

PILINSZKY JÁNOS SZÍNHÁZI ÉS FILMES VÍZIÓJA MA

Hafner Zoltán
Halmosi Sándor
Hernádi Mária
Horváth Zsuzsa
Iványi Bence
Jász Attila
Katona Imre
Kemény Aranka
Lábán Katalin
Maczák Ibolya
Mispói Attila
N. Mandi Erika
Prontvai Vera
Sebők Melinda
Sepsi Enikő
Visky András



Szerkesztette: Sepsi Enikő, Maczák Ibolya

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Pilinszky János színházi és filmes víziója ma

The Theatrical and Cinematic Vision of János Pilinszky Today

Szerkesztette Sepsi Enikő És Maczák Ibolya

<https://orcid.org/0000-0002-0562-0271>, <https://orcid.org/0000-0002-8635-7478>

Irodalomelmélet, összehasonlító irodalomtudomány, irodalmi stílusok / Literary theory and comparative literature, literary styles (13021), Előadóművészet (zene, színháztudomány, dramaturgia) / Performing arts studies (Musicology, Theater science, Dramaturgy) (13051)

színháztudomány, irodalmi adaptáció, irodalomtörténet

theatre studies, literary adaptation, literary history

ISBN 978-963-646-320-5 (pdf)

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-414-889-0>

Open Access

<https://openaccess.hu/>

PILINSZKY JÁNOS SZÍNHÁZI
ÉS FILMES VÍZIÓJA MA



Károli Könyvek
tanulmánykötet

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:

Boros Gábor, Bozsonyi Károly, Csanády Márton, Fabiny Tibor,
Furkó Péter, Homicskó Árpád, Horváth Géza, Kendeffy Gábor,
Kocsev Miklós, Miskolczi-Bodnár Péter, Mogyorósi András,
Pap Ferenc, Sepsi Enikő, Trócsányi László

PILINSZKY JÁNOS SZÍNHÁZI ÉS FILMES VÍZIÓJA MA



Szerkesztette:

Sepsi Enikő
Maczák Ibolya

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2022

© Szerzők, szerkesztők, 2022
© Károli Gáspár Református Egyetem, 2022
© L'Harmattan Kiadó, 2022

A rendezvénysorozat és a kötet megjelenése a *Pilinszky 100/40 – Pilinszky János színházi és filmes víziója ma* című projekt keretében az Emberi Erőforrások Minisztériuma támogatásával valósult meg, a Petőfi Kulturális Ügynökség Zrt. kezelésében (azonosítószám: TÁM/00087/2021).



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Lektorálta: Mártonffy Marcell

A borítón a Pilinszky János: *Urbi et orbi* című előadás részlete látható (rendezte: Dóczy Péter). A képet Kriston Attila készítette 2021. november 27-én, a budapesti Károlyi–Csekonics Palotában.

ISBN 978-963-414-889-0

ISSN 2062-9850

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-414-889-0>

Felelős kiadó: Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója
és Horváth Géza, a KRE BTK dékánja
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

TARTALOM



Előszó	7
SEPSI ENIKŐ: Pilinszky színházi és filmes víziójának továbbélése versben, papírszínházban és színpadon	11
VISKY ANDRÁS: „Egyetlen tanulmánykötet”. <i>A Beszélgetések Sheryl Suttonnal</i> mint dráma	27
IVÁNYI BENCE: Misztériumok bábszínháza. Szenteczki Zita <i>Angyali üdvözlete</i> Pilinszky János színházeszményének tükrében	59
PRONTVAI VERA: A metafora liturgiája	97
MACZÁK IBOLYA: Az antilop legendája. Egy Pilinszky-szimbólum	109
HERNÁDI MÁRIA: Dobozok nyitva, zárva. Terek, idők, szereplők és nyelvek Pilinszky János <i>Gyerekek és katonák</i> című drámájában	125
HORVÁTH ZSUZSA: Pilinszky János, a színikritikus	139
N. MANDL ERIKA: Pilinszky János színházi esszéinek és dramaturgiájának hatása a kortárs magyar színházi kísérletekre	155
KEMÉNY ARANKA: Líra és dokumentum. Pilinszky János mozgóképen	175

TARTALOM

SEBŐK MELINDA: A csend esztétikája Pilinszky János művészetében	205
Kerekasztal-beszélgetés	217
Abstracts	235
A kötet szerzői	241
Mellékletek	243
A centenáriumi rendezvény programja és fotói	244
Audiovizuális kitekintés	265

ELŐSZÓ



2021-ben kettős évfordulót ünnepelhettünk: száz éve született és negyven éve halt meg Pilinszky János. Életműve azonban máig élő – sőt, az évek számos új kutatást inspiráltak az alkotó halála után is, ezek közé tartoznak a színházi és filmes víziójával kapcsolatos vizsgálatok.

A Károli Gáspár Református Egyetem – partnerségben a Petőfi Irodalmi Múzeummal, a Nemzeti Színházzal, a Csokonai Színházzal, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetrel, a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemmel – a Petőfi Kulturális Ügynökség támogatásával 2021. november 26–27-én ünnepi konferenciával, művészeti eseményekkel és hallgatói pályázatokkal ünnepelte a kettős évfordulót. A meghívott előadók a témában már publikált egyetemi oktatók, kutatók, művészek, jelenlegi vagy volt egyetemi hallgatók, doktoranduszok voltak. A konferenciát művészeti események, ötven napon át tartó Youtube-bejelentkezés, a születésnapot megelőző száz napban pedig rádiós műsorok, illetve Facebookra feltett vizuális anyagok egészítették ki. A károlis hallgatók az eseményt megelőzően Pilinszky-idézetekhez mozgóképes anyagokat készíthettek.

Jelen kötet témája Pilinszky János színházhoz és filmhez kapcsolódó tevékenysége, azaz színházi víziója, dráma- és kritikaírói munkássága, valamint ezek forrásai, munkáinak színházi és filmes feldolgozásai, ezek hatástörténete, utóélete, irodalom-, színház- és filmtörténeti jelentősége, a műfajköziség lehetőségeinek maximális figyelembe vételével.

Sepsi Enikő tanulmánya Pilinszky színházi és filmes vízióját vizsgálja a versben, a „papírszínházban” és a színpadon. A rítus és a szertartás színházi megközelítésének költői következményeit, valamint a tanú állapotról alkotott nézeteit elemzi egy olyan időszakban, amikor a liturgia és a szertartás megjelent Robert Wilson színházról való gondolkodásában is, ezzel megteremtve a kötet műfajokon átívelő elméleti kereteit. Visky András dialogikus írásában a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című Pilinszky-művet drámaként értelmezte, és (mások

mellett) Roman Ingarden strukturalista irodalomelméletének, valamint Peter Szondi drámaelméletének nézőpontjából vizsgálta. Iványi Bence Pilinszky János színházi gondolkodását hermeneutikai szempontból értelmezte és – Szenteczki Zita és a Stúdió K Színház *Angyali üdvözlés* című előadását vizsgálva – azt is igazolta, hogy ez a színházi szemléletmód értelmezői keretként is produktív. Prontvai Vera kísérletet tett a Pilinszky által költőinek tartott színházi forma körülírására és továbbélésének bizonyítására Vidnyánszky Attila *Bűn és bűnhődés* című, Szentpéterváron megrendezett előadásában. Maczák Ibolya a Pilinszky verseiben, színpadi műveiben és meg nem valósult film-és regénytervében egyaránt szereplő antilop-motívumkört értelmezte filológiai és összművészeti keretben. Hernádi Mária a *Gyerekek és katonák* című darabot vizsgálta, amely meglátása szerint a hagyományos drámaformához a legközelebb áll Pilinszky művei közül, mégis tükrözi a szerző írói és sajátos színpadi törekvéseinek szinte mindegyikét. Horváth Zsuzsa tanulmánya Pilinszky János hazai színházi előadásokkal kapcsolatos kritikáinak áttekintésére, rendszerezésére és csoportosítására tesz kísérletet. Kitér a belőlük levezethető színházi koncepció sajátosságaira, illetve összeveti Pilinszky saját, illetve a korszak lehetséges színházi elképzeléseivel, a színházról való gondolkodással. N. Mandl Erika feltárta, hogy az esszéiben tárgyalt témák milyen nyomokat hagytak Pilinszky színművein, milyen hazai színházi hatások érték a szerzőt és a költő színművei kikre hatottak kortársai közül. Kemény Aranka írásában összegyűjtötte és bemutatta, hogy milyen filmfelvételek készültek Pilinszky Jánosról életében, és ezek hogyan őrzik a szerző alakját. Sebők Melinda elemzése szerint a csend poétikájának számos példája megfigyelhető Pilinszky színműveiben, így a kommunikáció hiánya, az elnémulás, a hallgatás, a szavak nélküli cselekvés, az artikulált csönd vagy a transzcendens megnyugvás.

A kiadványban helyet kapott azon kerekasztal-beszélgetésnek az írott változata is, melyet a november 26-i rendezvény keretében szerveztünk. Résztvevői, megszólalói Pilinszky munkásságához szorosan kötődő művészek, alkotók, kutatók voltak: Halmosi Sándor költő, Jász Attila költő, Katona Imre rendező, Lábán Katalin rendező, Mispál Attila filmrendező, Hafner Zoltán irodalomtörténész, a beszélgetést Sepsi Enikő irodalom- és színháztörténész vezette.

Kiadványunk lehetőséget ad a vizuális kitekintésre is. A jubileumi eseménysorozatban ugyanis három művészeti produkció is helyet kapott: olvasásperformansz Visky András rendezésében és versszínházi összeállítás (Tallián Mariann és Lázár Balázs) éppúgy szerepet kapott rendezvényünkön, mint az *Urbi et orbi* Dóczy Péter rendezésében. A könyvben szereplő QR-kódok lehetőséget adnak ezek megtekintésére is.

ELŐSZÓ

Kiadványunk egyrészt Pilinszky János eddig kevésbé ismert arcát igyekszik bemutatni: egy olyan alkotót, aki (noha költőként vált ismertté) számos más művészeti ágat inspirált, és akinek a költészetét számos más művészeti ág inspirálta. Másrészt igyekszik átfogó képet nyújtani Pilinszky munkásságának színházi és filmes vonatkozásairól, bemutatva az új kutatási eredményeket és a kortárs alkotói folyamatokat. Reményeink szerint ezzel hozzájárul a szerző színházi és filmes tevékenységének, műfajokon átívelő víziójának jobb megértéséhez.

A kutatók és a laikus műélvezők számára egyaránt olyan „egyenes labirintus” ez, „melyben / mind tömöttebb és mind tömöttebb / és egyre szabadabb a tény, hogy röpködünk”.

A szerkesztők

PILINSZKY SZÍNHÁZI ÉS FILMES VÍZIÓJÁNAK TOVÁBBÉLÉSE VERSBEN, PAPÍRSZÍNHÁZBAN ÉS SZÍNPADON¹

—◀▶—
SEPSI ENIKŐ

Az itt következő tanulmány Pilinszky verseiben és prózájában a rítus és a szertartás színházi megközelítésének költői következményeit, valamint a költő tanú állapotáról alkotott nézeteit vizsgálja egy olyan időszakban, amikor a liturgia és a szertartás megjelent Robert Wilson színházról való gondolkodásában is. A Pilinszky János mozdulatlan színházáról franciául², majd magyarul³ megjelent könyvemben közzétett kutatás elsősorban két levélen alapul, amelyeket a Columbia Egyetem korai Robert Wilson Archívumában fedeztem fel. Ezt a kutatást a Routledge Kiadónál idén megjelent könyvem (*Poetic Images, Presence, and the Theater of Kenotic Rituals*)⁴ egyik fejezetében a poétikus ritualitás irányába fejleszttem tovább, melyet itt röviden magyarul is ismertetek. Jelen tanulmány második felében kitérek a poétikus ritualitás hatásmechanizmusának vizsgálhatóságára néhány kortárs alkotó előadása és verse esetében.

POÉTIKUS RITUALITÁS ÉS A KORAI ROBERT WILSON

A költői szöveg és a színpadon végrehajtott rituálé közötti különböző összefüggések leírására a színházantropológiából jól ismert szerzők (Turner és Schechner) meglátásai mellett két bielefeldi kutató, a poétikus ritualitás elsősorban német jelenségeinek feltárásán dolgozó Wolfgang Braungart és Saskia Fischer releváns meglátásait fogom használni, legalábbis kiindulópontul. Braungart és Fischer szerint a költői ritualitás rávilágít a költői és drámai formák liminális

¹ A tanulmány rövidebb verziója a *Magyar Napló* 2021 novemberi számában jelent meg *A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma* címmel.

² *Le «théâtre» immobile de János Pilinszky – lu dans l'optique de Mallarmé, Simone Weil et Robert Wilson*, Párizs, L'Harmattan, 2014.

³ Sepsí Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015.

⁴ London – New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.

jellemzőire, és olyan rituális gyakorlatokra, formákra és struktúrákra utal, amelyek új esztétikai és szemantikai rétegeket generálnak. A színház, formájának és felépítési módjának köszönhetően, költőivé (*poiesis*) válik, ami kiszélesíti a költészet lehetőségeit. Antonin Artaud újrafogalmazásával hozzátenném, hogy a színház térbeli költészet, azaz sajátos nyelvet használ, s az időbeli sűrítés mellett a maga időtlenségében képzelet és valóság helycseréjével dolgozik, ami a metafora alapja. Richard Schechner teoretikus, rendező és drámaíró a *From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid*⁵ című esszéjében hangsúlyozza: az úgynevezett „valós események” metaforákként tárulnak fel. A költészet (azaz a metaforikus jelentés és az egyetemes cselekedetek időtlen konstrukciója) kiszélesíti a társadalmi rituálék lehetőségeit a színház felé, és ez az úgynevezett költői színházak fő jellemzője. Másként fogalmazva, a költészet szerkesztés- és időbeli logikaként jelenhet meg a rituális színpadon, ugyanakkor a költői (irodalmi) szövegek olyan rituális elemekkel rendelkezhetnek, mint például az ismétlés, a performativitás, illetve a közösségi, valamint egyéni befogadás együttes megléte.

Wilson színházát gyakran nevezik képszínháznak, a korai korszakot még a képek néma színházának is, de a szakirodalom nagyon keveset szól a rituális aspektusairól. Amit Pilinszky nagyon érdekesnek talált *A süket pillantásában* – Robert Wilson első európai előadásában, melyet Pilinszky Párizsban látott 1971-ben –, az minden valószínűség szerint a rituálé és a költészet találkozása volt a színházi térben. A magyar közönség az *1914* című előadást láthatta Wilsontól a Vígszínházban 2014-ben, illetve az *Oidipuszt* a MITEM keretében 2021-ben. Mindkét előadásban felfedezhető a korai előadásoktól kezdődően csalhatatlanul jelenlévő vizuális és gesztuális védjegy, ami bármelyik Wilson-rendezést két percen belül felismerhetővé tesz. A korai néma előadásokhoz képest ezek az előadások irodalmi szövegekkel dolgoznak úgy, hogy a szöveg (és a sok vendég-szöveg) nem uralja az előadást, hanem egyenrangú a látvánnyal, a zenével, a tánccal; az *Oidipusz* a mítosz felől közelít a szöveghez, a mítosz időtlen, emlékezetben ismétlődő elemeit és szereplőit vizuálisan látjuk, a történetet a két tanú mondja el. Ez a szerkesztési mód már *A süket pillantásában* megjelent, ahol a tanú süketnéma kisfiú szemén keresztül látjuk a történéseket.

A Columbia Egyetem Wilson Archívumában vált világossá számomra, hogy Wilson rituális színházat keres az Én „visszateremtésének” (dekreációjának) folyamatában, egyfajta szertartást, amely ugyanolyan fontos volt Pilinszky, mint e tekintetben fő forrása, Simone Weil számára: „Nem tudnám megmondani, mi

⁵ Richard Schechner: *From Ritual to Theater and Back: The Efficacy-Entertainment Braid*, in uő: *Performance Theory*, London – New York, Routledge, 1988 [1977], 128.

a liturgiám, amíg meg nem írtam, vagy nem látok olyat, ami nagyon közel áll a sajátomhoz. Azt hiszem, a modern liturgia, ami a modern intellektuális tudatot kifejezi, az egyre összezsugorodó és széteső spirituális tudatról leváló tudati és testi képekből áll.⁶ A levél további részében említi a személyes hieroglifáiban elvesző, támpontok nélküli modern embert, s felteszi a kérdést, hogy vajon a művészet segít-e megtalálni ebből a kiutat.

A levél nyilvánosságra kerülése előtt nem volt nyoma annak, hogy ez idő tájt Wilson érdeklődött a liturgia iránt.⁷ Sheryl Sutton, aki Wilson egyetlen professzionális színésze volt az 1970-es évek elején, azt is megjegyzi, hogy *A süket pillantása* Nyitányában a Byrdwoman egy mitológiai figura, aki egy szertartást végez, annak a részese. Lehet, hogy anya, a Halál Angyala vagy akár Médea megtestesítője: „Soha nem gondoltam, hogy gonosz volna. Nem volt mögötte érzélem. Semmi gyötrelmem. Szenvedés se. Tudatalatti volt. Úgy gondoltam rá, mint egy rituáléra, mint egy misére. A kés felemelése és leengedése olyan volt, mint a kehely felemelése és leengedése.”⁸ *A Rituálétól a színházig* című könyvében Victor Turner megemlíti Richard Schechnert, aki Donald Winnicott gyermekfejlődési szakaszait (én, nem-én) alkalmazza a színész munkájára (Turner idézi ezt a határátlépést a könyvében). A szerep, a karakter, amit el kell játszani, a színész számára a nem-én (not-me) lesz, és miután integrálja a szerep egy részét önmagába, már nem-nem-énné (not-not-me) alakul benne. Az „alkímiának” és „misztikusnak” nevezett folyamat során Turner ezt a harmadik énállapotot gazdagabbnak és mélyebbnek tartja, és csak a katalizátor szerepét rendeli a rendezőhöz. Sheryl Sutton beszél erről a megváltozott tudatállapotról, amely a „nyitány” által megkövetelt belső időzítésből ered. *Performance Theory* című munkájában⁹ Schechner olyan előadásokat emel ki, amelyek nemcsak az egyik állapotból a másikba vezetnek, hanem az egyik önazonosságból a másikba is. Emellett hangsúlyozza, hogy a színházcsinálás módjára fordított figyelem már kísérlet az előadás ritualizálására, hogy megtalálja az érvényes cselekvési formákat magában a színházban. Egy tizenkettedik századi mise apropóján bemutatja, hogy a liturgia számos „avantgárd” technikát alkalmazott: „allegorikus volt, ösztönözte – nem kényszerítette – a közönség részvételét, teleológiaiilag

⁶ Seps: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 109–110.

⁷ Mészáros György például úgy gondolja, hogy Pilinszky „félreértelmezte” Wilson színházát és a saját kategóriáit „húzta rá”. (Mészáros György: *Pilinszky János színházesztétikája, Iskolakultúra*, 2006/3, 52.) A kutatásaim azt erősítették meg, hogy nem értelmezte félre, hanem nagyon is jó intuíciónál vezérelve ragadta meg – egyébként valóban szuverén módon, alkotóként – ezt a korai Wilson-előadást és annak liturgiakeresését.

⁸ Arthur Holmberg: *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 7.

⁹ Richard Schechner: *Performance Theory*, Taylor & Francis e-Library, 2004.

kezelte az időt”,¹⁰ és kiterjesztette az előadás terét a templomtól az utakon át a résztvevők otthonáig.

Wilson 1970. augusztus 23-án kelt másik levele a következőket mondja a rituálé és a színház közötti kapcsolatáról:

Mindig is azt gondoltam, hogy a rituálé van mindennek a mélyén. A színdarabok mintha megszállottan a rituális tevékenység körül forognának. A baj csak az, hogy a művészek általában csak belepottyannak, anélkül, hogy tudnák. Azok pedig, akik, mint Peter Brook a Seneca Oedipusának rendezésében, azonnal rituális értelmezést keresnek, gyakran elvétik. Ha egy sémából túl sok elem ragad meg a résztvevők fejében, az élet eltűnhet a munkából. Genet nagyon érdekes a rituálé szempontjából a kifordított katolicizmusával, a Mise iránti rajongásával, ahogy szüksége van a Jóra, hogy az általa imádott Gonoszt bátorítsa. A vallásnak és a drámának egymásra kell találnia. Grotowski elgondolása a szekularizált szentté válásról. Végül is egyesek szerint a színháznak vallásos gyökerei vannak. [...] Vissza kell találnunk a tragikus vízióhoz: hogy az ember mulandó, véges, halálra és feledésre ítélt. Úgy tűnik, az embereket jobban érdeklik az Eslin Intézet és a Káma Szútra változatos tapasztalatai. Túllépni a hús-vér testen. Elégetni, teljesen. Grotowski elgondolása. [...] Nem elvont és álfilozófiai módon, hanem tényleg a színház tüzes vasfogóit a résztvevőkre helyezve. Egy kis Artaud. Leforrázní őket. [...] Az élet mély és igaz megközelítése és értékelése rituális lesz, ebben biztos vagyok.¹¹

Ez az idézet megnevezi és kiemeli *A süket pillantása* alkotási időszakának, vagyis Wilson korai alkotásainak fő inspirációs forrásait: Genet kifordított katolicizmusát; Jerzy Grotowski rituális színházát, amelynek fő célja nem az előadás létrehozása, hanem az, ahogy a színész él és tréningezik az előkészítési folyamat során („világi szentnek lenni”); végül Artaud eredeti „théâtre de la Cruauté”-ját, a kegyetlen színházat. A potenciálisan az orosz–örmény misztikus Gurdjieff (Gurgyijev) hatása alatt álló Peter Brook ellenpéldaként jelenik meg, bár Gurdjieff nevét ez a szöveg nem említi. (Gurdjieffre viszont erősen hatottak az isztambuli kerengő dervisek és a századfordulós Közép-Ázsia szufi misztikusai.) Pilinszky az 1960-as években Grotowski laboratóriumi színházával is megismerkedett, és cikket írt *Az állhatatos hercegről*. Grotowski annak előképe lehetett, amit Pilinszky

¹⁰ Uo., 136–137, (*Theater for Tourists* fejezet).

¹¹ Rare Book & Manuscript Library, Butler Library, Columbia University, New York, Robert Wilson Papers, Box 81, “Performing jobs” label. Letters of Robert Wilson to Antony Scully in September 1970 about Woodstock College program, Center for Religion and Worship, New York. A levelet korábban publikáltam: *Le “théâtre” immobile de János Pilinszky – lu dans l’optique de Mallarmé, Simone Weil et Robert Wilson*, Párizs, L’Harmattan, 2014, 146–147. (Sepsi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 109–110).

később a wilsoni színházában csodált: ez a *via negativa* színház, ami ilyen értelemben ellenpontja Peter Brook szándékoltan rituális Oidipuszának.

Míg Schechner kísérleti színházában aktívan használta a rítusokat (antropológiai értelemben), Wilson kvázi rituálét alkotott *A süket pillantása* nyitányában: egy gyermekáldozatot, melyet az eredeti kontextusból kivett és színházként játszottak. Schechner szerint a rítus és a színház csak a kontextusukban különböznek, nem pedig az alapvető struktúrájukban. Az is lehetséges – az ötlet meggyőzőnek tűnik –, hogy a rítus a színházból származik, de akkor és csakis akkor, ha ezek a rítusok a színházon kívüli valós társadalmi struktúrákhoz kapcsolódnak.

A NYITÁNY – AHOGY PILINSZKY JÁNOS LÁTTA

A Columbia Egyetemen található korai Wilson Archívum csak egy amatőr felvételt őriz a *Deafman Glance* iowai produkciójáról. Wilson színésze, Stephan Brecht (Bertolt Brecht fia) könyvet írt *A süket pillantása* brooklyni előadásáról. Ebben a változatban a rituális gyilkosság az előadás nyitányaként zajlik, míg a Pilinszky által látott párizsi előadás a gyilkosságot a harmadik felvonásban követték el. Ezt a jelenetet néha maga Wilson is előadta, néha Sheryl Suttonnal együtt – Sutton fekete-fehérben – fekete-fehér fiúkkal és lányokkal. *A Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című könyvében Pilinszky költői leírást ad az előadásról, beleértve ennek a jelenetnek a leírását a nyolcadik fejezetben:

A szín kivilágított nézőtérrel kezdődik, jelezve, hogy legrejtettebb tetteinket mindig nyílt színen, rivaldafényben követjük el, vagyis akkora csöndben és magányosságban, mint egy túlzásúfolt aréna kellős közepén.

A színpadot – erre az időre – hatalmas téglafal zárja el, mintegy eleve kirekesztve magából az eseményeket. A téglafal előtt asztalka áll; rajta üveg tej. Háttal a nézőknek, szőke hajú kisfiú ül a sámliján. Sheryl balról érkezik, lassúságában lobogva, mint egy megszállott apáca, és mereven, akár egy szeminarista, aki papsága első bűnét készül elkövetni. Sheryl minden lépése *e mellett és ez ellen* szól. Először gyengéden megitatja a gyermeket, majd az üres üveget visszateszi a helyére. Ahogy és amit csinál, inkább szertartás, mint bűn, pontosabban: a bűn utolsó fázisának minden földadtnál keserveesebb és elvontabb teljesítése. Mindenekelőtt be kell öltöznie. Könyökig érő fekete kesztyűt húz mindkét karjára, kezére. Aztán kézbe kell vennie, és ki kell nyitnia az asztalra kikészített beretvát, amivel aztán egy másodperc töredéke alatt átvágja a gyerek torkát, miközben szabad baljával már be is takarta...¹²

¹² Pilinszky János: *Széppróza*, Budapest, Századvég, 1993, 140–141.

A fenti „Gyilkosság-jelenet” Pilinszky személyes mitológiájába úgy lép be mint az univerzális bűn képe, mindazoké a konkrét bűnöké, amelyeket a költő többek között a második világháborúban látott: 1944 őszén katonaként állomásozott Harbachban és Ravensbrückben, ahol közvetlenül látta a munka- és koncentrációs táborok borzalmait. Pilinszky verseiben és prózájában absztrakt képekben tárja fel az áldozat és a gyilkos egymással szorosan összefüggő állapotait. Ahogy tanúja volt a Soának, úgy 1971-ben ennek a „gyilkossági jelenetnek” is a nézője lesz a színpadon. Megérintette Sheryl Sutton alakítása, és az előadás – amelyből hiányzott az érzelem és kevés katarzist kínált – művészileg is provokatív volt számára.

Ebben az összefüggésben Pilinszky a ritus nézője és tanúja, és a szövegén keresztül részesülünk a tapasztalataiból. Victor Turner színházantropológus „liminoid állapot” kifejezése tömör leírást ad az anya helyzetéről, akit a gyermek meggyilkolása után száműznek az előadás testéből, és pusztán tanúja lehet a színpadon zajló eseményeknek. Wilson egy süketnéma fiú szemével láttatja az eseményeket. Pilinszky szövege megduplázza ezt a tanúszerpet azzal, hogy nézőként hozzáadja saját tanúszerpét. Ennek az előadásnak a tempója „lento”, nem „ritardando”. Ez Bergson „durée”-je, amelyet Gertrude Stein *Négy szent három felvonásban* című kompozíciója ihletett, ahol a kompozíció hordozza a jelentést, nem a szavak.

Wilson ezen jelenete mögött kutatásaim szerint Daniel Stern *The First Relationship: Mother and Infant* című művében közzétett kísérlete áll, s ennek bizonyítékát, melyet a korai Robert Wilson Archívumban találtam meg, a fent említett könyvemben közzétettem. Röviden összefoglalva, a kísérletben Stern anya és gyermeke interakcióit vizsgálta lassított filmfelvételek segítségével, ami megmutatta, hogy az anya hirtelen mozdulatától a gyermek először megijed, ami csak később változik – vagyis folyamatosan nagyon bonyolult interakció játszódik le köztük. Bár ez a jelenet más forrásból származik, mint a Pilinszky által megörökített jelenet, a színpadon megnyilvánuló rituális forma (a Gyilkosság) a néző költőt személyesen is érinti, ami többletjelentést ad a cselekménynek.

PILINSZKY VERSEI, MELYEK A SÜKET PILLANTÁSA HATÁSÁRA SZÜLETTEK

Pilinszky írt néhány verset is ehhez a színházi élményhez kapcsolódóan, amely megtestesítette azt az ideális „versszínházat”, amelyet Simone Weil „mozdulatlan színháznak” nevezett. Pilinszky saját „papírszínházat” írt, ahogy ő nevezte, mely párhuzamba vonható Mallarmé „théâtre de la Pensée”-jával (gondolatszínházával), de a „theatrum philosophicum” Foucault által használt fogalmával is. Pilinszky János színházesztétikáját elemző könyvemben külön fejezetet szentelek annak az

egyébként Mallarmétól származó gondolatnak, miszerint „az olvasás aktusa [...] egy képzeletbeli színházat idéz fel, vagyis egy olyan helyet, ahol mentális képek sora vonul fel.”¹³ Ugyanígy a versírás is felfogható úgy, mint „a költői gondolkodás színháza”, tehát a szöveg egy olyan képletes tér, melyben tulajdonképpen a poézis, a költői értelem és fantázia vagy képzelet (a megkülönböztetést lásd Baudelaire-nél) által létrehozott képek színrevitele történik.¹⁴

A Wilson-előadás megerősítette Pilinszky ösztönös keresését, miszerint a költészetnek, különösen az ő költészetének új kifejezőmódra van szüksége, és Wilson előadásának koncentrált gesztusai, a rituáléra helyezett hangsúlyai részei ennek az új kifejezési módnak.

BŰN ÉS BŰNHÖDÉS

Sheryl Suttonnak

A befalazott képzelet
még egyre ismételteti –

A pillanat villanyszék trónusán
még ott az arc,
sziklábamártott nyakszirt,
gyönyörű kéz –
pórusos jelenléted.

Még tart a nyár.

Ereszd le jogarod, királynő.

A *Bűn és bűnhődés* megteremti a nő liminális, száműzött állapotának jelen idejű feszültségét és a néző emlékezetét, mely ugyanazt a jelenetet ismétli újra és újra filmszerűen (a rövidsnittes montázstechnika a képek asszociatív erejének köszönhetően újabb és újabb jelentéseket generál térben és időben szabadon közlekedve). Pilinszky verseiben ez a *praesens perfectum perpetuum* (a *praesens perfectum continuum*hoz képest) a költészet szintjére emelt helyrehozhatatlan múlt idő absztrakciója, ahol nincs idő, csak a passió megfordítható ideje válik a Soá és a huszadik

¹³ Seps: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 27.

¹⁴ Uo.

században elkövetett összes gyilkosság elvont képévé. A vers címe Pilinszky kedvenc szerzőjére, Dosztojevszkijre utal. Hogy mennyire gondolkodott ő – akárcsak Nemes Nagy Ágnes – a filmes technika és a költői alkotás kapcsolatáról, arra a legjobb példa a *Tavalý Marienbadban* című filmről írott hosszú elemzése, amely 1963 júliusában jelent meg a *Jelenkorban*. Az érintettségéről árulkodik már az is, amit a filmelemzés bevezetőjében ír: „a *Tavalý Marienbadban* jellegzetesen lírai konstrukciójú, a vershez hasonlóan egyszerű és bonyolultan összetett alkotás”,¹⁵ majd folytatja: „minden jó versnek legfőbb erénye: a harmónia, a monotonia és a meglepetés”.¹⁶ Hangsúlyozza azt is, hogy a Robbe-Grillet által írt forgatókönyv „pontos és determinált, akár egy partitúra”. „Nem előképe egy filmnek, hanem maga a film”,¹⁷ „az első valódi film, mely már a papíron végleges művészi formát öltött, [...] akkor is teljes értékű, ha történetesen nem filmesítik meg”.¹⁸ Ez a gondolat véleményem szerint Pilinszky színházi és filmes gondolkodásának essenciája. Robbe-Grillet szájába adja a Pilinszky életmű színházi és filmes vonatkozása szempontjából alapvető kérdést: „beérheti-e az író, mondjuk, egy regényíró azzal, hogy pusztán ‘mesét’ szállít a redakcióba, ahol majd megfelelő szakemberek megírják és formába rendezik?”.¹⁹ A film elemzésében megfogalmazottak többször saját *ars poeticájának* és versalkotásának filmes leképeződései, megfogalmazásai: montázsjátzmánának tekinti a filmet – ahogy az imént elemzett vers is az –, amelynek örökös jelen ideje van, akár egy álomban, „praesensben peregnek a jelen, de a jelenben a múltat idéző képek is, és hasonlóképpen a feltételes, pusztán ábránd értékű, fiktív képsorok”.²⁰ Ezek a képsorok egyszerre van ott „a jelen mezítelen közvetlensége”, de „az emlékezet párája” is. Ez a belső idő érdekel bennünket – mondja, mintha a saját verséről beszélné –, mert az az idő hordozza az életünket.²¹ Kérdésként hangzik el, van-e még ezeknek a szereplőknek sorsuk, és mivel nevük sincs, a forgatókönyvíró az (A), (M) és (X) nagybetűvel jelölte őket, akárcsak Pilinszky az egy évvel később keletkezett KZ-oratóriumában. Vagyis állításunk az, hogy a 70-es években a Wilson-élmény hatására született fenti vers tudatosan használja ezt a Robbe-Grillet-filmből is ismert montázstechnikát (rövidsnittes montázsnak nevezik filmes nyelven), mely Pilinszky versalkotásának alapvető sajátja már az *Apokrifban* is.

¹⁵ Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 291.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo., 299.

¹⁹ Uo., 300.

²⁰ Uo., 292.

²¹ Uo.

Pilinszky *Kőfal és ünnepély* című versében mintha Daniel Stern kutatásai kelnének életre kérdés formájában: mi történik, mi történik valójában „minden tettünk boldogtalan / és irtóztató ideje alatt”?

Hommage à Robert Wilson

A késszurás mozdulata, s a kéz
boldogtalan stációi után?

A félbeszakadt dallamok,
a csapzott ünnepélyek és
az összekuszált csillár fényein túl?

A fal előtt? A fal után?

Mi történik, mi is történik
minden tettünk boldogtalan
és irtóztató ideje alatt?

Pilinszky egy másik verse, a *Hommage à Sheryl Sutton I* jó példája annak, hogy egy rituális aktus miként sokszorozza meg a jelentést Sheryl Sutton színészi cselekvésén keresztül, mely cselekvés azt sugallja, hogy a szituáció és a motiváció független tőle. Nincs jele semmiféle spontán vagy előre megfontolt akaratnak. Az alkotásnak ez a *via negatívája* Pilinszky *ars poeticájának* az alapja.

A lehető legszűkebb térben
végrehajtottad, amit nem szabad.
Csodálkoztál a szertartáson,
mely vágóhíd, bár nincs kiterjedése,
könyökig ér, bár nincsen ideje.

Csak később hallottad, amit
letakartál. Majd belépve a kertbe
elámultál a telehold varázsán.

A *Hommage à Sheryl Sutton II* egy úszó mozgásra utal, amely Sheryl szerint az erőssége volt, és amely szinte észrevehetetlenné tette a mozgást. Ez a fajta színpadi „időmérőmozgás” Wilson szinte minden előadásában megjelenik (legutóbb az *Oidipuszban*).

Pilinszky választása, hogy *A süket pillantását* a versen keresztül közelíti meg, a költő esztétikájának középpontjába vezet bennünket. Pilinszkynek volt betekintése a színház világába, de napi kapcsolata nem volt a színházi gyakorlattal. Megközelítése költői maradt. *A süket pillantása* után írt versek Pilinszky költészetének jól ismert főbb témáit mozgósítják: a gyilkosság mint passió, a mise része; a tanú állapot mint az emberiség ontológiai státusza; a mozdulatlanság mint a költészethez illő mozgás; a költészet jelen idejű *praesens perfectum perpetuum*, azaz olyan jelen, amely nemcsak a jelenlétre van hatással, hanem újra és újra megtörténik.

KÖVETKEZTETÉS

1997-ben a Collège de France színházantropológiai tanszékének megalapításakor elhangzott székfoglaló beszédében Grotowski két tendenciát különböztet meg a színházban. Az elsőt *artificiel*-nek nevezi (és a latin *ars, artis* szóból származtatja), amelyben az előadás minden eleme pontosan meghatározott, és bizonyos értelemben ezeknek az elemeknek a „montázs” nem a színpadon, hanem az előre meghatározott játék hatásaként a néző elméjében jön létre. A megjelenítő művészetekben (*l'art comme présentation*) egy olyan előadás-értelmezésen dolgoznak, amely a befogadó percepciójában jelenik meg. Ha a montázs minden elemét megfelelően dolgozták ki – a hagyomány vagy a rendező intenciója szerint –, akkor a befogadó tudatában körvonalazódik egy kép vagy egy történet. Ez a tendencia jellemző Robert Wilson színházára és néhány távol-keleti színházi formára, mint például a Pekingi Opera vagy a Nó-színház. A másik tendencia az ún. organikus, amelyben a montázs bizonyos értelemben a *vehiculum*má váló színészben jön létre (a kifejezést Peter Brook alkalmazta Grotowski színházára), az eredményt pedig a cselekvést végző művészre gyakorolt hatás. A rítusok annak az akciónak az elemei, eszközei, „amelyet a cselekvést végző személyek testükön, fejükön és szívükön végeznek”.²² Az akció „részleteiben objektivizált performatív struktúra”.²³ A közönség (mintha-nézők) tanúja ennek a vertikális felé vezető akciónak (liftezés)²⁴. Pilinszky prózájáról és költészetéről szóló jelen írásom megerősíti Grotowski megfigyelését. A rituálé, még akkor is, ha kvázi rituálé vagy költői rituálé, nem teszi lehetővé a néző számára, hogy teljesen elkülönüljön a jelenettől. Az antropológiai értelemben vett rítus egyenesen megköveteli a részvételt. Erre hívja fel a figyelmet a költő Grotowskiról szólva az *Oratorikus*

²² Jerzy Grotowski: A színházi társulattól a *vehiculum*-művészetig, ford. Fejér Irén – Pászt Patrícia, *Világszínház*, XII. évf., 1998/3, 36.

²³ Uo.

²⁴ Uo., 37.

forma? című esszéjében: „keret”, „meghívás” a drámára; a színészek nem „ábrázolnak”, inkább „közvetítenek”, az eksztázisig átélnek és megkísérlik az áttörtést a transzcendesbe.²⁵ Ebben az értelemben Pilinszky antropológusként, involvált résztvevőként tanúskodik *A süket pillantásáról*, és különösen a gyilkosságjeletről. Nézőként kognitív szempontból is érintett. (Van egy bizonyos anamorfizmus a rituálé megértésében. Más szóval a nézőnek megfelelő szögből, optikából kell néznie ahhoz, hogy kivehető formát vagy alakot lásson. Másrészt a költői rituálékban több helyes látószög is van a költői, azaz metaforikus jelentéspépítésnek köszönhetően.)

Pilinszky esetében a cikk írója látta a felvételt – egy előadás relikviáját –, és elemezte, milyen hatást gyakorolt egy költőre, aki tanúja volt ennek a színházi rítusnak, és aki prózában és költészetben írt erről az emlékről, mely szövegeket fentebb bemutatam.

A POÉTIKUS RITUALITÁS KITERJESZTHETŐSÉGE AZ UTÓÉLET TEKINTETÉBEN

Több írásban és beszélgetésben foglalkoztam Pilinszky színházi víziójának továbbélésével. A poétikus ritualitás fogalma azért is nagyon hasznos fogódzó, mert könnyen megközelíthetővé tesz olyan kortárs előadásokat, mint amilyen Dóczy Péter *Azt hiszem* című, versekből, naplórészletekből és prózákból összeállított előadása, vagy Vecsei H. Miklós performansa, vagy a MITEM-en nemrégiben látott *Éjvidő* című magyarkanizsai előadása Mezei Kinga rendezésében (aki egyébként nem először rendez Pilinszkyt). Az előadás keretét az *Apokrif* című Pilinszky-vers adta, és verssel, zenével, tánccal, grafikákkal, a személytelenítést segítő bábokkal, maszkokkal dolgozó összművészeti előadást hoztak létre. Figyelemre méltónak tartom jelen tanulmányunk tárgya szempontjából azt az alkotói folyamatot, melyről a rendező-színész maga számolt be, tudniillik, hogy az egyébként sok szöveggel dolgozó előadás munkálatai során egyre több szöveg alakult képpé, eltűntek szövegek vagy leegyszerűsödtek a képpé alakítás során. Még a felújító próbák során is tűntek el így szövegek. A scenográfiában megjelenő természetes anyagok (fa, fehér vászonleplek, tükrök a tányér hátoldalán) kivétel nélkül Pilinszky-szövegekben előforduló anyagok színpadi materializációi. Vagyis az a poétikus ritualitás, melynek Pilinszky a bűvöletébe került, nemcsak a Wilson élmény után közvetlenül keletkezett színdarabokban és

²⁵ *Új Ember*, 1968. március 10., in Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, 546.

az előadás élményéből született versekben érhető tetten, hanem eredendő, in-herens része a Pilinszky *oeuvre* egészének.

A poétikus ritualitás fogalma ezenkívül lehetőséget ad arra is, hogy Pilinszky költői és színházi látásmódja által megérintett költői életműveket vizsgáljunk; például Tolnai Ottóét, különösen a Pilinszky-versciklust, példának okáért a *Pilinszky kiskanala* című verset, mely Pilinszky alakját akciókban és tárgyhoz, rituálékhoz kötöten (kiskanál, fekete) idézi fel:

az abbáziában ült nagykabátban
 s az oktagon kódébe révedve hosszan
 kevergette kerek asztalkáján kiskanálával a feketét
 [...]
 fél óra után át akartam szólni
 üzeni a pincérrel
 kezdje már el inni
 kezdje már mert elhűl
 teljesen el a feketéje
 úgy éreztem ha abbahagyná a kevergetést
 tán máris befagyna
 s aztán már csak karistolgathatná az ebonitszerű jeget
 a stenclizett kiskanállal amely felvérzi az ajkat
 karistolgathatná akárha fekete tóban korcsolyázva
 amikor elviharzott az asztalhoz osontam
 pilinszky asztalához
 a kávéhoz nem nyúltam jóllehet éjszaka érkeztem
 pestre
 és az abbázia nyitásáig az utcákat róttam
 csak a kiskanalat csúsztattam zsebembe
 pilinszky kiskanalát
 sosem árvább kiskanalak
 mint azok a stenclizett reálszoc alumíniumkanalak
 [...]
 mondanom sem kell fizetés közben ott az abbáziában
 addig ügyetlenkedtem mígnem a kis stenclizett
 reálszoc kanalat
 pilinszky kanalát kőre nem ejtettem
 már ezeket a vacak kiskanalakokat is lopni kezdték
 a jugoszlávok mondta mérgesen távozva a pincér.

Az önironikus („jugoszlávok”), a fekete és a kiskanál köré épülő Pilinszky-rituálét megidéző vers kognitív metaforája a „stenclizett” kanál, mely karistolja a kihűlt kávé körülölelő csészét. A befagyottságig lelassuló hétköznapi képe ez, Pilinszky mozdulatlan poétikájának tökéletes és személyközeli ritualizálása.

A fiatalabbak közül Jász Attila költészetét emelhetjük ki, példának okáért a *Négsorost* megidéző *Négykezes az anygallal* című verset.

Énjeink éveink légüres lombjait rázzák,
falkamagányban fázó fényjelek,
élve hagyta a halat a kádban,
bocsásd meg minden vétkemet!
(Jász Attila: *Feltámadás helyett. P/verziók*)

A *Fabulát* gyerekverssé alakítja Jász Attila a *Farkasember meséjében*, ahol a farkast nem ölik meg a végén. Halmosi Sándor legutóbbi, apokaliptikus hangvételelű verseskötetéből, a *Neretvából* is álljon itt egy-két pilinszkys verssor: „Hogy nem tudtunk élni / a szenvedés kegyelmével? Erre az anygali / vázra ilyen állati arcot húzni hogy mertünk?” (*Nem tudtunk*); „A botrány, ami sohasem véges.” (*Koponyák hegye*). A kérdésmód, a rövidsnittes montázsok, az oxymoron alapú szerkesztésmód, a forrás alliteráció alapú elhangolása, a cselekvések felsorolása és a felszólítások ezeknek a performatív célzatú szövegeknek a főbb jellemzői. A poétikus ritualitás jelensége az utóéletben arra hívja fel meglátásom szerint a figyelmet, hogy a Pilinszky *œuvre* egészének alapvető jellemzőjére és struktúrájára bukkantunk, ami kulcsot ad ahhoz is, miért próbálkozott a filmes és színházi műfajok versbe történő integrálásával.

IRODALOM

- ALTER, Jean: Referencia és performansz, ford. Imre V. Szilvia – Imre Jé Zoltán, *Theatron*, I. évf., 1999/4–2000/1, 40–45.
- ARNHEIM, Rudolf: Részletek a *Film* című könyvből, in Rudolf Arnheim: *A film mint művészet*, ford. Boris János, Budapest, Gondolat, 1985, 17–142.
- ARTAUD, Antonin: A Kegyetlen Színház: Első kiáltvány, ford. Betlen János, in Antonin Artaud: *A színház és az istenek: Válogatott írások*, Budapest, Orpheusz, 1999, 183–194.
- BALÁZS Béla: A film szelleme, ford. Berkes Ildikó, in Balázs Béla: *A látható ember – A film szelleme*, Budapest, Palatinus, 2005, 93–217.
- BALÁZS Béla: A látható ember avagy a filmkultúra, in Balázs Béla: *A látható ember – A film szelleme*, Budapest, Palatinus, 2005, 7–92.

- BÁRDOS László: Az átmenetiség alakzatai: Nemes Nagy Ágnes két prózaverse, *Kortárs*, XXVII. évf., 1983/6, 983–990.
- BAZIN, André: A fénykép ontológiája, ford. Baróti Dezső, in André Bazin: *Mi a film? Esszék és tanulmányok*, szerk. Zalán Vince, Budapest, Osiris, 2002, 16–23.
- BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea – Mélyi József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- BÍRÓ Yvette: A kép: ez a titokzatos tárgy, ford. Dr. Tokaji András, in Gelencsér Gábor (szerk.): *Képkorszak: Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatásához*, Budapest, Korona, 1998, 181–187.
- DELEUZE, Gilles: *A mozgás-kép: Film I.*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Osiris, 2001.
- ECO, Umberto: Bevezetés az erdőbe, ford. Schéry András in Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*, Budapest, Európa, 2007, 5–40.
- FISCHER-LICHTE, Erika: A színház mint kulturális modell, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron*, I. évf., 1999/3, 67–80.
- FOUCAULT, Michel: Eltérő terek, ford. Sutyák Tibor, in Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 147–155.
- GROTOWSKI, Jerzy: A szegény színház felé, in Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé: Szövegek 1965–1969*, Pályi András, Budapest–Pozsony, Kalligram, 1999, 9–21.
- GROTOWSKI, Jerzy: A színházi társulattól a *vehiculum*-művészetig, ford. Fejér Irén – Pászt Patrícia, *Világshínház*, XII. évf., 1998/3, 30–46.
- HARTAI László – Muhi Klára: *Mozgóképkultúra és médiaismeret*, Budapest, Korona, 1998.
- HOLMBERG, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- INGARDEN, Roman: Néhány megjegyzés a filmművészetről, ford. Márkus Mária, in Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*, Budapest, Gondolat, 1977, 126–150.
- ISER, Wolfgang: Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete, ford. Hárs Endre, in Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Szeged, Ictus és Jate, Irodalomelméleti Csoport, 1996, 241–264.
- KAPPANYOS András: Az interpretáció érvényessége, *Világosság*, XLVIII. évf., 2007/2–3, 51–62.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Poszt-dramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa – Kricsfalusi Beatrix – Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.
- LENGYEL Valéria: *Elfordított látóhatár: A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Budapest, L'Harmattan, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: A szem és a szellem, ford. Moldvay Tamás – Vajdovich Györgyi, in Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, Budapest, Kijárat, 2002, 53–77.
- MÉSZÁROS György: Pilinszky János színházesztétikája, *Iskolakultúra*, 16. évf., 2006/3, 44–61.

- P. MÜLLER Péter: A tekintet által formálódó test: A nézés teatralitása, in P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 100–119.
- P. MÜLLER Péter: A test visszatér(it)ése: Merleau-Ponty testfenomenológiája, in P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 26–39.
- NEMES NAGY Ágnes: A költői kép, in Nemes Nagy Ágnes: *Szó és szótlanság: Összegyűjtött esszék I.*, Budapest, Magvető, 1989.
- PANOFSKY, Erwin: A mozgókép stílusa és közege, ford. Erdélyi Ágnes, in Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*, Budapest, Gondolat, 1977, 151–177.
- PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.
- PILINSZKY János: *Széppróza*, Budapest, Századvég, 1993.
- SCHECHNER, Richard: From Ritual to Theater and Back: the Efficacy-Entertainment Braid, in Richard Schechner: *Performance Theory*, London – New York, Routledge, 1988. [1977.]
- SCHEIN Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas, 1998.
- SEPSI Enikő: *Poetic Images, Presence, and the Theater of Kenotic Rituals*, London – New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.
- SEPSI Enikő: *Le «théâtre» immobile de János Pilinszky – lu dans l'optique de Mallarmé, Simone Weil et Robert Wilson*, Párizs, L'Harmattan, 2014.
- SEPSI Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015.
- SONTAG, Susan: Film és színház, ford. Koós Anna, in Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*, Budapest, Gondolat, 1977, 352–378.
- STATES, Bert O.: The Phenomenological Attitude, in Janelle G. Reinelt – Joseph R. Roach (eds.):(szerk.): *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992, 369–379.

„EGYETLEN TANULMÁNYKÖTET”

A Beszélgetések Sheryl Suttonnal mint dráma¹



ISKY ANDRÁS

„Vezéreljen bennünket a vereség Istene!”²

Pilinszky János

„A fény az, amely segít bennünket, hogy lássunk és halljunk – vagy meggátol abban, hogy valóban lássunk és halljunk.”³

Robert Wilson

Mindenki, aki egy (szerelmi vagy művészi vagy tudományos vagy politikai) igazság alanya, tudja, hogy valójában kincset hordoz, és egy végtelen hatalom hatja át. Egyedül szubjektív gyöngeségén múlik, hogy ez a törekeny igazság folytatja-e kibontakozását. Nyugodtan mondhatjuk tehát, hogy csak cserépedényben hordjuk, napról napra tűrve annak parancsoló, gyengéd és körmönfont gondját, hogy vigyázzunk, semmi el ne törhesse. Mert az edénnyel és az általa őrzött kincs füstbemenetelével ő, az alany, a névtelen hordozó, a hírhozó is eltörik.”⁴

Alain Badiou

¹ Tanulmányunk prologusa és az első három fejezet *A kudarc* címmel megjelent az *Alföld* 2021/10-es számában.

² Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*, Budapest, Magvető, 2021, 90.

³ „Light is what helps us see and hear – or prevents us from really seeing and hearing.” Lásd Liam Klenk: Robert Wilson, the Master of Experimental Theatre, *TheatreArtLife*, 2020. szeptember 9. <https://www.theatreartlife.com/artistic/robert-wilson-the-master-of-experimental-theater/> (Letöltés ideje: 2021. július 7.)

⁴ Alain Badiou: *Szent Pál. Az egyetemesség apostola*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex, 2012, 105.

Prológus

A beszéd – A töredék – A hang – Mi az „hommage” jelentése? – Első szerelem

MESTER: Különleges feladat előtt állunk, amikor a Beszédet vagy – még pontosabban – egy mindkettőnk által szeretve tisztelt Beszélőt szólaltatunk meg a magunk hangján, abban bízva, hogy a dialógus nem fojtja meg, hanem visszhangozza a hangot.

TANÍTVÁNY: Kudarca vagyunk ítélve?

MESTER: Igen. Remélem, legalábbis.

TANÍTVÁNY: Mondjuk ki a nevet.

MESTER: Együtt?

TANÍTVÁNY: Kíséreljük meg.

MESTER: Jó. Vegyünk mély levegőt. És!

EGYÜTT: Pilinszky János.

MESTER: Megtörtént.

TANÍTVÁNY: Talán.

MESTER: Jól mondod. Gyakorolnunk kell még.

TANÍTVÁNY: Hallom a hangodat, és értem, mit mondasz. A hangoddal együtt látlak. De nem hallom a Beszédet, aminek a felkutatására, meghallására és megszólaltatására köteleztük el magunkat. Megmondanád, mi a hallás feltétele?

MESTER: Kérlelhetetlenül jelen lenni és észrevétlenné válni.

TANÍTVÁNY: Világítsd meg, kérlek, nagyon is elvontnak tűnik előttem, amit mondasz.

MESTER: A hangot vissza- sőt „kiverő”⁵ és megsokszorozó felület, architektúra vagy rejtélyes domborzati együttállás („Zordon erdők, durva bércek, szirtok”), mind-mind jelentéktelenné válnak, visszahúzódnak, sőt légneművé lesznek, amikor fölhangzik a vers, az ének, a zene, vagy akár egy magányos kiáltás. Nekünk is erre kell törekednünk.

TANÍTVÁNY: Arra, hogy meghalljuk egymást és visszhangozzuk a nem jelen levőt, aki hozzánk beszél? Jól értem?

MESTER: Pontosan. De mi is beszélünk: jól tesszük hát, ha magunkat is halljuk és meghalljuk. A dialógus átbeszélés, azaz nyelvváltás, jelentések elhagyása és újak befogadása. Az időt is át- és keresztülbeszéljük, behatolunk porladó testébe, maradék formát keresünk, törmelékeket emelünk a fény felé, hogy megpillanthassuk bennük a remélt Egészt, amire a töredék minden ízében emlékezik.

⁵ Csokonai Vitéz Mihály: *A tihanyi ekhóhoz*.

TANÍTVÁNY: A remény tehát a múltra irányul?

MESTER: A megtörténőre. Arra, ami egyszer végbement és valósággá vált.

TANÍTVÁNY: Akkor tehát mégsem az időre. Pontosabban szólva sem a múltra, sem a jövőre.

MESTER: Valóban nem. Kizárólag arra, hogy mi magunk létrejöttünk.

TANÍTVÁNY: Megszóllítottam, tehát vagyok?

MESTER: Megérintett a beszéd.

TANÍTVÁNY: Vagyis: ha a remény mégis az időre, akkor a jelen időre irányul? Pilinszky szavával: a keletkezésre. Keletkezünk, tehát vagyunk. Voltunk, tehát lehetünk. „[A] világ minden látszat ellenére: se nem tér, se nem idő, de főként nem tények raktárszerű halmazza, hanem keletkezés.”⁶

MESTER: Visszhangokra figyelünk, mint az archeológusok. Az emberi hang: csomópont és kiáradás. Számos hang folyik össze benne, torkollik egymásba, majd árad ki belőle, újabb összefolyásokat, találkozási pontokat hozva létre. Pilinszky János mindenekelőtt és mindenek összegzéseként: egy hang. Összetéveszthetetlen és társtalan. Anélkül, hogy hallanánk ezt a hangot, sem megérkezni hozzá, sem elindulni tőle nem tudunk.

TANÍTVÁNY: Hommage – mit jelent ez a szó?

MESTER: Kötelesség, amelyet a vazallusnak kell teljesítenie az ő urával szemben – talán ez az egyik legrégebbi följegyzés a szóról, csaknem ezeréves, a Littré-szótár szerint.

TANÍTVÁNY: És még?

MESTER: A különbség felismerése és a felismerés *előzékeny* kinyilvánítása – ez egy másik; alig későbbi az előbbinél.

TANÍTVÁNY: Legyünk előzékenyek, igen. Ez ritkaszép, köszönöm. És mi legyen a szó jelentése számunkra? Mit javasolsz?

MESTER: Legyen a hang meghallása.

TANÍTVÁNY: Mindannak, ami összetéveszthetetlen és társtalan.

MESTER: Akkor hát le kell számolnunk „bölc skolasztikánkkal”.⁷

TANÍTVÁNY: Nekem lehetetlen.

MESTER: Nekem is.

TANÍTVÁNY: Mit tegyünk?

MESTER: Gondoljunk az első szerelemre, mindig az elsőre, ami valamennyi későbbiben visszatér mint egyetlen, és ami valamennyi azutánit elsővé és egyetlené tesz. Milyen szó jut eszedbe róla először?

⁶ Pilinszky: *Beszélgetések*, 20.

⁷ *Senkiföldjén*. (Az idézett versek esetében csak a címet adjuk meg, a lelőhelyet nem.)

TANÍTVÁNY: Jelenlét.

MESTER: Már is ott vagyunk, ahol lennünk kellene.

TANÍTVÁNY: Boldogok, akik egyetlen szerelemben emésztődnek el.

MESTER: Mi már bizonyosan nem lehetünk boldogok.

TANÍTVÁNY: Mi már nem.

Első fejezet

*Keletkezés – Jelenlét – Figyelem – A szép mint bűnbeesés – A tettes –
A színház mint szertartás – Légszomj a szóban*

TANÍTVÁNY: Mi a jelenlét?

MESTER: Most azt mondom: valóságossá válás. De még mielőtt magyarázatot fűznék hozzá, hallgassuk meg együtt a *Ravensbrücki passiót*.

TANÍTVÁNY: A költő hangján, így gondold?

MESTER: Csakis. Indítom, megy:

<https://www.youtube.com/watch?v=LBiBOua5EDo>

TANÍTVÁNY: Ez a hang, igen...!

MESTER: És ez a finom pátosz...! Ahogy az ember a szemünk előtt meztelenné válik, csupássá, mint elégetésre váró holttestek. Nem lehet túljutni rajta.

TANÍTVÁNY: Elmondom én is.

*Kilép a többiek közül,
megáll a kockacsendben,
mint vetített kép hunyorog
rabruha és fegyencfej.*

*Félelmetesen maga van,
a pórusait látni,
mindene olyan óriás,
mindene oly parányi.*

*És nincs tovább.
A többi már,
a többi annyi volt csak,
elfelejtett kiáltani
mielőtt földre roskadt.⁸*

⁸ *Ravensbrücki passió.*

- MESTER: Pilinszky nekem előbb hang volt: nem értettem semmit a versből, amit frissen szabadult gyermekfogolyként, egy nagyváradai kopott albérletben hallottam tőle a Kossuth Rádióban. De azt, aki a verseket mondta, tökéletesen értettem. Egy megtört kislány, mégis férfi. Aszexuális, mint az angyalok, és felfokozottan érzéki, mint egy hivatásos rúdtáncos prostituált. Nem tudtam elszakadni tőle.
- TANÍTVÁNY: Mert talán nem is mondta sohasem, hanem előadta a verseit. Rettenetes, kiheverhetetlen örökség: Pilinszky mondhatatlanná tette a saját verseit. Csak önmagunkat maradéktalanul behelyezve érdemes megpróbálni valamit is velük.
- MESTER: Dramatikus töredékek a Pilinszky-versek, egy összetört, előadásra várakozó oratórium darabjai. Előadás, azaz más szóval interpretáció: egyszerre jelent értelmezést és előadást. Mondhatatlan, legfeljebb előadható versek.
- TANÍTVÁNY: Csak a magunk legszemélyesebb mondásaiként és vallomásaiként adhatjuk elő a Pilinszky-verseket. Nem engednek hazudni. Önmagunk nyilvános beismerései ezek a szilánkos sorok. Alig látható szálkák. A testünkbe kapnak, amikor megérintjük őket.
- MESTER: Jelenlét-keletkezés, erről beszélünk. Ez a vers is az. A jelen idejűvé válás valamennyi mozzanatát megtaláljuk benne. Vegyük sorra. Akarod?
- TANÍTVÁNY: Legfőbb vágyam ez.
- MESTER: Akkor kezdjük.
- TANÍTVÁNY: Egyidejűség, ez jut eszembe elsőre, sőt: *csupa* egyidejűség.
- MESTER: És mi az, ami ezt az egyidejűséget megteremti a versben?
- TANÍTVÁNY: A kilépés. Máris érzékeljük a fogság sűrű színét, valamiféle ismerős egyetemességet, a megkülönböztethetetlen, kopaszra nyírt, derengve fénylő fejek sokaságát a háttérben. Egy kiváló rab, egy kiválás, egy merő emberré válás töri meg a tagolatlant.
- MESTER: Valóban. Az egyöntetűséget, az embermasszát annak láttatja, ami; különben föl sem tűnne. Osztatlan, tagolatlan, jelentés nélküli textúra, azaz embertárgyak végtelen sokasága. Elsikkadna a tekintetünk felette, mint ahogy meg is történik számtalanszor velünk. Vagy, ami még szörnyűbb, szépnek látnánk.
- TANÍTVÁNY: Bűnbeesésünk: a szép.
- MESTER: Bűnbeesésünk a szép mint eltávolítás. Amennyiben a rab nem foglalná el a saját csöndje kockáját, és nem teremtené meg néma tetteivel a „látható” csendet, nézésünk elfedné a szenvedést. Az egyét és a sokakét.

TANÍTVÁNY: Jelentéssel bíró cselekvés: a kilépés megváltoztatja a nézésünket, ezt mondod?

MESTER: Szétszórt figyelmünket szedi össze: egyszerre látjuk az Egyet és látjuk az Egészt.

TANÍTVÁNY: Sőt látjuk azt is, hogy mi vagyunk azok, akik nézzük, és akik nézünk.

MESTER: Pontosan. A rab nem csak kilép, nem csak elszakad, ez ugyanis nem volna elég: ő be is lép a személyére szabott „kockacsendbe”, ebbe az áttetsző „*white cube*”-ba, aminek a létezéséről nem is tudunk, és ahol egyszerre megtalálja magát.

TANÍTVÁNY: Mi meg alig bírjuk elviselni ezt a hirtelen támadt élességet.

MESTER: Valaki látva látszik: ritka, elkülönülő és sorsfordító esemény nemcsak annak, akit néznek, hanem annak is, aki néz.

TANÍTVÁNY: „Megáll” a csendben, fölfedezzük őt: egy embert látunk magunk előtt. Tanúi vagyunk egy ember megszületésének, aki megszületésével a mi világra jövetelünket tanúsítja. Vele történünk, egyidejűvé válunk vele: „kilépünk” gondatlan figyelmünk fogságából, és „megállunk” mi is vele.

MESTER: Csupa egyidejűség, ezt mondtad az előbb: valóban ez „történik”. Ahogy nézzük, mert a vers már az első szóval frontálisan szembe helyez bennünket a fogollyal, úrrá lesz rajtunk is a „hunyorgás”. Milyen jó szó: az álom és az ébrenlét közötti, önkéntelen vibrálása a szemnek: a misztikus transzra is jellemző *nystagmus*. Minden hunyorog, fekete-fehér, hibás filmszalagok módján, a vetített kép is, a szemlélő is. Vakító rebbenés: az arányok radikálisan megváltoznak. Szemben velünk megtörténik a kilépés, ezen az oldalon meg, ahol mi állunk, a kiválás azonnali visszhangjaként, a kimozdulás; pontosabban: kimozdítottatás. Mert mi is állunk, nem kétséges, szemben az ártatlan áldozattal, és félni kezdünk ettől a magánytól, ami olyan közel kerül hozzánk, mint még ember magánya sohasem, még a magunké sem, bizonyosan.

TANÍTVÁNY: Ártatlan áldozat, azt mondtad. Honnan tudhatjuk, hogy ártatlan?

MESTER: A vers címe egyértelművé teszi: a haláltábor megnevezése, Ravensbrück, és a címben szerepelő „passió”. Ezt még tovább hangsúlyozza az első állítmány, „kilép”, és a határozatlan alany. A „valaki” az „egyetlen” értelmében, akiben minden fogoly benne van egyszersmind. Minden kétséget kizáróan egy megtizedelési szertartás szereplőivé váltunk. Még halljuk a kiszámolás visszhangját, a személytelen „*zehn*” még ott hasítja a levegőt felettünk. A rab

éppen a tizedik a sorban, ki kell lépnie, pontosan elénk. Mások „bűnéért” bűnhődik, akik maguk sem bűnösök. A szertartás szabályai mindenki számára ismeretesek.

TANÍTVÁNY: És akkor mi következik?

MESTER: Igen, mi következik. A mellkasára célzunk, az előírások szerint, és kivégezzük.

TANÍTVÁNY: Megkegyelmezhetnék neki?

MESTER: Nem, már nem.

TANÍTVÁNY: Miért nem?

MESTER: Mert már kivégeztük. A „passió” a lezárt múltba helyezi a tettet. És azt a tényt, hogy gyilkosok vagyunk. Mi, akik olvassuk a verset.

TANÍTVÁNY: Akkor tehát jelen lenni azt jelenti, tettessé válni?

MESTER: Igen, azt.

TANÍTVÁNY: Ennyi?

MESTER: Nem egészen. Velünk marad az el nem kiáltott kiáltás.

TANÍTVÁNY: Ez a kiáltás a vers, ezt akarod mondani? Az ártatlan fogoly kiáltása?

MESTER: Nem önmagában a vers, hanem a vers „mondása”: az elmondás és kimondás mindig egyszeri eseménye. Azaz az ártatlan kiáltása a tettesek hangján: a költő hangján és kettőnkén. „Nekünk magunknak muszáj végül is / a présbe kényszerülnünk. Befejeznünk / a mondatot.”⁹

TANÍTVÁNY: Vagy legyen a hangunk inkább, „a süketnémák jellegzetes üvöltése, olyan hang, ami semmiféle hangot nem hallott.”¹⁰

MESTER: Igen-igen, igazad van: ez az egyetlen út, ami még járható.

TANÍTVÁNY: Két ember beszélgetéséhez kettőnél több megszólalóra van szükség.

MESTER: Kettőnél is több?

TANÍTVÁNY: Különösen akkor, ha, elnézésedet kérem, Istenről beszélünk.

MESTER: Róla beszélünk?

TANÍTVÁNY: Különösen.¹¹

MESTER: Akkor viszont, egyetértek veled, szükségünk van még erre az elfelejtett kiáltásra, a nyelvnek erre a légszomjára, amelyet minden egyes szó magában hordoz, amikor mi magunk is kimondjuk őket.

⁹ *Címerem.*

¹⁰ Pilinszky: *Beszélgetések*, 40.

¹¹ „– Több mint egy, elnézését kérem, mindig több, mint egy kell a beszélgetéshez, több hang kell hozzá... – Igen, egyetértek önnel, különösen, ha, példának okáért, Istenről van szó...” Jacques Derrida: *Kivéve a név*, in uő: *Esszék a névről*, Pécs, Jelenkor, 1995, 55.

Második fejezet

*Prezencia – Látva látni és nem fordulni el – „Megtérni”
a színházhoz – „Vertikális vers” és „vertikális színház” – „Hirdetés”*

TANÍTVÁNY: Nem is vers, hanem inkább egy film vagy még inkább színházi előadás precíz forgatókönyve a *Ravensbrücki passió*, amely a nézőt részesíti a beteljesítő színelátás, a látva látás felforgató eseményében. Ha pedig film, csaknem technikai forgatókönyv a versszöveg: a fényviszonyok, kameramozgások (a kamera vezeti a tekintetet) és jelmez (a „túl bő vagy túl rövid ruha személytelensége”¹²) részleteit nyújtja a szöveg. Ha színház, akkor viszont a színpadot pástázó-szkennelő, rémült nézői tekintet leírását kapjuk a versben. Pilinszky a színelátás leíráshagyományába írja bele a „passiót”.

MESTER: Istenlátás – ezt mondd?

TANÍTVÁNY: A színelátás valóban az Örökkévaló arca megpillantásának eseménye, Pilinszky költészete azonban az istenhiányérzékelés „beszéde” is egyszersemind. Így mondanám, egyetlen szóban.

MESTER: Majdnem mindegy persze, hogy Jelenlétről vagy Hiányról beszélünk, hiszen mindkét észlelés – az istenlátás is, és az istenhiány-érzékelés is – a vakság, pontosabban szólva a világtalanság tapasztalata. Az első a beteljesült vakságé, tehát a belső látás megnyeréséé – ez volna bizonyára az Oidipusz-tapasztalat –, a második a „homályos látásé” és a lázas várakozásé.

TANÍTVÁNY: A színházba elhomályosodott látással jövünk, ott megvakulunk, majd újból látunk, mert felfrissül a látásunk.

MESTER: Gyere, rakjuk össze együtt, hogyan gondolkodik Pilinszky a színházi jelenlétről. Nála ez kulcsfogalom marad végig, anélkül, hogy tulajdonképpen megmagyarázná, mit gondol alatta.

TANÍTVÁNY: Minden bizonnyal valamiféle konszenzuson alapuló vélekedésnek hitte, hogy a színház a prezencia, tehát Isten közöttünk való megjelenésének művészetén túlmutató eseménye. És ez nemcsak a templomban összegyűlt, beavatott hívők gyülekezetének a kiváltsága, hanem a színházban potenciálisan mindenkié. Amiben igaza is van, hiszen a színház a génjeiben hordozza a vallási intézmények kontrollja alól mindegyre kibúvó privát és közösségi epifániák lehetőségét.

¹² Pilinszky: *Beszélgetések*, 11.

MESTER: A színházat, vagyis a „színelátás helyét”, ezt a hétköznapokba csúszott ünnepi összeverődést mi más tartaná életben, mint a közös bűnök nyilvános bemutatása?

TANÍTVÁNY: A kérdés tehát alapvetően a következő: Vajon emlékszik-e még erre a tapasztalatra a színház?

MESTER: Ha a *Ravensbrücki passió* jelen idejűvé, azaz élettényé válhat a magányos olvasó vagy a verset hallgató lelkében, akkor a közösségi játékok esetében még inkább lehetséges ez. Gondolj a görög színházra: még a titokban, öntudatlanul elkövetett incesztus vagy a szerelmi bosszúból elkövetett gyermekgyilkosság is közös, pontosabban a magát megnevezni tudó közösség bűne. A szélsőséges, mondhatni marginális indulatok a színházi esemény egésze révén a centrumba kerülnek és a közösség dolgává válnak.

TANÍTVÁNY: Pilinszky sokáig hitt ebben, mármint a bűn és a bűntudat színrevitelének társadalmi „hasznában”, ez aligha kétséges. Egy szelíd vallási reformer volt, aki eljutott hittapasztalata legvégső határáig.

MESTER: „Hasznosság”: szándékosan idézted Luther Mártont vagy véletlenül?

TANÍTVÁNY: Szerinted? A reformáció 95 tételében Luther kétszer is használja a hasznosság szót (*utile*), lelki értelemben. Állíthatjuk-e, hogy művészetvallást alapított Pilinszky, mint mondjuk a színház nyilvános, mindenestől hívságos tereit maga mögött hagyó és a saját kolostorába zárkózó Jerzy Grotowski? Akit, és ez külön figyelemre méltó, a dogmatizmus vádjával illet Pilinszky az új színház születését bejelentő, alapító iratában...¹³

MESTER: Nem kétséges. Ez a hit kergette Pilinszkyt abba a kétségbeesésbe, amely a halála előtti utolsó és végleges elhallgatásához vezetett.

TANÍTVÁNY: „Vertikális színház”: például ilyen szóösszetétellel állt elő. És: „vertikális regény” vagy „tökéletes vers” – ezeket is emlegette, mániákusan.

MESTER: Inkább talán forró lázban dideregve. Ezért lázas a *Beszélgetésekben*, és ezért szorul ápolásra. A gyógyulásban ráadásul egyedül Sheryl Sutton részesítheti, és nem azok, akik meghívták őt Párizsba. Betegeskedése kapcsán föl sem merül meghívója, Pierre Emmanuel neve, mondjuk, pedig ez volna „logikus”, hogy ő intézkedjen. De neki nem orvosra és kezelésre, hanem valami egészen másra van szüksége.

TANÍTVÁNY: Megváltásra?

¹³ „Hozzá mérten [értsd: Wilsonhoz mérten] még Grotowski színpada is dogmatikusnak hat; egyszerre leszűkítettnek és ugyanakkor fókuszképtelennek.” Pilinszky János: Új színház született, in uő: *A mélypont ünnepélye*, Budapest, Szépirodalmi, 1984, 410.

- MESTER: Nincsenek kételyeim efelől. A láz a Pilinszky János nevű szereplőt Wilson-színésszé teszi a *Beszégetésekben*, íme: „Ezért csodáltam Wilsonban, hogy színészeit, még a csillagmozgásúakat is, eleven ügyetlenségre, esettiségre ítélte, s mint a lázbeteget a dunyha alatt, egyszerűen megizzasztotta színpadát.”¹⁴ Mindenesetre sötét átokról árulkodik, hogy Pilinszky lázát szó szerint olvassuk azóta is, testi állapotként és egyszerű biográfiai részletként, és nem a József Attila-i „Harminchat fokos lázban égek mindig / s te nem ápolasz, anyám” – mintegy Sherylhez intézett – siratóját halljuk ki belőle.
- TANÍTVÁNY: Igen-igen...! Mintha bizony a láz és a lázálmok beemelése a beszélgetésregénybe elsősorban nem írói döntés volna, hanem kokett tényközlés. Pedig nyilvánvalóan a dramaturgiai alapszituáció megalkotásával van dolgunk. Maga Sheryl is megjegyzi álmélgködva, a könyv végén: „Nem értem az örökös hőemelkedésed.”¹⁵
- MESTER: Hogyan olvashatna másként szöveget a dramaturg, mint megcselekedhetőt, sőt megcselelendőt...!? Pilinszky mindenesetre azt mondja, hogy „[a] tökéletes vers az volna, amiről senki sem fedezhetné fel, ki írta, de aminek olvastakor mindenki magára ismerne.”¹⁶ Aki ilyen társadalmat vizionál, amely a fölszabadító megtisztulásra vágyik és ennek az útját keresi lázasan, sőt egy – akár egyetlen – vers olvastán magára ismer és „megtér”, nos, azt az író nem kerülheti el a feneketlen kétségbeesés.
- TANÍTVÁNY: Pilinszky Wilson-hívóvé vált Párizsban?
- MESTER: Ha nem is Wilson-, de színházhívóvé – ebben biztos vagyok. Olyan médiumra talált, amely a kultúra laikus – tehát nem vallási! – terében részesíthet megrázó felismerésben. Különben mire emlékeztet téged ez az anonim, „tökéletes vers”?
- TANÍTVÁNY: Az Evangéliumra.
- MESTER: Bene dicit. Na és miért?
- TANÍTVÁNY: Mert az Evangéliumra nemcsak a bizonytalan, de legalábbis az isteni inspiráció fényében mindenképpen kevésbé lényeges szerzőség áll, tehát az anonimitás, hanem a szó transzformatív meghalásának és befogadásának a lehetősége. Az Evangélium mediális szöveg, azaz nem csak kinyilatkoztatás: közvetítést végző „mondások” és elbeszélések korpusza.

¹⁴ Pilinszky: *Beszégetések*, 80.

¹⁵ Uo., 97.

¹⁶ Pilinszky: *A mélypont ünnepéle*, 398.

MESTER: Tudnál egy példát mondani?

TANÍTVÁNY: „Csak egy szót szólj, és meggyógyul a szolgám”,¹⁷ mondja a százados Jézusnak, arra akarván rábírní őt, hogy könyörüljön szenvedő beosztottján. Jézus megszólal, és a szolga meggyógyul. Az evangéliumi szituáció szerint, hogy a szó hatása és hatálya még hangsúlyosabb legyen, a beteg és a gyógyító nem egy térben vannak. Felmerül viszont a kérdés, hogy vajon egyenrangú hatást tulajdonított volna Pilinszky a versnek és a szent szövegeknek?

MESTER: Azt hiszem, sokáig igen. Eksztatikus szövegmondásai valódi „hirdetések”, a szó Alain Badiou-i értelmében.¹⁸ Hitt abban, hogy a szentmise, a maga tisztán világi manifesztációjában, mint tökéletes forma a társadalom egészét, és nem csak a hívők gyülekezetét átható színház lehet. Wilson szertartásszínháza a szentmise erejével hat Pilinszkyre, lépten-nyomon szertartásnak nevezi.¹⁹

TANÍTVÁNY: Új színház született, hirdeti révülten. Tetejében a színházesztétikai diskurzus igazolja is őt, Wilson színháza egyszerre színházi nyelv-alapítás és nyelvújítás. De Pilinszky nem marad meg az esztétikai eseménynél, vallásiként tekint rá, és gyermeki lelkesedéssel bízik egyetemes, megtisztító hatásában.

MESTER: Nos, akit megérint a színház átváltoztató hatalma, könnyűszerrel a prófétájává válik. Pilinszky megtérése a színházhoz strukturálisan nagyon is hasonlít Alypius amfiteátrumi elbukásához, ami után Alypius elég nevetségesen a színház prófétájává válik.²⁰

TANÍTVÁNY: Pilinszky elbukott – ezt állítod?

MESTER: Aki a színház vagy – általánosabb értelemben – a művészet társadalmi hatásában ekkora eltökéltséggel bízik, annak fenéki ki kell innia a kudarc keserű poharát. Úgy tűnik, nagyon kevesen értették, Pilinszky miről beszél valójában, a darabjait meg a legjobb esetben

¹⁷ Mt 8,8.

¹⁸ „Az apostol tehát az, aki megnevezi ezt a lehetőséget. [...] Diskurzusa az esemény által megnyitott lehetőség iránti merő bizalom. Semmiképpen sem származhat tehát (állítja Pál, az antifilozófus) ismeretből. A filozófus ismeri az örök igazságokat, a próféta ismeri annak egyértelmű jelentését, ami elérkezik (még ha csak képekben, jelekben fedi is fel). Az apostol, aki egy soha nem látott lehetőséget hirdet, mely maga is egy eseményszerű kegyelem függvénye, a szó szoros értelmében semmit sem ismer.” Badiou: *Szent Pál*, 86–87.

¹⁹ „Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalmát vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a büntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanság uralja.” Pilinszky: *A mélypont ünnepéje*, 409.

²⁰ Lásd Visky András: Pseudo-Augustinus: A sikerről, in uő: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2020, 223–242.

is félreolvasták, legfőképpen, ahogy ez lenni szokott, a jószándékú olvasók és a Pilinszky-rajongók.

TANÍTVÁNY: Mi is?

MESTER: Mi is.

Harmadik fejezet

A színház mint börtön – Hallhatóvá válik a hang – Privát epifánia – A kétségbeesés alakzatai – A „Pilinszky-paradoxon” – A büntelenek országa

TANÍTVÁNY: Nagyon előrefutottunk, máris a színháznál tartunk, pedig még valójában a versen sem jutottunk túl.

MESTER: Nem is akarunk egykönnyen túljutni rajta, ha jól meggondolom.

TANÍTVÁNY: Alapító szöveg mindenképpen, több hasonló szövegeseményt találunk a *Harmadnapon* című kötetben, majd pedig a későbbiek folyamán is.

MESTER: És valamennyi a passió koncentrátumaként fogható fel.

TANÍTVÁNY: Ez is, mármint a passió, egy Pilinszky-szó. Vadonatúj jelentéseket hordoz és helyettesíthetetlen.

MESTER: Ha színházként nézzük, akkor tulajdonképpen pőre cselekményvázak ezek a versek. Nem pusztán elmondásra, hanem megcselekvésre szánt szövegek. Ha színház, akkor a szöveg odahagyása és átváltoztató beteljesítése a tulajdonképpeni „feladat” a mondásban. Ugyanúgy, ahogy Jézus a végigjárt passiójával nem elvetette vagy kiiktatta, hanem beteljesítette a törvényt, ahogyan ő maga tanítja a Pilinszkynek oly kedves *Hegyi beszédben*.²¹ Olyan közösségi esemény a színház, amelyben mindannyian, nézők és színészek, hasonló intenzitással veszünk részt, mint egy húsvéti szertartáson, és ugyanúgy, mint ott, végül szembejön velünk az, akit megöltünk. Ha szerencsénk van, és feltámad.

TANÍTVÁNY: És ha nem?

MESTER: Akkor nem részesülhetünk a bocsánatban. A halottaink, akiket, mint „hitvány zsoldosok”,²² legyilkoltunk, kitöltik a közöttünk levő űrt, és nem hagynak lélegezni bennünket, és hiába kiáltoznánk, nem halljuk meg egymást. Ha pedig mégis, akkor félreértjük egymást,

²¹ „Ne gondoljátok, hogy azért jöttem, hogy érvénytelenné tegyem a törvényt vagy a próféták tanítását. Nem azért jöttem, hogy érvénytelenné tegyem, hanem hogy betöltssem azokat. Mert bizony mondom nektek, hogy amíg az ég és a föld el nem múlik, egy ióta vagy egy vessző sem vesz el a törvényből, míg az egész be nem teljesedik.” (Mt 5,17–18.)

²² *Harmadnapon*.

és előbb-utóbb egymásnak rontunk. Ebben az esetben a pusztítás, a tőlünk különböző másik meggyalázása és eltörlése marad az egyetlen minta előttünk: ezt a mintát követjük tehát, nincs kiút. Pilinszky mindenesetre a színpadon meggyilkolt és a szemünk előtt feltámadó gyermek útját, tehát a halál–feltámadás láncolatot remélte bejárhatónak a színházban *A süket pillantása* hatására. És végül odahagyta a korábban mindenre képesnek tartott verset a színház hívására, aminek nem tudott ellenállni.

TANÍTVÁNY: Mi vezette erre?

MESTER: Kimondtuk már, anélkül, hogy a maga mélységében átéltük volna: a kétségbeesés. „Számomra a színjátszás se nem alakítás, se nem hatás, hanem egy olyanféle börtön, falakkal körülzárt magány, ahol az ember végtelen csöndben és türelemmel tapogatózva, ahogy a vakok olvasnak, kikeresi azt a pillanatot, ami először betű, majd végül – talán – szertartás.”²³ Börtön, azt mondja. Mintha te is börtönnek tekintened a színházat, jól emlékszem?

TANÍTVÁNY: Börtönnek, barakknak, fogolytábornak. A legáltalánosabb értelemben vett és mindannyiunk testi tapasztalataként fölsimert fogság megélésének és kiszabadulásnak.

MESTER: Fölmerült benned valaha, hogy ennek a gyökerei Pilinszkyhez vezetnek?

TANÍTVÁNY: Nem, beismerem.

MESTER: A hang, íme, ami elrejtőzik a később fölhangzó hangban, és folytatja önmagát...! Váratlanul fölmerül mint egy bűvópatak, és tisztán, jól felismerhetően láthatóvá és hallhatóvá válik – ezzel kezdtük a beszélgetésünket.

TANÍTVÁNY: Láthatóvá?

MESTER: A látható hang szinesztéziája a színház definíciója.

TANÍTVÁNY: Boldogok, akik részesülnek a hangban...! De maradunk még a kétségbeesésnél, amely állításod szerint a lírikus Pilinszky elnémulásához vezetett. Minden bizonnyal valóban elkerülte a figyelmünket ez a különösen súlyos elnémulás, talán mert korábban is voltak Pilinszkynek jelentős elhallgatásai, és azt hittük, pusztán csak egy újabb az elhallgatások sorában.

MESTER: Ez mégis más volt: Pilinszky nem találta meg a színházból visszavezető utat a vershez. És nem találta meg a színházhoz vezető utat sem. Korábbi elhallgatásai önmagukban is események lehettek

²³ Pilinszky: *Beszélgetések*, 9.

a maguk elképesztő szívó hatásával, a színházi tapasztalatból fakadó elhallgatása azonban a „vertikális színházat”, tehát a szöveg beteljesítésének igényét és reményét az életmű zárókövévé tette.

TANÍTVÁNY: Zárókő, mondd, tehát, noha nem folytatódott, mégis teljes egész az életmű.

MESTER: Pilinszky szándéka ellenére, hiszen életműve szöveg maradt, amit áhítat övez és nem a nyugtalanság, ami „vallási feladatot” róna ránk, a szóösszetétel Kertész Imrét idéző értelmében. Ez a Pilinszky-paradoxon.

TANÍTVÁNY: Aki az önmagát beteljesítő szóban hisz, annak bizonyára nem is létezik visszaút ebből a rászakadt hallgatásból... Engedd meg, hogy hosszabban idézzek a *Beszélgésekből*: „SHERYL SUTTON: [...] (az ölében tartott folyóiratokat betűzgette. Saját régebbi szavaimat citálta.) »Bukásunk a teremtés realitását a pusztá egzisztálás irre-alitásával redukálta – idézett. – Azóta a művészet a képzelet morálja, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. *Megtestesült (Et incarnatus est)*: azóta minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne.« Ma is így gondold? –: Ma is. Az evangélium két szó közt »ír« (mondhatnám azt is: van megfeszítve). Az egyik szó: »megtestesült«, a másik szó: »beteljesedett«. De a két szó egy. És mindkettő azonos a harmadikkal, a teremtéssel, a lábszeggel.”²⁴

MESTER: Úgy tűnik nekem, Pilinszky sok kortársa osztozik ebben a kétségbeesésben, mármint ebben az előzmény nélküli, riadt zuhanásban, amely a második világháború alatt és után kerítette hatalmába őket, és amely Pilinszkyt „az egyetlen tanulmánykötet” megalkotására bírta, „aminek a megírására képes vagyok”,²⁵ mint mondja. Pilinszky versei valamiféle „egyetlen” tett irányába mutatnak, amennyiben a *Beszélgések* felől olvassuk őket, a *Beszélgések* pedig nem művészetfilozófiai dialógusok korpusza csupán, hanem előadásra szánt szöveg.

