
NAGY ANDRÁS

KIS MAGYAR PATOGRÁFIA: PINTÉR BÉLA DRÁMÁI

A cím utalása Esterházyra, illetve előzményeként Gombrowiczra egyáltalán nem véletlen,¹ mint erről a későbbiekben szó lesz. De most kezdjük azzal a meglepetéssel vegyes ráébredéssel, amellyel egykor a Szép Ernő-díj kuratóriumában merült fel Pintér Béla drámaírói elismerése, s mintha hasonló meglepetés tükröződött volna a díjazott arcán is a díj átvételekor, hogy ő valójában drámaíró volna-e.² És drámák volnának-e azok a művek, amelyeket írt, és amelyekről ezen a konferencián szó lesz.

A művészi pálya azt követően is nagyszerű művekkel gazdagodott, a hazai és a szakmai elismerést komoly nemzetközi visszhang és a közönség rajongása követte, de mintha a kérdés érvényes maradt volna azóta is. Pusztán feltevésének kontextusa változott meg, mégpedig annak a drámatörténeti korszaknak a mind erőteljesebb érzékelésével, amit Hans-Thies Lehmannal poszt-dramatikusként nevezhetnénk,³ s ennek egyik legmeghatározóbb hazai vonulata Pintér Béla munkásságához köthető. Vagyis: nem kizárólag drámáihoz, hiszen a szövegek sem drámákként, hanem előadások alkotóelemeiként születtek meg, határozott és következetes írói elképzelés nyomán, amelyet azonban felülír – vagy továbbír, beleír, átír – a még határozottabb színházcsináló, színész, rendező Pintér Béla elképzelése. Egyfelől megrendült a színházi szöveg hagyományos primátusa az alkotófolyamatban, másfelől az irodalmi eredetű textus helyett az előadás mint textus lett domináns, a művek is elsősorban a performativitás egyéb elemeivel együtt értelmezhetők: egyebek mellett a mozgással, a zeneiséggel, a vizualitással és a színészi játékkal. Mindez nem valamiféle színház-esztétikai felismerésként formálódott meg, hanem egy művészi életút organikus alakulása során, amelynek eredettörténete és kiteljesedése sem tanulságok nélküli.

Az természetesen további filológiai vizsgálatokat követelne, hogy a cipőfelsőrész-készítéstől miféle út vezet a posztdramatikáig, de hiszen mintha semmi sem lenne véletlen ezen a pályán, amelyen igen korán érzékelhető annak a színház-poétikának a formálódása, amely egyszerre lehetett konvenciótlanul merész, felforgatva a hazai színházi hagyományokat, s ugyanakkor ezer szállal kötődött a felszínnél mélyebben a hazai művészi tradíciók legprogresszívabb

1 Lásd ESTERHÁZY Péter *Kis magyar pornográfia* című művét, illetve előzményeként Witold GOMBROWICZ *Transz-atlantik – Pornográfia* című regényét.

2 Pintér Béla 2012-ben részesült Szép Ernő-jutalomban. (Ebben az időben magam is kurátor voltam.)

3 Lásd: Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ ZSUSZA, SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

vonulatához – ami persze nem esztétikai kategória, de Pintér Béla esetében megkerülhetetlen.

