
KOLLÁR ZSUZSANNA

POLITIKUM A PINTÉR BÉLA-DRÁMÁKBAN

Pintér Béla kortárs drámaíróként és rendezőként elsősorban a magyar társadalmat érintő kérdésekkel foglalkozik. Sikere többek között abban rejlik, hogy megírja és közérthető nyelven színpadra viszi a magyar múlt traumáit, tabujait és a társadalmi konfliktuszónákat, valamint a legkülönbözőbb társadalmi csoportokat érintő kérdéseket járja körül.

Pintér színházi író: azok közé a kortárs drámaírók közé tartozik, akik a színház világát, az előadások szerkezetét belülről ismerik, ezért drámáinak felépítését, nyelvét a színházi, az előadói hatásmechanizmusok döntően meghatározzák. Színházi formanyelve zárt és egységes, a drámaszöveggel szoros kapcsolatban áll, ezért nehéz is e kettőt külön elemezni. Azt is érdemes tekintetbe venni, hogy a Pintér-drámák esetében a szövegek mindig jóval a bemutatók után jelennek meg, így a drámákkal is a színpadon, és nem könyvformában találkozunk először. Pintér Béla a kezdetektől fogva a saját színpadi kód- és szabályrendszerének alárendelve, színpadi elképzeléseinek megfelelően ír. Sőt, a kötetben szereplő írások mind olyan művek, amelyek eredetileg nem is olvasóknak íródtak. Művei megjelenésének elsődleges célja az előadások lenyomatainak megőrzése volt, afféle dokumentációnak szánták. Csakhogy a társulat országos sikerei és Pintér Béla alkotómunkájának széleskörű elismerése révén, továbbá a szerző kultusza folytán a drámakötetekre egy olyan olvasóréteg is igényt tart, amely adott esetben a társulat egyetlen előadását sem látta, és Pintér Béla személyében nem a rendezőt, színészt, társulatvezetőt, hanem a drámaszerzőt ismeri. Szövegeinek drámaírói életműként való értelmezése – és ilyenformán létrejötte is – ennek az olvasói igénynek a következménye. Ráadásul a megjelent művek további folyamatokat is felerősítettek: drámáit más társulatok is színpadra viszik, és ez a tendencia a köteteknek köszönhetően bizonyára folytatódni fog. A széles olvasóréteg a műveket az (anyagilag egyre szűkebb közönség számára elérhető) előadásoktól teljes mértékben függetlenül értékeli, így Pintér Béla drámaírói életművének vizsgálata mostanra az irodalomtörténet sürgető feladatává vált.

Az első drámakötet megjelenését követően íródott szövegekre már valamiképpen hatással lehetett, hogy a művek egy szélesebb olvasóközönségre is számot tarthatnak. Mindezt alátámasztani látszik, hogy a második kötet közel azonos terjedelmű, mint az első, de míg az első nyolc drámát tartalmaz, addig ez utóbbi már csak hatot, a szövegek tehát némileg hosszabbakká váltak, mióta az írás kezdőpillanatától fogva jelen van a publikálás lehetősége. Az *Ascher Tamás Háromszéken* című drámának a második kötetben már külön színpadi és szerzői változata is van, utóbbi számos olyan monológot tartalmaz, ami terjedelmi okokból kimaradt az előadásból. Pintér mégis úgy gondolta, hogy a szerzői változatot is közreadja olvasóinak. Mindezt értelmezhetjük úgy is, hogy a szerzői változatot

mint írott alkotást az életműve önálló részének tekinti. Azaz a drámák innentől már nemcsak az előadások dokumentációjának állomásai, hanem olyan irodalmi művek, amelyek az előadások nélkül is teljes értékűek, és esztétikailag, formailag önálló alkotásokként szereznek érvényt maguknak. A továbbiakban a drámaírói életmű egyes darabjainak politikumát értékelem, bizonyos esetekben szükség-szerűen kitérve az írásban még meg nem jelent művekre is.

