

HERNÁDI MÁRIA

Pilinszky János mozdulatlan színháza mint az „evangéliumi esztétika” kísérleti terepe

Pilinszky János viszonylag rövid ideig tartó drámaírói tevékenysége a színházzal kapcsolatos elméleti érdeklődéséből fakadt. A színház problémái pedig azért érdekelték, mert maga a művészet foglalkoztatta, s „a művészet egészét érintő problémákat gondolt végig a színház erre minden más művészetnél alkalmasabbnak vélt példáján.”¹ Így ír erről a költő: „A színház mindig is érdekelt, anélkül, hogy darabíráásra gondoltam volna. Bizonyos problémáimat itt, a színházban tudtam legkézenfekvőbben végiggondolni. Hajlamaimnak és problematikámnak megfelelően számomra a színpad mindenek előtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlétért. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát.”²

Az életmű drámai korpusza – mint „filozófiai-metafizikai küzdőtér” – meglátásom szerint kísérleti terep a költő számára: saját művészetfilozófiai elgondolásainak – elsősorban az „evangéliumi esztétikának” – talán legradikálisabb gyakorlati megvalósítását hajtja végre ezekben a szövegekben. A drámák tehát nemcsak irodalmi műalkotásokként érdekesek, hanem a Pilinszky-művészetfilozófia szemléltető példáiként is. Tanulmányomban a színpadra írt szövegeket a műfajiság, a térhasználat és a képi világ, a szereplők és a színészi játék, a beszélt nyelv és az időkezelés szempontjai alapján elemzem, eközben arra a kérdésre is keresve a választ, hogy hogyan jelennek meg Pilinszky színpadi kísérleteiben sajátos művészetfilozófiai, esztétikai elgondolásai.

Ezeknek az elgondolásoknak a lényege a művészet múltban való hatékonyságának eszméje: „Ahogy az evangélistának is az Ige szolgájának kellett »csak« lennie, úgy Pilinszky esztétikája szerint a művész feladata is az, hogy hidat verjen a múlt megszentelt pillanatai és a jelen között.” – fogalmazza meg *Pilinszky János evangéliumi esztétikája* című könyvében a címbeli fogalom avatott értelmezője³ – „...a képzelet eszközével a művészetnek mindig egy már megtörtént, lezárult esemény kiigazítására kell vállalkoznia: méghozzá nem úgy, hogy a korábbi történések jelenben vagy jövőben érezhető hatását enyhíti, vagy hogy felidézi őket az emlékezetben (és másképp idézi fel, mint ahogy megtörténtek), hanem úgy, hogy valami-képpen a *múltban* tevékenykedik.”⁴ A tanulmány azt vizsgálja, hogy a Pilinszky-dráma mint irodalmi műalkotás a maga eszközeivel hogyan tevékenykedik a múltban, hogyan kísérli meg a jövőtehetetlen jövőtételét.

¹ HANKOVSKY Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája. Teremtő képzelet és metafizika*. Kairosz Kiadó, 2011. 217.

² PILINSZKY János: *Hogyan és miért?* In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* Századvég Kiadó, 1993. 229.

³ HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 33.

⁴ HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 81.

A színpadi darabok műfaji kérdései

A költőnek összesen hat színpadra szánt alkotása ismert, ezek közül műfajilag négy műve tekinthető drámának a fogalom szűkebb értelmében: a *Gyerekek és katonák*, a *Síremlék*, az *Élőképek* és az *Urbi et orbi*. Ezt a négy darabot Pilinszky egységesen „színműnek” nevezi. A szövegek mindegyike az 1972 ősztől 1973 januárjáig terjedő időszakban, nem egészen fél év alatt készült el. Többnyire egyfelvonásos darabok, egyedül a *Gyerekek és katonák* áll három (egy korábbi változatban négy) felvonásból. Műfajilag és dramaturgiaiilag ez az utóbbi alkotás áll a legközelebb a hagyományos drámához.

A fogalmat tágabb értelemben véve a drámák közé sorolható a *KZ-oratórium* is, amelynek első változata még 1962-ben született, s amelyet Pilinszky később hangjátékká dolgozott át. A költő nagy jelentőséget tulajdonít a címben megjelölt műfajnak: esszéiben többször kifejti azt a meggyőződését, hogy a dráma megújulásához az oratórium-forma újra-felfedezése vezethetne.⁵ Az oratóriumot úgy határozza meg, mint drámai kompozíciót megjelenítő előadás nélkül: „...az oratórium nem előadás, hanem meghívás a néző számára, hogy ő maga öltözzék be a dráma anyagátalanul fölidézett valóságába. Az oratórium előadói értelemben ugyanis nem dráma, inkább drámai keret csupán. Egyfajta lemondás, mozdulatlanág (ha úgy tetszik, „antiszínház”), ami azonban lehetővé teszi számára akár a legszélsőségesebb extáziist.”⁶ Ennek megfelelően a *KZ-oratórium* szereplői mozdulatlanul állva, kottaállványról olvassák fel a szöveget a szerzői instrukciók szerint – intonálva, amely mindenféle színészi játék lehetőségét eleve kizárja. De nemcsak előadásmódját, hanem a szöveget tekintve is „antidráma” ez a mű, mivel a szereplők egyáltalán nem lépnek akcióba, nem cselekszenek, nincs köztük össze-ütközés, sőt, nem is kapcsolódnak egymáshoz. Pilinszky így nyilatkozik erről a darab szerzői előszavában: „Drámájuk – egymás közti drámájuk – lényegében nincsen. Mondataikat egyetemes sorsuk szerkeszti mégis egybe, a közvetlen kapcsolatnál szigorúbb kapcsokkal. Montázs-dráma, montázs-mondatokkal.”⁷

Hagyományos értelemben még kevésbé drámai, de az előzőekhez hasonlóan színpadra szánt műalkotás Pilinszky 1977-ben készült és Kocsis Zoltánnak ajánlott három operaterve (*Három egyfelvonásos opera (terve) énekesek nélkül: Kopogtatások, Vacsora, Kiállítás*), melyeket elemzésemben egy műnek tekintek. A három operaterv – címben jelölt műfajához híven – a hozzá komponált zenével és színpadi rendezéssel együtt nyerte volna el végső formáját. A darab visszatérő állóképek sora minimális mozgással: középpontjában az egymást értelmező zene és látvány állt volna Pilinszky elgondolása szerint. Színészek által színpadon elmondható szövege nincs, de annál hangsúlyosabbak a különféle zajok: a kopogtatás, a sikoly, az artikulálatlan üvöltés. Pilinszky valószínűleg Robert Wilson hatására is fordul az opera „összművészeti” műfaja felé, aki szintén komponált ún. „némaoperákat”. Wilson és Pilinszky némaoperáira egyaránt igaz, hogy szövegnélküliségükkel a pszichének arról a tartományáról próbálnak hírt adni, amely már messze maga mögött hagyta a megszólalás lehetőségét. Pilinszky *színműveinek* párhuzamos monológjai, *KZ-oratóriumának* széthulló mondatai, s végül

⁵ PILINSZKY János: *Szakraális színház?; „Oratorikus forma”*. In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II. Századvég Kiadó, 1993.*

⁶ PILINSZKY János: *„Oratorikus forma”*. In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II. 90-91.*

⁷ PILINSZKY János: *KZ-oratórium*. In: PILINSZKY János: *Szép próza*, Osiris, 1996. 215.

operaterveinek teljesen elfogyó szavai a fokozatos elnémulásnak ugyanazt a folyamatát rögzítik, amely a költő lírai életművében is megfigyelhető.

A drámák térhasználata és képi világa

Pilinszky János drámáinak képi világa Wilson színpadához hasonlóan próbálja megidézni az álom és a tudatalatti tartományát, de korántsem törekszik arra a nagyon erős vizuális hatás-keltésre⁸, melynek révén a színpadkép mint egy szürrealista festmény jelent meg a Wilson-darabok nézői előtt.⁹ A Pilinszky drámák helyszínei és figurái puritánabbak és reálisabbak. A szerző egy darabban két-három hangsúlyos tárgyat, motívumot használ csak a színpadon, s a képek vizionárius halmozása helyett többnyire egyetlen gondolatot, tudattartalmat bont ki a látvány síkján. A bőséges és részletes szerzői instrukciók tanúszkodnak arról, hogy Pilinszky drámaíróként valóban a színház kategóriáiban gondolkodott: ügyelt a színpadi megjelenítésre, a jelenetek látványterveit precízen kidolgozta.

Szerzői instrukciói nagy tudatosságot és határozott elképzeléseket tükröznek a tér használatára vonatkozóan is. A Pilinszky-drámák színpadi megjelenítésének legfontosabb jellemzője az osztott színpad. A *Gyerekek és katonák* című darabban például hátsó függőnyt alkalmaznak, amely az első felvonásban mozdulatlan, a második felvonásban azonban kétszer, a harmadikban pedig ismét kétszer nyílik szét. Az első szétnyíláskor a függöny a váróterem mögé kinyitja a háborús fogolyszállító vonatok látképét, az étkezőkocsiban Hitlerrel és a háborús világtérképpel. A vonat a második világháború jóvátételhetlen botrányának és tragédiájának a látvány síkján megjelenő szimbóluma: a hátsó színpadrészben megjelenő vonatok a náciizmus ártatlan áldozatait hurcolják a halálba. A függöny a várótermi mikrovilág mögé kinyitja a makrovilágot, az emberi közeg hátterébe kivetíti a külvilág háborús, történelmi színpadát, a váróterem még „eldöntetlen” jelenidejére ráengedi a „jóvátételhetlen” jövőidejét.

Amikor a függöny ugyanebben a felvonásban másodszor nyílik szét, a váróterem háttérben látható vonat étkezőkocsijában a térképnéző Hitler helyett az első felvonás polgári házának enteriőrje lesz látható a már ismerős Aranykontyú lánnyal és a többi oda tartozó szereplővel. Most a váróterem lakói számára nem a jövő, hanem a múlt nyílik meg: az látják, amit elhagyni készülnek. Nem kifelé néznek, mint a hitleri vonatok esetében, hanem befelé, az életük és az idő mélyére – de azzal a nehéz tudással, hogy velük együtt az otthon hagyott múltjuk is a pusztulásba vezető halálvonatra kerül: a vonat nemcsak a váróterem, de a múltbeli polgári ebédlő szereplőit is „elviszi”.

⁸ „Wilson darabja nyugodtan tekinthető a szürrealizmus fölidezésének, de ugyanakkor kritikájának meghaladásának is. (...) A magam – bizonyára együgyű módján – a szürrealizmust csakugyan egy mesterséges világ mesterséges föltételek közé helyezett produktumának látom. Az álom és a tudatalatti nem így dolgozik. Neked megmondhatom: a depresszió sem. (...) Wilson a szürrealistáknál is messzebbre eldobta a gyeplőt, de aztán fokról fokra aláhajtott, alászállt abba az istállóba, olvasztókemencébe, amit bűnnek és bűnhődésnek vagy az egyszeri, a konkrét présének, egy életen át farkaszemező realitásnak ismerünk, s aminek Shakespeare, és a görögök oly tévedhetetlenül a közepébe trafáltak. Ez ugyanis az a lombik, ami tökéletesen zárt, mint a depresszió, de ugyanakkor egekig lobog, mint a negyven fölötti láz.” (PILINSZKY János: *Beszélgések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*. In: PILINSZKY János: *Széppróza* 141–142.)

⁹ V.ö.: KÉKESI KUN Árpád: *Robert Wilson és a képek színháza*. In: KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, 2007. 392–399.

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

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

A színpad két része közt a Kisfiú a közvetítő, aki a váróteremből a Prelátus kérésének engedelmessé elindul kifelé, a vonatok irányába, hogy megszerezze a világtérképet és ezzel megakadályozza a jóvátehetetlent. Amikor azonban a harmadik felvonásban (ahol a helyszín ismét a polgárház ebédlője) a függöny harmadszor nyílik szét, mögötte egy új, negyedik helyszín látható: nem a hitleri vonatok, hanem egy hóval belepert táj, benne lépcsővel, amin az előbb eltávozott Kisfiú fölfelé igyekszik. „A Kisfiú, úgy látszik, nem jut be a vagonba, hiába várunk”¹⁰ – mondja a Prelátus még a második felvonás végén. A képváltás (vonat helyett havas táj lépcsővel) síkváltást is jelent: a dráma nem azon a síkon oldódik meg, ahol a váróterem lakói várják: a Kisfiú a hitleri vonatok síkján túljutva, egy másik dimenzióban oldja meg a helyzetet. Nem a világtérképet hozza el, hanem az oltáriszentséget, annak analógiájára, ahogy Krisztus sem földi messiásként, a várt függetlenségi háborúval szabadította meg a népet, hanem váratlan és felfoghatatlan „botránynak” számító kereszthalálával. A Kisfiú ráadásul nem is oda tér vissza, ahonnan elindult: a váróteremből bocsátják útjára, de a havas sík bejárása után a polgári ház ebédlőjébe érkezik meg, és itt helyezi az asztalra (!) a szentségtartót – mintha kívülről befelé igyekezne, a lélek mélységei felé.

Az asztal mint áldozati hely szimbolikája itt teljesedik ki. A Hitler-síkon mint egy mérszár-szék asztala, az Aranykontyú-jelenetekben mint az embereket közösséggé egyesítő lakoma asztala jelenik meg, itt pedig a szentmise oltárává változik át, ahol ég és föld, isteni és emberi találkozik – a krisztusi megváltás jelenlétévé tételében. A jelenet egy vallásos szertartást, a

¹⁰ PILINSZKY János: *Gyerekek és katonák*. In: PILINSZKY János: *Széppróza* 66.

katolikus szentmisét és az átváltoztatás pillanatát idézi meg. A szertartás pedig nem visszaemlékszik egy múltbeli történéésre, hanem jelenvalóvá teszi azokat: a hit közegében megvalósuló rítus tehát természeténél fogva áttöri az idő rétegeit, bizonyos értelemben megszünteti az időt, amikor a pusztá emlékezés helyett *létrehozza* a hajdani és az „itt és most” bekövetkező esemény azonosságát.¹¹

A mikro- és makrovilág, a „bent” és a „kint” közti háttérfüggönyt sztuárdeszek húzzák szét és össze (végül pedig katonák), mintha ők lennének azok a párkákhöz hasonló lények, akik egy nagyobb akarat végrehajtóiként eldöntik, hogy mikor válják láthatóvá a kint és a bent. A vonat és váróterem színpadi látványelemeiben tematizálódó utazás motívuma a légi-kisasszonyok szerepeltetése révén repülésre íródik felül: mintha az egész színpad összes részeivel együtt, még a nézőteret is beleértve egy repülőgép belső tere lenne, amely viszi valahová a színészeket és a nézőket, röpti valahová a világot. Talán az *Egyenes labirintus* című Pilinszky-vers fordított gravitációnak engedelmessé repülése ez: „nyitott szárnyú, emelkedő zuhanás, visszahullás a fókusz lángoló, közös fészkébe”¹². A dráma cselekménye és a benne ábrázolt emberi életek, sorsok a sokféle értelmű, egyetemessé növekvő áldozathozatalban egyszerre tartanak a pusztulás felé, és egyszerre az Isten, mint a szabadulás és az otthon felé. A zuhanásnak ezt a reménytelni irányát a megváltóval analóg Kisfiú figurája és cselekvése jelzi.

Összefoglalva: a *Gyerekek és katonák* című dráma osztott színpadának terei szimultán formában jelenítik meg az idő síkjait és az emberi lélek rétegeit.¹³ A polgári ebédlő az Aranykontyúval és magukra maradt nőkből álló családjával a *múlt*, és egyben az emberi lélek legmélyebb rétege, a *tudattalan*, ahol kicsiben ugyanaz a szertartásszerű dráma, áldozati rítus zajlik, mint kint a világban. Itt, a legbelső ponton dől el minden, a legkiszolgáltatottabb lények, a háborúban magukra maradt nők és gyerekek körében. Nem véletlen, hogy itt kerül felmutatásra a szentségtartó, mintegy jelezve, hogy a megváltás, a szabadulás, az élet belülről indul el, a legkisebbek, a láthatatlanok világából. A polgári ebédlő tehát az elrejtett és veszélyeztetett *élet* síkja.

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

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

Az utolsó sík a behavazott lépcső képe, ahol a Kisfiú a szentségtartót megtalálja. Ez a transzcendencia, az isteni lét *időn kívüli* síkja, amely mintegy körülveszi, hótakaróként beburkolja a többi rétegek szenvedéstörténetét, s mintegy a megváltás isteni drámájában egy történetként összegzi, egyesíti és mutatja fel ezeket a történeteket: a holokauszt történelmi

¹¹ V.ö.: HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 89-122.

¹² PILINSZKY János: *Egyenes labirintus*. In: *Pilinszky János összes versei*. Osiris, 1996. 118.

¹³ Az emberi psziché stuktúráját megjelenítő színpadkép Wilsonnál is megjelenik, pl. a *Salome* című darabjában. Vö. KÉKESI KUN Árpád: *Robert Wilson és a képek színháza* 393.



botrányát ugyanúgy, mint az Aranykontyú láthatatlan életének néma feláldozását. Minden síkon ugyanaz az áldozathozatal zajlik tehát, minden történet Krisztus kereszthalálának történéését ismétli, s abban összegződik. „Ami Ravensbrückben és a többi lágerben történt, az strukturálisan megegyezik a nagypénteki eseményekkel, ezért ezek ismétlésének tekinthető (...) – magyarázza Pilinszky elgondolását Hankovszky Tamás. A koncentrációs táborok eseménysora tehát a költő számára nem egyszerűen szent időben van, hanem Jézus idejében. Ez is, mint a kétezer évvel ezelőtti esemény, botrány, hogy *megettörténhetett*, de ugyanúgy szent is, mivel *megettörtént*, mivel ismét jelenvalóvá tette a földön a szentet, Jézus passióját.”¹⁴ A kereszthalál eseményével való strukturális egyezés hozza tehát létre a drámában megjelenő áldozatok és a krisztusi áldozat azonosságát.

Az osztott színpadi térben mintha a középkori misztériumdrámák szimultán színpadának modern variációjára ismernénk. Ott az Isten és a Sátán küzdött az emberért a lélek színpadán egy kétszintes színpadi világban. Pilinszky-nél ugyanígy ott van az Isten és a Sátán síkja, de ezek nem egyenrangú felekként állnak szemben egymással egy dualisztikus rendszerben, hanem az isteni sík felülmúlja és mintegy körülöleli, magába foglalja a többi „réteget”. Az emberi lélek is két részre bomlik: tudatosra és tudattalanra. Mindkét rész a háború okozta, „sátáni” réteg szorongatásától szenved. A tudatos lélekrész kiált először az isteni sík után – ez a kiáltás a Kisfiú elküldésének gesztusa, – de az isteni jelenlét (a szentségtartó képében), nem ide, hanem a tudattalan síkba, a lélek legmélyére, a „kicsinyekhez” érkezik meg – innen járva át a többi réteget, s hozva el a vártnál mélyebb értelmű szabadulást. Ezen a ponton a mindent körülölelő „isteni” a legmélyebb, legrajtettebb és legesendőbb „emberivel” érintkezik.

A négy létsíkot és egyben a négy színpadi teret tehát két dolog köti össze: a már említett áldozati asztal motívuma és a Kisfiú alakja. A Kisfiú először a polgári ebédlőben jelenik meg az első felvonás legvégén, de mint túl korán érkezettet, elküldik. Ezután a váróterem síkjában bukkan fel a második felvonásban, ahonnan a harmadik síkra, a vonatokhoz küldik, de ő nem ott, hanem a negyedik síkon, az isteni lét „behavazott” szférájában tűnik fel megint, már a harmadik felvonásban. Ezután – mintegy bezárva a kört – visszatér, „alászáll” oda, ahol először láttuk, a legmélyebb pontra, a polgári ebédlőbe. A Kisfiú minden teret bejár, egyedül a Sátán szférájában nem jelenik meg látható módon. Útja többek között arra utalhat, hogy Pilinszky nem valamiféle fantasztikus időutazásként képzei el a „jóvátehetetlen jóvátételét”, hanem *szertartásként*¹⁵, amely a múltnak a „most”-ban való jelenvalóvá tételét végzi el. Ezt a szertartást a színpadon az oltáriszentség és a mise rítusának megidézése jelzi és egyben összegzi: egybefogva az időrétegeket illetve színpadi síkokat, eltörölve a köztük lévő határokat. Az időrétegek „átjárhatóságának”, a múltban való hatékonyságnak tehát egyetlen útja van a költő szerint: ez az út pedig az ünnep időtlen pillanatán, a vallásos szertartáson keresztül vezet.¹⁶ A dráma megoldása ezt a felfogást ábrázolja.

A *Gyerekek és katonák* imént tárgyalt négy terének további érdekessége, hogy mind a négy önmagában is tagolt. A polgári ebédlőből lépcsők, ajtók és ablakok nyílnak: egy fenti ab-

¹⁴ HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 119–120

¹⁵ Pilinszky „a művészettől a jóvátehetetlen jóvátételét remélte, tehát valami olyasmit, ami ha egyáltalán lehetséges, csak a vallási szertartásokéval megegyező hatékonyság segítségével valósítható meg.” (HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 19–20.)

¹⁶ Vö.: HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 113–122.

lakban jelenik meg a Felismerhetetlen öreg fej, a lépcsőn jönnek le a Hattyúnyakú nővér változatai, s ezen a lépcsőn viszik fel a vajúdo lányt. Ugyanennek a térnek a különböző sarkaiban ágyaz meg az Aranykontyú a családjának, a katonáknak és saját magának. A katonák az ajtókon keresztül járnak ki és be. A várótermi síkban – mely óvóhelyre emlékeztet – két kicsi, külön belső tér nyílik: két kalitka. Az egyik kalitkában egy filozófus dolgozik, a másikban egy madár verítékezik. A filozófusra a felesége, a madárra vénkisasszony gazdája ügyel: ez a felügyelet egyszerre jelent rabságot és védelmet. A filozófus kalitkájának a külső tértől való elkülönültségét nemcsak a kalitka üvegfalai jelzik, hanem az is, hogy időnként kivilágítják vagy elsötétítik, kontrasztot képezve az elsötétülő vagy kivilágosodó várótermi térrel. A filozófus és a madár is a szellemi lét képviselői, akik azonban egy hermetikusan elzárt világban kénytelenek létezni: a filozófusnak még a hangja se hatol át a kalitkája falán. Ennek szimbolikus jelentése a dráma egészét tekintve talán az lehet, hogy azok a „médiomok”, akik a kor történelmi botrányára rámutathatnának, bezárva és hatástalanítva léteznek, nehogy hátráltassák a (mindenkori) háború és a diktatúra gépezetének működését. Ebből az irányból tehát itt nem jön megoldás, a kalitkába zárt filozófus és madár nem tudják megállítani Hitler vonatait. A harmadik tér a vonat, ezen belül az étkezőkocsi nyit újabb belső teret, a hófödte táj síkján pedig a szentségtartóhoz vezető lépcső tagolja tovább a színpadi látványt.

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

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

Pilinszky többi drámájának térszemlélete a *Gyerekek és katonák* című darabhoz képest jóval egyszerűbb. A színpad kettős tagoltsága figyelhető meg meg az *Élőképek*ben, ahol a „színház a színházban” technika jelenik meg. A színpad előterében ülő, emberekből és állatokból álló közönség közhelyszerű élőképeket néz egy belső színpadon, de egy váratlan esemény miatt az előadás megszakad, s ők beszélgetni kezdenek. A színpadon megjelenő „közönség” kerül tehát a figyelem középpontjába, a valódi nézők ettől kezdve őket hallgatják. A közönséget játszó szereplők köztes, átmeneti szférát képeznek a nézőtér „valósága” és a színpadi színpad teljes (és totálisan érdektelen) „fikciója” között. Erre utal például annak eldönthetetlensége, hogy a fajba besorolhatatlan, filozofikusan értekező állatok mennyiben a fantázia szülöttjei, s mennyiben valóságok. A darab végén az Apácafőnöknő nevű szereplő felszólítja a (színpadi) közönséget, hogy költözzön fel a (színpadi) színpadra. Van, aki felmegy,



van, aki lent marad, az Apácafőnöknő pedig megáll a két teret összekötő lépcsőn. Miután a szereplők elhelyezkedtek, kissé didaktikus zárlatban tudatják, hogy a kivilágosodó színpadi színpad a mennyországnak feleltethető meg, az elsötétülő színpadi nézőtér pedig az agónia élet és halál közt húzódó határterülete. A tér osztoottsága ebben a drámában elsősorban a valóság és fikció közti határ (esztétikai és metafizikai) problémájának kifejtését szolgáló eszköz.

Az ablak, ajtó illetve kerítés, mint a színpadi teret kettéosztó határ a *KZ-oratóriumot* kivéve Pilinszky többi darabjában is (*Síremlék*, *Urbi et orbi*, operatervek) megjelenik. A *Síremlék*ben a kerítésen túli terület a kert személyes szférájával szemben a kukkoló és lincselő „nyilvánosság” tere, az *Urbi et orbi* pápai palotájának ablakán túl a „földkerekség” várja a szenvedésében és haldoklásában magára maradt pápa szózatát. Az operatervek közül a *Kopogtatások* központi motívuma az ajtó: a darab a kint-bent viszonyok játékaiból épít struktúrát. A *Vacsorában* és a *Kiállításban* a szereplők rejtegetett, szégyellt, felvállalhatatlan életét, énjét fedi fel illetve takarja el a kinyíló és becsukódó ajtó. A *KZ-oratórium* egyáltalán nem használja a színpadi teret, itt csak szövegdíszlet van: ez a mű olyan lírai kompozíció, amely szuggesztív képei és sajátos belső ritmusa által ér el drámai hatást.

„Imitatio Christi”: szereplők és figurák a színpadon

A drámák kevés szereplővel dolgoznak, a karakterek statikusak, mintha nem is hús-vér emberek, hanem – Pilinszky szavával élve – „kreatúrák” mozognának a színpadon. Ezek a kreatúrák egy-egy magatartásforma illetve sajátos létállapot megtestesítői. Lényegében nem tesznek mást, mint – akár egy-egy ikon – szüntelenül felmutatják ezt a létállapotot, magatartást. Nem változnak, nem cselekszenek, vagy ha igen, cselekvésük köre rendkívül behatárolt. Ez az egyik oka annak, hogy a drámákban nem kerül sor igazi drámai akciókra, sem összeütkezésre. A figurákat semmi nem mozdíthatja ki saját statikus, ikonszerű léthelyzetükből, az ő legfőbb akciójuk az, hogy *léteznek* a színpadon. Nem kerül sor az értékrendek közti nyílt összeütkezésre se – a szereplők a kiszolgáltatott áldozatok pozíciójából beszélnek.

A kiindulópont és alaphelyzet ezekben a művekben mindig a válság: az összes Pilinszky-dráma eleve innen indít. Mikor a függöny felgördül, a nézőt az az érzés keríti hatalmába, hogy itt már minden megtörtént, a szereplők mindenben túl vannak, a dráma ott kezdődik, ahol végződnie kellene – ahol már tényleg minden véget ért. Ez is összhangban van Pilinszky felfogásával, aki szerint a művészet feladata a reménytelen helyzetekben kezdődik el: „a művészetnek »a minőség erejével« olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént. Befejeződött, megtették, bekövetkezett. Minden nagy mű abba hatol be, ahol már nincs mit tennie. (...) A művészetben egyedül a »megoldhatatlan«, a »sakk-matt« helyzet reményteljes. A többi az élet gondja. A művészet viszont olyanra vállalkozik, amire az élet nem vállalkozhat. Különben mi szerepe is lehetne?”¹⁷

A drámák téje nem az értékrendek közti harc, hanem a bekövetkezett tragédia jóvátételének lehetősége – illetve a hősök, a „világ” továbbélésének mikéntje, ami pedig a jóvátétel hatékonyságának függvénye. A szereplők mintha burookban mozognának a színpadon, végtelen magányban. A közös sors ellenére az a saját-valóság, amiben egy-egy figura él, a többiek

¹⁷ PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*. Idézi: HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 82.

életétől elszigetelt világ. A szereplők a háború, vagy más apokaliptikus kataklizmák kellős közepén ugyanúgy élnek, ugyanazt teszik, amit amúgy is tennének. Mozgásuk, mindennapi rutin-tevékenységeik ugyanazokon a pályákon haladnak, ugyanazokat a köröket róják. Akár a középkori misztériumjátékokban: a történések mindig belül zajlanak, a külső világ eseményei távoliak és elmosódottak a belső világ erős sugárzású, szuggesztív színpadi miliője mellett. „Pilinszky drámáinak színpada a lélek”,¹⁸ s ez a lélek-színpad „olyan drámákról ad hírt, amelyek cselekedet nélkül, azaz csak az elszenvedés cselekedetével a bensőségre zárulnak.”¹⁹

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

A drámák szereplőinek közös vonása a kiszolgáltatottság, az áldozat-lét és a peremhelyzet. Ez összhangban van Pilinszky több helyen megfogalmazott hitvallásával a kicsinyek, a szegények, az esendők mellett: „Engem a világból rögtön az életem kezdetén az érdekelt, ami látszatra kívül esett a világon – írja a költő. Tehát egy szép tenger hajnalban nem kíván bizonyítást. De egy eldobott újságpapíros igen. *Engem tulajdonképpen ezek a dolgok érdekeltek, a világ peremére szorult lények és a világ peremére szorult tárgyak, dolgok, és úgy éreztem, hogy ha ezeket el tudom juttatni valahogy a világ szívébe, akkor fontosabbat csináltam, mint ha a bizonyított dolgokat éneklek meg.*” (Kiemelés: H.M.)²⁰ Ez elesettekkel való közösségvállalás az evangéliumi esztétika legfontosabb alapelve: „A keresztény művész nem mesteri ábrázolója kíván lenni hősének, hanem felebarátja, s nem szerencséje, hanem veresége óráiban akar legközelebb férközni hozzá.”²¹ – vallja a költő. Az evangéliumi esztétika „lényegében Jézushoz kötött, példája Jézus, az a mód, ahogy egyedül ő tudott egyszerre hallatlan kritikával és szeretettel megvizsgálni egy elébe került »esetet«, emberi szívet, emberi nyomorúságot.”²² Pilinszky drámái hősei mindannyian vesztesek, a drámák természetes közege a vereség, az elesettség²³ – a hősök ábrázolásában viszont szinte tapintható a részvétel és a szeretet jelenléte. Talán a leginkább azáltal, hogy a drámaíró semmilyen módon nem ítélkezik szerep-

¹⁸ RADNÓTI Sándort idézi PÁLYI András: *Wilson és Pilinszky* = Jelenkor, 1988/4, 324.

¹⁹ Uo.

²⁰ PILINSZKY Jánost idézi PÁLYI András: *Wilson és Pilinszky* = Jelenkor, 1988/4. 325.

²¹ PILINSZKY János: *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In: Pilinszky János: *Tanulmányok, esszék, cikkek I.* Századvég Kiadó, 1993. 182.

²² Uo.

²³ „Hitünk semmiképp se lehet idegen azzal a halálos gyöngeséggel szemben, amire egyedül a vereség istene nyújthat orvoslást, az a nyilvános emberi vereség, amibe mintegy eleve bennfoglaltatott a föltámadás fokozhatatlan intimitású, isteni megfelelője.” (PILINSZKY János: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In: *Pilinszky János összes versei*. 85.)

lői fölött, nem szab nekik feltételeket, nem sorolja őket kategóriákba – valamiképpen mintha tényleg a krisztusi tekintetet próbálná ezzel megidézni.

(Kisfiúk és aggastyánok) A drámákban meghatározott és visszatérő szereplőtípusokat találunk. Az első jellegzetes szereplő-csoportba a gyerekek és aggastyánok tartoznak: ők jelölik az élet kezdő- és végpontját. Egyformán gyengék és esendőek, s amit ebben az esendőségükben felmutatnak, az mindig egy magasabb rendű tudás, bölcsesség, beavatottság.²⁴ A gyermek figurák közül a legfontosabb szerepe a „Kisfiú” néven említett hősöknek van. A „Kisfiú” Pilinszky verseiben is gyakran megjelenik, ahol visszatérő jelzője az „ezeréves”²⁵, ami nemcsak különleges bölcsességét, hanem figurájának időtlenségét is jelezheti, s ez a jelző össze is köti az „aggastyánnal”. A felnőttek tudományát megszegyenítő, eredendően egyszerű, „isteni” bölcsesség birtokosa, mint a Pilinszky által sokat idézett Dosztojevszkij-hős, Karamazov Aljosa. A gyermeki tudatlanság Pilinszkyknél lényeglátást jelent. A Kisfiú-figurákat semmilyen fölösleges ismeret nem gátolja az egyedüli lényeges keresésében: „fogyatékoságuk” tehát valójában tehermentességet, jóra való szabadságot jelent. „Én Varsóból vagyok. – Én Prágából. – Én nem tudom, honnan.” – olvashatjuk a *KZ-oratóriumban*. Ott is a Kisfiú az, aki a darab végéig nem tudja, honnan való, de nincs is szüksége erre a felnőttek által alapvetőnek gondolt, praktikus tudásra.

Az *Élőképekben* szereplő Kisfiú és Kislány a létezés kezdetét, az ember (másik ember által történő) életre ébredését, egyfajta paradicsomi állapotot testesítenek meg, ahol a romlatlanság az érzékelés tisztaságában is megnyilvánul: az érintés még érintés, a gesztusoknak még van jelentésük, van még út ember és ember között, az elszigeteltség nem lett még úrrá a kapcsolatokon.

A gyermeklét szimbolikus színpadi értelmét legteljesebben a *Gyermekek és katonák* című darabban szereplő Kisfiú-figura jeleníti meg, aki színpadi cselekvésével azt érzékelteti, hogy felsőbb hatalom szolgálatában áll: más törvényeknek engedelmeskedik, mint a többiek. Mozdulatai és szavai pontosak, biztosak és zavartalanul nyugodtak még az általános fejesztettség és depresszió közepette is. Úgy tűnik, mintha közvetítő, isteni küldött, angyalszerű figura lenne, aki vigasztalást hoz a reményvesztett szereplők életébe – ennek megfelelően mindig porköpenyben és kalapban jelenik meg, mint aki hosszú útról érkezik. Nem véletlen, hogy harmadik megjelenésekor ő veszi elő rejtkehelyéről a szentségtartót és ő mutatja fel Krisztust a monstranciában. Cselekedete abszurd: a háború közepén a Megváltó, akit vigaszul elhoz és felmutat, látszólag ugyanolyan kicsi és esendő, amilyen ő maga. Eleinte a szereplők tudomást sem vesznek a Kisfiúról: helyette talán olyan valakit várnának, aki elég nagy és erős ahhoz, hogy szembeszegülhessen a világot megbetegítő rosszal. Első megjelenésekor elküldik, második megjelenésekor a „meddig” kérdésre (meddig tart a háború, a gonoszság hatalma, a halál) a Kisfiú egy többiek által diktált szót kezd írni a táblára válaszul. A szó a „mindig” lenne, a Kisfiú azonban az utolsó betű előtt megáll, nem írja tovább a szót, majd kijelenti és többször megismétli, hogy ő ezt a szót nem hajlandó leírni. Az angyalszerű figura, aki a

²⁴ „Gyerekkorunkban meg kellene halnunk, / tudásunk csúcán, alázatunk magasan...” – olvashatjuk az *Egy életen keresztül* című Pilinszky-versben. In: *Pilinszky János összes versei*. Osiris, 1996. 107.

²⁵ Például az *Őnarckép 1974* című versben: „Ingem, akár egy tömeggyilkosé / fehér és jólvasalt, / de a fejem, akár egy kisfiúé / ezeréves és hallgatóg.” In: *Pilinszky János összes versei*, 141.

szabadulást, a reményt, a kiutat hivatott felmutatni a világban (ahogy ezt harmadik színrelépésekor meg is teszi), nem asszisztálhat a reménytelenségnek.

A kategóriákban gondolkodó felnőttek korlátolt tudásán *innen* és *túli* naivitás rokonítja a gyermekeket és aggastyánokat. A világról való megterhelő és felesleges tudástól a gyermek még, az idős ember már szabad. Aggastyán és öregasszony jellemző módon a gyerekekkel együtt jelenik meg a színpadon (*KZ-oratórium*, *Kopogtatások*) – mintha közös jelenlétük azt sugallná, hogy az életről, a világról már csak az élet peremén lakó gyerekek és öregek képesek újat és igazat mondani, akik születésük vagy haláluk idejének közelsége miatt még vagy már eleven kapcsolatban vannak a lényeggel, az „isteni” szférájával.

(Gyerekek és katonák) A drámákban a gyerekek nemcsak az idősekkel, hanem a katonákkal is oppozícióban vannak. A gyerekek és a katonák azok, akik a háborút máshogy ugyan, de a leginkább elszenvedik, s akik a legkiszolgáltatottabbak a pusztításnak. A katonákat az élethelyzete és feladata, a gyerekeket a gyengesége teszi védtelenné. Ők vannak leginkább veszélynek kitéve, s ez a „kitettség” a hasonlóság köztük: a fegyverek a katonákat, az éhség és betegség a gyermekeket pusztítja el legelőbb. A köztük lévő kontraszt azonban épp olyan fontos, mint a párhuzam: míg a katonák hagyományosan a férfias (fegyveres) erő és a harc megtestesítői, addig a gyerekek a gyengeség és a totális védtelenségé. A *Gyerekek és katonák* című dráma zárlatában egy gyerekcsapat telepszik a katonák ölébe, s velük együtt nevetve megismétlik a többi szereplő korábban elhangzott – s eredeti szövegkörnyezetében sokszor tragikus értelmű – mondatait. A gyerekek által kezdeményezett felszabadító bolondozással és nevetéssel háború és halál emberfeletti réme válik egyszerűen viszonylagossá. A katonák ölében ülő gyerekek látványa emiatt is erős, szuggesztív hatású kép: a hatalom, erő és erőszak világába a gyerekek által képviselt gyengeség, gyengédség hozza el a megoldást: az utóbbi kineveti a halált, ami ezáltal elveszi hatalmát, erejét. A dráma ideje alatt ki-be futkározó, majd az utolsó jelenetben ölebe ülő, megnyugvó gyerekek képe azt az evangéliumi jelenetet is megidéz, amikor Jézus kéri a tanítványokat, hogy engedjék hozzá a kicsinyeket, majd ölebe véve őket arról beszél, hogy az ilyeneké az Isten országa (Mk 10,13-16). Pilinszky gyermek-filozófiájának valószínűleg a legfontosabb forrása ez az evangéliumi szakasz.

(Ismert és ismeretlen állatok) A következő szereplőcsoportba állatok tartoznak. A vadállat Pilinszkyknél a tiszta jelenlét, az elementáris erővel megélt érzelmek és viszonyulások szimbóluma. „Prémet kívántam tagjaimra, / hogy amit ölelsz, az legyen, / mit minden igaz ölelés keres: / egy vadállat odaadása”²⁶ – olvashatjuk az *1970. október 14.* című versben. Pilinszky állatai többnyire ragadozók (medve, róka, farkas), amelyekre egyként jellemző, hogy félelmetes testi erejükben rejlő hatalmukkal nem élnek (ahogy a gyerekeket az ölükbe engedő katonák sem). A másik lény iránti elemi erővel feltörő szeretet védtelenné, gyengévé és kiszolgáltatottá teszi őket: nemcsak a *Fabula* című vers farkasát, hanem a *Síremlék* című dráma Medvéjét is. Pilinszky gondolatrendszerében ez a feltétlen, odaadó, „vadállati” szeretet jelenti az öröklétet a szeretett másik számára: a meglincelt és mindenki által megtagadott Nőt is a Medve veszi védelmébe a dráma utolsó soraiban: „A szemgödrom mélyén árok neki sírhelet. S ha ez se lesz elég, csukott szemem alatt melengetem tovább.”²⁷

²⁶ PILINSZKY János: *1970. október 14.* In: *Pilinszky János összes versei*, 153.

²⁷ PILINSZKY János: *Síremlék*. In: PILINSZKY János: *Széppróza*, 87.

A *Gyerekek és katonák* kalitkába zárt madara a dráma folyamán semmi mást nem tesz, csak verítékezik éjszakánként, majd elpusztul. Mintha krisztusi analógiával a körülötte élők szenvedéseit venné magára, s a verítékezés ezeknek a gyötrelmeknek az engedelmes, mozdulatlan vállalását és viselését jelentené.

Az *Élőképek* című darab szereplői közt jelenik meg a három „Ismeretlen állat”. Mivel nem sorolhatók be fajba, kategóriába, ezek a lények mintha kívül esnének a teremtésen, veszendőbbek a veszendőnél, így magányuk és kiszolgáltatottságuk is mélyebb. Ez a számkivetettség különös bölcsesség birtokába juttatja őket. Ők mondják ki a dráma gyönyörű tételmondatait az Apácafőnöknővel folytatott beszélgetés során: „Ahogy fokról fokra darabokra hull a világ, közeledik a végső csatazaj, úgy leszek egyre jogosultabb vendég, én, aki letelepültem a kerekasztalhoz, amit földi szóval ünnepélynek neveznek.”²⁸

(Pápák, prelátusok, apácák) A harmadik szereplőcsoport az egyháziak, többnyire egyházi előljárók csoportja. Általában szülői-tanítói magatartást képviselnek a darabban, szóba esednek az elesettekkel, védik a gyengéket, egyébként pedig ugyanolyan esendők, mint a többi szereplő. A *Gyerekek és katonák* Prelátusának, az *Élőképek* Apácafőnöknőjének és az „*Urbi et orbi*” a testi szenvedésről pápáinak egyaránt kísérő motívuma az evés, étkezés: a Prelátus színpadi gondolatainak többségét a vajas püré foglalja le, az Apácafőnöknő bablevesről és piros borról ábrándozik, az *Urbi et orbi* pápai pedig bosszankodnak, ha nem tudják végigenni ínycenc fogásokból álló ebédjüket. Ők, az „atyák” és „anyák” is peremhelyzetben élők, kiszolgáltatott magányosok, hasonlóan a többi szereplőhöz. A döntő pillanatokban mégis gyakran ők mondják ki a hiányzó szavakat: a Prelátus küldi el a Kisfiút, hogy szerezze meg a világtérképet, s ezzel fordítsa meg a világ sorsát, az Apácafőnöknő mondja ki az egyetemes magány tételét az *Élőképek* zárlatában, ahogy szintén egy apáca beszél a „boldogság szolgaságáról” az *Urbi et orbi* című darabban.

(Sztuárdeszek és manökenek) A sztúárdeszek Pilinszky drámáiban mint a női szépség etalonjai, sugárzó ideái vonulnak át a színpadon, élő díszletekként, anélkül, hogy az eseményekbe belefolyának. Szintén csupán látványként (látomásként) bukkan fel a három operavázlatból kettőben a Bakancsos lány, aki viszont mintha a szereplők élő lelkiismerete lenne. Ő a kontrasztja a két kirakatvilágnak: a manökenek reprezentatív társasági vacsorájának (*Vacsora*) és a múzeumi kiállításnak (*Kiállítás*). Mintha egy tudatküszöb alá szorított, szedett-vedett lény törne elő a kicsapódó ajtók mögött megjelenve: elaltatva (hálóingben), de mégis útra készen (kifűzött bakancsban), nyugtalanító disszonanciában környezetével és önmagával. Út-rakész állapota a porköpenyes Kisfiúval is rokonítja figuráját: mindketten hírnök-lények. A kísértetszerű lényt csak pár pillanatilátjuk, utána vagy rácsukják az ajtót, vagy elhúzzák előtte a függönyt, mintegy jelezve, hogy nem kívánatos személy a rendezett felszín kirakatvilágában. A *Kiállításban* ez a Bakancsos lány ugyanazt az artikulálatlan üvöltést hallatja, amit a *Vacsorában* a szobájába visszavonult Manöken, aki miután lemosta arcáról a festéket és levette a parókáját, összeomlik. Talán pontosan a vacsora közben látott bakancsos-hálóinges lány tör elő belőle, miután maszkjától megszabadul.

A kopaszra nyírt Manöken-figura egyszerre idézi a prostituáltakat és a haláltáborok lakóit. A szépséggel való szolgálat „hivatása” teljes kiüresedést kíván: a ruhák mögötti véznaság, a

²⁸ PILINSZKY János: *Élőképek*. In: PILINSZKY János: *Széppróza*, 99.

festék mögötti sápadtság és a paróka alatti kopaszság mind ezt az ürességet, identitásvesztést, sőt lélekvesztést jelzi. A külvilág számára demonstrált szépség olyan mértékben fel-emészti emberi hordozóját, hogy az kellékeitől megfosztva egy halálra kínzott lény benyomását kelti, akinek emberi mivoltából már alig maradt valami, s aki magára maradván már csak nyűszíteni, üvöltetni képes. A szépséggel való szolgálat valójában halált hozó rabszolgaság. A szépség, ami kívülről hatalomnak látszik, belülről mélységes kiszolgáltatottság és száműzetés.

(Nők) Pilinszky darabjaiban igen gyakran a női szereplők állnak a középpontban, férfi hős ritkábban kerül a fókuszba, vagy ha mégis, akkor ezek kisfiúk, aggastyánok, elítéltek, katonák vagy idős egyházi személyek, és nagyon ritkán, tulajdonképpen csak a *Síremlék*ben látunk másmilyen férfiakat. Úgy tűnik, hogy Pilinszky drámáiból teljesen kiszorultak azok, akik a világ szemében az erősek, a cselekvők és irányítók, akik a látható történelmet írják. A perem lényei, a kiszorultak, a számkivetettek, a gyengék és elesettek érdeklik a költőt, a láthatatlan történelem írói. Darabjaiban az emberiség elrejtett arcának vonásai jelennek meg.

Ezzel szemben a drámákban mindenféle korú és életállapotú nő előfordul. Szépségük, amely a férfiak erejéhez hasonlóan hatalmat jelenthetne, Pilinszky számára az elesettség és veszélyeztetettség megrendítő bélyege. Szépnek lenni a szerző gondolatrendszerében egyet jelent a kiszolgáltatottsággal. A szépség valamiféle „felmutatott” létállapotba helyezi hordozóját, aki többé nem rejtőzhet el a világ szeme elől. A *Gyerekek és katonák* című darabban például az Aranykontyú többszörösen is kiszolgáltatott helyzetben van: nemcsak azért, mert a háború közepén nő, szép és fiatal, hanem mert a szerelme várandósan hagyta magára.

A fiatal női főhős a *Síremlék* című drámában kerül a leginkább a középpontba. Nemcsak azért, mert köré szerveződik a teljes cselekmény, és mert minden szereplő kizárólag a hozzá való viszonyában létezik a darabban, hanem azért is, mert a Nő a színpad terében mindvégig közepén helyezkedik el: ráadásul egy napozó ágyon fekvő, mintegy közszemlére kitéve, „felmutatva”. A dráma egy rendhagyó tetemre hívás rítusára épül: férfiak zarándokolnak a Nő napozóágyához, akik többnyire saját tönkrement életüket siratják el a „tettesnek”, a tőle való érzelmi szabadulásuk azonban reménytelen – csak a Nő halálával volna rá esély. Nem a potenciális gyilkosok járulnak tehát az áldozathoz, hanem a potenciális áldozatok a gyilkoshoz, a dráma végén azonban megfordul a helyzet. A napozóágyat, amelyet mindvégig síremlék-ként emlegettek, a lincselő tömeg feldönti, s az akkor már valóban halott nő lefordul róla. Mégis ő lett tehát az áldozat, a férfiak pedig a gyilkosai, bár hogy pontosan ki vagy mi pusztítja el a nőt, az homályban marad – talán éppen azért, hogy a gyilkosság kollektív volta megmaradjon. Kómvés Kelemenné balladája is felsejlik a rituális gyilkosság hátterében: a férfiak túlélésének ára a szeretett nő halála volt: ez a halál megmentette a potenciális áldozatok pusztulásra ítélt életét. A szépség hatalmi pozíciója tehát itt is átalakul áldozati pozícióvá. A Nő meghalt azért, hogy a férfiak tovább élhessenek – mert ha életben marad, áldozatai sosem tudtak volna szabadulni vonzása bűvköréből.

Pilinszky drámáinak szereplőit: a gyermekeket és aggastyánokat, a nőket és a katonákat, a szerzeteseket és a pápákat, a szerelmes férfiakat és az odaadó állapotokat a szenvedés kapcsolja össze. Mindannyian szenvednek és mindannyian áldozatok, és ezen keresztül mindannyian – az oltáriszentséget felmutató Kisfiútól a verítékező madárig – krisztusiak, Krisztus képmásai a saját életük passiójában.

Pilinszky János drámái modelljei lehetnek az evangéliumi esztétika korábban ismertetett szemléletének. A szereplők mindannyian egy nagy vereség részesei, vesztesek, de éppen ez a vesztes-lét, gyöngeség és kiszolgáltatottság emeli őket Krisztus-képmássá. Egyesek közülük a remény és továbbélés hírnökeivé lesznek (Kisfiú, Bakancsos lány, gyerekek), mások elnémult bárányként mindenki áldozatai (Nő, Aranykontyú, katonák, Manóken, verítékező madár), megint mások pedig mintha lelkük vákuumában, szerelmük tüzében égetnék el a világot, hogy az megtisztuljon és örökké éljen (Medve, Ismeretlen állatok). Mintha a szereplők a „krisztusi” magatartásforma egy-egy aspektusát valósítanák meg a színpadon – ugyanazon ikon mozaikjaiként.

Mozgás és mozdulatlanság: a színészi játék problémája

Grotowski színházában elsősorban nem a színészi játék újszerűsége ragadja meg Pilinszkyt, amiről pedig ez a színház elhíresült, hanem a dramaturgiája, azon belül is az oratórikus forma. A színészet kérdése csak a Wilson darabjaival való megismerkedés után kezdi el érdekelni, melyekből nyilvánvalóvá válik számára, hogy a színpadi jelenlét legfőbb letéteményese mégiscsak a színész.²⁹

A Wilson-színház kontemplatív, befelé forduló színészi játékra neveli színészeit, amelynek során nem a megnyílás, nem önmaguk feltárása a követelmény, mint a hagyományos színészetben és különösen Grotowskinál, hanem épp ennek ellenkezője: a bezárulás. A színésznek „léte legmélyén” kell elrejteznie:³⁰ így egy hipnózishoz hasonló állapotba kerül, s „e »klinikai halál« következtében olyan lesz, akár egy tárgy vagy egy gép, amely engedelmesen hagyja magát áthelyezni vagy beindítani.”³¹ A színész így a rendező elgondolása szerint a misztika tartományába jut el, lényének a személyesen messze túlmutató személytelen rétegéig, amely Wilson szerint valóságosabban létezik bennünk, mint a személyes én.³²

Wilson színészi iskolájában nincsenek mimikát, mozgást és orgánomot fejlesztő feladatok – ehelyett gyakorlatainak alapszabálya, hogy a színpadon nem szabad konfliktusba keveredni. „E tökéletesen megszervezett kozmoszban mindenki a maga sínén fut, és ha mégis beleütökzik a másikba, úgy pattan le róla, akár egy tárgy; megváltoztatja útvonalát, de ő maga változatlan marad.”³³

Pilinszky színészeszménye – darabjainak instrukciói szerint is – megegyezik a wilsoni elgondolással. A kontemplatív, „misztikusan személytelen” színész ideáját a Wilson-színész-nőben, Sheryl Suttonban látja megtestesülni. Az ő játékához kötődik az író számára a mozdulatlan színpadi intenzitás, a belül megélt és kifelé sugárzó néma jelenlét ereje. A „jelenlét” kulcsfogalom Pilinszky színházról vallott felfogásában: „Nemrég vált kínosan nyilvánvalóvá – írja 1970 tavaszán – hogy a polgári dráma, vagyis a valóság látszatának mimikriszerű követése a színpadon, megbukott. (...) A mimikri-színház előadása se a színpadon nem történik meg, se azt nem idézi fel, amit szóról-szóra, gesztusról-gesztusra leutánoz. (...) Olyan lett tegnaptól mára ez a mimikri-színház, mint a jelzők és hasonlatok végtelen lapálya, mint az olyan mon-

²⁹ PÁLYI András: *Wilson és Pilinszky* = Jelenkor, 1988/4. 323.

³⁰ *i.m.* 324.

³¹ Wladislaw GÓRSKIT idézi: PÁLYI András: *i.m.* 324.

³² Uo.

³³ Uo.

datok hosszú sora, mikben minden van, jelző, főnév, névelő, attribútum – csupán az állítmány hiányzik, mely az egész látványt a színpadra szegezze, a *megtörtént és bevégeztetett* hajdani – s egyedüli dráma – erejével. A mimikri-színház elvesztette jelenlétét. Mindaz, ami a drámaírásban Pindarellótól Beckettig történt, semmi egyéb, mint harc ezért az elvesztett jelenlért.”³⁴ Pilinszky egyrészt a színház (elvesztett) szakrális közegében,³⁵ másrészt magában a színészen, a színészi játékban látja a jelenlét visszaszerzésének lehetőségét.

Sheryl Suttonnal folytatott fiktív interjúregényében a visszaszerzett jelenlét megvalósulására két példát hoz Pilinszky. Az egyik azt a történetet idézi fel, amikor Robert Wilson felfedezte magának Sherylt, aki nem tett mást, mint a próbák alatt a nézőtérrel üldögélve rózsaszín fonálból sapkákat, pulóvereket kötögetett. Semmit nem csinált, de „mázsás súllyal üldögélt” ott, még a kiskabátja is több tonnásnak látszott jelenléte erejétől.³⁶ A másik példát *A süket pillantása* című darabból idézi fel Pilinszky, ahol a színész egy egészen egyszerű mozdulatot, egy székblől való felállást olyan belső intenzitással vitt végbe, hogy beleizzadt, s veritékezése láthatóvá vált a nézők számára.³⁷ A fiktív Sheryl Sutton így beszél színészi játékának lelki hátteréről: „Számomra a színjátszás se nem alakítás, se nem hatás, hanem egy olyanféle börtön, falakkal körülvárt magány, ahol az ember végtelen csöndben és türelemmel tapogatózva, ahogy a vakok olvasnak, kikeresi azt a pillanatot, ami először betű, majd végül – talán – szertartás. Soha életemben nem tudok olyan magányos lenni, mint egy-egy szerepemben. Akkor a közönség följön, először a színpadra, majd érzem, ahogy fokról fokra alászáll velem abba a bizonytalanságba, amiről az előbb beszéltem.”³⁸

Ezen élmények nyomán idézi az interjúregényben Pilinszky Dürrenmattot, aki szerint a színpad olyan sűrített tér, ahol minden „belépés” fölér egy szüléssel,³⁹ s ezt próbálja saját drámáiban is megvalósítani, ahol a színpadi cselekvések redukált, ismételt és ritualizált miavolta miatt eleve nagyobb hangsúlyt kap minden egyes gesztus, mozdulat. A jelenlét érdekében a Pilinszky-dráma lemond szinte minden olyan szándékoltan hatáskeltő, figyelemfelhívó színpadi eszközökről, amelyek a hagyományos realista színházat jellemzik,⁴⁰ s ezek egyike éppen a színészi játék attraktivitása.

A *Síremlék* női főhőse például az egész dráma során csak fekszik a napozóágyán és „szép”. Színpadi cselekvése a szépsége felmutatásában merül ki, ahhoz azonban, hogy ezt valóban fel tudja mutatni, olyan intenzív és folyamatos belső átélésre van szükség, amely sem felület-

³⁴ PILINSZKY János: *Egy lírikus naplójából* (Vigilia, 1970. április). In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 167-168.

³⁵ „Szakrális, vallásos közegben ugyanis nincs szükségünk a valóság betű szerinti utánzására, de az abszurd drámák függetlenített színpadára se, hogy egy emberi eseményt fölidézzünk és ugyanakkor tökéletesen *itt és most* éljük át – a nézőtérrel és a színpadon. Úgy vélem, nem követek el blaszfémiát, ha ez esetben a szentmise cselekményére utalok.” (PILINSZKY János: *Egy lírikus naplójából* (Vigilia, 1970. április) 168.)

³⁶ PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye* 116–117.

³⁷ PILINSZKY János: *i.m.* 127.

³⁸ PILINSZKY János: *i.m.* 116.

³⁹ PILINSZKY János: *i.m.* 126.

⁴⁰ A példakép, Wilson színházáról írja Pilinszky: „Jelen van, s valószínűleg azért, mert egyrészt lemondott mindenféle hangoskodásról, ötletéről, a közönség mindenféle manipulációjáról, és másrészt a probléma direkt, már-már filozofikus, intellektuel megoldásáról.” (PILINSZKY János *Új színház született*. In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 199.)

séget, sem átmeneti lazítást nem enged meg a színész részéről, még pillanatokra sem – az igénybevétel így akár hasonló is lehet a Grotowski-színészek fizikai-mentális megpróbáltatásaihoz. Az említett szerepnek színészilag talán a legnehezebb része, amikor a Kockás ruhás férfi megjelenésekor, a dráma végén a Nő – a szerző instrukciója szerint – „minden szépségét elveszti”, majd pedig a napozóágyra hátradőlve visszaszerzi azt. Ugyanezért lehet nehéz eljátszani a Bakancsos lány szerepét, ahol a színészi játéknak nélkülöznie kell mind a beszéd és a hangsúly, mind pedig a mozgás kifejező erejét, s a tekintet és testtartás szuggesztivitásán kívül a színésznek semmilyen eszköze nincs a kívánt hatás megvalósításához. Szintén nagy kihívás lehet a *Gyerekek és katonák* című drámában a kalitkában gépelő „filozófus” szerepének eljátszása, akiről – Pilinszky instrukciója szerint – „sosem derül ki”, hogy filozófus.⁴¹ A Pilinszky-drámák színészei számára tehát nagy kihívást jelenthet a darabok eljátszása. A birto-
kukban lévő színészi eszköztárnak (a wilsoni elgondolás jegyében) csak nagyon szűk területét tudják alkalmazni, viszont a belsővé tételnek és átélésnek mégis igen magas, már-már „misztikus” fokára kell eljutniuk (és a közönséget eljuttatniuk) ahhoz, hogy a drámák által megkívánt, megfelelő intenzitású színpadi jelenléte meg tudják valósítani. „Pilinszky olyan misztikus befogadással számol, amely mintegy lefejt a mű és az előadás objektiváció-jellegét, és a művet a néző életének közvetlen részévé teszi.”⁴² Pályi András szerint jellemző, hogy a Pilinszky-darabok előadásai közül az amatőr és félamatőr produkciók sikerültek a legjobban.⁴³ Úgy tűnik, hogy talán nem is a profi színész a legalkalmasabb ezeknek a drámáknak az eljátszására – a darab látens mondandójával alkatilag, empátiája vagy intellektusa révén azonosulni tudó amatőr adott esetben talán alkalmasabb lehet.⁴⁴

A kifejezendő tartalmak súlyosak – a használható színészi eszköz kevés. Pilinszky a *KZ-oratórium* egyik szerzői instrukciójában „látens töltésnek” nevezi a jelenlétnak szinte eszköztelen megteremtődését a színészi munka révén: „Ez a három bevezető mondat roppant egyszerű, lágyan, hangközelben szólal meg. Nem törekszik értelmezni önmagát – hogy kik, mikor, milyen érzelmekkel mondhatták? Csöndesen fölvetett rejtély, mely a továbbiakra bízva megoldását. Nem törekszik semmiféle pozícióra, még bevezető pozícióra sem. Ezzel mintegy szívóhatást vált ki, s lehetővé teszi a további egész számára, hogy szinte beússzon, mint a levegő. Töltésük minél látensebb, a későbbiek számára annál kamatozóbb.”⁴⁵ A *KZ-oratórium* szerzői instrukciói a három szereplő számára azt is kikötik, hogy lehetőleg ne hangsúlyozzának, ne vigyenek érzelmi árnyalatokat beszédükbe: „De ezek a mondatok mégse szürrealisztikusak, morbidan-frivolak, hanem inkább egy középkori iskoladráma naiv szókimondását, darabosságát idézik. A szürrealista elemeket, amennyire lehet, naiv, szinte higgadt magától értetődőséggel, tisztasággal kell közvetíteni, minél egyenletesebben, minél kevesebb árnyalással.”⁴⁶ Így teremtdődik meg az a jellegzetes, szinte hangsúlyok nélküli, vagy naivan, didaktikusan hangsúlyozó szövegmondás, ahogy a hangfelvételek tanúsága szerint Pilinszky a

⁴¹ V.Ö. TARJÁN Tamás: *Pilinszky, a színműírő* = Iskolakultúra, 1997/4 105.

⁴² RADNÓTI Sándort idézi: PÁLYI András: *i.m.* 324.

⁴³ PÁLYI András: *i.m.* 325.

⁴⁴ Nem véletlenül dolgozott pályája korai szakaszában Wilson is amatőrökkel, köztük fogyatékos emberekkel, akiknek egyes képességei magas szintre fejlődtek, érzékenységük pedig kifinomulttá vált – éppen a betegségük okozta mentális-fizikai fogyatékoságok miatt.

⁴⁵ PILINSZKY János: *KZ-oratórium*. In: PILINSZKY János: *Szép próza*. 216.

⁴⁶ PILINSZKY János: *i.m.* 215.

saját verseit is szavalta. Ez a beszédmód nemcsak az értelmezés lehetőségeit akarja szabadon hagyni a hallgatóság számára a hangsúlyok banalitásával vagy éppen kiiktatásával, hanem világossá, áttetszően tisztává és érthetővé próbálja tenni a szöveg tartalmát, ami valójában nehéz, bonyolult és a mindenkori közönség számára többnyire hermetikusan elvont. Ez a beszédmód a misére, a liturgikus szövegek intonálására is emlékeztet, ahol a szimbolikus értelmű, súlyos szavakat a miséző pap szintén egyszerű közlő módban, különösebb hangsúlyozás nélkül mondja ki.

Pilinszky Wilson rendezéseit elemezve mindig kiemeli a darabok lassúságát, pontosabban a darabokban szereplő színészek mozgásának lassúságát. „Ez különben az egyetlen »elcsíphető« trükkjük (...) – írja – A szokottnál három-négyszer lassabban mozognak. Amit érzékelünk, az mégsem mozgásuk lassúsága, hanem a közeg sűrűsége, amiben mozognak (...) Vontatottságuk egyedül megjelenési területet hevíti, sűríti, mágnesezza.”⁴⁷ A „közeg sűrűségének” tapasztalata a figyelem és jelenlét intenzitására, a színészek és a nézők figyelmének és jelenlétének magas szintjére utalhat. Wilson elemzői szerint a darabok szereplőinek mozgása valójában nem lassú, hanem természetes: a természetben áramló-történő mozgásoknak hasonló a ritmusa.⁴⁸ Az azonban biztos, hogy a hétköznapiakban megszokott, felgyorsult emberi mozgásformákhoz képest ez a mozgás nagyon is lassúnak tűnik, ezért eléri a kívánt hatást: erős, szuggesztív színpadi atmoszférát teremt.

Ez az atmoszféra Pilinszky színpadán is megjelenik.⁴⁹ A szereplők viszonylag keveset mozognak, s amikor igen, mozgásuk többnyire nem drámai akciókhoz, hanem hétköznapi rutin-cselekvésekhez kapcsolódik. Ezek a cselekvések korlátozottak: leggyakrabban abban az izolált térben zajlanak, amihez az adott szereplő tartozik.⁵⁰ A *Gyerekek és katonák* című darab „holland ebédlőben” játszódó síkján az Aranykontyú megteríti és leszedi az asztalt, fel- és lekapcsolja a lámpákat, időnként ágyaz. Ezt mindig a szokott ritmusban teszi, bármi is történik közben a színpadon. Az Almazöld ruhás úr tevékenysége ugyanígy abból áll, hogy többedmagával bejön a színre, leül az asztalhoz, majd egy idő múlva távozik. A Hattyúnyakú mozgásterre a lépcső, amin panaszkodva föl-le jár. Ahhoz, hogy ebből kilépjen, énje két részre bomlik, az egyik végrehajt egy gyilkosságot (amit nem látunk), majd elmegy a katonákkal, a másik viszont továbbra is föl-le jár a lépcsőn. A Felismerhetetlen öreg fej olykor megjelenik az ablakban, s mond valamit, majd eltűnik, de sose jön elő. A külső világ képviselőiként megjelenő katonák mozgása mutatja még a legnagyobb változatosságot: bejönnek-kimennek, híreket hoznak, asztalhoz ülnek, esznek-isznak, lefekszenek.

A holland ebédlő terében a szereplők mozgása nem lassított, de az érezhető, hogy a külvilág történéseihez képest (amit a katonák érkezésének tempója jelez) mégis nagyon lassú.

⁴⁷ PILINSZKY János: *Új színház született* (Élet és Irodalom, 1971. szept. 11.) In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 200.

⁴⁸ KÉKESI KUN Árpád: *Robert Wilson és a képek színháza.* 396-397.

⁴⁹ Pilinszky a *Gyerekek és katonák* című drámájához csatolt jegyzetében, amely a *Levél a Rendezőhöz* címet viseli, a következőket írja: „Másik kérésem. A darabot lassan, kényelmesen kell előadni. Nem frappírozó színház ez. Az abszurdok tanulságait levonva, én nem egy unalom-előtti, tériszonyos, hanem újra egy unalmon-túli, azon túl evickélő színházat, főlzabradulást és levertséget kívántam realizálni.” (PILINSZKY János: *Levél a Rendezőhöz.* In: PILINSZKY János: *Széppróza.* 260.)

⁵⁰ A színpad zónákra osztása és a szereplők izolált, zárt térben történő, egymástól elszigetelt mozgása Wilson színpadán is megjelenik, ld.: KÉKESI KUN Árpád: *Robert Wilson és a képek színháza.* 393.

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

Összességében elmondható, hogy a drámában inkább az emberfeletti és transzcendens erők (történelem, jó és rossz, Isten) cselekvése érzékelhető, az ember-szereplők mozgás- és cselekvéstere passzív és determinált: mintha Pilinszky elvont esztétikai fogalmának, a „mozdulatlan elkötelezettségnek”⁵¹ konkrét és érzékelhető ábrázolását látnánk a színpadon. A költő többi darabjában még kevesebb a mozgás, s ha van, az is a rituális ismétlődésekre épül. Ilyen mozdulat az operatervekben a kopogtatás (*Kopogtatások*), vagy a műanyag szikla darabjainak letérése (*Kiállítás*).

Pilinszky tehát eleve olyan drámaszövegeket ír, amelyeket nemigen lehet más színészi játékkal, mint a wilsonival színre vinni. A darabok tartalmából, jellegéből, atmoszférájából fakad a hozzá rendelhető színészi játék természete és minősége. Konkrétan például abból, hogy mivel a szereplők izolált, zárt belső világukban élnek, a színpadon valóban nem is tudnak máshogy, mint „saját síneiken” mozogni. Ha nem ezt teszik, ha letérnek a sínekről és akcióba lépnek egymással, szükségszerűen ellentétbe kerülnek azzal a drámaszöveggel és annak a drámai világnak az atmoszférájával, amelyet megjeleníteni hivatottak.

Álombeszéd és „rituális motyogás”: szöveg és nyelv a színpadon

Pilinszky szerint egy költőnek ahhoz, hogy valóban költővé váljon, el kell felejtenie a nyelvet, hogy úgy tudjon ránézni a világra, mintha most látná először. Meg kell tanulni újra látni, s újra kell tanulni a nyelvet, a beszédet. A gondolatrendszer gyökereként Pilinszky gyakran említi Bébi nevű, mentálisan sérült nagynénjéhez fűződő gyermekkori tapasztalatát. A nagynéni csak egészen lassan, dadogva tudott megszólalni, így minden szava, amit végül sikerült kimondania, különös súlyt kapott. Pilinszky – írásainak tanúsága szerint – mellette tanult meg beszélni.⁵²

Ahogy Pilinszky költészete – annak későbbi szakaszaiban – egyre sűrűbbé, elvontabbá, hermetikusabbá válik, költői nyelve úgy tisztul és egyszerűsödik. „A szimbólumértékű költői kép ereje nem bonyolultságában rejlik; ellenkezőleg: egyszerűségében; abban, hogy »eleve egyszerű« - írja Rónay György Pilinszky költői nyelvéről – Maga a valóság bonyolult, egyre bonyolultabb; a költő dolga nem az, hogy a labirintus minden útját a bebeszédülésig és beleszédítésig kövesse (...), hanem hogy a látszólag végtelenül kusza számengeteget egyetlen,

⁵¹ PILINSZKY János: *Ars poetica helyett*. In: *Pilinszky János összes versei*. Osiris, 1996. 88.

⁵² V.ö. PILINSZKY János: *A kelet-európai kultúrák néhány adottságáról – Simone Weil gondolatvilágának fényében*. In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 217-218.

szilárd egyenletre vezesse vissza, s a megoldás, egy kép, egy jelkép tömör, önértékű formulájába foglalja.”⁵³ Az a prófétikus hangulatú nyelv, amelyet a költő kései, rövid verseiben használnak, egyrészt együgyű, gyermeki nyelv, másrészt azonban beavatott nyelv saját jelrendszerrel. Ez a nyelv jelenik meg Pilinszky drámáiban is, melyeket utolsó alkotói szakaszában írt, a *Szállkák*, a *Végkifejlet* és a *Kráter* kötetek keletkezésének éveiben. A nyelvhasználat hermetikus egyszerűségét a költőnek a művészi alkotómunkáról vallott felfogása magyarázza, amelyet *A művészi szép* című esszéjében fogalmaz meg: „...minél bonyolultabb a mondanivalója, a művésznak annál esendőbb és elhagyottabb rétegekbe kell leásnia, hogy megfelelő anyagra találjon. A művészetben csak az szárnyal, ami földhözragadt; egyedül a szegénység gazdag és a vereség győzedelmes.”⁵⁴ Pilinszky szerint az igazi művész „jól tudja, hogy a mindenség modelljét egyedül omlatag anyagból, didergő limlomokból lehet »fölrakni«, hogy az meg is maradjon, súlyokból és megannyi esendőségből. Az »isteni szépség« egyedül ezen az áron inkarnálódhat, ölthet testet. Hogy magára veszi minden terhünket, didergésünket. Minden egyébe – s a művészetben legkivált – farizeusmunka és szemfényvesztés.”⁵⁵

A kései Pilinszky-pálya költői nyelvének kettős természete (egyszerűség és elrejtettség) a drámákban még fokozottabban érvényesül. Itt ugyanis a magánhasználatú költői jelrendszer megsokszorozódik: a közönség annyiféle külön nyelvet hall, ahány szereplőt lát a színpadon. A szereplők – ahogy ezt a korábbi fejezetekben már említettem – zárt, izolált, külön világban élnek, így szóbeli megnyilvánulásaikban is saját problémáik és saját világmagyarázataik rémlenek fel. Bár az egyes jelenetek szereplői – például a *Gyerekek és a katonák* felvonásaiban – közösségként vannak együtt, közléseiknek nem sok köze van egymáshoz, a párbeszédnek valójában egymás mellett futó monológokból felépülő montázsok. „A hősök magukkal dialogizálnak, monológokat mormolnak vagy kiabálnak.”⁵⁶ A monológok érintkezési pontjai – ahol a kérdésekre valamilyen módon mégis valódi válaszok érkeznének – mindig különleges kegyelmi pillanatok. Úgy tűnik, Pilinszky azt valósítja meg darabjaiban, amit a wilsoni némaoperákban játszó Sheryl Sutton az interjúregényben megálmodik magának: „Mi lenne, ha a színpadon újra beszélni kezdenénk, valóságos monológokban és dialógusokban? De nem úgy, mint eddig, hanem – legalábbis kezdetben – nyíltan és bevallottan magunkban beszélve? Ahogy a pap és a ministránsok, a pap és a gyülekezet motyog, beszél, ahogy a pap és a kórus énekel magában, és még sincs egyedül, még úgy-ahogy együtt van.”⁵⁷

A Pilinszky-drámákban minden szereplőnek megvannak a maga külön rítusai, az ehhez tartozó szavai, sajátos értelemben használt fogalmai és szimbólumai, s egészében nézve: ahogy minden szereplőnek külön, izolált világa van, úgy mindegyik külön, izolált nyelvvel is rendelkezik. Pilinszky szereplői tehát – ahogy a fiktív Sheryl Sutton fogalmaz – tényleg magukban beszélnek. Tarján Tamás szerint Pilinszky műveiben folyamatosan egy lírai alteregó „imabeszéde” intonálódik, amelynek jellemzője, hogy nincs egyértelmű megszólítottja, szavai céltalan szavak – az „imabeszéd” tehát önmagába fordul vissza.⁵⁸

⁵³ RÓNAY Györgyöt idézi PÁLYI András: *Wilson és Pilinszky* = Jelenkor, 1988/4 325.

⁵⁴ PILINSZKY János: *A művészi szép*. In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 259.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ TARJÁN Tamás: *Pilinszky, a színműíró* = Iskolakultúra, 1997/4 104.

⁵⁷ PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*. 145. o.

⁵⁸ TARJÁN Tamás: *Pilinszky, a színműíró* = Iskolakultúra, 1997/4 104.

Ahogy Wilson hermetikus képei,⁵⁹ úgy a Pilinszky drámák szereplőinek „rituális motyogásai” is ellenállnak a rendszerszerű értelmezési stratégiáknak. A magam részéről az *álombeszéd* kifejezést használom a darabok nyelviségének jelölésére: ahogyan ugyanis az álom jelrendszere más törvények és más logika szerint szerveződik, mint racionális-fogalmi nyelvünk, úgy Pilinszky drámái hőseinek, figuráinak beszéde sem érthető meg hagyományos értelemben használt fogalmaink és „ébremléti” ok-okozati viszonyaink alapján.

Ezek a szereplők mintha álmukban beszélnének. A megnyilatkozásaikban motívumszerűen visszatérő képek és szimbólumok csak az adott beszélő zárt világának jelrendszerén belül érthetőek, amely a többiek számára – és az olvasó számára is – olyan rejtjeles szöveggént jelenik meg, mint az álom, amely szintén rejtett jelentésű szimbólumokkal, sűrítéssel és jelentés-eltolással dolgozik. A színpadi beszéd képgazdag, erősen lírai, metaforikus és vizionáló, a figurák megszólalásait emelkedett és álomszerű atmoszféra lengi körül. Úgy beszélnek, ahogy az ember ébren, mások társaságában sose szólal meg. A Hattyúnyakú például így szól ahhoz a katonához, akivel majd elmegy: „Rövidesen veled megyek. Szemközt a torkolattüzekkel. Vágyom szembetalálkozni azzal a lángolással, amelyik a világtól izzik fehérre. Látod, ebben a tükörben csak én vagyok. De én, aki végre szabadabb lettem, külön találkozássra vágyom. Én, aki évek óta nem ettem, én, aki évek óta nem ittam, fiatalságomban most a te hiábavaló életedben szeretnék megfürödni. Az, ami neked tűz, nekem tej; ami neked kard, nekem nyakék; az, ami neked világ, nekem világosság; az, ami neked kivetettség, nekem annyi, mint végre ágyba bújni.”⁶⁰

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

Az álom jellemzői: az időzónák párhuzamossága, a határozott befejezés hiánya, illetve a képzelet helyreállítása és szabadabb tétele, melynek során a jelentéshálók kioltják egymást és a látás megszabadul a fogalmaktól.⁶¹ „Az idő- és térviszonyok, a tempó megváltoztatásával elért álomszerű képek, cselekvéssorok folytán a színpadon láthatóvá válik lényünknek az a része, amelyet a tudat elfed” – írja Sepsi Enikő Wilson színházáról.⁶² Az álom Carl Gustav Jung szerint a legfőbb közvetítő és összekötő az egyén tudatos és tudattalan világa között:⁶³ tehát az emberi psziché két szférájának *határsávjában* jelenik meg. Ahogy Wilsonnál a színpadi képek és látványok, Pilinszkyknél a színpadi beszéd hordozza ezt az álomszerűséget: a tudattalan szférát nála elsősorban a nyelv tárja fel, s ezáltal maga a színpad válik határsávva a lélek tudatos és tudattalan tartalmai között.

A színpadi nyelv tehát az álom nyelve: sűrített, eltolt, szimbolikusan rétegzett és széttagolt jelentésekkel – dekódolásához intuícióra van szükség,⁶⁴ nem elég a fogalmi nyelvet értel-

⁵⁹ V.ö. KÉKESI KUN Árpád: *Robert Wilson és a képek színháza*. 393.

⁶⁰ PILINSZKY János: *Gyerekek és katonák*. In: PILINSZKY János: *Szép próza*. 57.

⁶¹ SEPSI ENIKŐ: *Csend-élet a színházban*. *Pilinszky János színházának liturgikus „begyökerezettsége”* = *Vigília* 2001/11 862.

⁶² Uo.

⁶³ JUNG, Carl Gustav: *A tudattalan megközelítése*. In: JUNG, Carl Gustav: *Az ember és szimbólumai*. Göncöl Kiadó, 1993. 47.

⁶⁴ V.ö.: JUNG, Carl Gustav: *i.m.* 91-92.

mezni képes intellektus. Ennek ellenére Pilinszky (és Wilson) nem a tagolt nyelv száműzésére törekszik, hanem azt akarja elérni, hogy a nézők olyan módon tulajdonítsanak jelentést a szavaknak, mint egy álomban.⁶⁵ E szerzői-rendezői elgondolás és szándék nyomán a színpadi nyelv a narratíva helyett a lírai költészet irányába mozdul el.⁶⁶

Pilinszky Wilson darabjáról, *A süket pillantásáról* írja a következőket: „Tiszta költészet. Ez a legnagyobb ereje. Mivelhogy más színház nem is létezik és soha nem is létezett. Csak a költészet képes ugyanis ritka pillanatban integrálni az örökös széthullásban lévő világot, egyetlen forró és testvéri egységben fölmutatni meghasonlottságunkat.”⁶⁷ Erre a költői megformáltságra törekszik saját drámáiban is, de azt a líraiságot, amit Wilson képekből, színpadi látványokból épít fel, azt Pilinszky a drámák szövegével teremti meg.

A szövegek nyelvi világának legfontosabb jellemzői egyrészt az erőteljes redukáltság⁶⁸, másrészt a sűrítés és a kihagyás. Az utóbbiakra példa a nominális mondatok sorjázása egy-egy megszólalásban, pl. a *Gyerekek és katonák* nyitó képében: „Végre éjszaka. Evőeszközök. Éjszaka. Gyereket várok.” Ez az eljárás egyrészt hosszabb gondolatsort tömörít egy-egy kép, tárgy utalásszerű felvillantásával, másrészt pedig az igék kihagyásával jelzi a megszólaló állapotának statikusságát, a cselekvés hiányát. A kihagyás a szöveg szintjén is megjelenik: kérdések hangzanak el, amelyekről nem tudjuk, hogy mire vonatkoznak, és válaszok, amelyekről nem tudjuk, milyen kérdésre érkeztek. Sokszor két-három dialógus is folyik a színpadon egyidőben, ezek keresztezik egymást, de mivel a mondatok nagyon lassan, hosszú szünetekkel hangzanak el, a beszélők nem vágnak egymás szavába. Kérdés és válasz közé idegen szövegrészek ékelődnek, amelyek módosítják a késleltetetten érkező válasz jelentését. Az egymásba szövődő „monológ-dialógusok” egyrészt azt érzékeltetik, hogy mindenki különálló, zárt világ, mindenki a saját történetéből szól ki a többiek felé, és szinte mindegy is, kihez szól, mert a lényeg a kimondás maga, s nem az, hogy jön-e válasz és kitől jön. Másrészt az összegabalyodott heterogén beszédfoszlányok a szövegnek egy magasabb szintű egységét alkotják meg, a megszólalások a maguk izoláltságában végül mégis egységes beszédfolyamot hoznak létre, amelyben – mint zeneműben a hangoknak, szólamoknak – mindenkinek megvan a helye és minden mindennel összefügg. A megszólalók végtelen elszigeteltségükben is közös utat járnak és egyfelé tartanak – ha nem is lehetnek egymás segítségére semmiben.

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

A Pilinszky drámák közül a *KZ-oratórium* nyelvi atmoszférája a legerősebb hatású. Az oratórium szövegére fokozottan érvényes mindaz, ami ebben a fejezetben elhangzott: a szereplők elszigetelt, mégis egymásba szövődő megnyilatkozásai, amelyek zeneműhöz hasonló

⁶⁵ SEPSI Enikő: *i.m.* 862.

⁶⁶ SEPSI Enikő: *i.m.* 863.

⁶⁷ PILINSZKY János: *Új színház született* (Élet és Irodalom, 1971. szept. 11.) In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* 200.

⁶⁸ „Ebben a közegben Pilinszky a verbális elemet a legszükségesebbre óhajtotta visszametszeni, hogy a látomásos képi elem a maga öntörvényű életét élhesse.” (TARJÁN Tamás: *Pilinszky, a színművész* = *Iskolakultúra*, 1997/4. 105–106.)

kompozíciót (és kollektív, rituális-mitikus történetmondást) hoznak létre, a belső vízió és a líraiság szerepe, a tárgyak hangsúlyossága. A darab szereplői egészen rövid mondatokban beszélnek, melyek mint egy vers sorai követik egymást. A mondatok nagy része nominális, a végsőkig sűrített és tömör, s tartalmuk többnyire nem több, mint valamilyen tárgyra vagy látványra történő utalás. Itt szinte minden szó hívószó, amely emlékek széles tartományait idézi fel. A mondatok szikársága listához, hivatalos jelentéshez teszi hasonlóvá a szöveget.

A *KZ-oratórium* szereplői halottak, s olyasmire emlékeznek vissza, ami kifejezhetetlen. Így gondolatok és érzések helyett tárgyakat neveznek meg, látványokat, víziókat idéznek fel villanásnyi időre, mintha titkos jeleket vésnének egy falba, vagy morzejeleket küldenének a másvilágról. Az, hogy a halálon túlról érkeznek a szavaik, egyszerre ad mondandójuknak súlyt és lebegést. Közléseik súlyosak, mert abba a történetbe, amit itt elmesélnek, belehaltak, s lebegők, mert nyoma nincs bennük a félelemnek – haláluk egyszer s mindenkorra védelem alá helyezte őket. Az, hogy nem részei többé ennek a világnak, s nem fűzi őket ide semmiféle földi érdek, érvényt és távlatot ad üzeneteiknek.

Örökös végidő: dramaturgia és liturgia

Pilinszky János drámáinak rendhagyó dramaturgiája veti fel a leginkább azt a kérdést, hogy vajon alkalmasak-e egyáltalán a színpadi előadásra. Hogy már említettem, a drámák nagy részében nemcsak akciók nincsenek, de a szó hagyományos értelmében cselekmény sincs. „Dramaturgok mondják a darabjaimról, hogy nem mennek semmi felé. Ez a bajuk – mondja a szerző egy interjúban. – De én nem is akartam, hogy a darab menjen valami felé. Úgy szerettem volna, ösztönszerűen, hogy állókép legyen, és a dolgok potenciálisan történjenek meg benne. Egyidejű legyen. Egy kinyújtott pillanat legyen, amiben benn van az egész.”⁶⁹ Pilinszky megfogalmazása világosan mutatja, hogy az író nem a dráma, hanem a líra műfaja felől szemléli színpadi műveit is: eszménye nem a történés, hanem az egyidejűség, nem a cselekmény, hanem az időtlen állapot.⁷⁰

Konfliktus – az érdekellentét értelmében – van a Pilinszky-drámákban, hiányzik azonban az összeütközés, az ellentétes érdekek cselekvő összecsapása a színpadon. Pilinszky rendhagyó színműveinek középpontjában azonban, ahogy már szó volt róla, nem az érdekellentét és még kevésbé az összeütközés áll, hanem a *válság*, amely színpadi történeteinek már az indí-

⁶⁹ *Az egyetlen lehetséges mondat. Pilinszky János és Szigeti István beszélgetése az Élőképekről* = Mozgó Világ, 1982/12. 107.

⁷⁰ Drámáinak mozdulatlanságát, cselekvés nélkülségét és iránytalanságát másutt a következőképpen indokolja a szerző: „a darab annyifele ágazik, hogy szinte lehetetlen realizálni. (...) A legtöbb Shakespeare-drámával [is] tulajdonképpen ez a helyzet, eljátszhatom így, magyarázhatom úgy, ám a költészet mindenek fölébe nő és minden magyarázkodást egy fényburába fog. Újra nem látsz semmit. Elvakít. Ha viszont elnyomod a költészetét, tehát túl éberen kifejtet, akkor nem Shakespeare. Ha Shakespeare-nek hagyod, akkor meg rettenetesen nehéz megmagyarázni. Vakító költészet van benne, és végül is a költészetbe nem lehet belenézni.” (*Az egyetlen lehetséges mondat. Pilinszky János és Szigeti István beszélgetése az Élőképekről* = Mozgó Világ, 1982/12. 106-107.) Ez a magyarázat is arra világít rá, hogy Pilinszky a saját drámáit (és általában véve a drámákat) nem a hagyományos dramaturgia, hanem a líra logikája és törvényei szerint vizsgálja: számára a költészet marad a mindenek felett álló „mérce”.

tásában, az alapszituációjában megjelenik, később pedig, az idő előrehaladásával némán és mozdulatlanul fokozódik, szinte az elviselhetetlenség szintjéig.

Pilinszky drámáiban evidenciaként jelenik meg, hogy a megoldást nem az emberi cselekvés és nem is az emberi gondolkodás hozza meg, hanem kegyelemszerűen érkezik, egy – az emberitől nem független, de azt felülmúló, transzcendens – szférából. Amit az ember a megoldásért tehet, az a nyitottság, a várakozás állapotának megteremtése és fenntartása. A *Gyerekek és katonák* című dráma zárlatában az Almazöld ruhás úr fogalmazza meg ezt a tudást: „Mert tudják: összefüggést találni ott, ahol nincs is, még ott is könnyűszerrel lehet. De virasztani, az már nehezebb.”⁷¹

Erre a dramaturgiai problémára (a cselekvés és összeütközés hiányára, illetve a feloldás „nem emberi”, kegyelmi jellegére) a Pilinszky-darabok kétféle megoldást találnak. Az egyik a *Gyerekek és katonákban* megvalósított többszintes drámamodell, ahol az isteni szférát a darab egyszerűen odahelyezi a megjelenített világsíkok közé. Ez merész gesztus, Pilinszky azonban nagy finomsággal és alázattal nyúl a témához. A transzcendencia síkját mindössze egy kisfiú, egy szentségtartó doboz és egy havas lépcső jelzi drámájában: archetipikus, egyszerű és nagyon erős kisugárzású szimbólumok. Az isteni hatalom és cselekvés képvisellete az esendők legesendőbbjeként jelenik meg, a legnagyobb csöndben érkezik és távozik, szinte észrevétlenül, nem csonkítva, hanem kiteljesítve azok szabadságát, akikhez eljött. Az isteni jelenlét ábrázolásával a szerző nehéz feladatot old meg egyszerűen és sikeresen a színpadon.

A másik megoldás a dráma idejének rendhagyó kezelése. Pilinszky drámái vagy egy örökké váló végidőben játszódnak, a teljes összeomlás előtti utolsó, kitágított, apokaliptikus pillanatban (*Síremlék, Urbi et orbi*), vagy egyszerűen felfüggesztik az időt, kilépnek belőle, megállítják (*Élőképek, KZ-oratórium*). Amint pedig relatívvá válik vagy megszűnik az idő, a szereplőkre sem nehezedik többé a cselekvés kényszere és terhe. A cselekvésnek már sem tétje, sem reális lehetősége nincs.

A hagyományos dramaturgia felől nézve Pilinszky egyetlen „igazi” drámát írt: ez a *Gyerekek és katonák*. Itt, ha erősen redukált formában is, de van idő, cselekvés és konfliktus, van szerkezet és feszültségív. E „legdrámaibb dráma” után következhetne a *Síremlék* és az *Urbi et orbi*, amelyek mint színpadi művek – ezt egyfelvonásos formájuk is jelzi – már kilépni igyekeznek a hagyományos időfogalom keretei közül, s inkább állóképeknek, tablónak tekinthetők. A cselekvések (a tömeg lincselése és a Nő megölése a *Síremlékben*, illetve a pápai székért folyó hatalmi harc az *Urbi et orbiban*) inkább szimbolikusak, mintsem valóságosak.

A hagyományos drámai elemek közül még kevesebbet használ az *Élőképek*, amely tulajdonképpen nem más, mint a valóság és fikció színházi problémájának elméleti konstrukciója a színpadon: úgy is felfogható, mint egy színdarabbá írt pamflet a „mimikri-színház” ellen. Színpadi allegória, amely olyannyira jelképes és példázatszerű, problémája pedig annyira elméleti, hogy valóságos drámai szituációról, térről, időről, történésről és konfliktusról egyáltalán nem beszélhetünk.⁷²

⁷¹ PILINSZKY János: *Gyerekek és katonák* 73.

⁷² A szöveg másik jelentésrétege – amelyet a szerző saját értelmezése támaszt alá – a gyermekkor megidézése. Pilinszky szerint a gyerekkor napja egyhelyben áll, nem megy előre – a darab statikusságát, állóképességét tehát ez az értelmezés is erősíti. (*Az egyetlen lehetséges mondat. Pilinszky János és Szigeti István beszélgetése az Élőképekről* 104.)

Más irányba lép ki az időből a *KZ-oratórium*. A történetet halottak mesélik el, akik a velük megtörtént múltbeli eseményeket idézik fel. A darab a múlt jelenvalóvá tételének csodáját hajtja végre a színpadon – ez a múlt a lágerbe való elhurcoltatás, az ottani borzalmak halállal záruló története. Pilinszky azért nevezi művét a dráma bevezetőjében „gyászmisének”⁷³: mert ahogy a mise, úgy a *KZ-oratórium* is egy valójában véres és kegyetlen drámát jelenít meg, s ahogy a miséről, úgy erről a drámáról is elmondható, hogy elsődleges célja nem az emlékezés, hanem a jelenvalóvá tétel.

Bécsy Tamás *Rítus és dráma* című művében Kerényi Károlyt idézi, aki szerint minden rítus hármasságban jelenik meg, ez a három jellegzetes forma a *legomena* (beszéd), a *deiknymena* (szent tárgyak be- és felmutatása), illetve a *drómena* (kultikus cselekvés). A rítusok hagyományos résztvevői a narrátorszerű figurák, akik elbeszélik a történetet, illetve elbeszélő részekkel kötik össze a dialógusokat.⁷⁴ Ez a hármasság a Pilinszky-dráma modelljéül szolgáló katolikus mise-szertartásban is megfigyelhető: itt a narrátor a pap, aki hol elbeszél, hol pedig dialógust folytat a hívekkel, az oltáriszentség és annak átváltoztatása illetve felmutatása pedig a szent tárgy és a kultikus cselekvés.

A *KZ-oratóriumban* is megjelenik ez a rítusra jellemző három elem. Itt a szereplők egyúttal a narrátorok is, akik múltidéző beszédükben (*legomena*) idézik fel az eseményeket, amely itt hasonlóan véres dráma és hasonlóan áldozat értékű esemény, mint Krisztus kereszthalála. Kultikus cselekvés maga a halott szereplők testi jelenlétének megidézése a színpadon (*drómena*). Szent tárgyak felmutatásának (*deiknymena*) számít gyakorlatilag minden szó, amely tárgyakat vagy látványokat (tanújeleket és szimbólumokat) idéz fel. Jellegzetes példa erre az oratóriumban többször visszatérő szegek vagy a cérnaszál képe, de tárgyként kerülnek felmutatásra a „jégüres csillagok”, a városok, sőt, az emberi arcok is. A végérvényesen megtörtént és jóvátehetetlen események megidézése szent tárgyként mutatja fel azokat a dolgokat, látványokat, melyek hordozzák, és mint tanúk jelenvalóvá teszik a felidézett eseményeket. A liturgikus formát elevenítik fel a darabban a szöveget szervesen kiegészítő zenei betétek is.

Talán a miseliturgiát leginkább modellként használó *KZ-oratórium* jut a legközelebb az evangéliumi esztétikának ahhoz a célkitűzéséhez, hogy a művészet hatékony legyen a múltban, s jóvá tehesse a jóvátehetetlenül bekövetkezett eseményeket. „Mindaz, ami itt történt – írja Pilinszky *Ars poetica helyett* című esszéjében Auschwitzról – botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.”⁷⁵ A *KZ-oratórium* – még közvetlenebb, direktebb és kifejezettebb módon, mint a többi dráma – a jóvátehetetlen visszamenőleges jóvátételére tett kísérletet a művészet mint inkarnáció gesztusával: mert „ (...) a művészet a képzelet morálja, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. (...) Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba. *Előszerezettel választja a múltat, s abból is a tragikusait, a jóvátehetetlent, a botrányt, a »megoldhatatlant«.* Halottaiért úgy imádkozik, hogy inkarnálja őket. (Kiemelés: H.M.)”⁷⁶ Pilinszky számára tehát ennek a drámának az a tétje, kihívása, hogy meg-

⁷³ PILINSZKY János: *KZ-oratórium*, 215.

⁷⁴ BÉCSY Tamás: *Rítus és dráma*. Mécs Kiadó, 1992. 95-104.

⁷⁵ PILINSZKY János: *Ars poetica helyett*. In: *Pilinszky János összes versei*, 88.

⁷⁶ PILINSZKY János: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In: *Pilinszky János összes versei*, 83.

teremthető-e, s ha igen, hogyan teremthető meg a párbeszéd élők és holtak között,⁷⁷ létrejöhete az inkarnáció: a rituális azonosság a holokausz eseményei és a színpadi cselekvés, illetve az áldozatok és az őket megidéző színészek között. A darab „a hétköznapi/történelmi jelentől elszakadni látszó (feledhetővé tett) múltat teszi folyamatos, múlni képtelen jelenidővé – írja Hafner Zoltán. Ez a jelen azonban nem megszentelt (»jóvátett«), hanem megszentelésre váró idő. A »jövátethezőség« mint ígéret és lehetőség van benne a szövegben.”⁷⁸

Máshogyan, de szintén a mise-modellt veszi alapul a dráma hagyományos ismérveinek leginkább eleget tevő *Gyerekek és katonák* is. A darab értelmezésének tengelye az áldozat. A mű – egy korábbi fejezetben tárgyalt – négy síkja (amely három felvonás szimultán színpadán jelenik meg) négyféle drámát és négyféle áldozathozatalt jelenít meg.

A „holland ebédlő” múlt századi polgári miliője egy lefojtott *családi dráma* fészke. Garcia Lorca és Csehov drámai atmoszféráját idézi meg ez a nők által lakott ház a háború közepén: az idős, élőhalott anyával, annak két lányával, akik közül az idősebb két félre hasadt alakban létezik, a szertartásszerűen érkező és távozó vendégekkel és a folyamatosan razzizáló katonákkal, akik egyszerre látnak prédát és menedéket ezekben a nőkben. Mind a három nő elvesztett vagy el sem nyert szerelme után vágyódik és kesereg. A ház lelkeként megjelenő központi figura, az Aranykontyú névre hallgató kisebbik lány gyereket vár, az ő sorsa betelt, Pilinszky kifejezésével élve ő már „vasgolyóként gurul” lefelé a történetben, saját súlya után. Nővére, a két félre bomlott Hattyúnyakú saját anyját áldozza fel, hogy a családból kiszabadulva megtalálja a szerelmet. Ő a drámának az a szereplője, aki a szó hagyományos értelmében cselekszik: ől, távozik a házból a katonával, majd családottan visszatér, s ismét eggyé válik Idősebb változatával, aki ugyan szintén a hálószobájába fogadott egy katonát, de nem ment el a háztól. Kétféle magatartásforma, egy „tékozló” és egy otthon maradó lány belső útja, ugyanazon élethelyzetben kétféle döntés realizálódik a Hattyúnyakú két alakváltozatában, mintha azért lenne ennek a szereplőnek két éneke, hogy a cselekmény kétfeléválva, egyidejűleg jelenhessen meg a színpadon, mint két sorslehetőség. Az idős anya a nagyobbik lány áldozata, a nagyobbik lány a katonáké, a kisebbik (az Aranykontyú) a házé. Az Aranykontyú életét az örökös házi szolgálat emészti fel, s ez a szolgálat ráadásul láthatatlan, hiszen csak annyi vehető észre belőle, hogy a ház mikrokozmoszában időről időre minden működik és minden a helyén van, akár egy tökéletesen működő gépezetben.

A *Gyerekek és katonák* első változatában négy felvonás szerepelt. A végleges változatban Pilinszky a negyedik felvonást elhagyta, a harmadikat pedig átdolgozta.⁷⁹ Hafner Zoltán a drámához tartozó szerkesztői jegyzetekben közreadja az elhagyott negyedik felvonás szövegét, amelyből kiderül, hogy a fiatalabb lány, az Aranykontyú megszülte, majd megölte gyermekét, s e tettéért halálra ítélték. A kivégzésén jelen lévő bírói testület előtt a következőket hozta fel mentségére: „Sokat dolgoztam, uram. Sokat és feleslegesen. Leszedtem a maradékot, helyére raktam a tányérokat, az evőeszközöket, visszaillesztettem a székeket. Aztán újra megterítettem. A lámpák rendben égtek; a tálak gőzölögtek; a gyerekek boldogok voltak.”⁸⁰

⁷⁷ HAFNER Zoltán: „Irodalmilag talán a legigénytelenebbnek tűnik”. *Pilinszky KZ-oratóriumáról* = Pannonhalmi Szemle, 1996/1 105.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ HAFNER Zoltán: *Jegyzetek*. In: PILINSZKY János: *Szép próza*. 257.

⁸⁰ Uo.

Az eredeti változatban a kisebbik lány úgy hozta meg a saját áldozatát, hogy miként a nagyobbik lány a saját anyját, ő a saját gyermekét ölte meg, hogy végül az ítélő bírák őt magát is feláldozzák. Ebben az eredeti változatban a történet elsősorban a kisebbik lány drámája: az ő vallomás-monológijával kezdődik, s vele is zárul le a darab.

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

A negyedik sík a *krisztusi dráma* síkja, amelyet a hó alól kiszabadított szentségtartó idéz meg az oltáriszentséggel. A Kisfiú rituális cselekményt hajt végre: Jézus megváltó kereszttáldozatát teszi jelenvalóvá, amikor elhossa és papként felmutatja a szereplőknek az oltáriszentséget, vagyis magát Jézust. A Kisfiú szentmisét celebrál a színpadon: ezért jelenik meg itt hajadonfőtt és miseruhában, ezért hangzik fel az átváltoztatás pillanatát jelző liturgikus csengőszó. A mise aktusában megjelenő isteni áldozat és dráma magába foglalja a történelmi drámát, a családi drámát, és minden egyes szereplő saját drámáját is. Ez a körülölelő isteni mozdulat lesz a *Gyerekek és katonák* igazi végszava. Úgy gondolom, Pilinszky ezt a feloldó, „isteni” végszót akarta hangsúlyozni, amikor elhagyta darabjából a gyermekgyilkosságot és az Aranykontyú elítélésének jelenetét, s megalkotta helyette a katonák ölében ülő, nagyon is élő, eleven gyerekekről szóló dráma-zárlatot. Úgy a halálé és a sátáni történelemé lett volna az „utolsó szó”, így azonban az élet Uráé.

„Amennyiben a művészet vissza akar találni a »tükörökből« a valóságba, neki is azzal a szerepeltel kell a múlt sebeihez fordulnia, amelynek Jézus a példája.”⁸¹ A Pilinszky-drámák a szerzőnek ezt az elgondolását valósítják meg a gyakorlatban: a Pilinszky-színház ebben a szerepelteli odafordulásban nyeri vissza az elvesztett jelenlétet, s tér vissza a „tüköréletből” a realitásba. A vizsgált darabok a „dráma” őseredeti formáját és funkcióját idézik fel, amikor a színpadi előadást áldozati rítusnak tekintik, s a vallásos szertartás idősíkokat áttörő természetét „használgják fel” arra, hogy a művészet a múltba visszatérve valóban hatékony lehessen, s a maga eszközeivel jóvátehesse a jóvátehetetlent.

⁸¹ HANKOVSKY Tamás: *i.m.* 38.