A progresszív jelentése persze változásokon ment át, orvosi érteleme pedig nem feltétlenül pozitív. És amikor Pintér Béla lelki, társadalmi és politikai „kórleírásokat” – patográfiákat – ábrázol, sajátos dramaturgiai logikájuk szerint ezek is inkább előre haladnak, semmint megszűnnek vagy elmúlnak (regrediálnak). Ugyanakkor – hogy a Pintér Béla számára ismerős és inspiráló orvosi terminológiánál maradjunk – ezekben az előadásokban sokféle „kórság” anamnézise rendkívüli teátralitással formálódik meg, aminek nyomán olykor a diagnózis is felsejlik; terápiának azonban még az esélyéről sincs szó. Az előadásokat így kivétel nélkül valamiféle kollektív „un-happy end” zárja, ahol a még a lehetséges remény utolsó esélye is megérdemelt pusztulásra van ítélve. Ez a disztópikus finálé olykor persze dramaturgiai problémát teremt (a bántalmazott gyereket megmentő tanár *A Sütemények Királynőjében* sorozatgyilkos, Karcsi megfojtja jótevőjét a *Szívszakadtigban*, kemencében süti meg nevelt lányát a *Szutyok* szereplője stb.), de jelentősége azért számottevő, mert az idejétmúlnak tűnő katarzisz helyett valamiféle esztétikai sokk-terápiaként működik, és a bontakozó reményt egy drasztikus dramaturgiai fordulattal még a finálé előtt visszaveszi.

Bár mindezek genezise kapcsán szó lehet biografikus mozzanatokról – a szakirodalomban van is: alkoholizmus, kallódás, vidék, nagypapa szerepe stb. –, az előadások értelmezésében azonban mindez kollektív „biográfiaként” mutatkozik meg: itt mindannyiunkról szó van. A legkülönbébb traumákról, torzulásokról, hazugságokról, nyomorúságról, elfojtásokról, képmutatásról szólnak ezek a művek, s rajzolják ki azt a kollektív kórképet, amely minden hungarikumnál és ország-imáznál pontosabban és aggasztóbban a miénk.

Persze ezek sem esztétikai kategóriák, kiváltképp nem színház-esztétikaiak, hacsak nem annyiban, amennyiben az ihletés fontos részét képezik, mégpedig a „látomás és indulat” felől, hogy Füst Milánnal szóljunk.⁴ És azért kell erről szólni, mert ennek az aggodalommal teli azonosságtudatnak, látás- és beszédmódnak szükségszerű eredete – és itt ismét kockázatos terminológiát alkalmazunk – a népi ihletés. Mégpedig az ihletés forrása nem a kompromittált és készséggel demagógiába sodródó verbalitás, hanem a verbalitáson túli: főképpen a tánc és dal. Ezek ugyanis feltétlenebbül érvényesülnek, mint bármiféle – kognitív szűrőn átszítált – effektus, másfelől pedig a „szövegszínházzal” szemben főként teátrális hatásokra építenek. Amikor pedig a szövegben formálódik meg ez a népi ihletettség, akkor rendre az elhallgatásokkal teli, mélytudati elemekre építő, és megnevezésében is táncrea utaló műfaj bukkan fel: a ballada. Ami az archaikus tragikum világába vezet vissza mindennapi dilemmáink és kríziseink feloldhatatlanságát.

Márpedig ami gyötrő és feloldhatatlan, az könnyen válik patogénné: legyen szó családon belüli erőszakról, kínzó és beteljesületlen vágyakról, szerelmi krízisről, pedofíliáról, besúgásról – és még megannyi, a személyes sorsban

4 Füst Milán, *Látomás és indulat a művészetben* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1980).

eredő, de azon túlsugárzó krízisről, amelyekből olyan bőséggel válogat Pintér Béla, hogy egy-egy darabjából Ibsen négy-öt polgári drámát is megírt volna. Pintér Béla látás- és ábrázolásmódja nyomán azután cserebomlás zajlik drámai és klinikai között, részben azért, mert művészi interpretációja során szűkséggéppen metaforizálódik a betegség,⁵ másrészt pedig azért, mert így válik szinte megfoghatóvá maga a sors. Amellyel persze az akarat szembeszegülhet, szegül is: legyen szó meddőség-terápiáról, szívátültetésről, terhes-gondozásról, vese-transzplantációról vagy akár egy banális betegséggel szembeni küzdelemről – ám amikor az individuum összeméri erejét a biológiai vagy szociális determinizmusával, rendre alulmarad.

