

Oroszlán Anikó

Zárt műhelyek, nyitott perspektívák

PINTÉR BÉLA ÉS TÁRSULATA

„A színház azok a férfiak és nők, akik csinálják.”¹

A 2008-as Pécsi Országos Színházi Találkozón az egyik előadás-értékelő beszélgetésen fogalmazódott meg a Pintér Béla és Társulata kapcsán az az aggály, hogy a műhelymunka és a minőség, amit ez a mikroközösség képvisel, kifáradni látszik. Emellett nemcsak itt, de a színikritikákban is gyakran megemlítik, hogy érzékelhető a társulat játéktípusának egyhangúvá válása, a történetek forrásának kiapadása, az egyéni, már-már autokrata társulatvezetés, a színészekre való túlzott rátelepedés és legfőképpen az, hogy a *Parasztopera* utáni előadások egyre kevésbé átütőek, újszerűek. Mintha Pintérékből kifogyott volna az a gondolati tartalom, amely színpadi működésük első pár évében olyan izgalmas volt, és munkamódszerük, jellegzetes, újszerű játéktípusuk mára érdekességét veszítette volna.

A felsorolt problémák nemcsak a Pintér-előadások kapcsán lehetnek sarkalatos pontjai a színházról való gondolkodásnak, hanem általában is, akár szinkrón, akár diakrón módon szemléljük a bennünket körülvevő színházi jelenségeket. Érdekes módon nálunk a színházzal foglalkozó tudományágak közül nemcsak a színikritika és az előadás-elemzés, de a színháztörténet is a játéktípust, valamint főleg a(z ezt részben meghatározó) szöveg-előadás viszonyt helyezi a fókuszba. Szeretünk origót keresni, lineárisan haladni, elődöket számba venni és viszonyítani – akár egy színházi jelenségről, akár egy konkrét társulat munkájáról és létmódjáról essék szó.

A XX. század első felében több színházi műhelyben is a munkamódszer része volt a múlt egyes színházi formáinak, illetve az olyan követendő utaknak a kutatása, amelyek élőbb színházat és felszabadultabb színészt eredményezhettek. Mejerhold, Bertolt Brecht, majd később Peter Brook egyaránt alkalmazta esztétikájában a középkori vagy a reneszánsz színház elemeit, valamint az olyan populáris kifejezési formákat, mint a cirkusz, a zenés színház vagy a kabaré.

Pintér Bélát és Társulatát hagyományosan az alternatív (vagy független) színházak között tartjuk számon, mivel főként nem állami támogatásból, hanem pályázati pénzekből gazdálkodnak, játszóhelyükön másokkal is osztoznak, és mert nem a hagyományosabb, „szövegtől a színpadig” tartó munkamódszert követik. Ahogy azonban maga a társulat vezetője is megfogalmazta, a fenti kategória sem igen illik rájuk, mert előadásaik direkt, történetük van, amelyeknek egyik tartópillére a szöveg.² Tény, hogy bizonyos szempontból valóban szövegközpontú, ám egyszerre mind egyéni színházi nyelvet alkalmazó, zárt műhelyről van szó, amely mind egzisztenciáját, mind esztétikáját és munkamódszerét tekintve valamiféle határmezsgyén mozog. Rendszeres résztvevői és díjazottjai mind a „hagyományos” színházi világot reprezentáló pécsi POSZT-nak, mind az alternatív csoportokat felvonultató szegedi Thealternek, de nem minősíthetők sem *mainstream*, sem a fősodorról ellentétes irányba haladó „ellenszínháznak”, s úgy tűnik, tudatosan is igyekeznek ellenállni mindenféle olyan kísérletnek, amely valamilyen irányzatba vagy műfajba sorolná őket.³

E tanulmány célja, hogy a kategorizálás szándéka nélkül, a társulatot ért elmarasztaló véleményekre is reflektálva kontextusba helyezze Pintér Béla és Társulata tevékenységét, párhuzamba állítva őket más, alkotói módszerekben és színházról való gondolkodásban hasonlóságot mutató színházi jelenségekkel.

Többen több helyen vetették már össze Pintéréket a reneszánsz színjátszással és Pintér Bélát Shakespeare-rel, és jelen írás ennek a talán komolytalannak tűnő

¹ Eugenio Barba: *Papírkenu*. Ford. Andó Gabriella – Demcsák Katalin. Budapest, Kijarat, 2001, 128.

² Sztankay Ádám: A színházcsináló. Pintér Béla a sárga bicikliről. 168 óra online (2006. augusztus 28.), elérhető: <http://www.168ora.hu/cikk.php?id=6039>.

³ A hagyományos színház–alternatív színház szembehelyezésének funkcióvesztéséről és értelmetlenségéről a kilencvenes évek végén bővebben írt Kékesi Kun Árpád: *Színház, kultúra, emlékezet*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 70–72.

A SZÍNHÁZ kritika- és esszépályázatán díjazott dolgozat.

párhuzamnak a részletesebb kifejtésére, a műhely- és alkotófolyamatok sajátosságainak, azon belül a szöveg helyének és a játéktípusnak az elemzésére vállalkozik.⁴

William Shakespeare és Pintér Béla (valamint társulataik) összehasonlításának alapja általában az, hogy drámaíróként saját koruk irodalmi közege nem kanonizálta őket. Ami Shakespeare-t illeti, színdarabjai sem formailag, sem tartalmilag nem értek bele a XVI. századi, ókori görög és latin dekórumot követő akadémikus elvárásrendszerbe. Ahogy Philip Sydney fogalmaz az 1589-ben kiadott *A Defence of Poetry (A költészet védelme)* című írásában, az arisztotelészi dramaturgia elvei szerint teljesen megengedhetetlen a laza időkezelés vagy a cselekmény túlbonyolítása. „Napirenden van ugyanis, ha két hercegi sarj szerelembe esik; sok fordulat után a lány állapotos lesz, szép fiút szül; a fiú elvész, emberré cseperedik, szerelmes lesz, és már kész újabb gyermeket nemzeni; s mindezt kétórányi idő alatt; s hogy ez milyen abszurditás, az józan ésszel elképzelhető, és a művészet is megtanított rá, és minden antik példa ezt igazolja.”⁵ A másik általa kifogásolt kihágás a műfajok és azok tipikus szereplőinek összekeverése ugyanazon darabban, ami megfosztja a nézőt a katarzis élményétől. „Mily kevéssé igazi tragédiák vagy igazi komédiák a darabjaink, összekevervén királyokat és bohócokat, nem mintha a téma így kívánna, hanem uccu fejest hajítják a bohócot, hogy fenséges ügyekben is szerepe legyen, anélkül, hogy odaillő vagy indokolt lenne, és így öszvér komédiájuk nem okoz sem csodálatot, sem részvétet, de még igazi szórakozást sem.”⁶

Pintér Béla drámaírói megítéléséről a későbbiekben – szövegeinek „minősége” és előadásbeli funkciója kapcsán – még szó lesz. Ennél az irodalmi-irodalomkritikai szempontú, személyes és viszonylag felületes összevetésnél viszont talán érdekesebb megnézni a szöveg általános szerepét és annak értelmezési lehetőségeit a kb. négyszáz évnyi különbséggel létező két színház működésében.

P. Müller Péter *Szöveg és műfaj* című tanulmányában arról beszél, hogy míg az ókori görög és az Erzsébet kori színházban az előadás és a szöveg elkülöníthetetlenül egybetartozott, a klasszicista színházban a drámaszöveg már leigázta, azaz az „irodalom szolgálóleányává” tette az előadást.⁷ Jóval később, ennek megfelelően alakult ki az a színházfogalom, amelynek egyik központi eleme a – szövegben vagy a szöveg által artikulált – drámai karakter.⁸ E mellett a textusközpontú hagyomány mellett azonban léteztek olyan színházi jelenségek is, amelyek nem drámai műfajokat, hanem színházi hagyományokat örökítettek tovább. Ezekről a ma általában a szórakoztatóiparba sorolt formákról, mint például a vaudeville vagy a kabaré, az irodalmi/színházi kánon sokáig tudomást sem vett.⁹

A XVI–XVII. századi Angliában – ahogy azt P. Müller is említi – a szórakoztatás és az „irodalmi színház” még nem vált ketté, mert a teátrális hagyomány magába olvasztotta a kőszínházakban játszó társulatokat és az utcai mulattatókat is. Következésképpen a Globe vagy a Swan Színházban keletkezett vagy az itteni társulatok számára írt szövegek a kor akadémikus gondolkodóinak szemében nem képviseltek irodalmi érté-

ket, és a drámaírók sem foglalkoztak színdarabjaik utóéletével. Ma már az is közismert tény, hogy a reneszánsz drámaszövegek többségét színészek vagy későbbi korok szerkesztői toldozták-foldozták össze fennmaradt kalóz- és sűgőpéldányokból és emlékezetből. A szöveget a színészek nem teljes terjedelmében, hanem töredékekben kapták kézhez, s legtöbbször csak a saját szerepüket, nem a teljes darabot. Az egyes előadások zökkenőmentességét a színpad bejáratánál kifüggesztett „plot”, azaz cselekményváz segítette. Mivel a próbák száma kevés, a műsoron tartott előadások száma pedig sok volt, a társulatoknak nagyban hagyatkozniuk kellett az improvizációra, a színész egyéni képességeire és az emlékezetre is.¹⁰ Ahogy a későbbi korok színházai kapcsán, a reneszánsz kori előadásokat vizsgálva is az a színháztudomány egyik fő vitatémája, hogy e szokatlan színházi körülmények között milyen funkciója lehetett az amúgy kétségtelesen fontos drámaszövegnek.

Erre a bonyolult viszonyra világít rá W. B. Worthen is *Drama, Performativity, and Performance* című tanulmányában. Worthen, miközben a drámaszövegeket használó színházat próbálja elhelyezni az irodalomtudományok és a *performance studies*¹¹ egymás iránti előítéletekkel terhelt vitájában, kifejti, hogy a (szöveget használó) színházi előadás soha nem egy adott dráma színpadi megvalósulása, mert a textus – az előadás verbális és nem verbális diskurzusaiba beleolvadva – a színházi esemény részévé, alkotóelemévé válik.¹² Ennélfogva ezek az előadások nem a konkrét, egyetlen szöveg autoritását „szenvedik el”, hanem legfeljebb a szöveg egy bizonyos zárt, kulturálisan determinált értelmezésének hegemoniáját és az arra alapozott rendezésnek, játéktípusnak és/vagy azok hagyományának kizárólagosságát. Ez a reneszánsz kor utáni

⁴ Lásd Molnár Gál Péter: Hábeterlek a tatamin. *Népszabadság*, 2008. március 2. és Sziúcs Katalin Ágnes szóbeli közlése 2008. június 10-én a POSZT A *Démon gyermekeit* elemző szakmai beszélgetésén.

⁵ Philip Sydney: *A költészet védelme* (részletek). Ford. Székely György. In Székely György (szerk.): *Angol színházművészet a XVI–XVII. században*. Budapest, Gondolat, 1972, 78.

⁶ Uo. 80.

⁷ P. Müller Péter: Szöveg és műfaj – dráma és színház kapcsolatában. In Mestyán Ádám – Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*. Budapest, L'Harmattan, 2006, 167.

⁸ „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyelni.” In Eric Bentley: *A dráma élete*. Ford. Földényi F. László. Pécs, Jelenkor, 1998, 123.

⁹ P. Müller 2006, 167.

¹⁰ Erről bővebben lásd Alexander Leggat: *Jacobean Public Theatre*. London, Routledge, 1992 és Tiffany Stern: *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford, Clarendon Press, 2000.

¹¹ A *performance studies*-ra tudomásom szerint egyelőre nincs megfelelő magyar kifejezés. A *performance* szót magyarul hagyományosan 'előadás'-nak fordítják, ami színházi kontextusban a színházi előadást jelöli, 'performansz'-ként (függetlenül az angol vagy kiejtés szerinti írásmódtól) pedig azokra a hetvenes évektől kezdve kialakuló művészi megnyilvánulásokra utal, amelyek a testet technikai/(képző)-művészeti eszközként vagy tárgyként kezelik. A 2000-ben megjelent *A performance művészet* című kötet (Budapest, Balassi Kiadó) foglalkozik ugyan a fogalommagyarázattal, de távol tartja magát az olyan „hagyományos előadó-művészetek” diskurzusaitól, mint a színház, a tánc és a zene. A magyar színháztudomány pedig eddig nem nagyon reflektált a főként Richard Schechner által képviselt *performance studies* nevű új diszciplínára sem, amely koncepciószerűen először a 2002-ben publikált *Performance Studies: An Introduction* (London, Routledge, 2002) című kötetben jelent meg.

¹² W. B. Worthen: *Drama, Performativity, and Performance*. *PMLA*, 113/5 (1998), 1100.

„klasszikus” nyugati színházi struktúrában nagymértékben függ a rendezőtől.

Az Erzsébet kori színház kapcsán már csak azért sem beszélhetünk a szó szoros értelmében vett szövegközpontúságról, mert a könyvnyomtatás viszonylagos kezdetlegessége miatt az autoritás kérdése sokkal inkább az orális hagyományhoz, mintsem az írásbeli kultúrához kapcsolódott.¹³ A színjátszás pedig – mint látványosság (*spectacle*) – hiába kötődött egyre inkább épülethez, magába foglalta az olyan (utcai) szórakoztató műfajokat is, mint a tánc, a karnevál, a nyilvános kivégzések vagy az anatómia-színház. A reneszánsz színház olyan szóbeli hagyományba ágyazott heterogén, nyitott forma volt, amelyre sem a nem létező rendező, sem a szöveg nem teleped(het)ett rá, és ahol az

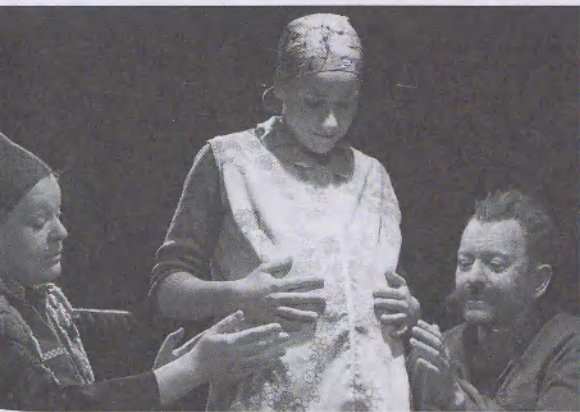
ritást” elbizonytalanítják a köztes, akár nyomtatásban is megjelent verziók. Ez a jelenség figyelhető meg a Pintér Béla és Társulata szövegeinél is.

Ahogy Pintér több vele készült interjújában is elmondta, számára a legizgalmasabb feladat előadásokat létrehozni a semmiből – azaz nem egy előre meglévő szöveganyaggal dolgozni, hanem a szöveget a próbafolyamat és a műhelymunka során, az előadás összes többi összetevőjével párhuzamosan kialakítani. Az előre rendelkezésre álló „anyag” csupán egy ötlet, egy téma vagy egy cselekményváz, ami körül az alkotás menetében alakulnak ki a szereplők, a dialógusok, a mozgás és a zene. Más szóval a szöveg mind a próbákon, mind az előadásban ugyanolyan kifejezési eszköz, mint a többi, ugyanúgy meg kell születnie és ki

kell fejlődnie, mint a díszletnek, a jelmezeknek vagy a színészi játéknak, hogy aztán az előadás végétével nyomtalanul eltűnjön. A szöveg tehát nem cél, csakis az adott előadásban érvényes, az utóélete pedig nem érdekes.¹⁶

Pintér szövegeivel kapcsolatban a színikritikák problémája leginkább az, hogy személyes indíttatásúak, és hogy túl direkt módon reflektálnak a hétköznapi tapasztalatokra, a „valóságra”, túl konkrétan fogalmaznak meg valamilyen „mondanivalót”. Mivel kevés az áttétel, és csere-

szabatosak a szövegbeli poénok, az utóbbi évek előadásai már nem adnak átütő élményt a nézőnek.¹⁷ Különösen Csáki Judit kritikáiból olvasható ki sokszor az az álláspont, hogy Pintér színházának leggyengébb pontja a szöveg, mivel „Pintér Béla feltehetőleg nemigen tud írni”, és – el-



Jelenetek a Parasztoperából

autoritás ennél fogva lokalizálhatatlan volt. Robert Weimann szerint Shakespeare színházában a színész játékához kötődően „kettős” (*bifold*), váltakozó autoritásról beszélhetünk, ami egyrészt a szöveghez köthetően a karakterformálásban, másrészt a gyakori improvizációkban nyilvánul meg. Ezt az akár egyetlen színész tevékenységében is érzékelhető jelenséget Weimann a szóbeliség és az írásbeliség kulturális modalitásával és azok vetélkedésével hozza összefüggésbe.¹⁴

Ahogy Worthen is kiemeli érvelésében, a drámaszöveg keletkezése nem az előadás feltétele vagy oka, hanem annak következménye.¹⁵ Ez összhangban van azzal is, amit a mai Shakespeare-kritika alaptételként kezel: a drámák ma olvasható, véglegesnek tekintett formája különböző szövegverziókból az előadások után alakult ki és került nyomtatásba. Ugyanakkor a mai színházi szövegek esetében sem feltétlenül szokatlan az, hogy a végleges, stabilnak hitt „szövegauto-



Dusa Gábor felvételei

¹³ Mindez nem keverendő össze azzal, hogy a korabeli irodalmi/akadémikus kánon a drámát nem, csak a lírát tekintette műalkotás értékűnek.

¹⁴ Robert Weimann: *Playing with a Difference. Revisiting 'Pen' and 'Voice' in Shakespeare's Theatre. Shakespeare Quarterly*, 50/4 (1999), 416–420. Bővebb kifejtését lásd Robert Weimann: *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

¹⁵ Worthen 1998, 1101.

¹⁶ Több olvasható erről a Pintér Bélával készült interjújában. Lásd Csáki Judit: Szakrális színház, kaján komédia. *SZÍNHÁZ*, 37/4 (2005), 14. és sisso: Kusza apokalipszis. Pintér Béla színházcsináló. *Magyar Narancs Online*, elérhető: <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=public/hirek/hir.php&id=10981>

¹⁷ Jászay Tamás: Kölyökszaké. *kultura.hu* (2008. március 1.), elérhető: <http://www.kultura.hu/main.php?folderID=1174&articleID=267028&ctag=articlelist&iid=1> és Csáki Judit 2005, 13.

A Sütemények királynője



lentétben a drámairodalommal – az az egyszemélyes dramaturgia, amely főként önéletrajzi elemekből táplálkozik, véges és kimeríthető.¹⁸ Valószínűleg ebből az álláspontból indul ki az a kritikus attitűd is, amely a Pintér-előadásokat folyamatosan az (ön)életrajzzal összefüggésben, lineáris fejlődést feltételezve értelmezi.¹⁹

Való igaz, hogy a 2001-es Örkeny Drámaírói Ösztöndíj és a 2004–2005-ös Rivalda-válogatásban (Magvető Kiadó, 2005) megjelent *A Sütemények királynője* elle-

nére Pintért nem tartják számon drámaíróként, sőt, identifikálása színházi írásokban folyamatosan problémát okoz. A rendszeres meghatározási kísérletek között szerepel a „színésznek táncos, táncosnak színész”²⁰ és a „táncosmúltjából profitáló rendező” is.²¹ Pintér saját definíciója szerint elsősorban sokoldalú színész igyekszik lenni, aki társulatvezetőként felelősséget érez az előadás minden összetevője iránt. Univerzális színházi emberként, „playmaker”-ként a hatáskörébe tartozik a játék, az írás, a zenei szerkesztés, a dramaturgia és a rendezés is. Sem a személyében, sem a színházában nem válnak el egymástól ezek a funkciók (ahogy a reneszánszban sem). Ezzel talán kölcsönhatásban áll az is, hogy a társulat előadásainak összetevői sincsenek egymással hierarchikus viszonyban.

A Pintér-előadásokban – akárcsak az Erzsébet kori színházban – nem merülhet fel a szerző/szöveg kizárólagos és stabil autoritásának kérdése, egyrészt mert a dráma nem korábban keletkezik, és sem az előadás előtti szakaszban, sem közben nem válik el egymástól performancia és szöveg; másrészt a szöveg kimondott, előadott formája az érdekes, s ettől ugyanolyan mulékony és pillanatnyi, mint az előadás többi összetevője. Bár Pintér általában mint író (és rendező) szerepel,

szövegei sem tőle, sem a társulattól vagy az előadástól nem függetleníthetők. Mivel a próbafolyamatok megkezdésekor még nincs kész szöveg, és mivel a szere-

¹⁸ Csáki 2005, 15. és uő.: Feketén-fehéren. *Magyar Narancs*, 2003. november 27.

¹⁹ Bóta Gábor: Az archaikus és a giccs elegye – Beszélgetés Pintér Bélával. *SZÍNHÁZ*, 34/4 (2001), 40–43.

²⁰ Csáki 2005, 12.

²¹ Koltai Tamás: Pinter és Pintér. *Élet és Irodalom*, 45/2 (2001).



Jelenetek A Sütemények királynőjéből

pek a színészekre, az ő közreműködésükkel is írónak, a textus a szó szoros értelmében folyamatosan alakul, és a lezárt formát soha nem éri el. Pintér kizárólagos szerzői autoritása nem létezik vagy nem érhető tetten, hiszen nem birtokosa a szövegeinek, azokat előadásra írja, közrebocsátja, megváltoztatja, alárendeli, a színházi gyakorlatban használja és használztatja. Ezt támasztja alá az a kevés, szöveget (is) érintő észrevétel is, amely a Pintér-írásokról elismerően beszél. „Ezt írtam föl magamnak: a darab megírása, lejegyzése – nem tudom, hogy milyen technikával dolgozik a szerző –, összekalapálása teljesen kerek volt számomra, abszolút jól felépített, fordulatos, hiteles, hatásos, nem volt hosszabb, mint kellett volna, nem voltak üresjáratok, nem voltak hiteltelen mondatok, vagy legalábbis minden mondatot hitelesített az előadás számomra.”²² Ugyanakkor, mivel előadás és szöveg mindig együtt létezik és tűnik el, a Pintér-szövegek értelmezési hagyományáról sem igen beszélhetünk, hiszen az előadásokról írott kritikák általában nem értelmezik őket irodalmi műként.

Tudomásom szerint Pintér szövegeinek az előadásról való leválására csak két példa van: a kötetben publikált *A Sütemények királynője* és a Mohácsi János által Kaposváron megrendezett *Parasztopera*. Így e két színdarab esetében lehetséges az, hogy más rendezéssel, más színészi eszközökkel is megvalósulhassanak.

Pintérék jelenleg futó előadásai – tudatosan vagy tudattalanul – egy olyan színházi hagyományra apellálnak, amelyben még „elkülönítetlenül tartozott egybe előadás és szöveg”.²³ Ezért bennük az autoritás ugyanúgy lokalizálhatatlan, mint a korabeli Shakespeare-féle színházban, és véleményem szerint a színikritikák jó része ezt nehezményezi, vagy nem tud vele mit kezdeni. Mivel a pintéri színház csakis Pintér „színdarabjait” játssza, sem a daraboknak, sem az előadásoknak nem létezik e kereten kívül eső értelmezési hagyománya, akárcsak a Shakespeare-drámáknak/Globe-előadásoknak a korabeli kontextusban. Az angol „bárd” szövegei körül aztán később – főleg a klasszikus és a romantika korabeli értelmezéseknek köszönhetően – olyan vaskos értelmezési hagyomány alakult ki mind az irodalmi, mind a színházi kánonban (egymástól



Koncz Zsuzsa felvételei

egyáltalán nem elválaszthatatlan módon), amelytől ma is csak nagyon kevés Shakespeare-előadásnak sikerül függetlenítenie magát. Ezzel összhangban sok Shakespeare-előadásról szóló kritikában kéri számon a szerző és szövege „autentikusságát”. Mivel a Pintér-előadásokat „írta és rendezte: Pintér Béla”, ezért – nem úgy, mint sok más, szöveget szintén használó, de a szerzőt kevésbé konkrétan kijelölő társulat esetében – a kritika szóvá teszi a szöveg minőségét, helyét, fontosságát, olykor tartalmát is. Sőt, mivel mind a tizenkét eddigi előadást ő jegyzi, egyre inkább egymáshoz viszonyítva, egymáshoz képest értékelik egyes produkciók gyengeségeit vagy erőnyeit, úgy, mintha azok egy koherens, összefüggő életművet alkotnának.²⁴

A „Pintér-drámák” kritikus vizsgálattól és interpretációtól való megfosztottsága persze nem jelenti azt, hogy az előadások vagy a társulat ne lennének elhelyez-

²² Verebes István véleménye a 2005-ös POSZT szakmai beszélgetésén. Forrás: <http://www.poszt.com>

²³ P. Müller 2006, 167.

²⁴ Ezt leginkább a POSZT 2008. június 10-i szakmai beszélgetésén tapasztalhattam.

hetők valamiféle színházi hagyományban. Szövegeik egyrészt tele vannak intertextuális utalásokkal – az *Anyám orrában* történetesen Shakespeare-idézetek szerepelnek –, másrészt nem titok, hogy az Arvisura társulatban nevelkedett Pintér színházi elődei között szerepelnek a nyolcvanas években a Szkénében látható szabad színházak és alkotók, az Odin Teatret, a Gardzienice, a Derevo vagy Min Tanaka.²⁵ A szöveg ezeknél is – ugyanúgy, ahogy a reneszánszban vagy Pintéréknél – komplementer elem az előadás létrejöttében. Morten Kyndrup az Odin Teatretől megjelent tanulmánykötetben a szöveg és az előadás viszonyát Barbáék színházában például „nem platonikus” vagy „nem reprezentáló” viszonyként írja le.

„Itt a szöveg anyagi értelemben az előadás része ugyanúgy, ahogy minden más anyag is: a művészi technikák, a színészek személyes kompetenciája, ötletei vagy intenciói mikro- és makroszinten egyaránt, a képek, a hangok, és így tovább. Ez az anyag bizonyos mértékig valóban létezik az előadás előtt, de az, hogy »genealógiai értelemben előtte« létezik, nem azt jelenti, hogy »ontológiai értelemben« is. Annak a matériának, amely a munkafolyamat során jön létre, semmiképpen nincs alacsonyabb státusa annál, mint amely már esetleg korábban is létezett.

A színház ilyesfajta [nem platonikus, nem reprezentáló] értelmezése az előadásra a maga egyedülállóságában (*singularity*) tekint. Nem úgy, mint valami más reprezentációjára, vagy valami más után következőre, vagy valami más egy verziójára. Nem, az előadás az, ami: önmaga. De mindenekfelett annak egyedülállósága, hogy *cselekvés* történik, ami *előremutat* a saját kompetenciájára, ahelyett, hogy visszautalna arra, hogy mi lehetne.”²⁶

Kyndrup tehát az Odin bizonyos előadásaira utalva a szöveget valami előzetesen létező dolog helyett *cselekvésként/tettként* írja le, amely hatást és reakciót válthat ki, míg a szöveg „már-megléte” az autentikusság és érinthetetlenség érzetét sugallja számára. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a szövegkezelés e két módja és az ebből következő kétfajta esztétika nem feltétlenül különül el élesen egymástól, mindkettő legitím, csak épp másfajta előadásokat eredményez. „Azokkal az alkotásokkal, amelyek elsősorban a »már meglévőre« való utalásrendszerében határozzák meg magukat, előfordulhat az, hogy saját magukkal szemben, azaz saját *cselekvés* voltak ellenében határozzák meg őket. És ez fordítva is igaz. Mindez végzetes félreértésekhez és persze letisztult perspektívából történő körültekintő átértelmezésekhez is vezethet.”²⁷

A szerzői identitás és a szöveg pozíciójának instabilitása és viszonylagossága az említett színházi hagyományokban és társulatokban a színészi munkamódszerekkel is kölcsönhatásban volt és van ma is. A reneszánsz színházban a darab írója először csak a *cselekmény* alapjait ismertette az előadás résztvevőivel, és ha azok érdeklődtek a továbbiak iránt, felkérhették, hogy írja meg a teljes szöveget. Majd amikor ezzel elkészült, minden színésznek odaadta a saját

szerepét, hogy megtanulja. Az a szerző, aki a társulat tagja, és nem felkért külső ember volt, valószínűleg rendszeresen részt is vett a próbafolyamatban, így a szöveg a színészek és a megrendelő/támogató igényeinek megfelelően folyamatosan alakulhatott.²⁸

Az egyes színészek birtokában lévő színdarab-törédek – ahogy azt a Robert Greene *Orlando Furioso* című darabjából fennmaradt Orlando-szereppéldány is mutatja – csak a saját szövegüket, valamint néhány végzót és pár színpadi utasítást tartalmazott. Az előadás résztvevőinek tehát a teljes dráma és történet ismerete nélkül kellett memorizálniuk a saját szerepüket, és – összpórák híján – a részletek valószínűleg az egyre rutinosabbá és gördülékenyebbé váló előadások során alakultak egységgé. A színészek önállóan készültek; a korabeli források közös próbákra szinte alig, a színészek tanulási képességére viszont annál többször hivatkoznak. Erre (és egyébként az egész szereposztási folyamatra) közismert parodisztikus példa Shakespeare *Szentivánéji álom* című darabjának mesterember-jelenete, ahol Gyalu arra panaszkodik, hogy nehezen tanul.²⁹ Sok más korabeli szövegnyom is utal gyakran elmarasztalóan arra, hogy a komikus színészek nem szívesen vagy dőcögve memorizálták a szerepüket, és ezért rendszeresen az improvizációra hagyatkoztak.

A reneszánsz színházi előadásban a szöveg tehát csak vázként, fogódzóként működött az egyéni alakítások kibontakoztatásához. Segítséget, azaz instrukciót csak a fiatal színésztanoncok kaptak idősebb, tapasztaltabb kollégáiktól vagy magától a szerzőtől, de ez főleg az alakítás technikai megvalósítására, hangsúlyozásra, gesztusokra, mozdulatokra vonatkozhatott, semmiképpen sem a szerep értelmezésére.³⁰ Az is valószínű, hogy a retorikai diskurzus viszonylag merev szabályrendszere által inspirált játéktípust a színészek gyakran felülírták, áthágták, és előadás közben is megváltoztatták a szöveget. Erre vonatkozik Hamletnek a színészekhez szóló egyik intelme is: „No meg, aki köztetek a bohócot játssza, ne mondjon többet, mint írva van neki; mert vannak azok közt is, kik magok nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánok ne vessen; ha szinte a darabnak éppen valamely fontos mozzanata forog is fent”.³¹

Pintér Béláék színházában a zárt műhelymunka garantálja azt, hogy az egyes színészeknek olyan szerep íródik, amely összhangban van az egyéniségükkel és a képességeikkel, de egyúttal kihívást és inspirációt is jelent számukra. Ahogy a társulatvezető több interjúban is elmondta, módszerüket bizonyos értelemben töre-

²⁵ Csáki 2005, 12.

²⁶ Morten Kyndrup: *Mythos. Text and Performance*. In John Andreasen – Annelis Kuhlmann (szerk.): *Odin Teatret 2000*. Arhuus, Denmark, Arhuus University Press, 110–112.

²⁷ Uo. 112.

²⁸ Stern 2000, 59–61.

²⁹ „De le van írva az oroslán szerepe? Ha le van, kérlek add ide, mert kissé nehéz fejem van [for I am slow of studie]”. (I./2.) (Arany János fordítása.) Minden Shakespeare-idézet a következő kiadásból származik: *Shakespeare Összes Művei*. Budapest, Európa, 1961.

³⁰ Stern 2000, 70.

³¹ *Hamlet* III/2. (Arany János fordítása.)

déesség, szaggatottság és a nem-linearitás jellemzi; a próbafolyamat elején a cselekményről, térről, zenéről való elképzelésekből és pár oldal kész szövegből kiindulva kezdik meg a munkát.³² Az egyetlen különbség az, hogy míg a reneszánszban az alakítások az egyéni felkészültségre, tanulásra és tapasztalatokra épültek, és „élesben”, a bemutatók során értek össze, Pintéréknél fontos a „nyersanyag” közösségben, műhelymunka során történő összegyűrése. Ez persze nem jelenti azt, hogy egy-egy előadás a premierre készül és lezártnak tekinthető, hiszen – akárcsak történeti kortól függetlenül minden színházi forma esetében – a produkció folyamatos alakulásnak és változásnak van kitéve.

Végül hadd beszéljek arról a talán legfontosabb ösztetevőről, amelyről szintén sok szó esik a színháztudományokban bármilyen színházi jelenség kapcsán: a színjátszási stílusról. A színjátszás mibenlétéről és módszertanáról, főleg a történetileg korábban létező színházak esetében, azért nehéz érvényes módon beszélni, mert a színház a pillanat művészete, és mert – ahogy már említettem – a színháztudomány jobb híján sokszor még mindig leggyakrabban az irodalomtudomány (drámaelmélet) fogalmaival közelíti a játékhoz.³³ A reneszánsz színjátszást kutató elméletekről általában elmondható, hogy a drámából és a szerepből indulnak ki, és bár a kilencvenes évek után – nagyrészt az antropológiai és szociológiai megközelítések színháztudományi begyűrésének hatására – már figyelembe vették a szó szoros értelmében nem színházi kontextusú „acting” fogalmát is, nagyrészt maradtak a lokalizált, színházépület-központú, a retorika fogalmaival leírható meghatározásoknál.³⁴ A XVI–XVII. században a retorikai (később pedig a drámaelméleti) diskurzus kétségtelenül fontos szerepet játszott abban, hogy a színészetet legitimálja, azaz a mesterségek sorából a művészetek szintjére emelje. Ez azonban egy olyan lezárt, szabályszerű fogalomrendszert rendelt a színjátszáshoz, amely azt sugallja, hogy a színészek egy meghatározott előíráshalmazt betartva használták a testüket. Ezt az angolszász kritika hagyományosan „színjátszási stílusnak” (*acting style*) hívja.³⁵

A „stílus” szó azonban azt konnotálja, hogy a játék meglehetősen heterogén, minden színészre jellemző, és leírható meghatározott számú jelzővel. Ez a stílusfogalom kísérti Pintér Béla és Társulata munkáit is. A kritikák és a szakmai beszélgetések gyakran hivatkoznak a Pintér-stílusra,³⁶ mint amely „a zene, az ének, a mozgás és a minimálbeszéd strukturált közege”.³⁷ Ez a játékmód könnyen felismerhető, leírható, és egyúttal a társulatba újonnan csatlakozó színészek által is elsajátítható. Mindemellett legtöbbször egy olyan irányító és egységes rendszerként írják le, ahol „nehéz kiragadni azokat a színészi teljesítményeket, amelyek fölötté állnak a többinek”, azaz a színészek ugyan „jó”, de maga a stílus nem enged teret az egyéni érvényesülésnek.³⁸ A másik gyakran hivatkozott kategória Pintérék játékával kapcsolatban a „minőségi amatőrismus”,³⁹ vagyis „az előadók skandaló, prózai megszólalásaikban fület sértő, csikorgó, a legteljesebb mértékben amatőr beszédtonusa, és [hogy] az említett harsány, erőteljes duzzadt előadásmód miatt Pintér Béla

darabjai leginkább talán a vásári komédiázásokra emlékeztetnek”.⁴⁰

Ez a komoly érvekkel meg nem alapozott hivatkozás megint a reneszánszhoz vezethet bennünket, hiszen valóban, az amatőrizmust vagy annak látszatát, a „harsányságot”, az erőteljes gesztusokat és a direkt mondanivalót leginkább az utcai szórakoztató színházzal vagy a *commedia dell'arte* stílussal hozzák összefüggésbe. Azt a felületes megközelítést azonban, miszerint a XVI–XVII. századi itáliai vagy angol társulatok egy meghatározott kódrendszert, tipikus figurákat vagy kliséket mozgatva játszottak volna, az olasz színháztörténetesek már a XX. század közepétől kezdve – főleg szemiotikai és ikonográfiai kutatásokra alapozva – módszeresen cáfolják.⁴¹ Ferdinando Taviani szerint nem beszélhetünk autentikus *commedia dell'arte* stílusról, mert amit ezen értünk, az a felületes irodalom- és drámaelméleti megközelítések, valamint a *commedia dell'arte* stílust követni vágyó mai társulatok munkájának eredménye, egy olyan stilizált és kodifikált játékmód, amely megköti a színész mozgulatait, testbeszédét és verbális eszközeit. Ehelyett azt kell tudomásul vennünk, hogy az itáliai reneszánszban a színészek egyéni dramaturgiával dolgoztak, amit a közös kulturális tudásra és az általuk ismert, ún. pre-expresszív performanciára (úgy mint az udvari táncok, költészet, zene ismerete stb.) építettek fel.⁴² Ez persze sokkal nehezebbé teszi a *commedia dell'arte* színészeinek játékáról való diskurzust.

Pintérék színháza esetében a zárt műhely koncepciója és az előadások hasonlósága, ismerős elemei sugallhatják azt a kritikának, hogy a játékmód egységes, az új tagok által átvehető, ám ennek leírására ugyanakkor még egyetlen elemzés sem vállalkozott azon túl, hogy „jó” a színészek, de nemigen tudnak énekelni”,

³² Pintér Béla: „Kegyetlenebb, gyógyítóbb színházra vágyom.” (Interjú.) *Figyelőnet*, 2008. május 9., elérhető: http://www.fn.hu/magazin/20080507/pinter_bela_kegyetlenebb_gyogyitobb_szinhazra/?oldal=1 és Csáki 2005, 12.

³³ P. Müller 2006, 168.

³⁴ Lásd például J. D. Cox – D. S. Kastan (szerk.): *The New History of Early English Drama*. New York, Columbia University Press, 1997.

³⁵ Uo. 321–335.

³⁶ Különösen Tompa Andrea kritikái hangsúlyozzák, hogy a társulat egyéni stílust alakított ki. Lásd Tompa Andrea: A kókuszcigolyó receptje. Pintér Béla – Korcsula. *SZÍNHÁZ*, 39/12 (2006), 6–8. A 2008-as POSZT *A Démon gyermekeit* elemző szakmai beszélgetésén elhangzott, hogy „itt valóban megszületett egy stílus, amit egyszerűen Pintér Béla-stílusnak kell hívni”.

³⁷ Balogh Tibor: A móc csontkovács műhibája. Pintér Béla – Anyám orra. *Critikai Lapok Online*, elérhető: <http://www.szinhaz.hu/index.php?id=656&cid=13433>.

³⁸ Uo. Az említett észrevétel Novák Eszter *A Démon gyermekeivel* kapcsolatos véleményében is hangsúlyos volt a POSZT műhelybeszélgetésén.

³⁹ Csáki 2003.

⁴⁰ Török Ákos: Mi van velünk, Pintér Béla? *Z'art Kor*, elérhető: <http://zartkor.hu/c2158/torok-akos-mi-van-velunk-pinter-bela>.

⁴¹ Lásd Demcsák Katalin – Kis Attila Atilla (szerk.): *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Ikonológia és műértelmezés 8*. Szeged, JATEPress, 1999, különösen Marco de Marinis, Ferdinando Taviani és Franco Ruffini színháztörténeti tanulmányai.

⁴² Ferdinando Taviani: Élő ellentét. Szeminárium a *commedia dell'arte* színésznőiről és színészeiről. In Demcsák – Kiss (szerk.), 1999, 163–169.

vagy hogy „Pintér Béla és Társulata [színészileg] nem a pozíciós magánkezdeményezések színháza”.⁴³ Ez azt is jelenti, hogy szerintük a „stílus” homogén és stagnáló, amiből nincs elmozdulás.⁴⁴ (Kétségtelen, hogy az előadásokban vannak visszatérő motívumok, úgymint a *Parasztopera* által először alkalmazott énekbeszéd, következetesen használt zenei irányzatok – sokszor valamilyen népzene – vagy az élőbeszédre egyáltalán nem apelláló szövegmondás. Ezeket a színészek előzetes tudásként használják, és ötvözik olyan erős, valóban a kora modern populáris színházat idéző elemekkel, mint a nemek cseréje vagy a direkt, akár burleszkszerű vagy groteszk humor. Az említett közös eszközökkel viszont mindenki szükségszerűen maga gazdálkodik, és bővíti-egyeníti saját – akár más színházakban is szerzett – tapasztalataival.)

A „stílusnak” azonban kevés köze van ahhoz, amit például Eugenio Barba (vagy a reneszánsz színészek-től kezdve Grotowskin át sokan mások) a színészi munka alapösszetevőinek tart: a színész egyéni kompetenciája, a saját maga által pozicionált, őt körülvevő tradíciók, valamint a hétköznapiól eltérő testtudat.⁴⁵ Éppen ezért, ha komolyan érdeklődünk akármelyik történeti kor színháza és alkotói műhelyitkai iránt, azt a hétköznapiól eltérő, (ön)tudatos technikát kell fókuszba állítanunk, amely – Barbával szólva – preexpresszív alapként szolgál bármilyen ábrázoláshoz, és amelyre a színpadi alkotók a nyugati hagyományban is a reneszánsz óta folyamatosan reflektálnak. Ez pedig semmiképp nem azonos a hagyományos értelemben vett „játékkal”. A Pintér-társulat színészei nem játszanak. Erre utal Quitt László is, amikor azt mondja: „az előadások úgy működnek, hogy a bennük részt vevő színészek nem játszanak vagy színészkednek. Ha lehet ilyet mondani, olyan magától értetődően kell jelen lennünk ezekben a figurákban, hogy fel se merüljön az a kérdés, hogy most ez mit játszik.”⁴⁶

A társulat munkájával kapcsolatban emlegetett zárt-ságnak létezhet egy olyan értelmezése is, mely szerint az alkotói technikák (a barbai értelemben is) tudatosak, a színészek pedig nem próbálják megalkuvó módon teljesíteni a kritika (vagy akár a néző) igényeit a játékmódra vagy bármire vonatkozólag. Ahogy Verebes István fogalmazott a 2005-ös POSZT szakmai beszélgetésén *A Sütemények királynője* kapcsán: „Azt éreztem inkább, hogy izolált a játék. Vagyis hogy nem kapaszkodik énfelém. Ez lehet jó is. Megengedi, hogy én beljebb kerüljek, legyen közöm hozzá. De ha nem, hát nem, ő akkor is csinálja a dolgát. Ez egyébként a színészetéből is kiderül, ami nagyon ritka.”⁴⁷ Akik felróják ezt az izoláltságot, lehet, hogy a társulat természetes létmódját kérdőjelezzik meg, hiszen a siker titka talán nem a – szintén nagyon gyakran és sokszor pejoratívan hivatkozott – humorban vagy tudatosan felvállalt egyszerűségben és közérthetőségben (ha tesszik: szórakoztatásban) rejlik, hanem a külső szemmel nem átlátható (de a kritikusi érdeklődés által érdem-

ben nem is nagyon firtatott) titkos és pontos műhelymunkában. Ez az a (végső soron természetes) megközelíthetlenség, intimitás és egyszerű misztikum, amely a korabeli hatóságok vagy az egyház szemében már az angol reneszánsz színészeket is titokzatossá, érthetlenné, elérhetlenné, irányíthatatlanná, és ezért félelmetessé és ördögivé tette.

Az eddigieket összegezve és sok-sok színikritikát átolvasva úgy tűnik tehát, hogy a Pintér Béla és Társulata az ellentmondásosság jellemzi. Egyszerre tartják őket alternatívnak és „hagyományosnak”, függetlennek és elkötelezettnek, mozgás- és szövegszínháznak (ami – ahogy Novák Eszter fogalmazott az ideji POSZT-on – nem annak néz ki, de mégis az), „szakrálisnak” és „kajánnak”, „archaikusnak” és „giccesnek”. Mindebből következik az is, hogy az előadásokról szóló kritikák gyakran csak tapogatóznak, és általában leragadnak az egyik végletnél; például drámaelméleti kritériumok alapján közelítenek a szöveget csak eszközként használó előadáshoz, vagy a homogén „játékstílust” vélik felfedezni a társulatban, holott esetükben (már csak a saját maguk által definiált kontextusukból kiindulva is) valószínűleg inkább a hétköznapiól eltérő (pre-expresszív) technikák vizsgálata lenne célravezető. Ebben a színikritika segítségére lehetne több olyan kezdeményezés, mint az Imre Zoltán szerkesztette *Alternatív színház történetek – Alternatívok és alternatívák* (Budapest, Európa, 2008), amely a bármilyen értelemben vett „másként gondolkodó” műhelyeket veszi górcső alá.⁴⁸ Ugyancsak üdvös lenne, ha maguk az alkotók is megpróbálnák többször és több fórumon szavakba önteni szándékaikat, ars poeticájukat, alkotásról, művészetről, színházról való elképzeléseiket, akár úgy, ahogy, mondjuk, Schilling Árpád teszi az *Egy szabadulóművész feljegyzéseiben* (Krétakör, 2007). A készítés helyett, hogy a Pintér-színházat egy fix állapotba rögzítsük, hogy tízéves működését fejlődéstörténetként képzeljük el, hogy konyhakész választ várjunk a „mindez most merre tart” kérdésre, vagy hogy egy, a mostani létmódjától idegen akciót (mondjuk, klasszikus drámák színrevitelét) várjunk el tőle, talán célszerűbb lenne a fent említett paradoxonokat és a rögzíthetlenséget természetesnek és alapvetőnek tekintve mindig kívánni a következő lépést.

⁴³ Balogh: i. m.

⁴⁴ Az olyan felvetések, hogy „a színészek sokat fejlődtek az utóbbi előadás óta”, vagy hogy „egyre jobban énekelnek”, a gondolatmenetem szempontjából (is) értelmezhetetlenek.

⁴⁵ Barba 2001, 21.

⁴⁶ Idézi Hontalan Iván: A zűrzavar mint alternatíva. Hontalan Iván alamerülései a szegedi Theater fesztiválban. *Terasz.hu*, elérhető: http://www.terasz.hu/terasz.php?id=eloadomuveszet&page=cikk&ikk_id=10363

⁴⁷ Forrás: <http://www.poszt.com>

⁴⁸ A kötetből a Pintér Béla és Társulata, bár hivatkoznak rá, sajnos ki-maradt.