TANÍTVÁNY: Soha nem gondoltam erre.

MESTER: Pedig te vagy a dramaturg kettőnk közül. Én olvasó vagyok, nem több, még ha olykor, már ha a szöveg rábír, hangosan is olvasok fel magamnak. Meg persze annak, aki hallja, ha hallja.

²⁴ Uo., 78. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁵ Uo., 13.

TANÍTVÁNY: Mivel támasztod alá az állításodat? Remélem, nem Augustinusra hivatkozol, aki a sokszorosítható könyv hiányában hangos és közösségi felolvasásra szánta a *Vallomásokat*, amiképpen az apostolok is a maguk „leveleit”.

MESTER: A hit a beszéd meghallásából születik,²⁶ tanítja az Apostol. A hallás köti össze Isten teremtő megszólalását a *Biblia* első lapjain Krisztus utolsó hét kiáltásával a kereszten az Evangéliumban. A „Legyen világosság!”-tól²⁷ a boldogmondásokon át a „Beteljesedett!”-ig²⁸ és a Lélek elengedéséig²⁹ vezet az embert a hallás.

TANÍTVÁNY: A hallott szövegtől az előadott írásig bizonyára nem Augustinuson keresztül vezet az út – vagy mégis?

MESTER: Megtehetném, hogy rá hivatkozom, de nem teszem, most inkább a Pilinszky-szöveg testi megjelenésére figyelünk, pontosabban arra a megfigyelésre, hogy az irodalom „szöveggé” tette, „»textesítette« az írást”.³⁰ Pilinszky kezdetben valóban „tanulmány” megírásába fog, hagyományos dialogikus formában, de aztán egyre inkább elragadja a szituáció valóságossága és a fikció szabad játéka...

TANÍTVÁNY: ...szóval a költészet...

MESTER: A költészet, igen. Világossá válik előtte, hogy le kell mondania a szöveg kontrolljáról, mert a dramatikus forma alakítja azt. A kilencedik fejezetben már nem tudja megállni, és a rendezői utasítás modernista dramaturgiai fogásával él, azaz nemcsak írja, hanem inszcenálja is a szöveget. Eltolja, legalábbis, amennyire csak teheti, az előadhatóság irányába. Megjelenik a szövegben egy harmadik hang, de ez már nem a beszélő, hanem a megfigyelő hangja. A beszélő átadja magát a „modellezés” játéknak, azaz a Sheryl nevű szereplő belebújik a Pilinszky nevű karakter bőrébe és színházat játszik neki: eljátssza Pilinszkyt Pilinszkynek. Pilinszky meg a néző szerepét játssza el ismét, úgy, mint a Wilson-előadáson, azzal a lényeges különbséggel, hogy most ő maga lép Wilson színházának a színpadára. De maradjunk a „modellezésnek” nevezett egérfogószínháznál, azaz a „színház a színházban” játéknál, ami a *Beszélgetések* könyvében kiteljesedik és áthatja a szöveget, egyre

²⁶ Róm 10,17. A teljes idézet: „A hit tehát hallásból van, a hallás pedig Krisztus beszéde által.”

²⁷ 1Móz 1,3.

²⁸ Jn 19,30.

²⁹ „Atyám, a te kezébe teszem le az én lelkemet!” Lk 23,46.

³⁰ Pilinszky: *Beszélgetések*, 79.

látványosabban kiemelve az írás performatív szándékait. A „modellezés” folyamán beindulnak a szerepváltások, Pilinszky például Környei tanár úr alakmását ölti fel magára, hogy azután, újabb váltással, mindketten George Allen és Lenny Shinderman alakmájában *ne* térjenek vissza soha többé az elbeszélés valóságába, se a versbe, se a színházba. Az alakmások végleges eltűnése előtt fölhangzik még a „Vezéreljen bennünket a vereség Istene!” különös erővel bíró invokáció, majd megérkezünk a nagy és kétségbeesett, mert egyre idegenebbül hangzó „evangéliumi esztétika”-definícióig, hogy ugyanis „Jézus megszállotta annak, hogy egyek vagyunk. Isten, ember, fa, kő, minden.”³¹ Rémült apodixis, amit a huszadik fejezet záradéka követ, majd az utolsó, huszonegyedik fejezet első mondata, Sheryl hangján: „Holnap haza kell mennem.”³²

TANÍTVÁNY: Valami szörnyűséget pillantott meg, amit elmulasztott közölni velünk?

MESTER: Nem, dehog. Megalkotta a legtökéletesebb színpadi művét, amiben a versek, esszék, prózák, film- és operakísérletek összegzéseként mindent elmondott, ami elmondható.

TANÍTVÁNY: Te hogyan tudnád összegezni a Pilinszky-mondást?

MESTER: A megváltás feltétele a bűnösség, vagy úgy is mondhatnánk, hogy a megbocsátásban és megtisztulásban való részesülés feltétele a tettes mivolt fölismerése és a vele való beismerő azonosulás. És Pilinszky Miskin herceg elragadó örületével bejelentette, hogy a Wilson-színház hatására megtalálta az utat, lobogni kezdett a nagy megtisztulásprojektum lázában, szenvedélyes interjúkat adott, járt-kelt, majd nagy elképedésére fölfedezte, hogy nincsenek bűnösök, tehát az ő szenvedélye, hogy közösen behatoljunk a múltba és jóvátegyük a jóvátéhetetlent, tragikusan távolivá, sőt értelmetlenné vált. Azt is mondhatnám, nevetségessé, legalábbis a saját szemében.

TANÍTVÁNY: Amit még persze bizonyára elviselt volna, hiszen a nevetségességből és a kitaszítottságból sok erő származik...

MESTER: Nos, igen, de az egész elgondolás a szeme előtt megbukott és értelmetlenné lett. Már túl van a darabjai megírásán, pontot tett a *Beszélgetések*re is, nem maradt több javaslata. A beszéd folytatásához, az újabb megszólalásokhoz és a „hirdetéshez” a versek, a tanítások és a színdarabok beteljesülésére lett volna szüksége. Ami nem

³¹ Uo., 95.

³² Uo., 97.

következett be elvárásai szerint, sem a vallási, sem a laikus szférában. A társadalom egészét valamiféle ismeretlen eredetű, pusztító ártatlanságtudat kerítette hatalmába, és ez csakhamar hatalmas, a teljes magyar társadalmat leigázó ragályáá nőtte ki magát. A pusztta megnevezésében is szörnyű tartalmakat hordozó „puha diktatúra” rózsaszín köde telepedett az egész országra, a megengedett és sátáni pontossággal kiporciózott jómód a jóléti rabszolgaság iránti vágyat olyannyira felfokozta, hogy az alászállás és fölemelkedés passiója helyett mindenütt az önsajnálát végtelen processzióját látta kibontakozni: a mimikrivalóságot és a mimikriművészetet. „A valódiból *semmi*, majd a semminél is gonoszabb *mintha* lett, a hiánynál gyötrőbb mintha, aminek még az elvetésével és elpusztításával sem juthatunk vissza a bizonyosságba és a jelenlétbe. [...] Hol vagyunk már a hiánytól! A semmi legalább kétségbe ejtett. [...] Világunkba nem is annyira a *semmi*, de a *mintha* tört be, vált elviselhetelenné.”³³ Csakhamar kiderült, hogy Pilinszky sehol nem találkozott az evangéliumi értelemben vett, megváltásra váró „szegényekkel”, mert a szegénység közben szociális kategóriává üresedett, vagyis hát „kezelhető problémává” vedlett át, a háború és a haláltáborok pedig egyszer csak a kultúra pillanatnyi és múló kisiklásának tündek mindössze. Végbement a nagy kiegyezés; „legrejtettebb tetteinket mindig nyílt színen követjük el”,³⁴ igen.

TANÍTVÁNY: Mintha most is itt tartanánk.

MESTER: Igen, pontosan itt tartunk most is.

TANÍTVÁNY: Folytatjuk?

MESTER: Hogyan is hagyhatnánk abba?

Negyedik fejezet

*Dráma – Testamentum – A szöveg vallási olvasata – Ki írja a drámát? –
A „jövővel terhes” szöveg – Az egyetlen kétségbeesés*

MESTER: Mi mással folytathatnák, mint azzal a kérdéssel, hogy milyen műnemi kategóriába sorolhatnánk a *Beszélgetések*et?

TANÍTVÁNY: „Mondásnak” neveztük a Pilinszky-beszédet, így reméltük összekapcsolni az írást és a szöveget beteljesítő cselekvést. Miért

³³ Uo., 61. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁴ Uo., 40.

szükséges ezek után műnemről vagy akár műfajról szót ejtenünk? Úgy tűnik nekem, mintha ez eddigi beszélgetésünk elé mennénk, és újra kitennénk magunkat korábbi felvetéseinknek.

MESTER: Igazad van, de engem nem hagy nyugodni, hogy magát Pilinszkyt is mondhatni szenvedélyesen érdekelte ez a kérdés – nehezen megfejtető, miért.

TANÍTVÁNY: Vajon nem pusztán útkeresések és jellemző írói tépelődések jelei volnának a műfaj körüli bizonytalanságok?

MESTER: Ha nem Pilinszkyről beszélnék, akkor minden bizonnyal igazad volna. De itt valami másról van szó. A legkorábbi feljegyzésében az „esszé” megjelölésével látja el a könyvtervet,³⁵ majd az egyik vázlatában „darabnak” mondja,³⁶ máskor pedig a „beszélgetések” és az „esszé” fogalmainak az összekapcsolásával kísérletezik,³⁷ majd egy Sherylnek írt angol nyelvű levelében „our imagined dialogues” és a „novel of a dialogue” szóösszetételekkel él.³⁸ Megsejtette volna, hogy életműve zárókövéhez vezet el ennek az előzmény nélküli kísérletnek a megalkotása?

TANÍTVÁNY: Miért mondod előzmény nélkülinek?

MESTER: Az összegző attitűd miatt: egyszerre tragikus és nevetséges pátosz hatja át ezt a szenvedélyt. Átfésüli az esszéit, a drámáit, még a tökéletesre csiszolt verseit is, áthelyezi korábbi felismeréseit, olykor változatlan és mindig jelöletlen önidézetek formájában egy összegző iratba, majd azt mondja: „eddigi pályafutásom legfontosabb kéziratát helyezem Domokos Matyi asztalára.”³⁹ De a szöveg leadása után sem szűnik a láza, a könyv-tárgy alakításában is részt vesz, pontos elképzelései vannak a grafikai képről, mintha nem is egy könyv, hanem a térben megjelenő fényinstalláció megalkotására törekedne. Mindarra, ami „hátra van még”, ahogy a Schaár Erzsébetnek dedikált versében írja.⁴⁰

TANÍTVÁNY: Pilinszky János testamentuma a könyv, ezt állítod?

MESTER: Testamentum, igen, a szó kettős, jogi és vallási értelmében: a szellemi természetű meghagyások és az alapító okirat korpusza.

³⁵ Uo., 155.

³⁶ Uo., 156.

³⁷ Uo., 157.

³⁸ „[E]lképzelt beszélgetés”; „egy beszélgetés regénye”. Uo., 173.

³⁹ Uo., 173.

⁴⁰ *Auschwitz*.

TANÍTVÁNY: „Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre”⁴¹ – erre gondolsz? De mit kell megcselekednünk?

MESTER: Valamennyi drámaszövegnek ez lehetne az utolsó sora: „ezt cselekedjétek az én emlékezetemre.”

TANÍTVÁNY: Mit?

MESTER: Azt, ami az írást létrehozta. Mindazt tehát, ami az írás előtt, valamint az írás alatt végbement és amiről az írás tanúságot tesz, mert valamennyi jel és nyelvi gesztus arra emlékszik. Megcselekedni az írást: mi mást jelenthet ez, mint kitenni magunkat annak, ami az írást létrehozta? A szöveg beteljesítő megcselekvése azt is jelenti, hogy a szöveg maga viszi véghez bennünk és velünk, miatunk és akár ellenünk önmagát.

TANÍTVÁNY: A vallási szöveg, igen – de a dráma?

MESTER: Amennyiben a szöveget az egész életünkkel olvassuk, ezt fenntartások nélkül nevezhetjük vallási olvasásnak. Azaz a megváltásunkra, vagy legalábbis annak a lehetőségére irányuló olvasási módnak, amely nem kíván lemondani arról, hogy az embert a maga szellemi létformája felől gondolja el.

TANÍTVÁNY: Súlyos apodixis, csak éppen a bizonyításával maradtál adós.

MESTER: „A drámában elhangzó szavak mindegyike elhatározás, ezek a szavak a helyzetből adódnak, ezért mondják el őket, és a helyzeten belül maradnak; semmiképpen sem szabad ezeket a szavakat a szerzőtől származóként felfognunk. A dráma csupán mint egész a szerzőé, és ez a vonatkozás nem tartozik lényegileg a dráma alkotás mivoltához.”

TANÍTVÁNY: Szondi írja *A modern dráma elméletében*, emlékszem.⁴²

MESTER: Akkor tehát, Szondi nyomába szegődve, megkérdezhetjük: ki írja a drámát és kinek? Ki olvassa és ki cselekszi meg?

TANÍTVÁNY: Megfogtál. Lássunk hozzá a műnem tisztázásához.

MESTER: Maradjunk még egy pillanatra Szondinál. Ő azt is állítja, hogy a drámában „minden mozzanatnak a jövő csíráját [kell] magába foglalnia, »jövővel terhesnek« lennie”⁴³

TANÍTVÁNY: Ezt a dramatikus szituációra vonatkoztatja, ha jól emlékszem. Arra, ami tovább lendíti mintegy a konfliktust és fenntartja a nézői feszültséget.

⁴¹ Lk 22,19.

⁴² Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*, Budapest, Gondolat, 1979, 11.

⁴³ Uo., 15.

MESTER: Nos, attól tartok, nem pusztán egy dramaturgiai technikára utal itt, hanem a szöveg várakozására a beteljesítő megcselekvésre, azaz a jelenlevővé válás lehetőségére. Jelen lenni azt jelenti, valóságosnak lenni. A valóságnak csak jelene van, minden mást a reflexió hoz létre. Szondi azt mondja, hogy amikor az ember „a környező világ felé fordult, belső világa tárult fel, és drámai értelemben jelenlevővé vált”.⁴⁴ Ez az ott-levők „köztes szférájába” valósul meg Szondi szerint, de ezt a közteséget nem pusztán a személyek között megszülető terekre és jelentésekre, hanem különböző világok és létezők, beleértve a szellemi létezők, sőt a Pilinszky számára oly fontos emberek, ezen belül is a gyermekek, angyalok és állatok közötti térre is érdemes értenünk. Pilinszky testamentuma „jövővel terhes”, és ez az, ami nem valósult meg sohasem, nevezetesen ez az általa javasolt „jelenlevővé válás”-esztétika, legalábbis az ő szemében. Az „evangéliumi esztétika” szóösszetétel inkább elfedte, semmint segítette volna Pilinszky javaslatának a befogadását: valamiféle visszatérést üzent a vallásihoz, ahelyett, hogy Pilinszky kétségbeesésének botrányával szembesültünk volna. Pilinszky kétségbeesése az egyetlen jelentős magyar és keresztény kétségbeesés, ami a *Holocaustot* a közös tapasztalatok köré kívánta bevonni, azaz átélhetővé akarta tenni sokak felfoghatatlan szenvedését és közös passióvá akarta tenni.

TANÍTVÁNY: Talán túl sokat bízott a művére...

MESTER: Érdemes-e kevesebbet?

Ötödik fejezet

„Szövegcsók” – Az Énekek éneke *mint dráma* – *Misztikus nyelv* – *A képzelet színpada* – *A tettek gyülekezete*

TANÍTVÁNY: Honnan kezdjük a szöveg műnemére vonatkozó kérdésfelvetésünket?

MESTER: Ha nem is legelejéről, de mindenképpen messziről, hogy az idő érzékelésének is kitegyük magunkat. Órigenész az *Énekek énekéhez* írt kommentárjában kísérletet tesz a drámai forma meghatározására, és a következőt mondja: „E könyv epithalamion, vagyis menyegzői ének, amit Salamon, úgy vélem, drámai formában írt, mintha esküvőre készülő menyasszony énekelné, aki égi szerelemtől

⁴⁴ Uo., 11. (A bekezdés további idézetei is.)

lángol vőlegénye, Isten iránt. [...] Drámának nevezzük ugyanis azt, mikor különböző szereplők lépnek fel, amint jelenetekben el szoktak játszani egy darabot, és miközben egyesek megjelennek, mások meg távoznak, különböző személyekhez intézett szavaikból áll össze a történet szövege. Sorban minden egyes részletet, amit ez a mű tartalmaz, misztikus nyelven íródott.”⁴⁵

TANÍTVÁNY: Figyelemre méltó, hogy Órigenész Istent a dráma szereplőjévé avatja, holott egyetlen egyszer sem szólal meg a szövegben.

MESTER: Pompás megfigyelés! Nem szólal meg, de jelen van. Nem is szükséges megszólalnia, hiszen ő maga a jelenlevő – erről a jelenlétről beszél Szondi is. E nélkül a folyamatos jelenlét nélkül nem értelmezhetjük a szöveget. Tudnál mondani egy ehhez hasonló szituációt a modern drámában?

TANÍTVÁNY: Többet is akár.

MESTER: Szorítkozz a neked legkedvesebbre.

TANÍTVÁNY: Vegyünk akkor egy Pilinszkyhez közel álló végjátékhelyzetet. *A játszma végében* Nell és Nagg folyamatosan jelen vannak a színpadon, akkor is, amikor nem látjuk őket, s ez megváltoztatja a párbeszéd jelentéseit. Nem mennek ki a térből, nem jönnek be, nincs *abgang* és *ausgang*, és mégis megjelenítenek egy másik időt és egy másik teret. Olyan ez, mintha az otthonukul szolgáló két kuka átlátszó volna, azaz jelen volnának számunkra valóságosan is. Jelenlétük valóságos, tehát színházi értelemben „cselekvő”, azaz jelentésképző. A „színház a színházban” szituáció egyik legradikálisabb dramaturgiai megoldása ez, amennyiben a figyelmet, valamint a mondhatót és a kifejezhetetlent tematizálja.

MESTER: Azaz a szavak teherbíró képességét... Órigenész is ezt teszi, amikor azt állítja, hogy az *Énekek éneke* „misztikus nyelven íródott”, tehát hogy a mű a jelen levő, de meg nem szólaló Isten megszólíthatóságát és szóra bírásának a lehetőségét vizsgálja. A szerelem mint misztikus és dramatikus szituáció az *Énekek énekében* csakis három szereplős lehet, amennyiben Isten a jelenetek egyik cselekvő résztvevője.

TANÍTVÁNY: Ott vagyunk ismét a Pilinszky-dramaturgia titkos fölvetésénél és reményénél.

MESTER: Mire gondolsz?

⁴⁵ Órigenész: *Kommentár az Énekek énekéhez*, ford. Pesthy Mónika, Budapest, Atlantisz, 1993, 31.

TANÍTVÁNY: Arra, hogy a művészet nyelve a religiozitás utáni korban, amely az övé és a mienk egyaránt, a misztikus nyelv hagyományának a folytatója. Ezt mondja a *Beszélgetésekben*: „Sokat írtak misztika és művészet rokonságáról. Valójában a kettő úgy egy, hogy tökéletes ellentéte egymásnak. Ugyanannak az útnak, ugyanannak a szeretetnek a világból fölszálló és a világba alászálló, de mindenképpen tökéletesen egybeeső két ága, az odaadó engedelmesség és a fölszabadult extázis dinamikus egyensúlyában, kifürkészhetetlen békéjében. Jákob létrája: Isten föl-alá szálló angyalaival a képzelet hatatalálásának közös és egyetlen módja.”⁴⁶

MESTER: Mintha bizony Kertész Imrét hallanám, és a *Gályanapló* zenei futamait...! Meggyőződésem, hogy a Pilinszky-kísérlet legközelebbi irodalmi rokona ez a Kertész-könyv. „Amit az embernek nem lehet elmondani, elmondható Istennek; és akkor talán az emberek is megértik.” Majd néhány oldallal később: „Mivel misztikus vagyok, nem szeretem, ha a misztériumot misztifikálják. A misztérium nem a mi nyelvünk, ezért a misztériumot nem szólaltathatjuk meg. (Ha mégis próbálkozunk vele, horror lesz belőle, giccs vagy gyermekmese.) A ráció nyelvén kell szólnunk, és beérni annyival, hogy időnként elakad vagy félresiklik a hangunk.”⁴⁷

TANÍTVÁNY: Pilinszky is, amiképpen Órigenész, az olvasó képzeletére apellál, másként a mű nem teljesezhet be. Órigenész, mint Shakespeare a híres prólogusaiban, felszólítja az *Énekek éneke* olvasóját a szöveg inszcenálására a képzelet színpadán. Ez a feltétele annak, mármint az inszcenálás, hogy a szöveg „megcsókolja” az olvasóját, és így az olvasó, a szöveggel egyesülve, bekerüljön a szöveg jelen idejébe, a szöveg pedig az olvasó jelen idejébe: ennek a két időnek kell egymásba szakadnia, hogy a Jelenlét jótéteményeiben részesüljön.

MESTER: Mi volna ez a jótétemény szerinted?

TANÍTVÁNY: Az idő megérzése és félelem nélküli elfogadása.

MESTER: Az emberi idő beáradása az örök jelenlét tengerébe?

TANÍTVÁNY: Pontosan.

MESTER: Valami mást is meg tudsz említeni?

TANÍTVÁNY: A misztikus beszédet elzárt, egyéni karizmának, azaz megajándékozottságnak tekintik általában, holott biztosan nem erről van szó.

⁴⁶ Pilinszky: *Beszélgetések*, 78.

⁴⁷ Kertész Imre: *Gályanapló*, Budapest, Holnap, 1992, 155, 158.

A misztikus állapot a világ iránti felfokozott szenvedélyben nyilvánul meg, semmi esetre sem elfordulás, és végképp nem Isten kisajátítása és önző kontrollja.

MESTER: Akkor idézzük fel Órigenész színházi olvasatra vonatkozó tanítását.

TANÍTVÁNY: Ezt mondja Órigenész: „Képzeld el tehát a menyasszonyt, amint felemeli kezét, harag és keserűség nélkül, szerényen és józanul, ünnepi ruhájában (vö. 1Tim 2,8–9),⁴⁸ a legpompásabb díszekkel ékesen, ahogy nemes asszonyokhoz illik. Vágyban ég vőlegénye után és gyötrődik belsejében szerelmi sebétől, ezért imával fordul Istenhez, mint mondtuk, s így szól: »Csókoljon meg szája csókjaival.«⁴⁹

MESTER: Szövegcsók, igen. Nem mondhatunk ennél többet.

TANÍTVÁNY: Mi a misztikus beszéd megvalósulása a *Beszélgetésekben*...? Tudnál erre példát mondani?

MESTER: Lehetne jobb példa erre, mint a Pilinszky János nevet viselő szereplő láza, valamint a bűn és büntudat határvidékén megszülető lázálmok: a beszédképnysernek és a beszédkorlátozottságnak ez a legemberibb tünetegyüttese?

TANÍTVÁNY: Aligha, igazad van. Pilinszky színpadi „beszédét” párhuzamba állíthatnánk Csehov párhuzamos monológjaival vagy Shakespeare soliloquiumaival, még inkább a csonka Beckett-mondatok kényszeres nekirugaszkodásaival: „Mi lenne, ha a színpadon újra beszélni kezdenénk, valóságos monológokban és valóságos dialógusokban? De nem úgy, mint idáig, hanem – legalábbis kezdetben – nyíltan és bevallottan *magunkban beszélve*? Ahogy a pap és a ministránsok, a pap és a gyülekezet motyog, beszél, ahogy a pap és a kórus énekel magában, és még sincs egyedül, még úgy-ahogy együtt van. Ha mi is így beszélnénk – folytattam nyomorúságos ihletettséggel –, mi a színpadon először valószínűleg nagyon sokáig még egyedül maradnánk.”⁵⁰

MESTER: Visszahelyeződés a beszédbe, mondja Pilinszky egy olyan korban, amikor a nyelv elveszítette a jelentéseit és a művészet a gyöngék,

⁴⁸ Az órigenészi bibliai utalás szöveghelye: „Azt akarom tehát, hogy a férfiak mindenütt büntől tiszta kezeket felemelve imádkozzanak harag és kételkedés nélkül. Ugyanígy az asszonyok is tisztességes öltözetben, szemérmesen és mértékletesen ékesítsék magukat, ne hajfonatokkal és arannyal, gyöngyökkel vagy drága ruhával...”

⁴⁹ Órigenész: *Kommentár*, 61.

⁵⁰ Pilinszky: *Beszélgetések*, 51.

kiszolgáltatottak és az idegeneknek kinevezett embertársaink meggyilkolásának a díszletévé vált.

TANÍTVÁNY: A színpadi beszéd a tettesek nyelve?

MESTER: A közönséget se hagyjuk ki: a színház a tettesek gyülekezeti közössége.

Hatodik fejezet

Katarzis vagy megváltás? – Tisztátalan irodalom – A műalkotás mint bűnelkövetés – „Mellékszövegelemzés”

MESTER: Itt akár abba is hagyhatnánk a műnemi vizsgálódást, hiszen, azt hiszem, meggyőzően érveltünk amellett, hogy a *Beszélgetések* könyve előadásra szánt dráma...

TANÍTVÁNY: ...miközben meditatív esztétikai traktátus a színház lehetőségeiről...

MESTER: ...valamint vallási irat az ember helyzetéről és a megváltás valódi értelméről a súlyosan bűnbe esett keresztény kultúra okozta vákuumban. „De ki tudja – kérdezi a Pilinszky János nevű szereplő –, egyszer, egy váratlan pillanatban talán sikerülne megállítanunk azt, ami megszállva tartja a várost?”⁵¹

TANÍTVÁNY: Ez a mondat nemcsak a műnem, hanem a műfaj kérdését is tisztázza, ha jól értem.

MESTER: Mire gondolsz?

TANÍTVÁNY: Pilinszky kísérletére, hogy megalkossa a késő újkor tragédiaműfaját, a közösségi megtisztulás vallásinál tágabb színházi eseményét. A maga korában korántsem egyetlenként a kinyilatkoztatásban részesülő szelíd örületével bízott a katarzis mindenkire kiterjedő erejében.

MESTER: A megváltás helyettesítéseként?

TANÍTVÁNY: Semmiképpen sem. Pilinszky ebben különbözik kortársaitól, gondoljunk jelesül Grotowski sprituális útjára, aki az esztétikai stádiumból egyenesen a vallásiba ugrott...

MESTER: Csakhogy tudtán kívül, attól tartok...

TANÍTVÁNY: Bizonyára. Mindenesetre Pilinszky-nél a katarzis nem helyettesíti, hanem tükrözi a megváltást. Azt is mondhatnánk, hogy a katarzis az alulról fölszálló angyalok attribútuma Jákob létráján, a megváltás pedig az alászálló angyaloké. A katarzis Pilinszky színházában nem a megváltás tettében részesít, hanem középre állít: az esemény

⁵¹ Uo.

valóságos szereplőjévé tesz, azaz a passió központi figurája közvetlen közelében helyez el. „Latrokként – Simone Weil gyönyörű szavával / – tér és idő keresztjére / vagyunk mi verve emberek.”⁵² A latroknál senki sincs közelebb és senki sincs távolabb a Megváltótól. Fontos észrevennünk, hogy az alászálló és fölszálló angyalok Pilinszky leírásában nem különböznek egymástól, isteni lények valamennyien, és csak a cselekvésük különbözteti meg őket: Isten hírnökei az ember világában, és az ember hírnökei az égben. Az a színház, amiben Pilinszky gondolkodott, ebben a köztes térben jön létre, amelyet a létra jelöl ki és köt össze a fenti és a lenti világokkal. Egyik végpontján Isten, a másikon a jogos büntetés elől menekülő, az Univerzumban mindegyre otthontalanná váló Jákob.

MESTER: Igen-igen, szükségünk van viszont mégis egy hidegebb, technikaibb olvasatra, hogy Kertész Imre meghagyásának is a nyomába szegődjünk...

TANÍTVÁNY: Beszéljünk a ráció nyelvén – ez volna tehát a javaslatod a folytatásra, ha jól értem.

MESTER: Tegyük meg, hátha „félresiklik a hangunk”, ahogy Kertész is reméli.

TANÍTVÁNY: Bízunk benne, hogy félresiklik a mi hangunk is, és megszólal valami más, amire soha nem lehetünk fölkészülve. Milyen úton induljunk el?

MESTER: A strukturalista nézőpontot javasolnám.

TANÍTVÁNY: Miért éppen ezt?

MESTER: A strukturalisták a drámát sajtóságos módon tisztátalan irodalmi műnek tekintik, és ez rávilágít a műtárgy mindenkori vágyára, hogy ne tökéletes, különálló bálványként tekintsenek rá és tiszteljék, hanem ismerjék fel várakozását és „fejezzék be”, tegyék a mindennapi élet részévé, változtassák beszéddé, tekintetté, érzéssé, tette, reflexióvá, közös zenéléssé és énekléssé.

TANÍTVÁNY: A műalkotás önnön eltűnése reményével együtt jön a világra – ezt állítod?

MESTER: Ezt, és nem kevesebbet.

TANÍTVÁNY: Mintha ezen a ponton siklana ki a strukturalisták hangja is, amikor a mű tisztátalanságáról beszélnek.

MESTER: Pontosan. Roman Ingarden szerint strukturalista nézőpontból a színmű „határeseté” az irodalmi műnek, amiből nem az következik, hogy az irodalom sápadtabb megszólalása, hanem ellenkezőleg,

⁵² *Juttának.*

„[a] színműben a metafizikai minőségek is megnyilvánulhatnak, a megnyilvánulásuknak itt rendszerint sokkal nagyobb kifejezőereje van, mint amely a tisztán irodalmi művekben lehetséges”.⁵³

TANÍTVÁNY: A metafizikai minőségek a „szellemi tekintet” előtt tárulnak fel, ha jól értem Ingarden fejtegetését.

MESTER: Sőt, elősegítik a „szellemi tekintet” megszületését, hogy feltárhassák előtte a metafizikai minőségeket. Ez a „tisztátalanság” vagy ha úgy tetszik bűnbeesettség vonzotta ellenállhatatlan erővel Pilinszkyt, amikor a verset a versmondás patetikus – azaz szenvedő, passiójáró – performanszával kapcsolta össze, és amikor a wilsoni „szellemben szegények” színházának a „tisztátalansága” szólította meg. Azaz a színházi szertartás mint bűnelkövetés, ami a szentmise „tökéletes színházára” emlékeztette őt a leginkább, azaz a Krisztus teste megtörésének és vére kiontásának a szertartására. Figyeljünk csak erre a vallásit és esztétikait egyetlen „létrára” helyező leírásra: „Sheryl balról érkezik, lassúságában lobogva, mint egy megszállott apáca, és mereven, akár egy szeminarista, aki papsága első bűnét készül elkövetni. [...] Ahogy és amit csinál, inkább szertartás, mint bűn, pontosabban: a bűn utolsó fázisának minden föladatnál keservesebb és elvontabb teljesítése.”⁵⁴ Segíts most számba venni a metafizikai minőségek ingardeni három jellemvonását, hogy a maga mélységében föltárulkozzon előttünk Pilinszky színházának kétségbeesett célkitűzése.

TANÍTVÁNY: Az első: „függetlenül attól, hogy magukban véve negatív vagy pozitív értékűek, megnyilvánulásuk pozitív értéket jelent”. A második: „csak egyszerűen, mondhatni »eksztatikusan« *megpillanthatjuk* őket meghatározott szituációkban, melyekben realizálódnak. S csak akkor pillanthatók meg [...], ha *elsődlegesen* magában az illető szituációkban élünk.” A harmadik: „azzal a sajátos tulajdonsággal rendelkeznek, hogy – gyakran használt, de alapjában véve keveset mondó kifejezéssel élve – egyáltalán az élet és a lét »mélyebb értelmé« mutatkozik meg bennük, sőt ők maguk alkotják azt az értelmet, amely rendszerint el van rejtve tekintetünk elől. [...] S csak akkor képesek *teljesen* megmutatkozni, ha realitássá válnak. [...] azaz radikális változásokat idéznek elő a bennük elmerült létezőben.”⁵⁵

⁵³ Roman Ingarden: *Az irodalmi mű*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1977, 328.

⁵⁴ Pilinszky: *Beszélgetések*, 40.

⁵⁵ Ingarden: *Az irodalmi mű*, 300–301. (A szerző kiemelései.)

MESTER: Nos láthatjuk, hogy még Pilinszky egyik kedvenc szavát is megtaláljuk a tudományos szövegben: „ekszztatikus”. Aminek bizonyára természetlen volna elvont misztikus értelmet tulajdonítani, hiszen elsőrendűen az áthelyeződés, a világ érzékelése megváltozásának eseményéről van szó, amiben mindannyian részesülhetünk, amiképpen Pilinszky is a Wilson-előadás hatására. De ne feledkezzünk meg a strukturalista nézőpont még egy vonatkozásáról, nevezetesen a Pilinszky-szövegben megjelenő és egyre sokasodó mellékszövegekről...

TANÍTVÁNY: Ahogy haladunk előre a *Beszélgetések*ben, egyre „tisztátalanabbá” válik a szöveg, egyre több műfaj keveredik benne (vers, elbeszélés, regénytöredék, sőt egy *roadmovie* forgatókönyve, majd filozófiai dialógusok és a bölcsességi irodalomra jellemző példázatok)...

MESTER: Mi a szerepe a mellékszövegeknek a könyvben?

TANÍTVÁNY: Nem több, mint ami a mellékszövegek hagyományából következik: az előadhatóság hangsúlyozása. Pilinszky lemond a dialógus kontrolljáról, engedi, hogy a filozófiai írás visszavonhatatlanul színház legyen.

MESTER: Kértelek, vedd számba őket, add elő, mire jutottál.

TANÍTVÁNY: Ismered a táblázatok iránti olthatatlan szeretetemet – igen, táblázatba rendeztem őket, hátha így mindenki számára átláthatóbb. Pilinszky a modern színházban ismert sokféle mellékszöveget használ, ezek elemzése nélkül a *Beszélgetések* számos színházi szituációja mellett elmegyünk, és jelentéseket hagyunk elveszni. A mellékszövegek a szövegbe rejtett cselekvéseket tárják elénk és a szöveg színpadi dinamikáját világítják meg. Megmozdítják a szöveget és megmozdítják az olvasót: szereplővé teszik őt is.

MESTER: Lássuk akkor a táblázatot.

TANÍTVÁNY: Itt van, tessék. Ez volna Pilinszky János dramaturgiájának summája. Vagy, Sheryl szavával a *Beszélgetések*ben, a „dramaturgiám” összegzése.⁵⁶

⁵⁶ A szövegösszefüggésben a „dramaturgiám” a könyv egészére vonatkozik. Pilinszky megalkotja Sheryl dramaturgiáját, hozzáférhető színházi gyakorlattá teszi, azaz alkalmazhatóvá. Itt válik a legvilágosabbá, hogy Pilinszky egy színházi esztétika megalkotását tűzte ki célul a *Beszélgetések* könyvében. „Tényleg megírod a könyvünket?” (Pilinszky: *Beszélgetések*, 97.) És ezen a ponton értjük meg, hogy Pilinszky esztétikája nem a pusztá a megértésében, hanem az eljátszásban realizálódhat csupán. Az Antonin Artaud-rajongó Anaïs Nin Naplója jut az eszünkbe, aki leírja, hogy Artaud *A színház és pestis* előadásakor a Sorbonne-on mindenki számára váratlanul eljátszotta a pestises ember szenvedését. Ez a kezdetben magáért való botránynak minősülő performansz a későbbiek során nagy hatást gyakorolt az Antonin Artaud-i színház értelmezőire, de még Camus *A pestis* című regényére is. Vö. Antonin Artaud: *A színház és az istenek*, Budapest, Orpheusz, 1999, 131.

MELLÉKSZÖVEG-ELEMZÉS

MELLÉK-SZÖVEGTÍPUSOK	PÉLDA	DRAMATURGIAI FUNKCIÓ
Fejezetek tematikus alcímei	<i>Fehérvár – Levelek, cikkek, cédulák – Nővérem – New York – Sheryl megjelen végre</i> (16.)	A jelenet dramatikus súlypontjai, helyszínjelölés; színészi állapot; álmidő vs. a beszélgetés jelenideje; cselekvések; a kalandregények fejezeteit felidéző szerkesztés.
Kiemelések a szövegtestben: hangsúlyos, nyomatékos mondások, felismerések	De hiszen ez <i>én vagyok!</i> (34.)	A „ <i>Modellezés</i> ” Hetedik fejezetében a Pilinszky János nevű szereplő felismeri, hogy Sheryl Sutton őt játssza.
Beszédrítmus, tagolás, idő	<i>(Hosszú szünet után.)</i> (55.)	A Tizenegyedik fejezet az első jelenetszerű, dramatikus rész, amit mintegy bevezet a „modellezés”, valamint Sheryl megjelenése <i>A süket pillantása</i> jelmezében.
Színház a színházban szituáció: mellékszöveg a mellékszövegben (a „modellezésben”)	<i>Főpap:</i> Hány lány, hány vak, hány nővér kötögethetette napokon és éjszakákon át ezt a kabátot? [...] Ez itt Sheryl Sutton, ez Környei úr Fehérvárról... (35.)	A szöveg teatralitásának hangsúlyozása. Sheryl több szereplőt eljátszik Jánosnak – mintha átkerülnénk hirtelen az <i>Urbi et orbiba</i> . A <i>Beszélgetések</i> egyik dramatikus magas pontja, amely bejelenti a Főpap hangján (akit Sheryl játszik!) a Sheryl nevű szereplő – és vele együtt a színházi megváltásésély – eltűnését: „Sheryl, egyedül a maga sorsát nem látom. [...] Menj el, lányom! Ne maradj közöttünk!” Lásd a már idézett Peter Szondi-kitélt: „Ezért kell minden mozzanatnak a jövőendő csíráját magába foglalnia, »jövővel terhesnek« lennie.”

MELLÉK-SZÖVEGTÍPUSOK	PÉLDA	DRAMATURGIAI FUNKCIÓ
<p>A színész belső hangja – kilépés a szerepből, valóságossá válás</p>	<p><i>Most az egyszer megjedtem Sheryltől. (44.)</i></p> <p><i>(Aznap éjjel Sheryl nálam maradt. Alig tudtam megnyugtani. A földön ágyazott meg magának, és ruhástulcipőstül feküdt le, amit én külön is elbűvölőnek találtam. Szemünk sokáig nyitva volt még a sötétben.) (67.)</i></p> <p><i>(Amikor Sheryl reggel elment, én még aludtam. Egy cédulát hagyott az asztalon: „Délben a szokásos időben jövök, ha nincs lázad, egy-két órára kiülhetnél az ablak elé.”) (71.)</i></p>	<p>1. Nem „félre”-szövegek (<i>aparték</i>), hanem a belső hang szövegei. <i>Voice overek</i>, ha úgy tetszik. A beszélgetések előrehaladtával megsokasodnak a belső hangok – megjelenik tehát egy harmadik hang, ami tovább fikcionalizálja a Pilinszky János nevű szereplőt. (Akit rendszerint Pilinszky János valóságos személlyel feleltetnek meg – tévesen.) A darab: <i>lázalom</i>. A nem-idő darabja – ez is a Wilson-dramaturgia alkalmazása a szövegben.</p> <p>2. A Tizenötödik fejezetet valóságos színházi jelenetté transzformálja ez a két „rendezői utasítás”, amelyek keretezik a fejezetet. A „<i>drame immobile</i>” Simone Weil-i felvetését két mozdulatlan, egymás mellett fekvő test beszél meg, a sötétben. Erotikus momentum és a lélek sötét éjszakája.</p>
<p>A tér szerkezetét „közlő” rendezői utasítások</p>	<p><i>(Már a konyhából.) (55.)</i></p>	<p>Színészi cselekvések, térérzet, ritmusguglatok</p>
<p>Hangulatok, érzések, lelkiállapotok, belső történések – „belülről igazolt” beszédaktusok (pszichológiai dimenzió)</p>	<p><i>Tengerpart, fővény, sírályzaj. (30.)</i></p> <p><i>(Sheryl szokatlanul jókedvű volt ma. Itt mégis elkomorult. Aztán szinte csúfondáros lett.) (76.)</i></p>	<p>Klasszikus rendezői utasítás: mintha a Wilson-előadás cselekményvázát írná meg Pilinszky a Hatodik fejezetben. (Az egész darab lehetséges olvasata: a <i>Beszélgetések</i> mint <i>A süket pillantása</i> „darabja”, azaz: irodalmi adaptációja; beleértve a hanghatások [„Ssssss...” – a fóka, 39.] beépítését a drámaszöveg testébe stb.)</p>
<p>A „jelmez” leírása</p>	<p><i>(Sheryl ezen a délutánon ugyanazt a földig érő ruhát viselte, mint amiben A süket pillantásában föllépett.) (53.)</i></p>	<p>A szituáció jelentésének elmozdítása: ebben a fejezetben a párbeszédéről beszélnek, a „jelenlévészetről” – Sheryl mint a Wilson-előadás inkarnált idézete: „Ruháját fekete taftból szabták, földig ér és mozdulatlan.” (30.)</p>

MELLÉK-SZÖVEGTÍPUSOK	PÉLDA	DRAMATURGIAI FUNKCIÓ
Levél: dramatikus információ és a hiányzó hang színrehozása	<i>(Amikor Sheryl reggel elment, én még aludtam. Egy cédulát hagyott az asztalon: „Délben a szokásos időben jövök, ha nincs lázad, egy-két órára kiülhetnél az ablak elé.”) (71.)</i>	A hiányzó másik: a szereplőt a másik hangján „halljuk”. (Emlékszünk: Claudius nem a tartalmáról, hanem a stílusról ismeri fel Hamlet levelét, azaz Hamlet „hangjáról” – fontos különbség.) A lázmotívum fenntartása.
Cselekvésekre vonatkozó rendezői utasítás	<i>(Sheryl félretette szövegemet.) 80. (Sheryl felállt, és kiment a parkból.) (97.)</i>	Csak a rendezői utasításból tudjuk meg, hogy a parkban nemcsak sétálnak, hanem leülnek. Vagy a járdaszegélyen ültek? A múlt idejű rendezői utasítások az elbeszélés irányába mozdítják el a szöveget – narratív funkciót töltenek be. (A drámában ezek a szövegek jelen idejű állítmányokat használnának.)
Narratív fordulatok	<i>(A rue Rollin alig győzte befogadni a ragyogást. Sheryl fekete cédrusként lépdelt mellettem. Fekete télikabátom csupa por volt. Először próbáltam leporolni a hajlások, aztán úgy találtam, télikabát, por és lábadozás megfér a virágzással. Miről beszélgettünk? Semmiről.) (97.)</i>	A regény mindegyre visszatérő kísérte: narratív gesztusok.

MESTER: Semmit sem tudok hozzátenni. Most már csak valóban a szöveget beteljesítő színházi előadás hiányzik...: „ott [a színpadon] a beszéd pillanata minden”.⁵⁷

TANÍTVÁNY: Ez a betöltetlen hiány járja át Pilinszky életművét *A süket pillantásától* a végső elhallgatásáig. És ez a hiány a mi osztályrészünk.

⁵⁷ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, Budapest, Balassi, 2009, 88.

Epilógus

*Ragyogás – Búcsú – Két angyal – Nincs hova visszatérni –
Egy clochard a járdaszélen*

TANÍTVÁNY: Mi van még hátra?

MESTER: A teremtetlen fény látása: a ragyogás. „A rue Rollin alig győzte befogadni a ragyogást. Sheryl fekete cédrusként lépdelt mellettem.”

TANÍTVÁNY: Majd a kérdés: „Miről beszélgettünk?”

MESTER: És a válasz, az egyetlen lehetséges: „Semmiről.”

TANÍTVÁNY: Nem „beszélgettünk”, valóban, hanem „keletkeztünk”. Pilinszky szava. Létrejönni, igen, az ásító római aréna tekintete alatt.

MESTER: A beteljesülő beszéd színháza. „Tavas van.”

TANÍTVÁNY: Mi az, ami beteljesült?

MESTER: A művészet határainak kijelölése, erre gondolok.

TANÍTVÁNY: Ennyi?

MESTER: Nem-nem, dehog. Ott áll János a járdaszélen, nem érzékeli az idő múlását, lehet, hogy le is ült az aszfaltra, amíg Sheryl vásárolni ment. Előtte rágyújtottak, mint akik most ébredtek fel egymásból. Sheryl hosszan nézi Jánost, majd azt mondja: „Ha visszajövök, szeretnék látni még.” Szikár finálé, a magyar irodalom legszebb búcsújelenete.

TANÍTVÁNY: Sheryl talán attól tart, János elrepül, amíg ő valami ennivalót vesz.

MESTER: Jánosnak valóban semmije sem maradt, még önmaga sem. Csak a repülés.

TANÍTVÁNY: Sheryl, a fölszálló angyal.

MESTER: János, a leszálló.

TANÍTVÁNY: Egy *clochard* a járdaszélen – ez az utolsó kép.

MESTER: A vonuló felhőfoltok mögül Beckett tapsát halljuk.

TANÍTVÁNY: Folytatjuk?

MESTER: Nem hagyjuk abba.

VISKY ANDRÁS

IRODALOM

- ARTAUD, Antonin: *A színház és az istenek*, ford. Betlen János, Budapest, Orpheusz, 1999.
- BADIOU, Alain: *Szent Pál. Az egyetemesség apostola*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex, 2012.
- BECKETT, Samuel: *Összes drámái*, ford. Bart István és mtsai., Budapest, Európa, 1998.
- DERRIDA, Jacques: *Esszé a névről*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1995.
- INGARDEN, Roman: *Az irodalmi mű*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1977.
- KERTÉSZ Imre: *Gályanapló*, Budapest, Holnap, 1992.
- KLENK, Liam: Robert Wilson, the Master of Experimental Theatre, *TheatreArtLife*, 2020. szeptember 9. <https://www.theatreartlife.com/artistic/robert-wilson-the-master-of-experimental-theater/>
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.
- ÓRIGENÉSZ: *Kommentár az Énekek énekéhez*, ford. Pesthy Mónika, Budapest, Atlantisz, 1993.
- PILINSZKY János: *A mélypont ünnepélye*, Budapest, Szépirodalmi, 1984.
- PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Magvető, 2020.
- SZONDI, Peter: *A modern dráma elmélete*, Budapest, Gondolat, 1997.
- VISKY András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020.

MISZTÉRIUMOK BÁBSZÍNHÁZA

Szenteczki Zita *Angyali üdvözlete* Pilinszky János
színházeszményének tükrében¹

—◀▶—
IVÁNYI BENCE

PILINSZKY SZÍNHÁZI VÍZIÓJA MA

Mi jutott számunkra Pilinszky János színházi víziójából, és – ami talán még fontosabb – mihez kezdhethünk ma ezzel a vízióval? A hazai színházi gyakorlat, mint ahogy azt P. Müller Péter is summázza az életművet áttekintő tanulmányában, nem szervesítette Pilinszky drámai szövegkísérleteit, ezzel párhuzamosan pedig az azokat életre hívó színházeszmény se vált tudatosan alkalmazott formateremtő erővé.² Amennyiben tehát a magyar előadó-művészet hetvenes évek óta megképződött színház történeti rétegeit konkrét hatáslenyomatok és élményfossziliák reményében kísérelnénk meg átvilágítani, nem nagyon találunk nyomát Pilinszky-alakzatoknak. Ehhez ugyanis végbe kellett volna mennie a találkozásnak teoretikus és alkotó, teória és praxis között – ám e találkozás Pilinszky és a hazai színházi élet szereplőinek vonatkozásában sosem történt meg úgy, amiképp megtörtént például a lengyel esztétával, Jan Kott-tal és a hatvanas évek angolszász Shakespeare-rendezőivel.³ Kivételek persze szórványosan akadnak

¹ Köszönet Iványi Máténak az előadás rekonstrukciójában nyújtott fölbecsülhetetlen segítségéért.

² „Pilinszky-bemutatókból a színházi adattár huszonegyet tart nyilván, amely számba néhány költői est és balettprodukció is beletartozik. A *Végkifejlet* kötetben kiadott négy színdarabjából eddig – 43 év alatt, 1978-tól 2020 végéig – kilenc bemutató született. Ez azt mutatja, hogy ezek a művek nem épültek be a magyar színházi életbe, nem kerültek fel a repertoárra. Pilinszkynek a jelenlét színházáról megfogalmazott víziója [...] nyomán írott darabjait nem igazolta vissza a hazai színházi gyakorlat.” P. Müller Péter: Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról, *Literatura*, XLVI. évf., 2020/4, 445.

³ A *The Guardian* brit napilap legendás színikritikusa, Michael Billington egyenesen Kottot választotta a „K” betű képviselőjére a modern színház legfontosabb szereplőit és tendenciáit felsorakoztató ábécéjébe (*Michael Billington's A to Z of modern drama*). Bár „jobbára elfeledett lengyel professzornak” titulálja őt, Billington végig hangsúlyozza, mekkora hatással voltak főművének, a *Kortársunk, Shakespeare*-nek esszéi a szigetország színházi kultúrájára, illetve hogy elemzései és elméletei még évtizedekkel később is rendre átsejlenek a nagy-britanniai Shakespeare-rendezések szövetén. Vö. P. Müller Péter: A színház vége avagy az applikáció művészete, in uő: *A maszk-tól a halálszínházig. Színházi írások*, Budapest, Kijárat, 2010, 210–214. Hovatovább, Billington e gesztussal olyan kurrens színházelméleti „divatfogalmak” közé emeli Kottot, mint a politikus,

itt is – vegyük csak példának okáért Visky András munkásságát⁴ –, összességében azonban mégiscsak az a jellemző, amit paradigmaalkotó kötetében Sepsi Enikő is megállapít, miszerint ez a fajta színházi gondolkodás „igazi recepció”, így pedig szervesen és kauzálisan szerveződő hatástörténet nélkül maradt.⁵

Ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy érdektelen, halott és ami legfőbb: visszhangtalan anyagként kellene kezelnünk Pilinszky János színházi vonatkozású írásait. Mert bár a színházcsinálás szempontjából ez a korpusz – és itt muszáj leszögeznünk, aláhúznunk és színes post-itekkal kiemelnünk, hogy szövegekről, szövegekről, szövegekről van szó –, meglehetősen, direkt ösztönzőként kevésbé bizonyult termékenynek, színházértésünkre mindentől függetlenül nagyon is produktívan és inspiratívan képes hatni. Végtére is, mi másra lehetne alkalmasabb bármelyik textus, mint hogy az olvasás aktusában teljesejék be a sorsa?⁶ A következőkben ezért Szenteczki Zita *Angyali üdvözet*-rendezését fogom a Pilinszky szövegeiből kiolvasható színházesztétikai keretrendszerben elemezni. Tanulmányom tehát alapvetően hermeneutikai módszertant követ, az értelmezésnek ama ricoeuri felfogását alkalmazva, mely az olvasás igazi rendeltetését a szöveg aktualizációjában, azaz referencialitásának a világ, illetve az alanyok felé való megnyitásban véli felfedezni, ahol is a világ az olvasók világa, az alanyok pedig maguk az olvasók.⁷ Célkitűzésem kétirányú: egyfelől Pilinszky színházesztétikai elképzeléseit kívánom a filozófiai hagyomány segítségével kommentálni, illetve a vizsgált előadás formai jegyein keresztül plasztikusabbá tenni,

a queer vagy a verbatim színház, illetve olyan „sztáralkotók” közé, mint Brecht, Olivier vagy Sztanyiszlavszkij. Ennek körülbelül az felelne meg esetünkben, ha Nánay István vagy Csáki Judit készítené egy ábécét a modern magyar színházzal kapcsolatában, ahol Kaposvár „K”-ja, Major Tamás „M”-je és az operett „O”-ja mellett Pilinszky volna a „P” – ugye, milyen bizarrnak hangzik? Lásd Michael Billington: K is for Jan Kott, *The Guardian*, 2012. február 21., <https://www.theguardian.com/stage/2012/feb/21/jan-kott-a-z-of-modern-drama> (Letöltés: 2021. szeptember 18.)

⁴ Bővebben lásd Prontvai Vera: Barakkból a végtelenbe. Pilinszky színházeszménye és Visky András *Caravaggio terminál* című drámája, *Vigília*, 81. évf., 2016/10, 745–751.

⁵ „A kor színházi emberei csodálták Pilinszky lírai darabjait, de mivel a szerző a költészet felől tette fel kérdéseit, az inkább hagyományosnak mondható színházi környezetben nem tudtak számára igazi recepciót biztosítani. Ugyanakkor a Pilinszky életművét leginkább meghatározó Robert Wilson színházáról szóló eredeti források sem voltak hozzáférhetőek Magyarországon. Rádásul nem állt rendelkezésre olyan színházi tárgyú elméleti munka sem, amely segítene megérteni, hogyan működik ez a színházról való költői gondolkodás, és ezen a területen az a színházi tapasztalat is hiányzott, amely elegendő érdeklődést keltett volna egy ilyen elmélet kidolgozása iránt.” Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2015, 9–10.

⁶ Paul Ricoeur: *Mi a szöveg?*, ford. Jeney Éva, in uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Osiris, 1999, 33.

⁷ Uo., 27.

másfelől a Szenteczki-előadás működés módját szeretném feltérképezni ennek a konkrét színházi látásmódnak a segítségével. Avagy, miképpen Richard E. Palmer is fogalmaz, egy olyan értelmezői művelet végrehajtása a cél, amelyen keresztül „valami idegen, ismeretlen, időben, térben és tapasztalatban távoli válik ismerőssé, jelenszerűvé és felfoghatóvá”⁸

Az értelmezés során, miként azt Ricoeur kijelöli, voltaképpen a szerzőtől már függetlenné vált szövegszándék nyomvonalán indítjuk el gondolkodásunkat.⁹ Ezt a folyamatot azonban nem a szövegről való, a textus esetleges, szabad felületére önkényesen ráerőltetett, szubjektumközpontú tevékenységként törekszünk realizálni, hanem mint egy, a szöveg *általi*, annak idegensége és külsődlegessége révén a tudatunkban konkretizálódó aktust, ami egyszerre terebélyesíti ki a jelentést és teljesíti ki a jelenlétet. Az értelmezés illetően módon mindig többpólusú és dinamikus, eleven és reciprok esemény.¹⁰ Találkozás a villamoson, egy trafikban, egy árverésen. Szembesülés az írással és szembesülés a valósággal az írás objektívjén keresztül: hatás–ellenhatás, pulzáló kölcsönösség. Hirtelen fölrobajló madárrajsurrogás. A szöveg „rányítása” a megtapasztalt világra,¹¹ hogy egymásba játszátásuk *itt és most* jelentéseket hozhasson létre.¹² A szöveg összeolvasása más szövegekkel, hogy értelmük a másik tükrében még plasztikusabban, még világosabban tűnhessen föl előttünk.¹³ Ezeknek szellemében született meg a jelen dolgozat is.

A PILINSZKY-SZÍNHÁZ ESZTÉTIKÁJA

Pilinszky János színházi gondolkodásának egyik, elemzésünk szempontjából kiemelt jelentőségű kulcsfogalma a *mimikri-színház*. Korának előadó-művészetéről az a markáns benyomása támadt ugyanis, hogy „alapjában a színpad realitása szűnt meg”,¹⁴ paradox módon épp azért, mert, úgy tetszett, a színházi gyakorlat a színpadi cselekvést egy az egyben a valódi cselekvések szolgai leképezéseként, utánzásként vitte színre. Ezzel viszont azt a hatást érte el, hogy „az úgynevezett »mimikri-drámában« pontosan annyi ideig szól a telefon,

⁸ Richard E. Palmer: „Hermeneuein–hermeneia” – Ókori szavak használatának mai jelentősége, ford. Kállay Géza, in Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete. Tanulmányok*, Szeged, JATEPress, 1998, 60.

⁹ Ricoeur: *Mi a szöveg?*, 29–30.

¹⁰ Uo., 30.

¹¹ Uo., 25.

¹² Uo., 27.

¹³ Uo., 14.

¹⁴ Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Magvető, 2020, 54.

kopogtatnak, foglalnak helyet, gyújtanak cigarettára, mint az életben”.¹⁵ Mindeme végletekig csiszolt színészi akciók mimetikus szempontból azonban lehetnek bármily „tökéletesek” is, ha közben a forma tetszetős héjából hiányzik a tartalom, hiányzik a hús, hiányzik a színház *sine qua non*-ja: annak érzete a nézőben, hogy amit itt és most lát, annak *valóban* elemei köze van hozzá és *valóban* nyomot hagy létének tünékeny szövetében. Vagy ahogy Pilinszky maga írja:

Egy szép nap arra ébredtünk, hogy az idáig zavartalanul játszott művek a színpadon többé *nincsenek jelen*. Díszletben, mozgásban, kosztümben hiába volt többé a legtökéletesebb átélés, *mimikri*, egy rosszkor recscsent deszka, rosszkor meglebbent színpad *hallhatóbbá és láthatóbbá* vált a legsikerültebb jelenetnél. Mi több: a deszkareccsenés *megtörtént*, míg a darab valahogy nem történt meg és egyre kevésbé *történt meg*. A *mimikri-színház* elvesztette jelenlétét. Valahol elveszett a között, amit az életben „leutánzott”, s a között, amit a színpadon „megjelenített”. Ezernyi kellékével és remekbe szabott hőseivel az olyan mondathoz vált hasonlatossá, aminek mindene van, főneve, jelzője – csupán állítmánya nincsen, ami a „történést” az *itt és most* erejével a színpadra szögezza. Ami nélkül pedig nincs megrendülés, mivelhogy lényege szerint nem történik semmi sem. A leghűségesebb utáncat se pótolhatja ugyanis e történést egyszeri súlyát, ütését, erejét.¹⁶

De mit értsünk pontosan jelenlét alatt? Először is, tekintve, hogy a színészek a fenti példában *ténylegesen* jelen vannak a színpadon, tehát nem robotok vagy hologramok helyettesítik őket, ontológiai értelemben nyilván rendelkeznek jelenléttel, azaz egy konkrét helyen, egy konkrét időben való ottléttel. Más kérdés viszont, hogy mindeközben képessé válnak-e a néző felé egy sajátágosan teatrális élményt, a színházi műalkotás, azon belül pedig a színészi prezencia direkt és elevenbe vágó tapasztalatát közvetíteni. E ponton utalhatunk Gadamer híres teóriájára, amely a játékot jelöli meg a művészet mintaképeként, ahol „megszűnik a különbség a hit és a színlelés között”, és így elsőbbséget élvez a játékos tudatával szemben.¹⁷ A játéknak saját világa és szelleme van, ami magába vonja a mindenkori játékosokat – ehhez hasonlóan pedig a művészet is saját világgal és szellemmel rendelkezik.¹⁸ Lényeges vonása viszont, hogy e világ és szellem játéktérét nem a játszó – avagy nem a műalkotás alkotó és befogadó „résztvevői”

¹⁵ Uo., 16.

¹⁶ Pilinszky János: Új színház született, in uő: *Esszék, cikkek*, vál. Bende József, Budapest, Magvető, 2019, 573. (Kiemelések az eredetiben.)

¹⁷ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 90.

¹⁸ Uo., 91.

–, hanem a játék, illetve a mű maga méri ki.¹⁹ Nem számít tehát, személy szerint ki az, aki belép ebbe a térbe, mivelhogy a játékos szubjektuma a játék létszerkezete szempontjából abszolúte lényegtelen: a játék azáltal van, hogy egy végcél nélküli ide-oda mozgás ismétlődik, mert potenciálisan mindig akadnak olyanok, akik ezt a mozgást újból és újból végrehajtják.²⁰ Ez a művészet vonatkozásában egy önmegmutató aspektussal is szervesen összetartozik: a játék résztvevői – ez vers esetében a költő, festmény esetében a festőművész, színház esetében a színész, a rendező, a többi munkatárs stb. – „nem oldódnak fel abban, amit bemutatnak, hanem túlmutatnak azok felé, akik nézőként vesznek részt bennük”.²¹ Annak a heideggeri gondolatnak a továbbírása történik itt voltaképpen, amely szerint „a mű egy világot nyit meg, és azt maradandóan működésben tartja”.²² A világ térség (*Geräumigkeit*), ahol döntéseink és vállalásaink mozgásba lendülhetnek; ahol az állandóság és változékonyság, közelség és távolság, szűkösség és tágasság dialektikája zajlik; ahol az élet egyáltalában megélhetővé lesz.²³ A mű pedig azáltal létesül műalkotássá, hogy teret nyit egy ilyen térségnek, és ezt a felállított és berendezett világot mindvégig nyitva tartja.²⁴ Ez a nyitottság az a néző felé való nyitottság és ez a tér az a játéktér, amelyen keresztül és ahová a befogadó meginvitáltatik, és ez az autonóm világjelleg az, amelynek köszönhetően „[a] játszó maga fölött álló valóságként tapasztalja a játékot”.²⁵ Ezt a világot azonban nem egy irodalmilag kidolgozott, fiktív univerzum reprezentációjaként kell elképzelni: az Erika Fischer-Lichte által hozott példában, Handke *Közönséggyalázás* című drámájának ősbemutatóján ugyanúgy „megnyílt egy térség” a színházi esemény során, mintha mondjuk a *Három nővért* adták volna elő. Annyi volt csak a különbség, hogy e világ sokkal direkterben nyitott a közönség felé, és sokkal önreferenciálisabb is volt annál, mint amennyire egy „klasszikus vonalvezetésű” előadás lett volna.²⁶ Claus Peymann rendező nem teketóriázott: ellentmondást nem tűrően, a legelső pillanattól kezdve játékba vonta a nézőket. Ám ennek a játéknak is létrejött a saját, autonóm világa: egy olyan specifikus színházi helyzet, ahol a színészek mint színészek vannak jelen, miközben válogatott sértéseket vágnak a nézők fejéhez, akik pedig mint nézők,

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo., 89.

²¹ Uo., 92.

²² Martin Heidegger: A műalkotás eredete, ford. Bacsó Béla, in uő: *Rejtektutak*, Budapest, Osiris, 2006, 33.

²³ Uo., 33–34.

²⁴ Uo., 34.

²⁵ Gadamer: *Igazság és módszer*, 93.

²⁶ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009, 22.

akiket éppen színészek inzultálnak egy színházban, szabadon eldönthetik, hogyan reagálnak erre.

Pilinszkyre visszatérve, nyilvánvalóan nem arról van szó, hogy a színészek mint szubjektumok veszítették el jelenlétüket. Amire ő utal, az valójában játékbanvaló-létük eltűnése. Amennyiben ugyanis nem érzékeljük a játékbanvaló-létet, a játéknak magának is nyoma vész: megmutatkozása rejtőzéseké, nyitottsága elzártasággá alakul. Ha nem vagyunk képesek a játsszók tevékenységében játszott-ságként megélni a játékot, világszerűséget sem regisztrálunk többé, tehát amivel szembekerülünk, az nem műalkotásként fog megképződni észlelésünkben. Műalkotás híján pedig nincs, amit szemléljünk, nincs, ami művészi hatással lehetne ránk és megváltoztathatná a világhoz, a valósághoz, a létezéshez való viszonyunkat, vagy új ismereteket közölhetne a számunkra ezekről. Holott Gadamer szerint „a műalkotás igazi léte abban áll, hogy tapasztalattá válik, mely megváltoztatja a tapasztalót”.²⁷ A prezencia ezért sohasem pusztán önmagát prezentálja a színpadon, hanem a játékbanvaló-lét vehikulumaként lép működésbe előttünk. A színházi stúdiómozgások alapvető fogalomtárában Patrice Pavis úgy fogalmaz, a jelenlét az, amivel „a színész meg tudja ragadni a közönség figyelmét és képes hatni rá”.²⁸ Olyan képesség vagy energia ez, ami a színház lényegi aspektusa, és amelyen keresztül a néző számára az a specifikusan teatrális élmény megvalósul, hogy miközben a játsszó fél mint X színész ténylegesen jelen van *itt és most*, addig a téridőnek ugyanebben a konkrét szegmensében, ugyanebben a konkrét prezenciájában egy *máshol és máskor* létező Y fiktív személy is megtestesítettik.²⁹

Tulajdonképpen tehát a jelenlét minőségén múlik az, hogy az előadás esztétikai élményként képződik-e meg a befogadói szemléletben avagy sem. A kérdés már csak az, miféle változás állhatott be a színészi alakítás létmódjában, aminek következtében Pilinszky a jelenlét eltűnését érzékelhette. Nicolai Hartmann ezt írja az esztétikai tárgyak létstruktúrájáról:³⁰

²⁷ Gadamer: *Igazság és módszer*, 89.

²⁸ Patrice Pavis: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006, 205.

²⁹ Uo., 205–206.

³⁰ A hartmanni terminológia mindent tárgynak, pontosabban objektumnak tekint, ami találkozik a szubjektum tudatával. Ennek megfelelően még egy olyan komplex, sok-sok különmemű akcióból és anyagiságból egyé szerveződő észleletköteg is, mint amilyen a színházi esemény, tárgynak tekinthető. Érdemes emellé odatenni Gadamer képződményfogalmát, és rögtön világossá lesz, miért kezelhető objektumként (műként, munkatárgyként) az előadás: „Azt a fordulatot, amelynek során az emberi játék mint művészet igazán beteljesedik, *képződménnyé való átváltozásnak* nevezem. A játék csak ennek az átváltozásnak következtében éri el idealitását úgy, hogy most már ugyanannak lehet tekinteni, és ugyanakként lehet érteni. Csak ekkor áll elő az a helyzet, hogy úgyszólván a játsszók megmutatótevékenységétől [sic!] elválasztva mutatkozik meg, s annak a tiszta megjelenésében áll, amit játszanak. Mint ilyen, a játék – az előre nem látott improvizáció

A szép: kétféle tárgy; de mintha egyetlen tárgy volna. Tehát reális tárgy, s ezért az érzékek számára adott; de nem merül ki ebben, ellenkezőleg, ugyanúgy egy teljesen más, nem valóságos tárgy is, mely a reálisban – vagy mögötte felbukkanva – jelenik meg. A szép nem egyedül az első tárgy és nem a második, hanem a kettő együtt, egymásban. Helyesebben szólva, a szép az egyiknek a másikban való megjelenése.³¹

A reális ez esetben természetesen az, ami számunkra fenoménként közvetlenül felkínálja magát, például egy akvarell, az irreális pedig az, ami közvetett tartalomként e fenoménban azért csak nyer egyfajta közvetlenséget, például a szóban forgó akvarell által élénk tárt tóparti táj. Az irreális tehát mindaz, ami kézenfekvő jelentésként vagy jelenségként alapvetően nincs jelen a műalkotás anyagiságában (például a vászonban és a festékben), a művészi tevékenység révén azonban mégiscsak megjelenik benne. A világ, amiről tudva tudjuk, hogy nincs itt, és ennek ellenére mégis itt van, „fel van állítva”³² előttünk. „A műben felnyíló igazságot az addigi sohasem támasztja alá, és az belőle sohasem vezethető le. A mű megdönti az eddigi kizárólagos valóságát. Ezért amit a művészet megalapít, azzal sohasem ér fel a kéznéllevő és a rendelkezésre álló. Az alapítás bőség, adomány”, írja Heidegger.³³

Na, és a szépség? Hartmann definíciója szerint egy olyan tárgyérték, amely az objektumban a szemlélet és élvezet aktusa során mutatkozik meg, azaz nem annak pusztá létéhez, hanem számunkra való tárgylétéhez tapad.³⁴ Ezt azonban véletlenül se értsük úgy, hogy a befogadó tudata vetíti bele a műalkotásba a szépséget. Bűvöletét, ahogy Hartmann nevezi, a lebegés okozza, amely az előtérben megjelenő reális és a háttérben megjelenő irreális egyként-való létezéséből fakad: abból tudniillik, hogy ontológiai kettőssége ellenére „a tárgy sértetlen egység élményét nyújtja”.³⁵ A színház öröme is ebből a dialektikából fakad, a valóságérfektus és a teatrális effektus termékeny, ide-oda ingázó kölcsönhatásából, amely hol elidegeníti, hol azonosulásra készíti, de minden esetben játékba hozza a nézőt – a nézőt, aki, miközben tudatában van annak, hogy akit néz, az valójában nem Hamlet dán királyfi, mégis belemerül az előadás által megnyitott játék dinamikájába, és képes úgy megélni, amit tapasztal, hogy közben *valóban*

is – elvileg megismételhető, s ennyiben maradandó. Műjellege van, ergon, s nem csupán energia. Ebben az értelemben nevezem képződménynek.” Gadamer: *Igazság és módszer*, 93.

³¹ Nicolai Hartmann: *Esztétika*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Magyar Helikon, 1977, 58.

³² Heidegger: *A műalkotás eredete*, 33.

³³ Uo., 59.

³⁴ Hartmann: *Esztétika*, 553. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a sajátosság nem kizárólag a műalkotásokra vonatkozik, Hartmann tipológiája – sok más esztétikához hasonlóan – különbséget tesz emberi, természeti és művészi szép között.

³⁵ Uo., 59.

Hamlet dán királyfit látja. Ezt a jelenséget keresztelte el Pavis a pszichoanalízisből kölcsönzött terminussal denegációnak (*Verneinung, dénégation*).³⁶

Ebből persze az is kiviláglik, hogy a szépség valójában egy rendkívül tág, nehezen rendszerezhető, komplex fogalom, mert a „fenséges”, a „bájos”, a „megható” éppúgy alkategóriájának számít, mint a „festői”, a „plasztikus” vagy a „drámai”.³⁷ A különféle esztétikai árnyalatok nagyban függenek a megjelenített irrális, a túlnan lévő sajátosságaitól, ám ezek sokfélesége nem zárja ki a szépséget mint átfogó érték-specifikumot, legyen szó akár egy vattacukorszínű, légies Fragonard-ról, akár egy szomorkásan szemerkélő Satie-ról, akár egy vérét hullató, fanyar Apollinaire-ról. Ugyanis az érzéki megjelenés *módja*, nem pedig tárgya az, ami a szépséget hordozza, vagyis önmagában (*an sich*) „nem az a szép, ami megjelenik, hanem maga a megjelenés.”³⁸ Azaz egy guvadt szemű, késhegy fogazatú démonmaszkot is találhatunk szépségnek, amennyiben a faanyag technikai kidolgozottsága, a lakkrétegek színe és textúrája, valamint a különféle csont-, fém- és szőrmeberakások képesek az amúgy visszataszító pokolfajzat közvetett irrealitását mint közvetlen, reális élményszerűséget közvetíteni felénk.³⁹ Heidegger se véletlenül véli úgy, hogy „[a] megjelenés, mint az igazságnak a műben és műként való léte: a szépség”.⁴⁰ Az igazság ebben a kontextusban nem logikai értelemben vett igazságot jelent, hanem a létező mélyén megbúvó lényegiség kilépését az el-nem-rejtettségekbe, a lét póré valójának megmutatkozását a materiában felragyogva.⁴¹ A művészet gadameri játékában „láthatóvá válik az, ami van”: a műalkotásban a valóság a maga igazságába emeltetik fel.⁴² A színházban ez lehet egy kellék igazsága, egy mozdulat igazsága, egy helyzet igazsága. Egy díszletelem vagy egy közlés igazsága. Lehet csúf is ez az igazság, akár a példaként citált maszk esetében, a megformálásban széppé lényegülhet át az is.

Pilinszky esztétikai szemléletében – intenzíven izzó katolicizmusának és az őt ért Simone Weil-hatásnak köszönhetően – mindez még azzal egészül ki, hogy az igazság megmutatkozása Isten megmutatkozása is egyben. A szépség misztikus

³⁶ Pavis: *Színházi szótár*, 80–81.

³⁷ Hartmann: *Esztétika*, 507–508.

³⁸ Uo., 510.

³⁹ A történeti tisztánlátás kedvéért érdemes hozzátenni, hogy ez a szemléletmód nem kizárólag a szépségről való modern gondolkodás sajátja, hisz már Szent Bonaventura is azt írta a 13. században, hogy „az ördög képmása szép, amikor jól ábrázolja az ördög rútságát”. Idézi Umberto Eco: *A szépség*, ford. Barna Imre, in uő: *Óriások vállán. Milanesiana-előadások 2001–2015*, Budapest, Kossuth, 2019, 42. Illetve Kant is „azért határozta meg a művészetet egy dolog szép képzeteként, mert a művészet a rútat is szépként tudja megjeleníteni”. Idézi Gadamer: *Igazság és módszer*, 95.

⁴⁰ Heidegger: *A műalkotás eredete*, 64.

⁴¹ Uo., 25–26.

⁴² Gadamer: *Igazság és módszer*, 95.

élmény, teológiai tapasztalás. A szent megjelenése a profánban, a láthatatlan átsugárzása a láthatón. Nem véletlen, hogy kultikus esszéregénye, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* oldalain Weil híres labirintusmetaforáját is földidezi: „A szépség labirintus. Sokan indulnak benne, de feleúton elfáradnak. Egyesek azonban elég erősek, és eljutnak az útvesztő közepébe. Ott Isten várja, fölfalja és kiokádja őket. Akkor kijönnek a labirintusból, és megállva bejáratában, az arra menőket szelíden befelé tessékeli.”⁴³ Weil gondolkodásában ugyanis „a szépség [...] a világ rendjének érzéki megtapasztalása”.⁴⁴ Ezt a rendet a szükségszerűségben fedezte föl, abban, hogy minden, ami van, gyémántkemény struktúrájába szorítottatott a létnek, ami alól nincs kibúvó senki és semmi számára.⁴⁵ Ám míg ez egyrészt „brutális kényszerítésként” tűnik föl előttünk, satuként, amivel a világ minden irányból ráfog a létezőkre, a dolgok „Istennel szembeni tökéletes engedelmisségként” ugyanakkor a szeretetünkre is méltóvá lehet.⁴⁶ Ez már csak azért is kardinális kérdés, mert Weil „elképzelése szerint az ember mindig alá van vetve a szükségszerűségnek, s egyedül arra van lehetősége, hogy elfogadjja a szükségszerűség rendjét, melynek azontúl részét képezi”.⁴⁷ Isten ily módon, mondhatjuk, maga a lét tömény valódisága, ami az univerzum minden létezőjében ontológiai esszenciaként megtalálható. Ellentmondani ellentmondhatunk neki, lázadozni lázadozhatunk ellene, de sem elpusztítani, sem megváltoztatni nem tudjuk. Nem azért kell elfogadnunk őt, mert valami szakállas öreg bácsika a felhők között ezt követeli tőlünk – a kereszténység antropomorf istenképe igencsak félreviszi az erről való gondolkodást –, hanem azért, mert *van*. A „vanás” maga pedig nem tud nem lenni. A lét mindenhatóságának tagadása hosszú távon csak frusztrációt, gyűlöletet és rengeteg fölösleges szenvedést szül, így nemcsak az esztétikus, hanem az etikus élet szempontjából is elengedhetetlen a szépség megélni tudá-

⁴³ Pilinszky: *Beszélgetések*, 77. A weili szöveg maga így szól: „A világ szépsége a labirintus nyílása. Az óvatlan, ki besétál, tesz néhány lépést és egy idő után azon kapja magát, hogy nem találja a nyílást. Elcsigázva, étel s ital nélkül sötétségben, elszakítva rokonaitól, azoktól, akiket szeret, akiket ismer, semmit sem tudva menetel, reményét veszítve s képtelen már önnönmagának is számot adni róla, hogy valójában megy-e avagy maga körül forog. De ez a szerencsétlenség semmi ama veszély mellett, mely fenyegeti. Mert ha nem veszti el bátorságát, ha folytatja útját, csaknem biztos, hogy végül is eljut a labirintus középpontjába. És ott Isten várja, hogy fölfalja. Később kievickél, de megváltozva, másként, kit fölfalt és megemésztett Isten. Akkor a nyílás elé áll örnek, hogy szelíden betessékelye az arra igyekvőket.” Simone Weil: *Ahol elrejlük az Isten, ford. Reisinger János*, in uő: *Ami személyes, és ami szent. Válogatott írások*, vál. Reisinger János, Budapest, Vigília, 1998, 127–128.

⁴⁴ Vető Miklós: *Simone Weil vallásos metafizikája*, ford. Bende József, Budapest, L'Harmattan, 2005, 122.

⁴⁵ Uo., 44.

⁴⁶ Uo., 119–120.

⁴⁷ Uo., 45.

sának képessége. „Nem az a nihilista, aki nem hisz semmiben, hanem az, aki nem hisz abban, ami van”, mondja Camus,⁴⁸ és e kijelentésnek igen súlyos nyomatékot ad mindama gaztett és vérengzés, amelyet a 20. század során a múlt eltörlésének és az élni adatott valóság felszámolásának jegyében elkövettek. Ezért válik erkölcsi kötelességgé, hogy az ember fölébressze magában a szeretetet a világ szükségszerű rendje iránt, amihez Weil szerint a szépség kínálja a legegyszerűbb utat.⁴⁹

Ennek az elképzelésnek nyomán válik a valódi művészi erővel bíró előadás Pilinszky János esztétikájában világmodellé – olyan modellé, amely arra a golyóra hasonlít, „ami akkor is gurul, ha nem »adják elő«”.⁵⁰ Miképp Gadamer játéka, ami akkor is van, amikor nem játssza éppen senki, a műalkotás is van, attól függetlenül, hogy az általa megnyitott „irreális játéktér-világba” belép-e aktuálisan valaki vagy sem, még úgy is, hogy „a néző felé való nyitottság hozzátartozik a játék zártságához”,⁵¹ azaz a más-számára-való-lét inherens része a mű ontológiai szerkezetének. (Ugyanígy, Emily Dickinson versei már akkor remekművek voltak, amikor még a kutya nem olvasta őket, hiába dohosodtak egy szekreter mélyén ismeretlenül.)⁵² Ez a modell ugyanis, akár egy miniatűr *perpetuum mobile*, a maga keretein belül a létben föllelhető valamely univerzális érvényű igazságot tartja örökkévaló működésben, amely viszont mindig és mindenkor *van*, függetlenül attól, észleljük-e vagy sem. Ez az igazság pedig az az érték, amelynek misztériuma az esztétikai észleletben szépségként ölt testet. A „testet ölt” itt korántsem véletlen szófordulat, hisz miként Simone Weil is a világot szervező Logosz, azaz Isten igéjének Krisztusban való megtestesülésével azonosította a szépséget,⁵³ úgy Pilinszky is megtestesülésként konceptualizálja az alkotómunkát:

⁴⁸ Albert Camus: *A lázadó ember*, ford. Fázsy Anikó, Budapest, Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1993, 87.

⁴⁹ „És mégis, e korban s a fehér faj országaiban a világ szépsége csaknem az egyedüli lehetőség, hogy az ember magába fogadja az Istent. [...] A profán élet minden törekvésében jelen van [ti. a szép érzete]. Ha igazivá és tisztává tennék, egy tömbben szállítaná a profán élet egészét az Isten lábai elé, s lehetővé tenné a hit maradéktalan megtestesülését. Egyébként a világ szépsége általában a legegyszerűsebb, a legkönnyebb, a legtermészetesebb út.” Weil: *Ahol elrejlík*, 126–127.

⁵⁰ Pilinszky: *Beszélgések*, 48.

⁵¹ Gadamer: *Igazság és módszer*, 93.

⁵² „Ahogy az igazság van és hat olyan városokban is, ahol senki se mond igazat, és minden cselekedet képmutatás.” Pilinszky: *Beszélgések*, 48.

⁵³ Vető: *Simone Weil*, 118. Vö. János evangéliumának híres bevezető részével: „Kezdetben vala az Íge, és az Íge vala az Istennél, és Isten vala az Íge. Ez kezdetben az Istennél vala. Minden ő általa lett és nála nélkül semmi sem lett, ami lett. Ő benne vala az élet, és az élet vala az emberek világossága; és a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt.” (Jn 1,1–5); „És az Íge testté lett és lakozék mi közöttünk (és láttuk az ő dicsőségét, mint az Atya egyszülöttjének dicsőségét), aki teljes vala kegyelemmel és igazsággal.” (Jn 1,14).

A művészetet egyedül az élteti, ami csakugyan van, mi csakugyan megtörténik. Ahogy az éhezőt nem lehet szép szavakkal megetetni, a művészet se táplálkozhat utópiákból. A legtündöklőbb elgondolás sorsa is megformáláskor, anyagban dől el, ahogy egy szerelemé az ölelésben. A művészet: inkarnáció. Minél „szellemibb”, annál tapinthatóbb. És fordítva: minél „tapinthatóbb”, annál bensőségebb, annál szellemibb.⁵⁴

Tapinthatóvá tenni a szellemit, a bensőségest – a Pilinszky-színház mottója is lehetne akár. Ebben a tapinthatóvá tételben van kiemelt jelentősége a jelenlétnek, és a fentiekben elvégzett bőséges elméleti vizsgálódást követően talán már képesek leszünk megindokolni, miért. Ha ugyanis az esztétikai tárgy ontológiai szerkezetének hartmanni meghatározását összefésüljük a színészi prezencia paviszi deskripciójával, elég egyértelművé válik, hogy a szépet konstituáló kétféle objektum közül a reális „tárgy” helyére beilleszthető X színész ténylegesen élénk tárt lény, a performatív aktust végrehajtó színpadi alak, *aki* megjelenít; az irreális „tárgy” helyére pedig az az Y fiktív személy, a referenciálisan megidézett figura, *akit* megjelenítenek. De minek feleltethető meg akkor a jelenlét? Hartmann a következőket írja:

Világos, hogy az esztétikai tárgy létmódja ilyen struktúra [ti. szerkezeti kettőség] mellett nem lett egyszerű. Mint ahogy kétféle tárgy rejlik benne, úgy léte is kétféle; egy reális és egy irreális, csupán megjelenő. S az benne a sajátságos, hogy a létnek ez a kétfélesége teljes különemúsége ellenére sem vezet a tárgy széthasadásához vagy egységes voltának megszűnéséhez. Ezek szerint a két alkotórész viszonyának valami egészen belsőnek, mondhatni, funkcionálisnak kell lennie. A sajátos viszony, amelyen a tárgy szép volta múlik, voltaképpen az a meghatározó szerep, amelyet a reális (az érzékileg adott) játszik a tárgyban, hogy a tőle egészen különböző irreálisat megjelenítse.⁵⁵

Mindebből világosan kitűnik, hogy a jelenlét ennek a belső, funkcionális viszonynak egyfajta dinamikus, élet- és lélektanilag is érzékelhető sugárzása, melyen át a két pólus, a performer és a performált egyként-lévősége a befogadóban zsigerileg realizálódik. Az, hogy Pilinszky ennek eltűnését tapasztalta, leginkább a színházi esemény létmódjában beállt változással magyarázható, konkrétan azzal, hogy az érzékileg adott előtér (X) és a benne megjelenő háttér (Y) között lévő „lebegés” felszámoltattott.⁵⁶ Talán nem nagy merészség azt

⁵⁴ Pilinszky János: A művészi szép, in uő: *Esszék, cikkek*, vál. Bende József, Budapest, Magvető, 2019, 644.

⁵⁵ Hartmann: *Esztétika*, 59.

⁵⁶ Bővebben lásd uo., 62–63.