Nem utolsó sorban azért, mert a szereplők cselekvésének intenciója – mint a drámában ábrázolt orvosi beavatkozások is illusztrálják – beszélőviszonyban sincs ugyanezeknek a cselekvéseknek a következményeivel. Egy interjúban Pintér Béla úgy utalt az orvosokra, mintha valamiféle kortársi pallosjoggal rendelkeznének,⁶ bár maga az ítélet-végrehajtás már nem a hóhér dolga, hanem a betegség progressziójáé, s az ezt felerősítő professzionális gondatlanságé, műhibáé, hozzá-nemértésé vagy lelkiismeretlenségé. Valamiféle evilági demürgoszokként a doktorok egy orientációját veszített, szekuláris gondviselés letéményeseinek tűnnek, s ebben a helyzetükben válnak drámai hőökké – olykor protagonistákká (*A 42. hét*), máskor antagonistákká (*Kórház-Bakony*), fontos statisztákká (*Szutyok*), tragikus szerepet vállaló kóklerré (*Anyám Orra*). Pintér Béla ugyanakkor nem csak dramaturgiai, de orvosi hozzáértéssel komponálja a színműbe a betegséget és annak terápiáját, legyen szó terhességi kockázatról (plerózis), szívbetegségről, de akár fogyatékoságról vagy szervátültetésről. Ilyenkor természetesen a betegség jellege kijelöli a drámai mozgásteret, aminek előrehaladása során progrediál az előadás és diadalmaskodik a tárgyként választott kór.

Maga a betegségeírás azonban sűrű lélektani és szociális térben mutatkozik meg, sőt: a társadalmin túl – annak előzményeként – a magyar sors körtörténete is része a színpadi anamnézisnek. Az időbeli perspektíva tágulásával a lelki és társadalmi krízisek „körpanorámája” is feltárul az életműben, alig van olyan mozzanata ellentmondásoktól zsúfolt jelenünknek, amelyet ne tematizálna Pintér Béla. Nemigen találni kortárs színműirodalmunkban efféle pontos és nyers ábrázolását a családon belüli erőszaknak – mégpedig egy gyerek szemszögéből megkomponálva –, vagy az alkohol komplexen patogén hatásának (aminek bemutatását több szöveg mélyíti el és helyezi más és más kontextusba: *A Démon Gyermekeitől A 42. héten keresztül A Sütemények Királynőjéig*). Hasonlóan jelentős – és ugyancsak kevés előzménnyel állítható párhuzamba – a kábító-

5 Lásd Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, ford. LUGOSI László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983) című művét.

6 „Az orvos ma olyan hős, mint a Shakespeare-drámákban vagy a népmesékben a király. Élet és halál ura”. Lásd: STUBER Andrea, „Pintér Béla: »Bármit elhíhetünk, ha jól van tálalva«”, (interjú) *Fidelio* (2017), online: <https://fidelio.hu/szinhaz/pinter-bela-barmit-elhietetunk-ha-jol-van-talalva-8686.html> (Letöltve: 2020. 02. 28.)

szer-függés pszichés, szociális, kriminalisztikai és persze klinikai ábrázolása, mégpedig kiapadhatatlan dramaturgiai erőforrásként, már ahogy a függőség esetében ez szükségszerű (*Bárholbármikor*). A tudatmódosítás rutinná válása (*A Démon Gyermekai, Fácántánc*) ugyancsak maradandóan formálódik meg, ráadásul jelentős és kiaknázható dramaturgiai következményekkel jár a fogyasztó átlendülése egy másik valóságsíkba. És míg az egyes kóreseteknek nincs esélyük terápiára, addig a különféle krízisek efféle áttekintése és drámai színre vitele társadalmi szinten terápiás jelentőségű.

Valamiféle „tudatmódosító” hatással természetesen a társadalomjavító illúziók is szolgálnak, s ezeket sem szemléli kevesebb szkepszissel a szerző, mint a kemény és lágy drogokat, legyen szó a kommunista múltról (*A Sütemények Királynője, A Démon Gyermekai*), az autokráciával szembeszálló civilekről (*Szívszakadtig*), vagy éppen a vallás vigaszát kínáló szektáról (*A Sehova Kapuja*), ahol sokszor az individuális kríziskezelés válik kollektív sorsformálássá, de ebben éppúgy nem lát kiutat Pintér Béla, ahogy a jointban sem.

