSSÁGAI PINTÉR BÉLA DRÁMÁIBAN¹

A dráma mint műnem és mint műalkotás egyik leglényegibb sajátossága a dialogikusság mellett a cselekmény, a történet és annak konfliktus(ok)ra épülése. A kollízió e centrális voltát aztán az irodalomtudomány, azon belül a drámaelmélet újra és újra bizonyította, sokszorosan körüljárta. Jelen tanulmányban a mai magyar (s ez alatt nagyjából az utóbbi két, két és fél évtizedet értem) színjátszás egyik legismertebb és legjelentősebb alakjának, Pintér Bélának a drámáit járom körül a konfliktusalakítás és -kezelés aspektusából. Pintér Béla nemcsak hogy szinte összenőtt a színpaddal, de, mondhatni, valójában abból nőtt ki. Már csak azért is, mert maga is (fő)szereplője, azaz cselekvő színrevívője drámáinak. Vagyis egyszerre auktor, aktor, sőt direktor. (Ezt már csak sajátosan helyezi újabb megvilágításba az, amiről több helyütt is olvashatni: gyakori, hogy Pintér egyes színészeire írja a műveit, vagy művészleteit, azaz a [majdani] játzó figura „alakítja”, mintegy előzetesen, vagyis már a dráma írásának idején, az adott karakter habitusát, cselekedeteit, gondolkodásmódját, beszédjét, beszédmódját.) Ennek ismeretében többen nem tartották „igazi” drámaszerzőnek Pintért, mondván, az a drámaíró, aki szobája mélyén csöndben ülve írja darabjait – részben függetlenül illetve függetlenül magát az előadás(ok)tól, a színpadi megjelenítéstől. Erre, s egyúttal e szemlélet tarthatatlanságára utalt már a szerző első kötete kapcsán P. Müller Péter, amikor a következőket írta:

„A magyar közfelfogás és irodalmi szakma a színpadi szerzőket vagy az irodalom, vagy a színház oldalára pozícionálja, s nem látja szervesen összetartozónak (összetartozhatónak) ezt a két területet, el-
lentétben például az angolszász szemlélettel. Ily módon Pintér Béla színpadi művei is hosszú ideig csak abban a megítélésben részesültek, hogy ezek az írások a társulatával közösen létrehozott előadások kanavászái, valamilyen szükséges, de nem elégséges tényezők a színpadi alkotásokhoz. E művek mellőzöttségével, leértékelésével kapcsolatban olyan érvek keringtek a színházi sajtóban, amelyeket egy normális színházi kultúrában senkinek sem jutna eszébe leírni (és gondolni se). Azaz hogy mivel Pintér Béla meghatározott színészekre írja a darabjait, és ő maga rendezi az előadásokat, ezért az általa írott darabok eleve nem lehetnek önálló, a színpadtól független művek. Érveljünk most ugyanígy az Erzsébet-kor drámaírói, Molière

1 A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

vagy Goldoni esetében. Nem Pintér Béla felminősítéséről van szó, hanem az érvelés bornírtságáról. Abból, hogy egy szöveg a színház ismeretében és eleven színjátszókra íródik, egyáltalán nem következik semmi a szöveg esztétikai értékére, drámai jelentőségére vonatkozóan.”²

Bár Pintér Béla az ezredforduló, illetve napjaink szerzője, drámáiban továbbra is centrális helyet foglal el a konfliktusképzés, illetve -alakítás; ennyiben a tradicionális cselekményformálás útját járja. (Ezt azért érdemes hangsúlyozni, mivel a XX. század közepétől nagy számban találkozhatni olyan drámái/színpadai művekkel/megoldásokkal, melyekben e korábban megkerülhetetlennek látszó drámapoétikai tényező szinte teljességgel kiiktatódott, negligálódott.) Ám a kollízió „elhelyezése”, konkrétabban egyes darabokon belüli felbukkanása és (ki)fejlődése alkotónk darabjaiban már lényegi módosulásokat, variánsokat illetően különbözőségeket mutat a hagyományosabb konstrukciós eljárásrendhez képest. A konvencionális tipologizáláskor a cselekményalakítás, illetve a konfliktus „elhelyez(ke)dése” szempontjából ún. cél- és analitikus drámát szokás megkülönböztetni. Az előbbiben a darabbeli történések alapjaként szolgáló összeütközés a mű eleje táján történik, s ennek kibomlására/kibontására épül az alkotás cselekménysora. Míg a másik esetében ezen összeütközés a dráma történéseit megelőző időre/időszakra nyúlik vissza, s e valamikori „eset”, konfliktus következményeit látjuk magunk előtt, azaz azt *analizálja*-elemzi a mű esemény-sora s persze gondolatainkban, érzelmeinkben, és megszólalásaikban maguk a figurák, a szereplők.