állítani, hogy ez az oszcilláció lényegében a gadameri játék ide-oda mozgásának felel meg, „mely nem kötődik semmilyen célhoz, melyet elérve befejeződne”, és ami „állandó ismétlődésben újul meg”.⁵⁷ Itt ezért vissza is csatolnék ahhoz a korábbi megállapításhoz, miszerint nem is a jelenlét, hanem a játékban-való-lét eltűnése vált érzékelhetővé, ám mint látjuk, nem a jelen és nem is a lét, sokkal inkább a játékban-valóság az, ami egyszer csak kihullott a képletből. A színész színpadon való ottléte megmaradt a világunkban levő ittlétnek, de az érzékelés számára eltűnt az előadás saját világában levő amottléte. Méghozzá azért, mert megváltozott X előadói célkitűzése: többé nem arra törekedett, hogy önmagán keresztül megjelenítse Y-t, hanem arra, hogy a néző meg legyen győződve arról, hogy Y éppen meg van jelenítve. Látszólag e kettő közt nincs semmi különbség, pedig a differencia szubsztanciális. Az előbbi alkotás, az utóbbi alibi. Az előbbi élmény, az utóbbi szimuláció. Az előbbi mágia, az utóbbi szemfényvesztés. Gágyor Péter író-rendező esszékötetének terminusait kölcsönvéve: előbbi *kreatív*, valódi teremtő tevékenység, míg az utóbbi *illusztratív* aktusok mechanikus sora.⁵⁸

Az illusztratív színészi játék azonban nem partnernek és játszótársnak, hanem jobb esetben kuncsaftnak, rosszabb esetben alattvalónak vagy baleknak tekinti a nézőt. Nem *vele* játszik többé, hanem *neki*. Tetszeni akar, ahelyett, hogy tetszene. Munkája művészetből szolgáltatássá satnyul. A néző fizet, ő pedig kielégíti az igényeit. Az alapján, milyen szellemiséggel áll ki a színpadra, az illusztratív színész alapvetően háromféle lehet. Van a tisztességebb típus: ő az, aki kuncsaftnak tekinti a nézőt, és az elégedettségére utazik. Játéka azért lesz illusztratív, mert célja nem az, hogy megtestesítse Torvald Helmer ontológiai igazságát, hanem hogy ne okozzon csalódást a vevőkörének, aki aznap este Torvald Helmer akarja látni. Összes energiáját arra fordítja, hogy X minden ízében a kívánt hatást keltse, ám emiatt már nem azt mutatja meg, ő miképpen viszonyul művészileg Y-hoz, hanem hogy a nézők elvárása szerint hogyan kéne viszonyulnia hozzá. Gesztusai ezért alapjáraton automatizmusok és klisék, elvégre nem az egyedi, a számára, színészi szubjektum számára igaznak és érvényesnek tetsző, hanem az általános, a minél több ember számára elfogadható szervezi alakítását. A másik két, tisztességtelenebb típus pedig maximálisan vissza is él az így felhalmozódó gesztikus panelekkel. Az egyik elkezdti tökélyre fejleszteni és önértékén mutogatni őket. Már nem is egyszerűen a fiktív figurával kapcsolatos nézői elvárásokhoz szeretne igazodni, hanem egyenesen sütkérezne a publikum csodálatában. Nem szimplán alkalmazza a kliséket – fitogtatja őket. Közönségét az alattvalóinak

⁵⁷ Gadamer: *Igazság és módszer*, 89.

⁵⁸ Gágyor Péter: *Az eretnek és a színház. Jegyzetek a próbaszűnetekből*, Dunaszerdahely, Vámbéry Polgári Társulás, 2020. Jelen tanulmány szempontjából kiváltképp figyelemre méltó *A pátosz és az őszinteség* (73–83), illetve az *Érzelmek, érzések, és megint a politikum* (169–177) című szöveg.

tekinti: jelenléte nem játékba hív, hanem leigáz. A másik, szintén nem túl tisztességes típus viszont sosem fejleszti, hanem úgy, ahogy találja, eltanulja a kli-séket, aztán aszerint, amit az aktuális színpadi helyzet konvenciója éppen megkíván, odapuffantja valamelyiket a néhány jól bejáratott közül. Neki a színház elsősorban nem az ügye, hanem a munkahelye, ám munkájában nem a kézmű-vesek, hanem a kígyóolajárosok etikáját követi. Minimális befektetéssel maxi-mális profitot. Ezért, amikor lehet, spórol az energiával, vagyis spórol a jelenlét-tel is. Ő az a színész, aki, ha nem is feltétlen tudatosan, de balekként kezeli a nézőt. Mivel azonban egy bizonyos távolságból nézve már eléggé színésznek látszik, és mivel sajnos elég gyér a konkurencia, az emberek egy jelentős hányada el is hiszi neki, hogy amit produkál, az színészet.

Végző soron azonban mindegy is, az illusztrativitás melyik alfajával találjuk szembe magunkat. Hiszen az elv, ami a jelenlétesztés tapasztalatát okozza, mindegyikük esetén ugyanaz: a színház hangsúlya X és Y, az immanens előtér és a transzcendens háttér dinamikus egyként-lévőségéről teljesen eltolódott a materiális jelölők felé. X prima és hatékony megkonstruáltsága egyszerűen elrekesztette előlünk Y-t. Attól fogva, hogy a kulturális javak tényleges monetá-ris értékkel bírnak, azaz árucikkek lesznek, többé nem engedhetik meg maguk-nak, hogy megosztók vagy, hovatovább, kudarcosak legyenek. Azzal ugyanis a művészet a saját piaci pozícióját ásná alá. Márpedig, ahogyan azt például Hans-Thies Lehmann is megállapítja, a nyugati társadalmakban mára már minden humán tapasztalat az árukkal, illetve a fogyasztásukkal és birtoklásuk-kal kapcsolódik össze.⁵⁹ Ezért van az, hogy a színház esetében is optimalizálni kell a kiadásokat és kiküszöbölni minden lehetséges kockázatot. A polgári szín-játászból megörökölt realista kóddal, mint a legtöbbek által értett és kedvelt színházi nyelvvvel, pedig nem nagyon lehet mellélőni. Nem csoda, hogy a mimik-ri éppen ennek a stílusnak az automatizálásaként jött létre.

Csakhogy kockázat nélkül nincsen művészet – tehát színház sincsen. A koc-kázat ugyanis, állítja Gadamer, nem választható el a játék létmódjától, mivel maga a játék mindig kockázatot jelent a játékosnak.⁶⁰ „Csak komoly lehetőségek-vel lehet játszani”, írja. „A játék izgalma, melyet a játékos érez, pontosan ebben a kockázatban rejlik. Ilyenkor a döntés szabadságát élvezzük, mely ugyanakkor mégis veszélyeztetve van és elkerülhetetlenül korlátozott.”⁶¹ A műalkotás mindig játék, a játék mindig kockázat. Az a színészi jelenlét, amely nem vállalja fel az alkotás kreatív kockázatát, elveszíti játékban-való-létét. Esztétikailag megszűnik

⁵⁹ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 221.

⁶⁰ Gadamer: *Igazság és módszer*, 91.

⁶¹ Uo.

tapasztalhatóknak lenni: elvész belőle az mozgalmasság, ami a maga világába ránthatná a befogadót. Ha a színészi alakítást az X-ben megjelenő Y-ból csupán X-szé redukáljuk, aki az elvárható mértékben hasonlít Y-ra, lehet, hogy pénzügyileg jól járunk, de közben X színjátszása megszűnik játszásnak, azaz megszűnik művészetnek lenni. A mű világa magára zárul, a színpad szuverén, világunktól független önálló realitása összeomlik. Nem lesz többé, ahová beléphetnénk a tekintetünkkel. Csupán egy színészt fogunk látni a maga személyének realitásában, aki éppen a munkáját végzi. Konstatáljuk, hogy színházban vagyunk. Talán még elismerően biccentünk is néha. Aztán tapsolunk. Aztán lemegy a függöny. És nem történik az égvilágon semmi. Holott Pilinszky szerint „a színész szerepe az, hogy a befogadót egy olyan nézőpont felé vezesse, ahonnan nem csupán megfigyelheti az örök és mozdulatlan drámát – a szó platóni értelmében vett Ideát – hanem részt is vehet benne”.⁶² Ez viszont mimikri által, illusztratív színjátszással annak *camouflage* jellegéből adódóan nem lehetséges, mivel az ilyen színjátszás legfőljebb arra alkalmas, hogy önmaga technikai megcsináltságát prezentálja. Hiányzik belőle ugyanis az a mindennél fontosabb tényező, ami egyáltalában műalkotássá teszi a műalkotást: az igazság működésbe lépése. A dolgok mélyén meglelt evidencia magasba emelésének, fény felé tartásának mozdulata. Az illusztráció annak kockázatát, hogy az ideák világával viszonyt létesítsen, nem vállalja ugyanis. Ábrázolni ábrázol, de közölni nem közöl. Tükrözni tükröz ugyan, de közvetíteni nem közvetít. Persze, sok-sok kedves és hasznos és értékes dolognak birtokában van: technikának, szaktudásnak, arányérzéknek. Csak éppen a legfontosabb hiányzik belőle: nincs meg benne a lét lényegisége. Ügyesnek lehet ügyes, de szépnek sose lesz szép.

Mindezek fényében úgy gondolom, Pilinszky János színházesztetikájának relevanciáját nem abban kell keresnünk, hogy „meglepő egyértelműséggel és magabiztossággal leszámol a *mimesis* színházával, és a nonpszichologikus úton indul el”.⁶³ Egyrészt azért nem, mert színházeszménye, bármennyire szakít is a különféle realista színpadi hagyományokkal, valójában nem képes arra, hogy maradéktalanul kiküszöbölje a mimézist, amit ezúttal értsünk a szó lehető legtágabb jelentésében, azaz nemcsak mint „a dolgok, a valóságos személyek és cselekedeteik utánzását”,⁶⁴ hanem mint azon ideák utánzását is, amelyek a dolgok formáját megelőlegezik.⁶⁵ S hogy ezt miért nem lehet meghaladni? Nos, azért nem, mert nem tudunk elősorolni egyetlen olyan, ember által létrehozott létezőt

⁶² Sepsi: *Pilinszky János*, 63–64.

⁶³ Visky András: *Végre beszél. Újabb megfontolások az autista dramaturgiáról*, in uő: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 46–47.

⁶⁴ Hartmann: *Esztétika*, 64–65.

⁶⁵ Uo., 65.

se, aminek ne akadna legalább egy, az ideák szintjén létező előképe. Minden, ami lehetséges, létezik, egyszóval utánozni is lehet. Ha nem is vagyunk tudatában annak, hogy amit alkotunk, az már valamely létező formát vagy mintázatot követ, tevékenységünk önkéntelenül akkor is utánzás, mivel szükségszerűen a már meglévő készletből válogat. Még az eddig sohasem látott és csak a jövőben fölfedezendő kémiai anyagok is léteznek, ha más nem, az elemi részecskék végtelen potenciáljaként. Ha a nemlét előzne meg bármit, amit teremtünk, az istenek rangjára emelkednének. Ha viszont az istenek rangjára emelkednénk, miért írnanék verset a rózsáról, amikor versünk maga a nagybetűs Rózsa is lehet?

Másrészt pedig, a mimikri-színház alapvető problémája nem a pszichologizáló technikák alkalmazása teatrális közlésformaként – azok úgymond „meghaladása” ezért önjogán vajmi keveset érne. Sztanyiszlavszkij, a lélektani realista színjátszás atyamesterét példának okáért igen kevés dolog taszította jobban, mint amit „általános” játékmódnak nevezett, és amit a valódi művészet totális antitézisének tartott: utóbbiról az volt a véleménye, hogy „természetes állapota a rend és a harmónia”, míg előbbiről azt gondolta, „maga a rendetlenség és a káosz”.⁶⁶ Tudniillik, ő ugyanúgy elvetette a színészi játék „rossz, illusztratív, külsődleges formáját”, mint Pilinszky, és egy olyan színház eszményét törekedett megvalósítani, amelyben a színészi munka „valamely belső lényeg” fősugárzásaként valósul meg.⁶⁷ Híres tréningjein a „valódi, eredményes és célszerű, azaz emberi cselekvésmódokat” kereste,⁶⁸ mivel úgy gondolta, csupán ez az egy autentikus módja van a gondolatok és érzések művészi közlésének.⁶⁹ Amikor tehát Pilinszky a mimikri-színház kapcsán a „legtökéletesebb átélés” ellenére megtörténő jelenlévesztésről beszél, valójában pontatlan a terminológiája. Elvégre, ha azt tételezzük, hogy a prototipikus színházi előadás, amelyről referál, egy pszichologizáló alkotás, akkor óhatatlanul is a Sztanyiszlavszkij-rendszer alapján fogjuk keretezni azt. Márpedig ott az átélés valóságos megtörténte kizárja a jelenlévesztés lehetőségét. Sztanyiszlavszkij szerint ugyanis épp az átélés az egyetlen módja a jelenlét játékban-való-létként történő manifesztációjának, így pedig az előadás világának a nézők irányába történő megnyitásának is.⁷⁰ Avagy Pilinszky szóhasználatával élve: a Sztanyiszlavszkij-féle színház mondatának

⁶⁶ Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: A cselekvés. „Ha”. „Adott körülmények”, ford. Morcsányi Géza, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi, 2000, 68.

⁶⁷ Uo., 69.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo., 68.

⁷⁰ „Amikor a színésznek mint embernek nem fontos az, amit a színpadon csinál, amikor a szerep és a művészet nem azt szolgálja, amit kellene, akkor a cselekvés üres, átélés nélküli, és lényegében nem közvetít, nem érzékeltet semmit. Akkor nem marad más, mint az »általában« vett cselekvés.” (Uo.)

csak és kizárólag akkor van állítmánya, hogyha megtörténik az átélés. Ahol tehát van átélés, ott nem lehet mimikri.

Emögött az apró kis tévedés mögött azonban mégiscsak fölfedezhetjük azt a meglátást, ami, megítélésem szerint, Pilinszky János színházesztétikai gondolkodásának legjelentősebb és kétségkívül a legaktuálisabb észrevétele. A mimikri-színház ugyanis alapvetően nem a pszichologizálással, sőt, még csak nem is a mimézissel vétett akkorát a színházművészet ellen. Amivel valójában aláasta saját esztétikumát és jelenvalóságát, az nem más, mint a *rutin*. Ha ugyanis utánanézzünk a lélektani realizmus eredeti rendszerének, arra bukkanhatunk, hogy Sztanyiszlavszkij három típusát különböztette meg a színjátszásnak: az iparosságot (*remeszlo*, alapvetően mesterséget, kézművességet jelent, ő viszont pejoratívan, tömegtermelés értelemben használta), az illusztrációt (*predsztavlenyie*, szó szerint bemutatás, megmutatás) és az átélést (*perezsivanyie*, vagyis tapasztalás, érzelmi élmény, megélés).⁷¹ Az iparosságban a színész hibátlanul eljätssza ugyan a figurát, de olyan érzelmi minták nyomán, amelyet ő maga sem a próbák alatt, sem a magánéletben nem élt át. Lényegében ez az az „általában” vett színjátszás, amelyről az imént ejtettünk szót. Az iparosszínész tehát sablonokból él, „az érzelmkifejezés és színpadi interpretáció egy bizonyos formai alapállományát alkalmazza valamennyi szerepre”.⁷² (Ebbe a kategóriába tartozik egyébként az a színésztípus, aki a magam kevésbé szofisztikált terminológiájában baleknek tekinti a nézőt.) Az illusztratív színjátszás ehhez képest rendelkezik már valamennyi művészi értékkel, a színész tudniillik itt már valódi, saját magából előhívott érzelmi emlékek alapján dolgozik. Megoldásait azonban adott emóciókhoz társítva sematizálja, és megtanulja mechanikusan ismételni őket. Mivel azonban a teremtő átélés nem az előadás közben születik meg, játéka pusztá illusztráció marad, nélkülözni fogja az igazságot, és emiatt mesterkéltnek fog hatni.⁷³ (Ide tartoznak azok a színészek, akik kuncaftként, illetve alattvalóként kezelik a közönségüket.) Marad tehát az átélés, mint egyedüli adekvát módja, hogy a műalkotás lényegisége el-nem-rejtettséggként működésbe lépjen: ehhez a színésznek az előadás adott pillanatában *pontosan* ugyanazt kell éreznie, mint amit a megjelenítendő figurának éreznie rendeltetett, „az érzés teremtő munkája” ugyanis csak ekképpen teljesezhet be a színpadon és hozhat létre valid esztétikai képződményt.⁷⁴ (Ezek a színészek a Gágyor Péter-i distinkció alapján

⁷¹ Eredeti, cirill betűs írásmóddal: ремесло, представление, переживание. Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Berta Erzsébet, Edit Kotte, Budapest, Balassi, 2015, 106.

⁷² Uo.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo., 106–107.

kreatív művészek, ergo alakításaikban vállalják a játékban-való-lét teremtő kockázatát.)

Könnyedén belátható, hogy ez utóbbi, úgynevezett elsődleges forma miért volt sokkalta ritkább már a 20. század legelején, Sztanyiszlavszkij idejében is, és hogy miért örvendett a másik kettő, másodlagosnak minősített színjátszástípus jelentősen nagyobb népszerűségnek. Illetve talán az is egyértelmű, hogyan maradtatott az iparosság és az illusztráció olyan elterjedt színjátszástípus mind a mai napig. Egyrészt nyilván azért, mert a színész saját érzelmeinek ilyen módon való felhasználása komoly etikai, valamint mentálhigiénés aggályokat is fölvet, amelyek tárgyalása ebben a pillanatban is elevenen zajlik még, és amelyekre itt nincs mód részletesebben kitérni. Másrészt pedig azért, mert a kurrens színházi kultúrában se tér, se idő nem adódik arra, hogy a színészek ne panelekkel dolgozva, csuklóból snitteljék föl az aktuális bemutató figuráit. A budapesti művészszínházak éppúgy nem képeznek kivételt ez alól, mint a vidéki népszínházak: struktúrájuk moccanni képtelen merevségével mind-mind hozzájárulnak ahhoz, hogy konzerválják a mimikri – vagyis az iparosság és az illusztráció – jelentését és jelentőségét vesztette rutinját. Hozzájárulnak ehhez az évi hat-nyolctíz bemutatóval, a fixen hathetesre szabott próbaidőszakokkal, no meg a reper-toárrendszerrel, ahol egy színész havi húsz estén akár tizenötféle szögesen eltérő karaktert is színpadra kell, hogy szenvedjen. Ilyen körülmények között nemhogy nem praktikus, egyenesen fizikai képtelenség mind a valódi érzelmi átélés, mind bármilyen más, kreatív alkotótevékenység megvalósítása.

A rutin ugyanis magától értetődő következménye annak, hogy a piac, így a fogyasztás és termelés logikája beette magát a művészetekbe, ezáltal pedig természetesen a színházba is. A tömeggyártás viszont eszközzé, használati tárggyá fokozza le a műalkotást. Nincs ez másként a színházi előadások esetében sem. Torvald Helmert többé már se idő, se energia nincs megalkotni, le kell gyártani őt. Nincsenek többé Hamletek, csak Hamletnek látszó szériadarabok. A műalkotás műként való megalkotottsága radikális törlés alá kerül: az eszköz ugyanis a maga kéznéllevőségében, amíg egy művészi gesztus ki nem emeli onnét, belesimul a világba, az alkotott-lét azonban kiugrik belőle, „eseményszerűségét [...] a mű önmaga elé veti”.⁷⁵ A műalkotás mindig autonóm és Egy. Az eszköz utángyártható és sok. A gyártás nem kreáció, a gyártás imitáció. A gyártmány belezüllik a létezők sorába, a műalkotás kiemelkedik belőle. Az ipar mimézise a már meglévő alapján manifesztálja azt, ami eddig is megvolt már. A művészet mimézise viszont a már meglévő alapján azt manifesztálja, ami még nem volt meg, de akár meg is lehetett volna. Már meglévő elemek nem kézenfekvő egymás

⁷⁵ Heidegger: *A műalkotás eredete*, 51.

mellé rendelése hozza mozgásba a dologban az igazságot és fakasztja föl a szépség tapasztalatát. A szépség nem tömegtermelhető. (Istenről nem lehet másolatot készíteni.) Az igazi szépség tele van hökkenéssel, meghökkentő, megakad rajta a tekintet, a mimikri tömegszínháza azonban sima, fényvisszaverő, sőt úgy tetszik, golyóálló felület, ami egyetlen kiszögellést vagy hasadékot sem kínál föl nekünk, amire odaakaszthatnánk a figyelmünket. Viszont cserébe nagyon kényelmes, hiszen paneljei strapabíróak és tetszőlegesen variálhatók. A szakmában gyártott előadás nem játék, hanem élvezeti cikk – nettó reális előtér, bárminemű mögöttes nélkül. Nem megjelenik, csupán oda van rakva. És közben pontosan az, aminek mutatja magát: színház – de annál egy unciával sem több. Csak két kitételnek kell eleget tennie: legyen szemrevaló és legyen reprodukálható. Piaci szempontból minden más mellékes. Tetszetőssége azonban, lett légyen bármilyen jól megcsinált is, hézagatlan eszközléte okán sosem lesz képes az igazsággal való találkozás zsigerekig hatoló, transzgresszív, akár misztikus élményét produkálni. Az esztétikai tárgy nem arra van, hogy használjuk – az esztétikai tárgy arra van, hogy *megéljük*. A megéléshez azonban dinamikus, tág térségre van szükség: a kockázat terére. A mimikri-színház viszont kiküszöböl minden kockázatot. Lekerekített, lapos és tömör. Formatervezett hiábavalóság.⁷⁶

A mimikrinek ez a sematizmusa, ezt a termelékenységet és fogyaszthatóságot szolgáló univerzális tartalmatlansága az, ami a játékban-való-létet valójában megrekeszti, és ez az, ami a Pilinszky által leírt jelenlétvesztést valójában okozza. Nem a mimézis, hanem az olcsó, híg mimézis, és nem a pszichologizálás, hanem az előrecsomagolt, mirelit pszichologizálás. Bármely olyan előadás vagy színházi kezdeményezés tehát, amely a fogyasztás–termelés dichotómia által megcsontosított színházi formák fellazítására, megkövesedett mintázatainak felforgatására irányul, közös nevezőn áll Pilinszky János színházeszményével. Fölszámolni a gyártásjellegét és leszámolni a rutinnal – ez ennek a vízióknak a leglényegibb törekvése. „Minden igazi művészet kizár mindennemű rutint. A dadogás az alfája és az ékesszólás az ómegája, de úgy, hogy a kettőt lehetetlen szétválasztani és megkülönböztetni egymástól”, fogalmazza meg a költő maga.⁷⁷ Színházi írásai hiába születtek az államszocializmus idején, ráadásul nagy részük úgy, hogy akkor már számos külföldi, így nyugat-európai színházi élményt is maga mögött tudhatott, feltűnő, mennyire általánosságban mond ítéletet korának színházművészetéről (nyilván a kivételesnek tartott alkotókra, mint Wilson, Beckett és Grotowski, vagy kivételesen rossznak tartottakra, mint a *The Living*

⁷⁶ A témáról bővebben lásd Byung-Chul Han: *A szép megmentése*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex, 2021.

⁷⁷ Pilinszky: *Beszélgetések*, 18.

Theatre, nem áll ez a kitétel). Sorainak olvastán az a benyomásunk támad, hogy teljesen mindegy, vasfüggönyön innen vagy túl járunk-e, a művészet válsága általános jelenség. Persze, valójában a létező szocializmus se kezelte kevésbé termékelvűen a kultúrát, mint a kapitalizmus, maximum nagyobb állami kontrollt gyakorolt a termelés felett. A termelés azonban nem képes se valódi művészetet, se valódi szépséget létrehozni, csupán azok üres szurrogátumait állítja elő.

A művészet és a szépség nélküli társadalom viszont, ahogy azt Simone Weil is sugallja, nem lehet etikus se. A dolgok iránti szeretet, a világ iránti szeretet és az ember iránti szeretet egy töről fakad: a valódi szépséggel való találkozás transzgresszív élménye képes arra, hogy ezt a szeretetet fölébressze bennünk. A szurrogátumok fogyasztása ugyanakkor hosszútávon csak csömörhöz, undorhoz és gyűlölethez vezet egyfelől, illetve tunyasághoz és részvétlenséghez másfelől. A termelés meg, elhájasodó elménknek hála, mérték nélkül építheti tovább az univerzális világszervező mechanizmust, amelyben minden ember lecserélhető, eldobható alkatrészé fokoztatik le. Inkább ne legyünk azoknak a helyében, akik nem hozzák többé a kívánt profitot, a kívánt eredményt, a kívánt nézőszámot! Ez a logika nem is olyan rövid távon vezetett el a racionális és célszerű népi társadalmához úgy Németországban, mint Kínában, Kambozsában vagy a Szovjetunióban. A történeti avantgárd hamar megérezte az ebben az életformában lakozó potenciális veszélyeket, és az ebből fakadó erkölcsi megvetése is vastagon belejárt abba, hogy akkora vehemenciával fordította a konformista, egyre anyagiasabb polgári társadalom felé képletes ágyúcsöveit. Nem szimplán azért utálták őket, mert rossz volt az ízlésük, hanem mert úgy vélték, hogy rossz ízlésük rossz emberséget takar (vagyis tesz nyilvánvalóvá, hogy pontosak legyünk). Bár azzal tényleg nehéz vitatkozni, hogy a színház e miatt a merkantil mentalitású réteg miatt vált kultikus közösségi alkalomból „afféle társadalmi eseményé”, ahogy Pilinszky nevezte.⁷⁸ Amint a színházbérlet ugyanolyan kellékévé, sőt státuszszimbólumává lett egy-egy „tiszteletre méltó polgári egzisztenciának”, mint a telefon vagy a gépkocsi, abban a minutában nyert létjogosultságot *a színház mint gyár* koncepciója, és abban a minutában jutott hozzá a mimikri, a másodlagos lélektani realizmusnak ez a silány, tömegesített tucatverziója kulturális hegemoniájához. Vagyis mind közül a legközérthetőbb, leggyorsabban tanulható, legkevesebb befektetéssel a leghatékonyabban reprodukálható játékmód maga alá gyűrte a „teátrumipart”. Az meg már igazán csak járulékos veszteség, hogy a színház esztétikai, etikai, sőt tovább megyek: politikai létmódját is sikerült egy csapásra felszámolni ezzel.

⁷⁸ Uo., 65.

Ez hát az oka annak, hogy a futószalag-színház elleni lázadás művészetfilozófiai vetületein túl nagyon markáns közéleti dimenzióval is rendelkezik. Ez már az avantgárd kezdetekor is így volt, és tekintve, hogy azóta sem sikerült száműzni a mimikrit a *mainstream* színházi kultúrából, a mai napig ugyanígy van. Ergo, mindaz a manőver, amelyet manapság csak „újrateatralizálás” néven emleget a színháztudomány – azaz a rítushoz és a mítoszhoz való visszatérés, az ókor és a középkor színházi hagyományainak föllevenítése, a keleti színház filozófiájának és stiliztikájának fölfedezése és adaptálása – az avantgárd alkotók részéről nemcsak arra irányult, hogy új formai lehetőségekkel gazdagítsák a színházi kultúrát és így mozgósítsák a kreatív teremtő – és hangsúlyozottan: nem termelő! – erőket, hanem arra is, hogy ezáltal „[a]z összetettség és az igazság visszanyerése a színház számára” lehetőségessé váljék.⁷⁹ Vagyis nemcsak az a cél vezérelte őket, hogy kijelöljék a teatralitás helyét a többi művészeti ághoz, kivált a frissen megszülető filmhez képest, hanem az a kifejezetten politikai és kifejezetten erkölcsi program is, amely a színház kultikus, közösségi és praktikus funkcióinak visszanyerésére törekedett.⁸⁰ Ez a program az, melynek jegyében le kívánták dönteni a fogyasztói életrend profán rítusai által a művészet és az élet közé fölhúzott falakat,⁸¹ és ez az, aminek jegyében végül még Pilinszky is arra jutott, hogy nem csupán új színházra, hanem egyben új életformára is szükség van ahhoz, hogy visszanyerjük a színházi jelenlétet.⁸²

Sajnos azonban hiába is telt el ötven, hetven vagy akár száz esztendő azóta, lényegileg nem sokat változott a helyzet. Pilinszky elképzelései nem tudtak széles körben elterjedni és beépülni a színházi szokásrendbe, mivel ha beépülnek, fenekestül forgatják föl az egész intézményi struktúrát. Ez viszont láthatóan nem történt meg. Ahogy a profitorientált, piaci célkitűzések mentén szerveződő viselkedési mintáknak se sikerült gátat szabni még, se az életben, se a művészetekben. Ma is a fogyasztás és a termelés logikája az, ami hétköznapjainkat, így kulturális intézményeink működését és saját nézői működésünket is alapjaiban meghatározza. A gép forog, az alkotó pihen. Tömegével okádják ki a színházak a Shakespeare-, Csehov- és Ibsen-formájúra fazonírozott, érdektelen vacacságokat. Igény pedig, úgy látszik, nemigen támad arra, hogy a jövőben ez esetleg teljesen másképp legyen. Ma sincs hát könnyű helyzetben az, aki dacolni szeretne a mimikri-színház, illetve a tömeggyártott előadások hegemoniájával, és dekoratív kis teatralis semmiségek helyett valami érvényeset és igazat kívánna létrehozni. Szerencsére azonban, ha csak szórványosan is, de minden évtizedben

⁷⁹ Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 55.

⁸⁰ Uo., 53–54.

⁸¹ Uo., 54.

⁸² Pilinszky: *Beszélgetések*, 65.

fölbukkan egy-egy író, rendező vagy színházi társulás, akik a színházat nem termelésnek, hanem alkotómunkának tekintik. Akiknek az anyagi sikernél előbbre való a műalkotásban fölfénylő igazság, a szépséget fölszabadító művészet autentikussága. Közéjük tartozik Szenteczki Zita is, aki 2017-ben, a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerezte meg bábrendezői diplomáját.

A PILINSZKY-SZÍNHÁZESZMÉNY MEGVALÓSULÁSA AZ *ANGYALI ÜDVÖZLET*
CÍMŰ ELŐADÁSBAN

A leglátványosabb jellemző, ami Szenteczki munkáit összekapcsolja Pilinszky János színházesztetikai elképzeléseivel, az a *keletkezés poétikája* iránti elköteleződése. Keletkezés poétikájának nevezem azt az alkotói elvet, amelyet Pilinszky úgy határoz meg, hogy „[a] nagy művész legfőbb feladata, hogy újra és újra semmit se tudjon”.⁸³ Úgy létesítsen tehát kapcsolatot a tárggyal, hogy kéznéllevőségét felfüggesztve „szóra tudja bírni” létének lényegiségét, létezésében rejlő igazságát – azaz tekintsen rá olyan naivan és olyan egyszerűen, miként a gyerek, aki éppen ismerkedik a világgal.⁸⁴ Ne a felszínre fókuszáljon, hanem a mélyre, ne a dolgok alakja érdekelje, hanem létrejöttük, *keletkezésük* titka. Aki a keletkezést megismeri, az az ideát ismeri meg, ebből kifolyólag mimetikus tevékenysége túl tud majd lendülni a materiálisan adott világon, szabadon válogathat a képzelet kínálta végtelen formakészletből. Minden művébe úgy kezdhet bele, mint aki tényleg a semmiből teremti meg alkotásait (bár, ugye, ez ontológiailag valójában koránt sincs így), kreatív energiáit tehát nem fenyegetheti a rutinba kövülés veszélye. Szenteczki esetében ez leginkább abban nyilvánul meg, hogy – a gyengekezés, a határozatlanság, a jelentéktelenség gyanúját is kockáztatva – minden projektjénél visszatér a nullpontra, és a körülmények függvényében dolgozza ki az éppen aktuális előadás egyedi koncepcióját – vagy vall kudarcot vele. „Szenteczki Zita rendezőnél a néző sosem tudhatja előre, hogy mire számíthat: klasszikus megoldásokra kis csavarokkal vagy valami merészen újra”, állapítja meg Turbuly Lilla kritikus.⁸⁵ Ezt persze joggal tekinthetnénk egy pályakezdő útkeresésének, törvényszerű bizonytalanságának is akár, ugyanakkor anyagválasztásának atipikussága, stilisztikai megoldásainak mindig megújulni kész sokfélesége, tevékenységének változatos színterei mégis olyan művész arcélét

⁸³ Uo., 17.

⁸⁴ Uo.

⁸⁵ Turbuly Lilla: Haute couture vagy prêt-à-porter, *Kútszéli Stílus*, 2021. október 29., <https://www.kutszelistilus.hu/szinhasz/kritika/852-turbuly-lilla-haute-couture-vagy-pr-t-porter> (Letöltés: 2022. január 8.)

rajzolják ki előttünk, aki eltökélten keresi a színházcsinálás azon ösvényeit, amelyek az újdonság és a teremtés erejével hatni tudó, revelatív esztétikai tapasztaláshoz, nem pedig annak nagyüzemi pótlékaihoz vezetnek.

Mindez azt is jelenti, hogy Szenteczki Zita *világállító rendező*. Tisztában van tehát azzal, hogy a műalkotás nem a valóság tükörképe, hanem önálló, saját szellemmel és saját szabályokkal rendelkező entitás, amelynek léte nem abból fakad, hogy imitálja a valóságot, hanem abból, hogy megkreálja belőle a maga részét. Doktori kutatásai kapcsán, az autofikció színházi alkalmazásait vizsgálva jutott el Kárpáti Péter, Stork Natasa és Zsótér Sándor *A nagy kapituláció* című előadására.⁸⁶ A három alkotó a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* nyomán folytatott improvizációs gyakorlatokat, és végül az ezek során rögzített dialógusokból állították össze a szöveggönyvet. Mikor tehát tanulmányt írt erről a munkáról, Szenteczki értelemszerűen Pilinszky esszéregényének is szentelt pár sort, amiből számunkra a mimikrivel kapcsolatos állásfoglalása a legérdekesebb:

Alkotóként folyamatosan jelenlevő kérdés, hogy hogyan tudjuk vagy szeretnénk megragadni a valóságot. Színházcsinálóként gyakran felmerül az az igény, hogy a nézők magukra ismerjenek, vagy bizonyos szegmenseivel azonosulni tudjanak egy-egy előadásnak. Mégis a valóság lemásolása az én értelmezésemben maga a mimikri. [...] Saját kamaszkori naplóm közt egy olyan szövegre bukkantam, ami így érvel: az lehet egyedül érvényes alkotás, amely a valóságot vagy teljes egészében, úgy, ahogy jelen van, ragadja meg, vagy meg sem próbálja utánozni azt. A valóságot teljes egészében megragadni és színpadra állítani lehetetlen.⁸⁷

Értelmezésében tehát a mimikrinek nem a rutin-, hanem inkább az utánzás-jellege az, amely erőteljesen kidomborodik. Az ezzel való leszámolás pedig annak belátása, hogy a művészet nem képes a valóságot a maga teljességében és komplexitásában lemásolni. Arra képes csupán, hogy megnyissa és berendezze a saját világát. Ami persze, ahogy fentebb kifejtettük, még működhet úgy, mint az általunk belakott végtelen térség világmodellje. Világállító rendezőként ezért Szenteczki tudatosan szuverén struktúrák kialakítására törekszik. Nem lenyomatokat és nem illusztrációkat készít, nem a már meglévő, materiálisan korábban előállt mintázatokat kopírozza. Ehelyett pusztán az ideák szintjén létező ösképek nyomán, a lebegő lehetőségek közt szabadon válogatva jelöli ki az adott *mise en*

⁸⁶ Kárpáti Péter – Stork Natasa – Zsótér Sándor: *A nagy kapituláció*, rendezte: Kárpáti Péter, be-mutató: Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2020. október 7.

⁸⁷ Szenteczki Zita: *A nagy kapituláció*, *Symbolon*, vol. 22, 2021, 197–198.

scène koordinátarendszerét. Vagyis kockáztat. Előadásait ezért, ha sikerülnek érezzük őket, ha nem, mindig autonóm törvényszerűségek működtetik.

Ezeket a diszparát, egyedi és autonóm előadásvilágokat azonban egyetlen, mindükben határozottan kimutatható stílusjegy azért mégiscsak rokonítja egymással, annak ellenére is, hogy a rendezőnő látványosan nem törekszik formakánon, azaz egy csakis rá jellemző, konzekvensen működtetett rendezői jelrendszer kiépítésére. Ez pedig nem más, mint *a bábos szemléletmód konstans jelenléte*, amiben szintén föllelhetők Pilinszky művészetfilozófiájának nyomai. A költő ugyan nem írt bábesztétikáról, ám verseiben kiemelt szerep jut a tárgyoknak: amellet ugyanis, hogy szövegeiből szinte tapinthatóvá téve, direkt és súlyos anyagi jelenvalóságként merednek elő az objektumok, valami távol lévő, transzcendens többlettartalomnak is immanens testet kölcsönöznek közben. Ez az úgynevezett tárgyas poétika, Pilinszky költészetének egyik legfontosabb stilisztikai szervezője. Ám nem csupán a verseit, világérzékelését is döntően meghatározta a tárgyakhoz fűződő bensőséges viszonya. Az eszközök magukon viselik a történelem nyomait és az őket használók történetének nyomait is. Túlmutatnak önmagukon, nem csupán pusztá használati tárgyak, hanem médiumai is egy világnak, ami láthatatlan maradna számunkra, ha ők nem adnának neki anyagi formát. Épp ezért a dolgoknak szellemük és lelkük van, pusztán szemléletmód – méghozzá határozottan esztétikai szemléletmód – kérdése, hogy észrevesszük-e a bennük rejtőző igazságot, valamint a mögöttük megjelenő irreálist. Avagy Pilinszky tündökletes megfogalmazásában: „az auschwitz-i csajkák az ütések és kopások is szüntelenül írnak, kivilágítva vagy az éjszaka csöndjében.”⁸⁸ A tárgy mindig potenciális műalkotás, mert a létezésből neki is jutott osztályrész. Léte igazsága képes el-nem-rejtettségeként fölragyogni, ahogy alkalmas arra is, hogy reális előtere legyen egy irrealitásként megjelenő háttérnek. A tárgyban a szépség kifogyhatatlan tárnái rejlenek.

A tárgyak színháza, vagy ahogy a tudós brazil bábművész, Ana Maria Amaral hivatkozik rá, *az animáció színháza* (*Teatro de Animação*) pontosan ezt aknázza ki.⁸⁹ Az animáció során az élettelen, mozdulatlan anyag mozgásba lendül, az energia, ami a színész esetében önmaga játékba hozására irányulna, most egy külső tárgyban, akár egy humanoid alakmásban, akár mondjuk egy cipőben vagy felmosórongyban összpontosul.⁹⁰ A bábos játékban-való-léte kölcsönöz az objektumnak, ekképp jelenítve meg benne az immár el-nem-rejtett igazságot. Emiatt viszont az a különös helyzet áll elő, hogy míg Y fiktív figura, a referenciális

⁸⁸ Pilinszky: *Beszélgetések*, 48.

⁸⁹ Ana Maria Amaral: *Teatro de Animação*, in uő: *Teatro de Animação*, São Caetano do Sul, Ateliê Editorial, 1997, 21.

⁹⁰ Uo., 21–22.

és irreális, megjelenítendő személy megmarad „személynek” (még akkor is, ha szerepe szerint mondjuk egy maci vagy egy kiskakas a hétvégi matinében), addig X színész mint performatív és reális alak megkettőződik. A humán performer, a színész mozgatóvá lesz, háttérbe húzódik, érzékelésünk homlokerébe pedig ezzel párhuzamosan, mint ténylegesen megjelenítő test, egy szó szoros értelmében vett, konkrét tárgy kerül. Ez viszont együtt jár azzal, hogy előtér és háttér folyamatos oszcillációjától nem fogunk tudni soha elvonatkoztatni. Hisz amint már éppen teljesen belefeledkeznénk a megjelenő irreális varázslatos világába, egy-egy ügyetlen bicsaklás a báb részéről vagy a megelevenített teáskanna önkéntelen kis rezdülései azonnal megtörik az illúziót, a materiális előtérhez rántják figyelmünket. Majd erre rá rögtön, a mozgató egy hirtelen bravúrjának hála, ismét helyreözökken a varázs, mi pedig a játék hatása alá kerülünk ismét. Majd újra kiköppenünk. Majd újra vissza. Majd újra ki. Aztán megint vissza. Az animált tárgyban így mindig egymás mellett, hol egyiket, hol másikat fókuszba lökve dolgozik a jelenvaló érzékisége, valamint a távollévő légiés, tündéri mágiája. Ezen belső dinamikát – ami, *nota bene*, a hartmanni előtér–háttér egybejátszásának az animációs színházban folyamatosan megfigyelhető alakváltozata egyébként – nevezte el Henryk Jurkowski lengyel bábesztéta a színjátszó féldrágakő nyomán *opalizációnak* (*opalization*).⁹¹ Ugyanezen dinamika dolgozik a tárgyias költészet objektumaiban is, és ugyanezen dinamikának köszönhető az is, hogy az animáció színháza természetéből fakadóan immunis a realista kódra, „esszenciálisan anti-realista”.⁹² Mivel pedig a realista, főként pszichológizáló színjátszás az, amely fölhívítva és bő lére eresztve mimikrivé silányodott, a báb remek inspirációt kínál az olyan mimikri-ellenes, a műalkotás kivételes és egyszeri jellegét megőrizni vágyó esztétikáknak, mint amilyen Szenteczkié is.

A báb tudniillik mindig artisztikus, mert alkotott-léte minden körülmények közt evidensnek tűnik föl előttünk. Tárgyszerűségét képtelen elrejtteni, ezért a túlnan lévő, a performált figura eleve már mint megjelenő, „elvalótlanítva” sugárzik át anyagiságán. Emiatt se az illúzió összeomlásának, se a játékban-való-lét eltűnésének veszélye nem fenyegeti. Megalkotottsága kezdetől fogva transzparens, így kezdetől fogva úgy is viszonyulunk hozzá, mint illuzórikushoz. Eleve elfogadván ennek a játéknak sajátlagos szabályait, végig aktív működésben tartjuk a denegációt, így nem is fogunk a báb által megidézett világból kilöködni. Magyarán, az emberszínésznek van módja kitakarni a jelenlét performatív,

⁹¹ Henryk Jurkowski: Towards a Theatre of Objects, in uő: *Aspects of Puppet Theatre*, ed. Penny Francis, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 73–74.

⁹² „Mas, de uma maneira geral, o teatro de bonecos, por essência, é anti-realista.” Ana Maria Amaral: Entre o Real e o Não Real. Considerações sobre a Estética do Boneco, in uő: *Teatro de Animação*, São Caetano do Sul, Ateliê Editorial, 1997, 29.

esztétikailag megjelenő jellegét, a bábunak nincs. A bábu mindig őszinte, póre és egyértelmű. A bábu nemcsak oda van rakva elénk, hogy nézzétek, én vagyok Torvald Helmer, hanem már mindig is egy önmaga tárgylétét fölvállaló tárgy, aki egyben mindig Torvald Helmer is. Ez az egyként-lévőség az, amely a reális és irreális közti ide-oda cikázásként játékba hozza a nézőt, ez az, ami óhatatlanul is esztétikai élményt indukál. A báb, amint megmozdul, rögtön kiemelkedik az eszközlét szürke egyneműségéből, és az alkotott-lét tarka vibrálásába kerül. Esetében az illusztrativitás veszélyétől sem kell tartani soha, hisz mert alapvetően élettelen anyag, minden előadás újra és újra föltámasztja a halottak közül. Mikor azonban ténylegesen mozgásba lendül, automatikusan ő lesz az, akinek adott kontextusban lennie adatott – Vitéz László, Esti Kornél, Pávaszem királylány, mikor ki –, azaz „színjátvása” óhatatlanul kreatív, egyenesen az ideák világából származó aktus. A báb nem szimplán ábrázolja, *meg is létezi* a figurát. Emiatt színpadon való ottlétében sosem válik szét anyagi valójának reális ittléte és az előadás játékerének irreális amottléte. Saját világát a bábu mindig nyitva tartja. Mindezeket túl pedig az iparosság is idegen létszerkezetétől. Mivel ugyanis minden előadással meghal és minden újabb előadással föléled, ontológiai valójában sohasem tud azonos maradni önmagával. Létezése tökéletesen efemer. Nem tud másolat lenni, mert bármi történjék is vele, egyszeri lesz és aktualizált. Amit pedig nem lehet lemásolni, azt utángyártani sem lehet. A báb-színház nem ismer rutint, és ellenáll a gyárszalag logikájának.

Szenteczkinél a keletkezés poétikája épp ezért is fonódik össze szervesen a báb-színházi gondolkodásmóddal, még úgynevezett „próza” munkáiban is. Szép példa erre a Stúdió K Színház által bemutatott Paul Claudel-rendezése, az *Angyali üdvözlés* is, amely 2019-ben került színpadra először.⁹³ Az előadásnak már térelrendezése is a klasszikus paravános báb-játékokat idézi: az előjáték egy, az egész színteret kitararó, azúrkék függöny előtt kap helyet. Ezt széttárva egy következő, lefele kifejezetten kurta, de szélesebb, zöldesszürke, arany szín rojtos firhang válik láthatóvá, ami a színpad középső harmada előtt lóg, ez szolgáltatja az első felvonás háttérét. Síkban e mögött keskeny, de kifejezetten hosszú, a padlóra uszályos szoknyaként aláömlő méregzöld textília található, ez a második felvonásban jut kiemelt térszervező szerephez. Ezt félrehúzza fedi föl magát a színtér hátsó falában rejtőző mélyedés, itt látjuk a lepra által teljesen elborított Violaine-t a harmadik felvonásban, míg az utolsó, negyedik szakasz már a színpad fekete dobozfala előtt kerül színre. A szerény díszlet is a bábok világát idézi: apró, ferde ülőfelületű és görbe hátú, félig kész manószékek, amelyek akár egy

⁹³ Paul Claudel: *Angyali üdvözlés. Az égi és a földi szerelemről*, rendezte: Szenteczki Zita, bemutató: Stúdió K Színház, Budapest, 2019. február 23.

házilag barkácsolt babaház fölnagyított bútorai is lehetnének. E tárgyak között játszódik le Violaine, a szent (Homonnai Katalin) és húga, Mara (Pallagi Melitta) egzaltált női hangra és imaginárius francia középkorra átkomponált Káin és Ábel históriája. A színrevitel azonban látványosan kerüli, hogy a középkoriasság érzetét keltse. A szereplők ruhatára nem az elmúlt ezer, csupán az elmúlt száz év divatjából merít (szvetter, *vintage* nyári ruha virágmintákkal, fekete rapper-sapka stb.), ami egész pazar képzettársításokat is lehetővé tesz: mikor például az apa, Anne Vercors (Spilák Lajos) vénségére úgy dönt, otthagyja addigi életét – családját, házát, gazdaságát –, és elzarándokol a messzi Szentföldre, Spilák motoros kabátot kanyarít magára, hóna alá csap egy bukósisakot, és úgy megy ki a színházteremből. Az efféle ironikus effektusok eleven áramkörként hálózják be a rendezést. Ilyen példának okáért a Szenteczki és Bíró Bence dramaturg által beiktatott eredeti színpadi figura, a Fekete Ruhás Alak (Lovas Dániel) szerepeltetése, aki lila sapkás, kaján óriásputtóként, a történet partvonaláról szemléli az eseményeket, és hol vokálisan, hol gesztikulárisan kommentálja is azokat. Szintén ő az, aki a jelenetek elején, nem kevés humorral fűszerezve, mikrofonba mondja Claudel minuciózus és pittoreszk, hóráskönyvszerű helyszínleírásait, ha máshogy nem is, szövegszinten megidézve a középkori környezetet, ahogy Woody Allen *Szerelem és halál* című filmjének intertextusai is ő általa épülnek be az előadás szövegébe. A *mise en scène* markánsan érzékelteti tehát, hogy bár képletesen ugyan Franciaországban járunk a középkor végén, valójában azonban Budapest egyik emblematisz független színházában vagyunk a 21. század elején: erre a színészek által, szerepükből kilépve prezentált dalbetétek is ráerősítenek. A jelenetváltások közé beékeltek, a *cappella* előadott számok főleg 80-as évekbeli, angolszász világslágerek, franciául elénekelve, amelyek egyrészt színész és szerepalak kettősségét, másrészt a drámai univerzum fiktív, konstruált voltát hangsúlyozzák. Ugyanis, még ha azt is tételeznénk, hogy ez egy olyan francia középkor, ahol modern franciát beszélnek, és ahol létezik a *Sweet Dreams (Are Made of This)* című Eurythmics-sláger vagy a *Personal Jesus* a Depeche Mode-tól, Violaine és Anne mint referenciális figura ezeket valószínűleg nem olyan komikusra vett, rossz francia kiejtéssel énekelné el, mint ahogy azt Homonnai és Spilák megteszi. A dalbetétekben a színészek így valóban úgy tűnnek föl, mint akik kilépnek a dráma kijelölt színpadi világból, és onnan kommentálják a történéseket. Programszerűen meg-megtörnek tehát a reprezentáció rendje, ám nem azért, hogy összeomoljon az illuzórikus varázs, hanem pont azért, hogy megerősödjön. Folyamatos opalizáció, világunk és a színpad világa közti állandó ide-oda zökkenések, ki-be huppanások tartják életben az előadás ontológiai játkozgását. Éppen úgy, mint az animáció színházában.

A paravánokkal szegmentált tér ugyanis nem véletlen: bábszínházba érkeztünk, ám a Stúdió K művészei ezúttal nem fából vagy textiltől készült figurákkal, hanem saját testükkel bábozzák el a kisemmizett és meggyilkolt, csodatevő parasztlány történetét. Az imént taglalt opalizációs törekvés ugyanis a játékstílusban is egyértelműen megmutatkozik. Bár a színészek eszköztára a realista játékmódból is merít, ezt többnyire merev pozitúrákkal társítja (például az anyát, Elisabethet alakító Nyakó Júlia hosszú percekig felemelve és teste mellé igazítva tarja a jobb karját, mintha csak egy láthatatlan karfán nyugtatná azt – ez a jellegzetes kéztartás később egyébként a száműzött Violaine-nek adott anyai áldás gesztusává lesz), a merev pozitúrákhoz pedig nagyon sokszor egynemű érzelme- ket kifejező, rajzfilmszerűen eltúlzott vagy maszkyszerűen mozzanatlan arckife- jezések párosulnak.⁹⁴ A színészek játéknak illetően módon történő „elbáboítása” is a keletkezés poétikáját hivatott működésbe hozni: egy olyan művészi műkö- désmódot tehát, amely nem illusztrál és nem másol, hanem az alkotói és befo- gadói fantázia teljes terjedelmét igénybe véve, ott és abban a pillanatban *teremt*.

Brunella Eruli olasz színháztörténész a következőre jutott az animáció szín- házával kapcsolatban: „A bábszínházban, a tárgyszínházban és az emberszín- házban is közös, hogy egy nyelvet keresnek, amely továbblépne az ábrázoló ér- tekezésnél és lehetőséget teremtené egy metaforikus és érzelmes hangra.”⁹⁵ Szenteczki is ennek a nyelvkeresésnek, egy nem pusztán ábrázoló, hanem terem- tő nyelv keresésének nyomán tér vissza újból és újból a bábhoz. A nyelv keresése nyomán, amelynek szavai az előadás szuverén világának alapkövei lehetnek. A világgállítás, lényege szerint, ugyanis egy önmaga rendszerét működtető, ön- törvényű logika létrehozása, egy új sportág szabályainak lefektetése. Nem mí- melés és nem másolás, hanem alapítás. Ennek egyik ősképe pedig, mint azt Heidegger is találóan megállapítja, a költészet.⁹⁶ A költő ugyanis az, aki túllép a formális logika diktálta elvárhatón, aki tetszőlegesen válogat az elemek között, és ő az is, aki aztán új, revelatív konstellációkban kombinálja össze azokat. Ezen

⁹⁴ Ezt a játékmódbeli jellegzetességet Nánay István is kiemeli kritikájában: „A színészi játékban szintén megjelenik a kettős ábrázolás: döntően realista játékot látunk, de a figurák kissé elraj- zoltak, ugyanis legkarakteresebb jellemvonásuk kisebb vagy nagyobb mértékben, néha a túlzás szintjéig hangsúlyozódik. Nyakó Júlia az egyedül hagyott anya tehetetlenségét, Pallagi Melitta Mara rámenősségét, majd megtörettségét, Sipos György Jacques Hurynak [sic!] a két nő kö- zötti őrlődését mutatja meg, finoman egyensúlyozva a reális és a stilizált kifejezőmód határán. Spilák Lajos egyértelműbb eszközökkel mond ítéletet az apa, a komforthelyzetből adódó kom- promisszumok elől menekülő férfi kétes karakteréről.” Nánay István: Hit és befőtt. Paul Claudel: Angyali üdvözet, Stúdió K, *Revizor*, 2019. április 02., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7789/paul-claudel-angyali-udvozlet-studio-k> (Letöltés: 2022. január 9.)

⁹⁵ Brunella Eruli: A bábjáték és a tárgyszínház alkalmazása a kortárs előadóművészetben, ford. Szántó Viktória, *Art Limes*, XIII. évf., 2016/2 (Báb-tár XXI), 65.

⁹⁶ Heidegger: *A műalkotás eredete*, 56–57.

konstellációk azonban a jó költészetben mindig átláthatók és koherensek, önmagában megálló és működőképes rendszert alkotnak. Amikor Pilinszky azt írja például *A szerelem sivataga* című versében, hogy „üríti zsebeit a nappal”, az empirikus világtapasztalat észszerűen azt diktálná, hogy képzelgő holdkórosként gondoljuk el a beszélőt.⁹⁷ Ám a szöveg világán belül igenis égető evidenciaként tűnik föl előttünk a kép: *hát persze*, hogy a nappal és *hát persze*, hogy éppen kipakolja a kulcsait meg az aprópénzét, elvégre most ért haza a munkából, a műszakjának vége, alkonyodik. Magam még azt is látni vélem, hogy fáradt az arca és tweedzakót visel.

A lényeg tehát az, hogy a költészet soha nem éri be a sematikussal, hanem pont azért válik költészetté, mert fölforgatja és átrendezi a sémákat. Ha sematikus lenne, gyártani is lehetne. Amit viszont gyártani lehet, az nem lesz költészet többé, lásd szocreál. A színház költőisége, így egész műalkotásléte is a művészet iparosodása révén kerül veszélybe, teljesen érthető hát, miért látta meg például a történeti avantgárd is a bábban az egyik olyan teatrális lehetőséget, amellyel ki lehetne küszöbölni e folyamat korrumpáló hatását. Az animáció színháza ugyanis radikálisan és megdönthetetlenül poétikus, hisz az opalizáció révén már eleve mindig fölforgatja és újraszervezi a megszokott relációkat: a vasaló egyszerre tűzokádó sárkánnyá alakul, a nyurga fabábuból nimfáért epekedő faun lesz. A megmozdított tárgy, ahogy Eruli is utal rá, maga az életre hívott metafora. Saját világa tehát, amelyet a báb pusztá meglétezésével megnyit, alapjaiban költői világ, a megtestesült poézis világa. Inkarnáció, mondaná Pilinszky. Szenteczki Zita ezzel, az inkarnáció költészetével lendül túl a sematizmuson, az ábrázolás ürességén, valamint a tömegtermelés tartalmatlanságán, és állítja föl előadásainak szuverén világát. Nézzük meg, az *Angyali üdvözlés* esetében hogyan valósul meg mindez!

A prológusban Pierre de Craon, a templomépítő (Nagypál Gábor) ujjtövei köré narancspiros szigszalag van tekerve, ez jelzi a történet elején még súlyos beteg férfi leprafoltjait. Miután Violaine szánalomból megcsókolja a boldogtalant, ő is megfertőződik: ezt később a Homonnai Katalin karjára és mellkasára tapasztott, ugyanilyen narancspiros szigetelőszalag szemlélteti. Húga, Mara, aki szemtanúja a csóknak, később beárulja Violaine-t annak vőlegényénél, Jacques Hurynél (Sipos György), hogy mind a férfit, mind az apjuk által Violaine-nek és Jacquesnak szánt családi gazdaságot megkaparintsa. Jacques erre felbontja a jegyességet és számúzi Violaine-t, aki az erdőbe menekül. Legközelebb akkor látjuk viszont,

⁹⁷ A vers első strofája így szól: „Egy híd, egy forró betonút, / üríti zsebeit a nappal, / rendre kirakja mindenét. / Magad vagy a kataton alkonyatban.” Pilinszky János: *A szerelem sivataga*, in uő: *Összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015, 53.

amikor egy téli éjszakán Mara fölkeresi a kopár sziklák között. Évek teltek el a történet szerint, Violaine-t azóta teljesen bekebelezte, meg is vakította a lepra. Mikor megnyílik a színpad mélye, már csak egy ember nagyságú műanyag köpenyt látunk, ami leginkább arc nélküli, narancspiros apácára emlékeztet. Violaine-t a színpad realizálásában bábbá, halott anyaggá fokozza le a betegség, a történet valóságában viszont az emberi létállapot csúcsára jut: végtelen magányában megtalálja az Istennel való tökéletes összhangot, kisémmizettségében a lét ki-meríthetetlen gazdagságát. Közben csodatevő erők kezdenek el működni benne, messze földön híres gyógyítónak lesz. Mara is ezért megy el hozzá: Jacques-kal közös kisbabájuk bölcsőhalált halt, végső kétségbeesésében nem marad más lehetősége, mint nővére segítségét kérni. Violaine-nek sikerül is föltámasztania a kislányt, akinek addig ugyan sötétek voltak a szemei, mint Marának, ám a csoda folytán az övéhez hasonlóan ragyogó kékké változnak. A halott csecsemőt hosszú, fehér viaszgyertya jelképezi Pallagi Melitta kezében. A jelenet elején Homonnai Katalin egyáltalán nincs színpadon, csupán torzítóval visszhangossá tett, szelíd altját hallani: hangjának, valamint a nézőtérrel szemközt térdelő Pallagi mögött, a színpadnyílásban tornyosuló köpenyfigurának kettőse varázsolja elénk Violaine alakját. Homonnai azért bukkan elő végül hátulról, kinyúlt fehér férfiingbe és seszínű apródharisnyába öltözve, meztláb, hogy meggyújtsa a Pallagi által szorongatott gyertyát, és föltámassza Mara kisbabáját. Az előadás következő, utolsó szakaszában az előbbinél valamivel roszakatagabban látjuk viszont az imént még a háttérben magasodó köpenyt: Nagypál Gábor mint a messziről visszatért és a leprából időközben kigyógyult Pierre cipeli be karjaiban. Mara ugyanis később visszatér nővéréhez, és egy nagy szállítószekeret kipeckelve a helyéről, több mázsa homokot zúdít Violaine-re. Pierre már csak a haldokló lányt tudja hazavinni, hogy legalább az apja házában lehelhesse ki a lelkét. Nagypál két, szorosan egymás mellé állított kisszékre fekteti a narancspiros műanyagot. Miközben Sipos György, közvetlenül a figura „fejénél”, a színpad jobb szélén ülve kétségbeesett, büntudatos Jacques-ként mardossa magát, Homonnai a „fejrészt” mozgatva, valódi tárgyanimációval viszi színre Violaine utolsó pillanatait. Jobbra tőlük mindeközben, a falra applikált kis fatalapzaton – bölcsőjében a gyermek – végig ott ég a hosszú, fehér gyertya. Mikor karakterének végperceihez ér, Homonnai a falhoz lép, megáll a gyertya alatt, majd ahogy Violaine utolsó szavai is elhangzanak, elengedi a köpenyt, és a színházterem jobb oldalán található kijáraton távozik a térből. A székekre fektetett, valamennyi tartással azért még bíró műanyag ekkor formátlan, piros masszává omlik össze. Ekképp, e képpel zárul le Violaine földi pályafutása.

Szenteczki és alkotótársai nemcsak egy olyan, originális és kreatív játékteret nyitottak meg itt, ahol műanyagból szüzlány, viaszból csecsemő, emberből tárgy

válhat a pillanat tört része alatt, hanem egy világot is fölállítottak egyszerre, ahol a dolgok inherens poétikája organikus rendszerré szerveződik, méghozzá olyan rendszerré, amelyben teatrálisán inkarnálódik a Claudel-dráma el-nem-rejtett igazsága. Az animációs színház logikája mentén Violaine színpadi alakja az előadás felénél megkettőződik: onnantól, hogy testét teljesen fölemésztí a lepra, Homonnai Katalin és a narancspiros „apáca” közösen manifesztálják őt. Amaral azt írja erről a jelenségről, hogy amennyiben a tárgy, amelyet animálnak és a színész-mozgató, aki animál, egy időben látható a színen, a néző szemében inkább a tárgy fogja hordozni a szerepalak színészi prezenciáját, így a mozgató jelenléte semlegessé válik, amolyan fél- vagy kvázi-jelenlétté csupaszul.⁹⁸ Ennek értelmében tehát a haldoklási jelenetben, mikor Homonnai bábozik a köpenyfigurával, elsődlegesen a műanyag testesíti meg Violaine-t, míg ő amolyan kísértetszerű fél-létezővé redukálódik mögötte. Erre az is ráerősít, hogy amikor a többi szereplő Violaine-hez beszél, következetesen a köpeny, nem pedig a mozgató felé fordítják tekintetüket. A színpadi alak megkettőződésének ezen gesztusa lépteti működésbe az előadás jelölőinek költői összjátékát. Először is, annak köszönhetően, hogy a színésznő jelenléte behúzódik a tárgy mögé, közben viszont mégis látjuk, ahogy hangot, lélegzetet, életet kölcsönöz a halott anyagnak, a maga áttetszőbbé, távolibbá lett *présence*-ában is úgy tűnik föl, mintha Violaine lelkének, transzcendens esszenciájának egyfajta köztes, egyszerre anyagi és szellemi természetű inkarnációja volna. A narancspiros köpeny viszont így egyértelműen a lány testeként, pusztán immanens bioszaként kereteződik. Ez a distinkció azáltal lesz igazán evidenssé, hogy Violaine halálakor Homonnai elhagyja a termet, a köpeny pedig ottmarad a székeken, és az utolsó, temetési jelenetben azt terítik végig a talajon Anne, Pierre, Jacques, valamint a Fekete Ruhás Alak lábánál, hogy Violaine sírjának helyét kijelöljék a térben. A prezentáció–reprezentáció sajátosság logikájában úgy is értelmezhető ez, hogy a test már eleve halott matéria és üres tok (értsd: akcidencia), ami viszont egy ember életét *valóban* konstituálja, ami benne *valóban* lényeges, az ama láthatatlan mozgatóerő, amit a régiek még mertek úgy nevezni: a lélek (értsd: szubsztancia).

Violaine szerepalakjának kettős létmódja azonban ilyenén formán szimpla közhely volna. Ami valóban egy önmagát konstans játékban tartó, autonóm művilágot hív létre, az a tárgyak, a színpadi alakok, illetve a dramatikus figurák poétikus egymásra értődése, metaforikus és metonimikus egymásra vonatkozása. A színek jelentősége e rendszer működtetésében központi. A narancspiros egyrészt jelenti a leprát és a test romlandóságát, ugyanakkor a bűnt is. Pierre

⁹⁸ Amaral: *Teatro de Animação*, 22.

a prolókus elején meg akarja erőszakolni Violaine-t: leprája valójában nemcsak testi, hanem lelki betegség is. Később azonban Isten, fogalmaz Claudel szövege, megszabadítja őt a kórtól. Ehhez azonban kell az is, hogy Violaine, aki szent és szeplőtelen életet él, elkövesse az egyetlen árulást életében: megszánván a tépázott lelkű, öngyötrő templomépítőt, megcsókolja őt, és odaajándékozta neki a jegygyűrűjét. Ám rajta nem azért hatalmasodik el úgy a lepra, mert annyival bűnösebb volna lélekben, mint Pierre, hanem éppen *annak ellenére*: a csók valójában a júdáscsók inverze, Jézus apokrif csókja, megváltói gesztus, mellyel az eszményi tiszta létező magára vállalja a kreatúra bűnét. Pierre de Craon nem azért tisztul meg és gyógyul ki a bűnből, mert Isten dicsőségére templomot emel Reimsben, hanem azért, mert Violaine Vercors átvállalja tőle a betegségét.

A lány testét azonban hiába emészti föl a kór, lelke érintetlen marad a büntől. Ezt fejezi ki az előadásban a formátlan narancspiros köpenyköteg és Homonnai lényének manószzerű, éteri, talpig fehér kettőssége is. Violaine ugyanis testben lehet, hogy leprás, lélekben ő a legtisztább mind közül. A lepra, mely nyomorékká teszi, valójában a többiek leprája. Violaine azonban nem gyűlöli meg az embereket, mert az jutott neki, hogy át kell vállalnia a betegségüket, hanem éppen ellenkezőleg: végzettszerűen gyógyítani kezdi őket. Egyre több és több mindenkitől veszi át a bünt és a leprát, amitől fizikailag ugyan fokozatosan romlik az állapota, lélekben azonban mindegyre jobban kivirul. Violaine a helyére kerül. Violaine boldog. Mondanánk, hogy Violaine mindenkinek megbocsát, de nem szorul rá, hogy megbocsásson, hisz eleve nem is haragszik senkire. Nem haragszik Pierre-re, aki megtámadja és súlyosan megfertőzi, nem haragszik Jacques-ra, aki ugyan szerelmes belé, mégse bízik benne, és aki aztán száműzi a saját otthonából, és nem haragszik Marára se, aki frusztrált, irigy gyűlöletből kifogatja a jogos jussából, majd végül orvul megmerényli őt, annak ellenére, hogy föltámasztotta a gyermekét. Violaine túlságosan szeret élni és túlságosan szereti az embereket, hogy haragudni tudjon rájuk. Violaine színtiszta *caritas*. Violaine jó. Sőt, maga a Jó. Ezért járna neki a családi birtok, nemcsak elsőszülöttsége, hanem a világban képviselt etikai alapértéke jogán is, és ezért gyűlöli őt annyira a kicsinyes és keserű Mara, mert *végtelenül* irritálja, hogy akár ő is lehetne ilyen. Természetén azonban képtelen változtatni, zsigerileg nem tud önzetlen és gyöngéd lenni másokhoz. Gyöngé és velejéig romlott ember, aki annak ellenére nem tudja magát rábírní bárminemű lemondásra, hogy nővérén látja: ennél egyszerűbb dolog a világon nincs. Káin nem azért öli meg Ábelt, mert Ábel túl jó, hanem azért, mert ő nem tud eléggé az lenni. Ám sújthatják agyon akár tízszer, százszor, ezerszer is a jókat, a Jót magát nem lehet agyonverni. A Jóság mint idea, elpusztíthatatlan. Jézust meg lehet gyilkolni, Krisztus azonban harmadnapra

föltámad a halottak közül. Ezt hirdeti Claudel darabja, és ezen fölismerés revelatív fényében ragyog Szenteczki rendezése is.

Ez a gondolatiság indokolja azt is, miért láthatjuk a prológusban Violaine-t Szűz Máriaként megjelenni: mikor először fölbukkan, Homonnai Katalin körül résnyre megnyílik a színpadot elzáró azúrkék függöny, és úgy íveli körbe arcát, mint pravoszláv ikonosztázokon vagy reneszánsz festményeken szokták égszínű kelméi keretezni a Szent Szület, a fejtép rávetülő, fehér fényköre pedig még glóriát is kölcsönöz neki. (Mária öltözetének ez az emlékezetes rajzolata később a narancspiros műanyag köpenyben is megjelenik, hangsúlyozva ezzel a Violaine-nel való azonosságát.) Bámulatot kötetében elemzi Alan Watts azt a számos keresztény tradícióban megjelenő elképzelést, hogy míg Krisztus a világot létre hívó, a létezés formáit az anyagból kimetsző Logosz megtestesülése, addig az Istenanya ugyanezen isteni teremtő erőnek másik pólusát, a mindenséget körbeölelő, lágy és befogadó Bölcsességet, vagyis a Sophiát képviseli.⁹⁹ Igen ám, csak hogy a Logoszt és a Sophiát is a Szentháromság második tagjával, a Fiúval szokás azonosítani.¹⁰⁰ Amiből egyenesen következik az is, hogy a Logosz masculin, férfias részéhez a femininként, az örök asszonyiként viszonyul a Sophia, és míg az Istenanya, Mária formáját magára öltve a földön és Jézus Krisztust világra hozva természetszerűleg részesül a lét univerzális maskulinjából, addig Krisztus is inherensen hordoz feminin attribútumokat, ezért is ábrázolják sokszor a Fiúisten nem Jézusként, hanem Sophiaként, az Ég Királynőjeként, „aki megkoronázott, szárnyas lényként, jogarral a kezében ül egy trónon három koncentrikus kört alkotó dicsfénykoszorúban, lángoló csillagok közepette”.¹⁰¹ Szűz Mária tehát nem csupán Krisztus anyja, hanem mitikus, égi párja, pandanja, menyasszonya is egyúttal.¹⁰² Sőt, tovább megyek: a Fiú személyében való transzcendens közösség voltaképpen ontológiai azonosságot teremt a Megváltó és az őt világra hozó Istenanya között. Amikor tehát Violaine képileg a Szent Szűz alakját ölti magára, nem csak az Istenanyát, a Sophiaként ábrázolt Fiúistent is megjeleníti, amivel krisztusi volta is vizuális kinyilatkoztatást nyer.

Claudelnél a kék szín hasonló jelentőséggel bír. Violaine szűzanyai természete tudniillik ragyogó kék szeméből is levezethető. Amikor ugyanis föltámasztja Mara kisbabáját, a kislány szeme ugyanolyan azúr ragyogást nyer, mint a sajátja. Lényegében az fejeződik itt ki metonimikusan, hogy a csoda révén Violaine újra világra hozza a csecsemőt, tehát azontúl már nem húga, hanem ő lesz a kislány anyja.

⁹⁹ Alan Watts: *Mítosz és rítus a kereszténységben*, ford. Umenhoffer István, Budapest, Polaris, 2020, 117.

¹⁰⁰ Uo., 40.

¹⁰¹ Uo., 41.

¹⁰² Uo., 118.

Violaine azonban Máriához hasonlóan szűz, vagyis áttételesen megismétlődik Jézus születésének csodája. (Ha pedig ehhez még azt is hozzávesszük, hogy a drámaszövegből világosan kiderül: a jelenet karácsony éjszakáján, illetve reggelén játszódik, végképp egyértelművé válik a helyzet.)¹⁰³ A keresztény teológiában ugyanakkor csak és kizárólag a Megváltót illeti meg a szeplőtelen fogantatás joga. Jacques és Mara, pontosabban most már Jacques és Violaine kislányának ezért – mivel másodjára nem a derékáljon, hanem az eszményien tiszta szentség által fogan meg – törvényszerűen részesednie kell a krisztusi létjellegből. Csakhogy a többi ember bűneinek átvállalásával, a betegek meggyógyításával, valamint halott unokahúga feltámasztásával Violaine is kinyilatkoztatta a saját krisztusi természetét. A Messiásnak azonban egyik, ha nem a legfontosabb tulajdonsága, hogy Isten inkarnációja, Isten pedig mindig Egy és oszthatatlan, még akkor is, ha éppen soknak, többnek vagy rengetegnek tűnik. Fizikai síkon tehát hiába kettő, Violaine és a kislány, lényegüket tekintve mind a kettő Egy, mivelhogy egyként osztozkodnak a krisztusi létmód ajándékán. A Sophia sugárzásából az Istenanya és a Fiúisten egyformán részesülnek. Violaine a saját létéből adományoz a kisbabának, saját szuverén létszerkezetét terjeszti ki rá és ad neki ezáltal új életet. Ám nem lemásolja, nem klónozza vagy utángyártja önmagát, hanem az ideák szférájában megmerítkezve, a Jóság végtelen potenciálját aktualizálja benne ismét, akképpen, ahogy az az ő világrajöveletekor őbenne is aktualizálódott már annak előtte. Ezáltal viszont már nemcsak saját gyermekeként teremti újjá a kislányt, hanem önmaga égi másának újabb földi inkarnációjaként is. Ennek a tudata az, amit Mara már végképp nem bír tovább elviselni, és ez az, ami arra készteti, hogy meggyilkolja Violaine-t.

Az azúr-kéknek ez a claudeli költészete Szenteczkinél a fehér színben fogalmazódik újra. Homonnai Katalin tiszta fehér ruházata azt fejezi ki, hogy ellentétben a talpig narancspiros, beteg és nyomorult testtel, Violaine lelke tiszta és egészséges marad. A szeplőtlenség képzete a kisbabát megtestestítő gyertyára is áttevődik, az azonosság, mely Violaine és a csecsemő közt kiolvasható a drámában, a színpad tárgylírája által képi megerősítést nyer. Csak amíg szövegszinten Violaine szemének és a baba szemének kékje közt jött létre a metonimikus érintkezés, ez teatrálian a jelmez fehérje és a gyertyaviasz fehérje közötti metonímia révén realizálódik. Amikor tehát Homonnai utoljára lelép a színről, a gyertya viszont tovább lánghat a falon, az voltaképpen annak a vizuális kódja, hogy Violaine lehet, hogy meghalt, de lényének ragyogása tovább él a gyermekben. Szenteczkiék Claudelhez képest

¹⁰³ „MARA: Violaine, Violaine, te mozgatód így a karod? Még mindig látom, hogy mozog! VIOLAINE: Békesség, Mara, karácsony napja van, amikor minden öröm született. MARA: Miféle öröm lehet, hacsak az nem, hogy él a gyermekem. VIOLAINE: És nekünk is, íme született egy kis gyermekünk.” Paul Claudel: *Az Angyali Üdvözlés*, ford. Semjén Gyula, in Gúthy Andor (szerk.): *Válogatás Paul Claudel műveiből*, Budapest, Szent István Társulat, 1982, 386.

ironikusra hangolják a befejezést: Violaine temetését követően az életben maradt férfiak, a kisszékeken lazán elterpeszkedve dobozos sört vesznek elő egy szatyorból, majd laza hangvétellő, ízig-vérig kortársias iszogatásba kezdenek az előttük kiterített narancspiros műanyag massa, vagyis Violaine sírja felett. Eközben Mara a sarokban, keserűen összeszorított szájjal gubbaszthatja végig hátralévő életét egy hokedlin kuporogva. Kézenfekvő lenne ezt a képet úgy értelmezni – és némely nem túl szofisztikált kritika értelmezte is úgy –, hogy a csúnya, csúnya férfiak meggyilkolták Violaine-t, tönkretették szegény, ártatlan, jobb sorsa érdemes Mara életét, most pedig, e porba döntött egzisztenciák romjairól tudomást sem véve, önfeledten papolnak az élet rendjéről és szépségéről. Tekintve azonban, hogy mégiscsak egy olyan történetről van szó, amelyben a legnagyobb aljasságokat egy nő követi el egy másik nővel szemben, a magam részéről elvetném az összes olyasfajta feminista olvasatot, amely az asszonyokat és lányokat rendszerszinten kizsákmányoló, sőt megnyomorító patriarchális struktúra kritikájaként keretezi a rendezést, ahol a férfi mindig elnyomó és bűnös, a nő pedig – saját döntései és tettei alapvető erkölcsi minőségétől függetlenül – minden esetben áldozat. Inkább hajlanék arra, amit recenziójában Nánay István is kiemel,¹⁰⁴ tudniillik, hogy az utolsó jelenetet a színészek már úgy adják elő, hogy közben mintegy „eltartják” maguktól a szöveget. Így a cinizmus, amely hangsúlyaikból és gesztusaikból árad, nem is a konkrét dramatikus figurák, hanem inkább a kurrens társadalmi realitás viszonyulását tükrözi Claudel mondataihoz, a mondatokhoz, amelyekben egykor valódi éthosszal, nem naivan, hanem komolyan csengett az isteni rendbe, a túlvilági létbe, az univerzum igazságosságába vetett bizalom. Magyarán, alakításukat nem az szervezi, hogy a dramatikus helyzet logikája alapján miként hangozhatnának ezek a passzusok, hanem az, hogy a ma nézője számára, az általános életrend alapján milyen konnotációk, milyen mellézköngék társulhatnak hozzájuk. A színészi játék nem közvetít, hanem kommentál. E kommentár pedig nem fest túl bizalomgerjesztő képet rólunk: cinizmustól, álszentségtől, egocentrizmustól csöpögnek benne Claudel amúgy nagyszerű, egyszerre mives és bölcs mondatai. Egy mélységesen materialista, énközpontú társadalom visszhangjai töltik meg

¹⁰⁴ „Az előadás záróképének hangulata és végkicsengése kissé eltér Claudelétől. Egymás mellett ül (a Fekete ruhással együtt) négy férfi, tőlük kissé távolabb a letargiába süppedő Mara. A magukat sikeresnek tartó férfiak, Vercors és a templomépítő, filozofálnak, emlékeznek, dicsekednek, megvonják a történet mérlegét, vizsgáltják Jacques-ot, hogy még előtte az élet. Közben dobozos sört (!) iszogatnak. Mintha egy kocsmá előtt az utcán beszélgetnének. S bár mindaz, amiről és ahogyan szó esik, Claudel szövege, és az író szellemiségét is tiszteltetben tartva hangzik el, kínosan rímel a mai álszent, önző, a fennkölt eszmények és a földhözragadt valóság közötti különbségekre érzéketlen, cinikus közgondolkodásra.” Nánay: *Hit és befőtt*, 14. bek.

a teret, ahol senki sem hisz a becsület, a tisztaság, a munka értelmében, ahol az erről való beszéd nem lehet más, mint már eleve mellébeszéd, álszent pampogás, megtévesztő verbális manőver. Ahol mindenki aljas és kicsinyes, ahol nincs értelme hinni se a jóban, se a szépben, se az igazban, ahol önös érdekből úgyszólván megérőszakolják, kirabolják, száműzik és meggyilkolják az erényt, és ahol sírja fölött úgyszólván a gaztevők mondják majd a szívszaggató búcsúbeszédet.

Ám Szenteczki rendezése nem ezzel a kommentárral zárul. Amit utoljára látunk, az a sötét színházterem, jobbra fönny (talán épp az Atyaisten jobbja) a rendületlenül sugárzó gyertyafénnyel. Annak a gyertyának a fényével, amely gyertya metonimikusan Violaine, a szent és eszményi létező, aki testben meghalt ugyan, de a lelkét nem lehetett elpusztítani, és amely metaforikusan Violaine kislánya, akiben maga Violaine is tovább él, és aki végül megörökli a földet. Hiába követ el mindent Mara, hogy kisemmizze a nővérét, a világot szervező rend nem enged meg neki, hogy megtartsa ebül orzott javait. Jacques, mint a kislány apja, Violaine-é lesz, a birtok, mint a kislány örökrésze, Violaine-é lesz, a szent hírneve és dicsősége szintén Violaine-é lesz, főleg, miután Pierre róla mintázza meg életművének legdrágább ékkövét, az egyetemes igazságot ábrázoló vak Justitia szobrát. Káin mindent elvett Ábeltől, amit csak el tudott tőle venni, és mégis, Ábel végül mindenét visszakapta. Néma állásfoglalás ez a kép, a Jóság ideájának diadala a Gonoszság, az elpusztíthatatlan Lét győzelme a Nihil fölött. A Simone Weil-i *mozdulatlan elkötelezettség (engagement immobile)* megvalósulása, amely Pilinszky számára az igazi, a jelentős művészet esszenciáját jelenti. Nem azért mozdulatlan, mert *per definitionem* statikus és mozgásszegény, hanem azért, mert mindig valami olyasmit jelenít meg, „ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént”.¹⁰⁵ Avagy olyan játéktereket metsz ki a térségből, ahol a lét egyetemes, megmásíthatatlan ideái, a szükségszerűség és az igazság ősfomái meg tudnak mutatkozni az anyag reális jelenvalóságán keresztül. Nemcsak felmutatja az Ideát, hanem a résztvevőjévé is teszi a szemlélőt. Labirintusokat épít, amelyek mellkasában ott dobog az Isten. Szenteczki Zita olyan rendező, aki ilyen világmodellek létrehívásán dolgozik, és a Stúdió K művészeiben kiváló partnerekre lelt abban, hogy az egyetemes Jóságnak e modern misztériumjátéka, mint amolyan „isteni bábjáték”, a színpad tárgyias költészetének nyelvén válhasson bensőséges és tapinthatóvá. Az, hogy egy ilyen poétikusan sokrétű és szakrálisan szép előadás 2019-ben egyáltalán megvalósulhatott, bizonyítja, hogy Pilinszky János színházi víziójának még mindig megvan az aktualitása, és még mindig megvannak az esélyei arra, hogy gyakorlatban is

¹⁰⁵ Pilinszky: *Beszélgetések*, 67.

kinyilatkoztatassa önmagát. Az pedig, hogy egy ilyen poétikusan sokrétű és szakrálisan szép előadás 2019-ben ennyire észrevétlen és visszhangtalan tudott maradni, bizonyítja, hogy még nagyon-nagyon messze vagyunk attól mi itt, valamennyien, hogy Pilinszky víziója erről az igazi és jelenvaló színházról megszabadító erővel bírjon hatni ránk, illetve a termelés és fogyasztás fékevesztett körforgásában rekedt kortárs színházi kultúrára.

IRODALOM

- AMARAL, Ana Maria: Entre o Real e o Não Real. Considerações sobre a Estética do Boneco, in Ana Maria Amaral: *Teatro de Animação*, São Caetano do Sul, Ateliê Editorial, 1997, 25–40.
- AMARAL, Ana Maria: Teatro de Animação, in Ana Maria Amaral: *Teatro de Animação*, São Caetano do Sul, Ateliê Editorial, 1997, 21–24.
- BILLINGTON, Michael: K is for Jan Kott, *The Guardian*, 2012. február 21., <https://www.theguardian.com/stage/2012/feb/21/jan-kott-a-z-of-modern-drama>
- CAMUS, Albert: *A lázadó ember*, ford. Fázsy Anikó, Budapest, Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1993.
- CLAUDEL, Paul: Az Angyali Üdvözlet, ford. Semjén Gyula, in Gúthy Andor (szerk.): *Válogatás Paul Claudel műveiből*, Budapest, Szent István Társulat, 1982, 303–421.
- ECO, Umberto: A szépség, ford. Barna Imre, in Umberto Eco: *Óriások vállán. Milanesiana-előadások 2001–2015*, Budapest, Kossuth, 2019, 27–52.
- ERULI, Brunella: A bábjáték és a tárgyszínház alkalmazása a kortárs előadóművészetben, ford. Szántó Viktória, *Art Limes*, XIII. évf., 2016/2 (Báb-tár XXI), 63–67.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.
- GÁGYOR Péter: *Az eretnek és a színház. Jegyzetek a próbaszünetekből*, Dunaszerdahely, Vámbéry Polgári Társulás, 2020.
- HAN, Byung-Chul: *A szép megmentése*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex, 2021.
- HARTMANN, Nicolai: *Esztétika*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Magyar Helikon, 1977.
- HEIDEGGER, Martin: A műalkotás eredete, ford. Bacsó Béla, in Martin Heidegger: *Rejtektak*, Budapest, Osiris, 2006, 9–69.
- JURKOWSKI, Henryk: Towards a Theatre of Objects, in Henryk Jurkowski: *Aspects of Puppet Theatre*, ed. Francis, Penny, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 69–75.
- KOTTE, Andreas: *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Berta Erzsébet, Edit Kotte, Budapest, Balassi, 2015.

- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.
- P. MÜLLER Péter: A színház vége avagy az applikáció művészete, in P. Müller Péter: *A maszk-tól a halálszínházig. Színházi írások*, Budapest, Kijárat, 2010, 210–224.
- P. MÜLLER Péter: Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról, *Literatura*, XLVI. évf., 2020/4, 430–446.
- NÁNAY István: Hit és befőtt. Paul Claudel: Angyali üdvözet, Stúdió K, *Revizor*, 2019. április 2., <https://revizoronline.com/hu/cikk/7789/paul-claudel-angyali-udvozlet-studio-k>
- PALMER, Richard E.: „Hermeneuein–hermeneia” – Ókori szavak használatának mai jelentősége, ford. Kállay Géza, in Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete. Tanulmányok*, Szeged, JATEPress, 1998, 59–75.
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L’Harmattan, 2006.
- PILINSZKY János: A művészi szép, in Pilinszky János: *Esszék, cikkek*, vál. Bende József, Budapest, Magvető, 2019, 644.
- PILINSZKY János: A szerelem sivataga, in Pilinszky János: *Összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015, 53–54.
- PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Magvető, 2020.
- PILINSZKY János: Új színház született, in Pilinszky János: *Esszék, cikkek*, vál. Bende József, Budapest, Magvető, 2019, 571–575.
- PRONTVAI Vera: Barakkból a végtelenbe. Pilinszky színházszemléje és Visky András *Caravaggio terminál* című drámája, *Vigília*, 81. évf., 2016/10, 745–751.
- RICOEUR, Paul: Mi a szöveg?, ford. Jeney Éva, in Paul Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Osiris, 1999, 9–33.
- SEPSI Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2015.
- SZENTECZKI Zita: A nagy kapituláció, *Symbolon*, vol. 22, 2021, 197–204.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin: A cselekvés. „Ha”. „Adott körülmények”, ford. Morcsányi Géza, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi, 2000, 54–70.
- TURBULY Lilla: Haute couture vagy prêt-à-porter, *Kútszéli Stílus*, 2021. október 29., <https://www.kutszelistilus.hu/szinhez/kritika/852-turbuly-lilla-haute-couture-vagy-pr-t-porter>
- VETŐ Miklós: *Simone Weil vallásos metafizikája*, ford. Bende József, Budapest, L’Harmattan, 2005.
- VISKY András: Végre beszél. Újabb megfontolások az autista dramaturgiáról, in Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2020, 45–51.

WATTS, Alan: *Mítosz és rítus a kereszténységben*, ford. Umenhoffer István, Budapest, Polaris, 2020.

WEIL, Simone: Ahol elrejlik az Isten, ford. Reisinger János, in Simone Weil: *Ami személyes, és ami szent. Válogatott írások*, vál. Reisinger János, Budapest, Vigília, 1998, 105–172.

HIVATKOZOTT ELŐADÁSOK

CLAUDEL, Paul: *Angyali üdvözet. Az égi és a földi szerelemről*, rendezte: Szenteczki Zita, bemutató: Stúdió K Színház, Budapest, 2019. február 23.

KÁRPÁTI Péter – STORK Natasa – ZSÓTÉR Sándor: *A nagy kapituláció*, rendezte: Kárpáti Péter, bemutató: Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2020. október 7.

