

Pilinszky, a színműíró

Jelenits Istvánnak,
emlékezéssel és köszönettel

Tudvalevő, hogy Pilinszky János életműve a szó szorosabb értelmében négy, színműként fölfogott dramatikus szöveget tartalmaz. Tudjuk jól azt is – magától az írótól –, hogy 1971-ben tett párizsi útja során olyan elementáris hatást gyakorolt rá Robert Wilson ott látott színháza, hogy ennek a magnetizmusnak engedve később, 1972 második felében Budapesten, illetve 1973 első részében újra francia földön megírta Gyerekek és katonák, Síremlék, „Urbi et orbi” a testi szenvedésről és Élőképek című, együttesen is viszonylag csekély terjedelmű színműveit.

A ki ma ezek iránt a szövegek iránt érdeklődik, meglepetésére a *Pilinszky János Összegyűjtött művei* sorozat *Szép-próza* kötetében (Osiris, 1996) találja jegyzetelt kiadásukat, noha eredetileg a *Végkifejlet* (1974) lírai anyagához csatlakoztak, a *Versek és színművek* alcím alá fogva. Nyilván az odaadó filológus, *Hafner Zoltán* sem gondolja, hogy e darabok – melyeket már 1993-ban, a *Századvégnél* is a valamivel karcsúbb *Szép-próza* kötetbe sorozott – epikai alkotásokként kezelhetők. Indokolt, hogy a várható újabb kiadás címlapján már a *Színművek* szó feltüntetésével orientálja helyesen az érdeklődőket. Annál inkább, mivel – *Hafner* jegyzetanyagából idézünk – Pilinszky maga is, bár bizonytalanokodva, színműveknek vélte ezen írásait. Az ugyancsak „prózává lett” – vagy tett – *Requiemet*, ezt az 1961-es forgatókönyvet is, mely „A dráma felé fejlesztett költészet”, s „valami olyasmi lehetne, mint színpadon a modern verses dráma”. A *Gyerekek és katonák* meditatóan, negatív írást írta le: „egy diletáns dráma... egy első dráma”, melyben el is hangzik: „*Darabom nem darab, az előadás nem előadás.*” A *Síremlékről* azt állította: a szövege líra, de mégiscsak egyfelvonásos, mely a *Gyerekek...* lendületéből született. Meghökentő, hogy *Hafner* a *KZ-oratórium* nemrégiben előkerült, talán 1962-es hangjátékváltozatát is „próza-ként” nyújtja át, holott az eredetileg *Sötét menyország* címet viselő alkotás, az eleve dialogikus alapmű a versek között sze-

reper hagyományosan, s így az átiratnak is oda kellene kerülnie.

Az érintett műveket bátran nevezhetjük színműveknek, vagy legalábbis „színműveknek”. Prózának semmiképp. Egymásból sarjadt jelenetek, jelenetsorok ezek; egymás variációi, fokozatai. Mindegyik bipolárisan építkező, tézises-antitézises szerkezetű – a lírai hangoltság és sűrítés, a drámai párbeszédesség és a filmszerű képiség, vágástechnika keretei között. Ezeket a szabályszerűtlen produktumokat a színházi világban csak az úttörő érdemű *Vándorfi László*, valamint *Iglódi István*, *Vincze János* és még egy-két rendező tüntette ki figyelmével. Két kiváló elemzés kivételével szakirodalmuk is csekély (*Tűskés Tibor* Pilinszky-könyve egyáltalán nem veszteget szót rájuk).

A drámák Pilinszky véleményem szerint három szakaszra tagolható *œuvre*-jének utolsó periódusába tartoznak. (Első korszaknak tekintem 1946–48-ig az elképzelt, a virtuális kárhovatélmény, katasztrófatudat, egzisztenciális árvaság korszakát. Másodiknak, nagyjából 1970-ig, a történelemben gyökerezett, az élményekkel igazolt végletes és végzetes létkudarok korszakát. Harmadiknak az utolsó évtizedet, amelyben ugyanez a katasztrófikus tudatkör már ontológiai szinten szólal meg.) *Radnóti Zsuzsa* szép elemzése – *Gyerekek és katonák*. R. Zs.: *Cselekvésnostalgia*, 1985 – a *Költemény* című költemény közvetlen nyelvtani analógiájával (is) bizonyítja: e drámák – drámák. *Fülöp László*