Ritkán Pintér Béla drámáiban is találkozunk ezen utóbbi megoldással. Legelsősorban a *Parasztopera* kínálkozik példaként, melyben a hajdani (gyermek)gyilkosság, a hazalátogató 'kovboj' megölése, saját szülei általi legyilkolása a valamikori alapkonfliktus. Katartikus hatású ugyanakkor, hogy Pintér ezt folyamatosan és fokozatosan bontja-bontakoztatja ki, teszi egyre világosabbá, egyértelműbbé, s végső soron ezzel, ezen aktussal zárja a művet. Ez, bár ha nem is kezdettől, de mindinkább sejthető volt, sejthetővé vált a befogadó számára, s lényegileg helyez más megvilágításba, értelmez át és ír felül mindent az egyes konkrét műbeli történéseket illetően. A háttérben felsejlő, s mind erőteljesebben felszínre jutó szörnyű tett meghatározó s egyúttal meggondolkodtató módon megy szembe az idillinek tűnő, sokszor harmonikusként sztereotipizált falusi-paraszti világgal, rántja le arról durva módon a leplet. (Azon világról, melyről mind régebben, a XX. század első felében, mind jóval később, akár a rendszerváltás után is, annyi közhelyes és felszínes álságot, féligazságot, de sokkal inkább hazugságot hordtak össze a valóságról mit sem tudó, vagy mit sem tudni akaró, illetve ezen igazságot politikai-ideologikus megfontolásokból megszépíteni akaró műparaszti megmondóemberek, égőszeműen utat mutatni

2 P. MÜLLER Péter, „Társulatra írva. Pintér Béla: *Drámák*”, *Jelenkor* 56, 12. sz. (2013): 1300–1308, 1300.

akaró hivatalos véleményformálók.) S e lappangó alapkonfliktust, mely a maga nyers borzalmával tárul elének az utolsó jelenetsorokban, egyéb, ehhez képest kisebb, de ugyancsak releváns és jól kidolgozott mellékkonfliktusok árnyalják, illetve egészítik ki (vérfertőzés; kényszerházasság). S akkor még nem szóltunk a mű muzikalitásáról, mely önmagában is letaglózóan eredeti (a barokk [opera] zene, az [erdélyi] magyar népdalok, a rock, vagy épp a blues sajátos keveredése hallható; mindenképp megemlítendő itt a zeneszerzésben közreműködő Darvas Benedek neve). Ugyanakkor ez pompásan illeszkedik mind a szövegiséghez, mind ahhoz az értékhiányos, kaotikus és zűrzavaros világhoz, melyet a darab elének tár és figurái képviselnek/megjelenítenek.³ Ennek kapcsán Schuller Gabriella így vélekedett: „Az emberi boldogtalanság és létbevetettség fogalmazódik meg esszenciálisan a történetben és a felhasznált népdalok szövegeiben (ehhez a népdalok esetében alighanem forrásul szolgáltak a paraszti társadalom szűkös sorslehetőségei is, különös tekintettel a párkapcsolatokra.”⁴ Emellett érdemes kiemelni a mű kompozicionalitását, megszerkesztettségét, illetőleg a jelenetek egymásutániségának erőteljes montázszerűségét. E megoldás kapcsán a színikritikus a következő, igen meggondolkodtató felvetéssel él:

„[A] komplex scenikai montázsok, a sűrített jelhasználat elsősorban a nézői figyelem folyamatos fenntartását és a tragikus modalitás megteremtését célozza a médiakor embere számára, akinek megváltozott percepciós szokásai miatt sűrűbb és komplexebb jelhasználatra van szüksége, mint, mondjuk, a XIX. század emberének volt (de különbség van a néhány évtizeddel korábbi időszak és jelenünk között is), és a tragikumhoz is más a viszonya. A történetbe, sorsokba ékelt népdalok közel kerülnek hozzánk, míg a montázsolás nélkül [s persze a fentebb említett különleges zenei megoldások nélkül, melyek esetenként szinte a brechti elidegenítő effektusok⁵ hatásmechanizmusához hasonló érzületet képesek kiváltani a nézőből – Sz. Zs.] (a társadalmi keretek megváltozása miatt) pusztá múzeumi leletként tekintene rájuk a nézők többsége.”⁶

3 Fontos adalék ezt illetően: „A [darab a] 2002-es bemutatót követően a Színikritikusoktól elnyerte Az évad legjobb zenés előadása díját, 2003-ban a VIDOR fesztiválon Pulcinella-díjat kapott »A kivételes összhangzatért«, a 2005-ös toruni Kontakt Nemzetközi Fesztiválon »A színházi nyelv megújításáért és legjobb zenéért« járó díjjal tért haza.” Forrás: <https://www.origo.hu/kultura/20160504-pinter-bela-es-tarsulata-parasztopera-cd-darvas-benedek.html>. (Letöltés: 2020.02.16.)

4 SCHULLER Gabriella, „»Szültél volna követ«: Pintér Béla *Parasztoperája*”, *Színház* 49, 4. sz. (2016): 44–46. Online: <https://szinhaz.net/2016/05/15/schuller-gabriella-szultel-volna-követ/> (Letöltés: 2020.02.16.)

5 A mű (már a címet tekintve is) közvetett rájátszás a német szerző *Koldusopera* c. drámájára – ezért is vélem egyebek mellett megengedhetőnek a fentebbi párhuzamot.

6 SCHULLER, „Szültél volna követ”, 46.

Ráadásul a kollázsok egymásutánja közben tárulnak fel a (szörnyűséges) családi titkok, s ez, kissé a (nép)balladákhöz hasonlatosan, alinearíssá s egyúttal titokzatossá, enigmatikussá teszi a cselekményalakítást, s szintúgy alinearíssá lesz a befogadói értelemképződés is. Mindennek pedig azért van különös jelentősége, mert pregnánsan mutatja, miképpen képes a tradicionális analitikus dráma, illetőleg a kollízióformálás bizonyos rekvizitumainak felhasználásával együtt valami teljesen újat, mondhatni *posztmodern jellegű színházat illetve produkciót* létrehozni Pintér. Egyúttal egy olyan szintézist sikerül a zenei, a kompozicionális és a szemantikai montázsolással megalkotnia, mely elemek összességükben éppen hogy nem divergálnak, hanem konvergálnak egymással. (Ezért sem tudok egyetérteni Kleinheincz Csilla azon vélekedésével, hogy „[s]zámomra disszonanciát okozott a koncepciók ütközése, mert nem erősítettek egy közös témát, hanem inkább mintha többfelé húzták volna a szekeret [...]”)⁷

A 2013-ban írott *Titkaink*⁸ a fentebbi klasszikus felosztás szerint céldrámának tekinthető. Az alapkonfliktus a mű elején a befogadó elé tárul: Balla Bán István népzeneegyűjtő, emblematisz táncművész figura dr. Szádeczky Elvirának, kollégájának, Tatár Imre pszichológus anyjának elmondja, hogy házassága (szexuálisan) azért romlott meg feleségével, Katival, mert ő a kislányokra „izgul fel”, vagyis pedofil. (Amit – bár ezt a pszichológusnőnek nem vallja be – „gyakorol” is nevelt lányán, a hétéves Timikén.) E belső konfliktushelyzet ott és úgy mélyül el s válik bizonyos értelemben külsővé, hogy minderről értesül az akkori III/III-as osztály is, mivel a lakás be van „poloskázva”. Balla Bánt besúgóvá teszi a titkosrendőrség, megzsarolva bűnével, emellett pedig a mindenkori, de különösen a totalitárius diktatúra hatalomgyakorlási technikájának, piszkos kis játékaiknak jellemző vonásaként a beszervezéssel egyidejűleg Kossuth-díjat kap. Az emberi, erkölcsi tisztaságára addig oly büszke, magára mint a rendszerrel – legalább is közvetetten – szemben álló ellenzékiként tekintő férfi lassan mindinkább meghasonlik önmagával, s végül öngyilkos lesz. A konfliktus fokozatosan bomlik ki előttünk, s jut el a tetőpontra, illetve a tragikus végű megoldásig – a dráma szinte klasszikus szabályai szerint.