A METAFORA LITURGIÁJA



PRONTVAI VERA

*Olyan közösségi esemény a színház, amelyben mindannyian, nézők és színészek, hasonló intenzitással veszünk részt, mint egy húsvéti szertartáson, és ugyanúgy, mint ott, végül szembejön velünk az, akit megöltünk.*¹

Visky András

„Csak a vágóhíd melege, / muskátliszaga, puha máza, / csak a nap van. Üvegmögötti csöndben / lemosdanak a mézszároslegények, / de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.” Pilinszky *Passió*² című versének Sepsi Enikő általi elemzése alapján az ölés, a gyilkosság soha nem zárul le – időtlen, egyetemes érvényű és hatású esemény. A költemény úgy idézi fel a múltat, hogy közben kitágítja és fenntartja a gyilkosság folyamatát: a végrehajtott cselekmény a mézszárszék árnyékából rávetül az auschwitzzi eseményekre és a koncentrációs táborok gyötrelmeire, valamint Krisztus keresztre feszítésére, ezen keresztül pedig minden meggyilkolt ember halálára is.³ A bűn tematikájával párhuzamosan Pilinszky gondolkodásában folyamatosan jelen van Dosztojevszkij, a költő egyik legkedvesebb írója. *Bűn és bűnhődés* című költeményét Robert Wilson *A süket pillantása* előadásának párizsi megtekintése után írta az előadás főszereplőjének, Sheryl Suttonnak, aki a darab egyik jelentében rituális gyilkosságot hajt végre.⁴ A költő publicisztikai írásaiban az orosz író életművét szinte mindig szakrális összefüggésbe helyezi, az általa képviselt *evangéliumi esztétika*⁵ keretei közé helyezi. „Ha Dosztojevszkijt úgy olvassa, mint egy új evangéliumot, akkor ez azt is jelenti, hogy folytonosan vizsgálztatja, folytonosan összeveti a Szentírással. Csak azért és annyiban evangélium, ameny-

¹ Visky András: A kudarc, *Alföld*, 2021/10, 37.

² *Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015, 85.

³ Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015, 36.

⁴ Uo., 96.

⁵ Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 199–202.

nyiben az eredeti krisztusi tanítással összhangban áll, annak bizonyos értelemben modernizálása.⁶ – írja Tverdota György.

A krisztusi tanítás színpadon történő modernizálásának egyik példája Vidnyánszky Attila *Bűn és bűnhődés* című, Szentpéterváron rendezett előadása,⁷ amely – feltevésem szerint – párhuzamba állítható a Pilinszky *evangéliumi esztétikáján* belül megfogalmazott színházeszménnyel. Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a költő dramaturgiai felvetései, illetve az általa megálmodott színház vonásai megjelenhetnek-e, és ha igen, milyen módszerekkel Vidnyánszky misztériumjátékában. Tézisem szerint a rendező Krisztus-ábrázolásai és a Pilinszky által elképzelt színház között hatástörténeti összefüggés mutatható ki. Vidnyánszky Krisztus-központú rendezései⁸ az alkotó több mint kétszáz színpadra állított előadásának igen szűk, mégis legmarkánsabb vonulatát adják, alapjukat pedig a gyilkosság allegorikus színpadi ábrázolása teremti meg. Ezekben a színelőadásokban jelennek meg – áttételesen és a rendező részéről nem tudatosan – Pilinszky színházesztétikájának legmarkánsabb vonásai.

Pilinszky színházeszményének alapgondolata szerint – amelyet *Szagrális színház?* című írásában is kifejt – a színházból mint eleve szagrális művészetből annak gyökere, a transzcendensre való utalás tűnt el, holott ez a mozzanat tudná ismét hitelessé tenni a színpadi történeteket, és általa nyerhetné vissza a színpadi jelenlét az igazságát.⁹ Meglátása szerint ehhez nélkülözhetetlen a Grotowski-féle rituális színházi nyelvhasználat, amely organikus azonosságot hoz létre szöveg és színész,

⁶ Tverdota György: Pilinszky és Dosztojevszkij, in Tasi József (szerk.): *Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 98.

⁷ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, Oroszország. A bemutató dátuma: 2016/2017-es évad. Az előadás megtekinthető volt Budapesten a Nemzeti Színházban a MITEM keretein belül 2017-én április 23-án. Színészek: Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vasziliszta Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitirjiv Liszenkov, Anna Blinova, Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentyin Zaharov, Ivan Jefremov. Rendező: Vidnyánszky Attila.

⁸ Borbély Szilárd: *Halotti pompa*, Debreceni Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2009. január 30. Debreceni Csokonai Színház, Zsámbéki Színház és Művészeti Színház, Zsámbék. A bemutató dátuma: 2008. szeptember 12. Színészek: Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Bicskei István, Csikos Sándor, Edelenyi Vivien, Kiss Gergely Máté, Varga József, Oleg Zsukovszkij, ifj. Vidnyánszky Attila. Zene: Pál István. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia. *Csíkomyloi passió*, 18. századi ferences iskoladrámák és Szőcs Géza *Passió* c. műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Színészek: Barta Ágnes, Tóth Augusztina, Berecz András, Berettyán Nándor, Horváth Lajos Ottó, Rácz József, Rátóti Zoltán. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt. Oleg Zsukovszkij – Szénási Miklós – Lénárd Ödön, *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2010. november 26. Színészek: Ráckevei Anna, Szűcs Nelli, Pál Eszter, Kristán Attila, Pál István, Rácz József, Tóth László, Trill Zsolt, Varga József. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Kozma András.

⁹ Pilinszky: *Publicisztikai*, 535.

előadás és befogadó között. Pilinszky célja, hogy a színelőadás – Grotowski és Wilson színházához hasonlóan – alkotó és néző számára egyaránt valóban eseményé váljon. Amellett, hogy a színházi előadást a katolikus szentmisével állítja párhuzamba, utal arra is, hogy saját írásainak a szentmise struktúráját kellene követniük.¹⁰ Az általa írt drámák is számos, a keresztény kultúrkörre való utalást, szimbólumot hordoznak:¹¹ oltár, oltáron fekvő, áldozat, tabernákulum, ministráns, pápa, apáca, várandós anya, gyermek. A költő publicisztikai írásaiból az is kiderül, hogy Wilson színházában csodálta a nyelvi sűrítmények és a színpadot uraló képek egymásba játszása nyomán megjelenő költőiséget:¹² az általa írt drámákra is jellemző verseinek szikársága, sűrítettsége, a költői eszközök szűkössége, elhallgatásos, kihagyásos technikája. Sepsi Enikő utal arra, hogy Pilinszky munkásságán nyomot hagyott a Wilson színházában metapasztalt *poétikus ritualitás*.¹³ A *Poetic Rituallity in Theater and Literature* című kötet¹⁴ szerkesztői szerint a poétikus ritualitás rámutat egy adott művészeti forma liminális vonatkozásaira, a rituális formákkal és struktúrával való párhuzamokra, amely újszerű esztétikai és szemantikai szempontok felé tereli a gondolkodást. A poétikus ritualitás a rituális minták, típusok, műfajok, szimbólumok és beszédmódok irodalmi és drámai adaptációjaként is megjelenik.¹⁵

Pilinszky *KZ-oratóriumának* központi metaforája a kőasztalon fekvő farkas. Maczák Ibolya részletes elemzése alapján ebben a képben „egy halott látványa lényegül monstranciává”.¹⁶ Meglátásom szerint a költő oratóriumának halott szereplői, az Öregasszony, az R. M., a Kisfiú csak a szentségtartóban megjelenő halotthoz, a mű központi metaforájához viszonyítva értelmezhetők. Az oratóriumban megjelenő alakok halál utáni léte és halálukat megelőző élete csak a vele való párhuzamba állítás során nyerhet értelmet. Vidnyánszky Krisztus-ábrázolásai is a Pilinszky által

¹⁰ Uő: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 20-21, 87.

¹¹ Uő: *Széppróza*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Osiris, 2004, 70.

¹² Pilinszky: *Publicisztikai*, 663.

¹³ Sepsi Enikő: A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma, *Magyar Napló*, 2021/11, 1–6.

¹⁴ Domokos Johanna – Sepsi Enikő (szerk.): *Poetic Rituallity in Theater and Literature*, Budapest–Párizs, KRE–L'Harmattan, 2020.

¹⁵ „Poetic rituality sheds light on the liminal characteristics of the art form and on references to ritual practices and ritual forms and structures set in motion in a way that allows special aesthetic characteristics and semantic aspects to arise.” „A poétikus ritualitás rámutat az adott művészeti forma liminális vonatkozásaira, a rituális formákkal és struktúrákkal való párhuzamokra, új esztétikai és szemantikai irányok felé terelve a gondolkodást.” Domokos Johanna – Sepsi Enikő: Introduction, in *Poetic rituality*, 7. „That means: poetic rituality describes a specific literary and dramatic adaptation of ritual patterns, types, genres, symbols, ways of speaking, and phrases.” „Ez az jelenti, hogy a poétikus ritualitás rituális minták, típusok, műfajok, szimbólumok, beszédmódok és kifejezések sajátos irodalmi és drámai adaptációt írja le.” Saskia Fischer: Poetic rituality and transculturality Bertolt Brecht's didactic play, in *Poetic rituality*, 36–37.

¹⁶ Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015, 65.

megnevezett¹⁷ „első halottat” idézik fel, a szereplők viselkedését a hozzá való viszonyuk határozza meg. A liturgikus struktúrára épülő, ötórás *Bűn és bűnhődés* előadás középpontjában a *Szentírásban* leírt Lázár-történet áll: „És mikor ezeket mondá: fennszóval kiáltá: Lázár jöjj ki! És kijöve a megholt, lábain és kezén kötelékekkel megkötözve, és az orcája kendővel vala leborítva” (Jn 11,1–54).¹⁸ A darab főszereplője nem a gyilkosságot elkövető Raszkolnyikov (Alekszandr Polamisev), hanem a jelen nem levő, de megemléített Lázár, aki feltámad a halálból és új életet nyer. A sötétből, a mélységből való kiút szimbóluma ő, akit Krisztus a sírkamrából, a holtak koporsójából emel vissza az életbe. A Krisztus által feltámasztott bibliai szereplő az előadásban olyan élő hiányjelként értelmezhető, aki bár fizikai valóságában nincs jelen a színpadon, mégis a rendezés elemzésének kulcsát adja: a Lázár-történet ismerete nélkül Raszkolnyikov – és minden más ember – bűne olyan „üres” tett maradna, amely a metafizikai dimenzió keretein kívül helyezkedik el. Túl azon, hogy Lázár feltámasztásának története a Raszkolnyikov által megölt öregasszony és unokahúga majdani feltámadására utal, a bűntől való szabadulás lehetőségét is magában hordozza. Az előadás részben a szentmise liturgikus struktúráját követi: a megölt (és szétépett) lóról való álom a szertartás kezdete; Porfirij és Szonja eszmefuttatása Raszkolnyikovval a homíliának feleltethető meg; az evangéliumi rész Lázár történetével állítható párhuzamba; Rogya vallomástétele Szonjának bűnbánati résznek tekinthető; míg a Krisztussal való egyesülés az elkövetett bűn őszinte felvállalásával azonosítható. A Lázár halálból való feltámasztása az átváltozás reményét is magában hordozza: a Krisztussal való találkozás után a halott új életet nyer, és ennek nyomai a testén is megjelennek, hiszen felkel és kísétál a sírból. A *Bűn és bűnhődés* meghatározó tematika – az ember által elkövetett bűn és a bűnös állapot feloldási lehetősége – erőteljes színpadképekkel ütközteti a halál (vagy bűnökben való elmerülés) és feltámadás oppozícióját.

Az előadásban Dosztojevskij regényéből egy Krisztus-metaphorát középpontba állító kortárs misztériumjáték¹⁹ kel életre: a színpadon megjelenő szereplők élete a Lázár-történet felolvasása után már a feltámadás tudatában „mérettetik meg”. A halott férfit életre keltetésnek színpadon felolvasott és elmondott szentírási részlete

¹⁷ „1, Mint egy szentségtartóban látja meg R. M. az első halottat. Mint egy monstranciában... 5. A miseáldozat »történelmi« megisméltődése. Akik áznak és akik fáznak.” Pilinszky: *Naplók*, 20.

¹⁸ Részlet az előadásból, amelynek magyar nyelvű szövegműkönyvkézirata nálam megtalálható. Vö. Lázár feltámasztásának történetével. Az előadásból származó további idézeteket szintén a magyar nyelvű szövegműkönyvkéziratából idézem.

¹⁹ A misztériumjáték „ó- és újtestamentumi történeteket, szentek életét színre vivő, egyházi ünnepek alkalmával amatőr komédiások által előadott középkori (14–16. századi) vallásdráma”. Patrice Pavis: *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 282. Maczák Ibolya megfigyelése szerint Pilinszky drámái passziójátékokra – *KZ-oratórium*, *Élőképek* – és misztériumjátékokra – *Gyerekek és katonák*, *Síremlék*, *Urbi et orbi* – oszthatók. Maczák: *Papírdarabok*, 29.

párhuzamba állítható a Krisztus testét kereső három Mária történetével; a középkori szertartásokba beépített *Quem queritis*?²⁰ a misztériumjátékok konkrét előzményének tekinthető. A *Bűn és bűnhődés* színpadon megjelenő bűnös alakjai a Lázár testvéreihez és a Krisztus sírjához ellátogató asszonyokhoz²¹ hasonlóan a megváltást keresik, az emberi léte meghaladó dimenziót próbálják több-kevesebb sikerrel megragadni. Miközben a rendező párhuzamot teremt az újszövetségi ember és a jelenben élő ember sorsa között, alkotásaiba a római katolikus vagy az orosz ortodox liturgiára jellemző elemek mellett népi rítusokat is integrál. Vidnyánszky több rendezésébe is beilleszti a temetés, a gyászszertartás elemeit.²² A színészek és a díszlet mozgása, a Raszkolnyikov lelkiállapotát színpadra vetítő asszociációk, az elhangzó szöveg és az előadást kísérő zene összecsengése úgy határozzák meg a darab ritmikáját, hogy közben a saját életüket sirató emberek gyászszertartásává formálják azt. A színpadon megjelenő szereplők több jelenetben is úgy keringnek, mintha haláltáncot járnának, felmutatva élethelyzeteik nehézségeit, és megvallva bűneiket, mielőtt élve eltemetnék magukat bűneikbe, megváltoztathatatlanak tűnő élethelyzeteikbe vagy a rájuk váró (baleset, öngyilkosság vagy betegség okozta) halálba. Egyféle *danse macabre* ez, amelyet Raszkolnyikov, Szvidrigaljev, Marmeladov, Szonja és a többi szereplő együtt adnak elő. Raszkolnyikov csupán egy ember közülük, akinek a bűnössége nem jelenik meg hangsúlyosabban az előadásban, mint a többieké. A szereplők által járt haláltáncot a Katyerina Ivanovna – Viktorija Vorobjova színésznő – által rendezett halotti tor szcenikai ábrázolása és atmoszférája is erősíti. A temetésen összegyűlő fragmentált személyiségek közös alaptapasztalata az értelmetlennek látszó és kilátástalan küzdelem, amelynek körforgásából képtelenek szabadulni. A misztériumjáték által felidézett történet a közbeékelt haláltáncjelenetekkel az egyén bűnökben való elmerülésének és azokból való megtisztulásának rítusát is magába foglalja – az emberi lélekben játszódó Isten-történetek sokféle változatát állítva a nézők elé.

A költészet – Vidnyánszky színházi nyelvhasználatának szervezőereje – ebben az előadásban is felfüggeszti a cselekmény idejét és ok–okozati viszonyait, intenzív színpadképek létrehozásával sűrítve hangulatot, érzést, cselekményt. A rendező

²⁰ Bécsy Tamás: *A drámamodellék és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001, 193–194. A *Quem quaeritis* szövege: „Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae? / Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae. / Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. / Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.” („Kit kerestek a sírban keresztények, a keresztre feszített Názáreti Jézust, nincs itt, feltámadt, ahogy ezt megmondta, menjetek, hirdessétek, hogy feltámadt a sírból.”)

²¹ A sírlátogatás leírása Lukács evangéliumának 24. fejezetében olvasható.

²² Például a már idézett *Halotti pompa* vagy a *Zoltán újratemetve* című alkotás. Zelei Miklós: *Zoltán újratemetve*, Nemzeti Színház és a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház produkciója, Budapest. A bemutató dátuma: 2014. november 17. Színészek: Béres Ildikó, Tarpai Viktória, Vass Magdolna, Ivaskovics Viktor, Melnyicsuk Oleg, Kacsur András, Rác József, Szabó Imre. Rendező: Vidnyánszky Attila.

vegyíti Dosztojevszkij regényének a bűnt megelőző és az azt követő állomásait. Például a víziókkal és látomásokkal telített színelőadás első jelenete a főszereplő – gyilkosságot megelőző – gyerekkori álma, amelyben a részeg kocsisok által agyonvert igáslovat próbálja megmenteni. Az agyonhajszolt és szétépett ló darabjai felbukkannak az előadás későbbi jeleneteiben is, mintegy kísérve és szimbolizálva a főszereplő belső világát meghatározó érzéseket. Raszkolnyikov zaklatott lelkiállapotát – nyomasztó álmait, szorongásait – az előadás szcenikája is tükrözi, az általa megölt vagy a más módon meghalt emberek vissza-visszatérnek hozzá, szinte követik őt. A megölt uzsorásnő (Jelena Zimina), Lizaveta (Jelena Nemzer) és Marmeladov (Szergej Parsin) nem tűnnek el végleg a színpadról, hanem újra és újra visszatérnek, kísértve a még élő embereket. A főszereplő monológja sem szavakon keresztül, hanem a színpadtérbe ábrázolt képeken, víziókon keresztül jelenik meg az előadásban. Az előadás rendezője „a színpadon kezdettől egyfajta dialogikus közeget teremt, mindjárt a külső történetbe rántja be a nézőt, mellőzve azt a monológ-állapotot, melyben a tettet megelőzően Raszkolnyikov vívódásai zajlanak, de amelynek a jelenlétét mindvégig érzékeljük a regényben”.²³ A színpadképet félbevágott falak, székek, elfejezett bútorok és berendezések halmaza uralja. „A nyitóképben az egésznek látszó, vakítóan fehér díszlet a szemünk láttára robban szét Marmeladov extatikus monológja alatt – a »minden egész eltörött« képzetét szuggerálva.”²⁴ Mivel Raszkolnyikov világképe az önmagával és az emberi létezéssel meghasonlott egyén mentális törésének tükré, a színelőadás díszlete töredezett épület- és bútordarabokból áll – ahogy az emberi lélek, úgy a színpadon levő díszlet, az álomban látott ló is szét van tépve a színpad terében.²⁵ Raszkolnyikov legfontosabb kérdése, hogy ki is ő valójában és milyen helyet foglal el a világban: nagy tetteket, önmaga után a világban nyomot hagyó ember-e ő, aki nem átlagos, mert képes előremozdítani a történelmet, vagy épp ugyanolyan, mint a nyomtalanul eltűnő emberek, akik szinte láthatatlanul léteznek a világban. „Konceptiója szerint a gyilkosság az a »próba«, amelynek, ha aláveti magát, ezt kiderítheti.”²⁶ A gyilkosság elkövetése előtt saját magát helyezi középpontba, a lelkében levő űrt önmaga felemelésével próbálja betölteni. Azt gondolja, hogy az általa elkövetendő gyilkosság csak egyszerű kísérlet. Úgy véli, ha személyisége nem omlik össze a tett elkövetése után, akkor valóban méltó arra, hogy ne közönséges emberként tekintsen önmagára.

²³ Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Figyeljünk a titkos erővonalakra! Gyorsjelentés az ideai MITEM-ről, *Szcenárium*, V. évf., 2017/5, 32.

²⁴ Uo., 34.

²⁵ Idézet Alekszandr Csepurov színháztörténésztől. Az idézet a *Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* c. filmben hangzott el, melyet Mispál Attila rendezett. A film 2018. július 11-én volt megtekinthető az Esztergomi Várszínházban.

²⁶ Pálfi Ágnes: „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?” Hamlet vs. Raszkolnyikov, *Szcenárium*, IX. évf., 2021/5, 52.

A rendező *szcenikai költeményének* sajátossága a polifónia: az egyének történetei összefonódnak, egymásba hajolnak, sokszor egymás mellett, párhuzamosan zajlanak a színpadon. A mozaikszerű életpizódok kis szigeteket hoznak létre a rendelkezésre álló térben, és több történeti szálát jelenítenek meg. Míg az előadás elején a szereplők látszólag külön élnek az életüket, a színmű végére az esemény sor egységes élménnyé, történetté áll össze.²⁷ Az egymástól eltérő élethelyzetek összefüggésrendszerének mélyebb ábrázolását és sűrítését a rendező alkotásaira jellemző szimultaneitás segíti, fokozva az *észlelés szétdaraboltságát*.²⁸ A befogadóban megszülető koherens jelentést az előadásban a bűvópatak-szerűen felbukkanó liturgikus jelek és utalások segítik. Szonján kívül Porfirij (Vitalij Kovalenko) is Raszkolnyikov mellett áll: folyamatosan tereli a fiatalembert a bűn bevallásának irányába azért, mert látja benne a változás lehetőségét. Segíti őt abban, hogy bűneit vállaló, megtisztult emberként kezdhesen új életet. A vizsgálóbíró önmaga lelki fejlődésében már egyáltalán nem hisz, befejezett és kész személyiségként tekint magára. Ő is egy a misztériumjátékban felsorakoztatott bűnös emberek közül. Piros színű sapkája – a *Bűn és bűnhődés* színei a rendezésben a fekete és a fehér, valamint a kilocsant vér piros színe – azt jelzi, hogy valamilyen formában ő is gyilkosnak tekinthető, csak a saját bűne nem kerül nyilvánosságra az előadásban. Az előadás fehér díszletén megjelenik – a kioltott életre, az ártatlan áldozatra való utalásként – a vér, oppozícióban állva a „gyóntatószéket” megvilágító fénnel. A szentírási történet felolvasásának színpadi körülményei ugyanis egy gyóntatófülkéhez hasonlóak: Szonja (Anna Blinova) a fekete háttérből kivilágító fehér templomi padnál ül és Lázár halálának és feltámasztásának körülményeit olvassa fel, épp az öt és fél órás előadás felénél, az első felvonás végén. A Porfirij és Raszkolnyikov viszonyát illusztráló színpadi szál az előadásban végigvitt – a *Csíksomlyói passióhoz* hasonló – szögmotívum is kíséri.²⁹ Raszkolnyikov, megtérése előtt a földhöz szögezi a Szentírást, amit később Porfirij talál meg és húzza ki belőle a szöveget. Porfirij már nem tud továbblépni önmaga belső, mentális fejlődésének útján, de arra még képes, hogy a bűnös hitre vezetésében segítsen.

²⁷ Kozma András dramaturg szavai. Dosztojevskij: *Bűn és bűnhődés*, in Prontvai Vera (szerk.): *A titkok kapuja*, Budapest, Mária Rádió, 2021. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. november 4. 14:21)

²⁸ Hans-Thies Lehmann: *Posztradamatikus színház*, Budapest, Balassi, 2009, 102.

²⁹ A *Csíksomlyói passió* c. előadásban a kenyér és a szög metaforája az előadás szemantikai rendszerének egyik mozgatórugója: a kenyérbe a gonosz veri bele a szöveget, felfeszítve vele a kenyéret, amelyből végül nemcsak az utolsó vacsorára összegyűlő tanítványok, hanem a jelen levő nézők is részesülhetnek. A keresztre feszítés metaforikus megismétlése – a kenyér átszögelése –, valamint a feltámasztás szintén metaforikus érzékeltetése – az átütött kenyérből való részesedés – magába vonzza a lineáris történetmesélést, és felfüggeszti, egyetlen színpadképbe helyezi annak széttartó idejét.

A szög és a balta annak a traumatikus találkozásnak is szimbóluma, amely az időtlen gyilkosság személybe írásával irányítja az egyén figyelmét a kollektív felelősségvállalásra. Vidnyánszky színházi nyelvének költőisége – a *Halotti pompához* hasonlóan – a gyilkosságot egyetemes bűnné tágitja: fizikai, lelki, társadalmi vagy kulturális értelemben elkövetett gyilkosságformákat mutat fel a szereplők különböző sorsán keresztül, miközben a megtisztulás útjának ábrázolásával felül is írja azokat. Tverdota Pilinszky kapcsán hangsúlyozza, hogy a költő mindennapi tapasztalatból és vallásfilozófiai megfontolásokból magára vállalt büntudata és bűnbánata nélkül „a II. világháború élménye, a koncentrációs légerek látványa, de Krisztus keresztre feszítése, s a világ annyi más nyomorúsága is csak mások bűne lenne”.³⁰ Amennyiben a *Bűn és bűnhődés* nézője felismeri a színházi előadás központi metaforáját, és önmagára vonatkoztatja azt, meghatározhatja saját viszonyát a felidézett eseményekkel kapcsolatban, és dönthet arról, milyen mértékben akar részt venni azokban. Vidnyánszky rendezése lehetővé teszi a néző számára, hogy egzisztenciális értelemben is sorsközösséget vállalhasson a bűn elkövetőjével. A néző szembesülhet saját bűnösségének tudatával, a bűnökben, a halálból való szabadulás útjával, és felfedezheti a lelke mélyén húzódó tettet – Pilinszky szavaival élve „Dosztojevszkij Raszkolnyikovja ezért nem azonos a ponyvatermék és az újságcikk gyilkosával. Raszkolnyikov te vagy és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert.”³¹ A *Bűn és bűnhődés*ben Marmeladov temetésén jelen levő emberek nemcsak a jelenlevő halottat gyászolják, hanem a kereszthalált elszenvedő Krisztust is. A Krisztus-gyilkosság az előadás olvasatában az emberiség kollektív bűne, ezért a kollektív felelősségvállalás kérdéskörét is felveti. A rendezés egyik kulcsgondolata – a *Halotti pompához* és a *Csíksomlyói passió*hoz hasonlóan –, hogy a jelen levő szubjektumok mindegyike felel Krisztus – és a másik ember – szenvedéséért, haláláért. A Szócs Géza művéből kiinduló *Csíksomlyói passió*ban Mária Magdolna kérdésfelvetése Krisztus haláltusájának idején a vele kapcsolatba kerülő embereket hiányolja, és az általuk okozott hiátusok következményeire is felhívja a figyelmet:

Hát csak ennyien vagyunk? És hol vannak a napkeleti bölcsek, minden bölcsességükkel? És akiket megszabadított, most hol vannak? Hol vannak, akikkel csodát tett, akiket meggyógyított?! A különféle betegségekben és kínokban sínylődők, az ördögösök, holdkórosok és gutaütöttek, a bélpoklosok – hol van a százados szolgája?! Hol van a naini ifjú, hol van Jaiuris és Jairus leánya? Hol a Görbedt Asszony?³²

³⁰ Tverdota: *Pilinszky és Dosztojevszkij*, 102.

³¹ Pilinszky: *Publicisztikai*, 651.

³² Szócs Géza: *Passió*, Budapest, Magvető, 1999, 22.

A *Csíksomlyói passió*ban még a halálból feltámasztott Lázár is arra hivatkozik, hogy ő beteg, ezért nem tud segíteni a foglyul ejtett Krisztuson.

Az előadás szemantikai hálójának centrumát – Vidnyánszky *költői színházára* jellemzően – a térbe írt metaforák sajátos liturgikus működése adja. Ezek a metaforák a színpadon megjelenített képekben, a térszerkezet lehetséges kiaknázásában és a scenika figuralitásában jelennek meg. A rendező költői és liturgikus struktúra szerint szerveződő előadásaiiban a megelevenedő metaforák térhez kötöttek és a jelen levő emberi testben nyerik el teljességüket. Seregi Tamás Ricœur-értelemezése szerint a metafora, ami a jelentésátviteleket jelölésére szolgál, analógiája lehet a mimézisz aktusának is, mely utóbbi nemcsak utánoz, hanem helyre is állít, valamint a „valóst a »valószínű« vagy »lehetséges« vagy »lenni kellő« szintjére emeli. A metafora tehát minden kreativitás par excellence példája, maga a dünamisz”.³³ A metafora működésével átjárások képződhetnek a különféle kontextusok, a költői színház által előidézett jelentésmezők között. A metafora ikonikus természetének következményeként – ami egy hozzá hasonló, de mégis másik szituációt jelöl – a metaforákkal dolgozó színház a kettős jelentés létrehozásának képességét hordozza. Ricœur megfogalmazásában „a metafora egy egyszerű jelentésen belül az e jelentésből hiányzó különféle kontextusoknak a két hiányzó és egymástól eltérőnek mutató részét tartja össze”,³⁴ valamint az „ikonikus megjelenítés a kidolgozásra való lehetőséget, a párhuzamos szerkezet kidolgozását rejti magában”.³⁵

Vidnyánszky rendezésében a metafora mozgása felidézti a múltban zajló eseményeket – Lázár halálán és feltámadásán keresztül a Krisztus-történetet –, és ezáltal válaszadásra készíti a jelenlevőket; annak megválaszolására, hogy miként viszonyulnak a megváltottság állapotához. A metafora a színpadot meghatározó képekkel, az előadás liturgikus struktúrájával és utalásaival, az előadás szemantikai hálójával és scenikájával felfüggeszti és kitágítja a színpadi történés valóságát. Egymástól elkülönülő létsíkokat hoz játékba úgy, hogy közben a néző lehetőséget kap a transzcendencia jelenidejének megtapasztalására: a Lázár-történet felolvasásával a *Bűn és bűnhődés* szereplői és a jelenlevők belépnek a Szentírás szövegterébe, lehetőséget kapnak arra, hogy önmagukat *imitatio Christiként* értelmezzék. A metafora ebben az előadásban liturgikus cselekvést hajt végre: a megtörtént események felelevenítésével a szubjektumban felerősíti, tettekbe formálhatja a transzcendencia – színpadi alkotás által előhívott – szólamait. A Lázárral történt események az élettelen emberi testek, valamint a bűnök eltörlésének hosszú távú perspektíváját villantják fel: Raszkolnyikov gyilkosságának áldozatai,

³³ Seregi Tamás: Paul Ricœur cselekvésantológiája, *Világosság*, 2007/1, 53.

³⁴ Paul Ricœur: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Budapest, Osiris, 2006, 123.

³⁵ Uo., 280.

a balesetet szenvedő Marmeladov, a betegség miatt elhalálozott Katyerina elnyerhetik a feltámadást, ahogy az őket körülvevő bűnös emberek bűnei is bocsánatot nyerhetnek. „Majd megkönyörül rajtunk az, aki mindenkin megkönyörül” – ismételteti a Vidnyánszky rendezésében halála után is vissza-visszatérő Marmeladov.

A cselekvő részvétel nemcsak az előadás által felidézett események kapcsán válik fontos momentummá, hanem jelentős szerepet kap abban is, hogy a költői színház újra valóságos esemény lehessen, és visszaadhassa a „jelenlét igazságát”. Pavis *Színházi szótára* a következőket írja a „Költészet a színházban” szócikk alatt:

a rendezés többé nem próbálja magyarázni vagy illusztrálni a költői szándékot, és már nem a színpadra vitel, hanem „egy írás cselekvéssé tétele” (ahogy Derrida írja Villemaine munkájának kapcsán), a rendezés rátalál a játék szabadságára, és arra kötelezi a nézőt, hogy felhagyjon természetes lustaságával, kényelmes azonosulásra vagy oltalmazó távolságtartásra készítő hajlamával...³⁶

Vidnyánszky költői színházában a központi metafora működése készítheti aktivitásra a nézőket, a Szentírás-esemény újraélésére és újraértelmezésére ad lehetőséget. Az előadás során történő fel- vagy ráismerés hatására a néző nem kerülheti el az önmaga bűnösségével és felelősségvállalásával való szembenézést sem. Vidnyánszky misztériumjátékában minden szereplő bűnös, de mindenki számára egyaránt lehetőség adódik arra, hogy egy másik, belső, a bűnöktől távolodó úton induljon el. Míg Szvidrigaljov (Dmitrij Liszenkov) az öngyilkosságot választja, Raszkolnyikov nyíltan a közönség elé áll és bevallja: „Én vagyok... Rogyion Raszkolnyikov, aki az öregasszonyt és a hugát megöltem.” Raszkolnyikov azzal a felismeréssel vállalja tette következményeit, hogy a feltámadás története rávetül minden halott emberre, és az elkövetett bűnök megváltottságának lehetőségére.

Vidnyánszky *poétikus ritualitást* magában foglaló rendezése Pilinszky színházeszményéhez hasonlóan új színházi nyelvhasználat megteremtésére törekszik, és az evangéliumi esztétika jellemzőit hordozza. A krisztusi eseményekre utaló metafora egymásnak feszíti az újszövetségi történések idejét és a befogadó jelenidejét, és segíti a bűnös életben való elmerülés és az abból való szabadulás rítusának – keresztény alapokon nyugvó – újraélését. „A rituálé, még akkor is, ha kvázi rituálé vagy költői rituálé, nem teszi lehetővé a néző számára, hogy teljesen elkülönüljön a jelenettől. Az antropológiai értelemben vett rítus egyenesen megköveteli a részvételt.”³⁷ Az előadás során megszülető jelentések metafizikai

³⁶ Pavis: *Színházi szótár*, 252.

³⁷ Sepsí: *A poétikus rituálé tanúja*, 6.

dimenzióba emelése lehetőséget teremt a színpadtérbe írt Krisztus-metaphora emberi testtérben történő térbeliesítésére. A színjelölés a valóságos időbe, Isten és ember kapcsolatának eredeti idejébe helyezi a szereplőket és a jelen levő nézőket, ezáltal a költői színház valóságos eseményé válhat: a metafora performativitása nyomot hagyhat a hiány és a teljesség oppozícióját felismerő néző szubjektumában. A színpadtérbe ábrázolt metafora – a feldarabolt ló, az öregasszony megölésének, Marmeladov és felesége halálának scenografikus ábrázolásán és a Lázár-történet felolvasásán keresztül – Krisztust teszi az előadás elsődleges jelöltjévé, ahogy meglátásom szerint Pilinszky *KZ-oratóriumának* is ő az elsődleges jelöltje. A törések és újraépítések során kialakított színpadi tér, a különböző életszeletek egymás mellé állítása, a traumát megtapasztalt emberi testek felmutatása az előadásban a transzcendens jelenlét ábrázolhatóságának töredékességét jelzik. A töredékekből felépülő színházi nyelvben működő metafora a jelenlevők testében, fizikumában érheti el teljességét akkor, amikor a gyilkosságot egyetemes érvényű, kitágított pillanatában ők maguk is bűnelkövetőként, résztvevőként azonosítják magukat. Pilinszky *Merénylet* című versét idézve felismerik: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg holott elkövettem.”³⁸

IRODALOM

- FEKETE Valéria (szerk.): *A színház és az istenek*, szerk. Budapest, Orpheusz, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, Budapest, Balassi, 2009.
- MACZÁK Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámairói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.
- Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997.
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan, 2006.
- PÁLFI Ágnes: „Hát ismerhetem én az isteni gondviselés útját?”, Hamlet vs. Raszkolnyikov, *Szcenáriumi*, IX. évf., 2021/5, 51–68.
- Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015.
- PILINSZKY János: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995.
- PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.
- PILINSZKY János: *Szép próza*, szerk. Hafner Zoltán, Budapest, Osiris, 2004.
- Poetic rituality in theater and literature*, szerk. Domokos Johanna – Sepsi Enikő, Budapest–Párizs, KRE–L'Harmattan, 2020.
- RICŒUR, Paul: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Budapest, Osiris, 2006.
- SEPSI ENIKŐ: A poétikus rituálé tanúja, Pilinszky János – ma, *Magyar Napló*, 2021/11, 1–6.

³⁸ *Pilinszky János összes versei*, 143.

- SEPSI Enikő: Pilinszky János mozdulatlan színháza, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015,
- SEREGI Tamás: Paul Ricœur cselekvésantológiája, *Világosság*, 2007/1, 43–64.
- PÁLFI Ágnes – SZÁSZ Zsolt: Figyeljünk a titkos erővonalakra! Gyorsjelentés az idei MITEM-ről, *Szcenárium*, V. évf., 2017/5, 17–37.
- SZŐCS Géza: *Passió*, Budapest, Magvető, 1999.
- VISKY András: A kudarc, *Alföld*, 2021/10, 30–40.
- VISKY András: *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság*, Elhangzott 2016. március 2-án az MTA Székház Kistermében, https://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf (Letöltés: 2021. november 27.)

HIVATKOZOTT SZÍNIELŐADÁSOK, FILM- ÉS HANGANYAGOK

- BORBÉLY Szilárd: *Halotti pompa* (színdarab), Debreceni Csokonai Színház, Debrecen. A bemutató dátuma: 2009. január 30. Debreceni Csokonai Színház, Zsámbéki Színház és Művészeti Színház, Zsámbék. A bemutató dátuma: 2008. szeptember 12. Színészek: Ráckevei Anna, Újhelyi Kinga, Bicskei István, Csikos Sándor, Edelényi Vivien, Kiss Gergely Máté, Varga József, Oleg Zsukovszkij, ifj. Vidnyánszky Attila. Zene: Pál István. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia.
- Csíkсомlyói passió* (színdarab), 18. századi ferences iskoladramák és Szőcs Géza *Passió* című műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Színészek: Barta Ágnes, Tóth Augusztina, Berecz András, Berettyán Nándor, Horváth Lajos Ottó, Rác József, Rátóti Zoltán. Rendező: Vidnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés* (hanganyag), in Prontvai Vera (szerk.): *A titkok kapuja*, Budapest, Mária Rádió, 2021. https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja (Letöltés: 2021. november 4.)
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés* (színdarab), Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, Oroszország. A bemutató dátuma: 2016/2017-es évad. Az előadás megtekinthető volt Budapesten a Nemzeti Színházban a MITEM keretein belül 2017-én április 23-án. Színészek: Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vasziliszta Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitrij Lisenkov, Anna Blinova, Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentyin Zaharov, Ivan Jefremov. Rendező: Vidnyánszky Attila.
- Raszkolnyikov találkozása a krokodillal* (film), rend. MISZPÁL Attila. 2018. július 11., Esztergomi Várszínház.
- ZELEI Miklós: *Zoltán újratemetve*, Nemzeti Színház és a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház produkciója, Budapest. A bemutató dátuma: 2014. november 17. Színészek: Béres Ildikó, Tarpai Viktória, Vass Magdolna, Ivaskovics Viktor, Melnyicsuk Oleg, Kacsur András, Rác József, Szabó Imre. Rendező: Vidnyánszky Attila.

AZ ANTILOP LEGENDÁJA

Egy Pilinszky-szimbólum



MACZÁK IBOLYA

AZ ANTILOP SZIMBOLIKÁJA A PILINSZKY-ÉLETMŰBEN

Pilinszky János verseiben, operalibrettójában, prózai műveiben és (meg nem valósult) filmtervében gyakran helyet kap egy antilop – nem éppen kedvező színben.

A legismertebb megjelenése az *Ékszer* című versben szerepel:

Remekbe készült, ovális tükörben
nézi magát az antilop.
Nyakában drágakő.
Azt mondjuk rá, szép, mint egy faliszőnyeg.
Azt mondjuk neki, te csak nézd magad,
mi majd szülünk, születünk, meghalunk.
Ilyesfélétet susogunk neki,
az örületben élő antilopnak.¹

Hasonló motívum olvasható *A gyerekek és katonák* című Pilinszky-drámában is: a hiúságot, hűtlenséget, bünt jelképező Hattyúnyakú nevű szereplő egy égbekiáltó bűn (egy rituális anyagyilkosság) után „leül, háttal az asztalnak, szembe a közönséggel. Leeresztett kezében tükör. Most veszi észre; boldog fáradsággal az arcáig emeli. Fésülködni kezd; mámorosan, félálomban, mint ahogy valaki csalt megéhezhethet gyilkossága után”.² Nem is csoda, hogy így tesz, hiszen a darab során már korábban is kifejezte ebbéli vágyát: „a legszívesebben egész nap tükörben nézegetném magamat [...]”³

¹ Első megjelenés *Nők Lapja*, 1973. július 14. 13.

² Pilinszky János: *Gyerekek és katonák*, in uő: *Széppróza*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Szepproza-614 (Letöltés: 2022. január 8.)

³ Pilinszky: *Gyerekek és katonák*.

Pilinszky szöveg nélküli operalibrettójában is helyet kapott az ovális tükör, kiegészülve egy örült lány képével. Ez az a motívum, amely Pilinszkyt a hatvanas évektől kezdve haláláig foglalkoztatta (a kapcsolódó szerzői jegyzetek 1964-ben kezdődnek): prózai művében, az általa vertikális regénynek nevezett *Önéletrajzaimban* is megjelent. Az egyik szereplő például a következőképpen szólal meg ez utóbbi műben: „Hátam mögött ovális tükör, melyben – két elülső lábát a pipereasztal üveglapjának szegezve – egy mozdulatlan antilop nézi, nézi magát, ki tudja, mióta? Körülötte szépitőszerek és udvarhölgyek koszorúja. Elég lenne megfordulnom, egyetlen feléjük vetett pillantás. De nem, inkább tartom magamat, mint aki hazaérkezett, s már csak kopogtatnia kellene.”⁴

Pilinszky filmvázlatában is helyet kapott az antilop képe. Egy interjúban a következőképpen beszélt a tervezett mű tartalmáról:

Egy örült lány – aki valahogy úgy elmeháborodott, akár a görög tragédiák hősei, tehát nem klinikailag – mondja el a történetet. [...] Ez a lány lát egy szobát, amelyben egy antilop ül, körülötte piperecikkkel és udvarhölgyekkel, és tükörben nézi magát... És van egy nagy épület, amelyről beszámol, egy labirintus, amelyben senki sincs, ahol sem ennie, sem aludnia, sem mosakodnia nem kell. S egy fejezetben Hitler a bal lator... Furcsa könyv lesz. Minden fejezet önálló, s az átkötések: rejtélyesek. Elhelyezett aknák, melyekről csupán én tudok. S hol ott robbannak, hol pedig itt. Szuverén fejezeteket írok, s az egész könyv úgy függ össze, mint egy verskötet... A film ennek a könyvnek a negyedik (az *Élet és Irodalomban* megjelent) fejezetéből készülne, mert az szabadon tágítható. Kocsis Zoltán írná a zenéjét, Sheryl Sutton vagy Törőcsik Mari lenne a lány. Én pedig – a rendező...⁵

Amint az a fenti példákából is kitűnik, az antilop, a tükör és az örült lány szorosan összefüggő képe újra és újra átszövi Pilinszky színházi és filmes vízióját. Joggal merül fel azonban a kérdés, hogy mi köze az antilopnak a bűnhöz, a hiúsághoz és az örülethez.

⁴ Pilinszky János: *Önéletrajzaim*, in uő: *Széppróza*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Szepproza-614 (Letöltés: 2022. január 8.)

⁵ Pilinszky János – Nádor Tamás: „Én is egy szempár vagyok”, in uő: *Beszélgetések*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Beszelgetesek-876 (Letöltés: 2022. január 8.)

EGY KÜLÖNÖS KAPCSOLAT

A nevezett állatról a következők olvashatók az *Állatszimbólumtárban*:

Az erényekkel felvértezett hívő ember ereje a két szarv által jelképezett – a jó és a rossz közötti különbségtételt tanító – Ó- és Újtestamentumban rejlik. Az [antilop] a szarvával elfűrészeli a világi bűnök és hívságok fáját. Ha azonban hagyja, hogy a boglyas gallyak / evilági bűnök foglyul ejtsék, a gonosz vadász / az ördög prédájává válik. A bestiáriumok az evilági hívságok (paráznaság, italozás stb.) részletezésén, hol egyik, hol másik hangsúlyozásán túl a szimbolikus elemeken nem módosítanak: az evilági bűnökbe eső ember és az ördög kapcsolatát értelmezik. Pierre de Beauvais bestiáriumának mindkét változata felsorolja a hívőt veszélyeztető és kárhozatba taszító bűnöket: házasságtörés, paráználkodás, kapzsóság, irigység, kevélység, gyilkosság, rágalmazás, féltelenség, bujaság és minden egyéb más bűn. A Vaud kantoni bestiárium részletes morális szimbolikája szerint az [antilop] – mielőtt az Eufráteszhez menne inni – olyan, mint a bűnbeesés előtti erős ember. Miután azonban ivott a világi kapzsóság folyamából és belegabalyodott a földi hívságok ágas-bogas fájába, elveszíti erejét, így könnyűszerrel elejti és megöli a vadász, azaz az ördög.⁶

Az antilopot bizonyos elméletek, elemzések és értelmezések az unikornissal helyezik közös platformra.⁷ Vagyis e két állatszimbólum az értelmezés tekintetében is rokonítható egymással. Az *Állatszimbólumtárban* az *antilop* címszó jelentései között a már idézettekén kívül – egyéb, pozitív jelentéstartalmak mellett – a következők találhatók: „evilági bűnökbe eső ember és az ördög küzdelme”.⁸ Sőt ismeretes az is, hogy Leonardo da Vinci számára a földi vágyak gerjesztette féltelenséget is jelentette. Elemzési szempontunkból különösen érdekes, hogy egyes szimbólumértelmezések szerint a két állat rokonítható is egymással, hasonló jelentéssel bírnak.

E tekintetben fontos megjegyezni, hogy bár az unikornishoz hagyományosan pozitív jelentéstartalmak társulnak, ismeretes negatív értelmezése is, amelynek tekintetében bizonyos források szerint szoros kapcsolatban áll az antilop szimbolikájával. Egyik legismertebb korai ábrázolása egy igen rejtélyes faliszőnyegen szerepel – s ennek révén különösen hangsúlyosakká válnak a már idézett Pilinszky-vers faliszőnyegre vonatkozó kitételei („Azt mondjuk rá, szép, mint egy faliszőnyeg”). A Magvető Kiadó Pilinszky-összkiadásának 2021-ben publikált, az *Önéletrajzaim* című töredéket és annak jegyzeteit tartalmazó kötetében izgalmas adatokat

⁶ Vigh Éva (szerk.): *Állatszimbólumtár A–Z*, Budapest, Balassi, 2019, 14.

⁷ Uo.

⁸ Uo., 13.

találhatunk ehhez kapcsolódóan: a szerzői kéziratokból kiderül, hogy a szöveg ósváltozatában az antilop helyett unikornis szerepelt először, amelyet csak később javított antilopra Pilinszky.⁹

RILKE, PILINSZKY – ÉS A FALISZŐNYEG

Az említett, unikornist ábrázoló faliszőnyeg Párizsban látható a Musée de Cluny anyagában, *A hölgy és az egyszarvú (La Dame à la Licorne)* néven elhíresült, eddig nem igazolt tartalmú (és ezért számos értelmezési lehetőséget kínál) kárpitsorozat részeként. Joggal merülhet fel a kérdés, vajon hol találkozhatott ezzel az anyaggal Pilinszky és miért gyakorolt rá lényegében élethosszig tartó hatást. Párizsi útjai során többször lehetett alkalma személyesen is megtekinteni ezeket, bár jelen ismereteink szerint Pilinszky nem tesz erről említést akkori leveleiben vagy útirajzaiban.¹⁰

Ugyanakkor ismeretes olyan szépirodalmi alkotás, amely bizonyosan hatott Pilinszkyre, s amelynek központi alakja a jelzett faliszőnyeg: Rainer Maria Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című (1904 és 1910 között írt) kisregénye. Ez utóbbi mű fontos, szimbolikus, az alkotói létmódhoz¹¹ és az emberi kapcsolatokhoz egyaránt szorosan kötődő eleme a kárpitsorozat Pilinszky által is megverselt darabja – amint ezt a következő idézet is igazolja:

De másik karját az egyszarvú felé nyújtja [az asszony], s a dédelgetett állat felágaskodik, s fejét az asszony ölébe hajtja. Ő pedig tükröt tart kezében. Látod: az egyszarvúnak az egyszarvú tükörképét mutatja... Abelone, én most azt képzelem, hogy itt vagy. Megérted ezt, Abelone? Azt hiszem, meg kell értened.¹²

Rilke és Pilinszky életművének kapcsolata korántsem ismeretlen: maga Pilinszky is számos alkalommal hivatkozott az osztrák szerzőre a vele készült interjúkban. Ám – amint arra Burján Ágnes is utalt kapcsolódó tanulmányában¹³ – a két életmű filológiai kapcsolatainak átfogó értékelése jelenleg még nem áll rendelkezésünkre. Erre vonatkozó részletes áttekintésre jelen tanulmány sem

⁹ Pilinszky János: *Önéletrajzaim*, Budapest, Magvető, 2021, 126.

¹⁰ Kovács Péter művészettörténész, Pilinszky unokaöccse szíves szóbeli közlése nyomán biztosak lehetünk abban, hogy személyesen is megtekintette a múzeum anyagát.

¹¹ Sándorfi Edina: Az ál-arc és a fal poétikája: a látás-írás-olvasás mediális alakváltozatai, figurái a *Malte Laurids Brigge feljegyzései*-ben, *Palimpszeszt*, IX. évf., 1998/3. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/06.htm (Letöltés: 2022. január 8.)

¹² Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. Görgey Gábor, in Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései és egyéb szépprózai írások*, Budapest, Fekete Sas, 2002, 344.

¹³ Burján Ágnes: Rilke és Pilinszky arcképvesszei, *Vigilia*, LXXXIV. évf., 2019/10, 759–764.

vállalkozhat, ugyanakkor érdemes kiemelni a Rilke-kisregény Pilinszky drámáiban is fellelhető filológiai nyomait.

Már a hatvanas évek elejére datálható *KZ-oratórium*ban is ismeretes olyan motívum, amelynek értelmezését nagyban segítené, ha igazolódna filológiai kapcsolata¹⁴ a Rilke-kisregénnyel. Tény, hogy mindkét kapcsolódó szövegrész a zuhanással és a törekénységgel rokonítja azt az emlékezési folyamatot, mely egy épülethez (és annak szobáihoz) kötődik.

Ugyancsak a Rilke-kisregényből ismeretes az az ebédlő, amelyben a főhős sajátos gyermekkori élményei zajlanak, s amelyben sajátos módon keveredik a múlt, a jelen és a jövő, éppúgy, mint a Pilinszky-féle *Gyerekek és katonák*ban – ráadásul az élők és a holtak „egyenrangú”, hasonlóan cselekvő szereplők.

Nagyatyám emlékezetében az idők múlása egyáltalán nem játszott szerepet, a halál apró közjáték volt csupán, amit egyszerűen semmibe vett; ha valakit egyszer emlékezetébe iktatott, mindig ott élt benne, akkor is, ha az illető már régen elhunyt. Évek múlva, az öregúr halála után, azt mesélték, hogy ugyanilyen makacsul tekintette a jövőt is. Állítólag egyszer egy bizonyos ifjú asszonynak, aki éppen harmadik hónapja volt áldott állapotban, a hölgy fiairól s különösen egyiknek az utazásairól beszélt [...].¹⁵

A kisregényben szereplő, a főhős gyerekkorát idéző vacsorajelenetek világítanak rá néhány szereplő bizonytalan státusára, így nevük, hivataluk változására (ez a Pilinszky-drámának is sajátja) – sőt, az egyik alakról jóval annak megjelenése után jön rá a főhős, hogy valójában már nem él. Ezek a filológiai hasonlóságok egyértelművé teszik, miért hathatott Pilinszkyre elemi erővel Lorca *Öt év múlva* című drámája, amelyben a Rilke által is gyakorolt „időfelbontást” a dráma műnemében érvényesítette a szerző. Még lényegesebb azonban az ehhez kapcsolódó Rilke-elvek vizsgálata. Az osztrák szerző célja ugyanis nem egy sajátos kísértethistória megalakítása volt. Levezetésében a következőképpen fogalmazott (lengyel fordítójához címezve sorait):

Ez az emlékezés különös nyomatékot kölcsönöz annak a viszonylatnak, amely egy birodalomnak a közepébe helyez bennünket: ennek a birodalomnak befolyását és mélységét – mindenütt, megszorítás nélkül – közösen tapasztaljuk meg a holtakkal és eljövendőkkal. Minket, ittenieket és maiakat, egy pillanatra sem nyugtat meg az időbeli világ, s nem is illeszkedünk belé: folyamatosan át- meg átjárunk a Korábbiakhoz, eredetünkhöz, valamint azokhoz, akik látszólag utánunk következnek. Léteznek ők – abban a legnagyobb „nyitott”

¹⁴ Az egymással kapcsolatba hozható szövegrészek a szövegvégi táblázatban olvashatók.

¹⁵ Görgey Gábor fordítása.

világban – mindannyian, bár nem mondhatjuk, hogy „egyidejűleg”, hiszen éppen az időnek megszűnése feltételezi, hogy mindannyian léteznek. A múlandóság mindenütt egy gyökeresen mély létezésbe hullik. És ezért: földi egzisztenciánknak minden figuráját nem csupán időbeli korlátok között kell használnunk, hanem – amennyire csak bírjuk – bele kell ágyoznunk őket azokba a magasabb értelemmezőkbe, amelyekben részesedünk.¹⁶

Vagyis Rilke koncepciójában egy sajátos túlvilágértelmezést fogalmazott meg, amelynek művészi ábrázolására is kísérletet tett – s amely mély benyomást gyakorolhatott Pilinszkyre is.

Amint tehát a fenti példák is alátámasztják, Rainer Maria Rilke egyes motívumai és időkoncepciója meghatározhatta Pilinszky dramatikus műveinek szerkezetét is. A *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című kisregény párizsi kárpitjai pedig filológiai kapcsolatot is jelenthetnek a Pilinszky-életművel.

SÍREMLÉK-MEDVE

Fontos megemlíteni, hogy Pilinszky gyakorlatában ismerünk analóg történetet, amikor is (nagy valószínűséggel) egy kiállítási kompozíció nyomán alakította ki saját „magánmitológiáját”, amely komoly hatást gyakorolt műveinek dramaturgiájára. *Síremlék* című színdarabja 1972-ben született meg – témája a szerelem elmúlása, gyásza. Egyes értelmezések szerint maga a darab is egyfajta mementó, síremlék, ám a szerző egy írásában úgy nyilatkozott, hogy darabírásra egy szellemét ábrázoló fénykép ihlette.¹⁷ A fotót mellékelte is e cikkéhez,¹⁸ kiemelve annak sajátos hangulatát – és a rajta szereplő hölgy szoborszerűségét. Mivel a darab szövegében is visszatérő elem, hogy főszereplője „szép, mint egy síremlék”,¹⁹ „olyan, mint egy etruszk szarkofág”,²⁰ egyértelműnek tűnt a címválasztás eredete.

¹⁶ Rainer Maria Rilke: *Levelek*, 4. köt., ford. Báthori Csaba, Budapest, Napkút, 2014, 290.

¹⁷ Pilinszky János: Hogyan és miért?, in uő: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (Letöltés: 2022. január 8.)

¹⁸ A fénykép valójában egy kapcsolódó képsorozat része. (Erről bővebben: Lukács Ágota: Filmtekercs Pilinszky János táborhegyi felvételeivel, *Irodalmi Magazin*, IX. évf., 2021/3, 43–46. A szerzői instrukció szerint ez a *Síremlék* című dráma díszlete is: „Lombokkal túlsúfolt kert. A levelek közti kerti ágyon gyönyörű nő fekszik. [...] A fehérre meszelt kőpadon hatalmas, fekete medve ül. [...] Előtte a bemeszelt kőasztalon üveg vörösbor, pohár.” Pilinszky János: *Síremlék*, in uő: *Szép-próza*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Szepproza-614 [Letöltés: 2022. január 8.]

¹⁹ Pilinszky: *Síremlék*.

²⁰ Uo.

Sokkal inkább felkeltette a közvélemény érdeklődését a darab egy másik szereplője, melyről később Bán Zoltán a következőképpen írt: „emlékszem, hogy már a kötet megjelenésekor Karinthy legszebb paródiái egyikeként olvastam az egyik Pilinszky-dráma szereplőlistájának elején: »Nő, Medve.«”²¹ A nevezett állat a darabban emberként viselkedik és beszél, az elemzések szerint²² az őszinteség és természetes erő emblematikus figurájaként a darab egyik főszereplője. Ő az, aki (sajátos rezonőrként) a mű megnyugvással, felejtéssel kapcsolatos végkövetkeztetését is megfogalmazza: „A tél megígérte, hogy idén is eljön. Hát legvégül is bízunk ebben az ígértben. Hogy végül is minden és mindenki fehér lesz, egyenletesen fehér. Egyszóval: gyönyörű és semmilyen.”²³

Sokáig azonban még körülbelüli elképzelése sem volt a kutatóknak arról, hogy miért egy medve alakjában fogalmazza meg mindezeket a szerző. Pilinszky egyik korai publicisztikája azonban nyomra vezetheti az érdeklődő olvasót. Egy Szentendréről szóló úti beszámolójában a következőképpen fogalmazott:

A főtérről nyílik a Ferenczy Károly Múzeum. Egyetlen földszinti szobájában régészeti kiállítás Szentendre őskoráról. [...] „Ceson lánya, Verodubena, élt 30 évet, a sírkövet állította Cucus fia, Maius.” S a magyar szöveg mellett, a falon, ott a különös sírkő, a hajdani kelta lány kétezer éves sírköve. Mellszobrát megtépázta a föld és az idő, s a lány kőarca ettől fátyolosná vált és álomszerűvé, csonkaságában csak teljesebbé és anyagánál is hallgatagabbá. A tábla alján lovas fogat: hitük szerint a halott ezen a fogaton kocszított át a túlvilágba. Az ablak alatt medvét ábrázoló istenszobor.²⁴

Már ebből a részletből is kitűnik, hogy miként válhatott a laikus műélvezőből alkotóvá Pilinszky a látottak hatására: hogyan, milyen szempontok szerint fogalmazta meg benyomásait – némiképp értelmezve is a látottakat (elsősorban a kiállított tárgyakon megnevezett személyek kapcsolatát). Ugyanakkor tudunk

²¹ Bán Zoltán András: Későre jár – Pilinszky János: Végkifejlett: versek és színművek, *Beszélő*, 3. évf., 1998/5, 99.

²² Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L’Harmattan, 2015, 123–124; vö. Ménesi Heléna: A szemgödör mélye – Az autista dramaturgia vizsgálata Pilinszky János Síremlék című drámájában, in Doma Petra (szerk.): *SZITU Kötet 2017*, Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2018, 65–83.

²³ Pilinszky: *Síremlék*.

²⁴ Pilinszky János: Vasárnap Szentendrén, in uő: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (Leoltés: 2022. január 8.)

drámáinak olyan közvetlen forrásáról is (Paul Claudel: *Kolombusz Kristóf könyve*),²⁵ amelyben istenszobrok szólalnak meg a Pilinszky-féle medvéhez hasonló rezonőrként.

Mindezekén túl érdemes megfigyelni a Szentendrén kiállított műtárgy leírását is: „Feltehetően szentendrei lelet az a hátsó lábaira ereszkedő, ülő, pikkelyes, szárnyas állatot (medvét?) ábrázoló szobor, melyet trachitból faragtak ki, elnagyoltan, szögletes oszlopra emlékeztető alakban (mag.: 73 cm). Nagy Tibort a szobor kivitele a bennszülött sírkövekre emlékeztette, így arra gondolt, hogy bennszülött szentély tartozéka lehetett.”²⁶

Ezek ismeretében talán nem járunk messze a valóságtól, ha feltételezzük, hogy a kiállított műtárgyegyüttes (is) ihlette Pilinszkyt *Síremlék* című színműve megírására. Ennek nyomán feltételezhetjük azt is, hogy a darabbeli Medve alakja összetettebb az eddig ismerteknél: a jelzett tulajdonságokon kívül transzcendens jelentséggel is bír.

A laikus szemlélő számára egyáltalán nem „medveszerű” a Szentendrén kiállított szárnyas állatszobor – talán éppen ez ihlette Pilinszkyt *Élőképek* című darabjára is. Ebben ugyanis az embereken kívül egy medve, egy róka, egy madár és három ismeretlen állat is szerepel. Ez utóbbiak (a többiekhez hasonlóan) beszélő szereplők, sőt, éppúgy a transzcendens letéteményesei, mint a medve vagy a róka – mi több, éppen „ismeretlenségük”, a racionalitás számára megfoghatatlan voltak kapcsolja őket a természetfelettihez (amint azt monológjaikban is megfogalmazzák):

Bundám egy medvéé, szemem egy leopárdé, de ahogy hanyatlik a nap, bundám és szemem egyre inkább az enyém. Egyedül az enyém. Lehetséges volna, hogy amire minden véget ér, és darabokra hull szét a világ, én magam egy leszek? [...] Olyan szép volt itt minden, mint gyerekkoromban, amikor még nem tudtam, hogy a teremtésben semmi sem hasonlít rám.²⁷

A fentiek nyomán joggal állapíthatjuk meg, hogy Pilinszky János újságíróként, tudósítóként és múzeumlátogatóként egyaránt költő maradt: az élmények, az érzések közvetítését igyekezett megvalósítani a maga egyedi, megszokottól eltérő eszközeivel. Joggal képzelhető, hogy a Rilke-kisregény nyomán látóterébe

²⁵ Paul Claude: *Kolombusz Kristóf könyve*, I, ford. Galamb György, *Vigilia*, XXXIII. évf., 1968/7, 459–476; uő: *Kolombusz Kristóf könyve*, II, ford. Galamb György, *Vigilia*, XXXIII. évf., 1968/8, 537–550.

²⁶ Torma István (szerk.): *Pest megye régészeti topográfiája: A budai és szentendrei járás*, Budapest, 1986, A 293. Tisztelettel köszönöm Kővári Klára és Kulcsár Gabriella segítségét írásom elkészüléséhez.

²⁷ Pilinszky: *Síremlék*.

került faliszőnyeg „értelmezését” is saját elgondolásának megfelelően alakította a továbbiakban.

A „KURTÁG-EGYSZARVÚ”

Fontos megjegyezni, hogy a jelzett falikárpit épp ebben az időszakban tűnt fel Pilinszky közeli barátja, Kurtág György életművében. Ám Kurtág nem Pilinszky szövegeit használta, Bálint István *Négy capriccio* című versciklusát dolgozta fel.²⁸ Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy már 1977-ben kapcsolatba hozták az elemzők a Bálint-verseket Pilinszky lírájával a zeneszerző művei kapcsán: „Csak Kurtág lehetett képes a Pilinszky-dalok dosztojevszkiji réműlete és sűrűsége után egy hasonlóképpen tömör, de alapjában véve más alaphangú lírát így zenébe foglalni.”²⁹

Hangsúlyoznunk kell, hogy ebben az esetben még a Rilke-kisregénynél is kevesebb adattal támasztható alá a filológiai kapcsolat a szerzők között, ugyanakkor már a kortársi kritikában is felmerült az ihletettségek kérdése, az „abszurditásba hajló groteszk”³⁰ Bálint-versektől független történések hatása: „Tűnődöm, mi ragadhatta meg a muzsikust Bálint István verseiben. Párizsi emlékeket ébresztett? Hogy így volt, elárulja a két első dal ihletése, a Musée de Cluny világhírű szövött falikárpitjai és a Saint Jacques-torony” – fogalmazta meg Kroó György.³¹

A Bálint-mű címe kétséget nem hagy afelől, hogy a jelzett faliszőnyegről szól (*Paris I – Musée de Cluny: La Dame à la Licorne*). A szöveg azonban további értelmezési lehetőségeket kínál a Rilke által érzékeltetett (alkotói, befogadói) vonásokon kívül:

Mielőtt kezével illetné egyszarvúját
ne feledje,
hogy a szemek függönyén folt esik,
ha két lába között különben
apró állatok figyelnek,
essünk túl rajta!³²

²⁸ Kurtág György – Bálint István: *Négy capriccio: Op. 9: Szoprán hangra és zenekarra*, Budapest, Editio Musica, 1973.

²⁹ Kárpáti János: Bemutatók krónikája, *Muzsika*, XX. évf., 1977/3, 26.

³⁰ Vö. Balázs István: Kurtág, *Holmi*, VII. évf., 1995/2, 185.

³¹ Kroó György: Kurtág Négy Capricció-ja [sic], *Élet és Irodalom*, XV. évf., 34. szám, 1971. augusztus 21., 13.

³² Kurtág György – Bálint István: *Négy capriccio: Op. 9: Szoprán hangra és zenekarra*, Budapest, Editio Musica, 1973.

Amint Kroó György megjegyezte, „évődő, enyhén erotikus levegőjét a zene megnemesíti, bár a dallam pikáns hajlításai, táncos rebbenései mintha a Szent Mihály útja hangulatán kívül a Place Pigalle atmoszféráját is megidéznek”.³³ Mindezek valószínűleg befolyásolhatták – Kroó szerint – Kurtág György témaválasztását is: „Vonzhatták a költemények villanó ötletei, szellemi bukfcenei is. A miniatűr zenei formák mesterének, a bécsi deklamáció elkötelezettjének kezére játszhattak az aforizma- vagy capriccio-hangulatok, és valószínűleg ingerelték és mosolyra fakasztották a kétértelműségek fénytörései, az összemosódó asszociációk is.”³⁴ Breuer János még ennél is egyértelműbben fogalmazott kritikájában: „Kurtág új kompozíciója, a Bálint István verseire írott Négy capriccio megannyi variáció az emberi magánélet intim szférájára: egyértelművé teszi ezt mindaz, amit a vers kimond s még inkább, amit nem mond ki. A zene mintegy a »kipontozott« részeket hangsúlyozza, a nyomdafestéket nem tűró, el nem hangzó szavakat játssza meg.”³⁵

Összefoglalva tehát megjegyezhetjük, hogy Pilinszky antilop-motívumokról ismert műveinek megírásával, illetve megjelenésével körülbelül azonos időben Kurtág György életművében is megjelent a párizsi falikárpit – méghozzá Pilinszkyével nagyban rokonítható értelmezéssel. Ugyanakkor nincs arra vonatkozó adatunk, amely konkrétan igazolná ezt a filológiai kapcsolatot és értelmezné annak mineműségét (ideértve a „ki hatott kire és hogyan?” kérdéskört is).

AZ ŐRÜLT LÁNY

Amennyiben a fent vázolt (filológiai) összefüggések legalább részben igazolódnak, rendkívül sokrétű és összetett alkotói folyamatra, illetve értelmezési horizontra világítanak rá. Ezek közé tartozik a bűnnel kapcsolatos kérdéskör is – megjegyzendő, hogy ennek erkölcsi megítélése elsősorban a Pilinszky-művekhez köthető. (A fent idézett kritikákból kitűnik, hogy a téma játékosságát, „magánéleti vonatkozását” hangsúlyozták annak morális tartalmával szemben.) Motívumrendszerében ezt hangsúlyozza az „őrült lány”-motívum szerepeltetése is.

A már idézett Pilinszky-interjúból is kiderül, hogy Pilinszky számára az örület, illetve az örült lány motívuma sajátosan értelmezendő: az örület nem egyfajta patológiás, sokkal inkább szakrális, a görög sorstragédiákat idéző jellemző.³⁶ A jelenséget

³³ Kroó: *Kurtág Négy Capricció-ja*, 13.

³⁴ Uo.

³⁵ Breuer János, *Zenei krónika, Népszabadság*, LXXI. évf., 246. szám, 1971. október 19., 7.

³⁶ Pilinszky–Nádor: *„Én is egy szempár vagyok”*.

valószínűleg legjobban Pilinszky második felesége világította meg egy interjúban. Ingrid Fichieux a következőképpen fogalmazott: „[Pilinszky János] a depressziót nem tartotta kóros dolognak. [...] Szerinte ugyanis a depresszió a valódi világ víziója, s akkor esik depresszióba valaki, ha megszűnik körülötte létezni az Isten.”³⁷ Ez az értelmezés vélhetően mindenfajta örülettel összefüggésbe hozható Pilinszky értelmezésében (az evangéliumi gyógyítástörténetekkel összhangban). Egy 1969-ben kelt publicisztikai írásában a következőképpen fogalmazott:

Legszívesebben egy nemrég kapott könyvről számolnék be. A könyv nem szépirodalmi mű. A Presses Universitaires de France kiadásában jelent meg, a *Pszichológiai Könyvtár* sorozatában. Szerzője egy magát Renée-nek nevező fiatal lány, aki tapasztalatának mázsás súlya alatt elvethetetlen autentikussággal és pontossággal számol be skizofréniás pokoljárásáról. Szövege oly tiszta és valódi – ahogyan ma már talán csak az örültek, vagy az örületből szabadultak fogalmaznak.³⁸

A könyv valójában a pszichiátria egyik alapműve,³⁹ s amint Pilinszky is leszögezte, nem éppen filozófiai vagy teológiai tartalmú szöveg – Pilinszky értelmezése viszont nagyon is az. A mű valójában egy gyógyulástörténet, melyben kulcsszerep jut a másokhoz való viszonyoknak:

[Renée] Első kontaktusa, hogy gyógyszereket ad más betegeknek, s „ráébred”, hogy *gyógyított*. Hogy közte és a többiek közt lehetséges a kapcsolat. Közeledése világunkhoz, a másik felé: tétova boldogságában pontos mása annak, amikor egy gyerek járni tanul. [...] A realitás ilyen értelemben, hasonlóan a szépséghez, a lét külön ajándéka, mit el is veszthetünk, el is kótyavetyélhetünk, de nyilván megszokszorozni is módunkban áll.⁴⁰

Pilinszky tehát jól érzékelhetően egyfajta biblikus gyógyítástörténetként értelmezi a terápiát – szoros összefüggésben az önzetlenséggel, a másokra való odafigyeléssel. Mindez összhangban áll a műveiben szereplő örült lány, illetve antilop önzésével, bűnösségével is. Ennek megfelelően szerepel töredékes prózai munkáiban, operaterveiben és a Sutton-dialógusban is. (Utóbbi kettőben néhány további motívummal, például a manöken-képpel kiegészülve.)

³⁷ Beszélgetés Ingrid Fichieux-vel, in Bogyai: *In memoriam Pilinszky*, 132.

³⁸ Pilinszky János: Ünnepi levél helyett, in uő: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (Letöltés: 2022. január 8.)

³⁹ Marguerite-Albert Séchehaye: *Journal d'une schizophrène*, Párizs, P. U. F., 1950.

⁴⁰ Pilinszky: *Ünnepi levél helyett*.

A ZSEMLESZÍNŰ ÁLLAT

A két szimbolikus lény, vagyis az őrült lány és az antilop kapcsolata jól rímel a klasszikus unikornis és szűz ábrázolásokra is – Pilinszky vázolt értelmezésének ismeretében azok ellenpontjának is tekinthető. Erről a motívumról ugyanis a következőképpen fogalmazott egy (névvel nem jelölt) művészettörténész:

Az egyszarvút ölelő leány a tisztaság, szüzesség allegóriája. Az időszámításunk szerinti 2. században, görög nyelven íródott moralizáló természetrajz, a Physiologus szerint a befoghatatlan állatot csak egy szűz tudta megszelídíteni. A leány láttán az állat engedelmessé vált és ölébe hajtotta fejét, ahol a vadászok könnyedén elfoghatták. Az egyházatyák az unikornist Krisztussal azonosították, a szüzet pedig Máriával. A történet is keresztény értelmezést kapott: immár a Szűz ölében emberré váló és földi üldözői által elfogatott Megváltóra vonatkozott.⁴¹

A hivatkozott idézet az Esztergomi Keresztény Múzeum közismert, *Lány egyszarvúval* című festményének műtárgyleírásából származik. Ez Pilinszkyre is mély benyomást gyakorolt, amint azt 1958-ban publikált írása is tanúsítja: „Az öröklétből ideplántált erdő előtt fiatal nő a mélyzöld fűben, egy különös, zsemleszínű állattal: »Leány az egyszarvúval«. Újra és újra meg kell állni az időtlen bűvöletben.”⁴² Vagyis Pilinszky vélhetően tisztában volt a kompozíció művészettörténeti hátterével – és ennek ellentétpárját fogalmazta meg az antilop és az őrült lány képével: az Istentől való elfordulás, távolság apoteózisaként.

Összefoglalóan tehát megállapítható, hogy a Pilinszky által szívesen és számos vonatkozásban értelmezett „őrült lány és antilop” motívumrendszer számos rétege jól értelmezhető a szerző forrásainak és egyéb kapcsolatainak, tájékozódási pontjainak ismeretében. Mindezek áthatották színpadi és filmes vízióit is.

⁴¹ Az Esztergomi Keresztény Múzeum tárgyleírása: <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=30&page=0&vt=> (Letöltés: 2022. január 8.)

⁴² Pilinszky János: Vasárnap Esztergomban, in uő: *Publicisztikai írások*.

Az egymással kapcsolatba hozható szövegrészek Pilinszky KZ-oratórium és Rilke Malte Laurids Brigge feljegyzései című művében

<p>Rainer Maria Rilke <i>Malte</i> (ford. Görgey Gábor)</p>	<p>Pilinszky János <i>KZ-oratórium</i></p>
<p>„A különös épületet, mely nagybátyám halála után idegen kézre került, később sohasem láttam viszont. Ahogy gyermeki emlékezetembe vésődött képét felidézem, nem is épületet látok magam előtt. Csak részletek élnek bennem: itt is, ott is egy-egy szoba, amott egy folyosórészlet, mely nem köti össze a két helyiséget, hanem amúgy önmagában, töredékként őrzöm csupán. Így oldódott fel bennem minden – szobák, grádicsok, melyek oly körülményesen ereszkedtek alá, és a szűk csigalépcsők: homályukban úgy keringett az ember, mint erekben a vér. Toronyszobák, magasra aggatott erkélyek, váratlanul felbukkanó verandák, melyekre apró ajtókon toppan ki az ember – mindez még most is bennem él, s magamban hordozom mindörökké. E ház képe mintha végtelen magasságból belém zuhant volna, s mikor belül földet ért, széttöredezett.”</p>	<p>„Mint összetört tükör hull a szobája, s nem bír földet érni.”</p>

IRODALOM

- BALÁZS István: Kurtág, *Holmi*, VII. évf., 1995/2, 184–203.
- BÁN Zoltán András: Későre jár – Pilinszky János: Végkifejlett: versek és színművek, *Beszélő*, 3. évf., 1998/5, 97–99.
- Beszélgetés Ingrid Fichieux-vel, in Bogyai Katalin (összeáll.): *In memoriam Pilinszky*, Budapest, Officia Nova, 1990, 131–133.
- BREUER János: Zenei krónika, *Népszabadság*, LXXI. évf., 246. szám, 1971. október 19., 7.
- BURJÁN Ágnes: Rilke és Pilinszky arcképversei, *Vigilia*, LXXXIV. évf., 2019/10, 759–764.
- CLAUDEL, Paul: Kolombusz Kristóf könyve, I, ford. Galamb György, *Vigilia*, XXXIII. évf., 1968/7, 459–476.
- CLAUDEL, Paul: Kolombusz Kristóf könyve, II, ford. Galamb György, *Vigilia*, XXXIII. évf., 1968/8, 537–550.

- KÁRPÁTI János: Bemutatók krónikája, *Muzsika*, XX. évf., 1977/3, 24–27.
- KROÓ György: Kurtág Négy Capriccio-ja, *Élet és Irodalom*, XV. évf., 34. szám, 1971. augusztus 21., 13.
- KURTÁG György – BÁLINT István: *Négy capriccio: Op. 9: Szoprán hangra és zenekarra*, Budapest, Editio Musica, 1973.
- LUKÁCS Ágota: Filmtekerics Pilinszky János táborhegyi felvételeivel, *Irodalmi Magazin*, IX. évf., 2021/3, 43–46.
- MÉNESI Heléna: A szemgödör mélye – Az autista dramaturgia vizsgálata Pilinszky János Síremlék című drámájában, in Doma Petra (szerk.): *SZITU Kötet 2017*, Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2018, 65–83.
- PILINSZKY János: Vasárnap Esztergomban, in Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129
- PILINSZKY János: Ünnepi levél helyett, in Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129
- PILINSZKY János: Gyerekek és katonák, in Pilinszky János: *Széppróza*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011, https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Szepproza-614
- PILINSZKY János: *Hogyan és miért?*, in Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129
- PILINSZKY János: Síremlék, in Pilinszky János: *Széppróza*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Szepproza-614
- PILINSZKY János: Vasárnap Szentendrén, in Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129
- PILINSZKY János: *Önéletrajzaim*, Budapest, Magvető, 2021.
- PILINSZKY János: Önéletrajzaim, in Pilinszky János: *Széppróza*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011, https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Szepproza-614
- PILINSZKY János – NÁDOR Tamás: „Én is egy szempár vagyok”, in Pilinszky János: *Beszélgetések*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Beszelgetesek-876
- RILKE, Rainer Maria: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. Görgey Gábor, in Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései és egyéb szépprózai írások*, Budapest, Fekete Sas, 2002, 264–425.
- RILKE, Rainer Maria: *Levelek*, 4. köt., ford. Báthori Csaba, Budapest, Napkút, 2014.
- SÁNDORFI Edina: Az ál-arc és a fal poétikája: a látás-írás-olvasás mediális alakváltozatai, figurái a *Malte Laurids Brigge feljegyzései*-ben, *Palimpszeszt*, IX. évf., 1998/3. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/06.htm

AZ ANTILOP LEGENDÁJA

SÉCCHAYE, Marguerite-Albert: *Journal d'une schizophrène*, Párizs, P. U. F., 1950.

SEPSI Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015.

TORMA István (szerk.): *Pest megye régészeti topográfiája. A budai és szentendrei járás*, Budapest, Akadémiai, 1986.

VÍGH Éva (szerk.): *Állatszimbólumtár A–Z*, Budapest, Balassi, 2019.

DOBOZOK NYITVA, ZÁRVA

Terek, idők, szereplők és nyelvek Pilinszky János *Gyerekek és katonák*
című drámájában



HERNÁDI MÁRIA

Pilinszky János gondolkodásmódjának fontos jellemzője, hogy zárt rendszereket alkot, ezekhez pedig sajátos jel- és utalásrendszert teremt. Ilyen egymásba nyíló-záródó „dobozokból” alkotja meg drámáit is – ez a jellegzetes dobozstruktúra pedig a *Gyerekek és katonák* című darabjában a legösszetettebb, jelentésében a leggazdagabban rétegzett. Tanulmányomban ezt a darabot vizsgálom, amely a szerző színpadi törekvéseinek szinte mindegyikét tükrözi. Sajátosan gazdag jelentésrétegeit írásomban a tér- és időhasználat, a szereplők és a nyelv vizsgálatán keresztül kísérlem meg feltárni.

A TÉR- ÉS IDŐVISZONYOK

A Pilinszky-drámák színpadi megjelenítésének legfontosabb jellemzője az osztott színpad. A *Gyerekek és katonák* című darabban hátsó függönyt alkalmaznak, amely az első felvonásban mozdulatlan, a második és a harmadik felvonásban azonban kétszer-kétszer szétnyílik. Az első szétnyíláskor a függöny a váróterem mögé kinyitja a háborús fogolyszállító vonatok látképét, az étkezőkocsiban Hitlerrel és a háborús világtérképpel. A vonat a második világháború jóvátehetetlen botrányának és tragédiájának a látvány síkján megjelenő szimbóluma: a hátsó színpadrészben megjelenő vonatok a náciizmus ártatlan áldozatait hurcolják a halálba. A függöny a várótermi mikrovilág mögé kinyitja a makrovilágot, az emberi közeg hátterébe kivetíti a külvilág háborús, történelmi színpadát, a váróterem még „eldöntetlen” jelenidejére ráengedi a „jóvátehetetlen” jövőidejét.

Amikor a függöny ugyanebben a felvonásban másodszor nyílik szét, a váróterem hátterében látható vonat étkezőkocsijában a térképnéző Hitler helyett az első felvonás polgári házának enteriőrije lesz látható a már ismerős Aranykontyú lánnyal és a többi odatartozó szereplővel. Most a váróterem lakói számára nem a jövő, hanem a múlt nyílik meg: azt látják, amit elhagyni készülnek. Nem kifelé néznek, mint a hitleri vonatok esetében, hanem befelé, az életük és az idő mélyére – de azzal a nehéz tudással, hogy velük együtt az otthon hagyott múltjuk is a pusztulásba

vezető halálvonatra kerül: a vonat nemcsak a váróterem, de a múltbeli polgári ebédlő szereplőit is „elviszi”.

Azzal, hogy Pilinszky egyszerre többféle idősíkot jelenít meg egyidejűleg, ugyanabban a színpadi térben, színházi eszközökkel máris megteremti az idősíkok közti átjárás lehetőségét, ami a múltban való hatékonyság feltétele. Hitler halálvonatának megidézésével pedig kijelöli a történelemnek azt a botrányos és tragikus pontját, ahová vissza akar térni. A színpadi vonaton már ott vannak az áldozatok, de ez a vonat itt éppen egy állomáson időz. Az állomáson várakozás kihasított pillanata arra a reményre utal, hogy éppen ez a vonat talán soha nem éri el célját, ezek az áldozatok még élnek, talán még minden jóvátehető, visszafordítható – s a szereplők a maguk eszközeivel meg is kísérik ezt a visszafordítást.

A Hitlerhez és az Aranykontyúhoz köthető kétféle idősíkot és színpadi teret egy szimbolikus tárgy köti össze. Az *ebédlőasztal* (a világtérképpel) azonos marad mindkét képben: Hitlernek a lágervonat étkezőkocsijában felállított asztala a háttérfüggöny mögött ugyanaz a tárgy, mint a polgári ház ebédlőasztala. A ráterített világtérképet, amelyen Hitler és tisztjei háborús hadműveleteket terveztek az első képben, az Aranykontyú mint terítőt szedi le az asztalról a második képben. Miután leszedte, darabokra tépi – nemcsak a tagadás és a megsemmisítés, hanem a megtisztulás gesztusaként is. Kifejezi vele, hogy számára csak belül létezik a világ, a polgárház enteriőrjében, még akkor is, ha azt vonatok szállítják a pusztulásba. Kifejezi arról való kimondatlan tudását, hogy minden – a történelem is – ott, a benti síkon dől el: innen, a „kicsinyek felől” nézve érdektelenek a politikusok és népvezérek hadműveletei. A kicsi és a nagy, a kinti és a benti világ, a múlt és a jövő a terítő leszedésének jelenetében tükrözi egymást és összeolvad. Azt a világtérképet, amit Hitler terít az asztalra, az Aranykontyú szolgáló szedi le az asztalról, mintha ő fejezné be – és ő tenné jóvá! – a Hitler által elkezdett mozdulatot, vagy mintha ő válaszolna – a „bentiek” nevében – a kintről érkező fenyegetésre. Mintha az idő megtisztításának rituális cselekedetét látnánk viszont ebben a háziasszonyi mozdulatban.

A színpad két része közt a Kisfiú a közvetítő, aki a váróteremből a Prelátus kérésének engedelmességgel elindul kifelé, a vonatok irányába, hogy megszerezze a világtérképet, és ezzel megakadályozza a jóvátehetetlent. Amikor azonban a harmadik felvonásban (ahol a helyszín ismét a polgárház ebédlője) a függöny harmadszor nyílik szét, mögötte egy új, negyedik helyszín látható: nem a hitleri vonatok, hanem egy hóval belepertett táj, benne lépcsővel, amin az előbb eltávozott Kisfiú fölfelé igyekszik. „A Kisfiú, úgy látszik, nem jut be a vagonba, hiába várunk”¹ – mondja a Prelátus még a második felvonás végén. A képváltás (vonat helyett havas táj lépcsővel) síkváltást is jelent: a dráma nem azon a síkon oldódik meg, ahol

¹ Pilinszky János: Gyerekek és katonák, in uő: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 1996, 66.

a váróterem lakói várják: a Kisfiú a hitleri vonatok síkján túljutva, egy másik dimenzióban oldja meg a helyzetet. Nem a világtérképet hozza el, hanem az oltáriszentséget, annak analógiájára, ahogy Krisztus sem földi messiásként, a várt függetlenségi háborúval szabadította meg a népet, hanem váratlan és felfoghatatlan „botránynak” számító kereszthalálával. A Kisfiú ráadásul nem is oda tér vissza, ahonnan elindult: a váróteremből bocsátják útjára, de a havas sík bejárása után a polgári ház ebédlőjébe érkezik meg, és itt helyezi az asztalra (!) a szentségtartót – mintha kívülről befelé igyekezne, a lélek mélységei felé.