A reménytelenség színháza

Pintér Béla drámáiban a civilség azt jelenti, hogy egyszerű, hétköznapi alakjai által nyers, egyenes, könyörtelenül nyílt drámai szituációkat teremtve szembe-sít bennünket azzal, hogy az ember – és elsősorban, de nem kizárólag a magyar ember – kényszerűségből és szükségszerűen kisszerű. A szereplők jelleme és jellemhibái sokszor a humor forrásai. A hazudozás, az önzés, a rosszindulatú-ság és a butaság alapmotívuma az egyes karaktereknek, akik, mivel hétköznapi alakok, egyértelműen ránk olvasókra és a hétköznapiakra referálnak túlzó, paro-disztikus megjelenítésükkel. Ez a szembesítés persze hordoz magában egyfajta tragikumot azért, hogy ellentétben áll azzal a nem létező, ideális világgal, amelyről nézőként szeretjük azt hinni, hogy létezik. Ha elfogadjuk a remény színházát esztétikai kategóriaként, akkor azt mondhatnánk: Pintér Béla drámái a pintéri reménytelenség színházának alapanyaga. Műveiben mindig az embe-rek egymással való bánásmódja az, amiből rendszerek, vagy, ahogy Herczog Noémi fogalmazott, diktatúrák épülnek fel,¹ így azt lehet mondani, hogy Pintér nem társadalom- vagy rendszerkritikus, hanem elsősorban emberkritikus alkotónak tekinthető, aki mindenért az embert teszi felelőssé. Épp ezért nem kínál fel azonosulási lehetőségeket sem a befogadónak. Műveiben nincsenek az olvasók számára fenntartott autoriter üzenetek, olvasóját nem nevelni, hanem szembesíteni akarja az ember megjobbíthatatlanságával.

Ebben a tekintetben a drámák politikuma nem kifejezetten a magyar tár-sadalom egészének tudatos bírálataként jelentkezik az előadásokban, hanem a hétköznapi emberek konfliktuskezelését és világnézetét exponáló módszer-ként. Politikum alatt elemzésemben tehát azt az alkotói eszközt értem, ami-vel a szerző megvilágítja az egyes szereplők problémakezeléshez való hibás hozzáállását. Ezt kétféle eszközzel éri el: aktuális politikai-jellegű témákat, diktatórikus tereket vagy konkrét eseteket emel át a művészetbe (fenntartva a referenciális olvasat lehetőségének illúzióját), vagy a társadalom tagjai által gyakran elkövetett helytelen eljárásokat állítja színpadra. Mielőtt példákat és módszereket vennék sorra, szükségesnek tartom tisztázni a politikum fogal-mát más fogalmakkal való hasonlósága miatt. A színház politikussága és a

1 HERCZOG Noémi, „Viszlát zsenikultusz!”, *Élet és Irodalom* 62, 1. sz. (2018), online: <https://www.es.hu/cikk/2018-01-05/herczog-noemi/viszlat-zsenikultusz.html> (Letöltés: 2020.02.15.)

politikai színház fogalmaira gondolok elsősorban. Politikusság, politikum alatt a politika szó ösetimológiájához visszanyúlva a közös gondolkodást, a közösség ügyeinek több szempontú megvitatását és a problémakezelés lehetséges formáinak a felmutatását értem. Fontos, hogy a színház politikumát/politikusságát ne keverjük össze a politikai színházzal. Míg ugyanis a politikus színház társadalmilag tudatos, kritikai művészet, addig a politikai színház a színházat, az esztétikumot a politika vagy az ideológia szolgálatába állítja, és meg akarja a befogadót győzni valamiről egy egyértelműen megfogalmazható üzenet által, anélkül, hogy kérdezne, kétségbe vonna, relativizálna, vagy elismerné a befogadó önálló értelmezésének létjogosultságát.² Pintér színháza nem politikai, hiszen nem áll szándékában megváltoztatni közönsége politikai álláspontját, és ő maga sem alkot politikai perspektívákat. A politikai témák elsősorban az általános emberi hibák reprezentációjához nyújtanak környezetet.

