

# Illesztési pontok

Tolnai Ottó drámáinak világ- és magyar irodalmi előzményei

## 1. Tolnai Ottó, a drámaíró?

1979-ben az újvidéki és a kecskeméti színház bemutat egy kortárs darabot, *Végladás* címűt: a szerző egy vajdasági költő, már két évtizede rendszeresen publikál, verseket és prózát, mellette folyóiratot szerkeszt. Hogy jelen van az irodalmi életben, mi sem jelzi jobban és a korhoz méltóbban, mint hogy szerkesztői tevékenysége már kivívta néhány éve a politika nemtetszését. Szerencsére börtönbe nem, inkább színre viszik: ekkor kap először tőle drámát közönsége. Az előadás nagyrészt visszhangtalan marad. Három év múlva, 1982-ben egy költőtárs, Ladik Katalin szerepeltetésével egy monodrámával, a *Bayer-aszpirin*mel tér vissza a deszkákra. Egy-két dicsérő szó, és megint elhal az érdeklődés. Innentől kezdve időről időre hallat még magáról a drámaíró egy-egy bemutatóval vagy szövegkiadással, de életműve egyéb részei mellett, úgy tűnik, elsikkad munkájának ez az oldala. Tolnai Ottó ma is költő és szerkesztő, esetleg prózaíró – ilyen minőségében ad interjút és vesz részt beszélgetéseken – és csak elvétve (ha egyáltalán valamikor) drámaíró.

Tolnai Ottó költészetéről számos recenzió és tanulmány látott napvilágot, de drámáinak átfogó elemzésére máig nem kerített sort a kritika. Kósza kivétel a Thomka Beáta szerkesztette *Tolnai-symposion* 2004-es (!) kötete, melyben három drámaértelmezés kapott helyet – jelzésértékűen csak a könyv végén: először a költészeti, utána a prózai és a végén a drámai tárgyú esszék következnek. Az író-költő maga is, egy válogatás esszéjében, egyéb írásaiból eredezteteti drámai munkáit, másodlagosnak, derivatívának tünteti fel színműveit: „Az »én színházam« abból az irodalomból, abból a szerkesztői munkából következett, amit írtam (versek, prózák, esszék), amit végeztem. Abból a szemléletből, magatartásból, látásmódból, létérzékelésből.” (Alföld 1997/2.) A dráma, a Tolnai-darab, mindezek alapján úgy tűnhet, inkább életműdarab, része a költészetnek, adalék, inkább az ismert Tolnai-öndokumentáció egy újabb extravagáns formája, mint a magyar és nemzetközi drámatörténetbe illeszkedő, a színház számára is új utakat kereső alkotás. De valóban erről van szó?

Véleményem szerint Tolnai Ottó drámái nemcsak hogy szervesen kapcsolódnak korábbi magyar és külföldi irodalmi kísérletekhez, hanem alkotójuk egy új színházi forma, egy új színpadi nyelv meghonosítására, illetve folytatására is kísérletet tett. Ezt igazolandó, tanulmányomban a *Bayer-aszpirin* c. kísérleti, egyszerű, „cselekménytelen” monodrámában a Tolnaira leginkább ható külföldi és hazai szerzők örökségét mutatom be.

## 2. A Bayer-aszpirin és Tolnai Ottó színházi kísérleteinek egyetemes drámatörténeti kontextusa

Ha drámatörténeti kontextusba kívánjuk helyezni Tolnai Ottó színházát, a szerző maga siet segítségünkre. A *Végl(ö)adás* drámakötetének élére a *Bayer-aszpirin* c. monodrámát választotta, mely – a Ladik Katalinnak szóló ajánlás és a mottóbeli Kosztolányi-sorok után – szokatlan hangütésű, versszerű rendezői utasításnak álcázott ars poeticával indul. Ebben megnevezi azokat az elődöket, akikkel viszonyítja saját munkáját, illetve azokat az irányokat és szempontokat, amiket képviselni akar darabjával.

*a darabbal semmi mondanivalóm sincs  
a költészetben (legyek karfiol – világpor stb.)  
kikísérletezett  
materialista po-etikám (ilyes használja follen kapcsán ki  
választja így el)  
követeli a teret*

*e teret*

*egy új materialista színházat  
(amely egyformán angyali és könyörtelen)  
annál is inkább mivel a valóban szabad vers eredményeit  
még nem kamatoztatta a színház  
(ahol elkezdődött claudelnél eliotnál lényegében abba is  
maradt  
brook-ted hughes orghastja és pilinszky színháza  
szép kivétel  
holan hamletjét nem tudom elő szokták-e adni)  
pedig meggyőződésem szerint arrafelé  
az út*

*(ám az sincs kizárva csupán egy  
a BAYER-aszpirinről készítendő reklámfilm színopszisát  
készítettem el  
meg kell mutatni a gyárnak)<sup>1</sup>*

A kitüntetett hely és szerep ellenére nem a kötet egészét, csak az első darabot jellemzi az erőteljesen önreflexív és önilironikus írás. Míg az avantgárd hatású *Bayer-aszpirin* verses formájú és egyfelvonásos mű, a gyűjteményben szereplő további drámák prózaiak, több felvonásra tagoltak és a hagyományosabb, cselekményközpontú dramaturgia keretein belül maradnak. Ezekkel szemben a *Bayer-aszpirin*ben nincs igazi drámai jellem, még egy beckett-i antihős sem, csak egy kissé megtépzott idegzetű, a hétköznapiakba belefakult, középkorú színész-

<sup>1</sup> TOLNAI Ottó, *Bayer-aszpirin* = T. O., *Végl(ö)adás*, Bp., Neoprológus Kiadó, 1996., 5. (Prológus Könyvek). A tanulmányban található szövegek, zárójeles hivatkozások erre a kiadásra utalnak.

nő; nincs megoldandó konfliktus, kivételes élethelyzet, csak egy átlagos reggeli fejfájós kapkodás; nincs tragédia, katartikus belátás, hirtelen megvilágosodás – de van egy, a mindennapok tapasztalatait váratlanul egybefűző látomás. Ez a látomás, helyesebben az ehhez vezető léptek és a nyelv maga adja a dráma vázát: a színész nő monológja során a legkülönbözőbb motívumok keletkeznek, keringőznek egymással, hálnak el, majd támadnak föl; a darab a nyelvi és képzelti kreativitásra, valamint a hangok szerepére épül. Ezt a tételt a fenti idézet alaposabb vizsgálata révén láthatjuk be.

Az ars poeticát egy-egy önironikus megjegyzés foglalja keretbe. Az egész kötet első mondata, ami Tolnaitól származik (leszámítva a Kosztolányi-idézetet) maga az őstagadás: „*a darabbal semmi mondanivalóm sincs*”. Egy dráma, ami semmiről sem szól? Közel sem. Egy dráma, ami nem a cselekményről szól. Aminek nem a története, az eszmeisége, az ideológiája vagy filozófiája áll a középpontban, hanem – a „*materialista po-etika*”-ja. Hogy miért materialista? A matéria, az anyag, a tárgy az, ami összefogja a szereplők életét és összekapcsolja magukat a szereplőket (mint egy anya a családot, hogy egy etimológiai hasonlattal éljek), valamint – kilépve egy mű keretei közül – intertextuális átjárhatóságot és folytonosságot biztosít Tolnai különböző művei (és műfajai) között. És hogy mi az, amit Tolnai a „*po-etika*” kifejezéssel jelöl? Versei kapcsán ritkán szólnak kritikusai Tolnai etikájáról; ismerjük a szerzői hang jellegzetességeit, a verstechnika főbb kérdéseit, az életrajz és a művek kapcsolatát, a politika és az életmű viszonyát, a műfajkezelés sajátosságait, a kísérletezés irányait, de szinte sosem hallunk Tolnai etikájáról. Miért, van neki? A drámákban szerényen, a háttérben meghúzódva, de tisztán körvonalazódik egy erkölcsi rend, világkép (talán túlzás etikának hívni), mely visszavisszatér jellegzetes kérdéseire: a lázadás és beletörődés kérdésköréhez, amint az a *Paripacitrom*, a *Végeladás*, a *Briliáns* c. darabokban megfogalmazódik; ill. a történelem kénye-kedvének kitett egyén lehetőségeinek és kötelességeinek problematikájához, amint azt a *Végeladás*, a *Briliáns*, a *Könyökkanyar*, a *tűzálló esernyő* megfogalmazza. A Danilo Kiš 1972-es esszéjének címéből eredő kötőjeles szerkezet („*po-etika*”) viszont egyértelműsíti, hogy az etikai kérdések alárendelődnek az esztétikának: elsősorban poétika az, amiben megbújik az etika.