Az asztal mint áldozati hely szimbolikája itt teljesedik ki. A Hitler-síkon mint egy mészárszék asztala, az Aranykontyú-jelenetekben mint az embereket közösséggé egyesítő lakoma asztala jelenik meg, itt pedig a szentmise oltárává változik át, ahol ég és föld, isteni és emberi találkozik – a krisztusi megváltás jelenvalóvá tételében. A jelenet egy vallásos szertartást, a katolikus szentmisét és az átválttatás pillanatát idézi meg. A szertartás pedig nem visszaemlékszik egy múltbeli történésre, hanem jelenvalóvá teszi azokat: a hit közegében megvalósuló rítus tehát természeténél fogva áttöri az idő rétegeit, bizonyos értelemben megszünteti az időt, amikor a puszta emlékezés helyett *létrehozza* a hajdani és az „itt és most” bekövetkező esemény azonosságát.²

A mikro- és makrovilág, a „bent” és a „kint” közti háttérfüggőnyt sztuárdeszék³ húzzák szét és össze (végül pedig katonák), mintha ők lennének azok a párkákhoz hasonló lények, akik egy nagyobb akarat végrehajtóiként eldöntik, hogy mikor válják láthatóvá a kint és a bent. A vonat és váróterem színpadi látványelemeiben tematizálódó utazás motívuma a sztuárdeszék szerepeltetése révén repüléssé íródik felül: mintha az egész színpad összes részeivel együtt, még a nézőteret is beleértve egy repülőgép belső tere lenne, amely viszi valahová a színészeket és a nézőket, röptí valahová a világot. Talán az *Egyenes labirintus* című Pilinszky-vers fordított gravitációnak engedelmeskedő repülése ez: „nyitott szárnyú, emelkedő zuhanás, visszahullás a fókusz lángoló, közös fészkebe”.⁴ A dráma cselekménye és a benne ábrázolt emberi életek, sorsok a sokféle értelmű, egyetemeséé növekvő áldozathozatalban egyszerre tartanak a pusztulás felé, és egyszerre Isten mint szabadulás és otthon felé. A zuhanásnak ezt a reményteli irányát a megváltóval analóg Kisfiú figurája és cselekvése jelzi.

Összefoglalva: a *Gyerekek és katonák* című dráma osztott színpadának terei szimultán formában jelenítik meg az idő síkjait és az emberi lélek rétegeit.⁵ A polgári

² Vö. Hankovszky Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája*, Budapest, Kairosz, 2011, 89–22.

³ Az eredeti szöveg írásmódja szerint.

⁴ Pilinszky János: *Egyenes labirintus*, in *Pilinszky János összes versei*, Budapest, Osiris, 1996, 118.

⁵ Az emberi psziché stuktúráját megjelenítő színpadkép Robert Wilsonnál is megjelenik, pl. a *Salome* című darabjában. Vö. Kékesi Kun Árpád: Robert Wilson és a képek színháza, in uő: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007, 393.

ebédlő az Aranykontyúval és magukra maradt nőkből álló családjával a *múlt*, és egyben az emberi lélek legmélyebb rétege, a *tudattalan*, ahol kicsiben ugyanaz a szertartásszerű dráma, áldozati rítus zajlik, mint kint a világban. Itt, a legbelső ponton dől el minden, a legkiszolgáltatottabb lények, a háborúban magukra maradt nők és gyerekek körében. Nem véletlen, hogy itt kerül felmutatásra a szentségtartó, mintegy jelezve, hogy a megváltás, a szabadulás, az élet belülről indul el, a legkisebbek, a láthatatlanok világából. A polgári ebédlő tehát az elrejtett és veszélyeztetett *élet síkja*.

A váróterem a *köztes lét* élet és halál közt, valamiféle eldöntetlen határállapot helyszíne: a *jelen síkja*, s egyben az emberi lélek *tudatos, racionális* szférája. Ez az a hely, ahol a szereplők cselekedni próbálnak, mégis a várakozás marad determinált és mozdulatlan életük egyetlen tartalma.

A hitleri fogolyzállító vonatok a *halál síkját* jelzik, s egyben a félelem és rettegés dimenzióját, ami az emberi lelket körülveszi és szorongatja. Teológiai szemszögből nézve ez a Rossz, a Sátán síkja, s egyben a fenyegető *jövő síkja*. Ez a jövősíki persze a színpadon túli nézők szemszögéből nézve már egy végérvényesen bekövetkezett, jóvátehetetlen múlt – azaz eldöntöttsége és jóvátehetetlensége miatt még fenyegetőbb.

Az utolsó sík a behavazott lépcső képe, ahol a Kisfiú a szentségtartót megtalálja. Ez a transzcendencia, az isteni lét *időn kívüli síkja*, amely mintegy körülveszi, hótakaróként beburkolja a többi réteg szenvedéstörténetét, s mintegy a megváltás isteni drámájában egy történetként összegzi, egyesíti és mutatja fel ezeket a történeteket: a holokauszt történelmi botrányát éppúgy, mint az Aranykontyú láthatatlan életének néma feláldozását. Minden síkon ugyanaz az áldozathozatal zajlik tehát, minden történet Krisztus kereszthalálának történetét ismétli, s abban összegződik.

Ami Ravensbrückben és a többi lágerben történt, az strukturálisan megegyezik a nagypénteki eseményekkel, ezért ezek ismétlésének tekinthető [...] – magyarázza Pilinszky elgondolását Hankovszky Tamás – A koncentrációs táborok eseménysora tehát a költő számára nem egyszerűen szent időben van, hanem Jézus idejében. Ez is, mint a kétezer évvel ezelőtti esemény, botrány, hogy *megettörténhetett*, de ugyanúgy szent is, mivel *megettörtént*, mivel ismét jelenvalóvá tette a földön a szentet, Jézus passióját.⁶

A kereszthalál eseményével való strukturális egyezés hozza tehát létre a drámában megjelenő áldozatok és a krisztusi áldozat azonosságát.

Az osztott színpadi térben mintha a középkori misztériumdrámák szimultán színpadának modern variációjára ismernénk. Ott Isten és a Sátán küzdött az emberért a lélek színpadán, egy kétszintes színpadi világban. Pilinszkynél ugyanígy

⁶ Hankovszky: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája*, 119–120. (Kiemelések az eredeti szövegben.)

ott van Isten és a Sátán síkja, de ezek nem egyenrangúként állnak szemben egymással egy dualisztikus rendszerben, hanem az isteni sík felülmúlja és mintegy körülöleli, magába foglalja a többi „réteget”. Az emberi lélek is két részre bomlik: tudatosra és tudattalanra. Mindkét rész a háború okozta „sátáni” réteg szorongatásától szenved. A tudatos lélekrész kiált először az isteni sík után – ez a kiáltás a Kisfiú elküldésének gesztusa –, de az isteni jelenlét (a szentségtartó képében), nem ide, hanem a tudattalan síkba, a lélek legmélyére, a „kicsinyekhez” érkezik meg – innen járva át a többi réteget, s hozva el a vártnál mélyebb értelmű szabadulást. Ezen a ponton a mindent körülölelő „isteni” a legmélyebb, legrejtettebb és legesendőbb „emberivel” érintkezik.

A négy létsíkot és egyben a négy színpadi teret tehát két dolog köti össze: a már említett áldozati asztal motívuma és a Kisfiú alakja. A Kisfiú először a polgári ebédlőben jelenik meg az első felvonás legvégén, de mint túl korán érkezettet, elküldik. Ezután a váróterem síkjában bukkan fel a második felvonásban, ahonnan a harmadik síkra, a vonatokhoz küldik, de ő nem ott, hanem a negyedik síkon, az isteni lét „behavazott” szférájában tűnik fel megint, már a harmadik felvonásban. Ezután – mintegy bezárva a kört – visszatér, „alászáll” oda, ahol először láttuk, a legmélyebb pontra, a polgári ebédlőbe. A Kisfiú minden teret bejár, egyedül a Sátán szférájában nem jelenik meg látható módon. Útja többek között arra utalhat, hogy Pilinszky nem valamiféle fantasztikus időutazásként képzei el a „jovátéhetetlen jóvátételét”, hanem szertartásként,⁷ amely a múltnak a „most”-ban való jelenvalóvá tételét végzi el. Ezt a szertartást a színpadon az oltáriszentség és a mise rítusának megidézése jelzi és egyben összegzi: egybefogva az időrétegeket, illetve színpadi síkokat, eltörölve a köztük lévő határokat. Az időrétegek „átjárhatóságának”, a múltban való hatékonyságnak tehát egyetlen útja van a költő szerint: ez az út pedig az ünnep időtlen pillanatán, a vallásos szertartáson keresztül vezet.⁸ A dráma megoldása ezt a felfogást ábrázolja.

A *Gyerekek és katonák* imént tárgyalt négy terének további érdekessége, hogy mind a négy önmagában is tagolt. A polgári ebédlőből lépcsők, ajtók és ablakok nyílnak: egy fenti ablakban jelenik meg a Felismerhetetlen öreg fej, a lépcsőn jönnek le a Hattyúnyakú nővér változatai, s ezen a lépcsőn viszik fel a vajúdó lányt. Ugyanennek a térnek a különböző sarkaiban ágyaz meg az Aranykontyú a családjának, a katonáknak és saját magának. A katonák az ajtókon keresztül járnak ki és be. A várótermi síkban – mely óvóhelyre emlékeztet – két kicsi, külön belső tér nyílik: két kalitka. Az egyik kalitkában egy filozófus dolgozik, a másikban egy madár ve-

⁷ Pilinszky „a művésztől a jovátéhetetlen jóvátételét remélte, tehát valami olyasmit, ami ha egyáltalán lehetséges, csak a vallási szertartásokéval megegyező hatékonyság segítségével valósítható meg.” Uo., 19–20.

⁸ Vö. Uo., 113–122.

rítékezik. A filozófusra a felesége, a madárra vénkisasszony gazdája ügyel: ez a felügyelet egyszerre jelent rabságot és védelmet. A filozófus kalitkájának a külső tértől való elkülönültségét nemcsak a kalitka üvegfalai jelzik, hanem az is, hogy időnként kivilágítják vagy elsötétítik, kontrasztot képezve az elsötétülő vagy kivilágosodó várótermi térrel. A filozófus és a madár is a szellemi lét képviselői, akik azonban egy hermetikusan elzárt világban kénytelenek létezni: a filozófusnak még a hangja se hatol át a kalitkája falán. Ennek szimbolikus jelentése a dráma egészét tekintve talán az lehet, hogy azok a „médiumpok”, akik a kor történelmi botrányára rámutathatnának, bezárva és hatástalanítva léteznek, nehogy hátráltassák a (mindenkori) háború és a diktatúra gépezetének működését. Ebből az irányból tehát itt nem jön megoldás, a kalitkába zárt filozófus és madár nem tudják megállítani Hitler vonatait. A harmadik tér a vonat, ezen belül az étkezőkocsi nyit újabb belső teret, a hófödte táj síkján pedig a szentségtartóhoz vezető lépcső tagolja tovább a színpadi látványt.

A négy síkhoz meghatározott szereplőcsoportok tartoznak, akik nem mozdulnak a saját színpadi „dobozukból”. A síkok közt többnyire nincs átjárás: a Kisfiú az egyetlen szereplő, aki keresztülhalad a világszinteken és lélekszintereken. Áthallást teremt viszont a váróterem és a polgári ebédlő síkja között még az is, amikor a záró jelenetben az ebédlőben a katonák ölébe ülő gyerekek a várótermi sík szereplőinek mondatait ismétlik el, mintha – a Kisfiún kívül ők egyedül – látnák és ismernék ezt a másik síkot, anélkül, hogy a váróteremben fizikailag megjelentek volna.

A *Gyerekek és katonák* díszletei és jelmezei helyszínenként változnak: a „holland ebédlő” a 19. századi realista regények világát idézi: akár egy Dosztojevszkij- vagy Bronte-regényben is megjelenhetne az öreg tölgyfaasztal a gyertyákkal, a kancsóban a vízzel, az Almazöld ruhás úrral, a dekoltált, bundában érkező dámákkal és az ezüstkardot viselő katonákkal. A behavazott lépcső kortalan, archetipikus kép, mintha egy álomban jelenne meg. A hitleri vonatok a második világháború korát idézik. A váróterem – mint köztes tér, átmenet, határ – látványát tekintve heterogén: a Cigányforma ember, a Prelátus, a Tanító és a Vénkisasszony bármilyen korban elhelyezhetők. A társaság személytelen heterogenitását a kalitkában szállított filozófus és verítékező madár szürrealista látványa teszi végképp meghatározhatatlanná.

A SZEREPLŐK VILÁGA

A Pilinszky-drámák kevés szereplővel dolgoznak, a karakterek statikusak, mintha nem is hús-vér emberek, hanem – a költő szavával élve – „kreatúrák” mozognának a színpadon. Ezek a kreatúrák egy-egy magatartásforma, illetve sajátos létállapot megtestesítői. Lényegében nem tesznek mást, mint – akár egy-egy ikon – szünte-

lenül felmutatják az adott létállapotot, magatartást. Nem változnak, nem cselekszenek, vagy ha igen, cselekvésük köre rendkívül behatárolt. Ez az egyik oka, hogy a drámákban nem kerül sok igazi drámai akciókra, sem összeütközésre. A figurákat semmi nem mozdíthatja ki saját statikus, ikonszerű léthelyzetükből, legfőbb akciójuk, hogy *léteznek* a színpadon. Nem kerül sor az értékrendek közti nyílt összeütközésre se – a szereplők a kiszolgáltatott áldozatok pozíciójából beszélnek.

A kiindulópont és alaphelyzet ezekben a művekben mindig a válság: az összes Pilinszky-dráma eleve innen indít. Mikor a függöny felgördül, a nézőt az az érzés keríti hatalmába, hogy itt már minden megtörtént, a szereplők mindenén túl vannak, a dráma ott kezdődik, ahol végződnie kellene – ahol már tényleg minden véget ért.

A drámák tétje nem az értékrendek közti harc, hanem a bekövetkezett tragédia jóvátételének lehetősége – illetve a hősök, a „világ” tovább élésének mikéntje, ami pedig a jóvátétel hatékonyságának függvénye. A szereplők mintha burokokban mozognának a színpadon, végtelen magányban. A közös sors ellenére az a saját-valóság, amiben egy-egy figura él, a többiek életétől elszigetelt világ. A szereplők a háború vagy más apokaliptikus kataklizmák kellős közepén ugyanúgy élnek, ugyanazt teszik, amit amúgy is tennének. Mozgásuk, mindennapi rutintevékenységeik ugyanazokon a pályákon haladnak, ugyanazokat a köröket róják. Akár a középkori misztériumjátékokban: a történések mindig belül zajlanak, a külső világ eseményei távoliak és elmosódottak a belső világ erős sugárzású, szuggesztív színpadi miliője mellett. „Pilinszky drámáinak színpada a lélek”,⁹ s ez a lélekszínpad „olyan drámákról ad hírt, amelyek cselekedet nélkül, azaz csak az elszenvedés cselekedetével a bensőségbe zárulnak.”¹⁰

Ahogy a középkori moralitásokban, a szereplőknek itt sincsen tulajdonneve. Helyette azonosítójuk van a figuráknak, ami vagy valamilyen járulékos külső jellegzetességüket emeli a névbe (Almazöld ruhás úr, Cigányforma ember, Hattyúnyakú, Bakancsos lány, Aranykontyú, Kockás ruhájú férfi), vagy a társadalmi szerepüket határozza meg (Prelátus, Apácafőnöknő, Fehér pápa, Manöken, Sztuardesz), vagy pedig csak nemet, kort, fajt jelöl (Nő, Kisfiú, Öregasszony, Ismeretlen állat, Medve). Ez a név nélküliség a drámák példázatjellegét erősíti, sugallva, hogy ami a színpadon látható, az nem konkrét személyek, hanem mindenki története. Pilinszky darabjaiban minden sors közös sors, minden tapasztalat közös tudás, a szereplők ennek megfelelően „akárkik”: sorsukban egyetemes sorsot mutatnak fel.

⁹ Pályi András: Wilson és Pilinszky, *Jelenkor*, XXXI. évf., 1988/4, 324.

¹⁰ Uo.

A drámák szereplőinek közös vonása a kiszolgáltatottság, az áldozatlét és a peremhelyzet. Ez összhangban van Pilinszky több helyen megfogalmazott hitvallásával a kicsinyek, a szegények, az esendők mellett:

Engem a világból rögtön az életem kezdetén az érdekelt, ami látszatra kívül esett a világon – írja a költő – Tehát egy szép tenger hajnalban nem kíván bizonyítást. De egy eldobott újságpapiros igen. *Engem tulajdonképpen ezek a dolgok érdekeltek, a világ peremére szorult lények és a világ peremére szorult tárgyak, dolgok*, és úgy éreztem, hogy ha ezeket el tudom juttatni valahogy a világ szívébe, akkor fontosabbat csináltam, mint ha a bizonyított dolgokat éneklek meg.¹¹

Ez esetekkel való közösségvállalás az evangéliumi esztétika legfontosabb alapelve: „A keresztény művész nem mesteri ábrázolója kíván lenni hősének, hanem felebarátja, s nem szerencséje, hanem veresége óráiban akar legközelebb férkőzni hozzá.”¹² – vallja a költő. Az evangéliumi esztétika „lényegében Jézushoz kötött, példája Jézus, az a mód, ahogy egyedül ő tudott egyszerre hallatlan kritikával és szeretettel megvizsgálni egy elébe került »esetet«, emberi szívet, emberi nyomorúságot.”¹³ Pilinszky drámai hősei mindannyian vesztesek, a drámák természetes közege a vereség, az elesettség¹⁴ – a hősök ábrázolásában viszont szinte tapintható a részvét és a szeretet jelenléte. Talán a leginkább azáltal, hogy a drámaíró semmilyen módon nem ítélkezik szereplői fölött, nem szab nekik feltételeket, nem sorolja őket kategóriákba – valamiképpen mintha tényleg a krisztusi tekintetet próbálná ezzel megidézni.

A szereplők viszonylag keveset mozognak a színpadon, s amikor igen, mozgásuk többnyire nem drámai akciókhoz, hanem hétköznapi rutincselekvésekhez kapcsolódik. Ezek a cselekvések korlátozottak: leggyakrabban abban az izolált térben zajlanak, amelyhez az adott szereplő tartozik. A *Gyerekek és katonák* című darab „holland ebédlőben” játszódó síkján az Aranykontyú megteríti és leszedi az asztalt, fel- és lekapcsolja a lámpákat, időnként ágyaz. Ezt mindig a szokott ritmusban teszi, bármi is történik közben a színpadon. Az Almazöld ruhás úr tevékenysége ugyanígy abból áll, hogy többedmagával bejön a színre, leül az asztalhoz, majd egy idő

¹¹ Pilinszky Jánost idézi: Pályi: *Wilson és Pilinszky*, 325. (Kiemelés: H. M.)

¹² Pilinszky János: Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”, in uő: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 1. köt., Budapest, Századvég, 1993, 182.

¹³ Uo.

¹⁴ „Hitünk semmiképp se lehet idegen azzal a halálos gyöngeséggel szemben, amire egyedül a vereség istene nyújthat orvoslást, az a nyilvános emberi vereség, amibe mintegy eleve bennfoglaltatott a föltámadás fokozhatatlan intimitású, isteni megfelelője.” Pilinszky János: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*, in *Pilinszky János összes versei*, 85.

múlva távozik. A Hattyúnyakú mozgástere a lépcső, amin panaszkodva föl-le jár. Ahhoz, hogy ebből kilépjen, énje két részre bomlik, az egyik végrehajt egy gyilkosságot (amit nem látunk), majd elmegy a katonákkal, a másik viszont továbbra is föl-le jár a lépcsőn. A Felismerhetetlen öreg fej olykor megjelenik az ablakban, s mond valamit, majd eltűnik, de sose jön elő. A külső világ képviselőiként megjelenő katonák mozgása mutatja még a legnagyobb változatosságot: bejönnek-kimennek, híreket hoznak, asztalhoz ülnek, esznek-isznak, lefekszenek.

A holland ebédlő terében a szereplők mozgása nem lassított, de az érezhető, hogy a külvilág történéseihez képest (amit a katonák érkezésének tempója jelez) mégis nagyon lassú. Minden szereplő a saját ritmusában mozog, s ebből nem billenti ki semmi – ahogy Wilson színészeit sem. A külső világból érkező katonák lendülete is lelassul, ahogy beérnek a házba, s minél több időt töltenek itt, annál inkább felveszik a lakók életének ritmusát. Ezek a saját-ritmusok az Aranykontyú ritmusához igazodnak, aki az étkezésekhez kapcsolódó, rituálisan ismétlődő mozgássorával mintegy kiméri az időt, tagoltságot, mértékegységet ad neki – s ezáltal mintha mindenkit ő, a polgári ház mikrokozmoszának „mozdulatlan mozgatója” tartana életben. A várótermi színben ugyanilyen rutinmozgások ismétlődnek: az asszonyok főznek, a prelátus eszik, a madár izzad, a filozófus gépel – a beszédtemák ugyanazokat a köröket róják a szereplők izolált mikrovilágában. A dráma talán legerőteljesebb mozgásai: a Hitler-vonat begördülése és az oltáriszentség útja a Kisfiú kezében a havas lépcsőn át egészen az ebédlőasztalig, az Úrfelmutatás eseményéig.

Összességében elmondható, hogy a drámában inkább az emberfeletti és transzcendens erők (történelem, jó és rossz, Isten) cselekvése érzékelhető, az emberszereplők mozgás- és cselekvéstere passzív és determinált: mintha Pilinszky elvont esztétikai fogalmának, a „mozdulatlan elkötelezettségnek”¹⁵ konkrét és érzékelhető ábrázolását látnánk a színpadon.

DRÁMAI NYELV ÉS DRAMATURGIA

A Pilinszky-drámákban minden szereplőnek megvannak a maga külön rítusai, az ehhez tartozó szavai, sajátos értelemben használt fogalmai és szimbólumai, s egészében nézve: ahogy minden szereplőnek külön, izolált világa van, úgy mindegyik külön, izolált nyelvel is rendelkezik. Pilinszky szereplői tehát – ahogy a fiktív Sheryl Sutton fogalmaz – tényleg magukban beszélnek. Tarján Tamás szerint Pilinszky műveiben folyamatosan egy lírai alteregó „imabeszéde”

¹⁵ Pilinszky János: *Ars poetica* helyett, in *Pilinszky János összes versei*, 88.

intonálódik, amelynek jellemzője, hogy nincs egyértelmű megszólítottja, szavai céltalan szavak – az „imabeszéd” tehát önmagába fordul vissza.¹⁶

Ahogy Wilson hermetikus képei,¹⁷ úgy a Pilinszky-drámák szereplőinek „rituális motyogásai” is ellenállnak a rendszerszerű értelmezési stratégiáknak. A magam részéről az *álombeszéd* kifejezést használom a darabok nyelviségének jelölésére: ahogyan ugyanis az álom jelrendszere más törvények és más logika szerint szerveződik, mint racionális-fogalmi nyelvünk, úgy Pilinszky drámai hőseinek, figuráinak beszéde sem érthető meg hagyományos értelemben használt fogalmaink és „éberléti” ok-okozati viszonyaink alapján.

Ezek a szereplők mintha álomukban beszélnének. A megnyilatkozásaikban motívumszerűen visszatérő képek és szimbólumok csak az adott beszélő zárt világának jelrendszerén belül érthetők, amely a többiek – és az olvasó – számára olyan rejtjeles szöveggént jelenik meg, mint az álom, amely szintén rejtett jelentésű szimbólumokkal, sűrítéssel és jelentésetolással dolgozik. A színpadi beszéd képgazdag, erősen lírai, metaforikus és vizionáló, a figurák megszólalásait emelkedett és álomszerű atmoszféra lengi körül. Úgy beszélnek, ahogy az ember ébren, mások társaságában sose szólal meg. A Hattyúnyakú például így szól ahhoz a katonához, akivel majd elmegy:

Rövidesen veled megyek. Szemközt a torkolattűzekkel. Vágyom szembetalálkozni azzal a lángolással, amelyik a világtól izzik fehérre. Látod, ebben a tükörben csak én vagyok. De én, aki végre szabaddá lettem, külön találkozássra vágyom. Én, aki évek óta nem ettem, én, aki évek óta nem ittam, fiatalságomban most a te hiábavaló életedben szeretnék megfürödni. Az, ami neked tűz, nekem tej; ami neked kard, nekem nyakék; az, ami neked világ, nekem világosság; az, ami neked kivettség, nekem annyi, mint végre ágyba bújni.¹⁸

A megnyilatkozások rejtélyessége időnként az abszurdig fokozódik, például amikor a Tanító, majd pedig a Prelátus kijelentik, hogy szeretnék belefúrni az orrukát a hóba. A szereplők monológjai tele vannak szentenciózus kijelentésekkel, emiatt, és az emelkedett hangvétel okán, álombeli magánkinyilatkoztatásként is értelmezhető egy-egy szövegrész.

Az álom jellemzői: az időzónák párhuzamossága, a határozott befejezés hiánya, illetve a képzelet helyreállítása és szabaddá tétele, melynek során a jelentéshálók kioltják egymást, és a látás megszabadul a fogalmaktól.¹⁹ „Az idő- és térvizonyok,

¹⁶ Tarján Tamás: Pilinszky, a színműíró, *Iskolakultúra*, VII. évf., 1997/4, 104.

¹⁷ Vö. Kékesi Kun: *Robert Wilson és a képek színháza*, 393.

¹⁸ Pilinszky: *Gyerekek és katonák*, 57.

¹⁹ Sepsí Enikő: Csend-élet a színházban. Pilinszky János színházának liturgikus „begyökerezettség”, *Vigilia*, LXVI. évf., 2001/11, 862.

a tempó megváltoztatásával elért álomszerű képek, cselekvéssorok folytán a színpadon láthatóvá válik lényünknek az a része, amelyet a tudat elfed” – írja Sepsi Enikő Wilson színházáról.²⁰ Az álom Carl Gustav Jung szerint a legfőbb közvetítő és összekötő az egyén tudatos és tudattalan világa között:²¹ tehát az emberi psziché két szférájának *határsávjában* jelenik meg. Ahogy Wilsonnál a színpadi képek és látványok, Pilinszky-nél a színpadi beszéd hordozza ezt az álomszerűséget: a tudattalan szférát nála elsősorban a nyelv tárja fel, s ezáltal maga a színpad válik határsávvá a lélek tudatos és tudattalan tartalmai között.

A színpadi nyelv tehát az álom nyelve: sűrített, eltolt, szimbolikusan rétegzett és széttartó jelentésekkel – dekódolásához intuícióra van szükség,²² nem elég a fogalmi nyelvet értelmezni képes intellektus. Ennek ellenére Pilinszky (és Wilson) nem a tagolt nyelv száműzésére törekszik, hanem azt akarja elérni, hogy a nézők olyan módon tulajdonítsanak jelentést a szavaknak, mint egy álomban.²³ E szerzői-rendezői elgondolás és szándék nyomán a színpadi nyelv a narratíva helyett a lírai költészet irányába mozdul el.²⁴

A szövegek nyelvi világának legfontosabb jellemzői egyrészt az erőteljes redukáltság,²⁵ másrészt a sűrítés és a kihagyás. Az utóbbiakra példa a nominális mondatok sorjázása egy-egy megszólalásban, például a *Gyerekek és katonák* nyitóképében: „Végre éjszaka. Evőeszközök. Éjszaka. Gyereket várok.” Ez az eljárás egyrészt hosszabb gondolatsort tömörít egy-egy kép, tárgy utalásszerű felvillantásával, másrészt pedig az igék kihagyásával jelzi a megszólaló állapotának statikusságát, a cselekvés hiányát. A kihagyás a szöveg szintjén is megjelenik: kérdések hangzanak el, amelyekről nem tudjuk, hogy mire vonatkoznak, és válaszok, amelyekről nem tudjuk, milyen kérdésre érkeztek. Sokszor két-három dialógus is folyik a színpadon egyidőben, ezek keresztezik egymást, de mivel a mondatok nagyon lassan, hosszú szünetekkel hangzanak el, a beszélők nem vágnak egymás szavába. Kérdés és válasz közé idegen szövegrészek ékelődnek, amelyek módosítják a késleltetetten érkező válasz jelentését. Az egymásba szövődő „monológ-dialógusok” egyrészt azt érzékeltetik, hogy mindenki különálló, zárt világ, mindenki a saját történetéből szól ki a többiek felé, és szinte mindegy is, kihez szól, mert a lényeg a kimondás maga, s nem az, hogy jön-e válasz és kitől jön. Másrészt az összegabalyodott heterogén

²⁰ Uo.

²¹ Carl Gustav Jung: A tudattalan megközelítése, in uő: *Az ember és szimbólumai*, Budapest, Göncöl, 1993, 47.

²² Uo., 91–92.

²³ Sepsi: *Csend-élet a színházban*, 862.

²⁴ Uo., 863.

²⁵ „Ebben a közegben Pilinszky a verbális elemet a legszükségesebbre óhajtott visszametszeni, hogy a látomásos képi elem a maga öntörvényű életét élhesse.” Tarján: *Pilinszky, a színműíró*, 105–106.

beszédfoszlányok a szövegnek egy magasabb szintű egységét alkotják meg, a megszólalások a maguk izoláltságában végül mégis egységes beszédfolyamot hoznak létre, amelyben – mint zeneműben a hangoknak, szólamoknak – mindenkinek megvan a helye, és minden mindennel összefügg. A megszólalók végletes elszigeteltségükben is közös utat járnak és egyfelé tartanak – ha nem is lehetnek egymás segítségére semmiben.

Pilinszky lírája tárgyias karakterű líra, s ez a tárgyiasság jelenik meg drámái nyelvében is. A szereplők beszédében megjelenő látványok érzéketesek és plasztikusak, maguk a tárgyak pedig különleges jelentőséggel bírnak megszólalásaikban: nemcsak mint szimbólumok, hanem mint utaló- és hívószavak is működnek, amelyek egy-egy történet, bonyolult gondolati tartalmat idéznek fel.

Bécsy Tamás *Rítus és dráma* című művében Kerényi Károlyt idézi, aki szerint minden rítus hármasságban jelenik meg, ez a három jellegzetes forma a *legomena* (beszéd), a *deiknymena* (szent tárgyak be- és felmutatása), illetve a *drómena* (kultikus cselekvés). A rítusok hagyományos résztvevői a narrátorszerű figurák, akik elbeszélnek a történetet, illetve elbeszélő részekkel kötik össze a dialógusokat.²⁶ Ez a hármasság a Pilinszky-dráma modelljéül szolgáló katolikus miseszertartásban is megfigyelhető: itt a narrátor a pap, aki hol elbeszél, hol pedig dialógust folytat a hívekkel, az oltáriszentség és annak átváltoztatása, illetve felmutatása pedig a szent tárgy és a kultikus cselekvés.

A mise-modellt veszi alapul a *Gyerekek és katonák* is. A darab értelmezésének tengelye az áldozat. A mű – egy korábbi fejezetben tárgyalt – négy síkja (amely három felvonás szimultán színpadán jelenik meg) négyféle *drámát* és négyféle *áldozathozatalt* jelenít meg.

A „holland ebédlő” múlt századi polgári miliője egy lefojtott *családi dráma* fészke. Garcia Lorca és Csehov drámai atmoszféráját idézi meg ez a nők által lakott ház a háború közepén: az idős, élőhalott anyával, annak két lányával, akik közül az idősebb két félre hasadt alakban létezik, a szertartásszerűen érkező és távozó vendégekkel és a folyamatosan razziázó katonákkal, akik egyszerre látnak prédát és menedéket ezekben a nőkben. Mind a három nő elvesztett vagy el sem nyert szerelme után vágyódik és kesereg. A ház lelkeként megjelenő központi figura, az Aranykontyú névre hallgató kisebbik lány gyereket vár, az ő sorsa betelt, Pilinszky kifejezésével élve ő már „vasgolyóként gurul” lefelé a történetben, saját súlya után. Nővére, a két félre bomlott Hattyúnyakú saját anyját áldozza fel, hogy a családból kiszabadulva megtalálja a szerelmet. Ő a drámának az a szereplője, aki a szó hagyományos értelmében cselekszik: öl, távozik a házból a katonával, majd csalódottan visszatér, s ismét eggyé válik Idősebb változatával, aki ugyan szintén a hálószobájába

²⁶ Bécsy Tamás: *Rítus és dráma*, Budapest, Mécs, 1992. 95–104.

fogadott egy katonát, de nem ment el a háztól. Kétféle magatartásforma, egy „tétkozló” és egy otthon maradó lány belső útja. Ugyanazon élethelyzetben kétféle döntés realizálódik a Hattyúnyakú két alakváltozatában, mintha azért lenne ennek a szereplőnek két énje, hogy a cselekmény kétféle válva, egyidejűleg jelenhessen meg a színpadon, mint két sorslehetőség. Az idős anya a nagyobbik lány áldozata, a nagyobbik lány a katonaké, a kisebbik (az Aranykontyú) a házé. Az Aranykontyú életét az örökös házi szolgálat emészti fel, ez a szolgálat ráadásul láthatatlan, hiszen csak annyi vehető észre belőle, hogy a ház mikrokozmoszában időről időre minden működik és minden a helyén van, akár egy tökéletesen működő gépezetben.

A *Gyerekek és katonák* első változatában négy felvonás szerepelt. A végleges változatban Pilinszky a negyedik felvonást elhagyta, a harmadikat pedig átdolgozta.²⁷ Hafner Zoltán a drámához tartozó szerkesztői jegyzetekben közreadja az elhagyott negyedik felvonás szövegét, amelyből kiderül, hogy a fiatalabb lány, az Aranykontyú megszülte, majd megölte gyermekét, s e tettéért halálra ítélték. A kivégzésén jelen lévő bírói testület előtt a következőket hozta fel mentségére: „Sokat dolgoztam, uram. Sokat és feleslegesen. Leszedtem a maradékot, helyére raktam a tényérokot, az evőeszközöket, visszaüllesztettem a székeket. Aztán újra megterítettem. A lámpák rendben égtek; a tálak gőzölögtek; a gyerekek boldogok voltak.”²⁸ Az eredeti változatban a kisebbik lány úgy hozta meg a saját áldozatát, hogy – ahogy a nagyobbik lány a saját anyját – ő a saját gyermekét ölte meg, hogy végül az ítélő bírák őt magát is feláldozzák. Ebben az eredeti változatban a történet elsősorban a kisebbik lány drámája: az ő vallomásmonológijával kezdődik, s vele is zárul le a darab.

A dráma második és harmadik síkja, a váróterem és a hitleri vonatok *történelmi drámát* idéznek fel, melyben láthatóvá válnak mind a tettesek, mind pedig az áldozatok. A váróteremben halálra ítélt emberek ülnek, akik közül időről időre eltűnik valaki, mialatt a háttérben a halálvonat befut az állomásra, várakozik, majd továbbindul.

A negyedik sík a *krisztusi dráma* síkja, amelyet a hó alól kiszabadított szentégtartó idéz meg az oltáriszentséggel. A Kisfiú rituális cselekményt hajt végre: Jézus megváltó keresztáldozatát teszi jelenvalóvá, amikor elhozza és papként felmutatja a szereplőknek az oltáriszentséget, vagyis magát Jézust. A Kisfiú szentmisét celebrál a színpadon: ezért jelenik meg itt hajadonfőtt és miseruhában, ezért hangzik fel az átváltoztatás pillanatát jelző liturgikus csengőszó. A mise aktusában megjelenő isteni áldozat és dráma magában foglalja a történelmi drámát, a családi drámát és minden egyes szereplő saját drámáját is. Ez a körülölelő isteni mozdulat lesz a *Gyerekek és katonák* igazi végszava. Úgy gondolom, Pilinszky ezt a feloldó,

²⁷ Hafner Zoltán: Jegyzetek, in Pilinszky: *Széppróza*, 257.

²⁸ Uo.

„isteni” végszót akarta hangsúlyozni, amikor elhagyta darabjából a gyermekgyilkosságot és az Aranykontyú elítélésének jelenetét, és megalkotta helyette a katonák ölében ülő, nagyon is élő, eleven gyerekekről szóló drámozárlatot. Úgy a halálé és a sátáni történelemé lett volna az „utolsó szó”, így azonban az élet Uráé.

IRODALOM

- BÉCSY Tamás: *Rítus és dráma*, Budapest, Mécs, 1992.
- HANKOVSKY Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája*, Budapest, Kairosz, 2011.
- JUNG, Carl Gustav: *Az ember és szimbólumai*, ford. Matolcsi Ágnes, Budapest, Göncöl, 1993.
- KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.
- PÁLYI András: Wilson és Pilinszky, *Jelenkor*, XXXI. évf., 1988/4, 321–326.
- Pilinszky János összes versei*, Budapest, Osiris, 1996.
- PILINSZKY János: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 1996.
- PILINSZKY János: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 1. köt., Budapest, Századvég, 1993.
- SEPSI Enikő: Csend-élet a színházban. Pilinszky János színházának liturgikus „begyökerezettség”, *Vigilia*, LXVI. évf., 2001/11, 856–863.
- TARJÁN Tamás: Pilinszky, a színműíró, *Iskolakultúra*, VII. évf., 1997/4, 103–106.

PILINSZKY JÁNOS, A SZÍNÍKRITIKUS



HORVÁTH ZSUZSA

„Fölkavaró élmény, igaz játék, valódi színház volt.”¹

„Volt idő, amikor a színházban elég volt valamit *megjeleníteni*, hogy az valóban *jelen is legyen* a nézők szívében, agyában és természetesen a „világot jelentő deszkákon. [...] Azóta a harc valójában nem a *megjelenítésért*, hanem a *jelenlétéért* folyik.”²

Mindkét idézet Pilinszky János egy-egy színházi tárgyú írásából származik, az első 1961-ből, a második 1974-ből. A két idézet között eltelt több mint tíz év alatt Pilinszkynek kialakult egyfajta határozott színházeszménye, színházesztétikája, valamint ezzel párhuzamosan bontakozott ki drámaírói munkássága, születtek meg színdarabjai és dolgozta ki színházi poétikáját. Sepsi Enikő hiánypótló könyvében is az 1970-es évekhez köti a Pilinszky-életműben bekövetkező változást.³ A változás a lengyelországi Wrocławban, majd a Franciaországban felfedezett három területnek köszönhetően indult el, és alakult tovább szervesen a költő-drámaíró további pályáján: Jerzy Grotowski wrocławai színháza, Simone Weil munkássága, a színházfelfogása számára modellként szolgáló liturgia megújulása, valamint Robert Wilson színháza. Ezek a főbb szellemi ösztönző erők, melyek hatása, jelenléte az utóbbi években egyre több kutatás tárgyát képezte, ráirányítva a szakmai, kutatói figyelmet Pilinszky átfogó, és Magyarországon

¹ A kritika az *Új Emberben* 1961. január 22-én jelent meg, a tanulmány során még részletesebben lesz róla szó. Pilinszky János: Pillantás a hídról, in uő: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 1. köt., Budapest, Századvég, 1993, 133.

² Az *Új Emberben* 1974. január 13-án jelent meg az írás. Pilinszky János: Ismét a színházról, in uő: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 2. köt., Budapest, Századvég, 1993, 249. (Kiemelés az eredetiben.)

³ Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015.

saját korában egyedülálló színházesztétikájára. Számos elemzés született, ahogy arra Maczák Ibolya könyvében rávilágított, aki filológiai, motívumtörténeti és forráskutatások mentén elemezte is a Pilinszky-drámákat egyfajta pályakép megrajzolása mentén.⁴

Pilinszky János drámaírói tevékenysége is részben a színházzal kapcsolatos elméleti érdeklődéséből fakadt. Pilinszkyt maga a művészet foglalkoztatta, ezen belül kiemelten a színház, pontosabban a modern színház kérdésköre és problémái is azért érdekelték, mert „a művészet egészét érintő problémákat gondolt végig a színház erre minden más művészetnél alkalmasabbnak vélt példáján” – írja Hankovszky Tamás.⁵ Pilinszkyt maga így ír a színház iránti érdeklődéséről 1973-ban:

A színház mindig is érdekelt, anélkül, hogy darabíráásra 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.⁶

Pilinszky János 1960-as évek második felében írott színházzal kapcsolatos publicisztikáiban felvetett elgondolásaiból következtetni lehet színházeszményére, színházesztétikájára. Színházi tárgyú írásainak vizsgálata később írt színdarabjainak értelmezéséhez, értelmezéstörténetéhez, a filológiai forráskutatáshoz is fontos adalékokkal szolgál, ahogy azt Sepsi Enikő, Maczák Ibolya, P. Müller Péter és Mészáros György rendre feltárták vonatkozó munkáikban.⁷ Az életmű drámai korpusza irodalmi műalkotásként, szövegstruktúráként, saját művészet-filozófiai elgondolásainak gyakorlati megvalósításaként, annak kísérleti terepeként is értelmezhetővé vált. Vagyis Pilinszky és a színház kapcsolata a Pilinszkyvel foglalkozó kutatásoknak is új lendületet adott.

Visszakanyarodva a két idézethez, elgondolkodtató, vajon mi minden történt a fent említett hatásokon túl ez idő alatt, ami változást hozott, hozhatott Pilinszky színházról való gondolkodásában? Milyen kép alakult ki Pilinszkyben a magyarországi színházi előadásokról? Vajon a magyarországi előadásokról szóló színikritikák

⁴ Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.

⁵ Hankovszky Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája. Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz, 2011, 217.

⁶ Pilinszky János: *Hogyan és miért?*, in uő: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 2. köt., 229.

⁷ Sepsi: *Pilinszky*; Maczák: *Papírdarabok*; P. Müller Péter: *Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról*, *Literatura*, XLVI. évf., 2020/4, 430–446; Mészáros György: *Pilinszky János színházesztétikája*, *Iskolakultúra*, XVI. évf., 2006/3, 44–61.

adhatnak-e bármiféle támpontot Pilinszky és a színház viszonyához? Tanulmányomban Pilinszky Jánosról, a színikritikusról írok, így publicisztikájából, színházi tárgyú esszéiből elősorban a magyarországi előadások színikritikáit állítottam a fókuszba, és azt vizsgálom, milyen következtetések vonhatók le belőlük Pilinszky korai színházképéről, színházkoncepciójáról.

A magyarországi színházi bemutatókról, előadásokról írott színikritikákat áttekintve⁸ két kérdésre kerestem válaszokat. Egyrészt, hogy a színikritikák milyen közös jegyekkel írhatóak le, vannak-e közös jellemzőik, kitapintható-e mögöttük egyfajta színházeszmény, elvárásrendszer, színházesztétika. Másrészt, hogy a színházi tárgyú írásain belül ezek a magyarországi színházi bemutatókról, előadásokról írott színikritikái hogyan, mennyiben kapcsolhatók színházeszményéhez, sajátos színházesztétikájához. Tehát a színházi tárgyú írások közül egy igencsak szűk metszettel foglalkoztam. Vajon a magyarországi színházi élet, a magyarországi színházi játéknelv hogyan jelenik meg a színpadi kritikáiban, hogyan értelmezi, interpretálja Pilinszky a látott előadásokat, melyik színház, mely darabjaira esett a választása? A kritikákból kikristályosodó színházról, modern színházról való gondolkodás mennyiben egyeztethető össze saját színházi koncepciójával, milyen kritikai elvek, szempontrendszer, kritikai attitűd mentén gondolkodott a költő és drámaíró? Vannak-e és melyek a visszatérő fogalmak, illetve milyen gondolkodási keretek között ír a magyarországi színházi előadásokról?⁹

Pilinszkyt már egészen fiatalon foglalkoztatta maga a művészet és annak több ága: a filmművészet, az irodalom, a színházművészet, a zene és a képzőművészet. Az 1941–1943 közötti film- és könyvismertetések, irodalmi események híradásai mellett találkozunk színházi előadások ismertetésével, melyben a Nemzeti és a Vígszínház egy-egy előadását szemlézi alkalmi jelleggel az *Élet* hasábjain. Azok a színikritikák, melyek túlmutatnak a pusztá darabismertetésen, a hatvanas évek legelején íródtak, egy jól körülhatárolható időszakra korlátozódtak. A színházzal, a színházművészetrel való elméleti és gyakorlati tevékenysége ezután sem szűnt meg, de a szó eredeti értelmében vett színikritikát magyarországi előadásról később nem írt.

⁸ Nem tértem ki Pilinszky színházi tárgyú esszéire és azok színikritikáival való összefüggéseire sem. Többen foglalkoztak Pilinszky színházi esszéinek értelmezésével, tágabb kontextusával, jelen kötetben például N. Mandl Erika. Vö. N. Mandl Erika: *Pilinszky János színházi esszéinek és dramaturgiájának hatása a kortárs magyar színházi kísérletekre*.

⁹ 1942 szeptember és 1943 április között az *Élet* című katolikus hetilapban megjelent ismertetéseinek java részét P. J. monogrammal jegyezte. 1958 augusztusa és 1974 szeptembere között az *Új Ember* című katolikus hetilapban megjelent írásainak egy része a következő szignókkal jelent meg: P, P. J., -y -s, Y. s., -y-, (y), (P.), (-p -j), (y-s), y. s., (p. j.), (-), p. j. – Ugyanitt cikkeinek kisebb hányadát szignálás nélkül publikálta. 1957 novemberétől haláláig az *Új Ember* belső munkatársa volt.

Áttekintve a rendelkezésünkre álló anyagot, láthatjuk, hogy egy rendkívül rövid időszakra korlátozódtak a kritikák: az elsőt 1961. január 22-én, az utolsót 1964. augusztus 16-án jelentette meg az *Új Ember*ben, egy kivétellel, amelyik a *Jelenkor*-ban látott napvilágot. Azaz a szűken vett négy év alatt írt színházi kritikáiról van szó, hisz a fent említett időkereten túl Pilinszky nem írt, nem jelentetett meg a magyarországi színházi előadásokról kritikát.¹⁰

A továbbiak gerincét a hat, nyomtatásban is megjelent színházi kritika vizsgálata jelenti, melyek a hatvanas évek elejének magyar színházi közegében születtek. (Kiegészítésképpen, némiképp kitekintésképpen bevontam a vizsgálatba a költő két, nyomtatásban meg nem jelent, de magyarországi előadásról írott kritikáját is, illetve egy Töröcsik Mariról szóló portrét is figyelembe vettem, mert abban a költő említést tett egy konkrét előadásról. Így összesen kilenc színházi tárgyú színikritikát jelöltem ki a vizsgálat tárgyául. Ezen kitekintésképpen bevont írások nem változtattak a levonható következtetéseken, inkább csak színesítették, megerősítették azokat.) A hat kritikából négy Madách színházbeli előadásokról íródott, egy a Víg-színházban látott előadásról és egy a Szegedi Szabadtéri Játékok keretén belül megtekintettről. Már a 4–1–1 megoszlás is meglepő lehet, hát még az a tény, hogy a négy Madách színházbeli kritikából kettőnek Ádám Ottó, egy-egyé Vámos László és Pártos Géza volt a rendezője. A kritikák adatai a következők:

1. A *Pillantás a hídról* című az *Új Ember*ben 1961. január 22-én megjelent kritika, mely Arthur Miller azonos című drámájáról és Ádám Ottó rendezte előadásáról íródott.

2. Az *anyaszív drámája* címmel az *Új Ember*ben 1961. július 9-én jelent meg kritika, mely Bertolt Brecht *Kaukázusi krétakör* című Madách színházbeli előadásáról íródott, szintén Ádám Ottó rendezésében.

3. A *vágy villamosa* címmel az *Új Ember*ben 1961. május 20-án megjelent kritika, mely Tennessee Williams azonos című Madách színházi előadásáról íródott, Vámos László rendezésében.

4. A *Különös beszámoló egy különös bemutatóról* című kritika a *Jelenkor*ban 1963. decemberében jelent meg¹¹ Füst Milán *Boldogtalanok* című drámájáról, és Pártos Géza rendezte Madách színházbeli előadásról szól.

¹⁰ Tanulmányomban nem foglalkozom az olyan könyvismertetésekkel, amelyben drámai művet mutat be, illetve értelemszerűen nem érintem az egyéb színházi tárgyú cikkeket, publicisztikai írásokat és az esetleges külföldi bemutatókról szóló írásokat sem.

¹¹ „Az írást tehát eredetileg az *Új Ember*nek szánta Pilinszky, s miután azt a lap mégsem közölte, utóbb (Dévényi Iván Esztergomban élő művészettörténész közvetítésével) felajánlotta a *Jelenkor* szerkesztőinek, akik abban az évben már előzőleg is kértek tőle írásokat.” Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (Letöltés: 2022. január 10.)

5. A *Lear király* az *Új Ember*ben jelent meg 1964. június 14-én, Shakespeare klasszikus remekművéről és egy a Vígszínházban látott angol előadás tükrében a nemzeti színházbeli előadásról íródott.

6. A *Johanna a máglyán* az *Új Ember*ben jelent meg 1964. augusztus 16-án, Paul Claudel – Arthur Honegger *Johanna a máglyán* című oratóriumáról szól, melyet Szinetár Miklós rendezett a Szegedi Szabadtéri Játékok keretén belül.¹²

Pilinszky a hatvanas évek első felében nem túl gyakran, de viszonylagos rendszeresen írt színházi bemutatókról és drámákról az *Új Ember* hasábjain, illetve egy ízben a *Jelenkor*ban. A terjedelmi keret is befolyásolhatta a cikkek hosszát, hiszen az *Új Ember* című hetilap ekkor négy oldal terjedelmű volt, cikkenként csupán két flekk állt a rendelkezésére (3600–4000 leütés).¹³ A bemutatók többsége – összesen négy – a Madách Színházban került színre, egy a Szegedi Szabadtéri Játékokon, további egy cikkben szemlézi és össze is hasonlítja a Royal Shakespeare Company budapesti vígszínházbeli vendégjátékában és a Nemzeti Színház produkciójában látott *Lear királyt*.

Az előadáskritikák közös jellemzője, hogy nem klasszikus értelemben vett színikritikák, példának okáért nem az előadás konkrétumaival foglalkoznak, legtöbbször nem derül ki, kik az alkotók, a szereplők, néha még az sem, melyik színház adta. A hiányzó adatokat a színházi adattárból visszakeresve¹⁴ utólag rekonstruálhatjuk, mit, hol, kinek a rendezésében láthatott Pilinszky.

A legszélsőségesebb példa a Shakespeare *Lear király*áról írt összehasonlító elemzése. (Nem derül ki a szereposztás, a rendezés, a díszlettervező és a jelmeztervező neve, pedig a rendező Marton Endre volt, a címszerepet Básti Lajos játszotta, míg Lear lányait: Töröcsik Mari, Máthé Erzszi és Berek Kati, de a további szereplők között feltűnik Sinkovits Imre, Major Tamás, Kállai Ferenc, Bitskey Tibor neve is.) Ráadásul ez Pilinszky szerkezeti szempontból legteljesebb kritikája, mert bár konkrét alkotói nevek nélkül, de elemző jelleggel ír a színpadképről, a rendezésről, a szövegmondásról, az alakításokról is. Összességében, írja Pilinszky, „sajnos, az angol rendezésnek ez a kezdetől leszűkített változata jellemezte végig a magyar előadást. Az angol változat külsőségeihez tapadt, ahelyett hogy mélységeiben osztozott volna”.¹⁵

¹² Az előadások adatai: A. Miller: *Pillantás a hídról*, rendezte Ádám Ottó, bemutató: Madách Színház, 1960. október 28.; B. Brecht: *Kaukázusi krétakőr*, rendezte: Ádám Ottó, bemutató: Madách Színház, 1961. március 24.; T. Williams: *A vágy villamosa*, rendezte: Vámos László, bemutató: Madách Színház, 1962. április 7.; Füst Milán: *Boldogtalanok*, rendezte: Pártos Géza, bemutató: Madách Színház, 1963. április 5.; W. Shakespeare: *Lear király*, rendezte: Marton Endre, bemutató: Nemzeti Színház, 1964. május 22.; P. Claudel – A. Honegger: *Johanna a máglyán*, rendezte: Szinetár Miklós, bemutató: Szegedi Szabadtéri Játékok, 1964. július 25.

¹³ P. Müller: *Pilinszky János víziója*, 431.

¹⁴ <https://szinhaztortenet.hu/search> (Letöltés: 2022. január 10.)

¹⁵ Pilinszky: *Lear király*, 331.

Ugyanakkor az egyes konkrét előadások kapcsán Pilinszky mindig felvázol egy színháztörténeti, drámatörténeti ívet is, mely a darab értelmezési keretét adja. „A dráma nyíltságával, a sorsok létezésébe vetett alkotói bizalmával leginkább a görög tragédiákkal rokon. [...] Igen: Miller a modern drámát ismét az antik tragédiák, s a középkori misztériumjátékok magasába emelte.”¹⁶ Vagy a *Johanna a máglyán* előadás kapcsán:

Paul Claudel oratóriuma valójában azt a drámát idézi, mely Jeanne d’Arc szentté avatási perekor az egyház szívében lejátszódott. Ez a választás egyszerre jelentette Claudel számára a remekművet és az igazságot. Művében a szentség és a zseniális ihlet meredek sugara világítja át a történelem betűit. Kemény fény, dantei világítás. Bűn és szentség középkori, sőt evangéliumi szókimondással kerül a helyére, ahogy az a középkori misztériumokban volt szokás vagy ahogy azt a paraszti passiójátékokban tették.¹⁷

Pilinszky nem a színikritika megszokott formái, tartalmi, szerkezeti kritériumai szerint írta szubjektív kritikáit, sokszor univerzális dolgokra figyelt, általános szinten írt a darabokról. Ugyanakkor a vizsgált színikritikák és Pilinszkynek a hatvanas évek közepétől, végétől a színházi tárgyú írásaiban megjelenő, egyre inkább kikristályosodni látszó színházzal kapcsolatos nézetei között több hasonlóságot fedezhetünk fel mind megközelítésmód, mind fogalmi, mind műfaji szinten.

Ahogy Mészáros György is megállapítja, Pilinszky 1967-től elkezd egyre gyakrabban írni a színházról, és elég világos a színház történetéről kialakult koncepciója. Ennek kiindulópontja, hogy a polgári dráma színháza kudarcot vallott, és a kudarc nem annyira a be nem töltött társadalmi szerephez kötődik, inkább a színház metafizikus küldetéséhez, azaz hogy jelenlévővé tegye a valóságot, a misztériumot – a jelenlét problémájáról van szó.¹⁸ Az általunk vizsgált színikritikák is reflektálnak erre a problémára: „A nyugati drámaírás egy nihilisztikus korszaka után Arthur Miller újra hisz a bűn létezésében.”¹⁹ Pilinszky összeköti a színház válságát a világgal.

A Pilinszky-szövegekben a művészetnek mintegy üdvözítő hatása van, ő is hisz a színház szakralitásában, mint Artaud, csak Pilinszky-nél a szakralitás nem átvitt értelemben, hanem valódi, vallásos, transzcendens szentként tételeződik. „[...] kiderül, hogy Shakespeare még mindig győzi szóval és ihlettel, új művészi és

¹⁶ Uő: *Pillantás a hídról*, 132.

¹⁷ Uő: *Johanna a máglyán*, 340.

¹⁸ Mészáros: *Pilinszky János színházesztétikája*, 51.

¹⁹ Pilinszky: *Pillantás a hídról*, 132.

társadalmi, intellektuális és morális emelkedésre ösztönöz valamennyiünket. És ugyanakkor milyen egyszerű és örök is a mondanivalója! Például a *Lear királyé*: »Boldogok, akik sírnak [...]«²⁰ „Merjük kimondani: ha nem is katolikus, Arthur Miller vallásos szerző. Főhőse is azért pusztul el, mert érzi bűnét.”²¹

Csodálatos, hogy kétezer év után is milyen kevéssé vagyunk keresztények, s mennyire azok vagyunk! Mióta Jézus meghozta véghetetlenül szelíd áldozatát, megváltozott a tragédia fogalma, a vereség jelentése. Blanche, akinek bukását aligha lehet menteni, épp tökéletes vereségével szerez győzelmet. A nyers erőszak nyers tényeinek kezéből Jézus az áldozati bárány képében örökre kimentette a világot. S ez épp nem jelent pesszimizmust, a vereség szomjúhozását. Sőt, még csak a gyengeség felmentését se jelenti, hanem minden erőszak, nyersség végleges elítélését. Bizalmat jelent, végső bizalmat a jóság eljövételében, mely természetes szállása lesz végre mindannak, ami szép és szeretetre méltó az életünkben.

Túl a könnyörtelen tényeken ezt az elnémíthatatlan reményt kell meglátnunk ebben a végsőkig kiélezett, tehát nagyon is szomjúhozó és várakozó műben, s akkor nem is a legméltatlanabbra figyeltünk.²²

Míg a költészetről a legtöbbször alkotóként ír, a színház esetében elsősorban mint néző-befogadó jelenik meg a szövegben. „Érdemes hát közösen eltűnődnünk azon: mit ér a darab? Hol a helye? Mit jelent számunkra emberi és művészi mondanivalója?”²³ „De ami minket leginkább megindított az az, hogy a modern színpadot kedvelő mai közönség milyen mohó szomjússággal fogadta az anyaságnak már-már szentségig emelt, ősi és örökre kísértő eszményítését.”²⁴ „Mennyivel stílusosabb lenne, ha a közönség egyszerű lócákon ülve, magasított színpadról hallgatná az előadást, természetes délutáni és alkonyati világításban, ahogy a középkori misztériumjátékokat volt szokás előadni tér és dóm zavartalan keretében.”²⁵

Amint Tüskés Tibor megjegyzi, Pilinszky „[a] lírát drámának állítja és viszont”.²⁶ Kérdés, mit ért drámán és mit költészetben. A dráma feszültségre utal, a költészet pedig nem pusztán a lírára, hanem arra az általános értelemben vett művészetre,

²⁰ Uő: *Lear király*, 331–332.

²¹ Uő: *Pillantás a hídról*, 132.

²² Uő: *A vágy villamosa*, 211.

²³ Uő: *Pillantás a hídról*, 132.

²⁴ Uő: *Az anyaszív drámája*, 160.

²⁵ Uő: *Johanna a máglyán*, 341.

²⁶ Tüskés Tibor: Pilinszky János, IV., *Jelenkor*, XXIX. évf., 1986/2, 152.

amely megteremteni nem tudja a világot, de kitalálni, költeni igen, és ezzel megmenteni azt, a képzeletet pedig üdvözíti.

A színházi fordulat után – kapcsolatot találva Grotowski színházának rituális vonásaival – néhány évvel, 1967–1968 során két ízben tér még vissza közvetlenül és egy ízben közvetetten Grotowskira, illetve az ő színházára (*Új hullám, Szakrális színház?*). A *Szakrális színház?* című írásában felvázolt színházi tipológia keretében a brechti színház, az abszurd és végül a szakrális színház jellemzését adja. Az utóbbi típus leírásában teremt kapcsolatot e színháztípus és Grotowski színházának pár vonása között, amit majd az *Oratorikus forma?* című cikkében fog részletezni 1968-ban. A szakrális színházat leginkább a szentmise jegyeivel írja le, kiemelve a kölcsönös és tökéletes jelenlétet, illetve, hogy ez a színház nincs utánzásra kötelezve. Ebben a színháztípusban látja a jövő színházának lehetőségét, amely orvosolni tudná azt a kérdést, amit az akkori kor, az 1960-as évek színháza legfőbb problémájának lát: a jelenlét problematikáját. Azt, hogy ami a színpadon történik, az valójában sehol – sem a valóságban, sem a színpadon – nincsen jelen egészen. E valóságos jelenlét színháza felé mutatnak Pilinszky megítélése szerint az abszurd főbb képviselőinek művei, s talán – már-már a megoldás érvényével – Grotowskiék wroclawi színháza.²⁷

A jelenlétvesztés jelensége – a modern ember egyik legkeservesebb problémája – tükröződik a művészet minden területén, de legélesebben, leglátványosabban kétségtelenül a modern színház válságában, írja Pilinszky az *Egy lírikus naplójából* című írásában.²⁸ A *süket pillantása* című előadásban a kortárs színházzal szemben támasztott – cikkeiben, interjúiban évek óta felvázolt – elvárásainak igazolását, megerősítését látta. A Wilson-hatás meghatározónak és tartósnak bizonyult Pilinszky számára, rövid idő leforgása alatt megírt néhány színdarabot 1972 második felében Budapesten, illetve 1973 első felében Franciaországban. Az első darabok megírásának alkotói folyamatáról ő maga számol be 1973 elején a *Film, Színház, Muzsika* Törőcsik Mari által vendégszerkesztett lapjain („Hogyan és miért?...”).

A színházi tárgyú írásaiban – P. Müller Péter szerint – a *Tizenhárom széksor* című beszámoló hozza el 1965 őszén az első jelentős fordulatot. Ebben Jerzy Grotowski Wrocławban működő Laboratórium Színházáról ír, melynek egy délelőtti próbáján, majd az esti *Az állhatatos herceg / Hajlíthatatlan herceg* előadásán szerzett tapasztalatait összegzi. Kapcsolatot talál Grotowski színházának rituális vonásaival, illetve kiemeli az előadás kapcsán a jelenlét erejét. Pilinszky színházról való gondolkodását ért további hatásokról – azok szellemi, esztétikai és színházi előképeit vizsgálva, feltárva a forrásokat, illetve azok beépítését, továbbélését – már több összefoglaló tanulmány és kutatás is megjelent (Sepsi Enikő, Maczák Ibolya, Pályi

²⁷ P. Müller: *Pilinszky*, 432.

²⁸ Uo., 437.

András, P. Müller Péter, Tarján Tamás, Tolcsvai Nagy Gábor, Fülöp László). Így, mivel azok túl is mutatnak szűkebben vett témámon és új utakat nyitnának meg, itt most nem írok (például Brecht, szakrális színház...).

Tanulmányom következő részében az „Ádám Ottó-jelenséget” vizsgálom, hiszen Ádám Ottó a Pilinszky-kritikákban két rendezéssel is szerepelt.

A rendező Ádám Ottó tökéletesen megértette és rendkívüli szuggesztivitással közvetítette a darab egészét, s legszokatlanabb titkos sugallatait is (ami, sajnos, modern művek tolmácsolásánál meglehetősen ritkaság. Láttam olyan előadást, hol a rendező meg nem értése, már-már önállósult mondanivalója, külön tanulsága lett az estnek). Így születhetett meg a végtelenül egyszerű játék robbanó sikere, mint gyógyító piruláé, melynek igazi hatását csak jóval azután érezzük, hogy lenyeltük. Fölkavaró élmény, igaz játék, valódi színház volt.²⁹

Egy hónapja játssza a Madách Színház zsúfolt nézőtér előtt Bertolt Brecht *Kaukázusi krétakör* című darabját. A színpadon stilizált, modern díszletek között ősi mondát elevenít fel a szerző, a modern formabontás művészi, már-már mutatványos eszközzel. S ami a nézőket magával ragadja, az egyszerre mind a kettő: a mai formanyelv s az ősi, mondhatatlanul egyszerű „mese”.³⁰

Nánay István értékelésében Ádám Ottó neve és munkássága összeforrott a Madách Színházéval, hiszen harminchét éves rendezői pályájából harmincnyet töltött ebben az intézményben. Ádám Ottónak rendezőtársaival – mindenekelőtt Pártos Gézával és Vámos Lászlóval – együtt nagy szerepe volt abban, hogy a szakma és a közönség egyaránt a Madáchot tarthatta a hatvanas évek legjobb színházának. 1963-ban lett főrendező, 1972-ben igazgató, s e posztot az 1989-es lemondásáig töltötte be. Nánay szerint Ádám Ottó hosszú munkássága alatt megélte, hogy két évtizedes folyamatos művészi megújulás után színházát egyre inkább a „konzervatív” jelzővel illették. Nem indokolatlanul, hiszen változott a világ, benne a színház, ő pedig ugyanazokat az elveket vallotta több mint három évtizeden át. Hitt a rendben, a szépségben és a harmóniában. Hitt az írói szövegben, hitt a színészben és mindenekelőtt a művészet humanizmusában. „Gellért Endre színházul tanított, Nádasy Kálmán életül.” – maradt fenn Ádám Ottó bonmot-ja a főiskolai éveiről és mestereiről.³¹ Itt alakította ki kevés szavú, az elméletektől irtózó, mindenestől

²⁹ Pilinszky: *Pillantás a hídról*, 132–133.

³⁰ Uő: *Az anyaszív drámája*, 159.

³¹ Idézi László Ferenc *Egy jól megcsinált élet – Ádám Ottó (1928–2010)*, *Magyar Narancs*, 2010. április 22. https://magyarnarancs.hu/konyv/egy_jol_megcsinalt_elet_-_adam_otto_1928-2010-73626 (Letöltés: 2022. január 10.)

színészközpontú rendezői metódusát, melynek a magyar színháztörténet olyan előadásokat köszönhet, mint az *Éjjeli menedékhely* vagy a *Pillantás a hídról*. (Mindkét produkcióban jutalomjátékhoz juttatva Pécsi Sándort, Ádám Ottó legkedvesebb, a hős és a bohóc ritka kevercse gyanánt csodált színészét.) Főiskolai éve alatt Nádasdy Kálmán és Gellért Endre tanítványa lett. Tőlük tanulta meg a lélektani realista színház alapjait, meg azt, hogy a „rendező” a „rend” szóból származik; hogy a szituációkat meg kell fejteni és el kell játszani; hogy a színházi munka lényege nem az önmagunkra, hanem az egymásra figyelés. Munkásságának és sikereinek döntő tényezője a színésszel folytatott intenzív, baráti együttműködés volt. A Madáchban fantasztikus társulattal találkozott. Olyan színészekkel dolgozhatott, mint Pécsi Sándor, Uray Tivadar, Tímár József, Darvas Iván, Tolnay Klári, Kiss Manyi, később Mensáros László, Psota Irén, Domján Edit vagy Bessenyei Ferenc, majd Huszti Péter – és a sor hosszan folytatható lenne. A hatvanas évek legemlékezetesebb, már-már ikonikusnak nevezhető Ádám Ottó-rendezései a Madáchban a *Pillantás a hídról*, *A kaukázusi krétakör*, a *Hermelin*, és a *Tanner John házassága*, melyek közül az első kettőről Pilinszky is nagy elismeréssel írt kritikát. Persze az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy Ádám Ottó színházeszménye nem minden típusú darabban tudott maradéktalanul érvényesülni.

Koltai Tamás összefoglaló értékelésében Ádám Ottó színházáról elismeréssel állapítja meg, hogy „rendezői, színházvezetői és pedagógusi tevékenységével a felszabadulás utáni időszak egyik legegységesebb színházeszményét dolgozta ki és valósította meg a gyakorlatban,”³² de érzékelteti is, hogy ez a színház igencsak messzire került attól, amit korszerűnek, szellemileg izgalmasnak lehet nevezni.

Talán a fenti értékelések, összegzések rezonálhattak Pilinszky saját, alakulóban lévő gondolkodásával a színházeszményről, így távolodott el a hatvanas évek elején még „valódinak” tartott Madách színházbeli és Ádám Ottó nevével fémjelezhető előadásfelfogástól is.

A *KZ-oratórium (Sötét mennyország)* előadásának korai története is kapcsolódik Ádám Ottó és Pilinszky munkakapcsolatához, hiszen a mű amatőr ösbe-mutatója után – mely a kecskeméti Katona József Gimnáziumban volt, és kezdeményezője az intézmény magyartanára, Szekér Endre volt –

a művet hamarosan „igazi” színészekkel és rendezővel is bemutatta a Magyar Rádió, Ádám Ottó rendezésében. Pilinszky ekkor is részt vett az előmunkálatokban, amint azt a *Film Színház Muzsika* egyik riportja is igazolta: „Gótikus arcél. Jobb kezén kötés. Pilinszky János költő miért ül a pagodában e reggeli órán? S miért éppen Ádám Ottó

³² Koltai Tamás: Ádám Ottó szép színháza, in uő: *Színházfaggató. Tanulmányok a mai magyar színházról*, Budapest, Gondolat, 1978, 53.

mellett? Izgalmas kettős. – *Sötét mennyország* című oratóriumom zenei felvétele van – feleli a költő –, Szervánszky Endre zenéje, Ádám Ottó rendezi.” A produkciót jelentős várakozás előzte meg, mégis, épp zenei téren keltett csalódást; Raics István például e tekintetben csupán konvencionális kísérletnek nevezte.

– foglalja össze Maczák Ibolya az 1964-es közös munka korabeli jelentőségét és fogadtatását.³³

Ha elfogadjuk Nánay István és Koltai Tamás értékelését, akkor kapunk egy lehetséges magyarázatot arra, hogy miért szakadhatott, szakadt meg Ádám Ottó és Pilinszky alkotótársi kapcsolata:

Az az Ádám Ottó – írja Nánay Tamás –, aki pályakezdése után rögtön, aztán a szegedi és az első Madáchbeli éveiben kristálytiszta és pontosan analizálta a színházi életet, kiállt a megújulás, a kísérletezés szükségessége mellett, *a hatvanas évek második felétől* keményen elítélte, jobb esetben múló divatnak aposztrofálta az Európában terjedő színházi irányzatokat, az „önmegvalósító” rendezőket, a színpadon megjelenő kegyetlenséget, extremitást, s ezzel együtt a Magyarországon bontakozó amatőr-alternatív kezdeményezéseket is.³⁴

Összevetve Ádám Ottó rendezői pályafutásának művészi mérlegét Nánay István összegzésével, értékelésével, kísérteties egybeesésre figyelhetünk fel. Nemcsak a Madách Színház előadásairól írott kritikák sorozata szakadt meg 1964-ben Pilinszky-nél, hanem a *KZ-oratórium* bemutatásával a közös munkának, s így az esetleges színházról való közös gondolkodásnak is vége szakadt. Ennek a szellemi eltávolodásnak a dokumentuma a *Színház* folyóiratban 1969 áprilisában megjelent Ádám Ottó-írás a *Manipuláció a nézővel*,³⁵ melyet a következő hónapban Koltai Tamás *Színház és manipuláció* című írásában értelmezett, gondolt tovább.³⁶ A két írás alaposabb elemzésére itt nincs mód, csak egyetlen hangsúlyos momentumot emelek ki belőle: Ádám Ottónak a krakkói Grotowski-féle *A Kordján* című klaszszikus előadásáról – melyen részt vett – az a sommás véleménye, hogy „Grotowski

³³ Maczák Ibolya: Pilinszky a színpadon, *Tiszatáj*, 2021. november 17. <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/pilinszky-a-szinpadon/> (Letöltés: 2022. január 10.)

³⁴ Nánay István: A szépség és a harmónia elkötelezettje. Ádám Ottóról (1928–2010), *Színház*, 2010/7. <http://szinhaz.net/2010/07/28/nanay-istvan-a-szepseg-es-a-harmonia-elkotelezzettje/> (Letöltés: 2022. január 10.) (Kiemelés: H. Zs.)

³⁵ Ádám Ottó: Manipuláció a nézővel, *Színház*, II. évf., 1969/4. http://epa.uz.ua/03000/03040/00027/pdf/EPA03040_szinhaz_1969_04_045-048.pdf (Letöltés: 2022. január 10.)

³⁶ Koltai Tamás: Színház és manipuláció, *Színház*, II. évf., 1969/5. http://www.epa.hu/03000/03040/00028/pdf/EPA03040_szinhaz_1969_05.pdf (Letöltés: 2022. január 10.)

lelkes és hívó ember, ennek ellenére, amit bemutatott, az nem okozott semmiféle emóciót”.³⁷

A színikritikákban három színész neve és szerepalakításának értékelése jelenik meg: Psota Iréné – Gruse szerepében, Tolnay Klárie – Blanche szerepében, és Horváth Terié. Psota Irén alakításáról így írt Pilinszky: „Ebben persze egy zseniális színésznőnek, Psota Irénnek is hatalmas része van, ki oly árnyalt és fegyelmezett, intim és legendásan távoli egyszerre, amire talán csak japán színészek képesek.”³⁸ „Tolnay Klári Blanche alakításával pályája csúcára érkezett. [...] Ahogy ez a színész nő elment, Tolnay Klári úgy lép elénk a színpadra. Mezítelenre mosdott, utolsó szerep utáni arccal.”³⁹ Horváth Teri alakítását pedig így látta: „Horváth Teri Johannája a teljesség élményével ajándékozott meg bennünket.” „Az ég nyelvén a kiválasztott és megcsalt szegénység, lánglelkű gyermeki hit és tisztaság fuldokolt és dicsőült meg előttünk Horváth Teri átélésében, a legmélyebb szegénység és a legmagasabb elhivatottság, ahogy azt egykor a passiójátékok szereposztása is megkívánta.”⁴⁰ A teljesség igénye nélkül, de törekedve a legteljesebb áttekintésre, még két, nyomtatásban nem, csak kéziratban fennmaradt – azóta már kiadott – színházi kritikát említek meg, mivel itt is fókuszban a színészek, a színészi alakítás és a szerepértelmezés áll. Az egyikben, a *Töröcsik Mari a színpadon* címmel Töröcsik Mari nemzeti színházbeli *Tánya* alakítását emelte ki, a másikban, a Ruttkai Éva – Latinovits Zoltán páros szereplésével a vígszínházbeli Várkonyi Zoltán rendezte Shakespeare *Rómeó és Júliá*ját értékelte Pilinszky. Az előbbi vélhetően 1960 márciusából, míg utóbbi az 1963. január 17-i bemutató körüli időkből származik, vagyis illeszkedik a korábban említett szűk időkerethez.

A kéziratban fennmaradt – nyomtatásban csak posztumusz, 1998-ban megjelent – *Töröcsik Mari a színpadon* című írás Arbuzov *Tánya* című Grigorij Konszkij-mű nemzeti színházbeli előadásáról íródott, melyet 1959. november 5-én mutattak be (a cikk nem sokkal a bemutató után születhetett).⁴¹ Ebben a kritikában és színészportréban egyértelműen a színész nő, a művész színpadi jelenléte, játéka áll a középpontban.

³⁷ Ádám Ottó: Manipuláció a nézővel, *Színház*, II. évf., 1969/4. http://epa.uz.ua/03000/03040/00027/pdf/EPA03040_szinhaz_1969_04_045-048.pdf (Letöltés: 2022. január 10.)

³⁸ Pilinszky: *Az anyaszív drámája*, 160.

³⁹ Uő: *A vágy villamosa*, 211.

⁴⁰ Uő: *Johanna a máglyán*, 341.

⁴¹ Uő: Töröcsik Mari a színpadon, in *Pilinszky János Publicisztikai írások*, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129 (Letöltés: 2022. január 10.)

A színészek túlnyomó többsége alakító művész, megformálja a figurát. Törőcsik Mari ritka kivétel, ő nem alakítja, ő táplálja szerepét, lázas ihlettel és folyamatosan. A színpadi alak számára nem kész ruha, mit estéről estére magára ölt: szemünk láttára, pillanatról pillanatra emeli ki szerepét önmagából és szövegéből, a teremtés forrón csupasz és kockázatos gesztusával.

Sugallatos művész. Nem eszközeiből él, hanem *eszköztelenségéből*. Mer szabadon érintkezni közönségével, s a kor legbensőbb sugallataival, innét tehetségének korszerűsége, hogy a modernek közt is a leginkább huszadik századi képesség az övé... Jeanne d'Arc-i alkat, írtam róla portrém elején. S milyen csodálatos lenne látni őt akár Claudel, akár Shaw Szent Johannájában! Milyen csodálatos! Jutott eszébe már valaki rendezőnek?⁴²

Shakespeare és a fiatalok címmel az 1963. január 17-én a Vígszínházban bemutatott Shakespeare *Rómeó és Júlia* című Várkonyi Zoltán rendezte előadásról kéziratban fennmaradt színikritika a címbe is emelt klasszikus mű, szerző, mondanivaló és a fiatalság összeegyeztetésének kísérleteként láttatta, értelmezte az előadást. A címszerepben Latinovits Zoltánnal és Ruttkai Évával Shakespeare költészetét ma is kivételes érzékenységűnek érezte Pilinszky, és az előadás szerinte legnagyobb újítását, a szereposztást vizsgálta meg. „Hogy tūr meg hát színpadán egy mai fiatal gondolataival megformált Rómeót? Ezt kérdezi Shakespeare-től Latinovits Zoltán, Rómeo alakítója. S vele ellentétben, Ruttkai Éva épp fordítva teszi fel, nem Shakespeare-nek, hanem a nézőknek a kérdést: íme, a szerző sok száz évvel ezelőtt megformált Júliája. Mit szoltok hozzá?” – teszi fel a kérdést Pilinszky a néző pozíciójából. „Idegeivel, egész lényével, természete belső lehetőségeivel, érzelmi sorsával többé-kevésbé egy egész nemzedék vizsgálzik itt a színpadon. S a válasz: meggyőző. Az átalakulás, a szerelem metamorfózisa, a shakespeare-i hőfok, Rómeo szerelme hiteles tüzet fog e mai matériában.” – adja meg a választ, vagyis a kísérlet sikerült. „S ha most már így nézzük a két színész, Rómeó és Júlia kettősét, s a kétféle felfogás zavartalan összjátékát, akkor egy érdekes és eredményes kísérlet tanulságával leszünk gazdagabbak. Korunk fiatalságának szíve ma is együtt dobog Shakespeare szívével. Júlia, az örök Júlia: ma is él. S egy mai Rómeó semmi zavart nem kelt Shakespeare örökmodern színpadán.”⁴³

A színikritikák sorozatát kiegészítettem a *Törőcsik Mari* című írással, mely a *Film Színház Muzsikában* jelent meg 1975. december 20-án, mivel ebben az írásában Pilinszky érintőlegesen említést tett a *Magyar Elektra* előadásáról, amiben látta játszani a színésznőt. Bornemissza Péter *Magyar Elektra* című színművének

⁴² Pilinszky: *Törőcsik Mari a színpadon*, 1., 2., 6. bek. (Kiemelés tőlem: H. Zs.)

⁴³ Uő: Shakespeare és a fiatalok, in *Pilinszky János Publicisztikai írások*.

bemutatójára 1975. november 27-én került sor a Nemzeti Színházban, Major Tamás rendezésében.

Töröcsik Marit tizenhat esztendeje, hogy megismertem. Ritkán éreztem valakiben ennyi ellentmondást, ennyi hamis képzetet, s ugyanakkor tévedhetetlen biztonságot. Amikor „lépett”, úgy koncentrált, akár egy artista, aki sose véti el a halálugrás pillanatát. S ez az egyszerű pillanat egyre hatalmasabb teret hódított lényében; törekeny és egyre törekenyebb alkatában gyönyörűen és iszonyúan fölnőtt és elhatalmasodott valami – szellem, tehetség, igazmondás? –, valami egyszerű és súlyos vasgolyó.

Utoljára a *Magyar Elektra*ban láttam. Ahogy szerepét fölépítette: lényegében élete kialakításának története volt. Mindent vállalt, ami hamisság és félreértés volt benne, az utolsó pillanatig visszatartva jobbában azt a bizonyos vasgolyót, amit csak Szophoklész jobbjá volt képes hasonló biztonsággal elgördíteni, hogy ledöntse vele az úgy-ahogy fölállított bábukat.

Szegény kis kócos Elektra, élete minden esetlegességét egyetlen dobással igazsággá semmisítette. És ez a pillanat már nem volt se itt, se ott, se régen, se mostan. Egy veszendőségre ítélt kreatúra betanult szavakkal, parókával a fején, egy pillanatra föltépte a világ szövetét.⁴⁴

A hatvanas évek elejétől gyakran hívták külföldi szereplésekre Pilinszkyt (1963 Párizs; 1965 Lengyelország, Svájc, Bécs; 1966 Jugoszlávia; 1967 Bécs, Párizs, London, Róma, Belgrád; 1968 Párizs; 1969 London, Gdańsk), idegen nyelvű köteteinek fordítási előmunkálatai is ebben az időben kezdődtek meg. Ez a tény talán párhuzamba állítható avval, hogy 1964 után Pilinszky nem írt hivatalos színházi kritikákat magyarországi előadásokról, viszont azzal párhuzamosan külföldi példák, minták, műhelyek, alkotók felé kezdett orientálódni, amit a lengyel Grotowski és az angol Robert Wilson neve fémjelez. Ugyanakkor Pilinszky színházeszménye kibővült a nyugati útjai és művészi kapcsolatai révén a korabeli európai drámairodalomból és bizonyos színházi irányzatok motívumaiból vett inspirációkkal, hatásokkal.

Tanulmányomban egy rövid időszak sajátos orientációjára szerettem volna rávilágítani, arra a tényre, hogy az 1961 és 1964 között a magyar színházi élet akkor modernnek, elmélyültnek, kiemelkedőnek számító műhelyei, színházai minden valószínűség szerint felkeltették ugyan Pilinszky érdeklődését, értékelté, elismerte értékes művészi megoldásaikat, de alakulóban lévő színházkonceptiója, a modern színházról való művészi gondolkodása más irányba, irányokba vezette.

⁴⁴ Pilinszky: *Töröcsik Mari a színpadon*, 284.

IRODALOM

- ÁDÁM OTTÓ: Manipuláció a nézővel, *Színház*, II. évf., 1969/4. http://epa.uz.ua/03000/03040/00027/pdf/EPA03040_szinhaz_1969_04_045-048.pdf
- HANKOVSKY TAMÁS: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája. Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz, 2011.
- KOLTAI TAMÁS: Ádám Ottó szép színháza, in Koltai Tamás: *Színházfaggató. Tanulmányok a mai magyar színházról*, Budapest, Gondolat, 1978, 53–125.
- KOLTAI TAMÁS: Színház és manipuláció, *Színház*, II. évf., 1969/5. http://www.epa.hu/03000/03040/00028/pdf/EPA03040_szinhaz_1969_05.pdf
- LÁSZLÓ FERENC: Egy jól megcsinált élet – Ádám Ottó (1928–2010), *Magyar Narancs*, 2010. április 22. https://magyarnarancs.hu/konyv/egy_jol_megcsinalt_elet_-_adam_otto_1928-2010-73626
- MACZÁK IBOLYA: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.
- MACZÁK IBOLYA: Pilinszky a színpadon, *Tiszatáj*, 2021. november 17. <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/pilinszky-a-szinpaddon/>
- N. MANDL ERIKA: Pilinszky János színházi esszéinek és dramaturgiájának hatása a kortárs magyar színházi kísérletekre, in Sepsi Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2022, 155–174.
- P. MÜLLER PÉTER: Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról, *Literatura*, XLVI. évf., 2020/4, 430–446.
- NÁNAY ISTVÁN: A szépség és a harmónia elkötelezettje. Ádám Ottóról (1928–2010), *Színház*, 2010/7. <http://szinhaz.net/2010/07/28/nanay-istvan-a-szepseg-es-a-harmonia-elkotelezzettje/>
- PILINSZKY JÁNOS: *Publicisztikai írások*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Publicisztikai_irasok-129
- PILINSZKY JÁNOS: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 1–2. köt., Budapest, Századvég, 1993.
- SEPSI ENIKŐ: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015.
- TÜSKÉS TIBOR: Pilinszky János, IV., *Jelenkor*, XXIX. évf., 1986/2, 151–158.

PILINSZKY JÁNOS SZÍNHÁZI ESSZÉINEK ÉS DRAMATURGIÁJÁNAK HATÁSA A KORTÁRS MAGYAR SZÍNHÁZI KÍSÉRLETEKRE

—◁—
N. MANDL ERIKA

A tanulmány első részében bemutatom Pilinszky színházlátásának általam fontosnak tartott főbb jellegzetességeit publicisztikájának tükrében, valamint kitérek ezen írások színháztörténeti forrásértékére is.¹ A tanulmány második része hatástörténeti kitekintés, amelyben megpróbálok feltárni, hogy az esszéekben tárgyalt témák milyen nyomokat hagytak Pilinszky János színművein, milyen hazai színházi hatások érték a költőt, és színművei kikre hatottak kortársai közül.²

ESSZÉK ÉS KRITIKÁK

Ifjúkori színházi írások

A *Piarista Öregdiák* című lap mellett Pilinszky János 1942–1943 között az *Élet* című katolikus hetilapban közölt rövid színházi ismertetéseket. Az irodalmi hetilapoknak és az ismeretterjesztő céllal indult szemletípusú lapok színházi rovatainak a 20. század első felében nagy szerepük volt a színházi ízlésformálásban, mivel színházi szaklapunk ebben az időben még nem volt. Ugyanakkor az *Élet* című lap szemlélete korszerűségében nem érte el az angol–francia mintára elindult szemletípusú lapok – köztük a *Katolikus* és *Protestáns Szemle* – művészeti írásainak színvonalát. Pilinszky már írt a lapba a hanyatlás előtti időszakban, amikor az irodalmi hetilap családi lappá alakult, és csak nyúlfarknyi színházi ismertetéseknek

¹ Vö. P. Müller Péter: Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról, *Literatura*, XXXXVI. évf., 2020/4, 431–437. Mészáros György: Pilinszky János színházesztétikája, *Iskolakultúra*, XVI. évf., 2006/3, 46–50.

² Köszönetet mondok mindazoknak, akik segítettek a téma forrásainak feltárását: az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtára, Médiatára, Múzeumi Osztálya munkatársainak; a kaposvári Takáts Gyula Megyei Hatókörű Városi Könyvtár könyvtárosainak, Herczeg Orsolyának és Szerényiné Tar Gabriellának; a MATE Kaposvári Campus Könyvtárának, valamint Maczák Ibolya irodalomtörténésznek.

adott teret.³ Ezen ismertetéseinek színháztörténeti forrásértéke elmarad a 60-as és 70-es évekbeli *Új Emberbe*, *Jelenkorba*, *Vigiliába* írt kritikáitól, színházi esszéitől és a más fórumokon megjelent színházi témájú nyilatkozataitól. Fontos életrajzi adat a témához, hogy Pilinszky a Magyar Királyi Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán magyar, művészettörténet, olasz szakos volt, így érdeklődésének megfelelően képzőművészeti, zenei, általános esztétikai, teológiai, filozófiai témájú esszéket egyaránt írt. Ez a sokirányú tájékozottság később színművei instrukcióiban is érzékelhető, de a színpadra állításokat is jellemzi a látvány és a zenei hatások biztos alkalmazása.