Pintér drámáiból sosem olvashatók ki konkrét, kizárólagos üzenetek, megoldások, helyes utak, vagy utasítások. Sokkal inkább keltik azt az érzetet az olvasóban, hogy egyáltalán nem is létezik semmilyen (ki)út, azaz nincs iránymutatás egy adott közösség újraszervezésére, vagy megerősítésére. Ellenkezőleg: maga a probléma az emberi természetben lokalizálódik, amely adott, ilyenformán a drámai művek – és maguk az előadások is – sokakat érintő vagy sokak által ismert társadalmi jelenségeket mutatnak be úgy, hogy a helytelen emberi viselkedést humorral ábrázolják. Míg az olvasó jót nevet a karikírozott alakok nyomasztó stílusán, rossz döntésein, erkölcstelenségén, addig Pintér rávilágít arra, hogy az egyéni cselekvés miként lesz romboló hatással a közösségre. A drámákban lévő történetek éppen azzal érnek el hatást, hogy nem hermetikusan lezárt, légüres térben lévő, kitalált események jelennek meg bennük, hanem ezeket összekeveri a valóság egyes elemeivel. A cselekmények valamint az egyes karakterek jellemvonásai gyakran nem pusztán hétköznapi emberekhez, hanem olyan ismert esetekhez, alakokhoz köthetők, akik országos nyilvánosságot kapva az előadás elkészülésekor már eleve részei a közbeszédnek. Mindenki hallott róluk, a többségnek van valamilyen prekonceptiója, háttérismerete, esetleg ítélete, ezért a nézők közösségi módon viszonyulnak az előadáshoz, és az olvasott drámához is. Az aktualitás révén a művek érzékeny pontokra tapintanak, mivel azonban a közösségi emlékezet az átalakult médiatérben hamarabb felejt, így a dráma (akár csak néhány évvel) későbbi olvasói már nem feltétlenül tudják visszafejteni az alkotás készületekor keringő közbeszédet, híreket. Ugyanakkor az előadások a premier utáni 1-2 évben szoros kapcsolatban vannak azokkal a valós eseményekkel, amelyek a szerző személyét vagy a produkció cselekményében lévő valós elemeket érintik. A drámák a cselekményben rejlő, társadalommal viszonyba lépő politikum révén válnak aktuálissá, s nem kizárólag a rendezésben lévő aktualizáló utalások révén. Sőt, azok az utalások vagy elemek, amelyek az előadásokat lokalizálják, általában a színpadi megjelenítés

2 Erwin PISCATOR, *The Political Theatre. A History 1914–1929*, ford. Hugh RORRISON (New York: Avon, 1978).

révén kerülnek más megvilágításba, ilyenformán a művészet szűrőjén keresztül tudunk rájuk tekinteni.

Ahogy Stuber Andrea kritikus reagált hétköznapi szavakkal: „Félelmetes ez az ember. Már mint Pintér Béla. Zseniális. Zseniálisan... szemét.”³ A szemét-szót Stuber azért használta az *Ascher Tamás Háromszéken* című előadás kapcsán, mert Pintér egy kormánypárti lap, a *Heti Válasz* sértődött cikkében vázolt kioktató ötletből írta meg a drámát. Ez a tény a dráma és a minket körülvevő világ közötti átjátszás által izgalmassá teszi a szöveg keletkezéstörténetét, hiszen a drámaszövegen túli ismeretek hozzáadódnak a politikum érzékeléséhez. S noha az előbb említett dráma részben valós eseményeken alapszik, és sok valós elemet tartalmaz, a drámába bele nem kerülő valóságról való tudásunk az, ami megtölti politikummal a befogadást. Egyes Pintér-drámák keletkezésében központi szerepet játszanak aktuális sajtótémák, politikai botrányok, országos sajtóba kerülő események, és a közbeszéd. Pintér célja sohasem az, hogy ezeket az eseményeket pusztán rögzítse, vagy ezeket kihasználva keltse fel az olvasó/néző érdeklődését. Az események mögött húzódó etikai vagy társadalmi kérdésekre reflektál, miközben ezek feltárásához a valóság diskurzusát használja eszközként.