A költészetéből átemelt, „*materialista*”, azaz tárgy- és anyagközpontú, motivikus írásmódszer alapján szeretné Tolnai létrehozni színpadi műveit és egy új drámanyelvet, „*egy új materialista színházat*”. Kísérletéről szkeptikusan nyilatkozott utólag a szerző *Esetem a színházzal* c. rövid esszéjében:

„Szóval írtam ezeket a drámákat (plusz sok hasonló hangvételű, dramaturgiájú hangjátékot is persze), próbáltam csinálni azt a színházat, de valahogy végig az volt az érzésem, hogy ezek nem az én drámáim, ez nem az én színházam. És a színház is úgy érezte, érezhette, ezek nem az ő drámái. Én nem az ő esetük vagyok.”<sup>2</sup>

Ennek ellenére nagyon biztos kézzel jelöli ki az utat, amin haladni akar. Kettős célt fogalmazott meg: egy materialista színházat létrehozni, mely egyúttal „*a valóban szabad vers eredményeit*” is felhasználja. Bár Tolnai műfajai kirívóan képlékenyek (a nevéhez fűződő, előadott drámák minden műnemet képviselnek a színpadon: a *Briliáns* novellaként jött létre, a Nagy József nevével fémjelzett párizsi Jel Színház a *Wilhelm-dalok* c. verseskötet alapján adta elő az *Orpheusz létrái* c. darabot), a „*valóban szabad vers eredményei*”-nek alkalmazását tenni meg az egyik kulcsmomentumnak egy olyan drámakötetben, melynek csak a legrövidebb része íródott verses formában, legálábbis elgondolkodtató. Talán a „*valóban szabad vers*” már külső formájában sem emlékeztet a kötött verselésű művekre, akár prózának is nézhetné az olvasó. De természetesen létezik számos olyan sűrítési eszköz, ami mégis a líra műneméhez közelíti a szöveget. Ez a sűrítési, költői eszköz Tolnai Ottó esetében kétségkívül a motívumlánccok alkalmazása. Ennek lényegét Thomka Beáta monográfiája a *Rovarház* c. 1969-es kísérleti regény kapcsán fogalmazza meg:

„A motívumok egy-egy szövegen belül többször merülnek fel, az újabb megjelenés transzformálja a jelentéstartomány egy részét, míg a többit érintetlenül hagyja. Ezáltal motívum-, metafora-, jelképláncolat képződik, az összefüggések és a folyamatosság egy sajátos változata. Tolnai művei koncentrikus körökben térnek vissza néhány alapelemhez, amelyeket egyik szövegből átemelnek a másikba, regényekből versbe és fordítva, minek következtében a motívumok emblémákká alakulnak át, és erősítik a mű- és szövegközi tér jelentőségét.”<sup>3</sup>

Később újra visszatér Thomka Beáta a gondolathoz, és ezzel egészíti ki a fentieket:

„A Tolnai-életmű szakaszai, kötetei közötti pásztázás azt a belátást erősíti, igen tudatos művelettel találkozunk, midőn a motívumisméltlésbe ütközünk. Tudatosság nyilvánul meg az újra fölvetett szálakban s mintha valamennyi szála egy új csomó kerülné, majd a látvány újra eltávolodna az előtérből.”<sup>4</sup>

A *Bayer-aszpirin* c. monodrámában három fő motívumláncot, ill. motívumfürtöt találunk, melyek két érzékszervhez kapcsolódnak: a látáshoz és a tapintáshoz. (A „*motívumfürt*” megnevezés talán érzékletesebben jelzi az egymásra torlódó, egymáshoz néha csak áttélesen kapcsolódó motívumok viszonyát, mint a linearitást sugalló „*motívumlánc*”). A színek alapvetően meghatározó jelentőségűek Tolnai számára, műnemtől függetlenül, így a drámákban is. Egyrészt a fehér és a zöld (az aszpirin és az azt borító fólia színe) számtalan variánsa tér vissza a darabban. A fehér porok prófétája (Tolnai maga gyűjti össze egy helyütt ebbe a körbe sorolható motívumait: „*gipsz, liszt, Bayer-aszpirin, só, tengeri-, illetve szikso*”<sup>5</sup>), Tolnai itt sem tagadja meg magát: a liszt, a Léda mosópor

<sup>2</sup> TOLNAI Ottó, *Esetem a színházzal*, Alföld, 1997/2., 90–93, 91.

<sup>3</sup> THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994., 57.

<sup>4</sup> *Uo.*, 139.

<sup>5</sup> TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004., 25.

(aminek mitológiai neve egyúttal a hattyú fehérségére is utal) mellett olvashatunk történetkéket krétáról, liliumról, hóemberről, a molnárról, hattyúról. Sőt, egy helyütt a sorok szervezőjévé válik a fehér szín: „a sózott a lisztezett tollak a gipsztollak / hótollak hótollak hótollak hótollak hótollak” (16). A fehér színnek összetett, de szinte minden esetben a szakrálishoz kötődő jelentésvilága van: egyrészt jelöl valamilyen angyali minőséget, tisztasággal párosult semlegességet, hiszen az angyalok nemtelen lények: „mennyire megszerettem a BAYER-aszpirin / száraz tiszta ízetlen ízét / éppen ízetlensége a kellemes / [...] egy új szó kellene – hol van – az ízetlenség pikantériájára / valami angyali valami angyali / az iskolában is mindig ettem a krétát” (7); de a női tisztaságot, a szűziességet is felidézheti. Másrészt utal az oltáriszentségre és annak átváltoztatására; már-már túlvilági fehérséggel és ragyogással kíséri a metamorfózist: „rendezői illetve technikai utasításként még csupán annyit / hogy a passiójátéknál valamint a léda & a hattyúnál minél nagyobb / mennyiségű lisztben-porban történjen az átváltozás” (6). A fehér szín egyúttal még a profanizált szakrális megtestesítője is: „egyszer el fogok utazni stuttgartba / és bemegyek a BAYER-gyárba / és egy friss még meleg még érintetlen aszpirinnel / fogok áldozni ott a helyszínen” (17). Ezen idézetblaszfémiát tovább erősíti, hogy a passiójátékban a Krisztust játszó molnár istentelenül fenyegetőzik a keresztet; majd a szubverzió ott éri el egyik tetőpontját, hogy a női szépség egyik archetípusa, Léda a drámában (egy meghatározó modern feminin szerep, a háziasszonyiség emblémájaként) mosóporként van jelen. A hattyú említésének kontextusa ezek után már aligha lehet meglepő: „ki dugott mixert a rohadt hattyúba” (16). A profanizálás további szinteken is jelen van a drámában: Tolnai saját központi szimbólumát, az azúrt, mely a transzcendentális szférával is összeköttetésben áll az *Adriadalom* c. vers alapján („azúr volt az volt az azúr = azúr = Az Úr”), „szatyor”-ra degradálja, Liszt Ferencből közönséges liszt lesz („édesanyukám liszt ferencnek hívta a lisztet” [13]), a keménykötésű moholi legények pedig itt már csak molylepkék („a molypilléket meg moholi legényeknek hívta édesanyukám” [13]).

A női princípiumhoz kötődő zöld szín fő megjelenési formái a Neretva, a nő erei, melyet a beszélő „zöld tenta” (7) -ként ír le, a tenger és a Bayer-aszpirin zöld keresztje mögötti háló: a különösség, kivételesség és rejtélyesség színe. Ellenpontként a tapintás érzete kapcsolódik ehhez a motívumfűrthöz: a hegyes, éles, szűrős tárgyak egész sora található meg a darabban, melyek a férfi princípiumhoz és elsősorban a szexualitás témaköréhez kapcsolódnak: „semmi kedve sünt kefélni” (12), „éppen olyan lehet az / angyalok pöcse is / éppen olyan túhegyes” (17). A tú különösen gyakran visszatérő motívum, esetenként fallikus szimbólum: az izgató ruhatáros lány „szájában gombostűvel lehajolt” (15), a beszélő hátán levő anyajegy „szurkál akárha tűk lennének a gyökerei” (10). A tűk és a gyökerek képének együttese egy Tolnai-novellából eredeztethető: a *Rázárult az égboltozat* c. írás így írja le a főszereplő krisztusi önfeláldozását, feloldódását a

természetben: „Bal tenyere önkéntelenül kitarul a decemberi nap felé, mintha csak kérné, hogy egyszerre verjék, szögezzék át felülről a napsugarak, alulról pedig a hideg gyökerek...”<sup>6</sup>

Megfigyelhető, hogy ugyan világosan elkülönülnek, de végig egymással kéz a kézben haladnak a női és férfi attribútumok a szövegben. Szinte minden feminin motívumnak megvan a maskulin párja. A Színész nő ütőere a Neretvát idézi, ágyékát mint a tengert képzele el (egy szerelmi aktusukat a tenger vizében úgy írja le: „szerettem volna ha az ölembe ömlik / és ott akkor egyszer csak elkezdett folyni ömleni belém / a tengerbe” [10]) – szeretőjének, Lazacnak pedig már csak a neve miatt is a víz az igazi eleme. A Színész nő a ráktól fél, gyereke rákot fog, és Rákosi Mátyásnak hívják – Lazac pedig a Rák csillagjegy szülötte. A Színész nő nagyanyja tarhonyját emlegeti – a molnárnak lisztje van. A Színész nő Bayerkeresztjére a passiójáték és a molnár keresztje rímel. A Színész nő mint sünn (leborotvált szeméremszőrzete miatt hívja így szeretője) lehet Simon hegyes kis fésűinek feminin megfelelője. Végül épp a fehér szín hozza meg a két princípium összeolvadását: az érintetlen aszpirin és az érintetlen lábközü ruhatárolány a Színész nőt és Simont egyformán, szinte transzcendens élményként érinti.