Színkritikák

Színkritikáiban nem az előadás színházi hatáskeresőjeinek egészével foglalkozik (nem mimografikus leíró kritikát ír), tehát általában nem írja le részletesen a látványvilágot, a rendezői koncepciót vagy a színész játékeszközeit – utóbbinál inkább a szerepfelfogás, szerepépítés részletei és a színészi jelenlét minősége érdeklik. *A kaukázusi krétakörben* Gruse-t alakító Psota Irénről például így ír: „oly árnyalt és fegyelmezett, intim és legendásan távoli egyszerre, amire talán csak japán színészek képesek.”⁴

Mindig azt a néhány mozzanatot ragadta ki az előadásból, ami számára a legfontosabb volt, és többnyire olyan előadásokról ír, amelyek nagy hatást tettek rá. A Madách színházbeli *Kaukázusi krétakör* stilizált díszletét, jelmezeit például szuggesztíven, inkább esztétikai értéküket, szimbólumaikat kiragadva, plasztikusan írja le: „Míntha egy képeskönyvet lapoznánk, s arany iniciálék tündökölnének a szemünkbe: ilyen a színtér, s a színtér előtt felidézett figurák. Álarcot hord a kormányzó s a kormányzóné: a hatalom rideg maszkját; a nép fiai azonban mezítelen arcukat és csupasz sorsukat fordítják felénk.”⁵ Szintén a Madách színházi *A vágy*

³ A lap színházi írásainak tematikai összetétele lényegesen nem tér el a többi irodalmi folyóiratétól, sőt, olyan elismert szakemberek korszerű cikkei alakították színházi rovatát, mint Galamb Sándor, Hevesi Sándor, Keresztury Dezső, Németh Antal, Rédey Tivadar és Staud Géza. Kiemelten és színvonalasan foglalkozott a vallásos tárgyú színművek bemutatásával. A *Színház–Művészet–Film* rovat lendületes színkritikáit jó tollú, jó ízlésű kritikusok írták. A színpad és vallás kapcsolatával foglalkozó cikkek túlnyomó többsége tudományos és esztétikai szempontból is értékesnek mondható. Színházi cikkeinek egy részét – különösen 1938 után – az ideologikus megközelítés jellemezte, az esztétikai megközelítést nélkülöző írásokat is eredményezve. Vö. N. Mandl Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*, 2012, Budapest, Argumentum, 125–126.

⁴ Pilinszky János: *Az anyaszív drámája*, in uő: *Esszék, cikkek, vál.*, jegyz. Bende József, Budapest, Magvető, 2019, 111. Vö. Horváth Zsuzsa: *Pilinszky János, a színkritikus*, jelen kötet, 139.

⁵ Pilinszky János: *Az anyaszív drámája*, 111.

*villamos*ának kritikájában a rendezői koncepcióval kapcsolatban megjegyzi, hogy „koncentráltabb, csendesebb és tömörebb lehetne”.⁶ Több kritikájában hosszan kitér a közönség reakcióira, az előadás kiteljesedéseként értékelte, ha a közönség olyan módon reagált, hogy szinte lezárta a jelenetet, például a sűrű csenddel. *Az anyaszív drámája (Kaukázusi krétakör)* című kritikájában például megrendítően írta le a közönség Gruse és felnevelt gyermeke iránti szeretetét: „Egy pillanatra mindannyian gyermekek voltunk az elsötétített nézőtérben, s szívünket egy pillanatra mindannyian odaadtuk a csodálatos vonzásnak, melynél nincs nagyobb, áhítottabb kötés a földön.”⁷ A *vágy villamosa* kritikájában elismeri, hogy nem színikritikának, inkább segítő kalauznak szánja írását egy másik katolikus néző számára, azért, hogy a „hisztérikus és barbár felszín alatt valami egészen mást” találjanak.⁸

A *Shakespeare és a fiatalok* című színbírálatban a híres Vígszínházbeli *Rómeó és Júlia* legizgalmasabb mozzanatait emeli ki. Rámutat arra az érdekes színészi kísérletre, hogy Rómeó és Júlia alakítója más-más felfogásban, más konvenciók szerint játszásk szerepüket. Rómeó gesztusaiban, vérmérsékletében is egy kortárs fiatal játszott, egy kicsit felületes, lázongó, szétszórt Rómeót. Ruttkai Júliája viszont klasszikus Júlia volt. „Az ő kérdése tehát Shakespeare felől szól: [...] ismeritek ezt az átváltozást ti is?”⁹ – közvetíti Júlia kérdését a kritikus. Itt Pilinszky azonnal hozzákapcsolja értékeléséhez a közönség kiteljesítő szerepét: „A hallgatóság, mely minden előadás végső atmoszférája, végső és legfontosabb tápláléka, éltetője, *sikertere* – a hallgatóságnak a színpadot megszálló, Júliát körülvevő és beteljesítő, Ruttkai alakításával együttműködő passzív kreációja – igen, ez a csend, ez volt e kérdésre a leghitelesebb felelet: igen.”¹⁰ Pilinszky elsősorban a kétféle játékfelfogás zavartalan összjátékát és a közönséggel való együttjátszás fontosságát, sikerét emelte ki előbbi bírálatában. Előadásalakító tényezőként beszél a közönség hallgatásának minőségéről és mikéntjéről.¹¹

⁶ Pilinszky János: *A vágy villamosa*, in uő: *Esszék, cikkek*, 164.

⁷ Uő: *Az anyaszív drámája*, 111.

⁸ Uő: *A vágy villamosa*, 162.

⁹ Uő: *Shakespeare és a fiatalok*, in uő.: *Esszék, cikkek*, 203.

¹⁰ Uo.

¹¹ E közönség szemlélet előképeként fontos megemlíteni Németh Antal közönségelméleti írásait, különösen az általa használt „együttjátszó közönség” fogalmát. Korábban Hevesi Sándor is foglalkozott a közönség szerepével, főként a művészetszociológia fogalomrendszerével megközelítve a közönséggel kapcsolatos színpadi törvényszerűségeket. (Hevesi Sándor elsősorban a színházi ízlés, a polgári színházi hagyomány, a tömegművészet és a színpadi siker kérdéseivel foglalkozott.) Pilinszky János közönség szemléletének újdonsága, hogy a publikumnak az előadások dialógusainak lezárásában kulcszerepet tulajdonít. Vö. Németh Antal: *A közönség élménye*, in uő (szerk.): *Új színházat! Tanulmányok*, vál., szerk. Koltai Tamás, Budapest, Múzsák, 161. Hevesi Sándor: *Az ismeretlen közönség. Hevesi Sándor színházi műhelytanulmányai*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

Sok esetben inkább a dráma érdekelte Pilinszkyt egy-egy előadás kapcsán, ilyenkor az előadás színpadi megvalósulásáról keveset tudunk meg a kritikából.¹² Erre példa Miller *Pillantás a hídról* című darabjának előadásáról szóló kritikája. Különösen vonzódott az olyan darabokhoz, ahol a bűn és a halál kapcsolata, a bűn felismerésének képessége állt a középpontban. Pilinszky szerint a szerzőt e darabjában az emberi együttélés, s az együttélésben felhalmozódó „gyúlékony anyagok” és vétkek érdekelték.¹³

Pilinszky kritikái a korabeli előadások rekonstruálására korlátozottan alkalmasak, de mindenképpen fontos recepciótörténeti források, főleg a közönség reakciójának egyedi leírásai és a látványelemek vagy a színészi játék szuggesztív erejű bemutatásai miatt – még akkor is, ha e kritikából sokszor többet tudunk meg Pilinszkyről, mint a rendezői koncepcióról. A külföldi előadásokról szóló egyéni hangú leírásainak forrásértéke persze vitathatatlan.

Színészportré, színházesztétika

Köztudott, hogy Pilinszkyt szoros alkotói barátság kötötte Törőcsik Marihoz, és a színésznő játszott is *Síremlék* című darabjának 1978-as népszínházi előadásában. Részletesebb színészportrét csak róla írt.¹⁴ A színésznőt méltató írásaiban a színészi technika apró részleteivel vagy a szerepfelfogásokkal keveset foglalkozott, nem tudjuk meg belőlük, hogy Törőcsik Mari hogyan oldott meg egy konkrét szerepet. Inkább a színészi jelenlét sajátosságait jellemzi: sugallatos és ugyanakkor tudatos színésznek tartotta Törőcsik Marit.

Ő nem alakítja, ő táplálja szerepét [...]: szemünk láttára pillanatról pillanatra emeli ki szerepét önmagából és szövegéből, a teremtés [...] kockázatos gesztusával. Sugallatos művész [...] telve a zseniális rögtönzések csalhatatlan mintáival. [...] Utánozhatatlan ütemérzékkel lép ki-be az alakítás alapritmusából, minden mosolya, kitérése, ellágyulása meglepő, [...] hangjai és ellenhangjai finom variánsokban találkoznak, [...].¹⁵

Két fontos írást emelnék ki a művészet- és színházelméleti tanulmányok közül. Az egyik a *Tűnődés az evangéliumi esztétikáról*. Ezen „esztétika” lényege Pilinszky szerint az a „jézusi pillantás”, ahogy egy emberi „esetet”, sorsot, nyomorúságot

¹² P. Müller: *Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról*, 431.

¹³ Pilinszky János: *Pillantás a hídról*, in uő: *Esszék, cikkek*, 95–96.

¹⁴ Vö. Horváth: *Pilinszky János, a színikritikus*, in E KÖTET BIBLIOGRÁFIAI ADATAI

¹⁵ Pilinszky János: Törőcsik Mari a színpadon, *Vigilia*, LXIII. évf., 1998/3, 223.

képes szemlélni bármely alkotó, „egyszerre kritikával és szeretettel”.¹⁶ Utóbbit érthetjük egy színészi alakformálásra vagy egy rendezői közelítésre is. Színikritikáiban is gyakran felhívja a figyelmet azokra az előadásbeli mozzanatokra, ahol az alkotó e „jézusi pillantással” volt képes közelíteni szerepéhez alakjai formálása közben. Pilinszkyt leginkább az ilyen előadások érdekelték. Már színdarabjai megírása után született az *Ismét a színházról* című írás, ahol a színpadi tér és idő törvényeiről, a színpadi jelenlét lényegéről ír: „a színház [...] 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 is kivételes módon abszolutizálni, mélyebb, időtlenebb és titkosabb összefüggéseiben »üdvözíteni«.”¹⁷ A színészek játékában is mindig ezt a színpadi igazságot, jelenlétet kereste.

IRODALMI ÉS FILMES HATÁSOK

A Pilinszkyre nagy hatást tett szerzők közül az következő tanulmányrészben Dosztojevszkijt szeretném kiemelni. Míg Samuel Beckett művei inkább formailag hatottak rá, főleg a tér- és időkezelésben, Dosztojevszkij műveinek témái, gondolatvilága, különösen a bűn és a bűntudat, bűnbánat regénybeli, majd későbbi filmes és színházi értelmezései szinte egész alkotói időszaka alatt foglalkoztatták, többször újraolvasta Dosztojevszkij műveit. Talán Bach művészetével tudott hasonlóképpen azonosulni, Bachról szóló tanulmányai hasonlóan bensőségesek: „Bach hallgatásának nincsenek hangulati feltételei. Ez azonban épp erejét jelenti. Bach olyan erős, mint az égbolt. [...] Bármilyen állapotomban, hangulatomban, szükségemben közelíthetek hozzá.”¹⁸ Pilinszky viszonylag nagyszámú esszét szán Dosztojevszkijnek. A *Visconti és Dosztojevszkij* című tanulmány, bár nem a színházhoz kapcsolódik, mutatja, hogy Pilinszkyt egész alkotói pályáján foglalkoztatta, hogy Dosztojevszkij kérdései, problémái, hite és alakjai hogyan hatnak saját kora környezetében, például a kortárs filmben, Visconti Milánójában, 1960-ban.¹⁹ Előzmény: A *Fehér éjszakák* című film kiindulópontja is az, miképp viselkedne egy Dosztojevszkij-hős 20. századi környezetbe átültetve. Pilinszky Visconti *Rocco és fivérei* című – az olasz

¹⁶ „Az elébe került szívvel – legyen az Karamazov Iván, Anna Karenina – tökéletesen egyedül kíván maradni, mintha a világon rajtuk kívül semmi egyéb nem volna.” Pilinszky János: Tűnődés az evangéliumi esztétikáról, in uő: *Esszék, cikkek*, 127.

¹⁷ Pilinszky János: *Ismét a színházról*, in uő: *Esszék, cikkek*, 629.

¹⁸ Uő: Vallomás Bachról [Hangfelvétel, Magyar Rádió, 1966], in uő: *Publicisztikai írások*, szerk., jegyz. Hafner Zoltán, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00666/pilinszky00666.html> (Letöltés: 2021. szeptember 25.)

¹⁹ Uő: Visconti és Dosztojevszkij, in uő: *Esszék, cikkek*, 123.

neorealizmust összegző – filmjét tartotta a legizgalmasabbnak, amelyben „*A félkegyelmű* és a *Karamazov testvérek* egész »készletét« a néző elé tárja”. Pilinszky Dosztojevszkij archetipikus alakjai kapcsán fejti ki, hogy „nemcsak [...] örök problémák vannak, hanem örök figurák is, kiknek lelki alkatán, mint valami szűrőn, mint valami »élő gondolaton« érdemes újra és újra áteresztenünk saját korunkat, jelenünket”. A filmben Pilinszky a „patologikusan jó” ember figuráját, valamint a Káin és Ábel történetet vette nagytítok alá. „Karamazov Aljosa Viscontinál Rocco. Ő a »patologikusan jó«. Bátyjával összefonódik sorsuk, mint Káin és Ábelé. Simone vétkeiért is Rocco felel. [...] Közös szerelmük, Nadja, kit Rocco épp azzal köt magához, hogy lemond róla, tehetetlenül megy tönkre a két testvér szerelmében.” Pilinszky szerint a rendező rendkívüli megjelenítő erővel azt mutatta fel, hogy Ábel (Rocco) Káin (Simone) „társa a szenvedésben és bukásban, de nem képes kiemelni őt bűnéből, s nem képes megszabadítani vétkeitől se őt, a ’bűnöst’, se önmagát, a ’bűntelent’, se a környező világot”. Visconti is felmutatja a Dosztojevszkij által is mitizált „vak jószág”-ot, mely Pilinszky szerint dekadens változata a jézusi szeretetnek.



1. kép. Visconti: Rocco és fivérei (*Annie Girardot és Alain Delon*)



2. kép. Visconti: Rocco és fivérei (*Alain Delon és Renato Salvatori*)

Pilinszky *Beszélgetés Sheryl Scuttonnal* című párbeszéd-regényében is sokszor említi Dosztojevszkijt, például amikor arról ír, hogy „[a] legkülönbébb lángelme is csak alkot, amíg művészi és emberi bukása bele nem épül művébe”. Enélkül „a mesterek is csak eminens diákok maradnának. A modern művészet, korunk művészete sem kerülheti el ezt a keserves, gyilkos és öngyilkos, de egyedül megváltó mozzanatot”.²⁰ Pilinszky szerint leginkább Tolsztoj, Racine, Dosztojevszkij és főként Bach merészkedett ebbe a zónába, utóbbi időzött a legtermészetesebben a saját szenvedéséből táplálkozó, abból alkotott művészetében.²¹ Fontos még megemlíteni a két kései tanulmányt *A Karamazov testvérek margójára* címmel (1980, 81), amelyeket nem sokkal halála előtt írt.²² Az 1981-es írás valószínűleg Pilinszky búcsúja is az élettől, sok mindenben azonosulva Dosztojevszkij gyötrelmeivel. Dosztojevszkij hőséneke, Zoszima Sztarec szerzetesnek a szavait idézi, aki haldoklása közben így köszön el híveitől (övéitől):

A régi baj – az emberi élet nagy titka ez – fokozatosan csöndes, meghatott örömmé enyhül; a pezsgő ifjúi vér helyébe a szelíd, derűs öregség kerül: minden nap áldom a napkeltét, és a szívem változatlanul énekel neki, de már jobban szeretem a lenyugvását, hosszú, ferde sugarait és velük együtt a csöndes, szelíd, meghatott emlékeket, egész hosszú és áldott életem kedves képeit – és mindezek fölött ott van a szívmenlegető, engesztelő, mindent megbocsátó isteni igazság!”²³

Szorosan kapcsolódik a fenti Dosztojevszkij-élményhez egy Törőcsik Marinak (1980) írt levél is, amelyben szintén e mű foglalkoztatja: „Ami engem illet: a legjobb velemi napokra emlékeztető csendben élek. Újraolvasom a Karamazovokat; döbbenetes! Pártatlanul száll alá három alaptípus – a szent, a lázadó és a képmutató lelke mélyére – egy, a Dante dimenzióit sokszorosán meghaladó mennybe, purgatóriumba és pokolba, egyszóval önmagába és persze az olvasóba.”²⁴

HAZAI SZÍNPADI HATÁSOK

Dosztojevszkijből kiindulva egy érdekes oda-vissza színházi hatássor figyelhető meg Pilinszky János költészete, dramaturgiája, színpadra állított művei és a kortárs hazai színpadi kísérletek között. Az *Élőképek* című Pilinszky-színmű Vándorfi László által

²⁰ Pilinszky János: Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye, in uő: *Széppróza*, Szerk., gond. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015, 145.

²¹ Uo.

²² Uő: *A Karamazov testvérek margójára*, in uő: *Esszék, cikkek, vál., jegyz.* Bende József, Budapest, Magvető, 2019, 748–752, 753–755.

²³ Uo.

²⁴ Pilinszky János levele Törőcsik Marinak, 1980. január 28. <https://retromuzsika.hu/erdekes-sorok-pilinszky-janos-levele-torocsik-marinak/> (Letöltés: 2021. október 15.)

rendezett változatának egyik szereplőjét Sztavroginnak hívják, ami egyértelmű utalás Dosztojevszkij *Az Ördögök* című regényének „főhősére”. Sepsi Enikő *Színre vitt drámák* című tanulmányában említi e rendezés erőteljes intertextualitását.²⁵ Az előadásban szereplő vers Sztavrogin drámai monológja (*Sztavrogin visszatér*). E vers intertextuális kapcsolatban van egy másik verssel, amely előképe a történetnek: *Sztavrogin elköszön*.²⁶

A hazai Dosztojevszkij-adaptációk közül Pilinszky – számára fontos színházi hatásként – említi az 1975-ös kaposvári *Ördögök*-előadást (rendező: Ascher Tamás, díszlet–jelmez: Pauer Gyula, ford. Makai Imre, Pályi András),²⁷ amely Dosztojevszkij regényének Andrzej Wajda által dramatizált szövegváltozatával került színre.²⁸ Az említett két versen kívül a *Gyónás után*²⁹ című Pilinszky verssel együtt a kaposvári előadás 1975-ös műsorfüzete is közölte a későbbi – Vándorfi László által a Veszprémi Petőfi Színházban 1988-ban rendezett³⁰ – *Élőképek*-adaptációban is szereplő verseket. Ez azt mutatja, hogy Pilinszky költészetének (és színműveinek) korabeli színházi hatása sokrétű volt,³¹ a kaposvári *Ördögök* gondolati-hangulati világát áttételesen befolyásolták a Sztavrogin alakja által ihletett Pilinszky-versek. Ugyanakkor Pilinszky színművének későbbi rendezőjét is megihlették ugyanezen Sztavrogin-versek.³² Bár sajnos a televízió nem örökítette meg, korabeli kritikákból

²⁵ Sepsi Enikő: *Színre vitt drámák*, in uő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015, 131–135. https://media.harmattan.hu/webbook/sepsi-pilinszky/parts/05_2.html (Letöltés: 2021. október 15.)

²⁶ „Nem gondoltak a rózsakertre, / és elkövték, amit nem szabad. / Ezentúl üldözöttek lesznek / és magányosak, mint egy lepkegyűjtő. / Üveg alá kerülnek valahányan. / Üveg alatt, tűhegyre szúrva / ragyog, ragyog a lepkefőnök. / Önök ragyognak, uraim. / Félek. Kérem a köpenyem.” (Pilinszky János: *Sztavrogin visszatér*);

„Unatkozom. Kérem a köpenyem. / Mielőtt bármit elkövetnek, / gondoljanak a rózsakertre, / vagy méginkább egyetlen rózsatőre, / egyetlen egy rózsára, Uraim.” (Pilinszky János: *Sztavrogin elköszön*). Sepsi Enikő: *A színdarabok*, in uő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*. https://media.harmattan.hu/webbook/sepsi-pilinszky/parts/05_1.html (Letöltés: 2021. október 15.)

²⁷ Apáti Miklós – Bulla Károly: *Mit jelent önnek a színház?*, in Pilinszky János: *Konzeptek*, szerk., gond. Hafner Zoltán, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00989_kv.html (Letöltés: 2021. október 30.)

²⁸ Pilinszky János részt vett az előadás bemutatóján. Ascher Tamás szóbeli közlése, Budapest, 2022, január 10.

²⁹ „Bevallottam: a naplementét Svájcban. / Nem lett volna szabad. / Gonosz féreg az önvád. Az erősek / hajnalban kelnek, fát aprítanak, / isznak egy korty pálinkát, s így tovább. / Mivel csak ők, az erős gyilkosok ismerik a füvek, fák, madarak, / a nők és a csecsemők nyelvét.” in Pilinszky János: *Pilinszky János összegyűjtött versei*, szerk. Domokos Mátyás, Mikóczi Vilmosné, Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi, 1987. https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_159 (Letöltés: 2021. november 20.)

³⁰ Pilinszky János: *Élőképek*, rend. Vándorfi László, Veszprémi Petőfi Színház, 1988. Vö. még Erdődy Edit: Pilinszky János: *Élőképek*, *Vigilia*, LIV, évf., 1989/9, 714.

³¹ Vö. Pályi András: *Az Élőképek kettős színpada*, *Színház*, XII. évf., 1980/8, 15–17.

³² Fjodor Mihajlovszki Dosztojevszkij – Andrzej Wajda: *Ördögök*, rendező: Ascher Tamás, díszlet–jelmez: Pauer Gyula, ford. Pályi András (Makai Imre munkájának felhasználásával), *Az előadás*

és nyilatkozatokból, írásban rögzített beszélgetésekből és egy részletesen dokumentált műsorfüzetből sikeresen rekonstruálható a kaposvári *Ördögök*-előadás, ami nagy hatással volt Pilinszky János későbbi színházi elképzeléseire, például operatereire is.³³ Pilinszky János és az előadás között szoros kapocs volt Pályi András fordító személye is, aki Pilinszky költészetének régóta mély ismerője és tisztelője volt, Pilinszkyt „szellemi-irodalmi választott atyjának” nevezte. Az előzőeken túl Grotowski iránti érdeklődésük is összekötötte őket. Az *Ördögök* sajátos kaposvári változatának megszületésében, valamint a Wajda-féle adaptáció sikeres átültetésében valószínűleg jelentős szerepe volt Pályi András „polonista” színházi és műfordítói elkötelezettségének is.

A kaposvári *Ördögök* (Csiky Gergely Színház, 1975)

Dosztojevszkij 1871–1872-ben íródott regényének alapja egy valós esemény: 1869-ben Moszkva mellett megöltek egy egyetemi hallgatót diáktársai, akik egy titkos politikai szervezet tagjai voltak.³⁴ Andrzej Wajda misztériummá növesztette az előadást, a forradalmak messianisztikus vonásait is felmutatva,³⁵ Camus pedig – főként Kirillov nihilista figuráján keresztül – az egzisztencialista filozófia előfutárát látta benne.³⁶ Nadas Péter *Vigilia*-beli kritikájában kiemelte, hogy a regény egy „kolosszális dráma [...] jelenetről, jelenetre megkomponálva.”³⁷ Nadas hangsúlyozta a mű kihagyásos technikáját: „Csak egy ilyen dinamikusan kihagyásos [...], előre- és visszautalásokból építkező rendszer képes úgy befogni a világot, hogy sejtésként az is benne legyen, ami valójában kicsúszik az irodalmi megragadhatóság kereteiből.”³⁸

műsorfüzete, Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975, 6.

³³ Az operaterekről részletesen Maczák Ibolya írt, utalva az említett *Ördögök*-előadás látványhatásaira is. Vö. Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015. 152–154.

³⁴ Sziládi János: Jegyzetek szovjet bemutatókról, *Színház*, VIII. évf., 1975/6, 9. Marx és Engels az Internacionálé hágai kongresszusának utasítására jelentést készítettek az eseményekről. A kaposvári előadás műsorfüzetében részletek olvashatók ebből a jelentésből. A nyilvános per teljes anyaga megjelent a Szentpétervári Újság akkori számaiban. A műsorfüzet ismertetése alapján Dosztojevszkij ezeket az újsághíreket használta fel regénye megírásához. A színház tájékoztató kiadványa egy kommentárt is közöl Dosztojevszkijről a regény megszületésének előzményeiről. Ebben a szerző különösen Sztavrogin figuráját emelte ki, akit sötét gonosztevőnek, de mégis tragikus szereplőnek, valamint tipikusan orosz figurának tartott, és akit már régóta meg akart formálni. Vö. Részletek Marx és Engels jelentéséből. Dosztojevszkij kommentárja, Drezda, 1870. október 8., in Dosztojevszkij–Wajda, *Ördögök*. Az előadás műsorfüzete, 1–3.

³⁵ Peterdi Nagy László: Az *Ördögök*, *Nagyvilág*, XX. évf., 1975/9, 1412–1414.

³⁶ Lukácsy András: *Ördögök*, *Magyar Hírlap*, VII. évf., 1975. február 7., 6.

³⁷ Nadas Péter: A kaposvári „*Ördögök*”, *Vigilia*, XL. évf., 1975/8, 567.

³⁸ Uo.

Ez azért is lényeges, mert Pilinszky is e – Sepsi Enikő egyik tanulmányában is említett – kihagyásos dramaturgiát használta színműveiben.³⁹ Ascher Tamás rendezése a mű kortársi érvényességét kereste, és a tőle megszokott kompozíciós készséggel és atmoszférateremtő erővel nyúlt ehhez a műhöz is. A rendezésben „a megtartás és a megtartáson belül az elmozdítás” az uralkodó, a jellemző.⁴⁰ Ascher Tamás Camus és Wajda értelmezésétől eltérően azt érezte „izgalmasnak és aktuálisnak, amit ez a mű a csoportalakítás, a politikai szervezkedés igényeiről, mozgatórugóiról, belső szerkezetéről feltár, hogy ki miért csatlakozik valamilyen szervezethez, hogy ez a szervezet miként működik, s miként romlanak, torzulnak el a szervezkedés eredetileg igazolható, nemesnek tetsző céljai”.⁴¹ A politikai-társadalmi mondanón túl a rendező a regény „lázás, víziókkal teli” atmoszféráját is magáénak érezte. Az *Ördögök* rendezése közben határozta el, hogy saját korábbi színházi gyakorlatához képest is „másfajta, őszintébb színházat” próbál csinálni.⁴² Úgy érezte, hogy stilizálási törekvéseivel csak „üdén ravaszkas színházi érdekességet” hozott létre, de szeretne volna „jobban megközelíteni a valóság zűrzavarát és brutalitását”, és ennek a lehetőségét megtalálta Dosztojevszkij művében. Ascher Tamás utóbbi elképzelései összecsengenek Andrzej Wajda gondolataival, mely szerint „Dosztojevszkij alakjai tele vannak következetlenséggel, ellentmondó szenvedélyekkel. [...] Minden egyes színpadon lezajló jelenetnek ez kell, hogy megadja a ritmusát: a zuhanás és az örület”.⁴³ Összegezve: Ascher Tamás „egy a filmhez közelítő, naturalisabb játéktílus [...] lehetőségeit” kereste, „a színészi létezésnek egy eredetibb, intenzívebb, hazugságmentesebb formáját”.⁴⁴ Az előző gondolatok részben összecsengenek Pilinszky János azon írásaival, ahol a „jelenlét színházáról”, a színészi jelenlét másfajta minőségéről értekeznek.⁴⁵ Ugyanakkor Pilinszky színházi víziója jelentősen eltávolodik attól a nyersebb, naturalisnak is mondható játékmódtól, amit Ascher Tamás említ az *Ördögök*ben használt játékmód kapcsán. Valójában Ascher Tamás finom stilizációi, ritmusjátékai, groteszkbe hajló jelenetszerkesztései, kimerevített jelenetképei, látványkompozíciói találkoznak Pilinszky elképzeléseivel is, még akkor is, ha alapvetően más színházi formákban gondolkodtak.⁴⁶

³⁹ Sepsi: *Színre vitt drámák*.

⁴⁰ Sziládi: *Jegyzetek*, 10.

⁴¹ Ascher Tamás hozzászólása, in Mihályi Gábor: *Ördögök*, in uő: *A Kaposvár-jelenség*, Budapest, Múzsák, 1984, 438.

⁴² Vö. Spiró György: Két fiatal rendező, *Nagyvilág*, XX. évf., 1975/5, 782–785.

⁴³ Dosztojevszkij–Wajda: *Ördögök*. Az előadás műsorfüzete, 7.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Vö. Pilinszky: *Ismét a színházról*, 629–630.

⁴⁶ Vö. uő: *Korunk színházáról*, in uő: *Esszék, cikkek*, 437–439.

Pauer Gyula látványvilága

Az előadásról íródott nagyszámú színikritika szinte egyöntetűen méltatta az adaptáció szokatlan képszerűségét.⁴⁷ A Somogyi Néplap kritikusa, Troszt Tibor találóan „színpadteremtésnek” nevezi Pauer munkáját.⁴⁸ Az előadás látványterve „képi történésé szövéde, a drámai történés kibontakozását” segítette, s mindezt a rendező mozdulatokká és hangokká építette.⁴⁹ A látványtervezés folyamata közben Ascher Tamás Pauer Gyula kezébe adta Pilinszky János egyik versét, a *Félmúltat*: „Összetöri az utakat / összetöri a hold sütése / és ketté tépi a falat. / Fehér zuhog a feketére. / Villámlik és villámlik és / villámlik a fekete nappal. / Fehér zuhog és fekete”.⁵⁰ A vers képisége éppen harmonizált Pauer eredetileg elgondolt fekete-fehér látványvilágával, és segített a díszlet hangulatának, színvilágának kialakításában. A krakkói, Andrzej Wajda által rendezett előadásban sár borította a színpadot. Kaposváron az állandó eső mint asszociatív elem szerepeltetésével az időjárásnak kitett állapoton, a védtelenségen, a kitaszítottságon volt a hangsúly. (Tarkovszkij Rubljov-filmjének képi világával rokonítható megoldásokat láthatott a közönség színpadi változatban.)⁵¹ Az *Ördögök* macskaköves utcán, külső téren játszódott. Saád Katalin leírása szerint a belső térjelzéseket (a sötét tónusú, posztbarokk bútorzatú szalont, Kirillov életterét, a szekrényt, Satov vagy Lebjadkinék szegényes szobáit) „ebben a szuggesztív külső térben” helyezték el: az „utcaatmoszféra” átsugárzott mindenre.⁵² Például a Satov meggyilkolásához gyülekezőket szorongatóan elsárgult égbolt fogadta: a kihunyott tűzvész visszfényei. Pauer Gyula összegzése szerint „az asszociációkra építő, szürrealista [...] díszlettel [...] a kép költészetét” kívánták „a színpadra varázsolni”.⁵³

A fekete-fehér állapotot hordozták az előadás szereplőinek szürke ruhái is. A szín egyneműségét, primitívségét úgy oldották fel, hogy „a színek mind a szürke skálán jelentek meg, de más és más árnyalatot, színt hoztak a játékba”, anyaguk különbözőségével is: „A színek mobilizálódtak, s a néző színfantáziáját rejtett módon finomították.”⁵⁴

⁴⁷ Bátki Mihály: *Ördögök*, *Film, Színház, Muzsika*, XVIII. évf., 1975/1, 10.

⁴⁸ Troszt Tibor: *Ördögök*, *Somogyi Néplap*, XXIV. évf., 1975. január, 159.

⁴⁹ Saád Katalin: A képzőművészet titkos jelenléte. Pauer Gyula színpadképeiről, *Színház*, VIII. évf., 1975/5, 30.

⁵⁰ Uo., 32.

⁵¹ Vö. Uo.; Mihályi: *A Kaposvár-jelenség*, 442.

⁵² Saád: *A képzőművészet*, 31.

⁵³ Pauer Gyula hozzászólása, in Mihályi: *A Kaposvár-jelenség*, 443.

⁵⁴ Más közegben mindig más színt látott a közönség: „Dása Satova kékeszürke ruhája Praszkovja barna tónusú öltözéke mellett kéknek, de Liza [...] világosszürkéje mellett [...] szürkének hatott, Lizáé pedig [...] fehérnek.” in Saád: *A képzőművészet*, 32.



3. kép. Dosztojevszkij–Camus–Wajda: *Ördögök* (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1975, rendezte Ascher Tamás)



4. kép. Dosztojevszkij–Camus–Wajda: *Ördögök* (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1975, rendezte Ascher Tamás), Reviczky Gábor (*Sztavrogin*), Breznyik Péter (*Kirillov*)

Játékmód

Az előadásban nem voltak színészi szólók és külön hangsúlyozott jelenetek.⁵⁵ Molnár Gál Péter a színészi akciókkal kapcsolatban kiemelte, hogy azokat mindig „egymás tekintetéből, gondolatából, érzéseiből” indították a szereplők.⁵⁶ Marja, a bolond, nyomorék lány és Sztavrogin kettősében érdekes színészettörténeti kuriózumot vett észre egy másik kritikus: Monori Lili és Reviczky Gábor játékában Törőcsik Mari és Latinovits alakja idéződt fel, vagyis „az előadás biztos egyensúlyt talált a hagyományok [...] és egy korérzékeny új színházi nyelv között”.⁵⁷ Ascher összefüggéseket fedezett fel az átélő és az analizáló színészi stílus között – és összekapcsolta őket. Az előadásban a szó, a kéz és a láb mozgása, illetve a légzés üteme egyenrangú játékeszközök voltak. Például Kirillov (Breznyik Péter) egy szekrényben ült és légzőgyakorlatokat végzett, hogy félelmét legyőzze.⁵⁸ A rendező szerint Breznyik Péter tudta leginkább megvalósítani az általa keresett játékmódot.⁵⁹ Ezt a szekrényben élő alakot Pilinszky is kiemeli a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című párbeszédregényében.⁶⁰

Pilinszky színműveinek színpadra állítása jóval megírásuk után történt (1978-tól), tehát elképzelhetőnek tartom, hogy – a színpadi adaptálás folyamatában, a rendezőkkel való párbeszéd során – az élőképek megalkotásában, a látványvilág kialakításában hatottak rá ezek a kaposvári megoldások is,⁶¹ hiszen Pauer Gyula látvány-

⁵⁵ Vö. Nadas: *A kaposvári „Ördögök”,* 568.

⁵⁶ Molnár Gál Péter: *Ördögök, Népszabadság,* XIX. évf., 1975/2, 79.

⁵⁷ „Monori Lili és Reviczky Gábor játéka érvénytelenné teszi azt a sokat hallott [...] színészi panaszt, hogy a színész művészete csak a pillanatnak szól. Monori Lili lazaságában, nyújtott hangsúlyában Törőcsik Mari, Reviczky Gábor idegesen rideg fegyelme alól kibomboló indulataiban Latinovits Zoltán színészi szelleme kísért. Nem alkati azonosság ez, nem is utánczás. A két fiatal színész az utóbbi évtized két originális teljesítményét az egyetlen felhasználható hagyományként építi játékába.” Nadas: *A kaposvári „Ördögök”,* 570.

⁵⁸ „Ha látogatója érkezik, kilép a szekrényből, néhány lépést tesz a [...] vaskályháig, teát tölt, és szavait körülményesen pontos kézmozdulatokkal ellensúlyozva, kiegészítve és követve, az öngyilkosság eszméjét magyarázza. [...] Az öngyilkosság eszméjével a megváltás eszméjét helyettesíti. [...] Örületbe villanó, majd hirtelen melegséggel telítődő tekintetével egy olyan spirituális gondolat szekrényébe van zárva, amivel a dráma valamennyi figurájának meg kell küzdenie.” A többi színész is megtalálta saját hasonló játékeszközöket, mozdulatnyelvét: „Verebes István a szavak fröcsögtetésével, Vajda László a göcsörtös gátlásossággal, Molnár Piroska az elomlóan lágy és hajlíthatatlanságig merev testtartással, Koltai Róbert a nyakának vörösségében kidagadó kék érrel, Pogány Judit a hisztérikus nevetésekkel – egymással egyenrangú, különálló karaktereket dolgoz ki.” Uo., 571.

⁵⁹ Mihályi: *A Kaposvár-jelenség,* 441.

⁶⁰ Pilinszky: *Széppróza,* 158.; Vö. még Maczák: *Papírdarabok,* 154.

⁶¹ Sepsi Enikő említi Pilinszky egy levelét, melyben a *Gyerekek és katonák* című darab pécsi rendezőjének, Vincze Jánosnak arról ír, hogy darabja nyitott arra, hogy szabadon átdolgozzák. Vö. Pilinszky János: *Összegyűjtött levelei,* Budapest, Osiris, 1997, 449; Sepsi: *Színre vitt drámák;* Csetneki Gábor: *Az Universitas együttes Pilinszky-bemutatója, Vigilia,* XLVI. évf., 1981/12, 899–902.

tervezése új korszakot nyitott a színpadi térszervezésben. Maczák Ibolya tanulmányából tudjuk, hogy a kaposvári *Ördögök* hatása egyértelműen megjelenik Pilinszky János operaterveiben, például a barokk szárnyas ajtók szerepeltetésével.⁶² Sepsi Enikő említi tanulmányában, hogy Pilinszky nem dolgozott ki saját dramaturgiát.⁶³ Színművei mégis hordoznak új formai és szemléletbeli vonásokat. Kihasználva a dramaturgiáját, a színpadi jelenlét és időbeliség újrafogalmazása, a közönségnek tulajdonított szerep átértékelése fontos fordulópont volt a hazai színháztörténelemben. A magyar színpadokon kevés előzménye volt a Pilinszky János által alkotott színpadi nyelvnek. Színműveiben a bábfiguraszerű szereplőkhöz, a hősök helyett megjelenő rezonőrökhöz, az eseménysor helyett használt állóképekhez, a dialógusok helyett szereplő reflexív monológokhoz⁶⁴ meg kellett találni az érvényes, befogadható színpadi megjelenítést.⁶⁵ Ez nem mindig sikerült maradéktalanul, és máig is ritkán láthatjuk színpadon e műveket. Talán leginkább Németh Antal (1960-tól játszott) pécsi oratorikus versszínházi produkcióit lehet említeni előképként, amelyeket félamatőr előadásként tűztek műsorra (ismert színészek – Mensáros László, Pécsi Ildikó, Tomanek Nándor, Margitay Ági – közreműködésével) a pécsi művelődési házban, magyar színpadon addig nem szerepelt szerzők műveiből (Brecht, Cocteau, Pirandello, Čapek). Németh Antal a színészi szövegmondás és a megkomponált színészi mozdulatsorokon kívül leginkább fénydramaturgiai ötleteivel tudta izgalmassá tenni ezen előadásokat.⁶⁶

⁶² Maczák Ibolya: Dosztojevszkij–Camus–Wajda: *Ördögök*, in uő.: *Papírdarabok*, 152–154.

⁶³ Sepsi: *Színre vitt drámák*.

⁶⁴ Színdarabok és meditációk, in Béládi Miklós (szer.): *A magyar irodalom története 1945–1975*, II./1-2., Budapest, Akadémiai, 1986. <https://mek.oszk.hu/02200/02227/html/02/478.html> (Letöltés: 2021. október 20.)

⁶⁵ Vö. Visky András: Az eltűnt valóság nyomában. A barakkdramaturgia lehetőségei, in uő.: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologikum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 71–81.

⁶⁶ Németh Antal a nagyívű műsorok megfelelő ritmusára, hangulatára, dinamikájára, egységes hatására törekedett. A rendezés ehhez kevés, de markáns világítási, hang- és mozgáseffektust rendelt. A szöveg kidolgozását egy rádiójáték szintjén kell elképzelni, a színészi eszközöket pedig olyan mértékkel és akcióértékkel, mint egy filmalkításban. Az eleve nem mozgásos pozícióban minden mozdulat, mimikai elem fokozott jelentést kapott. Ebben a színpadi miliőben erős értelmező, kiemelő funkciót kaptak a világítás változásai. Vö. Németh Antal: *A pécsi irodalmi színpad munkája*, kézirat, 1960. június, lelőhely: Németh Antal hagyatéka, OSZK Kézirattár F63.; uő.: *Javaslat egy felolvasó színház létesítéséhez*, ~ 1960. július, lelőhely: uo. Vö. Futaky Hajna: Németh Antal Pécssett, *Jelenkor*, 1993/1, 62–78; N. Mandl Erika: A fények dramaturgiája. A világítás szerepe Németh Antal „látványszínházában”, *Symbolon*, XIII. évf., 2012/22, 37–42.

PILINSZKY JÁNOS SZÍNműVEINEK HATÁSA

Fontos szót ejteni Pilinszky János színműveinek hatásáról is. Leginkább síremlék-dramaturgiája vált archetipikussá a magyar drámatörténetben, és átvándorolt más szerzők drámáiba is.⁶⁷ A fontos kortársi hatásként továbbélő síremlék-dramaturgia megteremtette a magyar drámairodalomban a világháborúk utáni szorongásélmény „csendjét” (*Gyerekek és katonák*, Pécsi Nemzeti Színház, 1981).⁶⁸ Kornis Mihály darbjai közül különösen a *Kozma* című darabban ismerhetők fel ezek a dramaturgiai elemek, amit 1986-ban Kaposváron (rendező Ács János), 1988-ban a Pesti Színházban (rendező Horvai István) mutattak be. Tarján Tamás értékelése szerint a *Kozma* nemzedéki önértelmezésnek is tekinthető, az ekkor negyvenes éveiben járó magyar drámaíró nemzedék (Bereményi, Nádas stb.) közös tapasztalatát, formai jegyeit is magán viseli, kifejtve vagy utalásszerűen jellemezve a színpadra állított kort és történelmi előzményeit (1956, prágai tavasz stb.).⁶⁹ A kaposvári bemutatót erősítette, hogy Ács és Kornis ugyanabba a művésznemzedékbe tartozott, és mindkettőjüket a korszak érvényes színpadi megjelenítésének igénye vezette.⁷⁰ Kornis harmadik színműve a nyolcvanas években, egy Balaton-parti zárt üdülő strandján játszódik, ahol a hőségben három özvegy napozik, mígnem egy titokzatos, Kozma nevű jövevény kétértelmű kérdéseire vallani kezdenek titkaikról, melyek történelmi eseményekhez is kapcsolódnak. A nők hozzátartozói az állami irányításban lévő férfiak voltak. A színpadi tér a konszolidációs időszak felszíni békés jelenségvilágának és áldozatainak feszültségeket hordozó közös színpadává tágu. Az ártatlanul szenvedők „egyperces” haldoklásaikkal hullanak el a három nő körül, akik látszólag a védettek kasztjába tartoznak. Kozma egy sofőrfulke tetején lép ki a térbe, képletesen ő hozza az áldozati oldal árnyalakjait. A mozgalmi özvegyek benne ismerik fel elhalálozott férjüket. Radnóti Zsuzsa szerint az előadások azt is felmutatták, hogy az özvegyek mindhárman kiváltságos helyzetük áldozatai is.⁷¹ A színpadi változatok többjelentésű látványos néma jelenetei és csendjei is ezt a magányosan hordozott terhet fejezik ki. Az áldozatok nem realizálják saját áldozatiságukat.

⁶⁷ Kintli Borbála: A csillagok mozgásának esztétikája – Pilinszky János színháza, VIII. EMV – Esztétika – Mi végre?, konferencia, Budapest, ELTE BTK Esztétika Tanszék, 2015. http://emvkonferencia.blog.hu/2015/04/27/kintli_borbala_a_csillagok_mozgasanak_esztetikaja_pilinszky_janos_szinhasa (Letöltés: 2021. augusztus 25.); vö. Visky András: *Az eltűnt valóság nyomában*, 71–81; Prontvai Vera: Barakkból a végtelenbe. Pilinszky színházeszménye és Visky András *Caravaggio terminál* című drámája, *Vigilia*, LXXXI. évf., 2016/10, 745–751.

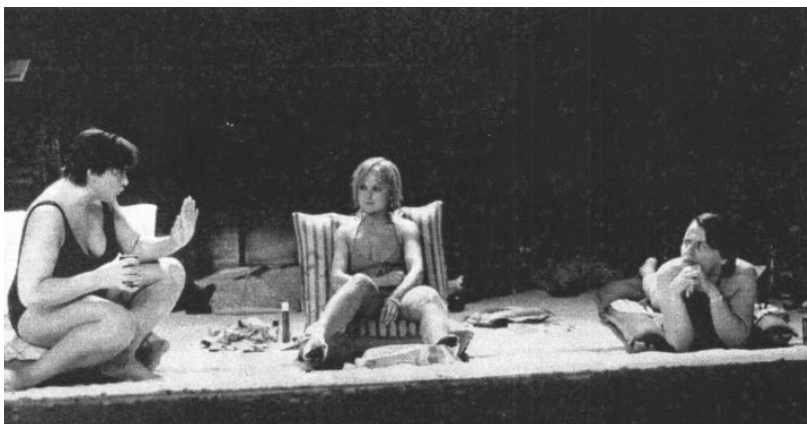
⁶⁸ Vö. Maczák: *Papírdarabok*, 172; Kintli Borbála: *A csillagok mozgásának esztétikája*.

⁶⁹ Tarján Tamás: Kihantolás, *Népszabadság*. XXXII. évf., 1988. február 23., 3.

⁷⁰ Vö. Kiss Gabriella: *Ács János: Munkásoperett*, 1985. <http://theatron.hu/philther/munkasoperett/> (Letöltés: 2021. november 20.)

⁷¹ Radnóti Zsuzsa: Ki vagy te. Kornis Mihály drámaíróról, *Jelenkor*, XXVII. évf., 1984/10, 877–878; vö. Radnóti Zsuzsa: *Gyerekek és katonák*. Pilinszky János, a drámaíró, in uő: *Cselekvés-nosztalgia*, Budapest, Magvető, 1985, 97–121.

A darab izgalmas játéklehetőségeket hordozó megoldása, hogy a címszereplő Kozma mindig azzá a férfivá változik, akinek az asszonyok látják.⁷² A Pilinszky-hatás egyértelműen tetten érhető az 1988-as előadás műsorfüzetében, ahol Pilinszky János *Kánikula*⁷³ című verse is olvasható.⁷⁴ A tárgyalt előadások további érdekessége, hogy színészi alakítások is összekötik ezeket az egymásra ható produkciókat és alkotókat (Molnár Piroska a kaposvári *Ördögök* [1975] és a kaposvári *Kozma* [1986], Reviczky Gábor a kaposvári *Ördögök* és a budapesti *Kozma* [Pesti Színház, 1988], Törőcsik Mari pedig szintén a budapesti *Kozma* és Pilinszky *Síremlék*-adaptációjának [Népszínház, 1978] egyaránt kulcsszereplője volt). Tehát a már említett sokrétű egymásra hatás a szerepértelmezéseken, a típus- és játéktípus-vándorlásokon keresztül is működhetett a korszak meghatározó kísérletező színházai, a kortárs drámaírók és Pilinszky darabkísérletei között.



5. kép. Kornis Mihály: *Kozma* (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1986, rendezte Ács János), Molnár Piroska, Pogány Judit és Máté Gábor

⁷² Vö. uo., 878.

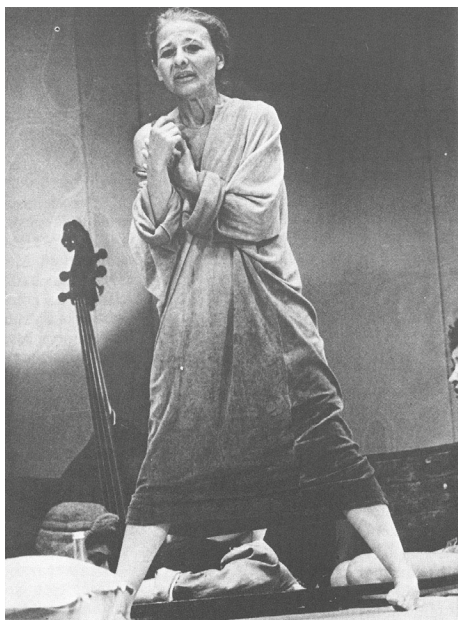
⁷³ „A kardvirágok hegye véres, / gyors pengéjük szemembe vág. / Miféle forrón ömlő vér ez? / Véres lesz tőlem a világ. / Mi közöm e vad ütközethez? / Sötétén izzó alkohol, / elömlik, máglyát, tüzet tervez / az ég, a légies pokol./

A fák között, a fű tövében / árnyékok mérges füstje száll. / Konok kegyetlen szenvedéllyel / gyilkol és gyujtogat a nyár.” Pilinszky János: *Kánikula*, *Pilinszky János összegyűjtött versei. Trapéz és korlát (1940-46)*, <https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm> (Letöltés: 2022. január 15.)

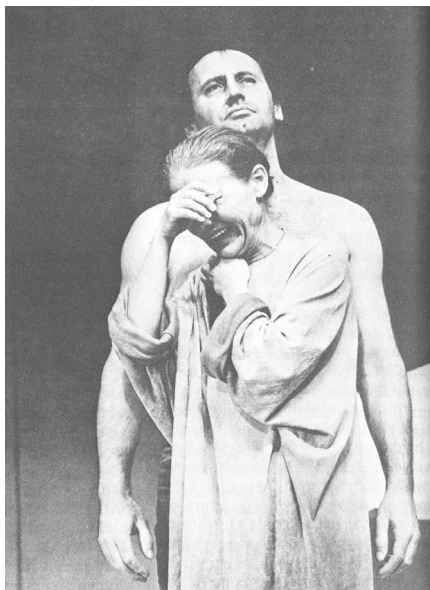
⁷⁴ Kornis Mihály: *Kozma*, Pesti Színház, 1988. február 11., műsorfüzet, OSZMI Színleptár/Gyn. 1341, 3.



6. kép. Kornis Mihály: *Kozma* (Pesti Színház, 1988, rendezte Horvai István),
Pap Vera, Törőcsik Mari, Eszenyi Enikő



7. kép. Kornis Mihály: *Kozma* (Pesti Színház, 1988, rendezte Horvai István),
Törőcsik Mari



8. kép. Kornis Mihály: *Kozma* (Pesti Színház, 1988.), Reviczky Gábor, Töröcsik Mari

IRODALOM

- BÁTKI Mihály: Ördögök, *Film Színház Muzsika*, XVIII. évf., 1975/1, 10.
- BÉLÁDI Miklós (szerk.): *A magyar irodalom története 1945–1975*, II./1–2., Budapest, Akadémiai, 1986. <https://mek.oszk.hu/02200/02227/html/02/478.html> (Letöltés: 2021. október 20.)
- CSETNEKI Gábor: Az Universitas együttes Pilinszky-bemutatója, *Vigilia*, XLVI. évf., 1981/12, 899–902.
- DOSZTOJEVSZKIJ – WAJDA, Andrzej: *Ördögök. Az előadás műsorfüzete*, Kaposvár, Csiky Gergely Színház, 1975.
- ERDŐDY Edit: Pilinszky János: Élőképek, *Vigilia*, LIV. évf., 1989/9, 714.
- FUTAKY Hajna: Németh Antal Pécssett, *Jelenkor*, 1993/1, 62–78.
- HEVESI Sándor: *Az ismeretlen közönség. Hevesi Sándor színházi műhelytanulmányai*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.
- HORVÁTH Zsuzsa: *Pilinszky János, a színikritikus*, in Sepsi Enikő – Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2022, 139–153.
- KINTLI Borbála: *A csillagok mozgásának esztétikája – Pilinszky János színháza*, VIII. EMV – Esztétika – Mi végre?, konferencia, ELTE BTK Esztétika Tanszék, 2015. április 27. http://emvkonferencia.blog.hu/2015/04/27/kintli_borbala_a_csillagok_mozgasanak_esztetikaja_pilinszky_janos_szinhaza.

- KISS Gabriella: *Ács János: Munkásoperett*, 1985, <http://theatron.hu/philter/munkasoperett/>
- LUKÁCSY András: *Ördögök, Magyar Hírlap*, 1975. február 7., 6.
- MACZÁK Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámáiról munkássága*. Budapest, Balassi, 2015.
- N. MANDL Erika: A fények dramaturgiája. A világítás szerepe Németh Antal „látványszínházában” [The Dramaturgy of Lights. The Role of Lighting in Antal Németh’s „Spectacle-Theatre”], *Symbolon – Revista de Stiinte Teatrale – Színháztudományi Szemle*, XIII. évf., 2012/22, 37–42.
- N. MANDL Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*, Budapest, Argumentum, 2012.
- MÉSZÁROS György: Pilinszky János színházesztetikája, *Iskolakultúra*, XVI. évf., 2006/3, 44–61.
- MIHÁLYI GÁBOR: *A Kaposvár-jelenség*, Budapest, Műzsák Közművelődési, 1984.
- MOLNÁR GÁL Péter: *Ördögök, Népszabadság*, XIX. évf., 1975/2, 79.
- NÁDAS Péter: A kaposvári „Ördögök”, *Vigilia*, XL. évf., 1975/8, 567–572.
- NÉMETH Antal: *A pécsi irodalmi színpad munkája*, kézirat, 1960. június, lelőhely: Németh Antal hagyatéka, OSZK Kézirattár, F63.
- NÉMETH Antal: *Javaslat egy felolvasó színház létesítéshez*, kézirat, 1960. július, lelőhely: Németh Antal hagyatéka, OSZK Kézirattár, F63.
- NÉMETH Antal: *Új színházat! Tanulmányok*, vál., szerk. Koltai Tamás, Budapest, Műzsák, 1988.
- P. MÜLLER Péter: Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról, *Literatura*, XXXVI. évf., 2020/4, 430–445.
- PÁLYI András: Az Élőképek kettős színpada, *Színház*, XII. évf., 1980/8, 15–17.
- PETERDI NAGY László: Az *Ördögök, Nagyvilág*, XX. évf., 1975/9, 1412–1414.
- PILINSZKY János, *Széppróza*, szerk., gond. Hafner Zoltán, Budapest, Magvető, 2015.
- PILINSZKY János: *Beszélgetések*, szerk., gond. Hafner Zoltán, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00989_kv.html
- PILINSZKY János: *Esszék, cikkek*, vál., jegyz. Bende József, Budapest, Magvető, 2019.
- PILINSZKY János: *Pilinszky János összegyűjtött versei*, szerk. Domokos Máttyás, Mikóczi Vilmosné, Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi, 1987. https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_159 (Letöltés: 2021. november 20.)
- PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*, szerk., jegyz. Hafner Zoltán, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00666/pilinszky00666.html>
- PILINSZKY János: Törőcsik Mari a színpadon, *Vigilia*, LXIII. évf., 1998/3, 222–223.
- PRONTVAI Vera: Barakkból a végtelenbe. Pilinszky színházeszménye és Visky András Caravaggio terminál című drámája, *Vigilia*, LXXXI. évf., 2016/10, 745–751.
- RADNÓTI Zsuzsa: Gyerekek és katonák. Pilinszky János, a drámáiról, in Radnóti Zsuzsa: *Cselekvés-nosztalgia*, Budapest, Magvető, 1985, 97–121.
- RADNÓTI Zsuzsa: Ki vagy te. Kornis Mihály drámáiról, *Jelenkor*, XXVII. évf., 1984/10, 877–878.

- SAÁD Katalin: *A képzőművészet titkos jelenléte. Pauer Gyula színpadképeiről*, Színház, VIII. évf., 1975/5, 30.
- SEPSI Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza, Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015, https://media.harmattan.hu/webbook/sepsi-pilinszky/parts/05_2.html
- SPIRÓ György: Két fiatal rendező, *Nagyvilág*, XX. évf., 1975/5, 782–785.
- SZILÁDI János: Jegyzetek szovjet bemutatókról, *Színház*, VIII. évf., 1975/6, 9.
- TARJÁN Tamás: Kihantolás, *Népszabadság*, XXXII. évf., 1988. február 23., 3.
- TROSZT Tibor: Ördögök, *Somogyi Néplap*, XXIV. évf., 1975. január, 159.
- VISKY András: Az eltűnt valóság nyomában. A barakkdramaturgia lehetőségei, in Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologikum felé*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020. 71–81.

KÉPEK JEGYZÉKE

1. kép. Visconti: Rocco és fivérei 1. (francia-olasz filmdráma, 1960) <https://todosobrecine2.webcindario.com/roco.html>
2. kép. Visconti: Rocco és fivérei 2. (francia-olasz filmdráma, 1960) <https://mediaklikk.hu/2015/03/09/rocco-es-fiverei/>
3. kép. Sötét sziluettek díszítik át az Ördögök színpadát (Beke László felvétele), in Saád Katalin: *A képzőművészet titkos jelenléte: Pauer Gyula színpadképeiről*, *Színház*, VII. évf., 1975/5, 31.
4. kép. A kaposvári Ördögök színpadképe a szekrényel, melyben Kirillov „lakik” (Reviczky Gábor és Breznyik Péter) (Somogyi József felv.), in Böszörményi Katalin: *Még egyszer az ördögök díszletéről*, *Színház*, VII. évf., 1975/6, 21.
5. kép. Kornis Mihály: Kozma (Kaposvári Csiky Gergely Színház), jelenetfotó: Molnár Piroska, Pogány Judit és Máté Gábor, Fotó: Fábíán József, in Róna Katalin: *Kozma, Film Színház Muzsika*, 1986. szeptember 27., 4.
6. kép. Kornis Mihály: Kozma, Pesti Színház, 1988. február 11., jelenetfotó: Pap Vera, Töröcsik Mari, Eszenyi Enikő, [címlapfotó], *Színház*, XX. évf., 1988/7.
7. kép. Kornis Mihály: Kozma, Pesti Színház, 1988. február 11., jelenetfotó: Töröcsik Mari (Ikládi László felvétele), in Földes Anna: *Élethazugságaink igazsága. Kornis Mihály tragédiája a Pesti Színházban*, *Színház*, XX. évf., 1988/7, 8.
8. kép. Kornis Mihály: Kozma, Pesti Színház, 1988. február 11., jelenetfotó: Reviczky Gábor és Töröcsik Mari. (Ikládi László felvétele), Földes Anna: *Élethazugságaink igazsága. Kornis Mihály tragédiája a Pesti Színházban*, *Színház*, XX. évf., 1988/7, 7.

LÍRA ÉS DOKUMENTUM

Pilinszky János mozgóképen



KEMÉNY ARANKA

BEVEZETŐ

Az alábbi tanulmány célja összegyűjteni és bemutatni, milyen filmfelvételek készültek Pilinszky Jánosról életében, és ezek hogyan őrzik a költő alakját. A társművészetek, köztük kiemelten a dráma és a film (később a zene is) különös erővel hatottak rá.¹ Rendszeresen járt moziba, majd negyven éven át közölt filmkritikákat, megihlették Ingmar Bergman munkái, *Felelet* című versét például neki ajánlotta.² Érdekelte a film nyelve, közlési lehetőségei, a nyelv és a vizualitás kapcsolata, ezért behatóan tanulmányozta és elemezte a francia avantgárd újító Alain Robbe-Grillet *Tavalý Marienbadban* című forgatókönyvét, és ő is kísérletezett a műfajjal.³

Barátai, családtagjai emlékezete szerint Pilinszky tértől és időtől függetlenül, nagy izgatottsággal, lelkesülten olvasta fel nekik frissen írt verseit. A hatvanas évektől sűrűn szerepelt felolvasóesteken, interjúkat adott, állami és magánarchívumok rögzítették hangját külföldön és itthon. Emellett rendszeresen vállalkozott képzőművész- és fotográfusbarátai kiállításainak megnyitására.⁴ Hallgatóra revelatív erővel hatott csak rá jellemző előadásmódja: Fodor András így emlékezett ötvenes évekbeli találkozásukra: „...látom Pilinszky szögletes-feszés arcát, röpködő csupa

¹ Első gyermekkori moziélményét, amely korai empátiás képességét is mutatja, Szigeti Istvánnak mesélte el 1979-ben: „...amikor először voltam moziban, és egy passiófilmet vetítettek, némafilm volt, és mikor Krisztus urunkat meg akarták feszíteni, én fel akartam szaladni a mozivászonra. Utána beteg is lettem, lázas lettem.” Szigeti István: „Eljuthatunk a derűig”, in Pilinszky János: *Beszélgetések*, Budapest, Századvég, 1994, 200.

² *Filmkultúra*, XII. évf., 1971. júl.–aug., 49. „Hommage à I. B.” ajánlással.

³ Lásd Pilinszky János: (A) (M) (X), *Jelenkor*, VI. évf., 1963/7, 662–668, és forgatókönyvvázlatai: *Rekviem, Múzeum*. Filmes ars poeticájáról lásd Kőhádi Zsolt: A művészi remeklés morálja – Pilinszky János: A mélypont ünnepéje, *Filmkultúra*, XXVI. évf., 1985/5, 74–77; Karádi Zsolt: Pilinszky, Duras, Robbe-Grillet, *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, LVI. évf., 2021/4, 40–48.

⁴ A székesfehérvári István Király Múzeumban az alábbi művészek kiállítását nyitotta meg: Kondor Béla, 1964; Korniss Dezső, 1965; Szenes Zsuzsa, 1969; Szilágyi Júlia, 1971; Ország Lili, 1972; Schaár Erzsébet, 1974. Szövegeiket lásd Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.

ideg ujjait, hallom extátikus emelt hangját.”⁵ Hiteles közvetítői képességét csakúgy, mint kissé magas, nőies hangszínét élete végéig megőrizte. Húsz évvel később, 1975. január 10-én, amikor Fodor szerzői estet szervezett számára a Fészek Művészklubban, e szavakkal vezette be Pilinszky felolvasását: „...alkata, habitusa, kivételes előadói készsége okán képes arra, hogy hangjában a szavak testét és szellemi auráját tökéletesen egygyé olvassza; képes úgy föloldódni az interpretációban, hogy figyelmünk tapintó pórusaival a versek rostjaiba, a szó közti csendek titkos szüneteibe is elmélyedhetünk.”⁶ Bár ő maga felolvasás közben úgy érzi: „mintha üvegbúrával lennék letakarva, szeparáltan a közönségtől, s ebben a búrában mondanám verseimet, legtöbbször anyámnak”⁷ – éppen e befelé forduló, személyes hangvétellel sikerül hatnia. Mint Czigány György, a vele több ízben interjút készítő rádiós szerkesztő, költőtárs jellemezte: „...visszafogott, feszült beszédritmusa, pianón belüli roppant hangsúlyai, hangvételének egyszerű és mégis mélyen ünnepi megnyilvánulása egyértelműen teszi verseit tulajdonunkká. Intim dinamikája egyetlen emberhez szól, nyilvánosság előtt sem az előadóterem közönségéhez; csakis hozzád, a bizalmas társhoz, a barátához.”⁸ Közel áll e felismerés ahhoz az ideálisnak tartott előadói attitűdhöz, melyet Pilinszky az 1969-es londoni *Poetry International* ‘69 költőtálalkozó vendégeként az amerikai Robert Creeley-t hallva így jellemezte: „...ha van ilyen, hogy antigesztusok, akkor ez, az, és mégis remekül hat. [...] valóban a vers póré lényegét közvetíti, s semmi köze nincs semmiféle színészkedéshez”.⁹ Előadói módszerét ő is ebben az egyszerűségben találta meg, ezért sikerülhetett neki, és sikerül még ma is „a vers búrája” alá vonni hallgatóságát. „Arkangyalszerű” egyéniségét, gesztusait csak néhány filmfelvétel örököltette meg, ám ezeken is érezhetjük koncentrátságát, a megszólaló költő erejét.

A fennmaradt kilenc felvétel típusa szerint játék-, dokumentum- és képzőművészeti film, tudósítás, valamint családi és baráti körben készített privátfilm –

⁵ Fodor András: Pilinszky Jánosról – szerzői estjén, *Élet és Irodalom*, XIX. évf., 1975. január 18., 12; lásd még a posztumusz megjelent zenés verslemez betétlapján Kocsis Zoltán esszéjét: Kocsis Zoltán (szerk.): *Szabadesés – Pilinszky János emlékére*, LP, Budapest, Hungaroton, 1986.

⁶ Kocsis: *Szabadesés*. Ezért lehetett közönségsiker 1981 nyarán megjelent *Ők* című világ- és magyar irodalmi válogatáslemez. „Ha Pilinszky János egész életében egyetlen verset sem írt volna le, ez után a lemez után akkor is azt kellene rá mondani: költő. Varázsló, aki – ezúttal a legősbibbi és talán legszebb hangszere – varázslás által létrehozta a művészetet. Valaki, aki nem hagyta magát eltántorítani, aki fantasztikus kitartással a létezés lényegéről beszél.” (Kroó András: Pilinszky János: *Ők*, *Népszabadság*, XXXIX. évf., 205. szám, 1981. szeptember 2., 7.)

⁷ Idézi Kocsis: *Szabadesés*, a hanglezem betétlapján.

⁸ Czigány György: *A hang tekintete*, in uő: *Csak a derű óráit számolom...*, Budapest, Zeneműkiadó, 1981, 120; lásd még Melczer Tibor: *A költő szava – Jegyzetek Pilinszky János lemezeiről*, *Jelenkor*, XXV. évf., 1982/7, 151–153.

⁹ Tóbiás Áron: *Megmentett hangszalagok*, 1969. július 26., in Pilinszky: *Beszélgetések*, 57; lásd még Siklós István: *Poetry International* 69, in uo., 38.

a legkorábbi 1969-ben, a legutolsó 1980-ban keletkezett. Két játékfilmben szerepelt: alakította költőelődjét, Kazinczyt (*Psyché*), egy Pilinszky-verset elmondó üdülőgondnokot (*Magányosabb az angyaloknál*); olvasott verseiből barátainak (Illés Endre némafilmfelvételén); Schaár Erzsébet kiállítási terében (*Terek*), külföldi színpadon (*Magyar költők Londonban*) és a róla szóló portréfilmben (*Hűség a labirintushoz*), végül Kossuth-díjjal tüntették ki költészete elismeréseképpen [Átveszi a Kossuth-díjat 1., 2.]. E mozgóképek összegyűjtésére először *A pillanat kegyelme – Pilinszky János fényképei* című, Hafner Zoltánnal közösen rendezett kiállításon (PIM, 2006) került sor. Akkor azonban még elkerülte figyelmemet néhány momentum, például a *Terek* című kísérleti képzőművészeti film létezése, ahogy ismeretlen volt előttem a családi felvétel készítőjének személye is, vagy talányt jelentett a Kossuth-díj átvételén viselt érem is.¹⁰ Vegyük sorra e filmeket időrendben haladva, szerepeire és a jelentéssel bíró részletekre fókuszálva!

MAGÁNYOSABB AZ ANGYALOKNÁL (1969)

Fekete-fehér kisjátékfilm, 20' 17", NFI Filmarchívum. Hang: Bársony Péter, operatőr: Horváth Lajos Ottó, vágó: Galamb Margit, forgatókönyvíró–rendező: Szurdi András. A főbb szerepekben: Csomós Mari, Kárpáthy Zoltán, Pilinszky János és Varga Dénes

„A kisfilmen akkoriban sokat szórakoztunk...” – írta Pilinszky Siklós Istvánnak 1970-ben, amely rövid utalás feltételezi, hogy élvezhette a forgatás közös munkáját. Szurdi András (1944) a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendezői szakán Ember Judittal és Maár Gyulával együtt Herskó János osztályába járt. A Balázs Béla Stúdió támogatásával 1969 nyarán¹¹ forgatta vizsgafilmjét, melynek helyszínéül egy kihalt Balatonparti üdülő és parkja adja a színteret. Szurdi András emlékezése szerint: „Nem költőnek hívtam én, hanem Csomós Mari apjának, egy gondnoknak, aki egy demizsonnal a kezében vágyakozva áll és nézi, hogy mulatnak a fiatalok egy ablaküvegen keresztül. És tudtam, hogy meg fogja tudni csinálni és megkapó lesz benne.”¹²

¹⁰ A hozzáférhető irodalomból, korabeli sajtóhírekből, kortársai és a még élő alkotók vagy családtagok visszaemlékezéseiből földerített részleteket az érintettek hozzájárulásával adom közre. A fontos kiegészítésekért, a körülmények pontosításáért itt mondok köszönetet Fitz Péternek, Hafner Zoltánnak, Izinger Katalinnak, Kovalovszky Mártának, Kovács Péternek, Kovács Györgynek és Mátyás Jakabné Kovács Erikának.

¹¹ Pilinszky a londoni *Poetry International '69* költőtalálkozóról való hazatérését követően.

¹² Lásd Szurdi András emlékezését a film forgatásáról: *Csillaghálóban, IV.*, szerkesztette és rendezte Mispál Attila, 2021. Lásd még Sándor Zsuzsanna: Sajat pszichoanalízis – Szurdi András



1. kép. „...nyitott szemmel állt ott egész éjszaka...”

Pilinszky a Fabulát mondja a Magányosabb az angyaloknál című kisjátékfilmben, rendező: Szurdi András, 1969, NFI Filmarchívum

Ahogy rendezője nevezte, e „lírai rövidfilm” alapvetően Pilinszky *KZ-oratórium*ának mesebetéjtjére épül. A nyitójelenetben Pilinszky a gondnok szerepében elmondja *Fabula* című versét, a megölt farkas történetét, és ezt követően a filmben nem hangzik el több emberi szó. A kislány által olvasni kezdett *Hófehérke* meséjét félbeszakítva, a költő ezt a véresen reális, de katartikus hatású példázatot meséli el lányának (Csomós Mari) és a gyerekeknek. Szavai hangsúlyosak, a szöveget a minél teljesebb megértést elősegítve úgy lassítja, tagolja,¹³ hogy a rövid történeten belül is pontosan érezzük a feszültség fokozatait. Szemét lehunyva, kezében cigarettájával, a „búra” alatt teljes fizikumával jeleníti meg a történetet. Az áldozattal való azonosulása a meséből példázatot teremt. Egy másik jelenetben a játékosok (a Kárpáthy Pantomimcsoport színészei) mozdulataikkal, mimikáival és gesztusokkal teremtik meg a vágyott valóság illúzióját a mozgásképtelen fiatal lány számára – itt talán Antonioni *Nagyításának* (*Blow-Up*, 1966) hatását érezhetjük. Az apa és lánya közt a fal két ember magányosságát választja el és kapcsolja egyben össze. Itt a zene, ott az írás jelentene átmeneti kiutat. Az érzelmekre is ható bűnultság állapotát

saját gyerekkorról és diktatúráról, *168.hu*, 2019. október 24. <https://168.hu/kultura/szurdi-andras-film-konyv-torteneleAAm-176153> (Letöltés: 2021. november 13.)

¹³ „Mint egy másik történetben, fokozott egyszerűséggel” – ezt az instrukciót adta meg Pilinszky az *Új Írás* 1962. decemberi számában közölt *Sötét mennyország – KZ-oratórium* címmel megjelent drámai költeménye R. M. által elmondott verséhez.

a csendbe betörő zajok, neszek és a trombitán megszólaló zene feszültege fokozza. Pilinszky „játékában” természetes, az apa szerepében egyszerre aggódó, szerető szülő és tehetetlen tűnődő. A lélek vívódásait, kétségeit és várakozását tükröző mozdulatait a forgatás közben Lugosi István is megörökítette művészi fényképfelvételeken.¹⁴

CSALÁDJÁVAL HAJÓS UTCAI OTTHONUKBAN (1969 VÉGE)

Fekete-fehér némafilm, Kovács Győző (Kovács Műhely) felvétele, 1'17", magán-tulajdon, PIM (filmszalag, VHS és digitalizált verzió).

A felvételt Pilinszky sógorának testvére, az 1976-ban elhunyt Kovács Győző mérnök készítette, aki – mint fia, Kovács György elmondta –, hobbijának élve a hatvanas évek végétől rendszeresen filmezett felhúzzható, óraműves szerkezetű kamerájával.¹⁵ A kétperces film másfél percnyi részlete őrizte meg Pilinszky alakját. Az alkalom a Virginia államban élő dr. Kovács Józsefné (Kovács nagymama, Pilinszky sógorának édesanyja) és felnőtt gyerekei, Ferkó és Ici családjainak hazalátogatása lehetett. Megjelenik még Pilinszky két nagynénje, Mária (Mári) és Borbála (Bébi), Pilinszky nővére (Pilinszky Veronika, Erika) és annak férje, Kovács Barnabás (Bandi). Ide, a Hajós utca 1. sz. alatti második emeleti lakásba 1969 elején költözött össze újra a család: Pilinszky hét évnyi önálló élet után az Izabella utcából, nővére a férjével és kisebb fiúkkal, Áronnal, valamint két anyai nagynénjével, Márival és Bébivel a Petőfi Sándor utcából.¹⁶

¹⁴ Hafner Zoltán – Herner János – Kucsera András (szerk.): *Pilinszky fényképei*, Budapest, Pesti Szalon, 1995, XLV, XLIX–LVI.

¹⁵ Köszönet Kovács Györgynek, hogy megőrizte a felvételt, és az édesapjára vonatkozó adatokat megosztotta velem. Kovács Győző (1918–1976) dr. Kovács József hat gyermekének egyike, a Ludovika Akadémián végzett, a II. világháborúban tisztként szolgált, hadifogságba került, onnan hazatérve autószerelőként dolgozott. 1949-ben „reaktívták”, a szentendrei katonai akadémián tanított. Őrnagyi kinevezésének másnapján letartóztatták, koncepció per áldozata lett. (Személyes kapcsolatban állt a Rajk-perben halálra ítélt Pálffy György tábornokkal.) Sorsa az 1960-as években rendeződött, az OLAJTERV vállalatnál mérnökként alkalmazták. A háború alatt fotózott, fényképezte az erdélyi bevonulást és Ukrajnát; a hatvanas évek elején diapozitíveket készített néprajzos felesége gyűjtőútjain. Mintegy 30–40 kisfilmet készített, ezek között vannak családi, vállalati események, útifilmek, néprajzi jelentőségű felvételek. A családi filmeket unokatestvére, Zemlényi Kovács András (1946–2011) írta át videokazettákra, majd a PIM stúdiójában digitalizálta Tausz Mihály.

¹⁶ Nagyobb gyerekeik, Péter és húga, Erika ekkor már megházasodtak és különköltöztek: Péter és felesége, Kovalovszky Márta 1962-től Székesfehérváron éltek, mindketten az István Király Múzeum művészettörténészeiként dolgoztak, Erika pedig házasságkötése után férjével és annak szüleivel a Molnár utcai lakásban élt.



2–5. kép. Hajós utcai otthonában családjával. A képeken sógora, Kovács Barnabás (Bandi), nővére, Pilinszky Veronika (Erika), dr. Kovács Józsefné (sógora édesanyja) és anyai nagynénje, keresztanyja, Baitz Mária (Mári), 1969 vége. Képkockák a Kovács Műhely, azaz Kovács Győző felvételéből, magántulajdon, PIM.

E meglehetősen szemcsés, alulexponált részlet négy snittből áll, és ugyanazon a talán Kovács nagymamát ünneplő estén készülhetett egy szentmise előtt és után. Az elsőt csak egy villanásra látható Pilinszky, két kezét arcához emeli, talán a készülődés izgalmait érzékelve, a másodikon épp hazaérkezik, mintha színpadra lépne föl, a jelenlévőket üdvözölve meghajol,¹⁷ a szobában a nagymama (fehér zsabós felsőben), Mári, Bandi, Erika beszélgetnek. Pilinszky süteményért nyúl, majd poharat kap a kezébe, egy pillanatra nevetve a kamera felé emeli, aztán lehajol és koccint a nagymamával.

A harmadik snitten a nagymama, lánya, Kató és más rokonok körében Pilinszky szobájában vagyunk. Az asztali lámpa fényében kivehető, hogy a nagymama kezében könyvet lapoz (talán Pilinszky egy kötetét), és érzékelhető a fényképekről ismert szobabelső, az íróasztala mellett a képekkel díszített fal (amit később Maár Gyula portréfilmjében mutat be); a költő sziluettje, amint állva beszél talán Kató lányához,

¹⁷ Vö. Németh László szavait e mozdulatáról, idézi: Hafner Zoltán (szerk.): *Levelek Pilinszkynek*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 2012, 206.

miközben erősen gesztikulál, mintha egy vicces, de legalábbis csattanós történetet mesélne, aminek a végén a lány teli szájjal kacag.¹⁸

Az utolsó vágásban csak Pilinszkyt látjuk, de nincs egyedül, amint a könyvespolcot megvilágító lámpa mellett dohányozva kényelmesen hátradől foteljében, figyel, majd kissé előrehajolva beszélget valakivel. És itt ér véget a jelenet. Ahányszor újranézzük a filmet, szembetűnik nővére, Erika szeretetteljes odafordulása öccséhez, és Pilinszky társalgásra nyitott, érdeklődő és szórakoztató lényé. A felvételhez a kilencvenes évek végén könnyűzenei aláfestést kevertek.

SÁRKÁNY ENDRÉNÉL A HŰVÖSVÖLGYBEN (1971 ŐSZ)

Színes némafilm, 4', Illés Endre felvétele, tévéfilmben: *Házimozi, Illés Endre filmjei – A fölvételekről Domokos Mátyás és Bertha Bulcsu beszélget*, hangmérnök: Blaskó György, vágó: Sófalvi Melánia, szerkesztette és rendezte: Czigány Zoltán, MTV, 1995, 35', magántulajdon és MTVA Archívuma. A felvételen látható: Domokos Mátyás, Illés Endre, Pilinszky János és dr. Sárkány Endre, a TV-filmen még: Bertha Bulcsu, Domokos Mátyás.

Pilinszky János többször időzött barátjánál, dr. Sárkány Endre mérnöknél¹⁹ a Hűvösvölgyben, aki fönntartott számára egy, a zavartalan íráshoz, alkotáshoz „nélkülözhetetlen kis dolgozószobát”.²⁰ Lehetséges, hogy a *Szálkák*-kötet versei is részben nála születtek 1971 szeptemberében,²¹ nem tudjuk biztosan, de írásuk a költőt megviselte, idegileg kimerült, orvosi kezelésre is szorult. Talán ezt kö-

¹⁸ Vö. a halálát megelőző utolsó mozzanatot Törőcsik Mari szavaival: <https://youtu.be/shLvVT3wI6Y?t=2842> in *Csillaghálóban III.*, rendezte Mispál Attila, 2021. (Letöltés: 2022. jan. 12.)

¹⁹ Dr. Sárkány Endre (1911–1993) vegyészmérnök, a fűtéstechikában alkalmazott hypokerámia feltalálója, a Villamosipari Kutatóintézet munkatársa, az irodalom és a filozófia szerelmese családjával a Páfrány út 13. szám alatti villában élt – melynek kertje az Apáthy-szikláig húzódott –, gyakran látta vendégül barátait, köztük Pilinszkyt és Tamási Áront is. 1971-ben egész oldalas portrét közölt róla a *Népszava*. Szüts Dénes: Doktor „Aranycsillag”..., *Népszava*, IC. évf., 20. szám, 1971. január 24., 4.

²⁰ Lásd Pilinszky levele Baitz Máriának, 1978. január 18., in Kovács Erika: *„Mindenből költészet lesz és csend...” Pilinszky-émlékek, dokumentumok*, Budapest, Osiris, 2003, 32. Ugyancsak megemlíti Kovács Péter: *Pilinszky közelében*, Budapest, Vigilia, 2015, 179.

²¹ Keletkezéséről némiképp ellentmondásosan nyilatkozott a költő. 1971. október 1-i beszélgetésükben Tasi Józsefnek így vall: „Majdnem naplószerűen született ez a kötet. Három hét alatt írtam lényegében, bár van benne egy-két korábbi darab is. Volt nap, hogy ötöt írtam.” (Pilinszky: *Beszélgések*, 82.), míg egy későbbi, de datálatlan, 1972. február 18-a előtti Cs. Szabó Lászlónak párizsi levelében úgy fogalmaz: „Októberben egész kötetre való verset írtam (s már le is adtam »Szálkák« címmel).” Hafner Zoltán (szerk.): *Pilinszky János összegyűjtött levelei*, Budapest, Osiris, 1997, 294.

vetően, már valamennyire gyógyultan mondhatta magnóra verseit Sárkány Endrének, majd lelkesen telefonált Domokos Mátyásnak, kötetei szerkesztőjének, és meghívta Illés Endrét,²² a Szépirodalmi Kiadó vezetőjét is, hogy együtt hallgassák meg új műveit.²³ A kivételes találkozásra tehát valószínűleg még 1971 októberében, Sárkány Endrénél került sor, ahová a kedvtelésből filmező Illés Endre magával vitte kameráját is. Domokos filmhez fűzött szavai szerint a költő kézzel írt füzetéből olvasta föl verseit a két kiadói barátnak,²⁴ s egy harmadik, már nem teljes felolvasásra a napsütötte kertben, az Apáthy-szikla tövében került sor. Ehhez, a felvétel tanúsága szerint, egy kisebb túrát kellett tenniük. Illés Endre filmes gyakorlottságát mutatja, ahogy az egyes jeleneteket megkomponálta.

A meleg garbót viselő Pilinszkyt előbb Sárkány Endrével és Domokos Mátyással együtt látjuk.²⁵ Bal kezét mellkasán nyugtatja, mintegy óvón takarja, majd Domokos invitálására elindulnak a kerti ösvényen a szikla, egyben a kamera felé, ami teljesen Pilinszkyre fókuszál, és rövid ideig egészen közlelről veszi arcát.

A második snitten Illés Endre (ballonkabátban) és a kissé merev tartású Pilinszky üdvözlik egymást – valószínűleg most Sárkány Endre a kameraman –, összeölelkeznek, megszorítják, mosolyogva megpaskolják egymást, közben beszélnek, és láthatóan élvezik a napfényt, a jó időt. A harmadik snitten ugyanők állnak, Pilinszky Illéshez fordulva beszél, mögöttük Domokos Mátyás éppen cigarettára gyújt. A negyedik snitten Pilinszky egészen közlelről a kamerába beszél, magyaráz valamit, feltehetően már Illés Endrének, mögötte takarásban Domokos áll. Az ötödik vágásban előbb a kert dús növényzete, majd Pilinszky tűnik fel, amint a fák lecsüngő ágait igyekszik kikerülni, és kissé lehajolva közeledik az ösvényen. Jobb kezében már ott van füzete, mögötte Domokos lépdel. A hatodik

²² Pilinszky az ötvenes években külső korrektorként dolgozott a kiadónál, Illéssel (1902–1986) való ismeretségük innen datálódik. *Harmadnapon* c. verseskötete itt jelent meg 1959-ben, s később is szinte mindegyik könyve, köztük a szóban forgó *Szálkák* is 1972 őszén Domokos Mátyás (1928–2006) szerkesztésében.

²³ Domokos Mátyás Illés filmjét kommentáló szavai szerint: „Egy alkalommal Pilinszky [...] izgatottan fölhevítve azzal, hogy »Nem tudom, mi történt velem, de néhány hét alatt, mint egy lázas őrrült megírtam vagy ötven verset. Készen van egy kötetem.« [...] Ez volt a *Szálkák*. S hogy szeretné ezt megmutatni.” in Czirány Zoltán (szerk., rend.): *Házimozsi, Illés Endre filmjei, A főlvételekről Domokos Mátyás és Bertha Bulcsú beszélget*, MTV, 1995.

²⁴ Füzeete „versfogalmazványokkal, a *Szálkák* c. kötet tervezett verseivel, próza-, és levélfogalmazványokkal, napirendi és francia nyelvgyakorlati feljegyzésekkel 1970–71-ből” megtalálható kéziratos hagyatékában: MTA KIK, Ms 5932/9. (201 fólió), ebből néhány oldalt közöl: Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Magvető, 2020, képmelléklet, III–V.

²⁵ Több portréfotóján, de a családi filmfelvétel alkalmával, illetve londoni szereplésén is e ruhadarabot viselte.

snitten – mintegy az előző folytatásaképp – az elhaladó költőt hátulról látjuk, lassan kaptat fölfelé, végül eltűnik a bokrok takarásában. A hetedik snitt a szikla közeléből nyíló kilátásra fókuszál, míg a nyolcadikon elnyújtott jobbrasvenkkel a magas szikla szirtjeit pásztázza végig letről, majd leereszkedik a szél borzolta fűben kövön ülő költőre, aki ekkor, talán egy elhangzó „Most!”-jelre kinyitja füzetét, lapoz benne egy keveset, és elkezd a felolvasást. Bal kezét a füzeten nyugtatja, jobb kezével, mutatóujját felemelve, mozgássá képezi a versét. Több mint fél percig látjuk így, felolvasás közben (de némán), majd egy újabb vágás után (kilencedik snitt) egy közelebbi oldalszögre vált a kamera, s ekkor mintha beleírna, javítana füzetében; azután újabb snitt (a tizedik), és premier plánban látjuk, amint talán a versek végére érve, halvány mosoly jelenik meg kissé fáradt arcán.



