

DOKTORCSIK NOÉMI

**A DRÁMAI CSELEKMÉNYT SZERVEZŐ ELEMELK:
BIOLÓGIAI ÉS TÁRSADALMI DETERMINÁCIÓ
PINTÉR BÉLA DARABJAIBAN¹**

Jelen tanulmány célja annak vizsgálata, hogy Pintér Béla szövegeinek esetében hogyan működtethető az az olvasat, amely a drámai szereplők személyiségválságát helyezi fókuszba, valamint a determináció eltérő megnyilvánulási formáinak cselekmény- és konfliktusszervező szövegbéli összefüggéseire kíván rámutatni.

A determinizmus koncepciójának meghatározása több szempontból is akadályokba ütközik, hiszen a mára már interdiszciplinárisvá vált fogalmat a különböző tudományágak (sokszor egymásnak is ellentmondva) definiálják, emellett pedig bizonyos területeken belül is előfordulnak fogalmi eltérések. Például a pszichológia Freud és Jung által képviselt ága a személyiségösszetevőket egyértelműen az intrapszichés jellemzőkben lát(tat)ja, míg a klasszikus hippokratészi tipológiára épülő elméletek sokkal stabilabb, mondhatni determináltabb elemek alapján karakterizálják az emberi személyiséget.² Az irodalmi determinizmus – természetéből adódóan – főként az epikában és a drámában vált meghatározóvá, elsőként Zola naturalizmusában, aki Darwin fajelméletéből eredeztetve a természettudományos kísérletezésből alkotta meg saját kísérleti regényciklusát, míg a pozitivistá szellemtudomány, a marxista elméletek és egyéb 20. századi irodalomtudományi iskolák már más (filozófiai) alapokra helyezték a kauzalitás és determinizmus fogalmait. Századunk irodalmi alkotásainak értelmezése a naturalizmus teljes fogalmi apparátusát és módszereit felhasználva idejét múltnak tekinthető, hiszen „mint történelmi irányzat Nyugaton már a századfordulón felbomlott; Kelet-Európában is lezárult már az első világháború körül”,³ azonban patológikus szemléletével és a cselekvő hős destruált emberkonceptiójával sajátos irodalmi hagyományt teremtett, amely a naturalizmus XIX. századi jelentésétől függetlenül a kortárs műértelmezés alapjául is szolgálhat. Mind ezek alapján a determináció fogalmát Émile Zola művészetfelfogásának összefüggésében értem:

1 A tanulmány a „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című EFOP-3.6.1-16-2016-00001 sz. pályázat támogatásával készült, egy nagyobb terjedelmű TDK dolgozat részét képezi, amely a 2019. november 27-én megrendezett intézményi TDK fordulón került elsőként bemutatásra.

2 CARVER, S. Charles és Michael F. SCHEIER, *Személyiségpszichológia*, szerk. NAGY János és V. KOMLÓSI Annamária (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 134–138, 196–206. 258.

3 CZINE Mihály, „A naturalizmus utóélete”, in CZINE Mihály, szerk., *A naturalizmus* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 142.

„[...] Le kell szögezni, hogy nem vagyunk fatalisták, deterministák vagyunk, s ez a két dolog korántsem azonos. [...] Mi a társadalmi bajok okait keressük; felboncoljuk az osztályokat és az egyéneket, hogy megmagyarázzuk az egyes emberben keletkező rendellenességeket. Ezért gyakran kénytelenek vagyunk romlott alanyokkal dolgozni; le kell szállnunk az emberi nyomorúság és örület mélységeibe.”⁴