Pintér Béla drámáinak többsége azonban a konfliktusalakítás és -kibontás szempontjából nem sorolható be a fentebbi egyértelműséggel sem egyik, sem másik típusba. Vagyis annál azért jóval bonyolultabb a helyzet, mint amit Turbuly Lilla ír, miszerint „[a] drámák felépítése többnyire nem tér el a klasszikus drámaépítkezéstől: expozíció, bonyodalom és így tovább”.⁹ Pintér Béla színműveiben ugyanis a leggyakoribb az az eljárás mód, amelynek során a mélyben, lap-

7 KLEINHEINZ Csilla, „Beszámoló: Pintér Béla és társulata: *Parasztopera* – Átrium Film-Színház”, *ekultura.hu* (2013), online: <http://ekultura.hu/2013/01/21/beszamolok-pinter-bela-es-tarsulata-parasztopera-atrium-film-szinhaz> (Letöltés: 2020.02.16.)

8 E mű illetve előadás is több jelentős díjat nyert, lásd, *Pintér Béla és Társulata*, online: <http://pbest.hu/repertoar/titkaink/> (Letöltés: 2020.02.16.)

9 Turbuly Lilla, „Kórház az egész világ. Pintér Béla drámakötetéről”, *Prae* (2013), online: <https://www.prae.hu/article/6592-korhaz-az-egesz-vilag/> (Letöltés: 2020.02.17.)

pangva meghúzódó ellentétek, feszítő problémák, melyek látenszen a figurák (a darab történéseinek, azaz a színre vitt, megjelenített/eljátszott időhöz képest) korábbi életidejében is jelen voltak, egyszerre csak felszínre törnek. Vagyis az addig elhallgatott vagy szőnyeg alá söpört konfliktusok, belső oppozíciók a figurák feje fölé tornyosuló elháríthatatlan és kikerülhetetlen viharfelhőkként jelennek meg mind a szereplők, mind a befogadók számára. A legtöbb esetben ez a család, vagy valamely szűkebb közösség életének elviselhetetlenségét, torzságát, ürességét, ugyanakkor (épp az elhazudás, a szándékolt ki nem beszélés okán) annak képmutató, hipokrita voltát prezentálja.