Ilyen volt a *Szutyok*ban megjelenő radikális rasszizmus 2010-ben, négy évvel az olaszliszkai lincselés után, valamint egy évvel a Magyar Gárda Mozgalom feloszlata után. A *Szutyok*, amely 2011-ben elnyerte a legjobb színpadi szöveg díját is a XI. Pécsi Országos Színházi Találkozón,⁴ szól a mindennapi rasszizmusról, az előítéletekről és annak káros hatásairól is, de rávilágít a társadalomnak a roma árvák örökbefogadásához való hozzáállására is, arra, hogy sok közösségen belül egyszerűen normasértőnek számít roma – vagy egyáltalán állami gondozott – gyermeket örökbe fogadni. Ennek a ténynek a nyilvánosságban való rögzítése már önmagában véve is tabu volt. A tabukat Pintér közel sem egyoldalúan kívánja megvilágítani. A dráma az örökbefogadott két lányt ugyanis nem pusztán jóságos szenvedőkként jelenítette meg, akiket a társadalom kirekeszt, és akiknek folyamatosan küzdeniük kell az előítéletekkel. Olyan megbántott, sérült kamaszokként látjuk őket, akiknek a szerető család és az elfogadó közösség hiánya, a rémálomszerű bánásmód és a megbélyegzés fokozatosan (de)formálja a személyiségét. Az árvák az árvaházban a dráma elején a népzene nyelvén el is éneklék ezt: „*Mostoha volt hozzám még, hozzám még a világ is. Száraz földben elhervad a virág is.*”⁵ Ezeket a rendkívül összetett társadalmi helyzeteket az egyszerűség elementáris erejével, tűpontosan jelenítik meg a népzenei betétek. Az állami gondozottak „a száraz földben” olyanná válnak,

3 STUBER Andrea, *Naplója*, online: http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/naplo_2017_dec.htm (Letöltés: 2020.01.18.)

4 Vö. PINTÉR Béla és Társulata, online: <http://pbest.hu/repertoar/szutyok/> (Letöltés: 2020.02.28.)

5 PINTÉR Béla, „*Szutyok*”, in PINTÉR Béla, *Drámák*, 149–195 (Budapest: Saxum Kiadó, 2013), 157.

amilyenek látják őket: csúnyák, örültek, bűnösök. Anita és Rózsi számára egyrészt életkoruk miatt is későn jön az örökbefogadás. Másrészt meghatározó az a momentum, hogy a szülők a meddőség miatt döntenek az örökbefogadás mellett, hogy eredetileg újszülöttet szerettek volna s mintegy sajnálatból, egyfajta pótlékként viszik haza a lányokat, de minden segítségük arra irányul, hogy megváltoztassák, saját képükre formálják vagy, ahogy ők látják: integrálják őket. Anitának ki kellene lépnie roma identitásából az elfogadásért, Rózsinnak pedig rohadó fogait le kellene csiszolni és porcelánfogsort rögzíteni a gyökereire. A Szutyok-gúnynevet viselő, állami gondozott Rózsi különböző pszichés problémákkal küzd, de mindent megtesz a maga eszközeivel azért, hogy szeressék, és elfogadják. Kötődése kifejezésül az alsóbb társadalmi rétegekre jellemzően hatalmas betűkkel magára tetováltatja szeretett nevelőszülei nevét. Anita ugyanúgy igyekszik kifejezni kötődését, amikor édes szüleinek nevezi őket, ám mindeközben hazudós, és meglopja a nevelőapja által vezetett amatőr színjátszó kör egyik tagját. Amikor kiderül, bocsánatot kér, hiszen maga sem tudja, miért tette. Rózsi ezt követően visszaköltözik az intézetbe, és később bosszút áll a családon: leleplezi az Anitával viszonyt folytató Attilát. Rózsi ekkor már szélsőjobboldali eszméket valló, másokat etnikai hovatartozása miatt kirekesztő karakterként tér vissza – így a szerző egy lehetséges betekintést ad az ilyen eszméket éltető, sérült emberek lelkivilágába. S míg a hírekben a neonácikat mindig csoportként reprezentálják, a *Szutyok* című drámában egy szeretetre és elfogadásra vágyó, torzult személyiségű állami gondozottat látunk, aki saját problémái elől mások gyűlöletébe menekült, és szinte nevetségesen groteszk módon hisz saját igazában. Mindeközben az örökbefogadó szülők, Attila és Irén házassága tönkremegy. Mindketten vágytak a babára, Attila teherbe ejtette Anitát, Irén pedig újra kivette az addigra immár Magyar Gárda tag Rózsit az állami gondozásból, aki nézeteivel hatással volt Irénre is.⁶ A széthulló házasságon, a börtönbüntetéssel szembenéző Attilán és a gyermekét egyedül nevelő fiatakorú állami gondozott Anitán túl Rózsi is a tragédia áldozata, aki szélsőjobboldaliként, fajgyűlölőként a mű végén, ironikus módon, épp egy kemencében ég el élve, így veszti életét.