Pintér ugyanezt teszi saját hőseivel: darabjai ötvözik a jelenlegi és az elmúlt század modern emberének minden aggályát és dilemmáját, a kiábrándultságot, a szenvedélybetegségeket, a cselekvésbe vetett hit reménytelenségét, az emberi kapcsolatok degradálódását, az erkölcsi értékek megrendülését. A drámák cselekménye más-más konfliktushelyzetet dolgoz fel, amelyek korántsem kisszerűek, sokkal inkább elmélyültek és kiélezettek, azonban olyan látens konfliktushelyzettel is találkozhatunk, amelyeknek nagy része csupán részlegesen realizálódik, némelyik felszínre sem tud jutni igazán, ebből adódóan sem nem bomlik ki, sem nem oldódik meg. Ezek a karakterek nem nagy eszmékért küzdenek (mint például Toldi Miklós, kinek alakja megidéződik a *Kórház-Bakony*⁵ című darabban is: „Túrte Miklós, túrte...”⁶), konfliktusaik azonban a mai társadalom lényeges dilemmáit jelenítik meg: az alkoholizmust, az egészségügy állapotát, a motiváció hiányát, vagy a családi kapcsolatok teljes elértéktelenedését. Pintér Béla az emberi sorsot következetesen a személy és az őt körülvevő környezet egységként – vagy még inkább: következményeként – látatja, az örökölt sors (biológiai) és a közösségi krízis (társadalmi) összetevői által predestinálva. Alakjai szélmalomharcot vívnak saját determinált sorsukkal, így néhány darabban lényegi jellemkonstitutív fontossága van a szociális közeg(ek) és a korábbi generációk hagyományozódó értékrendszerének. E történetekben az emberi motivációk a végletekig lecsupaszítva jelennek meg: a szereplők képtelenek változtatni saját helyzetükön, az író sokszor a drámák utolsó néhány mondatában (általában egy erőteljes fordulatot követően) számol le a korábbi akciók cselekményszervező erejével.

Pintérnél a determinizmus egy mélyebb, beágyazottabb jelentésstruktúrából, a két drámakötet szövegeinek együttes olvasata után válhat leginkább az elemzés tárgyává, éppen ezért lényeges ismételt hangsúlyozni, hogy míg a XIX. századi naturalizmus expresszív ecsetvonásokkal festi meg a társadalom és az ösztönök befolyásolhatatlan hatását, addig e szövegekben implicit társadalomkritikaként, egyedi formanyelven szólal meg a meghatározottság tragédiája.

A feloldatlan apa-fiú ellentét és a determináltság tematikája először a *Kórház-Bakonyban* jelenik meg, bár itt még kevésbé kifejtett módon, inkább csak a drámai cselekmény egyik mellékszálaként, nem olyannyira centrális cse-

4 Émile ZOLA, „A kísérleti regény (1880)”, in CZINE, szerk., *A naturalizmus*, 182, 186.

5 PINTÉR Béla, *Drámák* (Budapest: Saxum Kiadó, 2013), 5–34.

6 Uo., 12.

lekményszervező jelentőségű, mint a későbbi darabokban. A kórházi jelenetek iróniával fűszerezett karikatúráját adják a mai magyar egészségügy hiányosságainak és sztereotípiáinak, azonban az olvasó „feladata” a múltbéli események konfliktusainak feltárása lesz, amelyek az ibseni analitikus drámastruktúrárt idézve a jelenre és a jövőre nézve válnak döntő jelentőségűvé. A történet keretét ifj. Savanyú Jóska kórházi látogatása adja, amikor elhunyt apja holmijáért megy (pár nappal a haláleset után). Ekkor válik világossá, hogy az apa nevének ismerős hangzásán kívül élettörténete is a betyárvilág hírhedt létformáihoz köthető, így egész életét tolvajlással, alkoholizálással és a csendőrök elől való bujkálással töltötte. A fiatal Jóska álom-vízióként idézi meg ezt a folklorisztikus világot, ám nem a maga valóságában, hanem egy idillikus mesei történetbe ágyazva. A világok átjárhatóvá válnak, a dramaturgia a Lorcára jellemző valóság és irrealitás összemosódásának képzetét idézi, a múltbéli apakép rekonstrukciója azonban csupán egy illúzió, egy lehetséges menekülési útvonal a rideg valóság elől, amellyel kénytelen lesz szembenézni, amikor is az apja „szelleme” (a hamleti dramaturgia különös parafrázisaként) felnőtt fia jelenlétében onanizálni kezd. Mindez arra is kényszeríti, hogy szembenézzen saját sorsával: „Az a baj, hogy nagyon hasonlítasz apádra. Pont olyan durva és türelmetlen vagy, mint én”.⁷ Így a fiú dühe nem pusztán apja viselkedése ellen (aki élete utolsó perceiben jött rá elvesztegetett éveinek visszafordíthatatlanságára – „úgy szeretnék még szeretni”⁸), hanem „saját baljós jövőképe ellen is irányul”.⁹ Antal Klaudia színikritikus jelen tanulmány főbb irányvonalaihoz hasonló szempontból vizsgálta Pintér Béla előadásait, s a *Kórház-Bakony* apa-fiú párosának esetét ekképp foglalta össze:

„A fiú a jövőjét jelképező sisakkal a kezében némán áll a valóságban, képzeletben azonban megvívja ödipális harcát az apjával, kipróbálja apja „betyárosan kemény életét”, különböző kalandokba keveredik, a legnagyobb feladat azonban épp a valóságban várja: túllépni a tragikus apai sorson.”¹⁰

A fenti értelmezéskísérlet alapján nyilvánvalóvá válik, hogy már a korai darabok esetében is a cselekmény szerves részét képezi az a fajta determináltság, ami a későbbi drámák lényeges konfliktusszervező eleme lesz.

A *Sehova Kapuja*¹¹ a létbe száműzött ember boldogság- és istenkeresésének dilemmáit mutatja be, s már a címben rejlő ellentmondás, a két lexéma egymáshoz való szintaktikai viszonya is e keresés lehetetlenségét és abszurditását

7 Uo., 33.

8 Uo., 33.

9 ANTAL Klaudia, „Apák és fiúk Pintér Béla és Társulata előadásában”, *Színház* 49, 5. sz. (2016): 18–20, 19.

10 Uo. 19.

11 PINTÉR, *Drámák*, 35–80.

anticipálja. A „sehova” lexéma szemantikailag ugyanis főnévként, (tagadó) névmásként és határozószóként egyaránt egy nem létező helyet jelöl meg, amelynek természetéből adódóan nem lehet kapuja, így a birtokos eset használata ebben az esetben, jelentéstani szempontból paradoxonként értelmezhető. A dráma cselekményének ismeretében eszünkbe juthat a köznyelvben gyakran emlegetett „mennyország kapuja” vagy a „pokol kapuja”, amelyeket – bár szintén nem ember által megközelíthető helyek – különböző kulturális és vallási jelentésekkel tudunk felruházni. E darabban nem az egyház vagy a vallás kritikája tűnik elénk, mindössze az ál-istenhívók megnyilvánulásai által felszínre kerülő álszentség és a kiutat kereső szeretetlen ember küzdelmei. A történet többek között arra mutat rá, hogy nem mi magunk választjuk meg rendeltetésünket, s azok az emberek, akik saját döntésük szerint Isten szolgálatába állnak, és boldogságuk egyedüli kulcsaként a Teremtő által vezérelt büntetlen életet választják, nem jobbak másoknál. A *Sehova Kapujának* főszereplője, Andris, cselekvésképtelen és boldogtalan „tékozló fiú”, aki alkoholizmussal küzd, állandóan hezitál, képtelen egyensúlyban tartani saját életét. Ennek következtében Klárrika rögtön befolyásolni tudja, s ráveszi arra, hogy az élete megmentése érdekében vele menjen. Klárrika elviszi egy harmadik vonalas bibliaértelmezést terjesztési szándékozó gyülekezetbe, akik a Földet elpusztító minibolygó-be-csapódástól próbálják megmenteni az arra érdemeseket. E csoport vezetője, Gyurika, felteszi Andrisnak a kérdést, amelynek helyes megválaszolásán az élete múlik: „Ha döntened kéne aközött, hogy a világ legcsodálatosabb éttermében fogyassz el egy fantasztikus vacsorát, vagy egy ketrecben, egy cementpadlóról nyalj fel egy tányér meleg húgyot, melyiket választanád?”¹² S miután az „éles eszű” Andris az éttermet választotta, az ezt követő irányított kérdések megválaszolása és Gyurika térítő monológja után ő maga is teljes jogú tagjává avanszálódik ennek a „család”-nak. Andris szabadsága azonban látszólagos, mert ebben az esetben a jó választás, a helyes válasz (amely önmagában sem egy valós döntéshelyzetre irányul) magával hozza a rosszat is: Andris az „új” életében ugyanolyan boldogtalannak érzi magát, mint a Klárikával való találkozás előtt, jelleme semmilyen irányban nem fejlődik, ugyanúgy hezitál és bizonytalankodik. Andris útja tehát – bárhogyan dönt is – a sehova (a szóalak egyben utalás Jehova nevére is) kapujához vezet: a kiúttalan látszatboldogság és önámítás világába, amelynek helyszíne lehet akár egy nagyváros vagy egy erdélyi falu, az ember boldogságkeresése kudarcra ítéltetett.