Ákár René Magritte művészetével is rokoníthatnánk Tolnai motívumkezelését: ahogy a festő képeiben újra és újra előkerül egy-egy pipa, korlátoszlop, tükör, tojás, csengő, tenger, rózsza vagy galamb, és képről képre más jelentésárnyalat rakódik rá, úgy Tolnainál is az azúr, a liszt, a tenger, a csipke konnotációja minden egyes új megjelenéssel tovább gazdagodik. Van egy központi jelentésmag (Vasy Géza például „tisztaság-szimbólumok”-nak nevezi a kéket és árnyalatait, az azúrt, ill. az aranyat Tolnai verseiben<sup>7</sup>), amire rétegesen rakódik az újabb és újabb jelentés. Ezek a motívumok a rendszeres használatától lesznek egyre érzékletesebbek, ugyanakkor kissé viseltetek is. Tolnai maga így nyilatkozott erről: „Egyik központi költői kategóriám, mint tudod, a csipke, agyonvertem, rongyikává degradáltam, de például az agaverosztból készülő hvári csipke által mégis megtisztítottam...”<sup>8</sup>

A bevezető ars poetica lezárása fölveti az irodalmi családfa kérdését is. Mihez képest határozza meg Tolnai Ottó saját helyzetét a drámairodalomban?

*(ahol elkezdődött claudelnél eliotnál lényegében abba is maradt*

*brook-ted hughes orghastja és pilinszky színháza szép kivétel holan hamletjét nem tudom elő szokták-e adni pedig meggyőződésem szerint arrafelé az út (5)*

Paul Claudel francia költő és drámaíró áradó, zsoldárszerű szabad verse és képekben tobzódó látomásossága, erőteljes szimbólumhasználatára nyitja a huszadik századi színházi újítók sorát. Claudel drámái, csakúgy, mint Ted Hughes és Peter Brook *Orghastja*, Pilinszky darabjai (amiknek még drámalétét is sokáig kétségbe vonta a

<sup>6</sup> TOLNAI Ottó, *Rázárult az égbolt* = *Prózák könyve*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1987., 38–41, 39.

<sup>7</sup> VASY Géza *Versekhöz közelítve VI.*, Forrás, 1993/6. 81–87, 86.

<sup>8</sup> TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004., 272.

szakma<sup>9</sup>) színpad nélküli drámák, Melpomené és Thália kitagadottjai. A „kitagadottak színháza” annyira váratlanul robbant be a huszadik századba, hogy a kritikát és a nézőket egyaránt készületlenül érte. Erőteljes gondolati és műfaji konzervativizmusukat (Claudel görög sorsdrámákat idéző, a világegyetemet felölelő kompozícióit, Eliot liturgikus, moralitásjáték-alapú darabjait<sup>10</sup> és Ted Hughes és Peter Brook a mítoszok ősnyelven beszélő világába kalauzoló kísérleti színházát) formai, nyelvi liberalizmussal társították. Jellemző, hogy Claudel hazájában (elsősorban ideológiája és meg nem alkuvó katolicizmusa miatt) majd három évtizedes késéssel vált ismertté, mikor külföldön már sorban játszották darabjait; a Ted Hughes írta és Peter Brook rendezte *Orghast* számtalan esetben pusztán gyanakvó értetlenséget váltott ki; Pilinszky (kortárs témájú) drámái szintén csak elvéve bukkantak fel társulatok műsorán.<sup>11</sup> Mindez Tolnai Ottó drámáira is igaz: mikor kötetben megjelennek drámái 1996-ban, a *Végeladást* már tizenhét éve bemutatták (1979, Újvidéki Színház, rend. Virág Mihály és Kőszínház, Kecskemét, rend. Tömöröy Péter), a *Bayer-aszpirint* tizennégy éve (1982, Újvidéki Színház, rend. Jancsó Miklós), a *Brilláns* tizenegy éve (1985, Újvidéki Színház, rend. Virág Mihály), az *Izéke homokozója, avagy a mamutemetőt* kilenc éve (1987, rend. Jancsó Miklós, Jurta Színház, Budapest), a *Paripacitromot* öt éve (1991, rend. Tömöröy Péter, Újvidéki Színház)<sup>12</sup> – és mégsem vonult be Tolnai, a drámaíró az irodalmi köztudatba. Tolnai mintha fölválalta volna a sorsközösséget a „kitagadottak színházával”: „A Végel(ő)adás borítóián lévő Velickovic-festményeket nézve az eset (esetem a színházzal) jelentésébe én legalábbis beleláttni vélem: a bukást is.”<sup>13</sup>

Mik is voltak a formai újítások, mi kezdődött el Claudelnél, Eliotnál, miért „szép kivétel” az *Orghast* és Pilinszky színháza, és miért érdekes, hogy „*holan hamletjét [...] elő szokták-e adni*”? Claudel a gondolatritmusra épülő szabad verset honosította meg a francia drámában, ami barokkosan gazdag képek szimbolikájával erősítette a gondolati tartalmat. Eliot a drámáiban a Shakespeare óta kötelezőnek tekintett *blank verse* (rím-telen jambikus pentameter) szorításából akart kitörni; a *Gyilkosság a székesegyházban* példája azt sugallja, ezt az ismétlésen alapuló szabad versben vélte felfedezni. Eliot az emelkedett drámai nyelv helyett a mindennapi beszédből kialakuló versbeszéd megszületésében látta a színház jövőjét: „the recognized forms of speech-verse are not as efficient as they should be; probably a new form will be devised out of colloquial speech.”<sup>14</sup> Majd hozzáteszi:

„the next form of drama will have to be a verse drama but in new verse forms.”<sup>15</sup> A *Sweeney Agonisztész* (1926) befejezetlensége ellenére is mérőöldkő az angol drámatörténetben: a betétdalokba épített jazzritmus az angol dráma alapjait formálja át; a vershangzás itt a szavak ritmikus ismétlésén alapul, és a jelentés háttérbe kerül a hangalakokkal szemben.

<i>Ott hol a bambusz</i>	<i>Under the bamboo</i>
<i>Bambusz bambusz</i>	<i>Bamboo bamboo</i>
<i>Ott hol a bambusz nő</i>	<i>Under the bamboo tree</i>
<i>Ketten is élnek</i>	<i>Two live as one</i>
<i>Egy is élélhet</i>	<i>One live as two</i>
<i>Hárman is úgy mint ő</i>	<i>Two live as three</i>
<i>Ott hol a bam</i>	<i>Under the bam</i>
<i>Ott hol a busz</i>	<i>Under the boo</i>
<i>Ott hol a bambusz nő</i> <sup>16</sup>	<i>Under the bamboo tree.</i>

A versnyelv megújításában még radikálisabb szerepet vállalt Ted Hughes és Peter Brook kísérlete. Mintha Eliot gondolatmenetét vitték volna a logikus végkifejletig: Eliot – Takács Ferenc Eliot-monográfiájának értelmezése szerint – a „referencialitás zsarnokságát”<sup>17</sup> akarta felfüggeszteni a hagyományos nyelvi rend megbontásával. Az *Orghast* nyelvét már egyenesen Ted Hughes találta ki: nyelvi alkímiája a középkori aranycsinálók rejtélyességét (de nem kóklerségét!) idézi. Aiszkhülosztól görögöt, Senecától latint, Calderóntól spanyolt, az Avestából óperzsát és egy örmény színdarabból örményt kölcsönzött.<sup>18</sup> Mindezeket különös, nonverbális hangokkal (pl. állat-hangokkal, sikolyokkal) vegyítette, és úgy kapta meg az *Orghastot*, mely szándéka szerint egy ősnyelv állapotát idézi föl. A Persepolisban 1971-ben előadott darab a Prométheusz-mítosz köré szerveződik, de egyértelmű jelentést nehéz kiokumálni belőle, viszont kétségkívül emlékeztetessé teszi nyelvi invenciózussága. A rendező egyenesen azt állította, Hughesnak sikerült valamiféle transz állapotban a tudattalan és a tudat közreműködésével létrehozni ezt a mesterséges nyelvet:

„It evolved, Brook said, through Hughes’s »going into a curious state... in between the ordinary fluid state... and the subconscious... twilight zone,« so that »the unconscious was proposing elements to the conscious mind.«”<sup>19</sup>

Ez az írástechnika William James, az író Henry James bátyjának a pszichológiára vonatkozóan megnevezett tudatfolyam-technikáját, melyet először a *Principles of*

<sup>9</sup> FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977.

<sup>10</sup> Vö. MATTHIESSEN, F. O., *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry*, New York és London, Oxford University Press, 1958<sup>3</sup>, 161–162.

<sup>11</sup> Örömteli kivétel, hogy a *Síremlékből* Maár Gyula rendezésében 1990-ben még rövid, 47 perces film is készült, melynek már szereposztása (Nő: Eszenyi Enikő, Medve: Iglódi István, Kockás ruhájú férfi: Kaszás Attila, Fehér ruhás férfi: Alföldi Róbert, Láthatatlan férfi: Rátonyi Róbert) jelzi, hogy a színészvilág elismert alakjai is megtalálják Pilinszkyvel a közös hangot.