A bulvársajtó egyik hírének Puccini operájával való párhuzama hívta életre *A bajnok* című operát, amely az egykori debreceni polgármester feleségének és egy ismert olimpiikon úszónőnek a vélt viszonyához hasonló történetet jelenít meg, miközben a Pintér-opera *A köpeny* című egyfelvonásos operájának cselekményére és dallamára hasonlít. A Stermeczky Zsolt Gábor által „tragikomikus közéleti bulvároperaként”⁷ meghatározott produkció kiválóan reprezentálja a közélet, a politikum és a magas művészet keresztezési pontjait. Míg az operaforma az elitkultúra révén egyfajta exkluzivitást jelent, addig a korrupt és önző,

6 PINTÉR Béla, „*Szutyok*”, 187.

7 STERMECZKY Zsolt Gábor, „Tragikomikus közéleti bulváropera”, *Pótszékfoglaló*, március 25 (2016), online: <https://potszékfoglaló.hu/2016/03/tragikomikus-kozeleti-bulvaropera/> (Letöltés: 2020.02.20.)

hitelességét elvesztő politikus karaktere, valamint a hetero-házasságban élő, homoszexuális emberek titkos viszonyai olyan tabutémák a magyar médiatérben, amik éppen az előadás bemutatója környékén nyertek nagyobb nyilvánosságot. Ugyan az előadás után sokan elsősorban *A bajnok* mögött lévő politikus családjának botrányait vették észre, az előadás célja korántsem az volt, hogy pusztán ezzel az egyezéssel törjön utat magának a szerző. Ennek egyik legékezebb bizonyítéka, hogy az előadás valós személyekre való referálás nélkül is megéri a nézőit. A karrierizmus és az egyéni boldogtalanság okozta feszültség ugyanis olyan konfliktusokhoz vezet, amelyek több száz éve jelen vannak a magyar és az európai drámairodalomban egyaránt.

A bajnok bemutatójára érkező szélsőségesebb sajtóreakciók által generált nyilvános párbeszédéből született az *Ascher Tamás Háromszéken* című előadás, ami Máté Gábor magánéletét, és egy magára hagyott színésznő tragikus öngyilkosságát vitte színre. Noha a cselekmény csak részben dolgoz fel konkrét megtörtént eseményeket, a társulati tagokat más társulati tagok által alakítva mégis egy nagyon őszinte és kemény alkotás kerekedett a témából, amely egy színházi közösség önmagával való szembenézése is egyúttal. Ezt követően Pintér továbbment, és a saját társulatának belső feszültségeit is színre vitte, összefűzve ezt a jelenlegi politikai ideológia őket is érintő, kultúrában tisztogató és elnyomó tevékenységének megjelenítésével. A 2019 elején bemutatott *Jubileumi beszélgetések*, amely a Pintér által vezetett társulat antidemokratikus működését állítja párhuzamba a nemzeti együttműködés rendszerével, azt kis módosítással „társadalmi együttműködés rendszereként” emlegeti az előadásban. E három előadás arra volt példa, amikor a témakijelölés politikai környezete több mediális csatornát megmozgatva befolyásolja a befogadói attitűdöt.