Ezek a következetesen lehangoló, többnyire tragikussá váló emberi, társadalmi és lelki krízisek ugyanakkor a színpadon szinte minden tragikus tónust nélkülöznek. A látásmód abszurd szituációk egymásutánjában mutatja meg nagyon is reálsan életre keltett világunkat, s ez egyben állandó és ellenállhatatlan humorforrásként is szolgál. Mindezt kiegészíti a helyzet- és jellemkomikum csaknem teljes kelléktárának alkalmazása, s egy olyan nyelvi hajlékonyság, parodisztikus és imitációs készség, valamint nyelvteremtő leleményesség, amely önmagában is frenetikus nevetésre kész. És ez ismét csak szemléleti jelentőségű mozzanat: a tragikum legyen az eseménymenet kifejlésének dolga, az előadás tónusa azonban komikus erővel maradandóbb hatást ér el. A tragédia által kiváltott együttérzés nem képes ugyanolyan erővel hatalmába keríteni és hatalmában tartani a befogadót, mint a nevetés, amely egyszerre felszabadító hatású, olykor éppen kínos helyzetekre adott kényszerű válasz, de a groteszk vagy abszurd ellentmondásoknak kiszolgáltatott világunk kilátástalanságában egyedüli eszköznek tűnik a felülkerekedésre.

Pintér Béla nem fél a legkétségbeejtőbb helyzetek groteszkumának, vagy akár nyers nevetségességének érzékeltetésétől és ábrázolásától. A szívbetegségben meghalt fiú orvosa pontosan elmondja, milyen márkájú kocsit tört össze szeretője, amit a családtól a terápiára kizsarolt pénzen vett; a teherbe ejtett színésznő éppen akkor kap esztétikai fejtegetésekbe csomagolt instrukciót potenciális teherbe ejtőjétől, amikor a terhes-teszt eredményét megtudta; a fogyatékosok románcának groteszk háromszög-története az erotikus terápiát alkalmazó gyógytornásszal pazar dramaturgiai érzékkel irányítja tekintetünket oda, ahonnan többnyire elkapnánk. Ez a merészség és erő hazai színpadjainkon szinte ismeretlen, a szaros sütemény fogyasztásától a nyíltszíni pedofíliaig, a bolti lopás kínos anatómiájától a megzakkant nagymama elviselhetetlenségéig – és messze tovább – szembesülünk sokszor tabusított, vagy csak elhallgatott, lehazudott, ignorált konfliktusokkal, helyzetekkel, fordulatokkal; nincs kegyelem, színház van.

Ez a színház nemegyszer él meta-reflexiókkal, több alkalommal és emlékezetesen tematizálja Pintér Béla nem csak a választott művészeti ágat – legyen szó vidéki kezdeményeiről (*Szutyok*) vagy fővárosi elit-műhelyéről (*Ascher Tamás Háromszéken*), netán egy társulat művészi-lelki kollízióiról (*Tündöklő Középszer*) –, hanem annak legdöntőbb kérdéseit: az ábrázolását, a hitelességet, a személyességet – és (ön)magát, Pintér Bélát. Legyen akár Pincér Géza (*Tündöklő Középszer*) akár a pályakezdő alternatív indíttatású népitáncos, aki egy rögtönzött bemutató során lerúgja a piszoárt (*Ascher Tamás Háromszéken*), nem elegendő az ábrázolással színre vinni, a kommentárral meg is kell kérdőjelezni mindazt, amit csinálunk. Hogy ebből koherens „színházesztétika” kibontható-e, az persze kérdéses, nem is ez a szerző célja, hanem annak tudatosítása, hogy amikor egy elképzelt világot valóságosnak tekintünk, szemiotikai összekacsintásunk mögött mégiscsak valóságos emberek olykor éppenséggel inkompatibilis víziói állnak.