<sup>12</sup> Vö. THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994., 150–165.

<sup>13</sup> TOLNAI Ottó, *Esetem a színházzal*, Alföld, 1997/2., 90–93, 93.

<sup>14</sup> Idézte: MATTHIESSEN, F. O., *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry*, New York és London, Oxford University Press, 1958<sup>3</sup>, 158.

<sup>15</sup> *Uo.*, 158.

<sup>16</sup> ELIOT, Thomas Stearns, *Sweeney Agonisztész*, ford. SZEMLÉR Ferenc = T. S. E. *Verssek – Drámák. Macskák könyve*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1986., 99–115, 110.

<sup>17</sup> TAKÁCS Ferenc, *T. S. Eliot a költői nyelvhasználatról*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1978., 71. (Irodalomelméleti Tanulmányok 3.)

<sup>18</sup> PAUL, S., *Ted Hughes & Peter Brook: Part II*, Centre for Ted Hughes Studies: Orghast, [http://www3.sympatico.ca/sylviaipaul/hughes\\_theatre\\_persepolis.htm](http://www3.sympatico.ca/sylviaipaul/hughes_theatre_persepolis.htm), 2007. november 13.

*Psychology* (1890) c. munkájában írt le, és az automatikus írás iskoláját idézi. Ennek egyik legnevesebb képviselője Gertrude Stein volt, aki a nyelv alkalmazása során lezajló mentális folyamatokat próbálta szövegeivel leképezni. És mihez lehetne kötni, ha nem ehhez a vonulathoz a *Bayer-aszpirin* Színésznőjének öntudatlan játszadozását a szavakkal, a kifejezések ízlelgetését és titkos összhangzatait felfedező ember öröme? „[Z]sába zsabó zsába zsába zsabó zsaba” (17) – gügyögi, némiképp fejfájósan, magának. A jelentésen túli hanghatások gyermeki élvezete ez, mikor a tudat már nem követi a szavak folyását. Néha egy-egy kifejezés bennragad az emlékezetben, és ismétlődik néhányszor (néha kisebb modulációkkal), mielőtt szabadul. Ez visszatérő motívum a drámában, számtalan példa idézhető: „és és és szétesik a fejem és és és” (9), „hová lett a kis rézszitája / hová lett a nagy rézszitája / hová lett a kis rézszitája” (13), „porszívózd fel aranyom a nullást / porszívózd fel aranyom a nullást” (13), „jaj a fejem jaj a fejem / zsaba zsaba zsaba zsaba zsaba” (15) stb. A versforma fellazításával párhuzamosan a szavak jelentéséről folyamatosan a hangalakra, a tudatos, megkonstruált beszédmódról a tudattalan elemekből is építkező megszólalásokra helyeződött át a hangsúly a Tolnai által idézett újjítók munkájában. A „*valóban szabad vers*” így már magában foglalja a (hangos és bensős) beszéd tudatos és tudattalan tartományát is, az értelem megszabta kereteken belüli és azokon túli hangadásokat is. Mindez talán válaszolhat a kritikus aggályaira is, amikor azt lamentálja, hogy a szavakban tobzódás Tolnai öncélú és hiábavaló különösége:

„Ez a szöveg [*Paripacitrom*] is jellegzetesen túlsoroduló, gyakoriak az öncélú szóasszociációk – Spanyol-szágról a spanyolcsizma, a spanyol gallér jut eszébe – a hasonló szavak dog, dög, dong – játékos sorozata, de kedveli a különös hangzású szavakat is, ez esetben ilyen az ispotály, a lénea, a copf stb. *Tolnai* a különös tárgyak kedvelőjéből – ahogy elsősorban prózája mutatja – a különös szavak kedvelőjévé is lesz, s ez amennyire invenciózus lehet, legalább annyira magában rejti az öncélúság veszélyét is, amint erre a *Paripacitrom* figyelmeztet.”<sup>20</sup>

Vladimír Holan 1980-ban elhunyt cseh költő *Egy éjszaka Hamlettel* (1962) c. dialogikus<sup>21</sup> hosszúverse más szempontból is irányadó: a néha rejtélyes képzettársítások révén egymásba fonódó képek mintha Tolnai motívumismélteléses módszerével lennének rokoníthatók. Az első versszak egy képe: „Ez az a fal, amelyet a tehetségesek levizelnek”<sup>22</sup> egy oldallal később tér vissza előbb a „vak férfi / nemi szervé”-ben, majd a „kőhúgy”, és kis modulációval a vér és bor közepében:

„*Ilyen volt ő is, Hamlet! Egyik karja*

*levágva, s áradt az este az üres kabátujjban, mint vak férfi nemi szervében, melyben a zene váj új utat...*

*A képességeink aranyhegyén a felfordult mohadarabokból kőhúgy csorgott, városmegvetésünket a természet ezzel társította, s várta, hogy a borhernyó muslincává feseljék, de hiába várta, mert Hamlet attól a naptól, mikor kénytelen volt a lova ütérét felszakítani s vérrel oltani szomját, a bort megvetette... ”<sup>23</sup>*

A vers egészét átfogó női és férfi princípium interakcióját Polgár Anikó tanulmánya<sup>24</sup> már feltérképezte, de számtalan kisebb-nagyobb, a fent említetthez hasonló motívumfürtöt találunk a szövegben. Tolnai *Konjovic* c. versében is visszatér Holan *Hamlet*-ja mint a renddé váló szabad ötlet példája, ahol az asszociációs szerkezet pilléreirein nyugszik a vers egésze:

*ÖSSZEKENT (=összefirkált: artaud-nál holan hamletjében ginsbergnél rózewicz bukásában domonkos 2. kuplájában és lars noren revolverében már forma ez a bizonyos szabad ötlet EZ A REND)*<sup>25</sup>

A szabad versben megvalósuló motívumfürt tehát képes új rendet létrehozni, új verstechnikáknak utat nyitni. Margócsy István a *Hamlet*-kötet utószavában összegzésképpen a létezés abszurditásának ellenpontjaként megjelenő költői beszédre hívja fel az olvasó figyelmét:

„E vers, egészében, nem más, mint a történelemmel, az abszurd létezéssel, az időbeliséggel, a halandósággal, a kiszolgáltatottsággal szemben felmutatott megszólalási lehetőség: azaz maga a költészet dicsérete.”<sup>26</sup>

Ez a megállapítás akár Tolnai *Bayer-aszpirin*-jére is vonatkozhatna: a Színésznő néha kényszeres beszéde mögött (gondoljunk a fentebb említett zsaba-zsabó-zsába variánsokra), ahogy el-elkalandozik figyelme a fejfájásról, felsejlik életének nyomorult romantikája, környezetének kisszerű és szálnalmas megpróbáltatásai, az emberi, sőt családi kapcsolatok elsekélyesedése. Mindezekkel szemben egyedül a versbeszéd természetes költőisége (ami a gazdag metaforakészlet ellenére is képes a vulgáris elemeket köznapi stílussal vegyítő idiolektus egységességét megőrizni) és a történetek szereplőinek esendőségét kiemelő (ön)irónia áll, ami mégiscsak jelzi, hogy van érték ebben a megjelenített világban.

<sup>19</sup> BROOK, Peter, *Oxford to Orghast*, ed. Richard HELFER, Glenn Meredith LONEY, Routledge, 1998., 159.

<sup>20</sup> GEROLD László, *Tolnai Ottó: Paripacitrom* = G. L. *Drámakalauz*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1998., 245.

<sup>21</sup> A dialógusforma természetesen még lehetővé teszi azt az értelmezést, hogy a beszélő önmaga egy alteregójával folytat párbeszédet; a dialogikus-ság kiemelése annyiban fontos, hogy hangsúlyozzuk: a költemény dramatikus szerkesztésű.

<sup>22</sup> HOLAN, Vladimír, *Éjszaka Hamlettel*, ford. TÓZSÉR Árpád, Pozsony, Kalligram, 2000., 9.

<sup>23</sup> *Uo.*, 10.

<sup>24</sup> POLGÁR Anikó, „*Fordítva hulló hó*”. *Tózsér Árpád-Vladimír Holan: Éjszaka Hamlettel*, Bárka, 2003/2., 105–111.

<sup>25</sup> Idézte: THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994., 81.

<sup>26</sup> MARGÓCSY István, *A lélek magányos párbeszéde. Vladimír Holan: Éjszaka Hamlettel* = HOLAN, Vladimír, *Éjszaka Hamlettel*, ford. TÓZSÉR Árpád, Pozsony, Kalligram, 2000., 68.