Vannak azonban olyan művek is, amelyek nem egy konkrét esemény kapcsán, hanem több hasonló ügyet vizsgálva járnak körül egész társadalmat érintő kérdéseket. A *Titkaink* például az ügynök-kérdést tematizálta, amely éveken keresztül meghatározta a magyar közéletet. Az ügynök-múltú személyek esetében is károkat okoz, hogy az aktákat soha nem hozták nyilvánosságra, mert így a kibeszéletlen titkok számos ma is aktívan dolgozó politikus és családja életében jelenthetnek támadási felületet, és noha az államszocializmus idején rendkívül sok embert kényszerítettek besúgásra, és sokan éveken át írták a használhatatlan jelentéseket védve ezzel környezetüket, az átlagember számára ma már mindenki megbélyegzett besúgónak minősül, akiről kiderül az ügynök-múltja. Ez a szintén összetett kép pedig visszaköszön a *Titkaink*ban is. A Kádár-kori titkosszolgálati múlt 2002-ben került újra a média érdeklődésének középpontjába, szűk egy hónappal Medgyessy Péter miniszteri beiktatását követően. Ezután indult el a lavina: számos ismert személyről vagy annak felmenőiről derítették ki, hogy ügynök-múlttal rendelkezik. Szintén ebben az évben jelent meg a Magvető Kiadónál Esterházy Péter *Javított kiadás*. Melléklet a *Harmonia Caelestishez* című kötete is.⁸

8 Vö. ESTERHÁZY Péter, „Előszó”, in ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás – melléklet a Harmonia Caelestishez* (Budapest: Magvető Kiadó, 2002).

Esterházy életében már csak a *Harmonia Caelestis* című nagyszabású családregényének megírása után vált nyilvánossá, hogy apja a Belügyminisztérium belső elhárításának ügynöke, azaz III/III-as ügynök volt. Ez pedig részben felülírja az íróban az apáról, Esterházy Mátyásról alkotott képét, erről szól a *Javított kiadás*. A *Titkaink*ban ehhez hasonlóan íródnak felül különböző emberek közösségi emlékezetben őrzött képei aszerint, ki milyen szerepet töltött be a pártállami rendszer idején, és milyenné vált megítélése a rendszerváltást követően. Az előadás megjeleníti azokat az embereket is, akik mindkét rendszer kedvezményezettjei voltak, mások életét tönkretéve értek el sikereket, és töltötték be kulcspozíciókat a rendszerváltás utáni politikai életben, napjainkban is. A dráma egyik szereplője, az egykori ügynök, Szujó Zsolt például harminc évvel később a dráma végén miniszterelnök-helyettes, aki a Várkert Bazárban adja át a Magyar Önbecsülés Díját e szavak kíséretében: „*a magyar embereknek minden okuk megvan arra, hogy emelt fővel járjanak a többi nemzet előtt*”.⁹ E narratíva hasonlít a jelenkori kormányzati kommunikációra, amelynek alapvető eleme a nacionalizmus. A szavak kiüresedését jelzi, hogy a jelenetben szereplő, beszédet mondó Szujó maga is ügynök volt, és elsősorban neki köszönhető, hogy a díjat átvevő zongoraművész apja börtönbe került, majd meg is halt. Nemcsak a zsarolhatóság és a zsarolás kérdése, hanem a szintén tabunak számító pedofília is terítékre kerül, méghozzá éppen egy elkövető szemszögéből megismerve egy ilyen helyzet tragikus jellegét.

A *Titkaink* sikere ugyanakkor abban is rejlett, hogy megmutatta magánélet törekenységét, hiszen minden szereplőről megtudtunk olyan titkokat, amelyek kihatottak a nyilvánosságban betöltött szerepükre is. Balla Bán Istvánról, a pedofiliájától szenvedő, besúgásra kényszerített népzenekutatóról például fiatal gyerekeket támogató alapítványt neveztek el. A gyermekkorukban molesztált fiatalokat (Tatár Ferit és Timikét) is olyan szituációban látjuk felnőttként, amelyre épp a velük történt események adnak magyarázatot. Timike a Balla Bán Alapítvány elnöke lett, és „nyíltan lesbikus, beteg lelkű, agresszív nő”-ként írja le a dráma egy másik karaktere, olyannak, akinek az anyja alkoholista koldussá vált, míg Tatár Ferenc (akinek, mint a díj átvételekor mondott rövid mondataiból kiderül, a kommunizmus alatt samizdatlapot szerkesztő apja már nem él, holott még csupán hatvan éves lenne¹⁰) gyermekként nem szerette a népzénet, felnőttként épp a Balla Bánnal folytatott beszélgetései hatására megkedvelt népzénet formabontó alkalmazásáért kap 250 millió forintos díjat. S miközben a díjat párthovatartozása miatt kapja, addig a díjat átadó miniszterelnök-helyettes és az államtitkár éppúgy érvényesült a szocializmus idején, mint a dráma végén, 2010 körül.