Ami azonban ugyanezekben a művekben bizonyosan színházesztétikai jelentőségű, az olyan poétikai eljárásoknak az alkalmazása, amelyek az úgynevezett realista, lélektani, illúzió-színházbeli és mindenféle tradicionális ábrázolásmóddal szegül szembe: az alakok megkettőzése, a narrátor szerepeltetése, a verses dráma újra-emancipálása és a zeneiség új formáinak kompozíciós elvvé emelése. Vagyis a legmélyebben valószínű eseménysorok – amelyeknek földhözragadtságát az obszcenitástól a fizikai szükségletek túpontos rajzán keresztül a szleng és rétegnyelvek alkalmazása hangsúlyozza – olyan stilizációs magasságba emelkednek, amely semmiféle konkrét „tükört” nem kíván elénk tartani, hanem a művészi „mimézis” lényeglátásával bontja le a látványvilágot működésének legnyersebb szerkezetéig.

Ezt szolgálja a zene alkalmazása – akár önállóan: opera-szerűen inkább a muzikális műfajok felé mozdítva el az előadás egészét (*Parasztopera, A bajnok*), máskor ellenpontozva a tárgyat annak akusztikus kulisszáival (a munkásmozgalmi dalokra „hangszerelt” karvaly-kapitalizmust megformáló *A Soha Vissza Nem Térőben*) –, míg további elemzések alkalma lehet, hogy a művek jelentős részében maga a szövegépítés mennyiben követ zenei kompozíciós sémákat: ellenpontokkal, szólamokkal, szólókkal, ritka harmóniákkal és feloldhatatlan disszonanciákkal.

A szöveg „zeneiségét” Pintér Béla több művében a verselés erősíti fel, mégpedig éppolyan szokatlan módon, mint amennyire magától értetődően. Ennek hazai eredet- és hatástörténete – Vörösmartytól és Madáchtól Weöresen át Téreyig és Szálingerig – a költői intenciót szolgálta, amely mintegy újabb dimenzióval gazdagította a drámát, nem egyszer dramaturgiai összetevőként egészítve ki a cselekménymenetet vagy a jellemrajzot. Pintér Béla nem kíván költői erőt adni szövegeinek – bár olykor ez is becsúszik –, hanem egyfajta groteszk stilizációval „emeli meg” a banálisnak, netán abszurdnak tűnő eseménymenetet, vagy éppen Thomas Bernhard módjára írja felül magával a beszédmóddal a beszéd tárgyát.

Ha a beszéd egyáltalán befogadható, a rendkívüli vonzódás az idegen nyelvű dialógusokhoz egyszerre teremt különleges feszültséget értés és nem-értés közösségi (nyelvi) határai fölött, és biztosít egy olyan többletjelentést, amit másként aligha érhetne el. Angol, török, német, román, francia mondatok mellett ezek félrefordítása is dramaturgiai erővé válik (a *Szutyok*ban a strasbourgi meghívás, *A Sehova Kapujában* a találkozás a szentséggel), sokszor a tört magyar vagy rontott magyar fejez ki groteszk törmelékeségében többet, mint dialógusaival fejezhetne, s ugyanakkor mindvégig érzékelteti a nyelv által meghatározott gondolkodási pályák határait és ezek áthágásának megújuló kísérleteit.