### 3. Tolnai Ottó és Pilinszky János színháza

A magyar drámatörténetből Tolnai Ottó a *Bayer-aszpirin* „előszavában” egyetlen szerzőt említ, aki meghatározó hatással volt munkájára: a drámakritikai körökben érdemtelenül kis visszhangot kiváltott Pilinszky Jánost. Első ránézésre Tolnai és Pilinszky színháza egymás végtelen ellentétei: Tolnai szereplői szébeszélnek az előadást, Pilinszkyéi agyonhallgatják. Tolnai cselekményes, nem monologikus drámái meghökkentők és fordulatosak, a bizarr és a groteszk, a (tragi)komikum szférájában mozognak, Pilinszky meditatív, lágyan továbbgördülő darabjai emelkedettek és választékosak, szigorúan a tragédia határain belül tartva a drámákat. Tagadhatatlan viszont, hogy mindkét író a látvány és a rituálé igézetében írta lírai drámáit, egy motivikus összefüggéseken keresztül felépített költői nyelven. Szükséges tehát, hogy a két költő-író drámaivilágát egymással összevetve vizsgáljuk, hogy letisztuljanak a hasonlóságok és különbségek, és hogy megállapíthassuk, mennyiben követi Tolnai az egyetlen említett magyar előd mintáját, ill. mennyiben tér le az általa kijelölt útról; és nem utolsósorban, hogy lássuk, hogyan tekinthetők Pilinszky prózai darabjai a „valóban szabad vers” úttörőinek.

Radnóti Zsuzsa Tolnai drámakötetének utószavában még kijelentette, hogy Tolnai színházi teljesítménye teljességgel előzmények nélküli a hazai drámaírásban: „Színpadra szánt szövegei szabálytalanságuk miatt nem kapcsolódnak egyetlen nálunk honos, élő hagyományhoz sem.”<sup>27</sup> Egy évvel későbbi, 1997-es tanulmányában Visky András azonban már mint Pilinszky kísérletének „közvetlen folytatója”-ként hivatkozik Tolnai drámaivilágára:

„Pilinszky kísérlete sajátos módon mégis hagyományt, vagy ennek legalábbis a lehetőségét teremtette meg a magyar drámairodalomban, hiszen közvetlen folytatója, Tolnai Ottó drámaivilága, nem csak a Pilinszky-színház eredményeinek hasznosításában, de a dolgok természetéből adódóan még abban is, hogy a magyar színházi recepciója is csak bátortalan részeredményeiben értékelhető, egészében véve pedig távol van attól, hogy Tolnai színházát a maga sajátos nyelvezetével és gazdagságával bemutassa.”<sup>28</sup>

Tolnai bevallottan ezer szállal kötődik Pilinszkyhez: ahogy a *Költő disznósírból* c. írásában (ennek talán műfaji ihletője is Pilinszky *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* c. műve volt) elárulja, könyvet ír Pilinszkyről<sup>29</sup>; a költészetében motívummá vált, amint azt Menyhért Anna is kiemelte a *Balkáni babérról* írt elemzésében<sup>30</sup>; és magától értetődő természetességgel vallja meg Parti Nagy Lajosnak, beszélgetőtársának: „És hát mind fontosabb lett

Pilinszky.”<sup>31</sup> Pilinszky legfőbb drámai ihletője Robert Wilson volt, de Tolnai színpadán is megtaláljuk az amerikai mester művészetének nyomát.

Milyen is a wilsoni színház? Pilinszky meghatározása szerint „Unalmas. De úgy, mint a tenger vagy Csehov színházának tündökletes jövése-menése. Ahogy a nagy szertartások.”<sup>32</sup> Lelassított mozdulatok, elhúzódo csöndek, szimbolikussá váló kellékek és díszlet, elfolyó fények: ezeket látja és hallja a közönség, akárha a tengert figyelni – a kis változásoknak és a másutt mellékes részleteknek felerősödik a jelentősége. Wilson színházának szertartóssága és lassú intenzitása utat nyitott a Pilinszky-féle „új színháznak”:

„Az új színház nem unalom előtti, hanem unalmon túli kell hogy legyen. A meghökkentés korszaka lejárt. Térisonyból és bizonytalanságból született. Vagyis: a legjobb esetben unalmas. Az új színház az unalmat is beépíti és meghaladja majd. Királyian, mint Bach vagy Leonardo.”<sup>33</sup>

Wilson színháza felforgatja a hagyományos tér- és időképzetet; mint azt Radnóti Zsuzsa megfigyelte, időben távoli események a színpadon egymás mellé kerülhetnek<sup>34</sup>: a wilsoni darab a történet és az egyén szempontjából jelentős pillanatok interakcióját figyeli, némileg Henri Bergson „szubjektív idő”-elméletének nyomán. „Mintha nála is megváltozott volna az idő minősége”<sup>35</sup> – vonja le következtetését Radnóti Zsuzsa. Szerinte Wilson, ahogy Pilinszky is, a „szüntelen jelen”<sup>36</sup> illúzióját kelti; az események kronológiája felbomlik a színpadi jelenvalóságban. A „szüntelen jelen” kiemelése azért érdemel különleges figyelmet, hiszen a dráma mint műnem a jelenidejűsügből született. Az avantgárd drámakísérlet megmutatta, hogy az arisztotelészi hármasság egység megbontása után is vissza lehet térni az ókori gyökerekhez: az egyén időszemléletén keresztül a múlt is tűnhet jelennek.

Tolnai *Bayer-aszpirin*jében ugyanezeket az elveket alkalmazza, a hétköznapiak, a kisemberek szintjén: úgy haladja meg az unalmat, hogy beépíti a színházba, és átrendezi az időviszonyokat: a múlt bármikor jelené válhat. A Színész nő vonzaskörében az élet unalomig ismert részletei új értelmet nyernek: a tudatában asszociációkon keresztül összekapcsolódó tárgyak és események szurreális vízióban öltenek testet. A liszt, a mosópor szakrális tisztaságot hoz, az angyalok, a hattyú, a szűziség jeleként, múltbeli történetek közvetítésével; az aszpirin keresztje a krisztusi kereszthalált és annak travesztizálját, a molnár passiójátékbeli alakítását idézi meg, ahogy káromkodva lóg a kereszten – az egyszerű kis aszpirin így a fejfájásos mindennapok eseménytelenségébe és önfelemesítő küzdelméibe belefeszülő kisember szimbólumává nő. Hasonlóképp

<sup>27</sup> RADNÓTI Zsuzsa, *Magányra ítélve. Tolnai Ottó drámáiról = Tolnai-symposion*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 2004., 213–225, 213.

<sup>28</sup> VISKY András, *Angyal és könyörtelen = Tolnai-symposion*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 2004., 232–239, 235.

<sup>29</sup> TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004., 321.

<sup>30</sup> MENYHÉRT Anna, *A katekták otthontalansága*, Élet és Irodalom, 2001. június 22.

<sup>31</sup> TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004., 367.

<sup>32</sup> Idézte: RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985., 100.

<sup>33</sup> PILINSZKY János, *Milyen is lesz az új színház? = P. J., Publicisztikai írások*, Bp., Osiris, 1999., 708.

<sup>34</sup> RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985., 104–105.

<sup>35</sup> *Uo.*, 104.

<sup>36</sup> *Uo.*, 104.

pen, a Színésznő zöld ereinek képe költőiséggel telítődik, az óceán képzete miatt a termékenység, gyengédség és szenvedély emblémájává válik. Minden motívum alapja egy, a lehető legközönségesebb, legjelentéktelenebb tárgy, melyek múltbeli történetekkel lépnek interakcióba, így a tárgyak átértékelődnek a jelenben. Megfordítva, a múltbeli történeteket a tárgyak, a motívumok fogják össze; a darab fő szervezőereje így nem a jelenvalóság (pl. a cselekmény), hanem a motivikus jelenlét, a motivikus hálóba kapcsolódás. A cselekmény hagyományos kronológijának wilsoni megbontása után Tolnai az időviszonyokat inkább a motivikus kapcsolatok építésére használja: a színpadon elhangzottakból szinte semmi nincs jelen fizikai mivoltában, mégis a „csak” motivikusan jelenlevő tárgyak/események válnak főszereplők. Azaz a *Bayer-aszpirin*ben a mindig másodlagosnak tekintett asszociatív vagy képi mező átveszi a vezetést: az ereknél poétikailag fontosabb a tenger, az aszpirinnél Krisztus keresztje és az oltáriszentség, a mosópornál az angyalok és a hattyú.