kismonográfiája (1977) már a költő életében igen pontos karakterizálást nyújtott a drámai termésről: „Valamennyi radikális elkanyarodás attól a műfajtypustól, melyet Pilinszky János mimikri-drámáknak nevez, sőt általában eltérést mutat a klasszikus drámák és tragédiák szigorú dramaturgiai törvényszerűségeket követő struktúráitól. A színpadi játékok ősi eszközeit alkalmazó formák jelenlétét s leginkább az oratóriumszerű lírai misztériumjátékok irányának a követését lehet megfigyelni ezekben az allegorizáló jelképi utalásokkal átszőtt, parabolikus elemekkel operáló antidrámákban. Nagyfokú absztrakt stilizáltság érvényesül megformálásukban. Szerzőjük nem ábrázol drámai hősöket, plasztikus jellemeket, individuális figurákat, alakjai bábszerű teremtmények állapotok és léthelyzetek megszemélyesített szócsövei, kifejező emblémái. Kiiktatja az ábrázolásból a hagyományos értelemben vett konfliktusokat, nem teremt összefüggő cselekménytípusokat, mellőzi a zárt kompozíciós formákat, nem él a dialógus funkciójú beszéltetés lehetőségeivel, a szereplők megszólalásait a tűnődő monológ változataira korlátozza.”

Drámai művek, megszorításokkal: így összegezhethetjük Fülöp mondandóját (a megszorítások azonban nem az epikai elemek túlsúlyából, hanem a lírai természetből és a dramaturgiai puritanizmusból erednek). Tény: Pilinszky még arra sem ügyelt feltétlenül, hogy szereplőinek listája pontosan fedje a drámában fölbukkanó alakokat és hangokat (közelebbről a *Gyerekek és katonák*ban előtűnő Öreg változatok és Hangok okoznak gondot). A szereplők nevei nemegyszer önmagukban eleve olyan metaforikusan, ikonikusan teltek, sőt már-már allegorizálók, hogy a név „mellől” nem is igen indítható hagyományos dialógus: az ilyen fokú költői elvontságban nem működik a tradicionális interperszonális párbeszéd. A hősök – „hősök” – inkább magukkal dialogizálnak, illetve monológokat mormolnak, kiabálnak: befelé. Ezek mégsem belső monológok, mert a legtöbbnek kérelhetetlenül póre nyilvánosság az osztályrésze (s a közege is).

A daraboknak alig-alig mutatkozik folyamata. Bármiféle linearitását megtördeleli, visszaveszi az erre-arra szeszélyesen kanyarodó parabolikus történet esetlegessége. A szimbolikus szint nem emel magához komplex cselekményt.

Radnóti Sándor azt írja *A szenvedő misztikus* (1981) című könyvében, hogy Pilinszky lírai életművének alapformája és központi formaproblémája a „közvetlenül a másikkhoz intézett szó”. Kifejti azt is, ki – milyen transzcendens létező – a megszólítottja ennek a beszédnek. Lényegében egyetértve megállapításával, a magam számára így árnyalom e beszédmódot: Pilinszky verseiben szinte mindig a lírai alteregó imabeszéde intonálódik, ez az imabeszéd azonban sem nem az esengés, sem nem a dicsőítés, sem nem a beleolvadó azonosulás szituációjából fogalmazódik, hanem az izzó, sürgető értés- és átélésvágyának a mondhatni számonkérő szituációjában. Ez a léthelyzet mindig az egész életre fogságba vett, a fogság mint archetipikus létállapot által leírható egyén: az egyértelmű döntésre hiába váró el *nem* ítélt ego léthelyzete.