Ennek egyik példája lehet a 2004-es *A Sütemények Királynője* című alkotás. A családját szinte terror alatt tartó apához (Pista) a családlátogatásra érkező tanár (Tihanyi Lajos) így szól: „[...] több bejelentés érkezett hozzánk arról, hogy te rendszeresen ittas állapotban üldözöd a családodat. [...] Részegen üvöltözöl velük, vered őket” (99.).¹⁰ A belügyminisztériumi (BM) dolgozó apa katonássága, folytonos fenyegetődzései egyértelműen igazolni látszanak a tanár szavait. S ugyanezt sugározzák a családtagok akciói, reakciói illetőleg beszéd módjuk is. Az anya (Olga) zavarodottsága és szétszórtsága, feltételezett (valószínűsíthetően tényleges) súlyos betegsége, Erika (Pista és Olga gyermeke) iskolai és otthoni „balesetei” (többször is bekakil), unokatestvéreinek (Tibi, Zolika) magatartászavarossága. (Lényegi vonásként említhető, hogy a darab eleji szerzői instrukcióban ezt olvashatjuk: „Fontos, hogy a gyerekeket alakító színészek – Erika, Tibi, Zoli – kerüljék a gyermekjátászás kliséit. Ne változtassák el a hangjukat, ne akarjanak aranyosak lenni. A szövegeket és a szituációkat saját életkoruknak megfelelően értelmezzék és játsszák.” [82.] Így ők mintha koravén gyerekeként állnának előttünk – ezzel is a családi élet torzságát, disszonáns voltát példázva, hisz nem tudnak igazán azok lenni, amik: egyszerű, mindennapi kisfiúk és kislányok. A külvilág felé harmonikusnak hazudott családról, családi létről hull le a lepel a szemünk előtt (mint több más Pintér-darabban). Mindenki retteg, meghasonlott alakká válik, senki sem önmaga, hanem identitászavaros vagy éppen identitáshiányos figuraként tengődő, sokszorosán megalázott és megalázkodó, már-már vegetatív lény. „Nincs lelkileg egészséges ember a családban. [...] Kétségbeejtő emberi kiszolgáltatottságról beszél a darab és az előadás: az emberi lét ritkán látott mélypontjáról.”¹¹ Az apa ugyancsak ilyesfajta vegetatív (vég)lény, mutatja ezt súlyos alkoholizmusa és zavarossága, zavarodottsága is. Jellemző és egyúttal jelképes lezárásként a darab végén Erika és apja nagy élvezettel eszik az emberi ürülékkel bekent születésnap tortát, a 'sütemények királynőjét', melyről Pista azt mondja a feleségének: „Olga! Te mit... Mit?... Mit akarok mondani... Talán még soha nem sikerült ilyen finomra a sütemények királynője”. (109.) Mindezt Pintér egy sajátos konfliktusalakítással fejeli meg:

10 Az idézetek oldalszámait lásd: PINTÉR Béla, *Drámák* (Budapest: Saxum Kiadó, 2013).

11 SÖREGI Melinda, „Nem lehet más, csak kegyetlen. Pintér Béla: *A sütemények királynője*”, *Critikai Lapok* 4. sz. (2005), online: https://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33420 (Letöltés: 2020.02.16.)

a mű legvégén kiderül, hogy a családhoz látogatóba érkező tanár (Lajos) egy szintúgy magatartászavaros, sőt pszichiátriai esetnek számító, régóta keresett többszörös gyermekgyilkos, akit „egy ismeretlen személy” (109.) lő le (az utolsó jelenetben Erika Szultán nevű kutyája látható, „pisztollyal a mancsában” [110.]). Nincs végső igazságszolgáltatás, nincs semmiféle sztenderd, állandó érték(-rend), nincs se mentség, se bizonyosság, mindenki bűnös – legalább is a felnőttek világában. E konfliktusalakítás, azaz hogy a mű legvégén derül ki valami rettenetes bűn, kerül napvilágra egy szörnyű, addig elrejtett, elhazudott információ, szintén lényegi és gyakori sajtószerevése Pintér dramaturgiájának és kollízióformálási módszerének. Ezzel sok-sok korábbi feltételezés, adat, karakter, szereplői cselekedet teljesen új megvilágításba kerül, sok minden átértékelődik és átértelmeződik – utólag! A befogadó és a befogadás aktusa felől tekintve és végiggondolva ez a „technika” azt indukálja, hogy a néző/olvasó épp a darab legvégén szembesül egy olyan ismerethalmazzal vagy információval, ami ott visszahangzik benne (a szó pozitív értelmében) nyugtalanítóan, zavaróan, közvetlenül az előadás illetve az olvasás után. Ez pedig sokszorosan készleten továbbgondolásra a mű lezárulta után is a befogadót – ami egyébként is lényegi hatásmechanizmusa befogadástlélektani aspektusból a jól sikerült irodalmi alkotásoknak.

Ugyancsak a harmonikusnak hazudott diszharmóniára derül fény a 2012-es *A 42. hét* című darabban.¹² Bár Dr. Virágvári Imola, a feleség, Vargyas László Boci kérdésére („Ön családos egyébként? Van férje?”) válaszában elszólja magát („Igen, sajnos.” [316.]), ő, *a maga módján*, tényleg szereti/szerette a férjét. Ám ebben több volt az önmegnyugtató szolgáló hazugság, a helyzet illetve a házasság széppé, harmonikussá maszkírozásának álságos vágya, mint a tényleges igazság, a realitás. Ebbe az élethazugságba robban be a váratlan tragédia: az apa (Karcsi) infarktust kap és meghal. (Ennek közvetlen körülményei is jellemzőek: az általa a családjának karácsonyra vett szauna előtt lesz rosszul, amelybe nem tud bemenni, mert a lánya [Enikő] épp az apja által utált idős férfival, az udvarlójával van bent [amit ő persze nem tud, csak azt, hogy valamiért a lánya nem engedi be].) E jelenetsor kapcsán írja Puskás Panni, hogy mindez egy olyan

„tisztá, teátrális jelenet keretében [történik], ami egyszerre borzasztóan hatásvadász, élesen ironikus és szívet tépően szomorú. Az előadásban ugyanis az álmok valóra válnak. Az apa egyszer említi, azt álmodta, hogy a nappaliban megjelent a már halott édesanyja hófehér menyasszonyi ruhában és magához hívta őt. A szívroham pillanatában megjelenik egy óriási menyasszonyi ruhás alak, fátyla teljesen eltakarja az arcát, kezét pedig az apa felé nyújtja, aki kibon-

12 Ez az előadás, valamint a női főszereplő (Csákányi Eszter) is több díjat mondhat magáénak, lásd például, online: https://szinhaz.hu/2018/02/27/a_42_het_szazad-szor_unnepel_a_pinter_bela_es_tarsulata_a_szkeneben (Letöltés: 2020.02.17.)

takozik felesége öleléséből és lassan utána indul. Miközben a mentősök a defibrillátorral hűlt helyét próbálják újraéleszteni, ő anyja kezét fogva, pizsamás kisfiúként távozik a színpadról.”¹³

Sajátos, hogy e tragédia nem végpontja a darabnak (annál is inkább, mert viszonylag az elején történik), hanem az eddig szőnyeg alá söpört konfliktusok felszínre hozója lesz. Nem megtisztulást, számvetést eredményez (kivétel legfeljebb Enikő), hanem a szálak, érzések, cselekedetek és viselkedésformák összekuszálódását. Imola, a munkáját addig precízen, megbízhatóan végző nőgyógyász összezavarodik, értékrendje felborul, személyisége szétesik. Ugyanis nem sokkal férje halála után szenvedélyes viszonyba bonyolódik egyik páciense, a kismama Lola testvérével, a színész Vargyas Lászlóval, becenevén Bocival. Ez teljesen kifordítja önmagából. Egyrészt azért, mert emiatt bűnösnek érzi magát (részben maga, de sokkal inkább lánya, emellett kollégái előtt), másrészt azért, mert e viszonyban olyanokat él meg mind érzelmileg, mind szexuálisan, amit addig soha. A nő többszörös konfliktushelyzetbe sodródik: lányával, a két szülés előtt álló kismama páciensével, kollégáival, főnökével és persze saját magával. S azt sem látja át/meg: szerelme számára ő nem több egy futó kalandnál (ahogy erre a történések, a mű legvégén kell rádöbbenie). Ráadásul elvakultan még Boci konyaklopását is magára vállalja a boltban. (Jellemző a pintéri váratlan fordulatokra építő konfliktusalakításra, hogy azért mennek épp e boltba, hogy a doktornő fél év után végre visszaadja az ott biztonsági őrként dolgozó Lacinak, Enikő [volt] idős udvarlójának a lánya küldeményét, a férfi nála hagyott holmijait.) E fentebbi „vállalása” miatt (beviszik a rendőrségre) a két szülésnél sem tud jelen lenni. A mű és a kollíziósorozat lezárása több szempontból is a görög sorstragédiák befejezéséhez hasonlatos: e drámai figurákhoz hasonlóan mintha Imola is a hübrisz bűne miatt válna bűnhődésre kárhoztatott alakká. Az egyik csecsemő (aki ráadásul a főnöke kisgyermeke) súlyos fogyatékossgal látja meg a napvilágot. Olyan betegségben szenved, melyet Imola eddig mindig időben észrevett „megérezésből”, ám most – elvakult szerelmi szenvedélye s ebből fakadó állandó elfoglaltsága, figyelmetlensége és érdektelensége miatt – nem hogy „elnézte” ezt, de ráadásul nem végezte el azt az orvosi továbbképzést, melynek keretén belül ezt a szaktudomány eredményeire és kutatásaira, műszeres vizsgálatokra alapozva elsajátíthatta volna. Mindenki elfordul tőle, végletesen és végzetesen magára maradván öngyilkosságot kísérel meg – ám végül életben marad.

Pintér Béla drámáiban tehát ez az ún. *közbevetett vagy beékelte konfliktus*, az újabb és újabb, esetenként váratlanabbnál váratlanabb elemek és összeütközések felbukkanása és kibontakozása, a permanensen egymásra sorjázó fordulatok (melyek bírhatnak magánéleti és közösségi érvénnyel/vetülettel)

13 PUSKÁS Panni, „Gátmetszés: A 42. hét: Pintér Béla és Társulata: Szkéné Színház”, *Revizor* (2012), online: <https://revizoronline.com/hu/cikk/4176/a-42-het-pinter-bela-es-tarsulata-szkene-szinhaz/> (Letöltés: 2020.02.17.)

egyaránt) az egyik legfontosabb tényező, kollíziós elem a konfliktusképzésben és -alakításban, végső soron pedig a cselekményformálásban. Ráadásul a legkülönbözőbb történetrészek, valóságfragmentumok összekapcsolása, organikus egésszé szervezése kapcsán igazat kell adnunk Jászay Tamásnak, aki szerint Pintér „kivételes zsenialitással bogozza egymáshoz a látszólag semmilyen módon össze nem illő elemeket.”¹⁴ Ugyanennek kapcsán másutt ez olvasható: „hihetetlen természetességgel sorakoznak a csodák, világokat és életeket felforgató fordulatok és különlegesebbnél különlegesebb sorsok. Ez a dramaturgia tulajdonképpen mindenik drámában visszaköszön.”¹⁵ Ennek pedig a befogadás aktusában is lényegi következményei vannak. A néző/olvasó egyszer csak hirtelen átértékeli magában az addigiakat, egy másik érzelmi, intellektuális és értelmezői síkra vált át. Ennek kapcsán írta Sz. Deme László (*A 42. hét* előadásáról tudósítva – de szinte mindegyik Pintér-műre igaz lehetne ez): „Mikor a néző legjobban nyerít, akkor jön egy csodálatos váltás, és egyszeriben megfagy a levegő.”¹⁶ E cselekménykonstrukciós technikával/metódussal a szerző sok egyéb művében találkozhatni. A 2008-as *Szutyok* című darabban szintúgy több ilyesféle elem, megoldás felfedezhető. Így a dráma elején akkor, amikor Irén és Attila azzal szembesül, hogy akár két esztendő is várniuk kell az örökbefogadni szándékozott csecsemőre, hirtelen elhatározástól vezéreltetve úgy döntenek, hogy (addig is) hazavisznek egy 14 éves állami gondozott lányt. Újabb „véletlen” folytán (s ezáltal újabb konfliktusforrásként) azonban olyan valakit választanak (Rózsit), aki csak egy másik társával (Anita) együtt hajlandó elmenni velük/hozzájuk, így a pár mindkettejüket hazaviszi. Később újabb kollíziós elemként Attila szexuális kapcsolatba kerül Anitával, aki terhes lesz. Még később pedig a korábbi intézetében már felnőttként dolgozó Rózszi Magyar Gárda egyenruhában megjelenve oktatja ki az embereket, s világosítja fel súlyos sértések közepette Attilát arról, hogy Anita abortuszra utazott be a városba, mire a férfi megöli a lányt.

A 2017-es *Ascher Tamás Háromszéken* című drámában ilyen elemként tűnik elének Tordán Léda intim kapcsolata előbb Ascherral, majd néhány órával később Máté Gáborral, aminek terhesség lesz a következménye. A gyermeket egyik férfi sem kívánja felvállalni, annál kevésbé, mivel a szereplőként feltűnő Pintér Béla véletlen elszólásából tudomást szereznek arról, hogy azon az éjszakán mindketten lefeküdtek a színésznővel. Így aztán az egyedül maradt nő elveteti a magzatot. Egy év elteltével azonban – s ez már a mű legvége, vagyis ismét csak itt a mindent átértékelő és átértelmező végszituáció – öngyilkos lesz, felakasztja magát a színpadon. S a példákat még hosszan lehetne sorolni.