Láttunk példát arra, miként hat ki a politikum a művek keletkezésére, és befogadására. Fontos Hans-Thies Lehmann megállapítása, amely így hang-

9 PINTÉR Béla, „*Titkaink*”, in PINTÉR Béla, *Újabb drámák*, 7–55 (Budapest: Saxum Kiadó, 2018), 54.

10 Uo., 55.

zik: „a színház politikussága a jelhasználat módjában alapozódik meg”.¹¹ Ez a mód pedig az emberi jellem szinte parodisztikusan természetes megjelenítése vagy más szóval „alakítása” Pintér Béla drámáiban. Az azonban mindenképpen elmondható Pintér drámáiról, hogy – Kricsfalusi Beatrixot idézve – „olyan szituációkat teremt, melyekben felülvizsgálhatóvá és átrendezhetővé válnak a saját ábrázolási és észlelési rendjének politikai implikációi”.¹² Az pedig, hogy mennyit érzékelünk a politikai implikációkból, elsősorban rajtunk olvasókon és az előadások nézőin múlik.

A 2011-ben bemutatott *Kaisers TV Ungarn* és a 2015-ös *Fácántánc* tematikailag rokonítható: mindkettő a magyar történelem jelentős időszakát dolgozza fel sajátos fiktív világban, és szembeállítja a történelmi emlékezet által teremtett kultuszt a magyar valósággal. A *Fácántánc* olyan fiktív országban játszódik, ahol a török uralom nem ért véget, hanem napjainkban is tart, és ahol épp egy rezsimváltás történik: az ötszázötvenháromas Simon Ferenc Állami Nevelőintézet és Szakmunkásképző „a történelem viharos szükségszerűsége folytán” visszakérül a „Nyugarszentületi Oktatási Szövetséghez”.¹³ A drámában a különböző diktatúrák közötti vallási és politikai változások a 20. századi magyar diktatúrák változásaihoz hasonlatosak: megidézik a Horthy-korszakot, a Nyilas-uralmat, és a Kádár-rendszert is, de értelmezhető az Európai Unióhoz való csatlakozásként is, miközben az antiszemitizmus és a bolsevizmus áldozatainak sérelmei is visszaköszönnek.

A *Kaisers TV Ungarn* az 1848-49-es forradalom (és 1881) idején játszódik, és politikai valamint családi problémákat keresztezve mutatja meg a dicső magyar múltat és a schwechati csatát – kissé másképp. A forradalmat tévészékház elfoglalásként ábrázolja, amely nyilvánvalóan emlékezteti az olvasót a 2006 októberében bekövetkezett budapesti eseményekre. A német csatorna Magyar Nemzeti Élőkép Vibráncra való átkeresztelése humoros, ám párhuzamot von az intézmények kényszeresen nemzetiesítő, nacionalista átnevezgetésére, amelyek mögött sokszor nincs valódi változás egy-egy intézmény esetében, csak a felszíni-ideológiai változtatásokat rögzíti. A történet szerint a magyarok megnyerik a schwechati csatát, és ezért az európai hatalmi szerepük is jóval jelentősebb 1881-ben. A dráma végén Rozi kifordul a nézők felé, s mintha hipnotizációból ébresztené őket, így szól: „Most pedig elszámolok háromig, s mire a háromra érek, véget ér az utazás, és megérkezünk 2019-be. Egy. Most már nyugodtan visszakapcsolhatják a mobiltelefonokat. Kettő. Itt és most bármi megtörténhet! Hisznek benne? Csend. Nem baj! Három.”¹⁴

11 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC ZSUZSA, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 223.