És ebben is nyomon követhető a Pintér Bélánál olyannyira fontos szerepet játszó szabad mozgás a valóságsíkok között, illetve valótlanság-síkok között. Mert mintha éppen a színház lenne a legalkalmasabb médium arra, hogy a realitás konvencióját levetve át lehessen írni a történelmet (*Kaisers TV, Ungarn*) vagy fel lehessen eleveníteni egy kórházi szobán túl megbúvó betyárvilágot (*Kórház-Bakony*), ufókkal lehessen találkozni (*Árva Csillag*), sőt, utasaival útra kelni – és csodatévő forrásból inni, hogy ne szabjon többé határt a hajlamoknak az illem (*A Sehova Kapuja*), s ha mégis, úgy adott esetben nemet cserélni (*Fácántánc*). A fantasztikus metamorfózisok természetessége rendkívüli dramaturgiai feszültséget teremt, amit csak tovább fokoz a lezajló változások szükségyszerűsége egyfelől, másfelől pedig az alapvető dilemmák megoldatlansága, vagyis a valóságon túli dimenzió is csak az elviselhetetlenség mélyíti a valóban megoldhatatlan kríziseket.

Ezek között a történelmi krízisek is fontos szerepet játszanak, márpedig Pintér Béla ezek újra-elmondására is jelentős kísérleteket tesz, mintegy „újra-definiálva” a magyar drámairodalomban jelentős vonulatot kitevő történelmi drámákat. A *Kaisers TV, Ungarn* borzalmasan pontos láttelepe annak, mit is lehet kezdeni a szabadsággal akár kivívásának bajnokai által, míg erotikus-szexuális narratíváját bontja ki a schwechati csatavesztésnek, ekként pedig az egész emblematikus, 1848-as forradalom fordulópontjának. Mindezt 1881-ből visszatekintve kelti életre, s a dramaturgiai szerkezet itt is olyan gazdag epikus anyagot görget magával, amely csaknem regényessé alakítja az egyébként igen feszes szöveget, amelyben a magyar történelem talán legkultikusabb alakjai bújnak mai politikusok mentalitásának kényszerzubbonyába.

Történelmi tapasztalatait – mégpedig igen keserűen, a jelenlegi politikai lidércnyomás extrapolálásával – modellszerűen is megformálja a *Fácántánc* két pogány közötti öntudatos vergődésével, ami egyfelől a végletes konformizmus torzraja lesz, másfelől a globális politikai alternatívák nyomorúságának anatómiája. A záporozó ötletek, a kiapadhatatlan humorforrás, az empátia és elidegenítés folyamatos oszcillálása akár történetfilozófiai tanulságokhoz is vezethetne, ha a dramaturgia szükségyszerűsége nem fordítaná ezt az eseménykort is reménytelen disztópiába.

Márpedig ebben éppolyan következetes Pintér Béla, mint szembenézésében mindennel, ami nyomorúságos, veszedelmes, beteg, betegítő vagy egysze-

rően csak kibírhatatlan, és kíméletlenségében nincsenek határok: a művészi őszinteséget nem írhatja felül semmiféle kompromisszum. Káprázatos fináléi közül is kiemelkedik a pacsnit kérő Regős János a *Szutyokban*, amikor bent ég az egyik lány a kemencében, a szerelmes és gyilkos számára éppen ekkor omlott össze minden élet és remény, jóvátehetetlenül. Ez a kíméletlenség tehát a kiutat is olyan akkurátusan zárja el, mint egy folyamatosan előrehaladó betegség, amit gyógyítás helyett csak elmélyít az orvosi beavatkozás. De itt a szemléleti és dramaturgiai alapelvek mintha meggyengítenék az egyébként nagyszerű konstrukciót: ha a világban sehol nincs remény, akkor csak a fekete árnyalatai maradnak, és bármiféle beavatkozási kísérlet legfeljebb tudatos színvakságból fakadhat, s végül visszaáll a megbomlott rend: a totális és feltartóztathatatlan hanyatlásé. Itt csakugyan közeledik *A Sehova Kapujában* megígért kisbolygó, és dinoszauruszokként legfeljebb annyi időnk marad bármire – színházra is – amíg be nem csapódik. De hát érdemes akkor színházat csinálni?

Csak akkor érdemes – hirdetik az előadások. És talán a művészi igazság kimondásának feltétele a szemlélet apokaliptikus borúja.

Nem tudom.