14 JÁSZAY Tamás, „A 42. hét: Hétköznapi moralitás”, *Fidelio* (2012), online: <https://fidelio.hu/szinhasz/a-42-het-hetkoznap-moralitas-57154.html> (Letöltés: 2020.02.17.)

15 ADORJÁNI Panna, „Mi a dráma, ha Pintér Béla? Pintér Béla: *Drámák*”, *Korunk* 26, 5. sz. (2015): 118–120, 119.

16 SZ. DEME László, „Születés és halál a forgatagban: A 42. hét: Pintér Béla”, *Színház.net* (2012), online: <http://szinhaz.net/2012/09/29/sz-deme-laszlo-szuletes-es-halal-a-for-gatagban/> (Letöltés: 2020.02.17.)

E konfliktusalakítással Pintér megtartja ugyan a tradicionális dráma egyik leglényegibb, megkerülhetetlennek tűnő alapjegyét, ugyanakkor néhány kivételt leszámítva alapvetően másképp alkalmazza azt. Szervesen, organikusan az adott élethelyzetből kibontakoztatva jelennek/jelenítődnek meg e kollíziók, amik átalakítják, transzformálják a tradicionális drámai struktúrát, emellett pedig jóval életszerűbbé teszik egyrészt magukat a kibomló konfliktusokat, másrészt a dráma egészét is. Az egyes darabok végére beillesztett átértelmező és átértékelő jellegű/funkciójú történelemem pedig a szokványos befogadói viszonyulást és befogadói-értelmezői szokásrendet írják fölül, változtatják meg, sokszorosan megtörve a néző/olvasó elváráshorizontját. Emellett – ismét P. Müller Péter igen gondolatgazdag recenzióját idézve – „másik jellemző kompozíciós vonása ezeknek a daraboknak a világok ütköztetése, egymásra vetítése, szembeállítás, egymásba forgatása vagy egyszerűen külön-külön történő felmutatása. Olyan távoli terek, idők, kultúrák, s a bennük létező szereplők kerülnek így egyazon drámába, amelyek egyébként e kompozíciós kereten kívül ritkán vagy aligha találkoznának.”¹⁷ Ennek egyik korai példájaként a recenzens egyebek mellett *A Kórház-Bakony* című, 1999-es keltezésű színmű azon kezdő részletét eleveníti fel, melyben „[A] kórházban kezdődő történet meglepetésszerűen vált át a bakonyi betyárok közegébe.”¹⁸

Mindehhez társulnak azon – elsősorban a népi kultúrából, a folklórból, a népköltészet különböző műfajaiból származó – betétek, melyeket Pintér adekvát módon épít be darabjai mindegyikébe. Elsősorban a népballadák és a népdalok vannak jelen jellegadóan, meghatározó mértékben. Az utóbbit tekintve leginkább a kesergők, a magány, a tragikum fájdalmát kiéneklő szerzemények dominálnak. De találkozhatni siratóénekekkel, regöléssel, ráolvasással, panasz-dallal is. Mindez pedig a misztikum, az archaikum, s ilyen értelemben egyúttal az időtlenség, részlegesen a temporális neutralizáltság felé tolja el még a közvetlenül a mai jelenünkben játszódó darabokat és jelentésvilágaikat is, ekképpen egyetemesítve és generalizálva az adott alkotás hic et nunc-ját. S ez éppúgy a posztmodern dráma és irodalom jellegzetességeként tekinthető és értelmezhető, mint az a műfaji és műnemi sokszínűség, mely az alkotások legnagyobb hányadában egyfajta (szintén posztmodern vonásnak is vehető) gesamtkunstwerk-ké olvad össze, egybekapcsolva az irodalmat, az alkalmazott művészetet, a színházi-színpadit látványt a legkülönbözőbb stílusirányzatok és műfajok (a népzene-től a barokkon át a rockig) zenei elemeivel. De mindez már egy másik tanulmány tárgya lenne/lehetne.

17 P. MÜLLER, „Társulatra írva”, 1301.

18 Uo., 1301.