6. kép. Pilinszky dr. Sárkány Endre mérnök hűvösvölgyi kertjében.
Képkocka Illés Endre filmjéből, 1971. ősz, magántulajdon, MTVA.

Új beállításban (a tizenegyediken) Sárkány Endre profi kirándulóként taplósapkában és bottal a kezében segíti túrázó vendégeit, Domokost és Pilinszkyt (a kamerát tartó Illés vélhetően, későbbi mozgóképei szerint lent marad), mutatja az utat, merre lépjenek tovább fölfelé. A tizenkettediken már csak Pilinszkyt látjuk, amint egy sziklaodúba igyekszik fölhúzózkodni, majd az utolsón (a tizenharmadikon) már abban megpihelve, csöndben szemlélődve tekint le a ka-

merába és a távoli tájra. „Én a legaktívabb, legkoncentráltabb emberi tevékenységnek a szemlélődést tartom. Leonardo vallotta, hogy aki nem szemlélődik eleget, az minden idejét elpocsékolja. Ugyanakkor azt hiszem, a nagyon erős szemlélődés szinte azonos a fizikai munkával: ahogyan egy paraszt teszi a dolgát, az hallatlanul magas szintű szellemi művelet.”²⁶ Itt ér véget e páratlan költői kirándulás felvétele, mellyel Illés Endre (az önmagát, Bertha Bulcsut, Borsos Miklóst, Illyés Gyulát, Karinthy Ferencet és családjaikat megörökítő felvételei mellett) és Czigány Zoltán (1965–2011) író, rendező, leletmentő munkájuk révén megajándékozták az utókort.

TEREK (1974–1978)

Fekete-fehér képzőművészeti film, operatőr: Gulyás János, vágó: Tranger Márta, rendezte: Fitz Péter, Gulyás János, Wilt Pál. Az István Király Múzeum és a Balázs Béla Stúdió közös alkotása, 19'50", Szent István Király Múzeum gyűjteménye, NFI Filmarchívum és magántulajdon. A filmen többek közt Kovács Péter, Kovalovszky Márta, F. Petres Éva, Pilinszky János, Schaár Erzsébet, Wilt Pál, a kiállítás építését segítő múzeumi kollégák és a megnyitó közönsége látható.

A székesfehérvári Csók István Képtárban 1974-ben hosszas, óvatos tervezés után rendeztek kiállítást újra Schaár Erzsébet (1908–1975) szobrásznak. A *Terek* című, kevésbé ismert rövidfilm nyersanyagát az *Utca* című kiállítás közel egy hónapig tartó építésén, az elkészült kiállításban és Pilinszky János 1974. június 23-i megnyitóján rögzítették. A mintegy húsz percre vágott filmben a kiállítás építése és a kész tárlatról készült felvételek foglalják keretbe Pilinszky János megnyitóját.²⁷ Schaár a Képtár terére komponált *Utca*-elképzelése méreteit tekintve is művészete összegzése, betetőzése volt egyben.²⁸ A Beke László által „nagylélegzetű együttes”-nek és „lírai tér”-nek nevezett, egyik első hazai, ún. environmentkiállításban, e hungarocellból és gipszből megalkotott térinstallációban nyitott ajtószárnyak, ablakok, falak, előttük merev női alakok, mögöttük posztamenseken álló portré-szobrok sorakoztak: jeles magyarok, tudósok, művészek, köztük a szobrász édesanyja, valamint Bartók, Kodály, Károlyi Mihály, Goldmann György, Petőfi, Benedek Marcell, Hugonnay Vilma (az első magyar orvosnő), Henszlmann Imre, Kernstok

²⁶ Kipke Tamás: Csönd és szemlélődés, in *Beszélgetések*, 166.

²⁷ A film a neten elérhető: https://www.youtube.com/watch?v=mUI_HAGHPXM (Letöltés: 2021. november 16.)

²⁸ Schaár Erzsébet munkáiról és különösen e kiállításról és előzményeiről, folytatásáról lásd Kovács Péter és Kovalovszky Márta alapvető írásait: Halas István (szerk.): *Schaár Erzsébet*, Budapest, N&n galéria, 2003.

Károly, Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc büsztje, a szomszéd teremben a még élő kortársról, Mészöly Miklósról mintázott szobrok.



7. kép. Schaár Erzsébet, Pilinszky János, Kovács Péter, F. Petres Éva és Marx Tamás (magnóval) a közönség gyűrűjében Schaár Erzsébet kiállítás megnyitóján, Székesfehérvár, 1974. június 23. Képkocka a Terek című filmből, Szent István Király Múzeum gyűjteménye, NFI Filmarchívum és magántulajdon.

Pilinszkyt és Schaárt nemcsak „kölcönös tisztelet, önzetlen nagybecsülés és a szeretet kötötte össze”, de szemléletmódjuk, alkotói módszerük hasonlósága is.²⁹ A megnyitásra is Schaár Erzsébet kérte föl a költőt. Az ekkor készült fotók tanúsága szerint a vendégeket előbb a múzeum igazgatóhelyettese, F. Petres Éva köszöntötte – e mozzanat hiányzik a filmből –, ezután Pilinszky bevezető szavai következtek:

Esztenedeje lehet, hogy letettem a nagyesküt: nem nyitok meg több kiállítást, mivel a művek vagy önmagukért beszélnek vagy sehogy. Schaár Erzsébet esetében mégis meg kell szegnem eskümet. Hogy miért? Mivel úgy érzem – s bizonyára ő az első, aki ezért megbocsát –, hogy művei valahol a mélyben egybevágnak saját művészi-emberei igyekezetemmel. Formai megoldásként épp ezért egy szokatlan stációjárást választottam. [Nem a képek és versek tematika szerinti, hanem témán-túli tisztelegsképpen,]³⁰

²⁹ Kovács: *Pilinszky közelében*, 103; lásd még Kovalovszky Márta elemzését: *Schaár Erzsébet 1908-1975*, V. Budapesti Nemzetközi Kísplasztikai kiállítás katalógusa, 1981., in *Schaár Erzsébet*, 2003, 30.

³⁰ Ez a félmondat nem hangzik el a filmben, viszont a megnyitászöveg kéziratán szerepel. Lásd Pilinszky János: Schaár Erzsébet kiállítás megnyitója, in uő: *Publicisztikai írások*, 1999, 721, 903.

egy-egy műve előtt elmondanám egy-egy újabb versemet, s befejezésül azt, amit neki ajánlottam.



8. kép. A költő mint performer, Pilinszky János az Utca megnyitóján, Székesfehérvár, 1974. június 23. Képkocka a Terek című filmből. Szent István Király Múzeum gyűjteménye, NFI Filmarchívum és magántulajdon.

A performer a saját testét, valamint személyiségét használja fel témaként, illetve kifejezési eszközként a műveiben. Pilinszky János a kiállítás által inspirált performanszt tartott, szakrális (vagy éppen profán) zarándoklatra hívta a jelenlévőket, és közben új verseiből olvasott föl. A filmen az alábbi versek hangoznak el: *Önarckép*, 1974; *Terek, Egy fénykép hátlapjára*, *Levél*³¹ és a Schaárnak ajánlott *Auschwitz*.³² Itt külön ki kell emelni azt a katartikus erejű beleélést, az elképzelt hanggal való átlényegülés képességét, mellyel Pilinszky az *Egy fényképet* mondja. Mintha valóban a „nyolcvanéves” asszony beszélne hozzánk, ő is öreggé, féltő hanggá válik.³³ A vers

³¹ E vers a megnyitó kéziratáról hiányzik, a film tanúsága szerint azonban elhangzott. Lásd uo.

³² A megnyitó kézírata szerint: 1. *Önarckép*, 1974; 2. *Körkép és hattyudal*; 3. *Terek*; 4. *Egy fénykép hátlapjára*; 5. *Hommage à Paul Verlaine*; 6. *Kettő*; 7. *Öröklét*; 8. *Keringő*; 9. *Poszthumusz passió*; 10. *Auschwitz* (Schaár Erzsébetnek), lásd uo., 721–724.

³³ Lásd és halld: https://youtu.be/mUI_HAGHPXM?t=658 (Letöltés: 2022. január 10.). A megnyitó közönségre tett felejthetetlen hatásáról mesél Kovalovszky Márta: *Csillaghálóban, IV.*, szerkesztette és rendezte Mispál Attila, 2021.

befejezésével azután a költő is szó szerint kilép választott teréből, továbblép a vers szituációjából. Pilinszkyt mindvégig követi, s minden stációnál mellette áll Schaár és a közönség; a kiállítás végére érve e szavakkal zárja a „szokatlan, rendhagyó” tiszteletadást: „Az ilyesféle mondat a tragédia végét jelenti ugyan a színpadon, de a nézőkben a történet kezdetét. Schaár Erzsébet kiállítását testvéri szeretettel és megrendült hódolattal megnyitom.” És e ponton Pilinszky is elérzékenyül, kis időre van szüksége, amíg szembe tud nézni Schaárral, s akkor mindkét karjukkal (mint később Bódy Gábor filmjében Kazinczy és Psyché) üdvözlik egymást. E megnyitás kettejük számára művészetük párbeszédének csak a kezdetét jelentette, egy év múlva, 1975 májusában (Schaár halála előtt néhány hónappal) a kiállítás szobrait, installációját ábrázoló fotókból és a melléjük válogatott versekből megszületett a *Tér és kapcsolat* című kötet, Schaár és Pilinszky közös alkotása.³⁴



9. kép. Az akcióművészetet is gyakorló Erdély Miklós
Schaár Erzsébet kiállításmegnyitóján, Pilinszky mögött az ablakkeretben,
Székesfehérvár, 1974. június 23., Szent István Király Múzeum Adattára.

³⁴ A Magvető gondozásában megjelent könyv tervezője: Erdélyi János, fotók: Balla Demeter, Gulyás János, Kovács Ferenc, a záróképek Fitz Péter felvételei a kiállítás építéséről. Pilinszky a versek sorrendjén és összetételén kissé változtatott, kikerült a válogatásból az *Őnarckép, 1974*, az *Egy fénykép hátlapjára*, a *Hommage à Paul Verlaine*, a *Keringő*, a *Levél* és bekerült: az *Álom* és a *Gótika*. A kötet előzményeül szolgált a kiállítás katalógusa: *Schaár Erzsébet*, Pilinszky János megnyitójával, IKMK D/94, 1974 (Kovalovszky Márta szíves közlése).

A film előzményeiről és készítéséről Fitz Péter (1950) művészettörténészt, szerkesztőt, a film akkor huszonnégy esztendőös társrendezőjét³⁵ kérdeztem 2021 novemberében levélben. Válaszából hozzájárulásával idézek:

Gyerekkoromban családiról rendszeresen együtt nyaraltunk a Vilt–Schaár házaspárral, innét a közeli ismeretségem. 1974-ben mint művészettörténész hallgató már írtam a szakdolgozatomat, aminek témája Schaár Erzsébet művészete volt. Mivel filmrendezőnek készültem, gyakorta jelen voltam a BBS előadásain is. Értelemszerű volt, hogy dokumentumfilmet akarok készíteni a székesfehérvári kiállítás építéséről. Schaár fia, Wilt Pál akkor már a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatója és a BBS tagja volt. A filmhez ő szerezte a pénzt, azaz kvázi producere volt. Gulyás Jánost már korábbról ismertem, ezért kértem fel operatőrnek. (1969–70-ben segédoperatőr voltam a Magyar Televízióban). Az *Utca* nevű nagyméretű installáció építését vettük fel, majd a megnyitót is, amit Pilinszky tartott, egy-egy versét mondta el a tér öt helyszínén. Pilinszky Kovács Péter nagybátyja volt, és szintén ismertem korábbról is. A helyszíni hangfelvétel elég gyengén sikerült, úgyhogy utólag elmentem Pilinszkyhoz, aki magnóra mondta a verseket.

A film utómunkái lassan haladtak, nehezen kaptunk vágószobát a Balázs Béla Stúdióban. Már majdnem készen voltunk, amikor vezetői változás történt, s ezzel együtt selejtezés is, aminek a vágott anyag áldozatul esett. Szerencsére a negatív megmaradt; 1975-től a Magyar Televízió Képzőművészeti Szerkesztőségében voltam szerkesztő, és a saját vágószobámban Tranger Márta vágóval újravágtuk a filmet. Wilt kerített pénzt a labormunkára, a kész kópia elkészítésére. A televízió nem mutatta be a filmet.

Bár a tévében nem vetítették, az 1982-es Velencei Biennálé magyar pavilonjában és később Schaár Erzsébet székesfehérvári, majd budapesti kiállításán is megtekinthető volt.

Ez esetben több, egymást ihlető és egymásra ható műalkotás született, s ennek Pilinszky fontos résztvevője volt: a képzőművészeti alkotások térinstallációvá álltak össze, amihez a költő felolvasásában saját verseit kapcsolta; a szobrokról és az installációról fotók készültek, s ezek a szobrokat kétdimenzióba nemesítve a versszövegekkel együtt könyvvé szerveződtek; a kortárs zenével gazdagított felvételek etűdökké, ezek kompozíciója végül művészi kisfilmmé állt össze.

³⁵ Gulyás János filmrendező, operatőr 2021-ben, Wilt Pál filmrendező 2013-ban hunyt el. Fitz Péter szülei az István Király Múzeum régészei, édesapja Fitz Jenő, ekkor a múzeum igazgatója, Gorsium (Tác) föltárója, édesanyja F. Petres Éva, Fitz Jenő helyettese volt a múzeum élén.

*HŰSÉG A LABIRINTUSHOZ – BESZÉLGETÉS PILINSZKY JÁNOSSEL (1977–1978)*³⁶

Fekete-fehér dokumentumfilm, operatőr: Koltai Lajos, szerkesztő: Ascher Gabriella, rendező–beszélgetőtárs: Maár Gyula, 66', MTVA Archívuma

Törőcsik Marival (1935–2021) az ötvenes évek végétől, férjével, Maár Gyulával (1934–2013) pedig a házasságkötésüket követően, a hetvenes évek elejétől tartós, jó barátságban volt Pilinszky. Többször meglátogatta őket Velemben, sokat időzött a közelükben bérelt lakásában. 1975-ben együtt dolgoztak a Déryné Széppataki Róza naplójegyzetire támaszkodó *Déryné, hol van?* című játékfilm forgatókönyvén,³⁷ 1978-ban pedig Pilinszky *Síremlék* című darabját állította színre Maár a Várszínházban. Habár a *Beszélgetések...* kötetben megjelent szöveg datálása szerint a felvételre 1978. október 16-án került sor, Pilinszky 1977. augusztus 7-én néniének Sopronból küldött levele szerint 1977. augusztus 22-ére várta a stábot, amiért megszakította balfi gyógykezelését is: „Egy *biztos*: augusztus 21-ikén Pestre jövök. Aug. 22-ikén, hétfőn készítik (forgatják) *szobámban* a tervezett TV-filmet. (Gyuszi, Mari, Koltay, stb...) A fiúknak és a műszakiaknak majd kell hozni pár liter vörösbort. / Hát ez van. Valamire tán ez is jó.”³⁸ Ugyancsak ekkor értesíti szeretteit a portré-filmben említett, kezét kis híján lebénító balesetéről. Augusztus 29-én pedig „a film” várt megtekintéséről ír: „...még nem tudom, mikor jön értem a TV, hogy megnézzem a »filmet«.”³⁹ Mivel más tévéfelvételtől nem tudunk, vélhetően erre a napokkal korábban forgatott felvételre utalhat.

Mi teszi egyedülállóvá és kiemelkedővé ezt az alkotást? Maár Gyula módszere, szerkesztése, amint a súlyos témákat (a holokauszt, „a koncentrációs táborok világa”, a költészet szerepe, a „figyelme regénye”, a hit és Istennel való viszonya) érintő beszélgetést egyszerre oldja, összekapcsolja és tovább lendíti Bach zenéjével, illetve a költő környezetéből kiragadott egy-egy tárgy rövid bemutatásával. Ily módon egyszerre kapunk életfilozófiát, ars poeticát és személyes történetet. A kamera olyan közelről mutatja a költőt, hogy szinte „a pórusait látni”, és a mai néző is úgy érezheti, ott ül, vele szemben. Ezt részben a Hajós utcai szoba⁴⁰ parányi méretével

³⁶ Vö. Maár Gyula: Egyenes labirintus – Pilinszky portré a televízióban, in *Beszélgetések*, 168–181, 286–287. A filmet a magyar kortárs írókat bemutató *Lírai riport* sorozat részeként sugározta az MTV: *Lírai riport Pilinszky Jánossal*, 1978. július 22-én, 16.40–17.25 között.

³⁷ 1952-ben Pilinszky korrigálta a Szépirodalmi Kiadónál megjelent, a film forrásául szolgáló *Déryné naplója* kötetet. A filmben főszereplő Törőcsik Mari elnyerte a legjobb színésznőnek járó díjat Cannes-ban 1976-ban.

³⁸ 28. levél, Kovács Erika: „Mindenből költészet lesz és csend...” 2003, 28., Pilinszky kiemeléseivel.

³⁹ 29. levél, uo.

⁴⁰ Lásd Koltai Lajos szuggesztív emlékezését a film felvételéről, a Pilinszkyvel való találkozás élményéről és operatőri módszeréről: *Csillaghálóban*, IV., 2021; és vö. Kovács Győző családi

magyarázza Koltai Lajos: „Ez egy cella volt, én az ágyon ültem” – a költő pedig az ablak mellett, kedvenc foteljében. S e fizikai közelséget előnyére változtatva „figyelem-összpontosító plánokkal” (Biró Yvette) sikerül Pilinszkyt mint „jelenséget” érzékeltetni. Kézmozdulatait szuperplánban követi a kamera, már-már szétesésig feszítve a látványt, s eközben lélegzet-visszafojtva, kettőzött figyelemmel hallgatva szavait, észrevétlenül áthatolunk azon a bizonyos költőt övező „búrán”. Pilinszky viselkedését önazonosnak érezhetjük ebben a kamerával létrejött szimbiotikus viszonyban.



10. kép. Pilinszky a *Hűség a labirintushoz* című portréfilmében, képkocka, 1977–78, MTVA Archívum.

Az egykamerás felvételen a kérdező-rendező Maár nem látható, csak a hangját halljuk, a háttérből vezeti a főszereplőt a témák mélyére, és egyben biztonsági kapocs is marad a néző felé. A portréfilm lebilincseli figyelmünket, monotonitásában (egy személy, végig egy helyzetben, egy kameraállásból fényképezve) is végig lüktető ritmusú marad, amit a tartalmi elemek arányos elrendezésével sikerül megteremteni: a zenével kísért, személyes történetekkel átlelkesített tárgyak, az elvontabb

felvételével. E lakás éppen az utolsó esztendőkből, Pilinszky sógora (1971), nővére (1975), Bébi halála (1979) után a Mária néjével rendszeresen kiéleződő konfliktusai miatt ritkábban volt az otthona, helyette Velemben, Székesfehérváron, Szigligeten, Nagymaroson, Sárkány Endréknél, vagy ha tehetette, Párizsban tartózkodott szívesebben. Házasságkötése után pedig francia feleségével, Ingriddel együtt tervezték, hogy Fehérváron telepednek le.

kinyilatkoztatásszerű gondolatfutamok és az „itt és most” elhangzó versek egymást hitelesítik. Képileg a legegyszerűbb megoldással a költő félközeli és közeli portréképeit a szűkebb környezetében fölvetett vágóképek kísérik.

A már említett előadói jellegzetességek: a beszédtempó, a hangsúlyok, a hosszabban kitartott hangok, a szavak közti csöndek, a közeli gesztusok révén a képszelekre csiszolt művek eddig sajátos rejtett ragyogásukban elevenednek meg. De ez is a legnagyobb természetességgel, egyszerűséggel történik. Pilinszky, mintha barátaival osztaná meg azokat, elmondja verseit (*Impromptu, Apokrif, Utószó, Egyenes labirintus*), bemutat néhány kedves tárgyat, majd beszél újabb költői kísérleteiről, figyelme változásáról, Simone Weil létfilozófiájáról, költői munkájáról. Asztalkáján Nescafé és pohár bor, kezében gomolygó füstű cigarettája. Verseiről áttérnek a prózára, beszélgetnek *Önéletrajzaim* című készülő regényéről: „a figyelmemnek az életrajza ez” – hangsúlyozza, majd újra visszatérnek a poézisre. Verseivel illusztrálja költői szándékát: *B. I. kisasszony, Vázlat*. A hit kérdéséről Istenhez való viszonyára tér át, a pusztulásban magára hagyott ember 1944-es emlékét idézi föl: „Az Evangélium maradt velem”. Azután megint fényképeit mutatja és újra néhány versét mondja: *Van Gogh imája, Visszafele, Átváltozások, 1970. december 22.* Végül e két korai költeményével fejezi be: *Harbach 1944, Aranykori töredék*. „Most már több verset nem tudok” – mondja elmosolyodva. Maár Gyula portréfilmje az egyetlen mozgókép, amit teljes egészében a költőnek, ars poeticájának és verseinek szenteltek.

NÁRCISZ ÉS PSYCHÉ I–II. (1979–80)

Magyar–német színes játékfilm (mozifilmváltozat), Weöres Sándor regénye nyomán a forgatókönyvet írta: Csaplár Vilmos és Bódy Gábor, fényképezte: Hildebrand István, látványtervező: Bachman Gábor, jelmeztervező: Koppány Gizella, Mialkovszky Erzsébet, zene: Vidovszky László, elektronikus effektus: Szalay Sándor, hangmérnök: Sipos István, vágó: Kornis Anna, rendező: Bódy Gábor. Főbb szerepekben: Patricia Adriani (Psyché, Lónyay Erzsébet), Udo Kier (Nárcisz, Ungvárnémeti Tóth László), Cserhalmi György (Maximilien von Zedlitz báró), Pilinszky János (Kazinczy Ferenc), 187', a Hunnia Filmstúdió filmje, NFI Filmarchívum.

Csak Pilinszky érintettségét és filmbéli szerepét igyekszem vázolni e máig ható, korszakos műben. Weöres Sándor 1972-ben megjelent, később tovább bővített *Psyché* című verses regénye kitalált és valós elemekből építkezik, XIX. század eleji stílusjátéka önmagában weöresi bravúr. A magyar filmnyelvet megújító Bódy Gábor

(1946–1985) *Önéletrajz*ában írja, hogy két éven át dolgozott a *Psyché* megtervezésén, majd 1979 januárjában kezdték el a forgatást, és az utómunkálatokkal együtt további két évre volt szükség, hogy a munkát három változatban befejezzék.⁴¹ Kérdéses, hogy ‘79 legelején már tudta volna, kire ossza Kazinczy Ferenc szerepét, de 1979. március 27-én már biztos volt benne, amikor ismeretlenül, levelében fordult Pilinszkyhez:

Kedves Pilinszky János! / Nagyon szeretném, ha a filmemben, mely Weöres Sándor írása alapján *Nárcisz és Psyché* c[ímmel] készül, eljátszaná Kazinczy szerepét. Nem tudom elképzelni, hogy ezt az egyébként nem túl nehéz feladatot bárki színész megoldhatná. Anélkül, hogy Önt személyesen ismerném – pár hónappal ezelőtt – Széphalmon a Kazinczy-emlékhelyen a rajzokat, festményeket, maszkokat szemlélve megdöbbentő fiziológiai hasonlatosságot észleltem K. és Ön között. Azóta egyre kevésbé tudok szabadulni ettől az ideától. Bár bonyolult dolog így ismeretlenül meggyőzni valakit egy elképzeléssel, kérem ne zárkózzon el ennek lehetősége elől.⁴²

Pilinszky velemi magányában, a „természet nyugalmában” kapta kézhez a levelet.⁴³ Reakcióját csak a székesfehérvári II. Rákóczi Ferenc Általános Iskola szűkebb tanári kara ismerhette egészen 2015-ig, amikor Bakonyi Kovács Ferenc irodalomtörténész, magyartanár emlékezése a *Pilinszky és Fehérvár* című kiadványban megjelent. Eszerint az 1981. március 25-i rendhagyó irodalomóra után „egyik kolléganőm megkérdezte Pilinszkyt, hogyan került ő Bódy Gábor *Psyché* című filmjébe? Elgondolkozott, és ezt a választ adta ekkor Pilinszky János: „Jött

⁴¹ Lásd Bódy Gábor: *Önéletrajz, Filmkultúra*, XXVII. évf., 1986/2, 8. Interneten: <http://www.c3.hu/collection/videomuveszet/body.html> (Letöltés: 2022. január 10.). A kétrészes mozifilmváltozat 1980-ban, a reformkori középső fejezettel háromrészesre bővített tévéváltozata 1981-ben készült el, de feltehetően politikai okokból csak 1990 végén mutatták be a televízióban (lásd Csaplár Vilmos szavait: *Beszélgetés a Nárcisz és Psyché című filmről. A társíróval Csaplár Vilmossal beszélget Gellért Kis Gábor a megkésett bemutatóról*, TV1, 1990. december 28., 22.10. DVD-n a *Psyché*, I–III., Best Hollywood Kft., 2009, digit. felújított kiadása 2017-ben jelent meg). Külföldön terjesztett rövidített változatát *Narcissus and Psyche* címmel vetítették.

⁴² Lásd Hafner Zoltán (szerk.): *Levelek Pilinszkynek*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 2012, 169–170. Bódy levelében Törőcsik Marira és Ranódyne Kócián Katalinra hivatkozott, mint közös ismerőseikre.

⁴³ Ebben az esztendőben Pilinszky sokat tartózkodott Velemben, Törőcsik Mariék közelében; Koczor István hivatásos vadásznál bérelt szobát, aki ma is őrzi a költő által hátrahagyott *Psyché* forgatókönyvét. Lásd *Pilinszky János és Velem, Pilinszky100#15.*, vendég: Szöllősi Mátyas, szerkesztette és rendezte Juhász Anna, 2021, filmje a neten elérhető: <https://www.facebook.com/jairodalmiszalon/videos/pilinszky100-15-pilinszky-j%C3%A1nos-velem-vend%C3%A9g-sz%C3%B6ll%C5%91si-m%C3%A1ty%C3%A1s/1192704421219020/> (Letöltés: 2021. november 21.)

a kérés. Sütött a nap. És én azt mondtam, hogy igen.”⁴⁴ Mind Weöres,⁴⁵ mind Bódy kísérletező művészete vonzó lehetett,⁴⁶ Karádi Zsolt szerint Pilinszky számára „Bódy Gábor lehetett az a filmrendező, aki megtestesítette az eszményi alkotót. Azt, aki – *képben* gondolkodva – egymaga *írja és rendezi* filmjeit.”⁴⁷ Weöres könyvében az ál-irodalomtörténetet és álköltészetet a valós szépirodalommal vegyítve komponált új művet, Bódy a játékfilm, a dokumentumfilm és a kísérleti film eszközeit ötvözte. Ha személyesen még nem ismerték is egymást, velemi barátaitól, Törőcsik Maritól és Maár Gyulától hallhatott Pilinszky János Bódyról; s amikor elolvasta a forgatókönyvet, nem kétséges, hogy érzékelte, a tervezett mű egybevág saját, filmről vallott elképzeléseivel. *Rekviem* című filmvázlata előszavában így fogalmazott: „A film – ha nem tévedek – konkrét álom vagy pontosabban konkrét képek álomszerű folyamata, melynek medre az »éber« műfajok – líra, dráma, epika – valamelyike. Írónak, rendezőnek, operatőrnek – némi túlzással szólva – csak arra kell ügyelnie, hogy ezt az álomszerű természetes sodrást meg ne akassza, félre ne terelje...”⁴⁸ A *Psyché* egyik kritikusa, Szilágyi Gábor éppen „egy hosszantartó, sok tekintetben *onirikus látványként*” jellemezte Bódy alkotását.⁴⁹

„*Filmezni* csak a jövő héten fogok: napsütés kell hozzá...” – írta nagynénjeinek.⁵⁰ Az első rész kazinczys jelenetei forgatására 1979 nyarán került sor Balatonboglár mellett és Burgenlandban. Pilinszky 18. századbeli kosztümében, kissé átfésült frizurájával, de a jellegzetes Pilinszky-hanghordozással már a film legelején, a főcím alatt jelen van. Előbb csak a hangját halljuk egy erkélyes, gyepvel borított

⁴⁴ „Tündéri mosollyal és kedvesen válaszolt” in Izinger Katalin – Pallag Zoltán (szerk.): *Pilinszky és Fehérvár, 2015. június 6 – október 31.*, kiállítási katalógus, A Szent István Király Múzeum közleményei D-sorozat 341. szám, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2015, 30. Köszönöm Izinger Katalin segítségét.

⁴⁵ Azt, hogy Weöres művészetét nagyra tartotta, jól jelzi e két momentum: Tóbiás Áron kérdésére – „...milyen kortársakkal érez rokonságot?” – 1969-ben elsőként Weörest nevezte meg (Nemes Nagy Ágnes, Toldalagi Pál, Juhász Ferenc és Tandori Dezső mellett), Tóbiás Áron: Megmentett hangszalagok, in *Beszélgetések*, 66; és 1980-ban Kossuth-díja apropóján a kortárs magyar líra helyzetéről ugyancsak vele kezdi: „Ritka nagy skálája van a pillanatnyi magyar irodalomnak Weörestől, Juhásztól addig, amit Nemes Nagy Ágnes vagy én vagy Tandori csinál.” Tardos Júlia: Kossuth-díj, in *Beszélgetések*, 222.

⁴⁶ Ahogy Bódy Gábor számára Pilinszky munkái voltak inspirálók („pusztán Rád gondolni is lelki inspirációt jelent számomra”); a *Hármasoltár*, valamint Pilinszky és Kocsis Zoltán közös operaterve (*Három egyfelvonásos opera terve énekesek nélkül*) tévéváltozatát is szerette volna megvalósítani. Lásd Bódy Gábor és Kocsis Zoltán levelei P.-nek, in *Levelek Pilinszkynek*, 174–178.

⁴⁷ Karádi: *Pilinszky, Duras, Robbe-Grillet*, 48., Karádi Zsolt kiemelésével.

⁴⁸ Pilinszky János: *Rekviem*, in uó: *Széppróza*, Budapest, 1996, 7.

⁴⁹ Lásd Szilágyi Gábor: A látvány ereje. Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché, *Filmkultúra*, XXI. évf., 1980/6, 19–22, kiemelés Szilágyi Gábertól.

⁵⁰ Írta Pilinszky nagynénjeinek Velemből július 4-én, Kovács: „*Mindenből költészet lesz és csend...*” 46., kiemelés Pilinszkytól.



11–12. kép. Kazinczy: „Áldjanak a Múzsák!” Psyché: „Kedves volna a bajsztát megrángatni, s hogy nincsen, igazán sajnálom!” Pilinszky Kazinczy szerepében, mellette Patricia Adriani, Lónyay Erzsébet (Psyché) megformálója, képkockák a Nárcisz és Psyché című filmből, 1979–80, NFI Filmarchívum.

kastélyszoba sötét előteréből: nagyon lassan, minden szónak nyomatékokat, teret adva, hosszan ejti ki a nevet: ‘Pszühhe’, azaz Lónyay Erzsébet...’ – és megnyomja a szóvégi té-t; közben fokozatosan kap megvilágítást ellenfényben ülő alakja és arca – „...született 1795-ben...” „-ött-ben”. Ezután egy recitativ kánon kezdődik, különböző szereplők (fiatal lány, idős hölgyek és urak, rajtuk kívül egy láthatatlan tévémondó) hangja, részben egymást fedve, részben ismételve, egymást váltogatva együtt szövi mesévé, fikcióvá előttünk a Weöres által kitalált főszereplő, Lónyay Erzsébet életútját. (Már ennek az első közel négy percnél az értelmezése, jelentése külön elemzés tárgya lehetne.) Másodszor, még szintén a film elején, Bányácskán (Széphalom), háza oszlopos bejáratánál fogadja Psychét és jegyesét, Terek István grófot, akik mindketten költőnek vallják magukat. Egy rögtönzött versengésnek leszünk tanúi. Terek – Psyché mellett a lovak szerelmese – olvassa föl zsengeit Kazinczy, a felesége Török Sophie és kisebb társaságuk előtt: „Szép Lónyay Erzsébet, fogd be az én...” „...gebémet?” – egészítené ki halk iróniával Kazinczy a sorvéget. „Nem úgy!, kereszttrimes...” mire többen távoznak: „Hát ebből elég.” „Szép Lónyay Erzsébet, fogd be az én lovamat...” A vers végén Kazinczy megérinti a lábánál ülő Psyché fejét: „Az asszonyka, jobb költő, mint leendő férjemuram” – mondja. Ezután Dessewffy gróf hoz egy verset Psychétől is, *Az Ideál* címűt kezdi felolvasni: „Az üdő estvére járván, / Én Psyche, meg-mosakszom / Rósában, rosmarinban...” közben Psyché felpattan és bekapcsolódik, s így felváltva, versengve mondják (a rajongó és a szerző) tovább a verset. Kazinczy figyelmesen hallgatja, és a végén megszólal: „Ez már igen! Áldjanak a múzsák!” – mondja és megöleli Psychét. Kazinczy harmadik jelenetében Bódy Gábor két színhely párhuzamos cselekményét fonja egybe: míg Kazinczy

dolgozószobájában *Az én sugallóm* című, Psychéhez szóló plátói szerelmi költeményét olvassa fel az előző társaságnak, addig az előszobában Psyché, vőlegénye jelenlétében (majd öklendve távoztában) elcsábítja az ifjú Wesselényi Miklós bárót. „Az a kis lányka... Egy csintalan, dévaj gyerek” – s Kazinczy fejével enyhén a szomszéd helyiség felé biccent, ahol a szerelmeskedő párt látjuk egyre közelebb, végül premier plánban. Míg Kazinczy verssorai szűrődnek át a nyitott ajtón, a pár eljut az orgazmusig. „Igazi mestermunka” – halljuk Dessewffy bárót a vers végén – „Psyché nemcsak költő, hanem múzsa! Múzsa!” És karonfogva Kazinczyt átstétál vele az előszobába, ahol ekkor már ébredést színlel a pár. Negyedik jelenetében este, miközben a tücskök ciripelését idéző hangokat hallunk, két ifjú sziluettjét rajzolja meg gyertyafénynél Kazinczy. Éppen elmozdulnak merev tartásukból, hogy közös árnyképüket együtt tekintsék meg. Végül, ötödször, Psyché és Nárcisz rédei találkozása előtt az első jelenet nyitott szobájában, egy félbemetszett klasszicista oszlopfő mellett látjuk, amint lassan olvasni kezdi Psyché (azaz Weöres) Ungvárnémeti Tóth Lászlóról szóló emlékezését: „Tóth László elegáns líráját tisztelven, s tőle sokat és nagyot várván...”

„Szereplésed a filmben nagy ajándék, és abban bízom, hogy számodra sem volt túl terhes” – köszönte meg Pilinszky részvételét a rendező. A kétrészes mozifilm 1980 decemberében mutatták be a mozik. Szigethy Gábor korabeli kritikájában kiemelte: „A film maradéktalanul megkapó pillanata: az ezüstfejú Pilinszky János fátyolos hangon verssorokat olvas, hangjában egybelebeg múlt, jelen, jövő.”⁵¹ Kisebb, ún. cameoszerepben több képző- és happeningművész feltűnik a filmben: Erdély Miklós, Hajas Tibor, Hornyánszky Gyula, és egy mondat erejéig maga Bódy Gábor is.

MAGYAR KÖLTŐK LONDONBAN (1980. MÁRCIUS)

Fekete-fehér híradóriport, a Budapest Filmstúdió megbízásából Moldován Domokos és Fífilina József készítették,⁵² Magyar Filmhíradó, 16., 2'57", NFI Filmarchívum.

⁵¹ Szigethy Gábor: Bódy Gábor Psychéje, *Filmvilág*, XXIII. évf., 1980/12, 5.

⁵² Elérhető az NFI Filmarchívum oldalán: Magyar Filmhíradó 16., <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=22406> (Letöltés: 2021. november 21.). Az ezt megelőző 15. Filmhíradó tudósított Kossuth-díja átadásáról. Moldován Domokos (1943–2021) etnográfus, opera- és filmrendező, több művész, pl. Illyés Gyula, Károlyi Amy, Weöres Sándor portréfotográfusaként is ismert. Lásd Hat magyar költő Angliában – Moldován Domokos képriportja, *Kortárs*, XXIV. évf. 1980/7, 1113–1118. Fífilina József (1926–1983) Balázs Béla-díjas operatőr, érdemes művész, a Magyar Híradó munkatársa.

1980. március 9–20. között került sor a magyar írók nagy-britanniai látogatására, melyet az angol–magyar kulturális csereegyezmény keretében a Kulturális Kapcsolatok Intézete és a Birtish Council szervezett, külön hangsúllyal a magyar kortárs költészet szimultán megismertetésére.⁵³ A magyar kulturális programok részeként Londonban kiállítást szerveztek a magyar avantgárd művészek alkotásaiból a híres Hayward Galleryben, *The Hungarian Avant-Garde, The Eight and the Activists* címmel, és bemutatták Makk Károly *Szerelem* című, korábban Cannes-ban díjnyertes filmjét. A felolvasóközvetítésen részt vevő költőink: Juhász Ferenc, Károlyi Amy, Nemes Nagy Ágnes,⁵⁴ Pilinszky János, Vas István (programon kívül: Szántó Piroska) és Weöres Sándor voltak. Kísérőjük Vajda Miklós (1931–2017) szerkesztő-műfordító-kritikus, a *The New Hungarian Quarterly* irodalmi szerkesztője, az eseménysorozat egyik szervezője és aktív szereplője volt. Több ízben, rendkívül színesen és részletesen számolt be sikereikről és nehézségeikről, különösen a Pilinszkyvel történt incidensről.⁵⁵ Verseik angol nyelvre való fordításában, az ebben részt vevő elismert költők felkutatásában úttörő szerepe volt Vajda Miklósnak és az általa szerkesztett *Modern Hungarian Poetry* (New York, 1977) címmel megjelent antológiának. A fesztett programot jelzi, hogy a költők tíz nap alatt hat fellépésen vettek részt, előbb a skót Glasgow-ban, majd a walesi Bangorban, végül Londonban. A felolvasásokat rövid bevezető előzte meg, azután angol fordításban, majd a szerzők által magyarul hangzottak el a művek.

E programsorozat része volt az a március 16-i, a londoni Riverside Studiosban (egykor filmstúdió, ekkor kulturális központ) rendezett költői est, melyről 1980 áprilisában a hazai mozikban vetített összefoglaló filmhíradótudósítás készült.⁵⁶ A háromperces riport rövid snittekéből áll, ami megpróbálja a londoni magyar események keresztmetszetét adni: rövid londoni utcaképek vezetnek be, majd egy svenk a Riverside Studios előteréről, az írók portréfotóival és az érkező vendégekről, ezután a megtelt nézőtérről egy vágókép (Cs. Szabó László szemüvegben közepén), végre a színpadon helyet foglaló szereplők: Peter Jay, Gavin Ewart és George McBeth angol műfordítók, Vajda Miklós és sorrendben Pilinszky, Nemes Nagy Ágnes, Juhász Ferenc és Károlyi Amy rövid snitteken,⁵⁷ miközben a bemondónő a tudósítást ol-

⁵³ Lásd Vajda Miklós: Utazó költészet, *Kortárs*, XXIV. évf., 1980/7, 1110–1112., és Moldován Domokos képriportját *uo.*, 1113–1118.

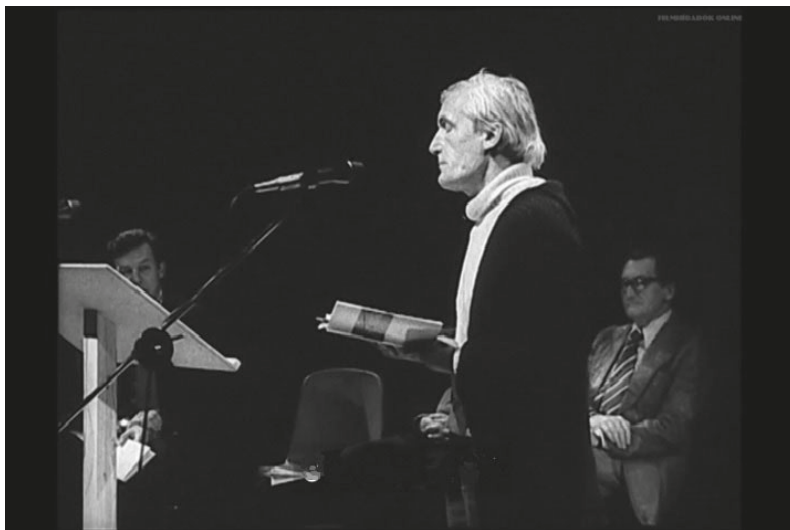
⁵⁴ Illyés helyett Nemes Nagy vállalkozott az útra. Lásd Vajda: *Utazó költészet*, 1110.

⁵⁵ *Uo.* Évekkel később a felolvasásokon kívüli történésekre koncentrálna szépírói eszközökkel megírta kalandjait Vajda Miklós: *Éj volt, egy síró magyar költővel az ágyon*, in *uo.*: *Éj volt, egy síró magyar költővel az ágyon – Portrék*, Budapest, Magvető, 2012, 79–95.

⁵⁶ Lásd az MNFA oldalán: <https://filmhíradokononline.hu/watch.php?id=22406> (Letöltés: 2021. november 23.), jelzete: NFI, MFH_1980_16-03.

⁵⁷ Vajda Miklós összefoglalójából tudható, hogy Vas István egy előző esti balesete miatt nem vehetett részt, helyette Juhász Ferenc olvasta föl verseit. Vajda: *Utazó költészet*, 1112.

vassa; ezután a költők dedikálják angol nyelvű köteteiket (Pilinszky, a nevető Nemes Nagy, Juhász), közben az esthez kapcsolódva három rövid riport Peter Sherwooddal (nyelvész, író, műfordító), George McBeth-tel (költő, műfordító) és egy ifjú magyar-irodalom-rajongó egyetemi hallgatóval, Timothy Koutchinskyval.



13. kép. Pilinszky felolvas a londoni Riverside Studiosban, mögötte Peter Jay angol költő, műfordító és Vajda Miklós szerkesztő, műfordító, képkocka, a Filmhíradó felvételéből, 1980. március, NFI Filmarchívum A Filmhíradó felvétele, NFI Filmarchívum.

Pilinszky több ízben megjelenik a felvételen, világos színű garbót visel, a többi-eket cigarettázva hallgatja, s amikor a mikrofonhoz lép, bár szava a filmen nem hallható, a kezében tartott *Kráter* verskötete jellegzetes védőborítójáról felismerhető. Szemét le-lehunyva versét oly lassan, tagoltan ejti, hogy szájáról leolvasható az *Utószó* sora: „Emlékszel még?...” A néhány másodperces snittből is érzékelhető, hogy a verset szinte kívülről mondja, és áhítattal, átszellemültséggel, a vers „pőre lényegét” igyekszik közvetíteni. A rövid tudósítás azért is számít unikálisnak, mert talán az egyetlen mozgókép, ami Pilinszky egy külföldi szereplését megőrizte.⁵⁸

⁵⁸ Néhány évvel korábban, Pilinszky 1969-es, szintén Londonban, a Queen Elizabeth Hallban megrendezett *Poetry International 69* nemzetközi költőtálalkozó felolvasóestjéről dupla hang-lemezt jelentettek meg, amelyiken többedmagával szerepel az alábbi verseivel: *Ravensbrücki passió, Harbach 1944, A szerelem sivataga, Introitusz*, angolul Patrick Garland tolmácsolásában: *Poetry International*, Directed by Ted Hughes & Patrick Garland, Recording made in the Queen

ÁTVESZI A KOSSUTH-DÍJAT, 1. (1980. ÁPRILIS 2.)

Díszszemle és állami díjak április 4-én, fekete-fehér filmhíradótudósítás, Magyar Filmhíradó, 15.⁵⁹, 2'46", NFI Filmarchívum.

A Pilinszkyt testileg-lelkileg megviselő március közepi brit látogatás, majd szeretett nagynénje, Baitz Borbála 1980. március 26-án bekövetkezett halála után, április 2-án vehette át a Kossuth-díjat, amely hatvanadik életéhez közeledve (1971-es József Attila-díja után) hivatalos elismerését jelentette. A Kossuth-díjat 1948-ban eredetileg az 1848. március 15-i forradalom emlékére alapította az Országgyűlés, de 1965-től az Állami Díjjal egyidőben április 4-éhez, az ország felszabadulásának évfordulójához kötötték átadását. Pilinszky 1980-ban olyan művészek társaságában kapta meg, mint Mensáros László színművész, Perényi Miklós gordonkaművész vagy Vilt Tibor szobrászművész, író társai közül Gyurkó László („a forradalmiság mai tartalmát kifejező irodalmi munkásságáért, Lenin-életrajzáért”) és Kolozsvári Grandpierre Emil („realista prózájáért, irodalmi publicisztikájáért”).⁶⁰ Pilinszky díjának indoklása: „humanista, antifasiszta szemléletű verseiért, költői munkásságáért”.⁶¹ A díj apropóján adott rádiónyilatkozatában a hatalomhoz fűződő viszonyáról is beszélt Tardos Júlia kérdésére:

- Ön a saját pályafutásában ezt a magas állami, hivatalos elismerést hogyan értékeli?
- Én úgy értékelem, mint azok, akik adták. Úgy gondolom, hogy ugyanannyi katolikus barátom van, mint amennyi marxista, és hogy a legdöntőbb most a barátságban és az irodalomban is, a problematika közössége; tudniillik, ha végiggondol mindent, akkor bárhol is ugyanarra az eredményre jut. Tehát – mit mondjak – nagyon rokonomnak érzem József Attilát, holott egy teljesen más világnézetű költő volt. Legmélyebben hatott

Elisabeth Hall, London, 1969, edited by Peter Orr, London, Argo Record, 1970. A dupla hanglemez fennmaradt Pilinszky János hanglemezei közt, PIM Médiatár, L320.

⁵⁹ Elérhető az NFI Filmarchívum oldalán: <https://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=2240> (Letöltés: 2021. november 22.). Magyar Filmhíradó 15., (3. tudósítás), 1980. április, MFH_1980_15-03.

⁶⁰ Viszonyításképpen teszem hozzá, az 1980 márciusában Londonban járt íródelegáció tagjai közül Juhász Ferenc ekkor már két ízben, 1951-ben és 1973-ban, Vas István 1962-ben és 1985-ben, Weöres Sándor 1970-ben részesült az elismerésből. Illyés Gyula 1948-ban, 1953-ban és 1970-ben, az öt helyettesítő, „beugró” Nemes Nagy Ágnes csak 1983-ban részesült Kossuth-díjban, hozzá hasonlóan az Újhöld-nemzedék további, az ötvenes években elnémitott jelentős tagjai: Ottlik Géza csak 1985-ben, Mándy Iván 1988-ban, Mészöly Miklós csak 1990-ben kapta meg. A posztumusz díjazottak közt volt Bartók Béla, Derkovits Gyula és József Attila.

⁶¹ A József Attila-díjat 1971. április 4-én kapta meg. A Baumgarten-díj után (1947. január) csaknem 25 évvel ez volt a következő hazai díjazása. Oklevele (mellette jelvénye) megtalálható hagyatékában: MTA KIK, Kézirattár, Ms 5942/431.

rám. Szóval a humanizmus minthogyha nem lenne elég. A művészet tulajdonképpen a humanizmuson túli humanitást keresi.⁶²

A „problematika közössége” és az eltérő világnézet ellenére „mégiscsak egyik vagyunk” gondolatai egybecsengenek Aczél György 1977. január 10-i, Pilinszkynek szóló rövid, ám szívélyes hangú levelével: „Remélem továbbra is barátian összeköt bennünket közös ügyünk: hazánk, a humánium, a költészet szeretete...”⁶³ Aczél György megjelent leveleiből látható, hogy érdeklődéssel és biztatással kísérte a költő pályáját, Pilinszky pedig elküldte neki friss kötetét.⁶⁴

A Filmhíradó és az MTV híradója is tudósítást készített az 1980. április 2-án, szerdán a Parlament kupolatermében sorra került díjátadó ünnepségről. A Filmhíradó felvételén mintegy két másodpercben látjuk Pilinszky Jánost, az elnöki asztal mögött felállított kamerán át, szemből. „Ismert művészeink kapták meg a Kossuth-díjat” – közvetít barokk zenei futamokra a Filmhíradó női konferansza, míg nevük említése nélkül (ABC-rendben) Mensáros László, Perényi Miklós, majd Pilinszky János alakja (2’ 22”–2’ 24”) jelenik meg: előbb Mensáros közeledik az elnöki asztal felé mosolyogva, majd Perényit látjuk már az asztal mellől, közlől, amint komoly tekintettel kezét ráz és köszönettel bólint; ezután a díjakat előkészítő, az asztal hátterében serény korabeli hostess hölgyeket, s utánuk következik a sötét öltönyt, fehér inget és sötét nyakkendőt viselő Pilinszky János félközletről. Ekkor veszi át Aczélától a nagyméretű díszalbumot, és Lázár György, majd Kádár János felé biccent visszafogott mosollyal, köszönetképpen. Kádár János visszamosolyog és tapsol. Ezt követően a tudósítás további díjakkal és díjazottakkal folytatódik.

ÁTVESZI A KOSSUTH-DÍJAT, 2. (1980. ÁPRILIS 2.)

Színes tévéhíradó-tudósítás, 3’ 51”, MTVA Archívuma.

Az MTV tudósítása ugyanekkor más kameraállásból készült. A Parlament mellett bimbózó fáktól jutunk be a kupolacsarnok elnöki asztalához. Itt együtt látjuk a teljes elnökséget: középütt a díjat átnyújtó Aczél György (a Minisztertanács [Mt.] elnökhelyettese, az MSZMP PB tagja) az Állami és Kossuth-díj-bizottság elnöke áll; a szélről indulva jobbján foglal helyet Győri Imre (MSZMP Központi Bizottsága titkára), Borbándi János (az Mt. elnökhelyettese), Gáspár Sándor (az MSZMP

⁶² Lásd Tardos: *Kossuth-díj*, 222.

⁶³ MTA KIK, Kézirattár, Ms 5950/77.

⁶⁴ Kocsis Zoltán említi egy helyütt, hogy Hajós utcai otthonában járt Pilinszky Aczél, és több ízben, személyes ügyében is a segítségére volt.

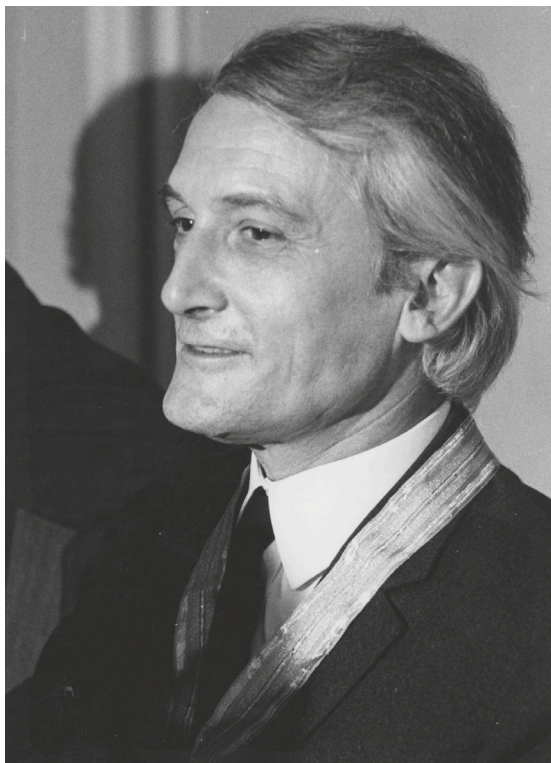


14–15. kép. Pilinszky a Parlamentben, nyakában a Platón-éremmel, 1980. április 2. filmhíradó- és tévéhíradó-tudósítások képkockái, NFI Filmarchívum, MTVA Archívuma.

KB és PB tagja, az Elnöki Tanács elnökhelyettese) és Kádár János (az MSZMP KB első titkára); Aczél közvetlen balján Lázár György (az Mt. elnöke), Havasi Ferenc (az Mt. elnökhelyettese, az MSZMP KB és PB titkára), Szekér Gyula (az Mt. elnökhelyettese) és Huszár István (az Mt. elnökhelyettese). Ezután a kamera az elnöki asztal jobb végéről, bal profiljukból veszi az asztalhoz érkezőket, köztük kb. három másodpercre az örömteli Pilinszkyt, aki kezet fog Aczél Györggyel és megköszöni a díjat (ezután vette át a nagyméretű díszdobozt stb.). Itt tehát a vágó e három másodperccel korábbi pillanatot használt fel a tudósításban, s ezzel kiegészült a Filmhíradó felvétele. Ahogy Pilinszky a kézfogáshoz előre hajol, felsőtestén a nyakában lógó érem is kilendül, és a snitt befejeződik; a következőn még az Aczél György mellett különben e nézetből takarásban ülő, tapsoló Lázár Györgyöt mutatja közeliben a kamera, aki merev tartással, rezzenéstelen arccal fordítja Kádár János felé szótlanul is jelentéses tekintetét.

Pilinszky Kossuth-díja kapcsán erről a nyakában viselt jutalomról is meg kell emlékeznünk. A híradótudósításban látható, hogy a vendégek közül többen kitüntetéseiket a mellükre tűzték, talán a meghívó tartalmazott is efféle ajánlást. Pilinszky János erre az ünnepi alkalomra a Bajor Szépművészeti Akadémia (*Bayerische Akademie der Schönen Künste*) levelező tagjainak járó Platón-érmét vette föl. Ez a díj egyben Pilinszky külföldi elismertségét és sikerét is bizonyította, melyre méltán lehetett büszke. 1971-ben a salzburgi Otto Müller Verlag gondozásában jelent meg válogatott verseit és esszéit tartalmazó *Großstadt-Ikonen* című kötete.⁶⁵ A Bajor Akadémia 1973. június 14-i ülésén döntött Pilinszky János, „mint a művészet legmagasabb szintű képviselője” levelező taggá (*zum korrespondierenden*

⁶⁵ János Pilinszky: *Großstadt-Ikonen – Ausgewählte Dichtungen und Essays*, Übers., Eva Czjzek, Roman Czjzek, Jeannie Ebner, Gerhard Fritsch und Éva Vajda, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1971.



16. kép. Pilinszky János a Bajor Szépművészeti Akadémián Münchenben, 1973. július 5., Hans Piper felvétele, PIM Művészeti, Relikvia- és Fotótár

Mitglied) választásáról. Ebből az alkalomból 1973. július 5-én vehette át az Akadémia oklevelét és Platón képmásával díszített tagsági érmét Münchenben.⁶⁶ Az 1948-ban alapított Bajor Akadémia a különböző művészeti ágak (irodalom, zene, színház, film, képzőművészet) kiemelkedő képviselőit fogta össze, tagja volt például Böll, Josef Brodzskij, Elias Canetti, T.S. Eliot vagy a magyarok közül is néhányan, Kodály Zoltán és Ligeti György zeneszerzők. Pilinszky ezt írta Czjzek Évának, egyik fordítójának, barátjának a megválasztásával kapcsolatban: „A Bajor Akadémia tagjává választott, ami nagyon megtisztelő és nagyon mulatságos ugyanakkor.”⁶⁷ Platón *Lakomája* döntő olvasmányai egyike volt, ez inspirálta Sheryl Sutton-könyvét

⁶⁶ A Bajor Szépművészeti Akadémia oklevele megtalálható Pilinszky kéziratok hagyatékában: MTA KIK Kézirattár, Ms 5942/430., a hozzátartozó érem Toni Stadler (1888–1982) német szobrász alkotása, PIM Művészeti, Relikvia- és Fotótár, 2017.46.1., bronz, 6,3x6,3 cm.

⁶⁷ Pilinszky János *Összegyűjtött levelei*, Budapest, Osiris, 1997. 333.

(1977) is.⁶⁸ A párbeszéd, azaz a közös gondolkodás, a csendből újra építkező költői szó vajon mit üzenhetett pártunk és államunk vezetőinek? Talán csak egy hóbortos megnyilvánulást, de Pilinszky számára ez a díj az eszményinek tartott Platónnal való azonosulást jelenthette.



17. kép. A Bajor Művészeti Akadémia (Bayerische Akademie der Schönen Künste) Platón arcképével díszített levelező tagsági érme, bronz, textilszalagon, Toni Stadler alkotása, 1973, PIM Művészeti, Relikvia- és Fotótár.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm dolgozatom megírásához nyújtott nélkülözhetetlen segítségüket Pilinszky János hozzátartozóinak: Kovács Péter és Kovalovszky Márta, Mátyás Jakabné Kovács Erika, Kovács György. Külön köszönöm Hafner Zoltán észrevételeit, továbbá Agárdi Péter, Fitz Péter, Mispál Attila, az MTA KIK Kézirattár (Babus Antal, Horányi Károly), az MTVA Archívuma, Nagy Zita, a Nemzeti

⁶⁸ A Kipke Tamásnak adott interjúbán Pilinszky a Sheryl Sutton-kötetét így jellemezte: „Ez egy amolyan platóni dialógus”. Kipke Tamás: Csönd és szemlélődés, in *Beszélgetések*, 164.

Filmintézet Filmarchívum (Kovács Ágnes, Kertész Zsolt), a Petőfi Irodalmi Múzeum (Gál Csaba, Józsa Gábor, Lukács Ágota), Soltész Márton és a Szent István Király Múzeum (Izinger Katalin) segítségével.

IRODALOM

- BENDE József (szerk.): Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Magvető, 2020.
- BENEY Zsuzsa: Pilinszky Pilinszky-verset mond, *Élet és Irodalom*, XXIV. évf., 15. szám, 1980. április 12., 13.
- BÓDY Gábor: Önéletrajz, *Filmkultúra*, XXVII. évf., 1986/2, 8.
- CZIGÁNY György: A hang tekintete, in Czigány György: *Csak a derű óráit számolom...*, Budapest, Zeneműkiadó, 1981, 120.
- FODOR András: Pilinszky Jánosról – szerzői estjén, *Élet és Irodalom*, XIX. évf., 1975. január 18., 12.
- HAFNER Zoltán (szerk.): *Levelek Pilinszkynek*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 2012.
- HAFNER Zoltán (szerk.): *Pilinszky János: Beszélgetések*, Budapest, Századvég, 1994.
- HAFNER Zoltán (szerk.): *Pilinszky János: Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995.
- HAFNER Zoltán (szerk.): *Pilinszky János összegyűjtött levelei*, Budapest, Osiris, 1997.
- HAFNER Zoltán (szerk.): *Pilinszky János: Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.
- HAFNER Zoltán (szerk.): *Pilinszky János: Széppróza*, Budapest, Osiris, 1996.
- HAFNER Zoltán – HERNER János – KUCSERA András (szerk.): *Pilinszky fényképei*, Budapest, Pesti Szalon, 1995, XLV, XLIX–LVI.
- IZINGER Katalin – PALLAG Zoltán (szerk.): *Pilinszky és Fehérvár, 2015. június 6 – október 31.*, kiállítási katalógus, A Szent István Király Múzeum közleményei D-sorozat 341. szám, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2015.
- JELENITS István (szerk.): *Pilinszky János: Versek*, Budapest, Századvég, 1992.
- KARÁDI Zsolt: Pilinszky, Duras, Robbe-Grillet, *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, LVI. évf., 2021/4, 40–48.
- KOCSIS Zoltán (szerk.): *Szabadesés – Pilinszky János emlékére*, LP, Budapest, Hungaroton, 1986.
- KOVÁCS Erika: „Mindenből költészet lesz és csend...”. *Pilinszky-emlékek, dokumentumok*, Budapest, Osiris, 2003.
- KOVÁCS Péter: *A tegnap szobrai. Fejezetek a magyar szobrászat közelmúltjából*, Szombathely, Életünk, 1992, 111–112.
- KOVÁCS Péter: *Pilinszky közelében*, Budapest, Vigilia, 2015, 179.
- KOVÁCS Péter: *Schaár Erzsébet*, Budapest, Gondolat, 1995, 34–35.
- KOVÁCS Péter – KOVALOVSKY Márta: *Schaár Erzsébet*, Budapest, N&n galéria, 2003.

- KŐHÁTI Zsolt: A művészi remeklés morálja – Pilinszky János: A mélypont ünnepéye, *Filmkultúra*, XXVI. évf., 1985/5, 74–77.
- KÖRMENDY Kinga: *Pilinszky János kéziratok hagyatéka*, Budapest, MTA Könyvtára, 1996.
- KROÓ András: Pilinszky János: Ők, *Népszabadság*, XXXIX. évf., 205. szám, 1981. szeptember 2., 7.
- MELCZER Tibor: A költő szavai – Jegyzetek Pilinszky János lemezeiről, *Jelenkor*, XXV. évf., 1982/7, 151–153.
- MOLDOVÁN Domokos: Hat magyar költő Angliában, képriport, *Kortárs*, XXIV. évf. 1980/7, 1113–1118.
- PILINSZKY János: (A) (M) (X), *Jelenkor*, VI. évf., 1963/7, 662–668.
- PILINSZKY, János: *Großstadt-Ikonen – Ausgewählte Dichtungen und Essays*, Übers., Eva Czjzek, Roman Czjzek, Jeannie Ebner, Gerhard Fritsch und Éva Vajda, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1971.
- SÁNDOR Zsuzsanna: Saját pszichoanalízis – Szurdi András saját gyerekkorról és diktatúráról, *168.hu*, 2019. október 24., <https://168.hu/kultura/szurdi-andras-film-konyv-torteneleAAm-176153>
- SCHAÁR Erzsébet – PILINSZKY János: *Tér és kapcsolat*, Budapest, Magvető, 1975.
- SZIGETHY Gábor: Bódy Gábor Psychéje, *Filmvilág*, XXIII. évf., 1980/12, 5.
- SZILÁGYI Gábor: A látvány ereje. Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché, *Filmkultúra*, XXI. évf., 1980/6, 19–22.
- SZÜTS Dénes: Doktor „Aranycsillag”..., *Népszava*, IC. évf., 20. szám, 1971. január 24., 4.
- VAJDA Miklós: *Éj volt, egy síró magyar költővel az ágyon*, in uő: *Éj volt, egy síró magyar költővel az ágyon – Portrék*, Budapest, Magvető, 2012, 79–95.
- VAJDA Miklós: Utazó költészet, *Kortárs*, XXIV. évf., 1980/7, 1110–1112.

A CSEND ESZTÉTIKÁJA PILINSZKY JÁNOS MŰVÉSZELETÉBEN



SEBŐK MELINDA

Pilinszky János az „emberiség istenkeresésének legdrámaibb szavú tolmácsa”,¹ megváltást kereső költő, aki a háború történelmi pillanatait, az ember áldozattá válását, a 20. század emberének lelkiismeret-vizsgálatát a legdísztelenebb szük-zavúsággal, az elnémulás kockázata árán is képes kifejezni.

Amikor Szabó Ferenc *Napfogyatkozás – kereszténység és modernség* kötetének *Túl a nihilizmuson* című fejezetében a kereszténység központi kérdéseit a modernség szellemi kontextusában vizsgálja, rávilágít, hogy az irodalom a maga diszkurzusában mindig újraértelmezi az egzisztenciális tapasztalatból kiinduló és az Istenre, a transzcendensre vonatkozó kételyeit.² A keresztény irodalom Szent Ágostontól napjainkig az írói hitélmény szubjektív változatainak igazolását keresve különböző értelmezésmódokra ad lehetőséget.

Az irodalmi és a felekezeti én megkülönböztetéséről vall Pilinszky János, mikor Mauriacra emlékeztető fordulattal a „költő vagyok és katolikus”³ kijelentésével az irodalom teológiai értelmezéstradíciójának megszakíttóságát próbálja érzékeltetni. S bár Pilinszky vallomásában különválasztja a művészetet a hitbéli-vallási meggyőződéstől, művészeete katolikusnak tekinthető abban az értelemben, amit Rónay György a teológiai-irodalomesztétikai eszmék szintézisét összegző *Modern katolikus irodalmunk kérdéseihez* című írásában megfogalmaz: „Hogy egy költő katolikus-e vagy nem, arra nézve csak egyetlen meghatározó elvet tudok elfogadni: azt, hogy az illető művészetben kifejezett élményvilága katolikus-e vagy nem.”⁴ Pilinszky spirituális gondolatokkal átszőtt prózai és drámai írásaiban is következetesen képviselte a katolikus létszemlélet egyetemességét, műveinek legfőbb témakörei

¹ Rónay László: *Isten nem halt meg. A huszadik századi magyar spirituális líra*, Budapest, Szent István Társulat, 2002, 134.

² Szabó Ferenc: *Túl a nihilizmuson*, in uő: *Napfogyatkozás – kereszténység és modernség*, Róma, Ugo Detti Nyomdája, 1991, 311–316.

³ Pilinszky János: *Tragikum és derű*, in Török Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Budapest, Magvető, 1983, 123.

⁴ Rónay György: *Modern katolikus irodalmunk kérdéséhez*, in Bende József (szerk.): *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, Budapest, Vigilia, 2004, 325.

a bűn, a szenvedés, a megváltás és az üdvtörténet problémái. Pályájának indulása, korai verseinek hagyományos ríme, ritmusa a Babits-iskola eredményeihez köti, bár a hatás nem olyan jelentős, mint Rónay György esetében, és a világháborút követő években új utakra lép: az elvont tárgyiasságban, a szimbolikus-biblikus jelképességben, az ontológiai kérdéseket boncolgató, tömör lírai darabokban találja meg igazi hangját. A verseiben rejlő transzcendencia, sűrített műveinek túlvilági üzenete, a táj misztikája és objektív költői módszere Rónay György költészetével rokonítható néhány ponton, de míg Rónay meggyőződéssel tekint a léten túli világra, addig Pilinszky misztikus kérdéseivel transzcendens titkokat kutat. Míg Rónay György költészetében épp az artikulált csönd, a hangzás jelöltsége áll ellentétben annak fogalmi némaságával, addig Pilinszky-nél a csönd legtöbbször a hallgatás, a jel hangzó oldalát nélkülöző állapot. A beszéd határait kitágító csend esztétikai szerepének kettősségéről Pilinszky így nyilatkozott egyik vallomásában:

A költő munkájának legalább akkora része a csönd és a hallgatás, mint a megnyilatkozás. Csakhogy többféle csönd, többféle hallgatás létezik. Az egyik például tehetetlenségből és tanácstalanságból fakad. Ez bizony keserves, s még részletekben is nehéz önmagunkban bevallanunk. De van aktív csönd és aktív hallgatás is, ami leginkább az atléták felkészülésére hasonlít. Ez jófajta csönd.⁵

A Pilinszky-életműben a csendet a költői kommunikáció részeként kell értelmezni, mivel a csend poétikája különös hangsúlyt kap drámai telítettségű-feszültségű művészi megnyilatkozásaiban. A csend esztétikájának különös jelentősége van egyik fiatalkori zsenéjében, az *Őszi vázlatban* is:

A hallgatózó kert alól
a fa az ürbe szimatol,
a csend törékeny és üres,
a rét határokat keres.⁶

A miniatűr remekmű már 1941-ben megjelent az *Élet* című lapban, de később az 1946-os *Trapéz és korlát* című első Pilinszky-kötetnek is kiemelkedő lírai darabja lett. A *Trapéz és korlát* versei a második világháború idején, 1941 és 1944 között keletkeztek. A versek szinte mindegyikében érződik a háborús kor fenyegetettsége, de a háború megrendítő tapasztalatának konkrét élménnyé sűrítése csak a *Harbach 1944*, a *Késő kegyelem* és a *Mert áztatok és fáztatok* című költeményekben

⁵ Pilinszky János: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 2. köt., Budapest, Századvég, 1993, 114.

⁶ Uő: *Őszi vázlat*, in *Pilinszky János összes versei*, Budapest, Osiris, 2001, 15.

érzékkelhető. Pilinszky első kötetében már ott rejtőzik a háború szörnyűsége – jelezve költészetének folytatását. Pilinszky nem volt hadifogoly, „csak szemtanú volt, de a látványt olyan mélyen élte át, az emlékek olyan erősen beleivódtak, hogy háborús önarcképét soha nem tudta elfelejteni, Németországban szerzett megdöbbentő élményei költészetét életre szólóan meghatározták, a háborús motívumok végérvényesen beépültek lírájába”.⁷ A korai Pilinszky-verseknek alapélménye az egzisztenciális magány. A *Trapéz és korlát* verseiben is különös létállapotot jelöl az emberi kommunikáció hiánya. Az *Őszi vázlat*ban a magányállapot nem direkt jut kifejezésre, hanem rejtetten az emberi fájdalom sejtelmeként van jelen. A viszonylagos mozdulatlanságban, a csendes kietlen tájban sejteni a nemsokára bekövetkező tragédiát, a „távoli kétes tájak” fenyegetését. Erre figyelmeztet a vers zárolata is:

távoli, kétes tájakon
készülődik a fájdalom.⁸

Végállapotszerű pillanat megfestése a törekeny és üres csendben a miniatűr költemény. Pilinszky azt a pillanatot ragadja meg, amelyben az egyén rádöbben tragikus magányára, emberi kapcsolatainak törekenységére és a közeledő elmúlásra.

A misztikus költészet modern lehetősége Pilinszky János 1959-ben megjelent *Harmadnapon* kötete. Az alapvetően tragikus hangoltságú versekben az Istennel való kommunikáció vágya fogalmazódik meg. A *Harmadnapon* lírai darabjaiban a csendmetafora különös esztétikai élményt nyújt a világháború pokkait felidéző úgynevezett „stációversek”-ben (*Egy KZ-láger falára, Ravensbrücki passió, Harmadnapon*), a rövidebb, ám annál jelentősebb négysorosokban (*Ama kései, Agonia Christiana, A harmadik, Hideg szél, Négysoros*) és a hosszabb lélegzetű, különös fényhatású, látomásos költeményekben egyaránt (*Kihűlt világ, Egy arckép alá, Félmúlt, Apokrif*). A versekben áttételes utalásokkal rajzolódik ki az élmények valósága, a csend problematikája létszemléleti síkra vetül. A *Harbach* halálos csendje, a *Ravensbrücki passió* kockacsendje, a *Félmúlt* hamunéma fala és üvegkoporsó-képzete egyértelműen kapcsolódik a később írt *Passió* „üvegmögötti” csendjének jelentéséhez.

Az *Apokrif* és a *Senkiföldjén* nem idézi fel ugyan konkrétan a világháború képeit, mégis végítéletzerű látomásai és az emberi kommunikáció hiányának problémája érzetetik a létben szorongó, magányos individuum kataklizmáját. Az emberi nyelvet elhagyó egyén némasága az *Apokrifban* is hangsúlyozott:

⁷ Tüskés Tibor: *Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében*, Budapest, Szépirodalmi, 1986, 85.

⁸ *Pilinszky János összes versei*, 15.

Szavaidat, az emberi beszédet
 én nem beszélem. [...]
 Nem értem én az emberi beszédet,
 és nem beszélem a te nyelvedet.
 Hazátlanabb az én szavam a szónál!

Nincs is szavam.⁹

A megghiúsult kommunikáció csendjében Pilinszky egy olyan kiüresedett világról ír, ahol az emberi beszéd már nem alkalmas kapcsolatteremtésre. A lírai én hiába vágyakozik Istenhez megváltásért, valós párbeszéd nem jön létre. A háborúban megszakadt a kommunikáció Isten és ember között, ezért Pilinszky folyamatosan kutatja, hogyan valósulhatna meg újra a párbeszéd. Lírájában megszorodnak a krisztusi szenvedéstörténet, az áldozattá válás és a feltámadás evangéliumi motívumai.

Az 1970-ben megjelent *Nagyvárosi ikonok* kötetben visszatérnek Pilinszky megszokott motívumai: a csönd, a csillag, a magány, a halál és a félelem. A mindössze tizenöt költeményt tartalmazó kötet, ha nem is a változás, de az átalakulás jegyeit mutatja. A *Nagyvárosi ikonok* abban is különbözik az eddigi kötetektől, hogy ebben jelenik meg a *KZ-oratórium* című alkotása. S bár Pilinszky alapvetően lírikus alkat, a *KZ-oratóriumot* műfaji szempontból lírai oratóriumnak tekintette, a színpadi utasítás szerint:

A szöveg a valóság három síkját érinti, akár egy gyászmise. Megemlékezés, történés és játék: egyenlő érvennyel hat benne. Ezért a különböző hőfokok is keresztezik egymást: egy-egy drámai kitörést lehűt a megemlékezés liturgiája; egy-egy hűvös mondatát kiemeli, hogy most történik; egy-egy sűrítést megszelídít a játék naiv hangja. A szereplők: halottak. De mint színészek: élők. Egyek közülünk.¹⁰

A művet a 2001-es Pilinszky-bibliográfia már egyértelműen a színpadi művek közé sorolta. A később írt drámai alkotásokhoz hasonlóan a *KZ-oratóriumban* is megfigyelhető az újraírás, a belső intertextualitás, vagyis az életművön belül alkalmazott szövegköziség. Az oratóriumban megfigyelhető leggyakrabban alkalmazott szövegalkotási eljárás a halott szereplők monológjának vagy töredezett dialógusának önisméltése és a *Harmadnapon* kötet *KZ láger falára*-ciklus lírai darabjainak intertextuális újraírása. Így a hallgatás, a meg-nem-értés és a csönd nem csupán

⁹ Uo., 55.

¹⁰ Pilinszky János: *KZ-oratórium*, in uő: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 1998, 215.

a halottak és az élők párbeszédének lehetetlenségéből fakad, hanem a három halott szereplő töredékes emlékképeiből is. Az öregasszony, a kisfiú és az R. M. monogrammal jelzett fiatal lány újra felidéznek azt a pillanatot, amikor KZ-lakók lettek. Az emlékképek sora a *Harmadnapon* újrairásaként is értelmezhető. Az „Egyetlen óriás ütés!”, a „Halálos csend”; „a rabruha kifoszló cérnaszála”; a kisfiú kockájának csöndje¹¹: egyrészt visszautal a *Harmach 1944*; az *Egy KZ láger falára*, a *Ravensbrücki passió*, az *Apokrif* és a *Félmúlt* című versek motívumaira; másrészt összefüggésbe hozható a *Nagyvárosi ikonok*ban megjelent *Passió* „üveg mögötti csönd”-jének jelentésével. A *Passió* című vers a második világháború tapasztalatát, a jóvátehetetlen történeteket, a múlni képtelen időt, vagyis a *Harmadnapon* és a *KZ-oratórium* élményanyagát időtlenné merevíti:

Csak a vágóhíd melege,
muskátliszaga, puha máza,
csak a nap van. Üveg mögötti csöndben
le mosakodnak a mészároslegények,
de ami történt, valahogy mégse tud véget érni.¹²

A *Passió* című versben bizonyos tárgyi elemek, az illat- és színhatás, az üveg mögötti csönd sugallja a nyomasztó emlékeket, de a múltban elkövetett bűn egyetemes passióvá válik: a szenvedés időtlen és jóvátehetetlen. Az áldozat és az elkövető egyaránt elszenvetője az eseményeknek. A „hóhér” és „áldozat” szerepkettőse, a szenvedés motívuma szüli a *Passió* című vers csendjét. A háborúban nem az a lényeges, ki hal meg, hanem a szenvedés, a szerencsétlenség és az árvaság felismerése. Erre világít rá a *KZ-oratórium*ban az Öregasszony monológja is:

csak azt az egyet tudhatnánk, hogy
végül is megtörhetjük-e,
nem a magunkét, a másik magányát,
az áldozatét, aki fél,
a gyilkosét, ki nem érzi, hogy ölt,
azét, ki már nem is mer tudni rólunk.¹³

¹¹ „KISFIÚ: Hét kocka van. / Az elsőt nem tudom. / A második – utak és messzeség. / A harmadikban katonák. / A negyedik kockában mi vagyunk. / Az ötödikben éhség és kenyér! / A hatodik kockában csönd van.” Pilinszky: *Széppróza*, 221–222.

¹² Pilinszky János összes versei, 82.

¹³ Pilinszky: *Széppróza*, 223.

Pilinszky az árvaságról és a magányérzet transzcendens felismeréséről a következőképp nyilatkozott: „Csak azok, akik fölismerték magányuk gyógyíthatatlan mélységét, realitását, kezdhettek egyáltalán reménykedni, várakozni a szó természetfeletti értelmében. Nincs erősebb, valódibb szavunk a bennünk várakozó magány, elhagyatottság kiáltásánál, ennél a beszédes, könyörgő csöndnél, mely egyedül azzal mutat magára, hogy van.”¹⁴ Ez összefüggésbe hozható Simone Weil gondolataival, aki a Pilinszky által is fordított *Kegyelem és nehézkedés*ben írja, hogy a csönd „maga Isten beszéde. A teremtett világ mindenestül csak ennek rezgése. [...] S amikor megtanuljuk megérteni a csöndet, ez a beszéd az, amit most már még világosabban kihallunk a csöndön túlról”.¹⁵

Simone Weil egyike azon néhány európai gondolkodónak, aki – Dosztojevszkij, Albert Camus, Robert Wilson és Pierre Emmanuel mellett – Pilinszky életművére szemlélet- és motívumformáló erővel hatott. A *Szálkák*tól még inkább felerősödik Pilinszky transzcendens iránti vonzalma, mivel megragadta Weil platonista jellegű vallásos misztikája, amely számot vet az emberi lét tragikumával. A weili misztika egyik lényegi vonása az emberi szenvedés metafizikai távlatainak, a „szerencsétlenség”-nek a hangsúlyozása. Ha a szerencsétlenségben mégis kitartunk a szeretetben, elnyerhetjük Isten kegyelmét. Pilinszky a misztikusok szomjúságával keresi Istent, a kegyelem forrását. A filozófusnő gondolatait szó szerint veszi át *Juttának* című versében:

Latrokként – Simone Weil gyönyörű szavával
– tér és idő keresztjére
vagyunk mi verve emberek.¹⁶

Az 1972-ben megjelenő *Szálkák* kötetben a költő ismert motívumai közé újak kerülnek: szálka, tél, hideg, bárány, kegyelem. A számos asszociációs lehetőséget rejtő, metaforákban gazdag *Szálkák* kötet a termékenység korszakát hozta művészi pályáján. A Pilinszky-líra Simon Weil-i gondolkodásmódjában Jézus kereszthalála által az ember tér és idő szorításában véges lényként létező, így csak „az emberi hallgatás felelhet meg a távoli Isten csöndjének”.¹⁷ Pilinszky felismeri „[a] tökéletes kommunikáció, a szenvedés, a vallás és az emlékezés által egyszerre áhított csend emberi lehetetlenségét”.¹⁸ Utolsó korszakát a szabad formakezelés, a rövid, szikár, lecsupaszított formák, a szűkszavúság és a sűrített beszéd jellemzi. A kihűlt, kiüresedett világ és a magányos lét viszonyát értelmező *Ez lesz* című vers három

¹⁴ Uő: A magányról, in uő: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 761.

¹⁵ Simone Weil: *Kegyelem és nehézkedés*, ford. Pilinszky János, Budapest, Vigilia, 1994, 14.

¹⁶ *Pilinszky János összes versei*, 96.

¹⁷ Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas, 1998, 223.

¹⁸ Uo.

sorra redukálódik: csupán a szétfoslás, a végső megpihenés, a csend és a béke metaforáit hagyja meg a költő:

Oszlás-foslás, vánkosok csendje,
békéje annak, ami kihűlt, hideg lett,
mindennél egyszerűbb csend, ez lesz.¹⁹

A háromsoros látomás a maga egyszerűségében és tömörségében is hibátlan remeklés. Az ember magánya itt nem egzisztenciálisan, hanem kozmikusán értelmezhető; a létszorongás döbbenete helyett azonban enyhület és megbékélés árad a vers soraiból. A sűrített lírai darab transzcendens távlatokat nyitva az időtlen, végtelen enyhületet és misztikus tapasztalatot sugallja, amely csak az isteni csendben nyerhet feloldódást.

Már a *KZ-oratórium* is sejteti a Pilinszky-életműben a drámai műforma kipróbálását, az 1974-ben megjelent *Végkifejlet* kötet a versek mellett négy színművet is tartalmaz. Pilinszkyre az 1971-es párizsi útján elementáris erővel hatott Robert Wilson színháza. *A süket pillantása* bemutatója után 1972-ben és 1973-ban rövid idő leforgása alatt megírta a *Gyerekek és katonák*, a *Síremlék*, az „*Urbi et orbi*” a *testi szenvedésről* és az *Élőképek* című színműveit. 1967-ben a *Szagrális színház* című esszéjében kifejtette:

A színház eleve szagrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes [...] megadni a jelenlét igazságát. [...] A szagrális utalás és jelenlét ereje ugyanis szinte szabad kezét ad a „cselekmény” számára, [...] mivel nincs utánzásra kötelezve, s minden pillanata eleve az elveszíthetetlen teljességet birtokolja. Ilyen értelemben „mozdulatlan”, vagyis tökéletes, vagyis teljes.²⁰

A színpadot tehát eleve szagrális cselekedetként felfogó Pilinszky *A süket pillantása* párizsi előadásában a kortárs színházzal szemben támasztott elvárásainak igazolását és visszavonhatatlan megerősítését látta. S bár Wilson egy vele készített interjúban azt nyilatkozta, hogy a műveinek, „legalábbis a szó logikai értelmében, nincs »értelme«, csak egy témával vagy egy nagyon személyes tapasztalattal kapcsolatos szabad asszociációkra vonatkozatható”,²¹ Pilinszky a wilsoni mű előadásában evangéliumi párhuzamot vont a látottakkal. Néhány korabeli kritika is

¹⁹ *Pilinszky János összes versei*, 118.

²⁰ Uő: *Szagrális színház?*, in *Publicisztikai írások*, 535.

²¹ P. Müller Péter: *Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról*, *Literatura*, XLVI. évf., 2020/4, 436. P. Müller Péter tanulmányában a Testtel hallani, testtel beszélni. Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke (ford. Kiss Gabriella, *Theatron*, I. évf., 1998/1–2, 69–70) interjúra hivatkozik.

hangsúlyozza a rituális jelleget. Martin Gottfried 1971 őszén közölt kritikájában megjegyzi, hogy *A süket pillantása Proológusának* „fő motívuma a katolikus egyház gyertyái, a struktúrája pedig a misével azonos”.²² Egy süketnéma kisfiú rajzaiból, álmaiból ihletett darab mozdulatlanságában, a hang helyébe lépő csendben, a végletekig lassított gyilkosság rituáléjában Pilinszky saját színházzal kapcsolatos elgondolásait vélte megvalósulni. A mozdulatokat és az időt lelassító, a cselekményt és a beszédet mellőző előadás bemutatója inspirálta, hogy Wilson nyomán újra megfogalmazza nézeteit a mozdulatlan és a szó nélküli színpadról, mikor 1971-ben *Új színház született* című publicisztikai írásában megjegyzi:

Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalma vette alapul. Pontosabban: az áhítat, az álom és a büntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanság uralja. Igen, a csönd, de ez a csönd nem beszédellenes. Épp ellenkezőleg: a beszéd határait tágítja ki. Ahogy a teremtés maga is néma beszéd, s a költészet is, bár anyaga a nyelv, lényege szerint néma beszéd, a csönd, a kimondhatatlan kimondása a köznapi nyelv elnémítása, meghaladása árán. [...] Nem túlzok, ha azt mondom, Isten hallgatása az igazi beszédformája ennek a vadonatúj és számadásszerűen tradicionális vállalkozásnak.²³

A Wilson-hatás olyan meghatározó volt Pilinszky számára, hogy a rövid idő alatt megírt négy színdarabjában is működteti a mozdulatlan, lassított, néma színház elvét. A Wilson-produkció statikussága azt a benyomást keltette a költőben, mint ha az előadás az általa elképzelt színházeszményt képviselte volna. *A süket pillantása* főszerepét alakító Sherryl Suttonnal folytatott *Beszélgetésekben* (fiktív párbeszédben) megjegyzi: „Wilsonnal kapcsolatban éppúgy beszélhetnénk a csenden-túli csendről és a szépségen-túli szépségről. Nála a némaság elnémíthatatlan beszéd.”²⁴

Robert Wilson néma színháza és Simone Weil vallásos misztikája a Pilinszky-dráma nyelvszínpadi előzményeinek tekinthetők. A háborúról, a szenvedésről, a bukásról, a válsághelyzetekről szóló Pilinszky-antidramákban a valós cselekvést passió, a dialógust reflexív monológ és csönd, a valós tetteket mozdulatlanság vagy metafizikai értelemben rejtett történés, a profán eseményeket szakrális kiszolgáltatottság és liturgikus keret helyettesíti.

