

ADORJÁNI PANNA

MI A DRÁMA, HA PINTÉR BÉLA?

Pintér Béla: *Drámák*

■ Pintér Béla Budapest és Magyarország egyik legizgalmasabb független színházi társulatának (amelynek neve nemes egyszerűséggel: Pintér Béla és Társulata) alapítója, vezetője, rendezője, írója és színésze. A társulat munkássága a független színházi szcénában egyedülálló módon nem improvizáción, fizikális színházon, esetleg egy kanonikus (dráma)szöveg erőteljes rendezői reinterpretecióján alapul, hanem egy előre megírt, a szó lehmanni értelmében vett dramatikusszöveg, amelyet a mindenkor *auteur*, vagyis Pintér Béla markáns stílusa és színházi látása értelmében egy többnyire állandó színészi csapat kivitelez. Ezek a szövegek és az általuk diktált munkamódszer a társulat megszűlése óta eltelt szinte két évtized alatt olyan állandóságot és következetességet eredményeztek, amelyek nagyban hozzájárultak a Pintér Béla és Társulata brand kialakulásához. A mai budapesti színházba járó számára – de az egyre gyakoribb erdélyi fesztiválátogatásoknak köszönhetően lassan a romániai magyaroknak is – az említett társulat és annak fő alkotója felismerhető, száz „alternatív” előadás között is relatíve könnyedén azonosítható. Amikor tehát Pintér Béla nyolc drámája nyomtatásban, ún. drámakötetben megjelenik, óhatatlanul felvetődik a kérdés, hogy vajon működnek-e, és ha igen, hogyan működhetnek ezek a Pintér Béla-szövegek Pintér Béla (és Társulata) nélkül.

Nehéz eldönteni, hogy segíti-e vagy hátráltatja az olvasást az, ha az olvasó néhányat ezekből a szövegekből már látott színpadon, mindenesetre szinte lehetetlen teljesen újként olvasni ezt a kötetet. Bár a kötet utószavában (*A drámaíró Pintér*) Enyedi Éva, Pintér dramaturgia és színésze azt ígéri, hogy az olvasó végre „saját rendezésében hallhatja Pintér mondatait, a képzelete által teremtett előadásban”, igazság szerint nagyon nehéz a már látott előadásokat nem az „eredeti” miliőjükből hallani, ahogy bizonyos szerepeket illetően szinte hiba nélkül felismerem a színészt, akinek a szerep íródott. Máskor vala-

mely a darab idejében vagy közegében aktuális kiszólás (pl. Moszkva/Széll Kálmán térrel kapcsolatos utalások *A Démon Gyermekében*, a pesti színikritikus Csáki Judit megidézése Csóki Edit karakterében a *Tündöklő Középszerben* stb.), esetleg az egyértelműen a társulatra vagy Pintér Bélára vonatkozó önjelölések (a *Tündöklő Középszer* Pincér Gézája mint társulatvezető, rendező és színész, és a számos utalás az „alternatív”/„amatőr” színészekre, csoportokra, pl. a *42. hétnél* vagy a *Szutyokban*) teszik nagyon is specifikussá ezeket a szövegeket. A helyhez és/vagy időhöz kötöttség tulajdonképpen nemhogy gyengítene, hanem inkább izgalmassá teszi őket, de minthogy a hely és idő mindig szorosan a társulat és Pintér Béla munkásságához kötődik, igencsak nehézkes ezeket a szövegeket közegüktől elvonatkoztatva olvasnunk.

Hatványozottan érvényes ez azokra a szövegekre, amelyek például valamilyen a feltételezett átlagon (pesti magyar) túli magyar identitást is megjelenítenek. Bár Pintér mélyen és tudással nyúl akár az erdélyi, akár a felvidéki, akár a magyarországi roma identitású szereplőkhöz, a fővárosi magyar értelmiségi tekintete minden esetben meghatározza a kisebbségi szereplők reprezentációját. Ennek egyik lehetséges oka, hogy Pintér alapvetően sztereotípiákkal dolgozik: szereplői egyértelműen beazonosítható karakterek, akik relatíve gyors játékidő alatt jutnak el jósorsból balsorsba (általában a klasszikus görög tragédia dramaturgiája szerint), akiknek a tettei jellemükből adódóan egyértelműek és ezért elkerülhetetlenek, és akik minden alkalommal valamely emberi nyavalya, jellemhiba vagy gyarláság példái. Az erős vonalakkal megrajzolt szereplőkhöz ugyanilyen egyértelműen felrajzolt dramatikusszelekménysor és jól meghatározott téma tartozik. Ez alól talán egyedül az első dráma, az 1999-es *Kórház-Bakony* a kivétel (amely Pintér első drámája és második rendezése), amely üdítően egyenetlen és maszatos, kvázi-natu-

ralistából mágikus-szurreális rémmesébe torkolló, gyors ütemű és lüktető erejű szöveg. Nehéz eldöntennem, hogy csupán az idő játékonny hatására (és mert ez igen korai Pintér, akit nem ismerek túl behatóan), de a szokatlan és vad dramaturgia miatt mindenképpen úgy tűnik, hogy ez a szöveg kínálja a legtöbb lehetőséget az újrafeldolgozásra.