A „másikkhoz intézett szó” segédegyenesét a drámákhoz fölhasználva: Pilinszky színművei hangsúlyosan nem a másikkhoz szólásnak az alapformájával élnek, nem ezt a formaproblémát vetik föl. A Pilinszky-színművek szavai sokszor (esetleg csak látszólag) céltalan szavak, nincs megszólítottjuk, vagy nem egyértelmű, ki a megszólítottjuk. Az imabeszéd önmagába fordul vissza; értelmének – valamilyen minőség jegyében intenzív, följánló kapcsolatot teremtő képességének – visszavételével önmaga elemi formáját oltja ki. A megszokott dialógus csak fragmentálisan érvényesül, s a drámaegésznek nincs dialógusos koherenciája: folyton új, újfajta dialógusok indulnak el benne, melyek rendre a drámai valóságról kialakított képünk átstrukturálását követelik. az olvasónak, nézőnek így nincs olyan szilárd, állandó rápillantása, értelmezés pontja, ahonnan egy Pilinszky-darabot osztatlanul, homogén voltában átláthatna.

Egy tervezett drámatörténet Pilinszky-fejezetének lapjain igyekszem majd vállalkozni az alig-alig lehetséges cselekmény-

rekonstrukcióra, mint az allegorikum alapjának fölfejtésére. Hasonlóképp a figurák értelmezésére, az állati alakok, a hangok szimbolikájának és szerepének tisztázására. A majdan részletezendő szövegkérdések közül itt példaként említem az instrukció földuzzadásának tényét. Az egyik jelenethez, mely valójában soványabb a rá vonatkozó utasításoknál, így ad eligazítást a

szerező: „Az üvegajtó kicsapódik; üvegkalitkát hoznak be. A kalitkában férfi ül. A műveletet felesége irányítja. A kalitkát a hordárok valahol a közepén teszik le. Sose derül ki, hogy a kalitka lakója filozófus, de ez nem is fontos. Felesége – egy kellelten öreg hölgy – úgy kezeli a kalitkát, mint holmi keltetőgépet. Négy sarkában fölcavarja a villanyt. A filozófus fölriad a fényre, és gépelni kezd. A kézirat hosszú göngyölegben folyik alá a padlón. Közben a Prelátus kikanalazta a vajas pürét. Hátrahanyatlik, és az ínyét nyalogatja. A filozófus kopogtat az üvegkalitkán. Dörömböl. Felesége hosszan figyelni zajtalan kitöré-

sét, majd lassan átmegy a termen, s kiköt a veritékező madárnál. A filozófus visszaül, és tovább gépel. Majd kifejti, amit írt, de mindebből egy szó se hallható.” A drámanak ez a dísztelen, terjedelmes instrukciója egyértelműen az eljátszandó: a színre kerülő műre hárítja a dikció nélküli szimultán aktus kibontását, megelevenítését; a textusban csak egy alap- és néhány mellékviszonylat vázolódik. A kijelölt feladat színházi értelemben nem megvalósíthatat-

lan, de színész legyen a talpán, aki hangtalanul, az írógép általános értelmiségi, irodalmi utalású attribútumának segítségével el tudja játszani, hogy ő filozófus, de úgy, hogy ez „sose derül ki” és „nem is fontos”. Ez már-már a sokat emlegetett színházi paródia-szituáció, képtelen instrukció: „az anya az ablaknál áll és a fiára gondol...” Ráadásul Pilinszky eredeti elképzelése

A Pilinszky-drámák paradoxona végül is az, hogy az író azon igen ritka alkotók egyikeként látott munkához, akik színházi koncipiáltságú drámaszöveget alkotnak – kidolgozott saját dramaturgiája azonban nem volt. Hatásoknak engedett, tétován kísérletezett, magasrendű, szuverén költői technikájából kölcsönzött megoldásokat. Az agresszió, a kommunikációképtelenség, a szeretet, az üdvözülés, az emlékezés nagy dilemmáit faggató színművei megragadó erejű, de mégiscsak talányos-rébuszos alkotások a színház számára. A darabok poétikuma korrelál a Pilinszky-versek világával, de nem oly mértékben, hogy e költészetet új fénybe vonja.

szerint a *Gyerekek és katonák* első és harmadik képét valamilyen ólomüvegfallal mögött kellene játszani (az idézet a második képből való). Ennek célja a jelentéselosztottság, többértelműség elérése. S hozzá még minden egyes szék alá egy hangszórót képzelt az üvegfallal személyes közvetítésére. Ehhez a különös tervhez indíttatást adhattak bizonyos párizsi színházi és filmszínházi élményei (a térhatású filmek mozija stb.).