A *Sütemények Királynője*¹³ három generáció harminc oldalba sűrített családi tragédiája. A kötet talán legmegrendítőbb drámája ez, amelyben a bántalmazás és a terror három szintje különül el (lelki, fizikai, verbális), s – bár az összes szereplő életében jelen van valamilyen formában – elsősorban a hétéves Erika sorstragédiáján keresztül bontakozik ki. A szerzői utasítás szerint „[a] tér kör alakú forgószínpad, melynek közepén Erika ül [...]. Pista a körön kívül áll: olvasz-

12 Uo., 40.

13 Uo., 81–112.

tárkabátot, hegesztőmaszkot és arra erősített szarvakat visel, nyakában súlyos hám, mely a színpad széléhez van erősítve”.¹⁴ A színpadi tér kör alakú elrendezésének fontos jelentéstükröző dramaturgiai szerepe van, hiszen a ciklikus-ságot, a történések önmagába forduló monotonitását, a szereplők állandósult cselekvésképtelenségét, a kitörés lehetetlenségét dramatizálja, a fejre erősített szarvak pedig az apa agresszív, bestiális személyiségjegyeinek illusztrációjára is szolgálnak. A körön kívül található Lajos tanító bácsi, aki látszólag kiutat jelenthetne a hétéves Erika számára, azonban a kislány születésnapjának estéjén, a családlátogatás alkalmával ő is bekerül a „körbe”, amelynek – bár fizikailag távozik – Erika sorsát tekintve láthatatlanul ő is része marad. A dráma szereplőinek nyelvi megformáltsága az értékek devalválódásával, a világ értelmi komponenseinek dekonstrukciójával, a változásra való igény szükségszerűségével és az ezzel paradox módon szemben álló cselekvésképtelenséggel hozható összefüggésbe. A vegetatív életmód a nyelvezet lecsupaszítását, csökkentértékűségét idézi elő: tömondatok, túláradó vulgaritás, a fogalmi gondolkodásra való képtelenség adja a mű alapját.

Az olvasó számára nyilvánvalóvá válik, hogy ez a létállapot a gyerekek és az idősek számára is értékpusztító hatással bír, s ebben a világban nincs lehetőség a változásra; a tragikus apai sors, a szeretetlenség és az erőszak a leszármazottak öröksége. Erika számára nem marad más lehetőség, mint a jelen hálójában vergődni egyik napról a másikra, s kilátások nélkül tovább szenvedni az örökölt sorsot (zárójelenet: „Erika nyakába veszi a hámot és megpróbálja megmozdítani a színpadot. [...] sikerül megmozdítani a színpadot, és elkezd lassan körbehúzni azt”).¹⁵

A fentebbi megközelítések pusztán egy szeletét adják *A Sütemények Királynőjében* rejlő feltárható jelentéseknek, a dráma értelmezési lehetőségei azonban ezzel közel sem merültek ki. Külön tanulmányt érdemelne a műbéli intertextusok szerepe – például a *Tetemre hívás*¹⁶ vagy a *Családi kör*¹⁷ című Arany-versek beemeléseinek ironizáltsága –, a zenei betétek és dalok szerepének, funkciójának vizsgálata, a szocializmus időszakának nyelvhasználati jellegzetességei, és a szereplők közötti konfliktusrendszer felvázolása – amely mindössze néhány téma a sok közül.

A *Titkaink*¹⁸ Balla Bán Istvánja szerelmes lesz a felesége hétéves kislányába, Timikébe, s megdöbbenő módon perverzióját ki is éli a gyermekben. E tény felismerésének okán István szakemberhez fordul, aki történetesen egyik barátjának és kollégájának, Tatár Imrének, a Vasfüggöny című szamizdat lap főszerkesztőjének az édesanyja. Pszichológusa egyértelműen megállapítja, hogy betegségére nincs semmiféle gyógyszer vagy kezelés, hiszen a pedófi-