Pilinszky színművei az alázat, a jelenlét, a mozdulatlanság, a csönd, a kegyelem, a szeretet kulcsszavai köré rendeződnek. A *Gyerekek és katonák* a háború és a béke;

²² Sepsí Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015, 84–85.

²³ Pilinszky János: *Új színház született*, in *Publicisztikai írások*, 652.

²⁴ Uő: *Beszélgetések Sherryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*, in uő: *Széppróza*, 142.

a *Síremlék* a pusztulás és a szépség ellentétének; az *Élőképek* az érintés és a kommunikáció lehetetlenségének, az *Urbi et orbi* pedig az emberi szenvedés és a jézusi megváltás drámája. A Pilinszky-drámákban a szereplők többnyire szótlannul cselekednek. A *Síremlék*ben a „legsűrűbb akció: a nő halála, majd az ezt követő lincselése – vagyis holttestének tulajdonképpeni meggyalázása –, végül gyilkosának megölése csaknem szó nélkül zajlik le”.²⁵ Pilinszky színháza a lélek mélyére tekint: a kiszolgáltatottság, a szenvedés, a pusztulás, az elmúlás minden ember kikerülhetetlen drámája. A Pilinszky-színművekben a hallgatás, a beszéd hiánya rendkívül intenzív jelenlétet és felfokozott figyelmet követel. A Pilinszky-színművekben a csend összetett megközelítési lehetőségeket kínál: a beszéd határait kitágító, áhított csend lehet tematizált, színre vitt vagy alakítani, kihagyásos. Ugyanakkor megfigyelhető a szólni nem tudás, a meg-nem-értés megoldhatatlan tehetetlensége, hallgatása.

A színművekben az állóképszerűség, a jelenetek közben beálló csend vagy szünet alakítani némasága mellett megtalálható az artikulált csönd jelöltsége. A drámai dialógusban kimondott, enyhét adó csendben lel megnyugvást a Hattyúnyakú öreg változata a *Gyerekek és katonák* színműben, mikor a katonának azt mondja: „Most a csend a legfőbb szükségünk”.²⁶ Másrészt a szólni képtelen filozófus az üvegkalitkában hiába kopogtat, „zajtalan kitöréséből”²⁷ egy szót se hallani. A meg-nem-értés tanácsstalanságával küzd az *Urbi et orbi* Fehér pápája, mikor a haláltusából mégis életben maradva így szól a kardinálishoz: „Nem értem, amit mondasz. De mindegy. Valamiképp mindegy, hogy nem értelek és te sem értesz.”²⁸ A szavak helyett az Istennel való találkozás lehetőségére vágyakozik, mikor a színmű zárlatában felkiált: „Úgy szeretnék már szembetalálkozni Istennel.”²⁹ Az *Élőképek*ben a belső színpadon a mennyország területenkívülisége, időtlensége és fénye is azt sugallja, hogy csak Isten közelsége és csendje mentheti meg a világot a háború tragikumától. Az *Élőképek*ben a „belső színpadon nincs időbeli folytonosság, hanem a megváltás terét jeleníti meg”.³⁰

Noha Pilinszky kétségtelenül költőként kanonizálódott, az életmű átláthatatlan szövetéhez, alaposabb megismeréséhez, motívumhálójának megfejtéséhez adnak kulcsot a drámák, melyek elválaszthatatlan egységet alkotnak a lírai darabokkal. A Pilinszky-életműben az emberi beszéd hiánya, a meg-nem-értés, az elhallgatás, majd a végső csönd a művészet alapproblémája. *Fokról fokra* dolgozza ki az Istenhez

²⁵ Maczák Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámáiról munkássága*, Budapest, Balassi, 2015, 116.

²⁶ Pilinszky: *Széppróza*, 71.

²⁷ Uo., 60.

²⁸ Uo., 111.

²⁹ Uo., 112.

³⁰ Seps: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, 128.

vezető utat. A csönd drámai pillanata, a passió-lét látomása, a széttöredezett világ tragikuma ragadja meg. *Intelem* című ars poetica-jellegű versének megrendítő sorai is ezt igazolják:

Ne a lélekzetvételt. A zihálást.
 Ne a nászasztalt. A lehulló
 maradékot, hideget, árnyakat.
 Ne a mozdulatot. A kapkodást.
 A kampó csöndjét, azt jegyezd.³¹

Pilinszky 1971-ben egy vele készített interjúban így vallott nézeteiről: „a művészet legfőbb tárgya a tragikum, a *jóvátehetetlen*. A múlt, a lezártág végleges közegében kell megtennie a művésznak az »első valódi, reménykeltő lépést«. Túl a humánumon s a legnemesebb szándékú pedagógián, ebben vélem fölfedezni a művészet eleve transzcendentális jellegét.”³² Ez a transzcendens hit és a látott drámai szituációk ihletik kései darabjait. Rövid műveinek tragikus feszültségét az apokaliptikus látomások, a nyelvi paradoxonok, a sűrített metaforák gazdag képzettársítása adja. A *KZ-oratórium* című színpadi művének előmunkálataihoz kapcsolódó jegyzeteiben így fogalmazott: „Anti színház? Nem. Mert nem utolsó tét, nem omega-színház. Ellenkezőleg: kezdet és vég egyszerre. [...] A történelem szövetén időnként átvérzik Isten arca. Ez a keresztény dráma.”³³

IRODALOM

- MACZÁK Ibolya: *Papírdarabok. Pilinszky János drámaírói munkássága*, Budapest, Balassi, 2015.
- P. MÜLLER Péter: Pilinszky János víziója a jelenlét színházáról, *Literatura*, XLVI. évf., 2020/4, 430–446.
- Pilinszky János összes versei*, Budapest, Osiris, 2001.
- PILINSZKY János: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995.
- PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999.
- PILINSZKY János: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 1998.
- PILINSZKY János: *Tanulmányok, esszék, cikkek*, 2. köt., Budapest, Századvég, 1993.
- RÓNAY György: Modern katolikus irodalmunk kérdéséhez, in Bende József (szerk.): *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, Budapest, Vigilia, 2004, 320–328.

³¹ *Pilinszky János összes versei*, 102.

³² Pilinszky János: Látogatóban. Széles út – keskeny út, in Török: *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, 37.

³³ Uő: A KZ-oratórium, in uő: *Naplók, töredékek*, Budapest, Osiris, 1995, 22.

- RÓNAY László: *Isten nem halt meg. A huszadik századi magyar spirituális líra*, Budapest, Szent István Társulat, 2002.
- SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas, 1998.
- SEPSI Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2015.
- SZABÓ Ferenc: *Napfogyatkozás – kereszténység és modernség*, Róma, Ugo Detti Nyomdája, 1991.
- TÖRÖK Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Budapest, Magvető, 1983.
- TÜSKÉS Tibor: *Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében*, Budapest, Szépirodalmi, 1986.
- WEIL, Simone: *Kegyelem és nehézkedés*, ford. Pilinszky János, Budapest, Vigilia, 1994.

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS



Az alábbi szöveg a *Pilinszky 100/40 – Pilinszky János színházi és filmes víziója ma* című konferencián 2021. november 26-án elhangzott kerekasztal-beszélgetés hanganyagának szerkesztett átirata. A beszélgetés résztvevője volt Halmosi Sándor költő, Jász Attila költő, Katona Imre rendező, Lábán Katalin rendező, Mispál Attila filmrendező, Hafner Zoltán irodalomtörténész, a beszélgetést Sepsi Enikő irodalom- és színháztörténész vezette.

Sepsi Enikő: A kerekasztal-beszélgetés keretében meghallgatjuk Halmosi Sándor és Jász Attila néhány költeményét – olyan verseket választottunk, amelyekből kiderül, mit jelent a szerzők számára Pilinszky költészete – és megnézzük a *Csillag-hálóban* film harmadik és negyedik részét, melyek mai vetítése valódi premiernek tekinthető. Mindenekelőtt azonban röviden bemutatom a beszélgetés résztvevőit.

Jász Attila, a Csendes Toll néven publikáló kultúrindian és fényipari segédmunkás, az *Új Forrás* folyóirat főszerkesztője, költő, esszéíró. Az évforduló kapcsán legújabb számukban közölték Pilinszky néhány eddig publikálatlan levelét.

Halmosi Sándor szintén meghívott vendégünk, költő, műfordító, szerkesztő, kiadóvezető – és matematikus. Szatmárnémetiben született, 2006 óta lakik Budapesten, korábban Stuttgartban élt. Eddig tíz kötete jelent meg, a legutóbbi, a *Neretva*, egy apokrif trilógia második darabja, a *Napszálkák* után. A trilógiát a *Katharok* zárja majd.

Katona Imre színházi rendező, dramaturg. Az Egyetemi Színpadon kezdte pályafutását, tíz éven át az Universitas Együttes művészeti vezetőjeként tevékenykedett. Bejárta Európa kísérleti színházi fesztiváljait, 1985-ben pedig létrehozta az első magyarországi professzionális alternatív színházi műhelyt, a Gropius Stúdiót, amelyet később politikai okokból fől számoltak. Ezt követően Olaszországban dolgozott, majd a Soproni Petőfi Színház rendezője, vezető dramaturgja lett, és oktatott a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Katona Imre állította színpadra a *KZ-oratórium* című Pilinszky-darabot 2014-ben, a Nemzeti Színházban.

Lábán Katalin rendező, színész, színházigazgató. Katalin rendezte a *Pilinszky János. Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című előadást, amelyet az általa alapított RS9 Színházban mutattak be.

Mispál Attila rendező, forgatókönyvíró. Latin, orosz, magyar és összehasonlító irodalom szakokon tanult, majd elvégezte a színművészeti egyetem film és televízió-rendező szakát, Gazdag Gyula és Herskó János tanítványaként. Hét éven át volt a Bárka Színház tagja, jelenleg a debreceni Csokonai Színház munkatársa, a Művészeti Műhely tagja.

Hafner Zoltán irodalomtörténész. Filológiai tevékenységének köszönhetően olvashatjuk az általa gondozott Pilinszky-összkiadást. 2001-ben Bende Józseffel összeállította a költő életművét és recepcióját bemutató bibliográfiát is – és remélhetőleg szót ejt majd a centenáriumi sorozatban tervezett eseményekről. Hafner Zoltán nem csak Pilinszky-szakértő: foglalkozott Krasznahorkai László munkásságával, emellett Kertész Imre műveit gondozza, és a közelmúltig Kertész Imre Intézet igazgatójaként dolgozott. Pilinszky szerelme, Jutta Scherrer neki ajándékozta a tulajdonában lévő több száz dokumentumot, ezek feldolgozása jelenleg is zajlik... És akkor most jöjjenek a versek!

Jász Attila: Az elmúlt harminc év során nem írtam annyi verset Pilinszkyről, mint az elmúlt fél évben. Egyrészt nem akartam leleplezni magam, hogy miért ennyire jelentős számomra Pilinszky, másrészt eleinte tudatosan figyeltem arra, nehogy véletlenül úgy írjak – nem mintha lehetne –, ahogyan ő. Soha nem szerettem, ha egy lapszám „aktuális”, ha valakinek évfordulója van, akkor nosza, ennek apropóján csináljunk egy lapszámot. Most azonban úgy alakult, hogy remek Pilinszky-anyagok futottak be, köztük eddig kiadatlan levelek, tehát nem lehetett nem csinálni egy tematikus számot. Az egyik vers, amit felolvasok, folytatása is lehetne a kerekasztal előtt elhangzott előadásnak, amelyik az esztergomi kalandot³⁴ említette. Úgy a folytatása, hogy miután a költő megnézte az ominózus képet, amiért odazarándokolt és egész nap a közelében maradt, végül elfelejtett kimenni a teremből a múzeum zárásakor, így aztán bezárták. Akár azt is mondhatnám, hogy személyes élményből fakadt a vers.

Angyalmagány

Az utolsó teremben is lekapcsolja
a biztonsági őr a villanyt éjszakára,
ott maradsz bezárva,

³⁴ Maczák Ibolya: Az antilop legendája. (A kapcsolódó tanulmányt lásd jelen kötet, 109–123.)

a keresztthalál fenyegető közelsége
rövid időre megint visszasimulhat
a sötétbe,

csak türelem, ha van időd lesz reggel,
érdemes tehát a *Kálvária* helyett
az *Angyali üdvözlettel* kezdeni.

A második vers apropója egy nagyon különös felkérés volt, a *Szépirodalmi Figyelő* a kerek évforduló alkalmából száz sort kért, azzal, hogy a *Négysoros*ot írjuk át. Erre én azt feleltem, hogy ha valami szentségtörés, akkor ez biztosan az, tehát a válaszom: nem. Viszont utána elkezdett foglalkoztatni a dolog, s miután megkönnyebbültem, hogy nem vállaltam, mégis fölmerült bennem, hogy milyen lehetne megkísérelni, megkísérteni a lehetetlent. Íme:

Négykezes az angyallal

Énjeink éveink légüres lombjait rázzák,
falkamagányban fázó fényjelek,
élve hagyta a halat a kádban,
bocsásd meg minden vétkeket!

Halmosi Sándor: Én előbb a *Napszállkák*, majd pedig a *Neretva* című kötetemből olvasnék föl egy-egy verset:

Ha megbontjuk

Ha megbontjuk a köteléket, egyenként
vadásznak le. Ha nem vagyunk hajlandók
áldozattá válni, megbontjuk a köteléket.
Sátántangó.

Ahogy leperreg

Ahogy leperreg rólad a maradék szeretet.
Ameddig leperreg a fény is. A mozdulatok
maradnak. A kiszolgáltatott testhelyzetek.
Leejtet a stigmát. Felszeded a szemetet.

Sepsi Enikő: Egy másik versed is reflektál Pilinszky *Merénylet* című versére: „Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg, holott elkövettem.”

Halmosi Sándor: Igen, egy régebbi vers, a *Critical mass II.* „Semmi sem történt. / Mégis félrenéztetek.” Illetve a *Két molekula:* „Két molekula ütközik. / Két fedetlen, csupasz részecske a vákuumtól való végtelen / iszonyában egymásnak feszül. / A felszabadult hő – lélek.”, mely Pilinszky *Kettő* című versével „beszélget”: „Két fehér súly figyeli egymást, / két hófehér és vaksötét súly. / Vagyok, mert nem vagyok.”

Sepsi Enikő: Ezekben az anygali versekben Csendes Toll nagyon jó kapcsolatot ápol az anygalokkal... Pilinszky egész életművét meghatározta az a transzcendens vonatkozás – művészetét is ebből eredeztette – amely erőteljesen jelen van mindkettőtök költészetében. Halmosi Sándor esetében az oximoronos, ellentételező, frappáns beszédmód jelenik meg, Jász Attilánál pedig az átírással való játék. De hogyan viszonyultok a transzcendens Pilinszkyhez? Mert az a műfajköziség, amit ő megvalósított, a vers műfaján kívül a publicisztikában, a forgatókönyvírásban, mind azt sugallja, hogy a jó művészetnek alapvető vonása a transzcendenssel való eleven viszony. Nevezhetjük misztikának is, közvetlen, tehát közvetettség nélküli – ennyiben nem vallásos – istentapasztalatnak.

Halmosi Sándor: Egy kicsit szokatlan építészeti párhuzammal kezdeném. Hozzám alapvetően a román kor mellett a századforduló építészete áll nagyon közel: a sokfázisú szecesszió, az art deco és a Bauhaus. Számomra ez utóbbi fejezi ki mindazt, amit Pilinszkyről, illetve a költészetéről gondolok: tiszta szerkezet, váz, fény, sok fény, egyre több fény fölfelé, szabadon vezető létrák a mélység fölött, kitettség, kilátás, emelet, korlátok, tetőterasz, vertikálitás, transzparencia (meztelenség), és a sok él mellett mindig egy kis ív. Több él, mint ív. És legfőképpen: az ornamentika (a pátosz) teljes hiánya. Gyakran elmegyek a Napraforgó utcai kísérelti lakótelepre – és ezek a séták mindig meditációk is. Szerintem ebből a szempontból is korszakváltásban vagyunk: az alanyiség, az alanyi költészet után egyre inkább egy misztikus korszakba tartunk, afelé a személyes és eleven viszony felé, amit említesz, vagyis hogy ne magunkon kívül keressük a Jót és a Gonoszt, hanem magunkban próbáljuk ezt a dichotómiát feloldani, pont úgy, mint a középkori misztikusok. Ami már tantra: semmit sem megkerülni, mindent beengedni, átfolyatni, a mocskot is, és mindent átalakítani jó energiává, fénnyé, verssé, szeretetté.

Hogy ne örülj meg

Hogy ne örülj meg, meg kell örülnöd minden nap. Mint a nagy utasszállítók felszállás előtt, még a kifutópályán, ahogy lefékeznek, nyitogatják a szárnyakon az életfontosságú

lemezeket, tesztelik a kijelzőket, neked is meg kell tanulnod karbantartanod a lelked, naprakészen az érzékenységed, nem kitérni semmi elől, hagynod, hogy a hitványság, mint békés falvakon a vörösiszap, átfolyjon rajtad. Amíg folyik, megtisztulhatsz. Újra és újra.

Nekem a *Négysoros* volt az első, elemi erejű találkozásom Pilinszkyvel. A nyolcvanas években jártunk, a Ceaușescu-diktatúrában, de olyan jó fej tanáraink voltak a gimnáziumban, hogy ránk bízták, mit olvasunk, lehetőleg kortársakat. Az egyik alapélményem az akkor Szatmárnémetiben élő és dolgozó Visky András *Partraszállás* című első kötete volt. Pilinszky nem volt tananyag, a Hobo Blues Band *Négysoros*-megzenésítésén³⁵ keresztül tört be az életembe 1984-ben – és ez annyira erős lenyomat volt, mint az első csók, ráadásul ezek időben is majdnem egybeestek. Az előbb beszéltünk az építészetről: a vers is térélmény, mint a mennyország, a pokol – és tériszony.

Jász Attila: Nekem is hasonló a gimnáziumi Pilinszky-élményem, nem tanították a költészetét, nem jutottunk el odáig. Illyés Gyulánál le kellett érettségizni, ahogy akkoriban mindenkinek. Én alapvetően vegyészmérnöknek készültem, a családom erre predesztinált, de amikor József Attilához értünk, azt éreztem: ácsi, itt valami nagyon fontos van! Volt egy vallásos osztálytársam, aki rendszeresen olvasta a *Vigiliát* a nyolcvanas évek elején, ami nem volt jellemző akkoriban egy vidéki gimnáziumban, Pilinszkyt is az ő kezében láttam először. A következő nagy élmény számomra a titokban olvasott Pilinszky, a kékmárvány, foszlós papírborítójú összegyűjtött versek kötete, melynek a külső borítóját szinte fehérré tapogattam, vittem magammal mindenhová. Ez a könyvélmény hosszú évekig kitartott. És még egy nagyon fontos élmény: úgy láttam Robert Wilson-darabot, hogy még nem olvastam a *Beszélgetések*et. Harmadikos gimnazista voltam, és Amerikából éppen hazajött fiatal hippik, amatőr színészek adták elő. Rám elemi erővel hatott, és csak jóval később raktam össze, hogy ez *A süket pillantása* lehetett. Később sokat jártam ki Lengyelországba, hasonló alternatív színházi élmények ott értek még. Veszprémben, ha a vegyipari egyetem nem is érdekelt annyira, de az ott működő színház, a színjátás igen – éppen az *Élőképeket* állították újra színpadra Vándorfi László rendezésében. Levelező hallgatóként a tanárképző főiskolán a diplomamunkámat *Evangeliumi esztétika* címmel Pilinszky költészetéről írtam. Tehát folyamatosan találkoztam és foglalkoztam vele, nemcsak olvastam, és noha ez az írásom soha

³⁵ A Hobo Blues Band *Vadászat* (Budapest, Favorit, 1984) című nagylemezén hallható. (A szerk.)

nem jelent meg – annyi önkritikám már akkor is volt –, mégis megmutattam, illetve elküldtem egy számomra fontos Pilinszky-szakértőnek, Pilinszky angol (nyers) fordítójának, Csokits Jánosnak. Ennek kapcsán levelezni kezdtünk, végül a teljes, dedikált Pilinszky-könyvtár (magyar és külföldi kiadások) repülőgépen hozzám vándorolt Andorrából. Végül, közvetve talán Pilinszkynek is köszönhetően, hazaköltözött egy hozzánk közeli tóparti házba, Tatára, később ott is halt meg.

Sepsi Enikő: Fausztina nővér is nagyon jó barátnője lett Pilinszky Jánosnak...

Jász Attila: Igen, így van, dacára a köztük lévő irreális korkülönbségnek. Ráadásul én mutattam be őket egymásnak, mivel épp Fausztina nővérral közösen írtunk egy verses, lelki útinapló kötetet. Nem róla, a száz évvel ezelőtt élt krakkói szentről, hanem vele. Ahol én csak egyfajta közvetítő szerepet töltök be. A Pilinszky-évforduló kapcsán felkértek egy teljesen szabadon választott témájú írásra, és arra gondoltam, az ő lehetséges találkozásukat fogom megírni. Pilinszky járt Krakkóban, írt is útinaplót, még ha néha olyan tömör mondatokban is, hogy „Krakkó szép”. Fausztina pedig egy portás apáca volt, két elemivel, Jézus mégis vele társalgott a naplója szerint, és megfestette azt az Irgalmas Jézus portrét, ami ma már majdnem minden templomban látható, víz- és vérsugárral. Ma ez a porta üvegvitrin mögött – a szentek utóéletére jellemzően – látogatható, s megírtam, hogy ha annak idején Pilinszky elment volna oda, milyen párbeszédet folytathatott volna vele.

Sepsi Enikő: Ha felolvasnál belőle, szívesen meghallgatnánk.

Jász Attila: A győri *Műhely*ben jelent meg a következő szöveg.³⁶ Próza, napló és költészet egyvelege... az egész kötet ilyesmi lesz.

*Levelek csüngenek a fákon, mint
fáradt indiántollak, miközben
a tévében lengyelül megy
Az utolsó mohikán,*

a teraszon (negyedik emelet) még zöldék
a virágok, az ablakból éppen az egykori
iskolára látni, amit a nácik rágyújtottak
a bent levő gyerekekre, tűzvörös,

klasszikus téglapépület, elmosódik
az esőben, mintha ősz lehetne már
október közepén,

³⁶ Jász Attila: ADDIG IS. Pilinszky látogatóban Fausztina nővérnél, *Műhely*, 2021/4.

a nők kacéran piros színt vegyítenek
sötét színű ruháikba az utcákon,
a szentek kapualjakba húzódnak,

mindezek ellenére reggelre eltűnik
a városból a szerelem is, ősz lesz.
(*Krakkó, Kazimierz*)

És szerintem hazaindulás előtt Pilinszky írt egy reggeli haikut:

az indulás mindig nehéz
nehéz időket élünk mindig
amíg van idő lesz

Sepsi Enikő: Halmosi Sándort kérem még, hogy olvasson fel... a *Napszállákat* egy Pilinszky-mottó vezet be.

Halmosi Sándor: Nekem az rokonszenves Pilinszkyben, hogy látszik az ív: az ember gyötrődése, kínlódása, hogy honnan indul és hova jut el. Nem a tehetség, hanem a vívódás, az őrlődés az anyaggal és azzal, ami körülveszi. Amikor tavaly ez a kötetem hét nap alatt megíródott, abban a drámában Pilinszky egyáltalán nem volt jelen a gondolataimban. Az, hogy *Napszállák* lett a címe, ami rímelt a *Szállák*ra, egyáltalán nem volt tudatos. Pilinszky írja, hogy a valódi kín irodalmon, kultúrán és mindenén túl van. Amikor pár nap múlva felocsúdtam és összeállt az anyag, akkor merült fel először bennem, hogy talán egy Pilinszky-mottóval lehetne indítani: „Mise ez. / Utolsó áldozás”. Mert az lett végül.

Kali-juga-tangó

Ha sok a fény, szemet hunyunk.
Sok a fény. Nem hunyhatunk szemet.

Belülről horzsol

Ha kimondod, felhasítja a látszat vékony bársonyát.
Ha nem mondod ki, belülről horzsol.

Sepsi Enikő: Igen, az az átmenet, ami a *Napszálláktól* vezet a *Neretvába*, az elhomályosulás, elsötétedés Pilinszky költészetére is jellemző mozgás.

Halmosi Sándor: Ráadásul ott van az életünket meghatározó iszonyú dráma: a közösség elvesztése. A profán és a szent közösség, mint olyan, megszűnőben van, most romboljuk le, tesszük tönkre. Ugyanakkor, ezt tudatosítva és ennek minden felelősségét és ódiúmat felvállalva egy újabb, nagyobb közösséget hozunk létre. Egészen paradox. Óriási a szakadék teremtettséágünk és szörnyetagságünk között, amit csak mi tudunk áthidalni.

Nem a létezés

Nem a létezés a botrány.
És nem a mindigvéres géz,
a mocskos bársony.
A felszabdalása.

Sepsi Enikő: A *KZ-oratóriumot* – melynek a bejátszását most kérem is a kolégáktól³⁷ – Katona Imre rendezte a Nemzeti Színházban...

Katona Imre: Amit hallottunk, az a vonat volt. Nagy Péter István – aki ekkor még rendező gyakornok volt, azóta már rendező a Radnóti Színházban – kiváló ütőhangszeres, külön szólaltatta meg a hangzásokat. Ez a bejátszás zene volt, de fokozott intenzitással vonatzakatolásnak hangzik, s amikor az előadás közben negyedórág ez szól különböző variációkkal, akkor létrejön egyfajta feszültség. Egy hegedűs is dolgozott velünk, Sipos Mihály a Muzsikás együttestől, aki Kárpát-medencei zsidó folklórt gyűjtött, és abból játszott – ők és egy harmadik fiatalember voltak a kórus. Tehát nálunk, ebben az előadásban valóban volt kórus és három színész. Hogyan lehet előadást létrehozni egy drámai szövegből, amelyikben nincsenek se karakterek, se szituációk – ez volt a kérdés. S hogy ez mekkora probléma, most megmagyarázom. Nyelvészeti vonatkozásban a legkisebb gondolathordozó nyelvi egység a mondat. Ha alább megyünk, egy szó és egy szintagma nem közöl gondolatot. A drámára tekintve a legkisebb felfogható és értelmezhető drámai alapegység a szituáció. Pilinszkynél pedig nincsenek szituációk... Így kezdődik a dolog. De ha valaki fogja magát, és kilép a színpadra, hogyan tud működni? Azt is mondja Pilinszky, hogy ezek a szereplők halottak. Ez nem csak egy odavetés. Mert nem lehet úgy nézni a színpadi szereplőt, hogy most látunk valakit, aki tulajdonképpen halott – ilyen nincsen. Ha Bánsági Ildikó kimegy a színpadra, és ő Arkagyina a *Sirályban*, akkor ő egy élő személy. Ez a két és fél évezredes tapasztalat. A színészi létezés fikció ugyan, de élő személyeket látunk. És Pilinszky leírja a fentieket 1962-ben... Egy kicsit meg kell kapaszkodni, mert eltelik egy évtized, és létrejön egy

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=JG-ItzUXAHo&t=2s> (Letöltés: 2022. február 3.)

színház Lengyelországban, Tadeusz Kantor Halálszínháza. Ott az a koncepció, hogy akit látunk a színpadon, az már mind halott, nem létező. Mi a különbség? Az, hogy valami beteljesedett. Azzal, hogy valaki meghalt, létrejött a prototípus. Kész, végleges, egyedi gyártmány, beteljesült és kompakt. De ha ez a kiszabott feladat, akkor a színész hogyan dolgozzon önmagával? Csak találgathattunk volna, ha nem láthattuk volna Kantor néhány előadását videón, én pedig élőben is láttam néhányat tőle. Hogyan lehet színpadra vinni egy ilyen darabot? Kapunk két és fél hónap próbaidőt, amelyben másfél hónapig elemzőpróbát tartunk és alapgyakorlatokat végzünk. A Nemzeti Színházban ott vannak a Kossuth-díjas színészek, de az a tudás, amellyel itt rendelkezni kellene, kutatást igényel – azt fel kell kutatni, keservesen, alázattal. Az a tapasztalat, amivel egy színész estéről estére rendelkezik a színpadon, itt nem értékesíthető. Ez persze nem teljesen igaz, mert a jelenlét intenzitása akár egy Csehov-darabban is megvalósulhat Bánsági Ildikóval vagy Nagy-Kálózy Eszterrel. Átsüt a személyiségükön: aurájuk van, sugalmazásra képesek, ha a néző felé fordulnak. Azért ez tudás... És ehhez jönnek a különféle gyakorlataink. „A szereplők közelednek előre, de az egész jelenség olyan, mintha nem lenne teljesen élő, mintha ott lenne valahol az élő és élettelen minőség határán, és akit látunk ott a színpadon, arról nem tudjuk eldönteni, hogy kísértet-e vagy eleven ember, hogy gépiesen beprogramozott-e vagy élő, hogy látomás-e vagy igazi, hogy alvajáró-e vagy ébren van, s hogy valóságos-e vagy képzelt.” Már eleve az első pillanatban, a fizikai cselekvésben, ahogy kilépsz és működsz, nem te vagy, médium vagy, azok meghaltak: te behelyettesítés vagy. Kantor mester a 20. század egyik legjobb színházát alkotta meg, kevés hozzá mérhető teljesítménye van a huszadik század színházművészetének. Mi tapasztalatokat kaptunk ajándékba tőle, és ihletést nyertek a színészek... Azáltal, hogy nincsenek szituációk, meg kellett ragadnunk ezerféle töredéket. A próbák egy hónapig tartottak, de előtte már az elemzőpróbákkal másfél hónap telt el. Tizenhárom oldalnyi szöveg – csak a szövegelemzés eltartott tíz napig. Mert miként kapcsoljunk a szöveghez konkrét képzeteket? Eszméket nem lehet eljátszani színpadon, csak konkrét cselekvést. Milyen konkrétumokat tárunk fel, hogyha furcsa, nem egészen feloldott metaforákkal dolgozunk, mint például olyan képek esetében: „mintha szegeket ráztak volna”? Segítségül jött Semprún regénye, *A nagy utazás*, amely harminc oldalon keresztül meséli el azt, amikor az embereket vagonokba zsúfolták. Úgy, mint ahogyan egy dobozba a szegeket: olyan sűrűn állnak, hogy nem lehet leülni, lefeküdni – egymásnak támaszkodva, merevgörcsben állnak ott az emberek, nem egy óráig, nem egy napig, hanem tovább. Semprún ezt leírja. Na, ezt kellett megérteni. Hogy ez hogyan van... Hogy aki ezt átélte, utána már azt mondja, „mintha szegeket ráztam volna”, mintha ez nem is velem történe, hanem már belőlem történik... Rengeteg ismétlődés, reminiscencia... s utána jönnek a jutalomkérdések, a kocka, például. Úgy emlékszem, Maár

Gyula tévéfilmjében a kisfiú egy kis kockát fogdosott, ami egy háromdimenziós tárgy. Pedig a kocka, amit ő felemlít, az első, második, harmadik kocka, az egy út: az a kiszabott sorsvonal, ahonnan kiszakítottak a halál pillanatáig. Ez az „icka”. Én berettyóújfalui születésű vagyok, s ott nem kockának, hanem ickának neveztük az ugróiskolát. Hát ez a kisfiú olyan kicsi, hogy arra sem emlékszik, hogy honnan hozták el, nem tudja, hogy ő Berettyóújfaluból való, de ickázni tud, a kockajátékot játssza. És ahhoz, hogy mi fejben összerakjunk egy narratívát, mert mindegyik szereplőnek össze kell raknia, ahhoz a kisfiú kockaképzete és a sorsvonal felrajzolása alapkérdés. Mert ha már tudjuk, hogy az egy ugróiskola, és a feladat egy pálya végigfutása, akkor magától értetődik az is, hogy milyen megvilágosító erejű és konkrét, amikor azt olvassuk, hogy:

Hét kocka van.
 Az elsőt nem tudom.
 A második: utak és messzeség.
 A harmadikban katonák.
 A negyedik kockában mi vagyunk.
 Az ötödikben: éhség és kenyér!
 A hatodik kockában csönd van.
 A hetedik kockát nem ismerem.

Oly pontos, oly szűkszavú, oly megszabott. Az első kockát nem ismerem: „Én Varsóból való vagyok. Én Prágából. Én nem tudom, honnan.” A második, utak és messzeség, mintha szegeket ráztak volna... A harmadikban katonák. Teljesen pontos; megérkeztek. A negyedik kockában mi vagyunk. Az ötödikben éhség és kenyér. És milyen jó még az a falat kenyér, amit meg lehet enni. A hatodik kockában csend van. A pulzus lelassulása, a Gulág foglyainak betegsége, a végelgyengülés, a teljes fizikai és idegrendszeri legyengülés. Itt már csönd. És hogy mi a halál? Arról a kisfiúnak képzete sincsen. A *KZ-oratórium* előadása egy óra tíz perc volt, de türelemre volt szükség annak megtalálásához, hogy hogyan játsszuk el – és nem mondom, hogy könnyen ment. Rengeteg sok megoldandó elem volt. Jegyzeteket kellett fűznöm a szöveghez, egy kimondottan teoretikusnak tűnő tanulmányszöveget, hogy a művészek lássák, van gondolati kapaszkodó. „A narratív és ábrázoló tendencia feltételezése szerint a legkisebb felfogható és feldolgozható drámai alapegység a szituáció. Ám ha a narratív tényezőt elvetjük, meg tudjuk ragadni a drámai cselekvésnek egy ennél is tömörebb alapelemét. Olyan ez, mintha egy mozzanatot radikálisan kiragadnánk a narratív folyamatból, mintha megfosztanánk az okoktól és az okozattól, és a végtelenbe helyeznénk. Látszólag persze benne vagyunk egy szituáció kellős közepében, holott az akciónak egyáltalán nincsen (narratív) kerete.” Ezt le kellett nekik

írnom. De nem ettől tudták megcsinálni, hanem attól, hogy mindegyik művésznek komoly filmes tapasztalatai voltak. S amikor azt mondtam, „Ildi, egy filmben te nem játszod el a szituáció teljességét, hanem ott a kamera, s van egy pillanat, amikor benne vagy egy szituáció kellős közepében, azt veszi a kamera. Itt és most. Például már kint van a csomagod, te még eltennéd a kis tárcádat, amiben benne vannak a családi fényképeid, de közben kint kellene lenned már a folyosón, mert ott van a géppisztolyos, és ahogy teszed a zsebedbe, potyognak le a földre a fotók. Gyorsan össze kell szedni őket, de ahogy szeded össze, hullik szét. Ezt az etűdöt egy óráig csinálhatod. Pontosan, mintha ezt a snittet vennénk fel, forgatás közben.” Egy óras tanulmányt készíthetsz magadnak erről a rettenetesen tragikus mozzanatról... Ilyenekből raktuk össze az előadást. Szokatlan volt. Nem tudok róla, hogy hasonló természetű experimentális munka történt-e azóta. Történik időnként, de ilyen horderejű nem. Pilinszky egy rendkívüli kihívás. Egy más színházi minőség, szemben mindazzal, ami bennünket körülvesz. Pilinszky idejében a kortárs színház kegyes volt, sok fényes kibontakozása volt, és ő is rajongott ezekért a dologért. Hogy csak kettőt említsünk Grotowski és Bob Wilson. De mi van manapság? És maga a színházi gyakorlat is, nemhogy igazodna egy kevésbé konvencionális szemlélethez, hanem a bevált intézményes formákat követi. De ez nem azt jelenti, hogy valami meghalt vagy eltűnt, ha most nem is működik a felszínen, egyszer elő fog bukkanni megint... Szeretnék felidézni még valamit emléket Pilinszkyról. 1967 és 1981 között háromszor is kapcsolatba kerültem vele. 1967-ben a *Pokol nyolcadik körét* állítottuk színre Halász Péterrel az Egyetemi Színpadon. Halász írta a szöveget Pilinszky engedélyével, aki el is jött a próbákra, és megengedte, hogy a *KZ-oratórium* néhány fragmentumát felhasználjuk az előadás-hoz. Halász drámai jeleneteket írt a *KZ-oratórium* motívumaira, amibe Pilinszky beleegyezett. Én is játszottam benne, és nagyon szerettem, sok fesztiválra vittük. Második alkalommal akkor találkoztunk, amikor a *Síremlék* előadása készült a Várszínházban, amit Maár Gyula rendezett, akkor én voltam a Várszínház fődramaturgja. És 1980 tavaszán az én együttesem mutatta be az *Élőképeket*. Kiváló előadás volt, nem én rendeztem, hanem Vándorfi László, és Pilinszky nagyon szerette. Többször előfordult, hogy előadás után beültünk vele az Eötvös klubba... Beszélt az angliai tanulmányútjáról, néha egy-két dologra rákérdeztünk, ő visszakérdezett, hajnal háromig képes volt beszélgetni, olyan frissen... abszolút elemében volt... és ilyenkor elmondott néhány alapvetést, titkot. Azt mondta: válassz ki egy dolgot, és helyezz mellé egy másikat, amelyik teljesen ellentétes ezzel, majd kapcsold össze őket szorosan. Lesz belőle valami. „Az ágy közös, a párna nem.” Csak ennyi kell. Ezt az egysoros verset egy óráig lehet elemezni. Képzeld el, hogy leülünk a színészekkel – nagy a kockázat, mert számonkérlik minden mondatomat, annak állnia kell –, és elkezdjük az adott hét keddi napján az olvasópróba után az elemzést, és rákövetkező hét pénteken is ott ülünk még az asztal mellett. Erről hosszasan tudnék mesélni.

Sepsi Enikő: Szívesen hallgatnánk tovább, de sajnos tovább kell lépnünk. Most nézzük meg Lábán Katalin RS9-beli előadásának elejét. Itt van szituáció és vannak karakterek is, ezek a karakterek azonosak a valós szereplőkkel, Pilinszky Jánossal és Sheryl Suttonnal. Azt a percet választottam, amikor elkezdődik a karakterformálás, és kiderül, hogy kikkel van dolgunk.³⁸

Ennek az epizódnak ismerjük az életrajzi hátterét. Párizsban vannak, ami majd Mispál Attiláék filmjében is megjelenik, de én is leírtam a könyvemben, talákoztam a kilencvenes években Gát Jánossal, valójában ő ápolta Pilinszky Jánost, nem Sheryl Sutton. A próza alcíme *Egy párbeszéd regénye* – de kik ezek a karakterek, akik az előadásban megjelennek, és mi a műfaj: dialógus, drámai mű, esszé vagy széppróza?

Lábán Katalin: Nem vagyok irodalomtudós, nem a műfajiság volt a kiindulópont, képekben és érzelmekben gondolkodom. Mindig azokkal a darabokkal foglalkoztam, amelyek a lelmem mélyéből szóltak. Ez tényleg úgy alakult, hogy leesett a könyvespolcomról ez a könyv, amelyet tizenéves koromban olvastam. Egyébként volt egy nagyszerű könyvtáros a Veres Pálné Gimnáziumban, Ugrin Gáborné, aki havonta egyszer meghívott kortárs költőket – Nagy Lászlót, Pilinszkyt, Juhász Ferencet –, vitt minket Ady-estre, Latinovitsra, a Kossuth Klubba. Én így talákoztam először Pilinszkyvel, majd pedig nagyon fontos könyvvé vált számomra a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. Láttam Robert Wilson-előadást New Yorkban, izgatott a dolog, de aztán feledésbe merült. Elolvastam újra, arról szól, ami most foglalkoztat: hogy van-e értelme színházat csinálni. Van-e értelme előadásokat létrehozni, hogyha nem tudunk őszintén megszólalni. Minden fontos, aktuális gondolatot kiszedtem a *Sheryl Sutton*-könyvből, például, hogy van-e értelme olyan színészekkel dolgozni, akik nem tudnak őszintén megszólalni a színpadon. Aki látta az előadást, tudja, hogy nagyon sokszor érthetlenné tettem a szöveget, azt kértem a színészektől, hogy olyan halkán beszéljenek, hogy a nézők ne is értsék, ne is hallják. Csak azt értsék, hogy két ember beszélget a sötétben. Nagyon érdekes, hogy ez milyen benyomást kelt a nézőben, volt, akiből ellenérzést váltott ki, hiszen nem a szellemi színházhoz volt szokva, hanem a vásárhoz, ami szintén jogosult. De a szent színház is, amiről Imre beszélt Robert Wilson és Grotowski kapcsán, kilencvenöt százalékban vásári és öt százalékban szent. Nem mondom, hogy ez sikerült, magam sem vagyok elégedett, de néha voltak pillanatok az előadásban, amikor sikerült a színészeknek megvalósítani, amit én képzeltem. Nekem mindig a látvány volt nagyon fontos, a hangulat, a képek, nem tudok a műfajjal kapcsolatos kérdésre válaszolni.

³⁸ Teljes előadásfelvétel: https://www.youtube.com/watch?v=M5bPdv_5Lr8 (nem nyilvános felvétel, 5:34–6:46, feltüntetve Lábán Katalin engedélyével). Szereplők: Kókai János, Niabe Doriane. Pilinszky János *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című műve nyomán írta: Lábán Katalin. Fény- és látványterv: Csáki Rita. Technika: Csapó Márta Borbála, Csáki Rita. Rendező: Lábán Katalin.

KERKASZTAL-BESZÉLGETÉS





Pilinszky János és Sheryl Sutton. Az RS9 Színház előadása.
Szereplők: Kókai János, Niabe Doriane. Fotó: Olajos Ilka.

Sepsi Enikő: Számodra mi a szentség?

Lábán Katalin: Színháztörténetileg a templomokban jött először létre az úgynevezett szent színház. A középkorban ott volt a vásári színjátszás, a templomban pedig megelevenítették Jézus életét vagy Szűz Máriát. A transzcendenciához való kapcsolódás jelenti számomra a szent színházat. Ez nagyon sokszor megmagyarázhatatlan. A legtehetségesebb színészek, akikkel eddig dolgoztam – ilyen volt Széles László, Balkay Géza, Börcsök Enikő –, amikor beléptek az RS9 színházba, letérdeltek és megcsókolták a színpadot, s azt mondták, „nem én tehetek róla, hogy ennyire tehetséges vagyok”, nem is mondták ki, csak evidens volt, hogy ők tudják azt, hogy valahonnan jön a tehetségük, és hálásak a jóistennek vagy a transzcendensnek, ki miben hisz, hogy kapták ezt a tehetséget, és köszönik, hogy lehetőségük van ezt megmutatni. Hiszen nagyon sok tehetséges ember van, akinek nincs lehetősége megmutatni a tehetségét.

Sepsi Enikő: Imrét is kérdezem, hogy számára mi volna a szentség a színházban?

Katona Imre: Hogyha a színház terébe belépünk, akkor nem az euklideszi háromdimenziós térről van szó, a cselekvő ember a színpadon egy hierarchikus térben jelenik meg. A jó és rossz hierarchikus térben, nem pusztán egy mértani

térben. Ahol van jobb, még jobb, van rossz és a rossznak is különböző fokozatai. A jó értelme szerinti hierarchikus teret idézi meg alkalmasint a színház, amire azt mondhatjuk, hogy az a helyszín szent.

Sepsi Enikő: Következő mozzanatként szeretném kérni a *Csillaghálóban* című film két részletének bejátszását. A harmadik és negyedik részt a közeljövőben fogja bemutatni a televízió, mi most a negyedik részből fogunk megnézni néhány részletet.³⁹

Láttuk Pilinszkyt filmen. Attila és Zoltán, miért gondoltátok, hogy Maár Gyula után filmet kell készíteni Pilinszkyról? Túl a dokumentálás szándékán, és azon, hogy érdemes lenne megszólaltatni azokat, akik még élnek? Bennetek milyen kép él Pilinszky filmes koncepciójáról?

Hafner Zoltán: Pilinszky rengeteg filmkritikát írt. Volt egy filmklubtervem, szeretttük volna bemutatni a kedvenc filmjeit. Ezek rendhagyóak, nem is igen láthatók, a *Tavaly Marienbadban*, az *Ilyen hosszú távollét* vagy a *Kopár sziget* jelzi, hogy milyen kísérletek felé is volt ő maga nyitott. De neki is voltak filmtervei, sőt rendezni is szeretett volna, amin egyébként eléggé meglepődött Maár Gyula, hiszen Pilinszkynek nem voltak ez irányú szakmai ismeretei. A Maár-film egy kivételes csoda, ehhez kellett a kettejük közötti sokéves barátság és a kölcsönös bizalom. Azért is csoda, mert egy nap alatt leforgatták, nem is kaptak több esélyt rá, és azért is, mert több film nem készült Pilinszkyról. A *Magányosabb az angyaloknál* című rövid játékfilmben van még egy-két snitt róla, illetve amikor szavalja a *Fabulát* – és ennyi. Szerintem nyugodtan kijelenthetjük, hogy a leletmentés, a dokumentálás során fantasztikus értékek gyűltek össze. Pilinszky körül kialakult egyfajta kultusz, ami szerintem ártott neki, illetve a róla alkotott képünknek. Mert voltak ugyan meghatározó barátok, akik nem torzítottak – gondolhatunk Töröcsikre, Kocsisra, Rubin Szilárdra, Csokitsra –, de a halála után azért rengeteg „barátja” lett, és egyfajta legendárium született köré, ami nem nagyon kötődött sem a költészetéhez, sem a személyéhez. Ebben a filmben ötven ember nyilatkozik Pilinszky jelentőségének tudatában, náluk már négy évtized távolából nem érzékelhető, hogy magukat próbálnák fontossá tenni Pilinszkyról szólva. Lappangó dokumentumokat kellett összeszedni, és egy csomó járulékos anyag is felbukkant, amelyek a későbbi kutatásokat segíteni tudják. A versei alapján más kép él bennünk arról, hogy milyen ember volt Pilinszky a hétköznapiakban. És valószínűleg a humorérzéke is fontos jellemző, ami nem jön át az írásokban, de utóbb mindenki kiemelte és fontosnak tartotta.

³⁹ Első bejátszás: <https://youtu.be/2FFKUrDMS84> (a Magyar Művészeti Akadémia és Mispál Attila engedélyével). Ebben a részletben Kovalovszky Márta művészettörténész, Konok Tamás festőművész, Reisinger János irodalomtörténész és Szurdi András filmrendező emlékezik Pilinszky Jánosra.

Sepsi Enikő: Hogyan készültetek? Kirilla Teréz segítette a munkát, aki most a járványhelyzet miatt nincs itt. Egyébként két rész a filmből már fönt van az interneten, mikor és hol nézhető meg a többi?

Mispál Attila: Igen, a két új résznek épp most, a születésnapon lesz az ősbemutatója az M5 tévécsatornán. Nekünk valójában nem Pilinszkyvel volt dolgunk, hanem azokkal a személyekkel, akik őrá emlékeznek, mert személyesen ismerték. A film mágiájával egy nagyon összetett képet tudnak közösen létrehozni, amelynek vannak apró, finom részletei és különböző, fizikai és szellemi dimenziói. 2014-ben kezdtük a forgatást, hosszas pályázat, pénzgyűjtés után akkor adódott lehetőség rá. Viszont akkora anyagot gyűjtöttünk, amit egyetlen részben nem is lehetett megmutatni, tehát a feladatot tovább görgettük – és nagyon sok anyag, amit 2014-ben forgattunk, most lesz először látható. Olyan személyek tesznek a film örök jelenében tanúságot Pilinszky Jánosról, akik már nincsenek köztünk. Konok Tamás, Törőcsik Mari, Kocsis Zoltán, hogy csak a legismertebb neveket mondjam. A kiindulópontot Kirilla Teréz jelentette, aki még élő személyekkel szeretett volna mélyinterjúkat készíteni, hátha előbukkannak eddig ismeretlen motívumok. Rónay László közvetítésével elment Jelenits István tanár úrhoz, aki szintén a film meghatározó alakja lett. Ő vetette fel, hogy ha már ezt a hatalmas munkát valaki elvégzi, akkor vigyen magával kamerát és hangfelvevő eszközt, hogy így is fennmaradjanak ezek a lenyomatok. Az ötlet kivitelezésével ők ketten küzdöttek egy darabig, és amikor nem boldogultak, kerestek egy filmes szakembert, s így jutottak el hozzám. 2011-ben kaptam az első telefonhívást Kirilla Teréztől ez ügyben, tehát tíz éves a folyamat. Nagyon sok minden, amit gyűjtöttünk, most lesz először látható, lesz még egy ötödik rész, amely a következő év elején fog elkészülni. Az első rész alcíme *Emlékek Pilinszky János európai újáról*; a második címe *Emlékek szerelemről és barátságról Pilinszky János univerzumában*; a harmadiké *Emlékek Pilinszky János életéről és a korról, amelyben élt* – egyfajta költő és kora tematika; míg a negyedik rész, amelyből az imént látott részletek származnak: *Emlékek és gondolatok Pilinszky János írásművészetéről*. Az ötödiknek egyszerre semmitmondó és sokatmondó címe lesz: *Hommage á Pilinszky János*.⁴⁰ A megszólalóktól kértük, hogy olvassanak fel egy-egy számukra fontos vagy kedves Pilinszky-idézetet, az ötödik rész ezekből a megszólalásokból áll. Láthatjuk ismét Sheryl Suttont, ahogy Pilinszkyt olvas, franciául is hallhatunk Pilinszky-verseket és számos kiváló ember magyarul mond verset.

Sepsi Enikő: Ezeknek a mozzanatoknak jelentős a filológia értéke. Példának okáért én is beszélgettem Gát Jánossal vagy Sheryl Suttonnal a kilencvenes évek végén, de a filmes megjelenésük mégis egy másik minőség. Egyetlen olyan felvétel létezik, a londoni költőfesztivál, ahol Sheryl Sutton angolul szavalja Pilinszkyt,

⁴⁰ A *Csillaghálóban* ötödik, befejező része 2022 tavaszára készült el.

a *Beszélgetések* elejét mondja, tehát nagy dolog, hogy szerepel filmben. Szerettük volna a mai alkalomra Tolnai Ottót is meghívni, aki nem tudott eljönni, ezért választottam a következő, térélményről szóló bejátszásnak a vele folytatott beszélgetés egy részletét.⁴¹

Mispál Attila: Szeretnék nyilvánosan is köszönetet mondani az itt jelenlévő Kovács Péternek, Kovalovszky Mártának és Kovács Erikának azért a sok-sok segítségért, amit tőlük kaptunk a film elkészítéséhez. Korábban itt volt Gát János is, aki szintén nagyon sokat tett a filmért... Köszönet illeti Hafner Zoltánt és Jelenits Istvánt is, akik a sorozat szakértői, és Wiener Pált is szeretném megemlíteni. Az ő bizalmuk nélkül nem tudtunk volna ennyi mindent összegyűjteni. S hogy én is mondjak egy Pilinszky-idézetet, bár a költő nem ebben a kontextusban használja a *Vázlat* című versében: „milliárd közlés lehetséges / két test között, / anélkül, hogy találkoznának”. Most már én is kezdem kívülről látni a munkánkat, és számomra rendkívül tanulságos, hogyan nyilatkoznak meg pályatársai Pilinszkyról. Végig lehetne elemezni, ki hogyan használja a kezét, hogyan jeleníti meg a szóban forgó személyt, s akkor megkapjuk a választ, hogy miért van értelme filmet készíteni, vagy miért több a film, mint egy írásbeli megnyilatkozás. Ez a „milliárdnyi közlés”, egyéb közlés, ami a kép-hang felvételen többletet jelent a szöveghez képest, nem feltétlenül racionálisan értendő. Az, ahogyan Koltai Lajos a felvételen megidézi Pilinszkyt, Törőcsik Marit, Maár Gyulát, nemcsak a költő személyét, hanem a forgatási situációt is, s azt a teret, amelyben Pilinszky létezett, az több, mint amit egy szöveg átadhat.

Sepsi Enikő: Nagyon sok izgalmas részt mutathatnánk még. A harmadik részben számomra nagyon érdekes volt, ahogy a párizsi fölolvásás háttérben zajlik az utcákon a diáklázadás, sose képzeltem el még így az Odéon-béli felolvasást... Azt javaslom, hogy nézzük meg az egész sorozatot, mind az öt részt. A továbbiakban láthatunk még versszínházi előadást, az *Urbi et orbit* Dóczy Péter rendezésében, illetve a *Beszélgetések Sheryl Suttonalt* Visky András rendezésében, Vecsei H. Miklóssal és Kiss Flórával. Mindebből talán kirajzolódik egyfajta kép arról, hogy milyennek látjuk ma Pilinszky Jánost, és hogy e termékeny vízió hogyan él tovább bűvópatakokban, folyamokban.

⁴¹ Második bejátszás: https://youtu.be/UZ0Q5NF7y_s (a Magyar Művészeti Akadémia és Mispál Attila engedélyével). Ebben a részletben Tolnai Ottó költő, Zöldy Pál író, szociálpedagógus, Kovalovszky Márta művészettörténész és Koltai Lajos filmrendező, operatőr emlékezik Pilinszky Jánosra.



Pilinszky János édesanyja társaságában, 1939. Rontott amatőr családi felvétel a Csillaghálóban archívumából.

ABSTRACTS



MÁRIA HERNÁDI

Boxes opened, boxes closed

Spaces, times, characters and languages in the drama

Children and Soldiers by **János Pilinszky**

The work of János Pilinszky as a playwright is inspired by the distinctive directions of his thinking. Concerning dramas, the most important of them is the quest to restore presence and the ideal of evangelical aesthetics. In my presentation, I will analyse the play *Gyerekek és katonák* [Children and Soldiers], which is the closest to the traditional form of drama, whereas it reflects almost all of the author's literary and theatrical pursuits.

The way Pilinszky thinks, and, as a result, his lyrical, epic and dramatic oeuvre too, can be characterized by his creating closed systems to which he generates his own, hermetic system of signs and references. He creates his dramas from this kind of interlocking 'boxes', and this characteristic box structure is the most complex and richly layered in meaning in his play "Children and Soldiers". In my presentation, I attempt to explore this layering through the analysis of the use of space and time, characters and language.

ZSUZSA HORVÁTH

János Pilinszky, theatrical critic

This study makes an attempts to review, systematize, and group János Pilinszky's critiques, criticisms of theatrical performances in Hungary. I will turn to the peculiarities of the theatrical concept that can be deduced from them, and then I will compare it with Pilinszky's own and the possible theatrical ideas of the era, with the way of thinking about theater. Pilinszky's work in this field is a less researched and explored area of the author's concept of theater. This study may in part contribute to a better understanding of Pilinszky's early theatrical activity and to developing a more complete concept.

BENCE IVÁNYI

**A puppet theater of mysteries. János Pilinszky's aesthetics of theatre in
The Annunciation of Mary by Zita Szenteczki**

In the first part of this paper, I will propose a hermeneutic analysis of János Pilinszky's theoretical thinking about theatre, mainly based on his essays and on the text of *Conversations with Sheryl Sutton*, his famous „novel of a dialogue”. I will explain some of his cardinal concepts, for example the notions of *mimicry*, *presence* and *beauty*, with the help of the aesthetic work of various continental thinkers: Gadamer, Heidegger, Hartmann and Simone Weil. At the end of the chapter, I will give an original interpretation on the relations that Pilinszky's philosophy has with the concept of mimesis, Konstantin Stanislavski's 'system' and the theatrical culture of consumer society. In the second part, I will demonstrate that this specific theatrical approach is able to function as a productive way of interpretative framing as well: I will examine Stúdió K Theatre's *Angyali üdvözlet* [The Annunciation of Mary], directed by Zita Szenteczki, in the light of Pilinszky's theatrical vision. At the same time, I will do a theoretical mapping on what are the correlations between the theatre of animation and objective poetry.

ARANKA KEMÉNY

Lyric and document. The poet János Pilinszky on film

“Lyric and Document” – this is how Pilinszky described his film sketch *Requiem* in 1961. To remain simple and authentic: this aspiration also characterized him in his poetic ‘roles’. János Pilinszky was interested in film as a mode of self-expression as well as an experimental art close to the language of poetry, and not only on a theoretical level: he wrote filmscripts, sensitive movie reviews and he himself stood in front of the camera a few times. In the motion pictures made between 1969 and 1980, we can see him in fiction and documentaries, in reportage, in the opening of an exhibition as a performance artist, or in home movies in a family circle, but almost always in a poetic role, as he performs his poems or in the context of poetry. Outstanding among all of these is Gyula Maár's masterpiece, his friendly conversation, a “lyrical portrait” dedicated to the poet (1978). “An alarming memory is the recollection of a film strip. It's a one-sidedly sharp – and perhaps just a distorting mirror with precision” – he wrote in a critique. Yet this “distorting mirror” still shows a poet moving with spontaneous directness and simplicity in front of the camera; his fragile shape, his gestures and facial expressions, his voice, and suggestive performance still captivate the viewer today.

IBOLYA MACZÁK

**The legend of the antelope.
A Pilinszky symbol**

In Pilinszky's poems, plays, and in his unrealized film and novel drafts we find an antelope – together with many other, related motifs. In my study I use several groups of sources to explore what it might mean in Pilinszky's symbolic language, and how it is connected to the works of Rilke, the music of György Kurtág, the material of the Christian Museum in Esztergom – and a tapestry in Paris.

ERIKA N. MANDL

**The effect of János Pilinszky's theatrical essays and dramaturgy
on the contemporary theatrical experiments**

The first period of theatre critic activity (September 1942 – April 1943) is linked to the Catholic literary weekly *Élet* (Life). The majority of Pilinszky's theatrical journalism was published in the weekly *Új Ember* (New Man) (August 1958. – September 1974). Pilinszky was a contributor of the weekly until his death. In the study – beside these two decisive papers – we speak about essays and radio-performances of Pilinszky published in other papers and magazines (*Vigilia*, etc.). The study primarily deals with the theatre-critic style of the author and it examines the documentary value of the criticism from the point of view of history of theatre. The study also deals with those early literary–theatrical–film effects that could influence the chosen focuses and ways of seeing things in the author's criticism. The second part of the study is a side-glance at the effect history, and it explores the impact of the essays on Pilinszky's dramas, the theatrical effects on them, and there is a review about the contemporary playwrights and directors that were influenced by Pilinszky himself.

VERA PRONTVAI

The liturgy of the metaphor

János Pilinszky saw the power of Robert Wilson's theatre in its ability to integrate a world in disarray, like poetry, in a world in disintegration. In the poet's view, it is poetry that allows the performance to be truly present on stage. Pilinszky's writings reveal that theatre, which he considered poetic, strives to capture timelessness, stories and states told in images that break with linear time. Since the field of meaning of poetic theatre is diverse, I will attempt to outline the form of theatre

that Pilinszky considered poetic and to demonstrate its survival in Attila Vidnyánszky's performance of *Crime and Punishment* in St. Petersburg. In the play, which is performed in Russian, one can observe the interweaving of poetry and liturgy, which is also characteristic of Pilinszky's theatrical vision, and through this the (stage) space of metaphors referring to transcendence. In Vidnyánszky's work, the metaphor itself becomes a liturgical event: it evokes the Christian story while at the same time offering the possibility of breaking through the mental space of the subject. The metaphor of Christ in the performance becomes a central figure through which the characters enter the textual space of the Scripture and participate in the events of Christ by creating this possibility for the spectators. In the operation of the metaphor, the revived murder situation can be interpreted as a continuation of Pilinszky's poem "The Assassination": "It happened though I did not commit it, / and it did not happen though I did."

MELINDA SEBŐK

The aesthetics of silence in János Pilinszky's art

When Ferenc Szabó – in his *Napfogyatkozás – kereszténység és modernség* [Solar eclipse – Christianity and Modernity] – analyses the central issues of Christianity in the intellectual context of modernity, he points out that literature, in its own discourse, always reinterprets its doubts (originating in its existential experience) pertaining to God, the transcendent. Though Pilinszky states that "I am a poet and Catholic", he intends to picture the interrupted nature of theological tradition of interpretation in literature, but the experience expressed in his art is Catholic, as the Catholic ideology shaped not only his poetry, but also his stagecraft. The horror of the second world war experience determined his work. Pilinszky's art is seeking redemption, his brief works express the *passion* of mankind even at the risk of muteness. Pilinszky's mind was partly influenced by Simone Weil's philosophy and Robert Wilson's drama. When he saw *Deafman Glance* by Robert Wilson in Paris in 1971, the static and muted production gave him the impression that it was the realization of his theatrical ideals. The consequence of Wilson's effect within a short period, he wrote four stage plays. Several examples of the poetics of silence can be noticed in his stage plays such as the lack of communication, the speechlessness, the muteness, the action without words, the articulate silence or the transcendent tranquillity.

ENIKŐ SEPSI

The legacy of Pilinszky's theatrical and cinematic vision in poetry, paper theatre, and on stage

The following study examines the poetic implications of Pilinszky's theatrical approach to the rite and ceremony, as well as his views on the witness state, at a time when the liturgy and ceremony also appeared in Robert Wilson's thinking about theatre. The research published in my book on the immobile theatre of János Pilinszky in French and then in Hungarian is based primarily on two letters I discovered in the early Robert Wilson Archives at Columbia University. I take this research in a chapter of my book *Poetic Images, Presence, and the Theater of Kenotic Rituals* published this year at Routledge Publishing House in the direction of poetic ritualism, which I briefly describe here in Hungarian. In the second half of this essay, I will discuss the study of the mechanism of action of poetic rituals in the case of some contemporary artists (performances and poems).

ANDRÁS VISKY

“The only book of aesthetics”. *Conversations with Sheryl Sutton as a drama*

János Pilinszky's last book *Conversations with Sheryl Sutton: The Novel of a Dialogue* is a unique attempt in the history of theatre at a systematic aesthetics of theatre. More than this, the book, written in the form of the Augustinian dialogues, proves to be a summary of Pilinszky's oeuvre, which suggests that besides the theatre experiments, his highly acclaimed poetry is also a performative endeavor, designed to trigger a radical self-reflection and catharsis for his readers. In Pilinszky's view the Christian culture has fallen in the Second World War, and its cleansing is possible only by means of the theatre and arts in general. Our paper, written in dialogues as homage to the author of *Conversations with Sheryl Sutton: The Novel of a Dialogue*, aims to demonstrate that Pilinszky's book as an aesthetic legacy is written deliberately in the shape of a play, and its meanings remains in the shadow unless we read it as post-dramatic, initiative writing. To prove this thesis we read Pilinszky's masterpiece from multiple points of views, including Origen's *The Song of Songs. Commentary and Homilies*, Roman Ingarden's *The Literary Work of Art*, Peter Szondi's *Theory of the Modern Drama*, and Hans-Thies Lehmann's *Postdramatic Theatre*.

A KÖTET SZERZŐI



HAFNER ZOLTÁN, irodalomtörténész

HALMOSI SÁNDOR, költő, műfordító, szerkesztő, kiadóvezető, matematikus,
sanddor@gmail.com

HERNÁDI MÁRIA, egyetemi adjunktus, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Vitéz
János Tanárképző Központ, Óvó- és Tanítóképző Tanszék, hernadi.maria@btk.
ppke.hu

HORVÁTH ZSUZSA, egyetemi adjunktus, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, zsuhorvath@outlook.com

IVÁNYI BENCE, szabadúszó szerkesztő, benceivanyi@gmail.com

JÁSZ ATTILA, Csendes Toll, kultúrindián, fényipari segédmunkás, az *Új Forrás*
folyóirat főszerkesztője, költő, esszéíró, jaszatti@gmail.com

KATONA IMRE, rendező, dramaturg, www.katonaimre.hu

KEMÉNY ARANKA, irodalmi muzeológus, filológus, Petőfi Irodalmi Múzeum,
kemeny.aranka@pim.hu

LÁBÁN KATALIN, rendező, színész, színházigazgató, katalin.laban@gmail.com

MACZÁK IBOLYA, tudományos főmunkatárs, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
– Pázmány Péter Katolikus Egyetem Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport,
maczak.ibolya@gmail.com

MISPÁL ATTILA, rendező, forgatókönyvíró, attilamispal@gmail.com

A KÖTET SZERZŐI

N. MANDL ERIKA, egyetemi docens, Magyar Agrár- és Élettudományai Egyetem Kaposvári Campus, Neveléstudományi Intézet – Anyanyelvi és Gyermek kultúra Tanszék, castrum7@gmail.com

PRONTVAI VERA, tudományos segédmunkatárs, Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Művészettudományi- és Szabdbölcsészeti Intézet, prontvai.vera@kre.hu

SEBŐK MELINDA, egyetemi docens, Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Magyar Nyelv-, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, Modern Magyar Irodalmi, Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszék, sebok.melinda@kre.hu

SEPSI ENIKŐ, intézetvezető egyetemi tanár, Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Művészettudományi és Szabdbölcsészeti Intézet, sepsi.eniko@kre.hu

VISKY ANDRÁS, író, dramaturg, egyetemi tanár, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Művészettudományi- és Szabdbölcsészeti Intézet, visky.andras@kre.hu

MELLÉKLET



A CENTENÁRIUMI RENDEZVÉNY PROGRAMJA ÉS FOTÓI

Pilinszky 100/40 – Pilinszky János színházi és filmes víziója ma

Károlyi-Csekonics Palota
1088 Budapest
Múzeum utca 17.



2021. november 26–27.

2021. november 26. 1. emeleti Csekonics Terem (belépés a Múzeum utca 17. felől)

8:30–9:00: megnyitó

Horváth Géza, a KRE BTK dékánja

Sepsi Enikő projektvezető

Mátyás Jakabné Kovács Erika

és Kovács Péter a Pilinszky család részéről

Pál Dániel Levente, a PKÜ irodalmi igazgatója

Bodolay Géza, az OSZMI igazgatója

Elnök: Visky András

9:00–9:25: Kemény Aranka: Líra és dokumentum
– Pilinszky János mozgóképen

9:25–9:50: Maczák Ibolya: Az antilop legendája

9:50–10:15: Horváth Zsuzsa: Pilinszky János,
a színikritikus

10:15–10:40: N. Mandl Erika: Pilinszky János színházi publicisztikája

10:40–11:05: Hernádi Mária: Dobozok nyitva, zárva.
Terek, idők, szereplők és nyelvek Pilinszky János
Gyerekek és katonák című drámájában

11:15–12:30: kerekasztal-beszélgetés és a *Csillaghálóban* c. film

3. és 4. részének bemutatója

Résztevők: Halmosi Sándor költő, Jász Attila költő,
Katona Imre rendező, Lábán Katalin rendező, Mispál
Attila filmrendező, Hafner Zoltán irodalomtörténész,
a beszélgetést vezeti Sepsi Enikő

12:30–14:00: ebédszünet

Elnök: Maczák Ibolya

14:00–14:25: Iványi Bence: Misztériumok bábszínháza. Szenteczki Zita rendezései Pilinszky János színházeszményének tükrében

14:25–14:50: Prontvai Vera: A metafora liturgiája

14:50–15:15: Sebők Melinda: A csend esztétikája
Pilinszky János művészetében

15:15–15:30: szünet

15:30–15:55: Sepsi Enikő: Pilinszky színházi
és filmes víziójának továbbélése a versben,
a papírszínházban s a színpadon

15:55–16:20: Kedves Emöke: A mozdulatlan színház-
tól a *theatrum theologicum* felé

16:20–16:45: Visky András: „Az egyetlen tanulmány”.
A Beszélgetések Sheryl Suttonnal
mint színpadi szöveg.

17:30–18:30: „**Egyenes labirintus**” – zenés,
versszínházi előadás Tallián Mariann
és Lázár Balázs színművészek és Szokolay Dongó
Balázs Prima-díjas zenész előadásában
(belépés a Múzeum u. 17. felől)

18:30: hallgatói alkotói pályázat
eredményhirdetése

2021. november 27.

15:00–16:00: **Urbi et orbi** alapján készülő beszéd-
oratórium rendező: Dóczy Péter, helyszín:
falépcsős aula (belépés a Múzeum utca 17. felől)

16:30: koszorúzás a Horánszky u. 27-es szám alatti
Pilinszky-emléktáblánál

18:00–19:15: **Beszélgetések Sheryl Suttonnal.**
Egy párbeszéd regénye olvasásperformsz
Kiss Flóra és Vecsei H. Miklós előadásában,
rendező-dramaturg: Visky András, helyszín:
alagsori előadó (belépés a Reviczky utca 6. felől)

TUDOMÁNYOS KONFERENCIA

2021. november 26. Fotó: Varga Gábor Vargosz



*Horváth Géza,
a KRE BTK dékánja*



*Mátyás Jakabné Kovács Erika, Pilinszky
János unokahúga*



Sepsi Enikő projektvezető



Kovács Péter, Pilinszky János unokaöccse



*Pál Dániel Levente, a Petőfi Kulturális
Ügynökség irodalmi igazgatója*



*Bodolay Géza, az Országos
Színháztörténeti Múzeum és Intézet
igazgatója*



Maczák Ibolya



Kemény Aranka



Horváth Zsuzsa



Hernádi Mária



N. Mandl Erika



Iványi Bence



Visky András



Sebők Melinda



A kerekasztal-beszélgetés résztvevői (balról jobbra): Halmosi Sándor, Hafner Zoltán, Jász Attila, Sepsi Enikő, Lábán Katalin, Mispál Attila, Katona Imre

URBI ET ORBI ALAPJÁN KÉSZÜLT ÖSSZMŰVÉSZETI BESZÉDORATÓRIUM

2021. november 27. Fotó: Kriston Attila

Alkotóművészek: Bicskey Lili, Bicskey Zsófia, Csonka Boglárka,
Dóczy Péter, Illés Dániel, Kákonyi Tibor, Lázár Balázs,
Papp Annamária, Pethő Kincső, Szennai Kálmán, Tóth Zsuzsa;
rendező: Dóczy Péter; díszlet-film: Boros Attila, Dóczy Péter;
jelmez: Bicskey Zsófia, Dóczy Péter; kellékes: Kovács Erika;
színpadtechnika: Barcsay Zsombor, Szabó Kristóf,
MartinKult Event Group – SZÍN-DÓ ART.













BESZÉLGETÉSEK SHERYL SUTTONNAL.
EGY PÁRBESZÉD REGÉNYE (OLVASÁSPERFORMANSZ)

2021. november 27. Fotó: Kriston Attila

Előadók: Kiss Flóra és Vecsei H. Miklós,
rendező-dramaturg: Visky András, videó: Visky Ábel









„EGYENES LABIRINTUS” – PILINSZKY-100.

Zenés, versszínházi előadás egy órában,
2021. november 26. Fotó: Varga Gábor Vargosz
Előadók: Tallián Mariann és Lázár Balázs színművészek
és Szokolay Dongó Balázs Prima-díjas zenész









Koszorúzás a Horánszky utca 27-es szám alatti Pilinszky-emléktáblánál a Benda Kálmán Bölcsész- és Társadalomtudományi Szakkollégium oktatóinak és hallgatóinak részvételével, 2021. november 27. Fotó: Kriston Attila



Steiner-Farkas Júlia, Borsi Attila igazgatóhelyettes és Hóvári János műhelyvezető



*Sepsi Enikő igazgató, Hóvári János műhelyvezető,
Bustya Dániel és Farkas Dániel szakkollégisták*



Pasku Bence a szakkollégisták nevében elhelyezi a koszorút az emléktáblán



Pilinszky János emléktáblája a Horánszky utca 27-es szám alatt

AUDIOVIZUÁLIS KITEKINTÉS



Egyenes labirintus – Pilinszky-100, 2021. november 26.



Urbi et orbi alapján készült összművészeti beszédoratórium beharangozója.
Pilinszky János: *Urbi et orbi – a testi szenvedésről*



Urbi et orbi alapján készült összművészeti beszédoratórium, 2021. november 27.



Beszélgetések Sheryl Suttonnal.
Egy párbeszéd regénye (olvasásperformansz), 2021. november 27.



Az Infinitívusz versfilmjei



A versfilmek készítésében részt vettek:

Boros Ádám, Csikász Ági, Csizmadia Gergő, Csomor Csilla,
Kákonyi Tibor, Kálló Béla, Krizsik Alfonz, Orbán Bori, Pethő Kincső,
Stelly Zsófi, Szabó Sipos Barnabás, Szemerédi Betti,
Széplaky Géza, Tóth Zsuzsi

Operatőr: Boros Attila, Vatai Attila

Script és vágás: Boros Attila, Nagy Kata, Dóczy Péter

Asszisztensek: Stelly Zsófi, Csikász Ági, Pethő Kincső

Ének: Felber Gabriella

Zene: Dóczy Gabriella (hárfa), Csonka Boglárka (klarinét, citera)

Koreográfus: Pethő Kincső

Fény: Nemes Mihály

Rendező: Dóczy Péter

AZ ALSOROZATBAN EDDIG MEGJELENT



TANULMÁNYKÖTET

- Császár-Nagy Noémi, Demetrovics Zsolt, Vargha András (szerk.):
*A klinikai pszichológia horizontja. Tisztelgő kötet Bagdy Emőke
70. születésnapjára*
Szávay László (szerk.): „*Vidimus enim stellam eius...*”
- Petrőczy Éva, Szabó András (szerk.): *A zsoldár a régi magyar irodalomban*
Horváth Erzsébet, Literáty Zoltán (szerk.): *Történelmet írunk.
Tisztelgő kötet Ladányi Sándor 75. születésnapja alkalmából*
Anita Czeglédy, József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen*
Gudor Botond, Kurucz György, Sepsi Enikő (szerk.):
Egyház, társadalom és művelődés Bod Péter korában
Ittész Gábor, Péti Miklós (eds.): *Milton Through the Centuries*
Kendeffy Gábor, Kopeczky Rita (szerk.): *Vallásfogalmak sokfélesége*
Zsengellér József, Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): „*A Szentek megismerése
ad értelmet.*” *Conferentia Rerum Divinarum 1–2.*
Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *Tan és módszertan.
Conferentia Rerum Divinarum 3.*
- Pap Ferenc, Szetey Szabolcs (szerk.): *Illés lelkével. Tanulmányok Báthori Gábor
és Dobos János lelkipásztori működéséről*
- Somodi Ildikó (szerk.): *A mindennapos művészeti nevelés megvalósulásának
lehetőségei. Értékközvetítés a művészeti nevelésben*
Dávid István (szerk.): *Merre tovább kántorképzés?
Gondolatok egy konferencián – Nagykovács, 2012. október 5.*
- Hansági Ágnes, Hermann Zoltán (szerk.): *Jókai & Jókai*
Dringó-Horváth Ida, N. Császi Ildikó (szerk.): *Digitális tananyagok –
oktatásinformatikai kompetencia a tanárképzésben*
Erdélyi Ágnes, Yannick François (szerk.): *Pszichoanalitikus a társadalomban*

- Fülöp József, Mirnics Zsuzsanna, Vassányi Miklós (szerk.):
Kapcsolatban – Istennel és emberrel. Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok
- Pap Ferenc (szerk.): *Dicsőség tükre. Művészeti és teológiai tanulmányok*
- Sára Tóth, Tibor Fabiny, János Kenyeres, Péter Pásztor (eds.):
Northrop Frye 100: A Danubian Perspective
- Spannrafft Marcellina, Sepsi Enikő, Bagdy Emőke, Komlósi Piroska,
Greza Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*
- Komlósi Piroska (szerk.): *Családi életre és kapcsolati kultúrára felkészítés*
- Ida Dringó-Horváth, József Fülöp, Zita Hollós, Petra Szatmári,
Anita Szentpétery-Czeglédy, Emese Zakariás (Hg.): *Das Wort – ein weites Feld*
- Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*
- József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen II*
- Tóth Sára, Kókai Nagy Viktor, Marjai Éva, Mudriczki Judit, Turi Zita,
Arday-Janka Judit (szerk.): *Szólító szavak. The Power of Words.*
Tanulmányok Fabiny Tibor hatvanadik születésnapjára. Papers in Honor of Tibor
Fabiny's sixtieth Birthday
- Lázár Imre, Szenczi Árpád (szerk.): *A nevelés kozmológusai. Kodály Zoltán,*
Karácsony Sándor és Németh László megújuló öröksége
- Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *A hit erejével. Pedagógiai tanulmányok*
- Makkai Béla (szerk.): *A Felvidék krónikása.*
Tanulmányok a 70 éves Popély Gyula tiszteletére
- Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia I.*
- Gér András László, Jenei Péter, Zila Gábor (szerk.): *Hiszek, hogy megértsem*
- Simon-Székely Attila (szerk.): *Lélekenciklopédia.*
A lélek szerepe az emberiség szellemi fejlődésében
- Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Zsávolya Zoltán (szerk.):
Nemzet – sors – identitás
- Vassányi Miklós, Sepsi Enikő, Voigt Vilmos (szerk.): *A spirituális közvetítő*
- Julianna Borbély, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Dan H. Popescu (eds.):
English Language & Literatures in English 2014
- Sepsi Enikő, Lovász Irén, Kiss Gabriella, Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*
- Bubnó Hedvig, Horváth Emőke, Szeljak György (szerk.): *Mítosz, vallás és*
egyház Latin-Amerikában. A Boglár Lajos emlékkonferencia tanulmánykötete

- Czeglédy Anita, Sepsi Enikő, Szummer Csaba (szerk.):
Tükör által. Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből
- Méhes Balázs (szerk.): *Leiki arcunk. Tanulmányok Szenczi Árpád hatvanadik születésnapja alkalmából*
- Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Németh László (szerk.): *A család és a közösség szolgálatában. Tanulmányok Komlósi Piroska tiszteletére*
- Horváth Csaba, Papp Ágnes Klára, Török Lajos (szerk.):
Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről
- Anka László, Kovács Kálmán Árpád, Ligeti Dávid, Makkai Béla,
Schwarczwölder Ádám (szerk.): *Natio est semper reformanda.*
Tanulmányok a 70 éves Gergely András tiszteletére
- Fülöp József, Mészáros Márton, Tóth Dóra (szerk.): *A szél fúj, ahová akar.*
Bölcsészettudományi dolgozatok
- Zsengellér József, Kodácsy Tamás, Ablonczy Tamás (szerk.): *Felelet a mondatra. Tanulmányok a 60 éves Bogárdi Szabó István tiszteletére*
- Borgulya Ágnes, Konczosné Szombathelyi Márta (szerk.):
Vállalati kommunikációmenedzsment
- Szávay László, Gér András László, Jenei Péter (szerk.): *Hegyen épült város.*
Válogatás a Fialat Kutatók és Doktoranduszok Nemzetközi Teológuskonferencián elhangzott előadások anyagából.
- Wakai Seiji, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia II.*
- Sepsi Enikő, Tóth Sára (szerk.): *Mellézkörej. Background noise. Essays and Papers in Hungarian, English, and French, in Honor of András Visky's Sixtieth Birthday*
Írások Visky András hatvanadik születésnapjára
- Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *Az üzenetjét, azt kell megbecsülni.*
Tanulmányok Barabás László hetvenedik születésnapja alkalmából
- Kendeffy Gábor, Vassányi Miklós (szerk.): *Istenfogalmak és istenérvek a világ filozófiai hagyományaiban*
- Bárdi Nándor, Éger György (szerk.): *Magyarok Romániában 1990–2015. Tanulmányok az erdélyi magyarságról*
- Zila Gábor (szerk.): *Hitetek mellé tudományt*
- Kiss Paszkál, Tóth Dóra (szerk.): *Ubi dubium, ibi libertas.*
Tudományos diákköri dolgozatok

Julianna Borbély, Borbála Bökös, Katalin G. Kállay, Judit Nagy,
Ottília Veres, Mátyás Bánhegyi, Granville Pillar (eds.):
English Language & Literatures in English 2016

Spannrafft Marcellina, Tari János (szerk.): *A kultúraátörökítés médiumai.
Tanulmányok Tari János tiszteletére*

László Emőke (szerk.): *A szolgálat ékessége.
Tanulmányok Fruttus István Levente hetvenedik születésnapja alkalmából*

Spannrafft Marcellina (szerk.): *Tertium datur. Tanulmányok Lázár Imre
tiszteletére*

Bárdi Árpád, Gombos Norbert, Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés
a 21. században*

Lányi Gábor János (szerk.): *A reformáció örökségében élve.
A reformáció hatása a teológiai oktatásra*

Dróth Júlia (szerk.): *Gépiesség és kreativitás a fordítási piacon
és a fordításoktatásban*

Lator László Iván (szerk.): *Sorsok és missziók a politikai változások tükrében*

Literáty Zoltán (szerk.): *Quoniam tecum est fons vitae in lumine tuo videbimus
lumen. Teológiai témák a 65 éves Kocsev Miklós tiszteletére*

Fehér Pálma Virág, Kövesdy Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek
a gyógyításban. A test mint eszköz és referenciapont*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *A szabványosítás fordítási és terminológiai
vonatkozásai*

Kövi Zsuzsanna, Mirnics Zsuzsanna, Reinhardt Melinda (szerk.): *Lélek(sz)árnyak*

Czentnár Simon, Nagy József, Nagy Levente (szerk.): *Beszéljétek el dicsőségét.
Conferentia Rerum Divinarum 6.*

Kovács Tibor Attila (szerk.): *Tehetségek hite. Hallgatói tanulmánykötet*

Zalatnay István: *Félúton. A liturgia erőterében született írások*

Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japánológia III.*

Furkó Péter (szerk.): *Az önképtől és tudásreprezentációtól a hatalommegosztásig.
Tanulmányok a bölcsészettudomány, a hittudomány és a jogtudomány területeiről*

Olay Csaba, Schmal Dániel (szerk.): *Értelem és érzelem az európai
gondolkodásban. Tanulmányok a 60 éves Boros Gábor tiszteletére*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.):
Dokumentáció, tartalomfejlesztés és szakírás

- Dróth Júlia (szerk.): *Korpusz és kontrasztivitás a szakfordítás oktatásában és gyakorlatában*
- Zonda Tamás, Bozsonyi Károly, Moksony Ferenc (szerk.):
Az öngyilkosság szociológiája
- Bölcskei Andrea (szerk.): *Protestantizmus, identitás és hagyomány a nyelvben*
- Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.):
Kötelezők emelt szinten Balassától Borbély Szilárdig
- Béres István, Korpics Márta (szerk.): *Ha kiderül az alkony. Tanulmányok Spannraft Marcellina tiszteletére*
- Lázár Imre (szerk.): *A társas–lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*
Németh István: *El Grecóról és más mesterekről. Stíluskritika – ikonográfia – műgyűjtéstörténet*
Karasszon István: *Az ószövetségi teológia történetéhez*
Czeglédi Sándor: *Történelem és önismeret*
- Literáty Zoltán (szerk.): *Száz év után Ravasz László Homiletikájáról*
- Bányai Éva, Horváth Csaba, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.):
Valóság és módszer. Test, történelem, elbeszélhetőség
- Domokos Johanna (szerk.): *Alkotni csodára vágyva. Kortárs számi művészeti fejlemények*
- Adorján Mária, Kovács Tímea (szerk.): *Korpusznyelvészet és nyelvi közvetítés*
- Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Társadalmi kommunikáció és szakralitás. Közelítések és mélymerülések*
- Hermann Zoltán, Lovász Andrea, Mészáros Márton, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.): *Medialitás és gyerekirodalom*
- Ordasi Zsuzsanna (szerk.): *Református templomok, 2010–2020*
- Gulyás Adrienn, Mudriczki Judit, Sepsi Enikő, Horváth Géza (szerk.): *Klasszikus művek újrafordítása*
- Csízay Katalin, Hóvári János (szerk.): *Hősök, mártírok, áldozatok, szentek*
- Zsengellér József: *Az emberáldozattól az istennév kimondhatatlanságáig. Vallástörténet és teológia az Ószövetségben*
- Szabó-Bartha Anett, Szondy Máté (szerk.): *Új utak a pszichoterápiában. Elfogadás, tudatos jelenlét és önegyüttérzés a kognitív viselkedésterápiában*

Gombos Norbert (szerk.): *Imre Sándor-émlékkötet. Tanulmányok a nemzetnevelő pedagógus, művelődéspolitikus halálának 75. évfordulójára*

Siba Balázs, Szabóné László Lilla, Kaszó Gyula (szerk.): *Hitben növekedni – ősi gyökerek és új hajtások. Tanulmányok Németh Dávid hatvanötödik születésnapjára*

Székely Zsófia: *A pszichológia gyakorlata a pedagógusképzésben. Tanulmányok a pedagógia és a pszichológia határvidékéről*

Korpics Márta, Spannrafft Marcellina (szerk.):
Szakraális közösségek – kollektív emlékezet

Horváth Csaba (szerk.): *Meghitt Bábelek*

Horváth Csaba (szerk.): *Közép-Európa a komparatiztikában*

Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Tartalomfejlesztés és dokumentáció. Nyelvészeti kutatások*

Boros Gábor, Hóvári János, Jakubovits Edit, Péti Miklós, Sepsi Enikő,
Szabó-Bartha Anett (szerk.): *„Non est volentis.”*
A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)

L'Harmattan France
5-7 Rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

Nyomdai előkészítés: Károli Könyvműhely
Műszaki szerkesztő: Kardos Gábor
Olvasószerkesztő: Régheny Tamás
Borító: Kára László
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter