

Műhely

P. Müller Péter¹

PILINSZKY JÁNOS VÍZIOJA A JELENLÉT SZÍNHÁZÁRÓL

Amikor William Butler Yeats *A sólyom kútjánál* című egyfelvonásosát 1916-ban egy londoni szalonban bemutatták, a sólyom szerepét egy japán táncos, Ito Michio alakította. Yeats a no-dráma inspirálta színpadi műve színrevitelét teljesen autentikusnak vélte, nem tudván, hogy Ito alig ismerte és egyáltalán nem vélte érdekesnek a no-dramát és -színházat, és színpadi játékát sokkal inkább az általa nagyra tartott Edward Gordon Craig übermarionett-elgondolása határozta meg, akinek a színpadi mozgásról, maszkhaszról és táncról kifejtett nézetei Yeats attitűdjét is motiválták a darab megírásakor. Amikor a bemutatóra sor került, Yeats még sohasem látott no-előadást és Ito még sohasem játszott no-produkcióban.² Yeats mégis színházi elgondolásainak megvalósulását vélte vizontlátni a japán táncos alakításában és a produkció egészében.

Egy évtizeddel később, az 1920-as évek második felében Antonin Artaud – részben az Alfred Jarry Színház keretei között – kiáltványokban és esszéiben fejtette ki kora nyugati színházát megtagadó elképzeléseit. Artaud bírálata egy univerzális és radikális társadalomkritikába ágyazódott, amely „a nyugati civilizáció logocentrikus, racionalista, individualista hagyományának és gyakorlatának az elutasítására irányul[t]”.³ A nyugati színház gyakorlatával szemben, annak ellentétéként felvázolt színházi látomásában Artaud a szóval (beszéddel) szemben a testet, a verbalitással szemben a vizualitást, a színészcentrikusság helyett a rendezői funkció megteremtését és uralmát állította előtérbe. És amikor 1931-ben Párizsban a Gyarmati Kiállításon megtekintette a Bali szigetről érkezett táncszínház produkcióját, akkor a látottakban saját keresett-vágyott színházi eszményképének gyakorlati megvalósulását vélte megpillantani. Beszámolójában arról írt például, hogy a Bali szigeti előadásban „a rendező diadalmaskodik: teremtőereje *elsöpri a szavakat*”.⁴ Ez azonban tévedés vagy félreértés, a tánc csoport a tradícióban gyökerező mozdulatsorok színrevi-

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének egyetemi tanára. A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

² P. MÜLLER Péter, „Termékeny félreértések a távol-keleti színház európai recepciójában”, in P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2008), 129–134, 133.

³ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 144.

⁴ Antonin ARTAUD, „A Bali-szigeti színházról”, ford. BETLEN János, in Antonin ARTAUD, *A könnyörtelen színház* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985), 111–126, 111, kiemelés az eredetiben.

telével évszázadok során rögzült gesztusokat ismételt meg, rendező-koreográfus közreműködése nélkül. Artaud számára a látott előadás egy olyan projekciós felület volt, amelyre korábban írásban kifejtett színházi látomásait rávetíthette.

A fenti két példához hasonlítható Pilinszky János reakciója Robert Wilson színházára, melynek láttán a maga, 1960-as évek második felében írott, színházzal kapcsolatos publicisztikáiban felvetett elgondolásainak megvalósulását vélte felfedezni, amikor 1971-ben Párizsban megtekintette Wilsonnak *A süket pillantása* című előadását. A Wilson-hatás következménye volt az is, hogy Pilinszky rövid idő leforgása alatt több színpadi művet is alkotott, amelyek 1974-ben a *Végjáték* című – mintegy negyven verset és négy színművet tartalmazó – kötetében láttak napvilágot. A Wilson-produkció statikussága és Pilinszkyre gyakorolt felkavaró hatása azt a benyomást keltette a költőben, mintha az előadás az általa elképzelt színházeszményt képviselte volna.

Pilinszky a hatvanas évek első felében nem túl gyakran, de viszonylag rendszeresen írt színházi bemutatókról és drámákról az *Új Ember* hasábjain, illetve egy ízben a *Jelenkorban*. A bemutatók többsége a Madách Színházban került színpadra (*Pillantás a hídról*, *Kaukázusi krétakör*, *A vágy villamosa*, *Boldogtalanok*), egy a Szegedi Szabadtéri Játékokon (*Johanna a máglyán*), illetve egy közös cikkben szemlézi a Royal Shakespeare Company budapesti vendégjátékában és a Nemzeti Színház produkciójában látott *Lear királyt*.⁵ Ebben az utóbbi írásban tűnik ki legjobban, hogy Pilinszky nem az előadás konkrétumaival foglalkozik, itt például az sem derül ki, hogy a két produkcióban kik az alkotók, a szereplők, a magyar előadásról még az sem, hogy melyik színház adta.⁶ Sokkal inkább általános kijelentések jellemzik a cikket, amelyben a szerző nem alkalmazza a színikritika megszokott mozzanatait, szerkezeti elemeit, inkább univerzális vonatkozásokra figyel, általános szinten veti össze a két előadást, illetve általánosságban méltatja Shakespeare-t. Írásainak tartalmi lehetőségeit a rendelkezésére álló terjedelmi keret is befolyásolta, mivel a mindössze négy oldal terjedelmű *Új Ember* című hetilapban cikkenként legtöbbször csupán két flekk (nagyjából 3600–4000 leütés) állt a rendelkezésére.

Az első jelentős fordulatot Pilinszky színházi tárgyú írásaiban a *Tizenhárom széksor* című beszámolója hozza el 1965 őszén.⁷ Ebben – egy útinapló fejezetébe ágyazva – Jerzy Grotowski Wrocławban működő Laboratórium Színházáról ír, melynek egy délelőtti próbáján, majd pedig az esti *Az állhatatos herceg* (a cikkben „Hajlíthatatlan herceg”-ként említett) előadásán szerzett tapasztalatairól szól. Visszatekintve, nagyon pontosan rögzíti érzéki benyomásait az akkor így jellemzett társulatról: „Szegények és világhírűek”⁸ Egyszerre talál kapcsolatot Grotowski színházának rituális vonásaival, és ugyanakkor kiemeli az előadás kapcsán a jelenlét erejét. Úgy

⁵ PILINSZKY János, „Lear király”, *Új Ember*, június 14. (1964): 3.

⁶ Ezt a színházi adattárból lehet kikeresni. <https://szinhaztortenet.hu/search>.

⁷ PILINSZKY János, „Tizenhárom széksor”, *Új Ember*, november 21. (1965): 3.

⁸ Uo.

fogalmaz, hogy „a színen a földézett szituációk valóban testet öltenek. A történet itt és most történik”.⁹ Néhány évvel később (1967–68 során) két ízben tér még vissza közvetlenül és egy ízben közvetetten Grotowskira, illetve az ő színházára. Előbb ’67 tavaszán az együttes előző évi párizsi sikerét említi pár sorban (az írás is csupán egy flekk terjedelmű),¹⁰ majd annak az évnek a végén a *Szagrális színház?* című írásában felvázolt színházi tipológia keretében – melyben a brechti színház, az abszurd és végül a szagrális színház jellemzését adja – az utóbbi típus leírásában teremt kapcsolatot e színháztípus és Grotowski színházának pár vonása között,¹¹ amit majd rövidesen az „*Oratorikus forma?*” című cikkében fog részletezni.¹²

A szagrális színházat leginkább a szentmise jegyeivel írja le, kiemelve a kölcsönös és tökéletes jelenlétet, illetve hogy ez a színház nincs utánzásra kötelezve. Ebben a színháztípusban látja a jövő színházának lehetőségét, amely orvosolni tudná azt a kérdést, amit az akkori kor (az 1960-as évek) színháza legfőbb problémájának lát, a „jelenlét-problematikáját” (Pilinszky teszi idézőjelbe a kifejezést), azt, hogy ami a színpadon történik, az valójában sehol – sem a valóságban, sem a színpadon – nincsen jelen egészen. E valóságos jelenlét színháza felé mutatnak megítélése szerint az abszurd főbb képviselőinek (Beckettnek, Ionesconak) a művei, „s talán mármár a *megoldás* érvényével Grotowskiék wroclawi színháza”.¹³ Meglátása szerint Grotowski előadásaiiban a színészek nem elsősorban ábrázolnak, hanem kérdéseket vetnek fel és közvetítik ezeket, továbbá az ábrázolásról történő lemondás révén egyrészt „mozdulatlanok”, másrészt szakítanak a Pilinszky által „mimikri-színház”-nak nevezett gyakorlattal. A szakralitás elérése a színészek és nézők együttesében teremődik meg: megtörténik „a közönség drámai inkarnálódása a színészek kultikus segédletével. Grotowskiék minden előadáson megkísérlik a tökéletes átélést, eljutást az extázisig, áttörést a transzcendensbe” – emeli ki Pilinszky, aki cikkét azzal zárja, hogy „[e]lméleti fejtegetéseimet írva, legfőképpen az ő gyakorlatuk lebegett a szemem előtt”.¹⁴

Grotowski színházi korszakának alkotásait (melyek egyetlen évtizedre, az 1959-től 1968-ig tartó időszakra korlátozódtak) gyakran értelmezték vallási fogalmakkal, aminek részbeni oka, hogy azok a kifejezések, amelyekkel a rendező a saját tevékenységéről, illetve színházeszményéről beszélt – így a transzgresszió, a rituálé, a

⁹ Uo., kiemelések az eredetiben.

¹⁰ PILINSZKY János, „Új hullám”, *Új Ember*, május 7. (1967): 2.

¹¹ PILINSZKY János, „Szagrális színház?”, *Új Ember*, december 31. (1967): 3.

¹² PILINSZKY János, „Oratorikus forma?”, *Új Ember*, március 10. (1968): 3.

¹³ Uo., kiemelés az eredetiben. Az idézett mondatot Pilinszky azzal folytatja, hogy a drámaírók mellett Grotowski említése talán meglepő, mert ő rendező, de úgy rendez, hogy az őt a drámaíró rangjára emeli. Egy külön tanulmány tárgya lehetne ennek a hierarchiát kifejező felfogásnak az elemzése Pilinszkyénél és más – színházi tapasztalattal nem rendelkező – magyar írónál.

¹⁴ Uo.

találkozás, az önfeltárulkozás, a gyónás stb.¹⁵ – hordoznak vallási tartalmakat, ugyanakkor Grotowski e fogalmakat nem kapcsolta valláshoz. Egy 1970-ben a New York Egyetemen lezajlott szakmai találkozóon kijelentette: „ma nem látom annak lehetőségét, hogy vallásosak legyünk”, később pedig ugyanitt hangsúlyozta, hogy őt a keresés érdekli. „Annak keresése, ami a leglényegesebb az életben. Sokféle elnevezést kitaláltak már erre, a múltban rendszerint vallásos fogalmakat. A magam szempontjából nem látom a módját, hogy vallásos fogalmakkal éljek.”¹⁶ Ez azt is jelenti, hogy az általa a saját színházi tevékenységére, kísérletezésére, keresésére használt fogalmak – származzanak bár a teológiából, lélektanból, filozófiából stb. – nem teszik ezt a színházat vallásossá, pszichológiaivá vagy ideologikussá.

Pilinszky ugyanebben a cikkében, a szakrális színháznak a jelenléthez kapcsolódó gondolatkörében foglalkozik az abszurd színház ismérveivel is. A típust mindelekedő Beckett műveivel azonosítja, és azt emeli ki, hogy az abszurd „szuverénül kívánta birtokba venni a *színpad jelenét* [...]”. A játéktérhez szükséges teret azonban a hagyományos mimikri-dramához hasonlóan – az abszurd színház is lopni kényszerül.¹⁷ Látható, hogy Pilinszky keveri dráma és színház fogalmát, és miközben voltaképpen irodalmi művekről (az abszurdhoz sorolt drámákról) beszél, aközben színpadi sajátosságokat említ. Ugyanakkor a megállapítás lényegének igazat kell adnunk, különösen, ha a Grotowski-élményhez kapcsoljuk ezt a játéktérre vonatkozó megállapítást. Hiszen Grotowski valóban felszámolja a modern európai színházat uraló játéktértípust – a Pilinszky által látott *Az állhatatos herceg*ben például palánkkal veszi körül a szereplőket –, ezzel szemben az abszurd színpadi szempontból (és – tehetjük hozzá – dramaturgiáját tekintve is) egyértelműen konzervatív marad. Lényeglátó a *Samuel Beckett* című rövid jegyzet megállapítása, miszerint Beckett „mintha Racine geometrikus extázisát [...] idézné”¹⁸.

A jelenlét kapcsán a katolikus liturgia az egyik meghatározó forrása, alapja Pilinszky színházra vonatkozó kijelentéseinek. Mallarméra hivatkozva írja, hogy ez az utolsó „nagy színház”, és hangsúlyozza, hogy az éppúgy, „üres színen” kezdődik, mint egy Pirandello-dráma. A szín ürességéhez a szöveg egyszerűsége társul. Idéz a liturgikus párbeszédből, amit úgy összegez, hogy „[i]lyen dramaturgiára csak egy valódi drámából futja”. Írása végén pedig kiemeli, hogy e liturgia révén „pillanatokra gyökeréig élhettük át földi szituációnkat”¹⁹. A tényleges megtörténés, az imitáció helyett a megélt valóság, a történő jelenlét válik hangsúlyossá ebben a leírásban is. Ennek pedig elengedhetetlen feltétele az együttlenség, a közös itt és most, amit pár

¹⁵ Lásd például itt: Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999).

¹⁶ Jerzy GROTOWSKI, „Az ünnep”, ford. PÁLYI András, *Színház: (Grotowski-különszám)* 33, (2000): 2–6, 2, 5.

¹⁷ PILINSZKY János, „Szakrális színház?”, *uo.*, kiemelés az eredetiben.

¹⁸ PILINSZKY János, „Samuel Beckett”, *Új Ember*, november 2. (1969): 3.

¹⁹ PILINSZKY János, „Nagyszombat margójára”, *Új Ember*, április 28. (1968): 3.

hónappal később a hivatásos és műkedvelő színjátszó csoportok kapcsán is kiemel egy cikkében.

Ez utóbbi kis írás az 1960-as évek derekának, második felének társadalmi folyamataiba ágyazódó színházi törekvések egy jellegzetes vonására reflektál, amikor rámutat, hogy egyes amatőrnek nevezett csoportokban egy olyan újfajta színház megteremtésének igénye fogalmazódik meg, amely „újfajta életközösség” formájában keresi kibontakozását. Ennek része „a szellemi együttélés és a közös kifejezés”, amelynek keretében elmosódik a néző és a színház közötti éles vonal, nemcsak az előadások dramaturgiájában, hanem „a társulások természetében is”.²⁰ Noha itt Pilinszky nem hivatkozik sem a liturgiára, sem a jelenletre, nyilvánvaló, hogy ebben a leírásban is az egyik legfőbb implicit mozzanat az együttességből következő megtörténő jelenlét, amely kölcsönösen átélhetővé, megélhetővé teszi a színházi pillanatot mind a játékosok, mind a befogadók számára, résztvevőkké avatva őket épp a hiteles jelenlét által.

1971 nyarán, amikor több tudósításban is beszámol párizsi benyomásairól, élményeiről, először Párizs teátrális működéséről ad leírást. Ezt írja a városról: „Színház, ahol mindenki egy ismeretlen színmű főszereplője, anélkül, hogy közönsége volna. Tökéletes maszkok, rafinált kosztümök: egy tökéletesen »üres« és közönyös nézőtér előtt; mi ez a lázas felkészültség és tökéletes érdektelenség?”²¹ Írja mindezt kívülállóként, nézőként, aki rápillant a nagyváros forgatagára. Majd pár sorral lejjebb ezt a nyüzsgő, nyilvános életet szembeállítja azzal a menedékkal, búvóhellyel, amit Párizs e publikus színterek mögött kínál.

A hétköznapi élet teatralitása, a színlelés trivialitása kerül szembe a fentiekben említett szakrális, oratorikus, liturgikus formákkal, amelyek Pilinszky felfogásában a hiteles jelenlét valóságosságát biztosítják. A jelenlét fogalma mellett Pilinszky még egy visszatérő gondolatára érdemes felhívni a figyelmet, amelyet pár ízben említ a művészet kapcsán, ez pedig a mozdulatlanság, illetve az unalom. Csehovról azt írja, hogy az ő darabjait „lassan kell játszani, szinte a lassított filmek álomszerű vontottságával, hogy valóban kitűnjék minőségi ereje. A remekműnek ugyanis minősége az igazi és egyetlen tempója, s nem a színészek »szorgos« lótas-futása”.²² A lassúság végpontja a mozdulatlanság, amit a korábban idézett *Szagrális színház?* című cikkében a tökéletesség és teljesség ismérvének nevez: „a szakrális dráma számára a *drame immobile*, a *mozdulatlan dráma* csodálatos lehetőségét kínálja”.²³

²⁰ PILINSZKY János, „Profik és amatőrök”, *Új Ember*, szeptember 15. (1968): 3.

²¹ PILINSZKY János, „Képeslap”, *Új Ember*, június 13. (1971): 3.

²² PILINSZKY János, „A hét margójára”, *Új Ember*, március 14. (1971): 3. Amikor Pilinszky ezt írja, akkor a Csehov-játszás még nem bontja ki e drámák bohózáti, komikus rétegeit, hanem őrzi a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott lélektani realizmuson alapuló elégtikus, nosztalgikus játékmódot.

²³ PILINSZKY, „Szagrális színház?”

A fordulat, a felismerés, a korábban rövid cikkekben elszórtan megfogalmazott színházeszménnyel történő (vélt) szembesülés Robert Wilson *A süket pillantása* című előadásának láttán következik be. *Új színház született* címmel számol be a látottakról szokásos fórumán.²⁴ Egy hét múlva újabb, részletesebb írásban folytatja Wilson színházának bemutatását.²⁵ Majd két hónappal később (miután újra megnézte az előadást) ismét foglalkozik a látottakkal.²⁶ Ezekben a cikkekben – mint azt a jelen írás bevezetőjében írtam – Yeats és Artaud példájához hasonlóan Pilinszky a Wilson létrehozta előadásban saját színházzal kapcsolatos elgondolásait vélte megvalósulni. Amihez az is kellett, hogy azt lássa bele Wilson színpadi produkciójába, amit korábban saját színházeszményeként megfogalmazott.

Kiemeli például, hogy „Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalmát vette alapul. Pontosabban: az áhítat, az álom és a büntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csend és a mozdulatlanság uralja.”²⁷ Wilson korai színházának forrását a vallásos szertartásokban látni nem egyedül Pilinszky benyomása volt. Az ő beszámolója után pár héttel a *Vogue* magazin újságírója jellemezte így az előadás kezdetét: „A kísérők úgy vezetik be a néző-beavatottakat a *Prológ* kezdetén a Cardin emeleti termébe, mintha ez egy rítus volna. De miért mondom, hogy »volna«? A *Prológ* nagyon is rítus, a katolikus egyház fogadalmi gyertyái adják a látványt, a szerkezet pedig a miséé.”²⁸ Ebből a beszámolóból is látható, hogy az előadás fogadtatásában a kontextuskeresés egyik iránya a liturgiával való kapcsolat vélelmezése volt.

Pilinszky cikkében az előadás lefolyásának és kivitelezésének mikéntjéről tett megállapítások alapvetően pontosak. Az idézett jelzők mellett a cikk néma, lassított színházként jellemzi a látottakat, majd átlép a leírásból minősítésbe, kijelentve, hogy a látott előadás „legvégül: igazságtevő színház”, mely „hosszú-hosszú idő után először nevezhető »zseniálisnak«”.²⁹ A második – hosszabb – beszámolójában az előadás kapcsán a jelenlétvésztes jelenségét állítja középpontba, amely „a modern ember egyik legkeservesebb problémája”, és ami „tükröződik a művészet minden területén, de legélesebben, leglátványosabban kétségtelenül a modern színház világában”.³⁰ Pilinszky utal pár mentési/megoldási kísérletre, majd kijelenti, hogy: „Nem tudom még, miért és hogyan? – Wilsonék öt órán keresztül *jelen voltak*.”³¹

²⁴ PILINSZKY János, „Új színház született”, *Új Ember*, augusztus 8. (1971): 3.

²⁵ PILINSZKY János, „Egy lírikus naplójából”, *Új Ember*, augusztus 15. (1971): 4. A lapnak ez a száma dupla (nyolc oldal) terjedelmű.

²⁶ PILINSZKY János, „A Notre-Dame hátában”, *Új Ember*, október 24. (1971): 3.

²⁷ PILINSZKY János, „Új színház született”.

²⁸ Martin GOTTFRIED, „Theater: Robert Wilson – An American in Paris”, *Vogue*, September 1. (1971): 286. A cikkre Sepsi Enikő is hivatkozik Pilinszky-könyvében: SEPSI Enikő, *Pilinszky János mozdulatlan színháza: Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2015), 84–85.

²⁹ Uo.

³⁰ PILINSZKY, „Egy lírikus naplójából”.

³¹ Uo.

A *süket pillantása* második megtekintését követően a konkrétumok megidézése helyett Wilson előadása kapcsán evangéliumi párhuzamokat von a látottakkal. Kiindulópontja az, hogy a remekműveknek – és *A süket pillantását* annak tekinti – a kulcsa az integráló erejük, ami – teszi hozzá – „az evangélium egyik titka is”. Oda azonban, az „evangélium szívébe” mindenkinek „újra és újra vissza kell találnia”.

„Wilsonék színháza a modern művészet eme örök *hazatalálási* kísérletében [...] egyszerre találkozója, s ugyanakkor meghaladása a század minden eddigi »iskolájának«. [...] ez a színház *mer újra szép lenni*. [...] És ellentétben a groteszk és abszurd színházzal, nem a szépet fordítja groteszkre, hanem a groteszket és abszurdot fordítja vissza az álom – és kegyelem – szépségébe.”³²

Wilson rendezésében Pilinszky – éppúgy, mint a *Vogue* idézett publicistája – a formát látja, ami (legalábbis a *Prológban*) számukra a misére hasonlít, és a költő ebből von le ideologikus következtetéseket.

Wilson azonban nem fogadta el előadásainak vallásos értelmezését, mert számára a kiindulópont egészen más volt, miként erről számos interjújában be is számolt. Előadásai nem egy előzetesen koncipiált tartalom közvetítését, reprezentációját szolgálják. Számára a színházban minden elem egyforma jelentőséggel bír, kiindulópontja nem a nyelv (nem az irodalom/dráma), nem egy eszme, hanem a tér, illetve a látvány,³³ és az időbeli kibomlás kapcsán azt hangsúlyozza, hogy számára nagyon fontos megmutatni, „hogy amint a mozgások egymást követik, nincs valódi kezdet és megállás, minden egy ősi mozdulatból származik. Ez kiválóan tanulmányozható a bunrakun és a no-színházon”.³⁴ Wilson tehát a mozdulatlanság és jelenvalóság előképeként nem vallási, hanem színházi mintázatokra utal. Előadásaiban hasonlóképpen nincsen üzenet („mondanivaló”) sem, az értelemtulajdonítás szabadon rá van bízva a befogadóra. Wilson kiemeli, hogy az előadásainak „legalábbis a szó logikai értelmében, nincs »értelme«, csak egy témával vagy egy nagyon személyes tapasztalattal kapcsolatos szabad asszociációkra vonatkoztatható”.³⁵

Tekinthetnénk ilyen asszociációnak Pilinszky reakcióját, ha mindazt, amit *A süket pillantása* kapcsán leírt, nem fogalmazta volna már meg korábban. Ő azonban ebben az előadásban az igazolását, visszavonhatatlan megerősítését látta a kortárs színházzal szemben támasztott, cikkekben, interjúkban évek óta felvázolt elvárásainak. A Wilson-hatás olyan meghatározónak és tartósnak bizonyult Pilinszky János számára, hogy rövidesen és rövid idő leforgása alatt megírt néhány színdarabot,

³² PILINSZKY János, „A Notre-Dame hátában”, kiemelések az eredetiben.

³³ BÉRCZES László, „A munka: álom. Beszélgetés Robert Wilsonnal”, *Színház* 27, 7. sz. július (1994): 10–14.

³⁴ „Testtel hallani, testtel beszélni. Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1, 2. sz. (1998): 69–70, 69.

³⁵ Uo., 70.

1972 második felében Budapesten, illetve 1973 első felében, Franciaországban. Az első darabok megírásának alkotói folyamatáról ő maga számol be '73 elején, a *Film, Színház, Muzsika* Töröcsik Mari által vendégszerkesztett lapjain. A színész nő így vezeti be Pilinszky írását:

„Pilinszky Jánost régóta ismerem és tudomásom szerint különösebben sohasem érdekelte őt a színház. Egyszer aztán beszámolót készített a Wilson-színház párizsi vendégszerepléséről. Ez a cikk felfedezés volt számomra: egyetlen kifejezése, egyetlen gondolata sem emlékeztetett a színházi kritika ismert szótárára és bevált fordulataira. Egy szuverén szemlélet szólalt meg nyilvánvaló egyszerűséggel és természetességgel. Pilinszky most váratlanul két drámát írt: bizonyára a hagyományos értelemben vett »színpadismeret«, »dramaturgiai tudás« nélkül; ezeknek a nagyra értékelt, de alighanem lényegtelen kellékeknek a hiánya – úgy hiszem – lehetséges forrása az újításnak, a sablonok teljes elkerülésének.”³⁶

Ez a *lead* Pilinszky *Hogyan és miért?* című cikkét vezeti be, amelyben a szerző arról ír, hogy „miért és hogyan írtam két színdarabot egyetlen hét leforgása alatt, váratlanul, szinte minden szándék és előkészület nélkül”.³⁷ A darabírás legfőbb indokaként azt a jelenlétkérdést említi, amellyel korábban publicisztikáiban is foglalkozott.

Töröcsik Mari sorainak ellentmondva hangsúlyozza, hogy a színház mindig is érdekelte, bár darabírásra korábban nem gondolt. Mindenekelőtt azért nem, mert számára „a színpad mindenekelőtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlért. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát”.³⁸ József Attila és Rilke egy-egy fogalmára (a világhiányra, illetve a tények elfedte valóságra) hivatkozva sorakoztatja ezek mellé az általa jelenléthiálynak nevezett jelenséget, tapasztalatot, amely kora emberének a sajátja. Ez a „mindennapos jelenlétvésztes óhatatlanul felköltözött – különben logikusan – a színpadra is, szétrombolva a polgári dráma alapjait, s megteremtve az abszurd és frappírozó színházat”. Kitér az unalom jelenségére is, melyről azt írja, hogy a „nagy művészet sose unalom előtti, hanem unalmon túli volt – és lesz is talán. Gondoljunk Bach zenéjére...” Majd pedig a *Gyerekek és katonák* megírásának motívumairól, műve zenei komponáltságáról beszél. Három inspirációt említi, akik hatottak rá, ők Csehov, Lorca és Robert Wilson. Ezt követően az újabb színdarab, a *Síremlék* megírásáról szól röviden, ez esetben a mű líraiságát hangsúlyozva.³⁹

³⁶ PILINSZKY János, „Hogyan és miért?...”, *Film, Színház, Muzsika* 17, 2. január 13. (1973): 8.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo.

Az ebben az írásában megfogalmazott gondolatok rövidesen visszatérnek – részben ismétlődve, részben variálva – néhány cikkében, amelyekben a jövőbeli színház főbb jegyeinek prognózisát állítja föl. A *Milyen is lesz az új színház?*, valamint az *Ismét a színházról* című kis írásokban egyértelműen Wilson színházának inspirációi alapján emel ki néhány ismertetőjegyet. Mindenekelőtt az új színház szépségét hangsúlyozza (szemben az addig domináns csúfsággal), annak unalmontúlóságát emeli ki, és kijelenti, hogy ennek az új színháznak „egyszerre kell tökéletesnek lennie, és a végsőkig esetlegesnek”.⁴⁰ Aztán visszatér a jelenlét kérdésére és problematikussá válására kora színházában, amely folyamatos küzdelmet folytat „nem a megjelenítésért, hanem a jelenlétért”. Itt, az ezzel kapcsolatos gondolatmenete részletezőbb a korábbiaknál, és próbál választ adni a színház(i előadás) mibenlétének, illetve a rajta kívül lévő világhoz való viszonyának kérdésére. Elutasítja a tükrözés felfogását, mert az vagy halvány visszfénye, vagy felesleges megduplázása volna a valóságnak. Azt írja, hogy:

„a színház olyan öntörvényű új valóság és jelenlét, amely épp függetlensége erejével képes a színházon kívüli életet is fölmutatni. *Nem azonos* a való világgal, de sűrített terében és idejében képes a maga külön nyelvére és a maga külön jelenlétének erőterében életünk egy-egy töredékét is kivételes módon abszolutizálni.”⁴¹

A színházi előadás önálló valóságának, autonómiájának gondolata egyúttal a jelenlét kérdésére is választ ad, amely immár nem mimikrije egy valamely másíknak, egy máshol és máskor játszódó eseménynek, hanem itt és most valóban megtörténő. Ehhez még valamire szükség van, a fikcióhoz való viszony megváltoztatására. „Az új színháznak ahhoz, hogy valóban megújulhasson, el kell felednie, nem azt, hogy játék, hanem azt, hogy fikció. [...] Az egyetlen különbség az, hogy a színház »mesterséges« síkján a valóság *másképp* történik meg, mint egyebütt.”⁴²

Színműveinek 1974-es megjelenését követően már csupán egy-két alkalommal tesz színházzal kapcsolatos kijelentéseket publicisztikai írásaiban, esszéiben, ezek is a korábbi téziseinek az ismétlései. Ezeket már saját színdarabjai magyarázatának, apológiájának is lehet tekinteni, amely nézeteket részben a katolikus liturgia, részben Robert Wilson színháza inspirálta, s amelyek irodalmi visszaigazolását is hivatottak nyújtani a saját színpadi szövegek. 1977 elején a következő sorokkal kezdi egy rövid cikkét:

„Kedves gondolatom, hogy a művészet engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség, s a valódi dráma (ezt később Weilnél olvastam) drame immobile, mozdulatlan dráma. Olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a

⁴⁰ PILINSZKY János, „Milyen is lesz az új színház?”, *Új Ember*, november 4. (1973): 1.

⁴¹ PILINSZKY János, „Ismét a színházról”, *Új Ember*, január 13. (1974): 1., kiemelések az eredetiben.

⁴² Uo., kiemelés az eredetiben.

csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlan-ság. Hogy miért? Mivel a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént. Befejeződött, megtették, bekövetkezett. Minden nagy mű abba hatol bele, ahol már nincs mit tennie.”⁴³

A már megtörtént színrevitele a szentmise liturgiáját (is) idézi, másrészt megjegyzendő, hogy – minőségtől függetlenül – bármely mű (a rögtönzésektől eltekintve) rögzített, ide értve az előadó-művészet alkotásait is, amelyek begyakorláson és ismétléseken keresztül történő felkészülést követően kerülnek bemutatásra.

A színpadi forgalom, az alakok mozgása kapcsán Pilinszky azt írja, hogy a

„szereplők jövés-menése a mesterművekben csak látszat. A darab mozdulatlanul áll a múlt, pontosabban a minőség tenyerében. Még pontosabban: a befejezettbe és megváltoztathatatlanba először szól bele a valódi cselekedet, ami nem egyéb, mint a megértő minőség, áhítat, érettség és szensialitás, színházról szólva: a költészet beavatkozása anélkül, hogy bármit is változtatna a tényeken. Minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megválthatatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen és vadonatúj, holott végérvényesen vége van.”⁴⁴

E mozdulatlanság-tézis kapcsán megjegyzendő, hogy ez valóban ismerve bizonyos drámaíróknak, egyes műveiknek, utalhatunk Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheuszára*, Racine tragédiáira vagy Beckett állapotdrámáira, azonban nem univerzális jegye a színpadi „mesterműveknek”.

A cikkben Simone Weilre történő utalás az egyik utolsó olyan hely Pilinszky írásai között, ahol rá hivatkozik (1965-ben említi őt először egy teológiai tárgyú szövegében),⁴⁵ ám az első, amelyben Weilt a dráma (színház) vonatkozásában közvetlenül szóba hozza. Weil hatását jóval inkább teológiai, mint színházesztétikai kell tekinteni, erre a kérdésre a jelen írásban nem térek ki. Részletesen elemzi Weil írásainak Pilinszky poétikai-, színházi- és világszemléletére gyakorolt hatását Sepsi Enikő a *Vogue*-cikk kapcsán fentebb már hivatkozott könyvében.⁴⁶

Az utóbbi, 1977-es cikkek megjelenésének évében, az év őszén kerül ki a nyomdából Pilinszky János utolsó, életében kiadott könyve, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye*.⁴⁷ Ebben a műben a szerző összefoglalja mindazokat a szín-

⁴³ PILINSZKY JÁNOS, „Egy lírikus naplójából”, *Új Ember*, január 2. (1977): 3.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ PILINSZKY JÁNOS, „Jótékonyág és felebaráti szeretet”, *Új Ember*, február 14. (1965): 1.

⁴⁶ SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza...*, főként: 33–48.

⁴⁷ PILINSZKY JÁNOS, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977).

házzal kapcsolatos gondolatait, amelyeket korábban a cikkeiben felvetett. A megjelenést követően ő maga fogalmaz úgy egy interjúban, hogy a könyv „esszészzerű írásaim szintézise”.⁴⁸ A borítón ott a párbeszéd két résztvevőjének neve, Pilinszky és Suttoné, mi több, ez utóbbinak *A süket pillantása* előadásán készült fényképe tölti be a borítót. A kötet legfőbb paradoxona az, hogy mindaz, amit Pilinszky korábban színházi tárgyú publicisztikáiban, esszéiben papírra vetett, az itt fikcionalizálva, egy képzelt párbeszéd részeként kerül bemutatásra. Azt a látszatot keltve, mintha a könyvben Robert Wilson színháza és Sheryl Sutton színésze nyomán fogalmazná meg a szerző színházeszményét és esztétikáját, holott minden már korábban készen volt. A kötetet, a róla szóló recenziójában Gerold László úgy összegzi, hogy az „nem tudós, hanem költői munka”.⁴⁹

A szerző által a könyvnek adott műfaji besorolás belső ellentmondása, hogy egyszerre állítja magát regénynek és párbeszédnek. A szövegnek nincs narrátora, a mű voltaképpen két párhuzamos monológ egymásba szövése (vagy egy hang két szólamra bontása), amelyeknek fő tárgyát azok a művészetelméleti, színházi kérdések adják, amelyeket Pilinszky korábban már megírt. A párbeszéd forma nyomán az a látszat keletkezik, mintha diskurzus folyna a tárgyba vett elméleti kérdésekről, de ezeket összevetve a költő korábbi publicisztikáival azt láthatjuk, hogy számos megállapítást Sheryl szájába ad, amelyeket korábban ő fogalmazott meg. A párbeszéd-nélküliség vagy a párbeszéd látszólagos volta pedig abban is megmutatkozik, hogy a könyv két alakja a felhozott kérdésekben ugyanazt az álláspontot, felfogást képviseli.

A huszonegy fejezetre tagolt szöveg az egyes fejezetek élén (kivéve az elsőt, amely a „szereplők” bemutatkozása) címszavakban felsorolja az adott részben érintett tartalmakat, miként az valódi regények esetében nem egyszer előfordul. A két személy szituációba helyezésénél fontosabbak az érintett eszmék, amelyek legtöbbször megismétlése Pilinszky korábbi művészetével, színházzal kapcsolatos fejtegetéseinek. Viszatarternek a főbb fogalmak, mint a jelenlétvesztés, az unalomtúliség, a mimikriszínpad, a mozdulatlan dráma, az evangéliumi esztétika, a csend és a némaság stb. Van, ahol szó szerint emeli át Pilinszky a régebbi mondatait, van, ahol részletezőbb kifejtést ad bizonyos kérdésekről. Egyes helyeken kifejezetten redundáns, önisméltó a szöveg.

A korábbi cikkekből ismert fogalmak, tézisek mellett a könyv legnagyobb részét *A süket pillantása* című előadással kapcsolatos fejtegetések, leírások teszik ki, illetve az ez alapján a Wilson-rendezés alapján extrapolált művészet- és színházelméleti deklarációk. Már a második – az unalomból kiinduló – fejezet szóba hozza Wilsont, a tempó jelentőségét, és Csehov, Beckett, Ionesco említését követően kijelenti, hogy „Robert Wilson ebben múlta fölül minden huszadik századi elődjét. Látszatra egy-

⁴⁸ KIPKE Tamás, „Beszélgetés Pilinszky Jánossal”, *Új Ember*, január 1. (1978): 2.

⁴⁹ GEROLD László, „A csillagmozgású színház esztétikája”, *Híd* 42, 3. sz. (1978): 3. Újraközölve: GEROLD László, *Ígylétünk* (Újvidék: Fórum Könyvkiadó, 2006), 136–141, 137.

szerűen azzal, hogy többszörösére lassította szereplői mozgását.⁵⁰ Wilson forradalmian átértékelte a megszokott (színpadi) időt, amelyet hagyományosan sűríteni szoktak. Neki viszont „sikerült bebizonyítania, hogy ötszörösen lassú mozgással egy szokásosnál lényegesen sűrítettebb egészet sikerül színre hoznia”.⁵¹ Ehhez a lassúsághoz természetesen a színpadi mozgás tempóján keresztül vezet az út, melynek kapcsán Pilinszky azt hangsúlyozza, hogy a lassúság bizonytalanságot eredményezett – amit ő az előadás erényeként emel ki. Sheryl Sutton szájába adja a Wilson-előadást a katolikus szentmisével összekapcsoló kijelentéseket, amire „Pilinszky” úgy reagál, hogy a rendezőnek „a provokatív színházból sikerült visszahúzódnia a csendbe”.⁵²

A párbeszédben szó esik a színpadi folyamatok szimultaneitásáról, ennek a nézőre gyakorolt hatásáról, és ennek mélyén a létezés döbbenetéről – mintha Wilson stilizált szcenírozása valódibb volna a valóságosnál. Mert a történések láttán „[n]em azt csodáljuk, hogy valami megszületett, hanem azt, hogy egyáltalán van”.⁵³ Majd pedig oldalakon át *A süket pillantása* leírása, ismertetése következik. A második felvonásra való rátérés előtt utal arra, hogy a szereplők némán vesznek részt az előadásban. „De miként lassúságuk, némaságuk is természetesnek tűnt, ahogy a légtornászok se beszélnek.”⁵⁴ Ezt követően pedig sorra veszi a szereplőket, ami után a további felvonások leírása olvasható.

A kilencedik fejezet alcíme az, hogy „A süket pillantása, úgy, ahogy Sheryl Sutton, és úgy, ahogy én láttam”. Itt az előadásnak a kísérleti színházhoz, illetve a szürrealizmushoz való viszonyáról esik szó, döntően metaforikus nyelven. A szürrealizmus meghaladása kapcsán például az olvasható, hogy Wilson az előadásban „a nyílt vagy lappangó montázs elemeket előbb fölhevítette, majd egyetlen golyóvá olvasztotta”. Majd az, hogy ez az előadás „a század egyedül szép és minden tériszonytól mentes, tengernyugalmú alkotása”. És mindebből a különlegességéből és rendkívüliségéből az következik, hogy „A süket pillantását nem kell megnézni. *A süket pillantása* egyszerűen van. [...] A darab – ilyen értelemben – csakugyan világmodell.”⁵⁵

E grandiózus kijelentések után a szöveg visszatér Pilinszky alaptémájához, a jelenlét kérdéséhez, ahhoz, hogy megszűnt a színpad realitása. Mint írja, „[m]a elég egy köhintés a nézőtéren, hogy a színpad megsemmisüljön”.⁵⁶ Amin azt kell érteni, hogy az előadás során bekövetkező tényleges történések, amelyek nem elpróbált tettek és mondatok ismétlései, hanem spontán következnek be (mint a köhögés

⁵⁰ PILINSZKY JÁNOS, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020), 16.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo., 21.

⁵³ Uo., 24.

⁵⁴ Uo., 37.

⁵⁵ Uo., 46–48.

⁵⁶ Uo., 54.

vagy egy bogár beröppenése a színpadi fénybe stb.), sokkal jelenvalóbbak, mint a színpadra szcenírozott mozzanatok. Wilson ezt – a Sheryl Sutton szájába adott magyarázat szerint – úgy hidalta át, hogy az előadásba „egyszerre építette be a tökéleteset és a tökéletlent, az esetlegeset és a vitathatatlant, a bénát és az atlétát. [...] Igazában mind az öt felvonás a nézőtéri köhintések színrevitele volt.”⁵⁷ Ezeknek az esetlegességeknek a felemlítésén túl a jelenlétvesztés univerzális léttapasztalatára fut ki a gondolatmenet. Ami (miként a 13. fejezetben Sheryl fejtegeti) nem csupán a színházi előadás jellemzője, hanem mindenütt jelen van. Ha ez itt – szűrhatjuk közbe – nem tűnik ellentmondásnak, hiszen ha sehol sincs jelenlét, akkor vajon honnan (milyen fix pontból) nézünk rá a létezésre, ahonnan ez a hiány megmutatkozik. A jelenlétvesztésnek ez a folyamata aztán a könyv szerint elvezetett oda, hogy „[a] valódiból *semmi*, majd a semminél is gonoszabb *mintha* lett, a hiánynál is gyötörőbb *mintha*, aminek még elvetésével és elpusztításával se juthatunk vissza a bizonyosságba és a jelenlétebe.”⁵⁸

A jelenlétvesztés felszámolásában Wilson színházának meghatározó szerepet tulajdonít Pilinszky, aki a könyv egy későbbi részében a fentiekben idézett cikkeiben már előtérbe állított mozdulatlandráma-koncepciót veszi elő újra. Ami számára „nem azt jelenti, hogy tökéletesen mozdulatlan, mint Prométheusz a sziklán, Jézus a kereszten vagy egy kataton-skizofrén betegsége végkifejletében. Bár az se véletlen, hogy tragédiája csúcán ki-ki *kővé mered*.”⁵⁹ Itt fogalmazza meg azt az ambícióját, hogy „lehetne szó szerinti értelemben is mozdulatlan darabokat írni.”⁶⁰ Ő azonban ezen – legalább is szándékában – már túl van, hiszen az 1972–73-ban írott négy színműve ilyen törekvést képvisel. Első monográfusa, Fülöp László megállapítása szerint ezek a szövegek az „oratóriumszerű lírai misztériumjátékok” irányába mutatnak, melyek egyenesen „antidramák”, melyekben a „jelenetek, epizódok, helyzetek, kevés eseményű állóképek, valamint a lírai és filozofikus alkatú reflexiók jobbra szoros egymásra vonatkoztatás nélkül vannak összefűzve, töredezetten s lazítottan füzéres szerkezetben.”⁶¹

A *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* az utolsó fejezeteiben eltávolodik a korábbi művészetelméleti témáktól, illetve pár olyan megállapítást tesz, amely lazán érintkezik ezzel, mint például a csupa kérdésből, vagy csupa kopogtatásból álló darab ötlete. Ez utóbbit majd a *Három egyfelvonásos opera (terve), énekesek nélkül* című „librettójának” első művében (*Kopogtatások*) fogja megírni.⁶² Vagy ilyen téma a cirkusz repetitív és valóban megtörtéző jellege, illetve haszontalansága.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo., 61.

⁵⁹ Uo., 69.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ FÜLÖP László, *Pilinszky János* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 224.

⁶² PILINSZKY János, „Három egyfelvonásos opera (terve), énekesek nélkül”, *Négy Évszak*, március 4. (1979): 5.

Ebben a könyvben – miként korábbi publicisztikáiban is – Pilinszky magától értetődően keveri össze darab és előadás, azaz dráma és színház fogalmát. Grotowski és Wilson művei kapcsán is darabról ír, és bár a jelenlét problematikáját a színházi tapasztalathoz köti, mégis drámaírókkal (Csehov, Beckett) példalózik. *A süket pillantása* revelációja nyomán, noha a színház megújulását, megújítását vizionálja, ezt egy olyan előadás kapcsán teszi, amely nem kapcsolódik irodalomhoz, mely pusztán előadásként létezik, mégis irodalmi eszközökkel fog bele saját mentési kísérletébe. Egy 1975 végén megjelent körinterjűben – melyben az eddigiekben áttekintett színházkép ismétlődik, benne Wilsonnal, Suttonnal, a jelenléthiánnyal, unalommal, liturgiával stb. – határozottan kijelenti, hogy „a színház fokozottan irodalmi szemléletűvé válik”.⁶³ Különös, hogy a színház ismérvei, művészeti specifikumai mennyire másodlagosak ebben a felfogásban, amely épp a reveláló erejű Wilson-élmény kapcsán hangsúlyozza az irodalom primátusát. E szemléletből adódik az is, hogy nem a színház, hanem az irodalom révén (színművekkel) próbálja orvosolni az általa diagnosztizált, a szerinte a mindennapi létben és a színpadon tapasztalható jelenléthiány kor- és kórtünetét.

A jelen írás nem Pilinszky János színműveivel, hanem az ő színházzal kapcsolatos nézeteivel foglalkozik, de végezetül röviden kitérek a darabokra, illetve fogadtatásukra is. Négy színdarabjáról kevés elemzés született. Legutóbb Sepsi Enikő szentelt monográfiát a témának, melyben főként e darabok szellemi, esztétikai és színházi előképeit elemzi, a Pilinszky-darabokat a kétszáz oldal meghaladó terjedelmű kötetben egy tizenkét oldalas fejezetben vizsgálja.⁶⁴ Fülöp László említett első monográfiáját⁶⁵ követően újabb monográfusa, Tolcsvai Nagy Gábor is csupán röviden érinti könyve végén, a „Próza, dráma” fejezetben a színpadi műveket. Radnóti Sándor a mesékkel együtt tárgyalja a színdarabokat.⁶⁶ Radnóti Zsuzsa önálló tanulmányban,⁶⁷ majd pedig Tarján Tamás egy rövidebb, általa „gyorsrajznak” minősített írásában foglalkozik kifejezetten a színdarabokkal.⁶⁸ Robert Wilsonnak a Pilinszkyre és az ő színházképére gyakorolt hatását elemzi Pályi András esszéje.⁶⁹

⁶³ APÁTI Miklós és BULLA Károly, „Mit jelent Önnek a színház: Beszélgetés írókkal, költőkkel”, *Színház* 12, (1975): 4–7, 5. Pilinszky mellett Simonffy András és Nádas Péter szerepel az interjűben.

⁶⁴ SEPSI, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, „A színdarabok” fejezet: 119–130.

⁶⁵ TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2002), a „Próza, dráma” fejezet: 170–177.

⁶⁶ RADNÓTI Sándor, „Pilinszky János meséi és drámái”, *Kortárs* 18, 7. sz. (1974): 1157–1164.

⁶⁷ RADNÓTI Zsuzsa, „Gyerekek és katonák – Pilinszky János, a drámaíró”, *Kortárs* 23, 1. sz. (1979): 121–126.

⁶⁸ TARJÁN Tamás, „Pilinszky, a színműíró”, in *„Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 6 (Budapest: PIM, 1997), 154–158.

⁶⁹ PÁLYI András, „Wilson és Pilinszky”, *Jelenkor* 31, 4. sz. (1988): 321–326.

A Wilson-hatást megelőzően írott színpadi műve, a *KZ-oratórium*⁷⁰ esetében Pilinszky elutasítóan fogadta annak színrevitelét, de szembeötlő, hogy már ekkor (1962-ben) ott szerepel a mozdulatlan dráma fogalma e műve kapcsán (amikor még Simone Weil ilyen jellegű felfogását nem is ismeri). Egy naplójegyzetében 1967 decemberében ezt írja:

„Egy H. P. nevű fiatalember felkeresett tegnap délután. »Kibontotta« 16 realiztikus képben az Egyetemi Színpad számára oratóriumomat. Mekkora félreértés! [...] A »drame immobile« fogalmát H. P. szó szerint értette! Ugyanakkor világos megfogalmazásával magam is adós vagyok még. Át kellene nézmem a régi magyar passiókat és iskoladrámákat.»⁷¹

A H. P. monogram Halász Pétert takarja, aki – az Universitas Együttes színészeként – *A pokol nyolcadik köre* címmel készített előadásszöveget Pilinszky oratóriumából, melyet Ruszt József rendezett, s melynek 1967. december 16-án volt az ősbemutatója. Pilinszky még a bemutató előtt vetette papírra idézett véleményét, az előadás azonban – a szerző negatív véleményével szemben – szakmai sikert aratott. A színrevitelt Grotowskitól eredeztetett pszichofizikai tréningek előzték meg. 1968 márciusában a 16. Pármai Nemzetközi Egyetemi Fesztiválon a produkció második díjat kapott, az előadást „a nézők pisszenés nélkül ülték végig, s több mint tízperces vastappsal honorálták a produkciót.”⁷² Halász Pétert még egy vonatkozásban indokolt itt megemlíteni. Ő is látta Wilson 1971-es, *A süket pillantása* című művét, ő Nancyban, az év májusában.⁷³ Az előadás „főszereplője” Sheryl Sutton aztán New Yorkban kapcsolatba került az oda emigrált Halászékkal és az általuk alapított Squat Színházzal. 1979-ben be is költözött az általuk bérelt épületbe, és szereplője volt az 1980-ban bemutatott *Mr. Dead & Mrs. Free* című előadásuknak.⁷⁴ Ami alapvetően különbözött Pilinszky fentiekben áttekintett színházfelfogásától.

A hetvenes évek eleji Pilinszky-darabok színrevitele közül kettőre került sor a szerző életében, a *Síremlék* 1978 februárjában a Népszínház produkciójában a Várszínházban, Maár Gyula rendezésben, az *Élőképek* pedig 1980 márciusában az Egyetemi Színpadon, Vándorfi László rendezésében került közönség elé. Az előbbiről Nánay István a következőket írta:

⁷⁰ PILINSZKY János, „Sötét mennyország. KZ-oratórium”, *Új Írás* 2, 12. sz. (1962): 1365–1372. A mű a későbbiekben az első megjelenésben alcímként használt címmel jelent meg.

⁷¹ PILINSZKY János, „Naplójegyzet”, in PILINSZKY János, *A mélypont ünnepélye*, szerk. JELENITS István és DOMOKOS Mátyás, 2 kötet. (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1984), 1:341.

⁷² NÁNAY István, *Profán szentély: Színpad a kápolnában* (Pécs: Alexandra Kiadó–ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007), 96. Az előadás részleteiről az abban előbb sűgőként majd szereplőként közreműködő Koós Anna könyvében is olvashatunk: *Színházi történetek – szobában, kirkatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 35–36, 42–47.

⁷³ Uo., 67–69.

⁷⁴ Uo., 254–255, 271–275.

„[Pilinszky színművének] lényegét Törőcsik Mari hallatlan intenzív színészi jelenlétével csaknem egymaga képes megjeleníteni. Ám az előadás egésze félresikerült. [...] Az asszony körül levő szereplők jól-rosszul felmondják Pilinszky szövegét. De hiányzik a szavak mögött gyülő feszültség, melyet többek között a mű sajátos, az egymással nem túl szoros összefüggésben levő szövegrészek közötti csendre, szünetekre épülő ritmusa ad, valamint az az eseménytelen cselekvéssor, mely egy-egy ilyen csendben létrejöhet. De a csend is és a csend tartalmának megjelenítése is hiányzik, marad Törőcsik mosolya. Ám ez egy egész előadásra nem elegendő.”⁷⁵

Az *Élőképek* ősbemutatója kapcsán Pályi András a kritikájában részletesen ismerteti-elemzi Pilinszky darabját, majd összeveti a megvalósítást a szöveggel, kitérve a lényeges változtatásokra. A rendezést összefüggésbe hozza Wilson színházával, és az összegző bekezdésben kiemeli, hogy a produkció leginkább megnyerő mozzanata a színpadi jelenlet, amelyben szó sincs színpadi illúzióról. Pályi elismeréssel szól az új színészet kereséséről, és arról, hogy „akadt egy színházi csoport, mely vette a fáradságot, s kibogozta magának a színházi üzenetet egy első pillantásra talán színháziidegennek tűnő írói látomásból”⁷⁶

Pilinszky János 1981 májusában bekövetkezett halála miatt színműveinek későbbi színreviteleivel már nem találkozhatott. Pilinszky-bemutatókból a színházi adattár huszonegyet tart nyilván, amely számba néhány költői est és balettprodukció is beletartozik. A *Végkifejlet* kötetben kiadott négy színdarabjából eddig – 43 év alatt, 1978-tól 2020 végéig – kilenc bemutató született. Ez azt mutatja, hogy ezek a művek nem épültek be a magyar színház életébe, nem kerültek fel a repertoárra. Pilinszkynek a jelenlet színházáról megfogalmazott víziója – és Robert Wilson színházának inspirációja – nyomán írott darabjait nem igazolta vissza a hazai színházi gyakorlat. Pályi András már 1988-ban azzal összegezte a Wilson-hatást középpontba állító írását, hogy „a költő Pilinszky darabjai [...] máig megmaradtak annak, amik születésük pillanatában lettek: szent és átkozott írói kihívásnak, amire a magyar színház azóta se tudott se igent, se nemet mondani”⁷⁷ Ezt a megállapítást az azóta eltelt bő három évtized megerősítette.

E színdarabok ambivalens hazai recepciója, mely lényegében mellőzi őket mind az irodalomtudományban, mind a színházi gyakorlatban, többféle okra vezethető vissza. A fentiekben azt a vonatkozást emeltem ki, amely Pilinszky – gyakran költői nyelven megfogalmazott – színházi elképzelései, ezeknek egy Robert Wilson-előadásban vélelmezett visszaigazolása, majd e színházi élményből táplálkozó saját

⁷⁵ NÁNAY István, „A Népszínház első lépései”, *Színház* 11, 5. sz. (1978): 1–10, 7.

⁷⁶ PÁLYI András, „Az *Élőképek* kettős színpada: Az Universitas Pilinszky-bemutatójáról”, *Színház* 13, 8. sz. (1980): 15–17, 17.

⁷⁷ PÁLYI, „Wilson és Pilinszky...”, 326.

szépirodalmi szövegek létrehozása, és végül a korábbi színházra vonatkozó kijelentések fikcióba illesztése közötti kapcsolatot helyezte előtérbe.

Pilinszky ennek a folyamatnak minden egyes lépésében regisztert, kontextust váltott, publicisztikából színházba, színházból drámába, drámából párbeszédés prózába lépve át, ám mindvégig megőrizve a költői nyelvnek és szemléletmódnak ezektől a regiszterektől elkülönülő különösségét. A jelenlét színházáról alkotott víziójában annak az ellentmondásnak a feloldására tett költői-gondolati kísérletet, ami az életbeli jelenvalóság és a színház között fennáll. Az általa használt színházfogalom kapcsán az mindvégig eldöntetlen marad, hogy színházon a megkomponált művet vagy az eseményt érti-e. A jelenlét színházának kívánalomként, elérendő célként történő megfogalmazása azt feltételezi, hogy a színház magára öltheti a valóságnak azt a jegyét, hogy ténylegesen megtörténő, ittlévő, jelenlévő legyen – azaz ne legyen fikció, reprezentáció, hanem legyen prezentációvá, vagyis váljék felmutatássá. Felmutatássá abban az értelemben, mint amilyen az úrfelmutatás a misén. Ennek a hívő szemében ténylegesen megtörténő eseménynek a hatása revelatív lehet. Kaffka Margit írja a *Színek és évek*ben: „Gyönyörű fiatal pap volt, szelíden és fehéren állt az oltárnál, mint az Isten báránya, reszketett, és felemelte a megszentelt ostyát. Ájultan esett össze úrfelmutatás után.”⁷⁸ Pilinszky János színházi tárgyú írásaiban mindvégig azt a lehetőséget kereste és remélte a színházban, azaz a színház révén megvalósulni, ami „egyfajta lemondás, mozdulatlanság (ha úgy tetszik »antiszínház«), ami azonban lehetővé teszi számára akár a legszélsőségesebb extázist”.⁷⁹

⁷⁸ KAFFKA Margit, *Színek és évek* (Budapest: Móra Kiadó, 1978), 104.

⁷⁹ PILINSZKY János, „Oratorikus forma?”, *Új Ember*, március 10. (1968): 3.