A *Kórház-Bakonyon* kívül a kötetbeli drámákra az jellemző, hogy főhőseik kiszámítható módon radikalizálódnak, különféle külső vagy belső eseményeknek köszönhetően eljutnak saját személyiségük határáig, végletes cselekvéseket hajtanak végre, és szélsőségeségükben rendszerint elbuknak. Egy másik korai darabban, a *Sehova Kapujában* például a padon nyugodtan üldögélő „átlagember” Andris a játékidő körülbelül tizedik percében, Klárka unszolására megtér, és egy ún. harmadvonalas egyház elkötelezett tagja lesz, majd a gyülekezet vezetőjével, Gyurikával missziós útra indul Ördöngösbükkbe, hogy az ott élőket figyelmeztesse az apokalipszis eljövételére (vagyis a „mini-bolygók” becsapódására), ahol szerelemben esik az óvónővel, Ibolyával, akit viszont ott hagy a faluban, hogy aztán a gyülekezetbe visszatérve szerelmi bánatba eszen, miközben annak rendje s módja szerint eljön a világvége. Ugyanebben a drámában hasonlóan nagy ívet ír le a népzeneegyüttes Pattantyús Bence karaktere is, aki Pestről utazik le Ördöngösbükkre gyűjteni, illetve hogy eljegyezze Gizit, de bekábítószerezik (vagyis megiszik valami gyanús forrásvizet), amitől előjönnek a legrejtettebb titkai, vagyis kiderül róla, hogy valójában meleg, ezért lefűjják az eljegyzést, úgyhogy a vonaton visszafelé ő is inkább megtér. Teremtéstől az apokalipszisig, születéstől a halálig (és újjászületésig) tart a történet, amelyben hihetetlen természetességgel sorakoznak a csodák, világokat és életeket felforgató fordulatok és különlegesebbnél különlegesebb sorsok. Ez a dramaturgia tulajdonképpen mindenik drámában visszaköszön. Hadd ismertessek egy példát a kötet végéről: az utolsó darabban, A 42. hétben a nőgyógyászszülés Imola elhidegülve él házastársával, Karcsival, aki számára tizenhét éves lánya kapcsolata egy hatvan év körüli biztonsági őrrrel csak az utolsó csepp a pohárban, ezért alaposan leissza magát, megpróbálja felszedni a pultos lányt a bárból, hogy aztán másnaposan szívinfarktust kapjon, miközben a szaunában ücsörgő lányával, Enikővel veszekedik. Karcsi meghal, Imola önmagát okolja, de közben beleszeret a nála sokkal fiatalabb színészbe, Lászlóba, aki ellop egy drága konyakot az élelmiszerboltból, de Imola magára vállalja a tőrtét. Miközben

Imolát beviszik a rendőrségre, mindkét kismama-páciense vajúdni kezd, hogy aztán kiderüljön, hogy az egyikőjük kisbabája plerózisos. Imolát kirúgja a főnöke a diagnózis elmaradása miatt (illetve mert kiderül, hogy Imola nem végezte el a plerózis diagnosztizálásával kapcsolatos tanfolyamot sem), ráadásul a szerelme is szakít vele, úgyhogy bevesz egy marék gyógyszert, és beül a szaunába meghalni, de utolsó pillanatban a másik kismamától kapott hálálkodó üzenet miatt meggondolja magát, és inkább kihívja a mentőket.

Nemcsak ízlés és érzék, de gyomor kérdése is, hogy milyen mértékben képes az olvasó ennyi váratlan fordulatot, csodát, gyökeres át- és megváltozást befogadni, mindenestre az olvasás során egyértelművé válik, hogy a szövegek működtetéséhez mégiscsak szükséges volna az a színházi közeg, ami miatt ezek a történetek – ha nem tökéletes minőségben is, de általában véve – élvezhető, izgalmas, felkavaró előadásokként tudnak funkcionálni. Dráma mivoltukban igen hangsúlyossá válik a szövegek – néhol a szerkesztés és tördelés pongyolaságában is megmutatózó – vázlatossága, a cselekmények és karakterrajzok felületessége, egyáltalán az előadás létrehozásának temporalitása. Ugyancsak Enyedi Éva írja le, hogy bár ezek a szövegek kizárólag Pintér Béla saját művei, többnyire a próbafolyamat ideje alatt jönnek létre: „Az olvasópróbán ugyanis még nincs teljes szöveggény, nincs kész darab, csupán az első néhány jelenet és a főbb irányok, a végkifejlet, a történetváz van meg, és az adott szereplők útjának fontosabb fordulópontjai.” Ami Enyedi bevallása szerint (is) azt vonja maga után, hogy a próbák előrehaladtával a cselekménynek és a szövegnek egyre leszövegettebbnek kell lennie, és ezért egy idő után nem lehetséges a felmerülő hibákat korrigálni. Vagyis hiányzik az a típusú eltávolodás, amely a dráma mint olyan esetében elengedhetetlen, hiszen itt a kész szöveg tulajdonképpen az előadással együtt jön létre, és időben azzal együtt fejlődik és érlelődik, illetve hal el – ha szükséges. A replikák spontaneitása, illetve az érzet, hogy a hallott szöveg jelenidejű és pillanatnyi, tulajdonképpen az előadások és egyáltalán a jó színházi szövegek (és nem föltétlenül drámák) sajátja. És ugyanez a durvaság és nyersség az, ami az előbbi megkülönbözteti a drámától, amely – minden igyekezetünk ellenére – mégiscsak első sorban irodalmi műfaj, amely anyaga lehet a színházi előadásnak.