Wilson Pilinszkyre gyakorolt hatása jól ismert és dokumentált. A valósággal elbűvölt Pilinszky így nyilatkozott az első élményről:

„Igen, a csönd [uralja Wilson színpadát], 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 elnémitása, meghaladása árán. S ebben a néma beszédben az állatok és a tárgyak éppúgy „szóhoz jutnak”, mint az emberek. Azonban nem a szint lesüllyesztése, hanem ellenkezőleg, megemelése árán, egy új, váratlan művészi integráció gyümölcseként.”<sup>37</sup>

De nem ismerünk-e vajon Tolnai költői módszerére is ezekben a sorokban? Ahol a léttapasztalat megosztásában a tárgyak jelentik az emberek legnagyobb segítségét: „a kimondhatatlan kimondása a köznapi nyelv [...] meghaladása árán. S ebben a néma beszédben az állatok és a tárgyak éppúgy »szóhoz jutnak«, mint az emberek” – írja Pilinszky. De írhatná Tolnai is; azzal a megkötéssel, hogy Tolnainál a tárgyak szóhoz jutásának nem előfeltétele az emberek elnémulása. Mindemellert Tolnai *Orpheusz létrái* c. darabjának előadójáról, a Nagy József-féle Jel Színházról is kiemelte a szerző: „kötődése a japánokhoz, lengyelekhez, Wilsonhoz persze erősebb [mint a magyar hagyományokhoz].”<sup>38</sup>

Tarján Tamás egy tanulmányában, melyben megkísérelte Pilinszky színházának irodalomtörténeti értékét fölbecsülni, emelte ki Pilinszky színműveiről, hogy a wilsoni gyakorlat a darabok látomásosságát volt hivatott fokozni:

„A szövegek színházi eltervezettsége és költői megmunkáltsága kétségtelen, első olvasásra is szembetűnő

– de az is, hogy mind a négyre rávetül a Robert Wilson-i színházeszmény, színjátékeszmény: a lassított, kihangyosított, a tér- és idő-dimenziókat áthágó-relativizáló, a csöndekre és szünetekre építő szakrális színezetű interpretáció. Ebben a közegben Pilinszky a verbális elemet a legszükségesebbre óhajította visszametszeni, hogy a látomásos elem a maga öntörvényű életét élhesse.”<sup>39</sup>

Mindemellert Tarján Tamás szerint Wilson és Pilinszky egymásra találása nem eredményezett maradandó drámát: a Pilinszkyvel oly csalfa Melpomené nem tudta kiűzni szívéből Euterpét. Tarján elsősorban az önálló dramaturgiát hiányolja: az átpoetizált megfogalmazásmód mellett szerinte elsikkadt a történet, a dikció elnyomta az akciót: „színházi koncipiáltságú drámaszöveget alkotnak – kidolgozott saját dramaturgiája azonban nem volt.”<sup>40</sup>

A hagyományos dráma nézőpontja felől közelítve valóban hiányérzetet hagynak Pilinszky egy-egy képet („látomást”) felvillantó, de kevés, átláthatatlan ok-okozatú cselekményt hordozó darabjai. Ha azonban a filmvilág technikáinak fényében szemléljük a drámaszövegeket, más álláspontra juthatunk. A művészfilmként aposztrofált műfaj mintájára egy nem drámai, hanem költői alapokon nyugvó színháznak is lehet létjogosultsága, ahol valóban nem történik más, mint amit Tarján Tamás megfogalmaz:

„Egymásból sarjadzott jelenetek, jelenetsorok ezek; egymás variációi, fokozatai. Mindegyik bipolárisan építő, tézises-antitézises szerkezetű – a lírai hangoltság és sűrítés, a drámai párbeszédeség és a filmszerű képesség, vágástechnika keretei között.”<sup>41</sup>

Tolnai Ottó motívumláncai egyenes ági leszármazottai a Pilinszky-féle „egymásból sarjadzott jeleneteknek” – vagy inkább a „képek és képsorok [...] álomszerű sodrá”<sup>42</sup>-nak, ahogy Pilinszky fogalmaz. Pilinszky maga fejt ki technikájának mibenlétét a holokausztról írt filmforgatókönyvének, a *Rekviemnek* (1961) az előszavában:

„a képek és képsorok genezise, belső kapcsolata, álomszerű sodra és belső logikája érdekelt. A film – ha nem tévedek – konkrét álom, vagy pontosabban: *konkrét képek álomszerű folyamata*, melynek medre az „éber” műfajok – líra, dráma, epika – valamelyike.”<sup>43</sup>

A technika legalább annyira találó leírása a drámáinak, mint a forgatókönyvének. Ha ugyanis Pilinszky a *Rekviemet* álomszerűnek nevezte, mely realiztikus jelenetek logikus sorozata, mennyire az a négy, 1972-ben született dráma, a *Gyerekek és katonák*, az *Élőképek*, a *Síremlék* és az „*Urbi et orbi*” a *testi szenvedésről!* A művek valóságos túliságát, egy, az álomra jellemző „szürrealisztikus fantasztikum” meglétét Fülöp László is regisztrálja Pilinszky-monográfiájában:

<sup>37</sup> PILINSZKY János, *Új színház született* = P. J., *Publicisztikai írások*, Bp., Osiris, 1999., 651–653, 652. Eredeti közlés: Új Ember, 1971. aug. 8.

<sup>38</sup> TOLNAI Ottó, *Esetem a színházzal*, Alföld, 1997/2., 90–93 93.

<sup>39</sup> TARJÁN Tamás, *Pilinszky, a színműíró*, Iskolakultúra 1997/4., 103–106, 105–106.

<sup>40</sup> *Uo.*, 106.

<sup>41</sup> *Uo.*, 103.

<sup>42</sup> PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei. Széppróza*, Bp., Századvég Kiadó, 1993., 7.

<sup>43</sup> *Uo.*, 7.

„A művek világában jellegmeghatározó szerepet kap az irrealitás, a valóság és a tapasztalati életösszefüggések elvével szemben álló szürrealisztikus fantasztikum és abszurd félálomszerűség. Olyan közeg jön létre, amelyben a legbizarrabb mozzanat, a legképtelenebb ötlet, a legmeghökentőbb effektus is magától értetődő természetességgel nyerhet helyet és funkciót. [...] A jelenetek, epizódok, helyzetek, kevés eseményű állóképek, valamint a lírai és filozofikus alkatú reflexiók jobbra szoros egymásra vonatkoztatás nélkül vannak összefűzve, töredezetten s lazítottan fűzés szerkezetekben.”<sup>44</sup>

A *Bayer-aszpirin* munkamódszere láthatólag azonos: a Színésznő néha abszurd asszociációi, a jelen, a közelmúlt és a régmúlt közti csapongás, a jelentéses nyelv határait feszegető megszólalások mind az álomszerűség, de legalábbis a reggeli álomittasság érzetét keltik. Amellett, hogy Tolnai elismeri a „világ fantasztikumá”-nak tudatos leképezését („Mindig megmosolyogta ő [Koncz István sofőrje], ahogyan semmis szövegeimben modellezni próbáltam (sőt még próbáltam rá is játszani) a világ fantasztikumát.”<sup>45</sup>), a kritika is megerősíti ennek a valóságban gyökerező fantasztikumnak a meglétét: Thomka Beáta Tolnai drámaírójának egészéről állapítja meg, hogy leginkább a „hiperrealista fantasztikum” terminus technicusával írható le valóságábrázolása:

„Tolnai erős alkati vonzódása a közvetlen megtapasztaláshoz egy ugyancsak erős képzeleti tapasztalásmóddal egészül ki, minek következtében a gyakorlati tények igen pontos, tárgyyszerű körvonalainak egyensúlya észrevétlenül megbillen. Egy adott pontig páratlan pontossággal, sokszor zavaró aprólékossággal jegyezgeti, követi a jelenséget, eseményt, tárgyat, majd egészen váratlanul egy irreális, sőt szürrealis térbe és összefüggésrendszerbe löki. Látásmódját a hiperrealista fantasztikum paradoxona jelölhetné közelebből.”<sup>46</sup>

Ez a meghatározás közelebb vezet a két drámaíró művészetének alapvető elkülönítéséhez is. Ugyan mindkettejük darabjainak tartópillére az asszociációs váz, az előzőleg megjelenő képekre, történetekre való művön belüli reflexió, mégsem lehet észrevétlenül hagyni a különbségeket. Talán a legalapvetőbb eltérés a nyelv: Pilinszky emelkedettebb, választékosabb, sőt mesterséges színházi nyelvet hozott létre, Tolnai a természetes, élő nyelv felől közelített a drámához. Pilinszky az elhallgatásra, a kihagyásokra hagyatkozik (a *Gyerekek és katonák* c. darabjából két példa: az első képben az Almazöld ruhás úr jut el egy kimondatlan, ám lényegi felismeréshez: „ALMAZÖLD RUHÁS ÚR: De hiszen akkor a te nővéred... FIATAL

LÁNY: Igen.”<sup>47</sup>; a második képben mindenféle ember várakozik különösebben nyilvánvaló cél nélkül, s mikor végre kérdezhetnek, elhangzik a leglényegesebb kérdés: „Meddig?” a válasz, amit lassanként megkapnak, csak ennyi: „Mindig”<sup>48</sup>), Tolnai az agyonmondásban, a „rongyikává degradálás”<sup>49</sup>-ban találja meg a szükséges többletjelentést.

Ehhez hasonlóan, míg Pilinszky hangsúlyozottan leválasztja a külső valóságról a színpadi valóságot, és a fantasztikum bevonásával teremt új világot, Tolnai mereven ragaszkodik a külső valósággal összemérhető színpadi valósághoz, melyet a fantasztikus, vagy helyesebben inkább a rituális ihletettség rajzol újra. Nem utolsó sorban pedig Pilinszky kizárólag a tragikus színház számára dolgozott; s amit ő ebben a műfajban megvalósított, annak az írói technikáját Tolnai a komikus, abszurd és tragikomikus elemeket ötvöző dráma számára alkotta újra.