Az el- és áttávolítás fogásai is arra utalnak, hogy Pilinszkynek nem volt tisztázott alkotói viszonya kvázi-színműveihez (melyek e kvázi-jelleg ellenére

is leginkább a drámai műnem körébe iktatódnak). A szövegek színházi eltervezettsége és költői megmunkáltsága kétségtelen, első olvasásra is szembeütő – de az is, hogy mind a négyre rávetül a Robert Wilson-i színházeszmény, színjátékeszmény: a lassított, kihagyásos, a tér- és idődimenziókat áthágó-relativizáló, a csendekre és szünetekre építő szakrális színezetű interpretáció. Ebben a közegben Pilinszky a verbális elemet a legszüksége-

sebbre óhajtotta visszametszeni, hogy a látomásos elem a maga öntörvényű életét élhesse.

A Pilinszky-drámák paradoxona végül is az, hogy az író azon igen ritka alkotók egyikeként látott munkához, akik színházi koncipiáltságú drámaszöveget alkotnak – kidolgozott saját dramaturgiája azonban nem volt. Hatásoknak engedett, tétován kísérletezett, magasrendű, szuverén költői technikájából kölcsönzött megoldásokat. Az agresszió, a kommunikációképtelenség, a szeretet, az üdvözülés, az emlékezés nagy dilemmáit faggató színművei megragadó erejű, de mégiscsak talányos-rébuszos alkotások a színház számára. A darabok poétikuma korrelál a Pilinszky-versek világával, de nem oly mértékben, hogy e költészetet új fénybe vonja.

Pilinszky János – a magyar színház aspektusából nézve – valóságos hőstettet hajtott végre darabjainak megírásával. Ezt a színháztörténetnek annak ellenére is rögzíteni kell majd, hogy maradandó érvényű bemutató eddig nem keletkezett a szövegek nyomán. Mitől a hőstett? Az író – vállalkozása nagyságát valószínűleg nem is sejtve, csupán a rokon ihlettől és a fenntartás nélküli elismeréstől vezetve – adaptálta a magyar színházművészet számára a hetvenes évek elején még jószérivel ismeretlen és idegen wilsoni színház materiájából azt, ami szöveggé tehető. Ez a színházi elgondoltság a magyar színjátékkultúra

(és részint a magyar dráma) számára új, szokatlan, rejtelmes univerzalitást nyitott meg, különleges, torzószerű teljességekkel gazdagította dramaturgiánkat. A hőstett szó azért is illik heroikus, magányos vállalkozására, mert Pilinszky lényegében szakmai segítség és szakmai közösség nélkül alkotta színműveit. Nem volt tisztában azzal, hogy ily típusú alkotást csakis a színházi műhelymunka folyamatában, eleve a színrevivőkkel szövetkezve és konzultálva, a megvalósíthatóság kritériumait figyelembe véve érdemes és tanácsos létrehívni. Közismert művészi öntörvényűsége miatt – sőt akár személyiségének némi jegye miatt – vélhetően föl sem merült benne ez a gyakorlatias közelítés. Talán épp a szuverenitását féltette – ám inkább a megszokott költői ténykedésen belül megoldhatónak gondolta a drámai műnem birtokbavételét. Sajátságos, sugallatos színmű-zárványokat hagyott ránk: jellegzetesen színházi szövegeket. Tehát – ha visszakanyarodok a kezdeti, kicsinyke, ám nem mellékes filológiai kérdéshez – tulajdonképp nem is azt szeretném olvasni egy jövőbeli könyv fedlapján, hogy: Pilinszky János Széppróza – Színművek, hanem azt (hisz' *Bródy Sándor, Szomorú Dezső, Szép Ernő* darabjait is *Színház* című gyűjteményekben forgatjuk), hogy: Pilinszky János Széppróza – Színház.

Tarján Tamás