12 KRICSFALUSI Beatrix, „A reprezentáció politikája: A politikai színházról”, *Színház*, július (2014), vö., *szinhaz.net*, online: <https://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/> (Letöltés: 2020.02.26.)

13 PINTÉR Béla, „*Fácántánc*”, in Pintér Béla, *Újabb drámák*, 111–156: 115.

14 PINTÉR Béla, „*Kaisers TV, Ungarn*”, in Pintér Béla, *Drámák*, 245–266: 296.

A Pintérnél megjelenő politikum alatt nemcsak a konkretizálható politikai témák színpadi adaptációját kell érteni, hanem mindazt a rengeteg közös ügyet, amely megosztja, vagy épp nyomasztja a társadalmat. Drámáiban általában egyszerre több problémakört vegyít, és ezek mindig ráerősítenek egymásra. Ilyen például a hittérítő apokaliptikus szektát a vallásos erdélyi magyarsággal együtt szerelmi történetben megjelenítő *Sehova Kapuja*, amely könyörtelen valláskritika a hiszékeny emberekkel és az anyagi hasznot vadászó szektákkal szemben. Vagy a családon belüli erőszak és terror kérdése, amely *A Sütemények Királynője* központi témája mindamelllett, hogy természetesen az apa hatalmát a fennálló szocialista rendszeren belül a belügyminisztériumban betöltött alezredesi pozíciójából nyeri. *A Démon Gyermekeiben* a családon belüli politikai ellentétek kisszerű megjelenítésének lehetünk tanúi. A *42. hét* és *a Szutyok* a meddőség és a lombikprogram kérdését közelíti meg. Az előbbi a nagy korkülönbséggel szembenező párkapcsolatokkal is foglalkozik, hiszen a 18 éves Enikő hatvan körüli barátja, az ex-kábítószeres és alkoholista Kő László idősebb a lány szüleinél, ahogyan a főszereplő Imola is idősebb a színész Lacinál. Szintén fontos a *Bárkibármikor* című dráma, amely a kábítószer-függőség problémája mellett körüljárja a mozgássérültek és az egészséges emberek közti párkapcsolat kérdését és a társadalom kábítószerfüggőkkel és mozgáskorlátozottakkal szembeni kirekesztése közötti analógiát. Ebben a drámában Krisztián paralízisesként beleszeret gyógytornászába, és szakít mozgássérült menyasszonyával is Natasáért, aki viszont Krisztián régóta özvegy apjával kezd viszonyt. A látomásos dráma leginkább abban hasonlít a *42. hétre*, hogy ott egy özvegy nő, itt egy özvegy férfi életét látjuk összeomlani egy váratlanul jelentkező új szerelem miatt.

Végezetül fontos megemlíteni, hogy a politikum időnként a dráma héjában is megjelenik: olyan regiszter, amely mihelyt elhangzik, rögtön felidézi olvasójában az államszocializmust régi utcanevek, közterek nevei, régi dalok felcsendülése által. Mindez sokszor humor forrása: a szereplők a legnagyobb fokú komolysággal beszélnek ezekről a ma már nevetségesnek ható rendszerelemekről. Mint például amikor a *Bárkibármikor*-ban Horák Ilonka néni emlékezetkiesése miatt a Ferenciek tere helyett Felszabadulás teret mond,¹⁵ vagy a Titkaink elején Timike készül a kisdobos farsangra,¹⁶ vagy amikor szintén ebben a drámában Bea áradozik, hogy Pintér Sándor az M7-es autópályán száguldozott az új kocka Ladájával és a konferenciáról áradozva azt mondja: „Annyira kézzelfogható volt a népek barátsága!”¹⁷ A Pintér-drámák tehát számos különböző irányba elmozdulva használják ki a politikumot, és ezáltal olyan széles dramaturgiai eszköztárat mozgósítanak, amely döntően hozzájárul mind az előadások, mind az írott művek sikeréhez.

15 PINTÉR Béla, „*Bárkibármikor*”, in PINTÉR Béla, *Újabb drámák*, 57–110: 80.

16 PINTÉR Béla, „*Titkaink*”, 20.

17 Uo., 47.