Pintér Béla *Drámák* című könyvének elolvasása után leginkább az a kérdés izgat, hogy miért érezzük kötelezőnek drámaként

olvasni Pintér Béla előadásszövegeit ahhoz, hogy azok kötet formájában kiadhatóvá váljanak, és akár saját életre keljenek. Miért érezzük kényszerítve magunkat arra, hogy egy tőle kvázi idegen műfajba tuszkoljuk ezeket az egyszerre lehangolóan csapongó és hajszálpontos ritmussal megírt szövegeket? A kényszeredett címkézés kifejezetten rosszat tesz nekik, mert ahelyett, hogy felszabadítaná az olvasást és értelmezést, megköti és erőteljesen szabályozza azt. Pintér Béla és Társulata munkásságának egyik legnagyobb érdeme, hogy miközben látszólag szokványos narratívákban és dramaturgikus szövegekben gondolkodik, sajátos és leginkább a bonyolult és sokműfajú operára hajazó világot hoz létre (gyakran a népzene-

ből és -táncból merítkezve), amelyben a mozgás- és hangzásvilág egyrészt ugyanolyan fontos, másrészt ugyanolyan precíz és zárt eleme az előadásnak, mint a szöveg. A szerkesztők azt ígérik, hogy a *Parasztopera* és a *Gyévuska* librettóként, kottával együtt fog megjelenni – e két előadásból egyértelműen lehetetlenségnek bizonyult csupán a szöveget kivenni, de úgy gondolom, hogy a drámakötetben megjelenő többi szöveg tekintetében is előnyösebb lett volna akár a librettó, akár az előadásszöveg megjelöléseket használni és ezáltal egyértelműen felváltani a szövegek előadásba ágyazottságát. A drámának sem ártana, ha különféle izgalmas és „határ menti” „műfajok” megrengetnék egyhangú és nehézkes egyeduralmát.

A KATONAI HÍRSZERZÉS ÉS KÉMELHÁRÍTÁS ZÁRT VILÁGÁRÓL SZAKMAI NYITOTTSÁGGAL

Szakály Sándor: A 2. vkf. osztály.

***Tanulmányok a magyar katonai hírszerzés
és kémelhárítás történetéből 1918–1945***

■ A történelem iránt érdeklődő erdélyi magyar olvasóközönségünk, de az anyaországi, sőt mondhatni az egész Kárpát-medencei magyar olvasótábor előtt sem ismeretlen Szakály Sándor neve. A budapesti VERITAS Történetkutató Intézet főigazgatója a történetészsakma legjelesebb magyarországi művelőinek középgenerációjához tartozik. Az 1980-as évek első felében kezdődő publikációs tevékenységében az elmúlt bő három évtized alatt igazán figyelemreméltó termékenységet mutatott fel. Mintegy kéttucatnyi jelentősebb szakkönyv szerzőjeként vagy társszerzőjeként Szakály Sándor beírta nevét a 20. század első fele magyar történelmének elismert kutatói közé.

Ugyanakkor Szakály mégis részben élüt a történetészekről kialakított általános képtől. A kutatók ama közhelyesen közismert elefántcsonttoronyát sosem építette maga köré. Mint vallja: a főként csak történetésztársak és társadalomtudósok által forgatott szakkönyvek megírása fontos ugyan, de legalább

annyira számottevő a „történelmi publicisztikák” közlése. A fő cél ugyanis a történelmi ismeretek terjesztése, a történelem „hasznossá tétele” a társadalom számára. Hiszen csak így érhető el az, hogy a történelem valóban sokakat taníthasson, és a társadalmi fejlődéshez a maga módján hozzájárulhasson. Nagyon fontos kérdés tehát, hogy ki írja a tömegekhez eljutó történelmi összefoglalókat, rövid, olvasmányos eseménytörténeti ismertetőket. Hiszen ezek alakítják a társadalom történelmi önképét s így bizonyos mértékben identitástudatát is. Ez lehetett az oka annak, hogy Szakály Sándor – szorosán vett történetészi és egyetemi oktatói munkássága mellett – a média világába is bekapcsolódott. A Duna Televízió kulturális igazgatójaként, majd 2001-től alelnökként nagymértékben tudta előremozdítani az igéyes történelmi ismeretterjesztés kiszélesítésének ügyét. Igen ismertek voltak *Megidézett történelem* címmel futó egész estés műsorai, amelyek színvonalas kerekasztal-