Talán ebből az utolsó különbségtételtől eredeztethető az az eltérés, mely kettejük vallásábrázolásában nyilatkozik meg. Pilinszky számára a kereszténység mindig az erkölcs legfőbb letéteményese, az emberiség (és ezen keresztül talán az emberiség) megmaradásának kulcsa. A vallás eszméinek sérülése ezért kizárólag tragikus hangot válthat ki a drámában. A *Gyerekek és katonák* elsőként megérkező katonája krisztusi szavakkal<sup>50</sup> köszönti a jelenlevőket: „A békét hoztam. Ne féljete.”<sup>51</sup> A katona lefekszik aludni, de „szépséges arca a lámpafényben marad”<sup>52</sup>; a látvány a Jézus-ábrázolások fénylő arcát idézi. Mégsem békés álomba szenderül, hanem a háború rémlátomásai kínozzák: egy házában lebombázott anyja képe kísérti. Felriad, és örült dühöngésében ordít: „A levél. A levelem! Ti mindannyian mehetek a fenébe, csak a gyerekek maradjanak. Tudjátok, kinek a levele ez? Maga az Úristen, maga az Atyaisten írta, s éppen az ilyen kisgyerekek számára.”<sup>53</sup> Ilyen előzmények után érkezik előbb a Második Katona, majd a Harmadik Katona, akik szinte szóról szóra elismélik a fenti evangéliumi üdvözlést, de hallgatóságuk körében már nem találnak nyitott fülekre: „Senki se fél. De a gyerekek álmosak már.”<sup>54</sup> A megismételtség eleve ironikussá teszi a megváltószerepet: hány üdvöztetőre van szüksége az emberiségnek? És hányat visel el? Az önjelölt Krisztusok unalomsága, végül pedig épp a bűn és kárhozat forrásává válnak. Az első kép végén betoppan a Kisfiú, aki valóban különleges, titokzatos hallgatásával is sokat mondó. Őt elküldik, mert „kissé még korán”<sup>55</sup> jött. A dráma végén a gyerekek ártatlanságában fog csak feloldódni a katonák megveszekedett, tragikus embertelensége. (Ennek a két szereplőcsoportnak a fontosságát jelzi az is, hogy az első és a harmadik képben egyedül ők képesek mozogni a színpadi tér és a külvilág között; a többiek bezártsága feloldhatatlan.)

<sup>44</sup> FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977., 224.

<sup>45</sup> Tolnai Ottó, *Költő disznósírból*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004., 247.

<sup>46</sup> THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994., 65.

<sup>47</sup> PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei. Széppróza*, Bp., Századvég Kiadó, 1993., 55.

<sup>48</sup> *Uo.*, 64–65.

<sup>49</sup> Tolnai Ottó, *Költő disznósírból*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2004., 272.

<sup>50</sup> „Békességet hagyok néktek; az én békességemet adom néktek; nem úgy adom én néktek, amint a világ adja. Ne nyugtalankodjék a ti szívetek, se ne féljen!” Ján. 14, 27.

<sup>51</sup> PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei. Széppróza*, Bp., Századvég Kiadó, 1993., 55.

<sup>52</sup> *Uo.*, 56.

<sup>53</sup> *Uo.*, 58.

<sup>54</sup> *Uo.*, 59.

<sup>55</sup> *Uo.*, 60.



Tolnainál, mint korábban is láttuk, gyakran profanizálódik egy-egy vallási történet, akár Krisztus kereszthalála is. Tolnai hangsúlyosan nem az Evangéliumot vagy a Bibliát használja föl, hanem vallási *történeteket*: ezek is beilleszthetők alapvetően történetmondó írói habitusába. A történetek fölhasználhatósága, alakíthatósága teszi őket elsősorban alkalmassá az írói-költői adaptációra, nem a teológiai jelentőségük. Ennek ellenére nem nevezhető Tolnai világképe ateistának. Bár vallási történetei rendre letérnek a nekik szánt, kanonikus útról, és megváltói rendre kudarcot vallanak: a *Paripacitrom* Krisztiánja, aki meg akarja menteni a világot a patkány formájában megjelenő gonosztól, a bolondokházában végzi (alakja erősen emlékeztet a hasonlóan induló Első Katonára a *Gyerekek és katonákból*); a *Bayer-aszpirin* molnára nem meghal a kereszten az emberiség üdvéért, hanem fennhangon szitkozódik, a Színész nő pedig csak egy aszpirin keresztjére feszül fel; a *Végeladás* Csömöréjén hétévesen a jászolban erőszakot követnek el, nem bölcsek és királyok imádják – a bukások mindennek dacára értékközvetítő hatásúak (ennyiben beszélhetünk „po-etika”-ról). Nem véletlenül nevezte Radnóti Zsuzsa egyenesen dosztojevszkijnek a *Paripacitromot*<sup>56</sup>: mintha a Pilinszkynek is oly fontos orosz író *Karamazov testvérek* c. regénye Zozsima sztarecének cselekvőszerepét-vallása éledne újra Krisztiánban, aki a cselekvésvágy és -képtelenség között őrlődve előbb megjárja a földi poklot, az elmeegógyintézetet, majd felmagasztosul: egy narancs égbe emeli. A többi dráma szenvedéssel terhelt múltú főszereplője ugyan kisszerű önmagában, de mint a történelem szeszélyének kitett emberi sors képviselője, tragikussá válik még groteszk és neveléses mivoltában is.

A vallásábrázolás kérdésének jelentőségét az is bizonyítja, hogy mindegyik drámaíró vallási eredetű műfajokból merít ihletet. Pilinszky drámájának középkori gyökereire Fülöp László figyelte föl:

„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.”<sup>57</sup>

Tolnai Ottóról pedig Thomka Beáta emeli ki, hogy „A [*Bayer-aszpirin*] elképzelésében a rituális vonás dominál, ezt húzza alá a passiójátékokra, a gregorián énekekre való hivatkozás is.”<sup>58</sup> A rituálé, amit mindennapi vagy rendkívüli cselekvések stilizált, szimbolikus érvényű, szigorúan formalizált ismétléseként definiálhatunk, lelassítja a dráma eseményeit. A ritualizáció ezért teret nyit a cselekményen túli drámaelemek előtérbe kerülésének: a szimbolizmus, a látványelemek, a költői eszközök felerősödésének.

Ebből kifolyólag mind Tolnai, mind Pilinszky drámáiban kiemelkedő jelentőségű a vizualitás szerepe. Tolnai színeiről és tárgyiaságáról már esett szó, Pilinszkynek

pedig már olyan semmiségekben is megnyilatkozik a vizualitás elsődlegessége, hogy a *Gyerekek és katonákat* és három 1977-es operatervét, a *Kopogtatásokat*, a *Vacsorát* és a *Kiállítást* nem felvonásokra, hanem „kép”-ekre osztja, egyik színműve címe *Élőképek*, és szereplőinek megnevezése is elsősorban a szereplők külsejét írja le. Radnóti Zsuzsa is felfigyelt a *Gyerekek és katonák* névadásának szokatlanságára, de nem tudott kielégítő magyarázatot találni a különönségre: „A vacsoravendégek elbúcsúznak a háziaktól, akiknek már a neve is szokatlan a fülnek: »Aranykontyú fiatal lány«, »Hattyúnyakú öreg változata«, »Felismerhetetlen öreg fej« stb.”<sup>59</sup> Ha nem a fülére, hanem a szemére hallgat az olvasó/néző, felismeri a rendszerességet: a látomásos darabok szereplői egyszerű látványelemek. A *Siremlék* férfiszereplőit sem a koruk, a foglalkozásuk, vagy más szereplőkhöz való viszonyulásuk alapján különbözteti meg Pilinszky, hanem ruházatuk alapján: van „fehér ruhás férfi”, „kockás ruhájú férfi” és „láthatatlan férfi”. Az *Urbi et orbi* két főszereplője szintén csak „fehér pápa” és „fekete pápa”-ként aposztrofáltatik.

Mindez azonban mellékessé válik, ha fölfedezi az olvasó a két szerző írói módszerének rokonságát. A Tolnai védjegyévé vált motívumfürtök, mint az azúr, a tenger, a fehér porok, a csipke, a hattyú stb. újra és újra előkerülnek írásaiban, s mindig újabb jelentéssréteggel és -árnyalattal bővülnek. Pilinszky szövegei is nemcsak, hogy lehetővé teszik a szövegek közötti közlekedést, hanem egyenesen erre kéri föl az olvasót. A *Gyerekek és katonák* színelői, szereplői, történései az 1974-es *Végkifejlet* kötetében térnek vissza az Ország Hílinek ajánlott *Így teltek napjainkban* – a gyerekek szempontjából. A perspektíva megváltozása ellenére néha szinte szó szerinti átvételek vannak a két szöveg között. A színmű első rendezői utasítása így végződik:

„A szoba kiürül. Hallani a megláncolt kutyákat. A szoba sokáig üres. Aztán egy fiatal lány – nehéz aranykontya van, súlyos, akár egy vasgolyó – leszedi az asztalt, helyre teszi a tányérok, a székeket, lesöpri a morzsát, lecsavarja a lámpát, egyiket a másik után. Sötét lesz.”<sup>60</sup>

Az *Így teltek napjaink* megőriz ebből néhány kifejezést: „Éjszaka aztán tovább álmodtuk az ütközetet, és ez olyan volt, mint egy színpadi kép, amely azzal kezdődik, hogy végetér. A vendégek fölkelnek az asztaltól, a szoba kiürül. Egy fiatal lány lesöpri a morzsát. Rendet rak. Sötét lesz.”<sup>61</sup> A prózai írás szinte minden bekezdése hasonló módon összevethető a dráma szövegével. Kevésbé direkt önkölcsönzésre Radnóti Zsuzsa talált példát:

„Ilyen [háborús] vészjelnek foghatjuk fel a *Gyerekek és katonák* első képét, amelynek néhány szava közvetlenül visszautal Pilinszky verseire, még pontosabban egyetlen versére. A Költemény így kezdődik: »Nem föld a föld. / Nem szám a szám. / Nem betű a betű. / Nem mondat a

<sup>56</sup> RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985., 220.

<sup>57</sup> FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1977., 223–224.

<sup>58</sup> THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994, 109.

<sup>59</sup> RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985., 101.

<sup>60</sup> PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei. Széppróza*, Bp., Századvég Kiadó, 1993., 53.

<sup>61</sup> PILINSZKY János, *Így teltek napjaink* = P. J., *Összegyűjtött versei*, Magyar Elektronikus Könyvtár, 2008. március 25.

mondat.« A *Gyerekek és katonák* elején az »Aranykontyú fiatal lány« így jellemzi nővérét: »Ő semmiben sem hisz. Azt mondja, hogy a csillagok merő kövek; hogy a lámpa nem lámpa, hogy az asztal nem asztal: hogy a gyerek nem gyerek.«<sup>62</sup>

Itt már a költői szintakszis hasonlóságán, nem a tematika azonosságán alapul a rokonság. Talán még ennél is erősebb az az intertextuális kötődés, melyet motivikus kapcsolat hozott létre. Tolnai motívumfürtjei előképének tekinthető Pilinszky egy-egy visszatérő motívuma. A *Gyerekek és katonák* nyitó képében az Aranykontyúnak nevezett lányt így mutatja be a szerzői instrukció: „nehéz aranykontya van, súlyos, akár egy vasgolyó”<sup>63</sup>. Ez a vasgolyó önmagában csupán egy váratlan képzettársítás lenne, némileg zavaró is az anyagok keveredése miatt: miért olyan egy nemesebbnek tűnő aranykonty, mint egy otromba vasgolyó? Pilinszky költészetének ismerői azonban észrevehetik, hogy a vasgolyónak nem csak egyszeri előfordulása van Pilinszky műveiben: gyakran visszatérő szimbólum. A *Nagyvárosi ikonok* (1970) kötetében a *Van Gogh* c. versben (melynek címe is a vizuális hatásra hívja föl a figyelmet) mintegy kellékként jelenik meg a második versszakban:

„Alkonyodott.  
A rozoga melegben  
papírközelbe ért a nap.  
Minden megállt.  
Állt ott egy vasgolyó is.”

A mozdíthatatlan nyugalmú vasgolyó, mely a nap szimbólumára felel, az 1973–1974-es verseket összegyűjtő *Végkifejlet* kötetében, melyben a színműveket is kiadta Pilinszky, a *Fohász* c. versben tér vissza.

„Égő szoba,  
tükkör, kemence,  
fölmutatott gyönyörű vasgolyó,  
szeplős tökély,  
világszép sántikáló lányok,  
ragyogjatok, ragyogjatok!”

Ebben a szövegben a vasgolyó megőrzi a *Van Gogh*-vers asszociációinak egy részét: az égő szoba, a kemence, és az ismételt „ragyogjatok, ragyogjatok” a forrás, a nap képzetét is fölidézheti. A vasgolyó itt transzcendentális jelentésréteggel is gazdagodik: „fölmutatott gyönyörű vasgolyó / szeplős tökély”. A fölmutatás gesztusa Jézus Krisztus teste felajánlásának misei rituáléjára utal, ezáltal a vasgolyó maga a monstancia, ill. az abban őrzött oltáriszentség metaforája. A vasgolyó azonban súlyos evilágiságával nem szeplőtelen, nem büntelen – mégis tökéletes: „szeplős tökély”. Mivel a „szeplőtelen” Szűz Mária epitheton ornansa, a vasgolyó a feminin princípium felé közelít; ezt előkészíti a verskezdő tárgyak említése, melyek az otthonnal asszociált női lét helyszínei és kellékei (szoba, tükkör, kemence). A vers végi „világszép sántikáló lányok”

megismétlik a „szeplős tökély” képzetét, ezáltal hangsúlyozzák a vasgolyó feminin szférába tartozását.

A *Kráter* (1975) c. kötet *B. I. kisasszony* c. versében a beszélőt hívják Vasgolyónak. A verseken kívül Pilinszky prózájában is megjelenik ez a motívum: a *Töröcsik Mari* c. glossza, mely 1975-ben jelent meg először, így fogalmaz:

„Amikor »lépett«, úgy koncentrált, akár egy artista, aki sose véti el a halálugrás pillanatát. S ez az egyszeri pillanat egyre hatalmasabb teret hódított lényében; törékeny és egyre törékenyebb alkatában gyönyörűen és iszonyúan fölnőtt és elhatalmasodott valami – szellem, tehetség, igazmondás? –, valami egyszerű és súlyos vasgolyó.”<sup>64</sup>

Egy tizenhat évvel azelőtti, 1959-es kritika újrafogalmazásával találta meg azt a szimbólumot, ami megfelelően ki tudta fejezni mindazt, ami ez idő alatt fölhalmozódott a vasgolyó motívumában. A *Töröcsik Mari a színpadon* c. kritikában még így öntötte szavakba meglátását, Greta Garbo arcához hasonlítva Töröcsik színpadi teljesítményét: „Ez a mostani [arc] tragikus, magányos és súlyos, olyan súlyos, mintha urániumból volna.”<sup>65</sup> A vasgolyó egyszerűsége, jelenvalósága, felsőbb, szinte isteni szépsége, feminitása, a vele asszociált ragyogás: mindez kellett, hogy Pilinszky Töröcsik Mari színjátékának lényegét egy kifejezésbe sűrítthesse. A *Gyerekek és katonák* Aranykontyújának vasgolyó-frizurája tehát ebbe a motívumláncba tartozik.

Természetesen nem a vasgolyó az egyetlen visszatérő motívum Pilinszky írásaiban. A gyerek(ek), a hó, a katonák, a madarak és még számos más szimbólum válik több művön, kötetben átívelő motívummá. A *Baleset a Szálkák* (1972) kötetéből mintha egyenesen a *Gyerekek és katonák* motivikus parafrázisa lenne:

„Madarak vérzik be a mennyet,  
cigányok és gyerekek léptei  
lyuggatják át a szerenádnál szűzibb  
kemény havat. De ez a szép, ez a  
gyönyörűségen ejtett  
örökös baleset.”

Tolnai Ottó a fentiek alapján Pilinszky János közvetlen örökösének tekinthető a magyar drámairodalomban. Bár egyikük sem kap nagy teret a színpadokon, úttörő drámakísérleteik egy új, lírai ihletettséggű, cselekménnyel szemben a látványt és a szimbolikus töltetű szöveget előnyben részesítő színház hazai meghonosítását kezdték el. A Tolnai alkotásainak gerincét adó intertextuális motívumláncok irodalmi előzménye szintén Pilinszky műveiben fedezhető fel, aki kevésbé következetesen bár, de ugyanazt az írásmódot alkalmazta, mint utódja.

## 4. Összegzés

Tolnai Ottó drámáját érdemes kontextusban olvasni.

<sup>62</sup> RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985., 113.

<sup>63</sup> PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei. Széppróza*, Bp., Századvég Kiadó, 1993., 53.

<sup>64</sup> PILINSZKY János, *Töröcsik Mari* = P. J., *Publicisztikai írások*, Bp., Osiris, 1999., 751–752.

<sup>65</sup> PILINSZKY János, *Töröcsik Mari a színpadon* = P. J., *Publicisztikai írások*, Bp., Osiris, 1999., 92.

Bár talán kezdhethetnénk azzal: Tolnai Ottó drámáját érdemes olvasni. Érdemes volna játszani is. Újra. Ahhoz, hogy belássuk, nem önmagában álló, nehezen értelmezhető, társtalan kísérletekről van szó, dolgozatom megkísérelte felvázolni, milyen hagyományok fényében olvashatók Tolnai színdarabjai. Elsősorban tárgyiasságának és motívumkezelésének vizsgálatán keresztül lehet felvázolni azoknak az elődöknek a sorát, akik hatással voltak Tolnai drámaivilágára. Az angol–amerikai modernista tárgyiasság lenyomata ugyanúgy megtalálható művein, mint a drámában szabad verssel újító

Eliot, az asszociatív technikát alkalmazó Holan, a nyelv határait próbálgató Ted Hughes és Peter Brook örökségének jele. Az egyetlen Tolnai által is megnevezett magyar előd, Pilinszky János drámai munkássága ugyan radikálisan más tapasztalatokon alapult és más elgondolásokat közvetített, mint Tolnai írásai, alkotói technikájuk és színházszemléletük elválaszthatatlanul összeköti őket. Mindezek fényében reményeim szerint megközelíthetőbbek lesznek e színházi szövegek, és könnyebben beilleszthetők egy majdani magyar drámatörténetbe.