14 Uo., 82.

15 Uo., 109.

16 Uo., 95.

17 Uo., 107.

18 PINTÉR Béla, Újabb drámák (Budapest: Saxum Kiadó, 2018) 7–56.

lia egy hajlam, amely nem gyógyítható. A cselekmény előre haladtával István döntéshelyzetbe kényszerül: vagy nyilvánosságra kerül a (saját életét is megkeserítő) titok, vagy elárulja barátját, és Pánczél György besúgójává válik. Az előző drámakötet Andrisához hasonlóan, az út István számára is egy „Sehova Kapujához” vezet, amely ugyan két irányt kínál fel, de egyik választás sem tartogat jót számára – sorsa végérvényesen eldőlt. E két irányvonal két történetsíkot implikál: az egyik István belső vívódásait, a saját helyzetével való szembenézés lehetetlenségét tematizálja, míg a másik, külső sík egy olyan – a valóság elemeivel több szinten összefüggésbe hozható – történelmi kontextusba helyezi a személyiség válságát, amely a magyar társadalmi-politikai köztudatban a mai napig tabuként realizálódik.

Balla Bán István tisztában van saját sorsának kilátástalanságával, és azt is felismeri, hogy bármiféle cselekvés hiábavaló. Életének erre a pontra való eljutását azonban társadalmi-biológiai körülményei nagymértékben determinálták, ami a szöveg egyes elemei által is alátámasztható.

Pintér művészetéhez hozzátartozik az álom-víziók dramatizálása, melyeknek meghatározó drámaszervező szerepük van, hiszen sok esetben ezekben realizálódnak a megértést segítő, bizonyos cselekménybeli elemek magyarázatát szolgáló epizódok, amelyek szürreális mivoltukban elmoszák az észlelhető határt valóság és álom között, így a befogadó számára nem lesz egyértelműen elkülöníthető, hogy a drámai fikció mely szintjén történnek az események. A *Titkainkban* egy ilyen vizualizált álom található, amely az értelmezést lényegesen befolyásolja: ha álomként interpretálja az olvasó, akkor István egy perverz képzelgésének tarthatjuk, ha viszont valóságként, akkor István gyerekkori életének egy jelenetét láthatjuk, amikor is az édesanyja hasonló hajlamait élte ki a gyermek Istvánon, mint amelyet (ezek alapján) ő örökölt. Tovább nehezítheti az értelmezést, hogy az álom-jelenet anya-karakterét is Timike testesíti meg, „magas sarkú cipőben, kisminkelve és meglehetősen nagy keblekkel”,¹⁹ ami alapján az álom szintjén végbemenő cselekvés tűnik valóságosabbnak; amennyiben azonban figyelembe vesszük, hogy más Pintér-darabokban is gyakorta jellemző, hogy két különböző karaktert ugyan az az alak (színész) formál meg, tekinthetjük (a fikció keretein belül) megtörtént eseménysornak is. Ezen kívül történik egyéb utalás is István nehéz gyerekkorára, amikor Ferikével beszélget, és elmeséli a történetet, hogy az apja mindenáron azt akarta, hogy mérnök legyen, s egyszer agyba-főbe verte azért, mert ő szavalt el egy Ady-verset az évvárón.

Mind ezeket összegezve tehát valószínűsíthető a biológiai-társadalmi determináció meghatározottsága abban az esetben, ha a gyerekkori István jelenetét egy múltbéli emlékre történő reflexióként értelmezzük, és a determináció felőli megközelítés során jelentésképző funkciót tulajdonítunk a Ferikével való beszélgetésnek.

A darab másik apa-fia párosának, Imrének és Ferikének az egymáshoz fűződő viszonya is értelmezhető a determinizmus realizálódásaként. Imre

¹⁹ Uo., 34–35.

zátonyra futott házasságából született fia, Ferike korához képest túlérlett, a világ dolgairól egzakt véleményt formáló tehetséges zongorista, aki nagyon „anyás” gyermek, és igen nehezen fogadta szülei válását (a dalbetétek is erősítik ezt a meggyőződést), sokáig az apjára neheztelve emiatt. E neheztelés a népzenevel kapcsolatos attitűdjében nyilvánul meg leginkább: „Olyan primitív. Mindig ez a moll pentaton”²⁰; „Amit Bachon kívül zenének neveznek, az nekem kevés”²¹; „Ha a parasztok ezt szeretik, hallgassák”.²² Az apja életének ugyanis szerves része a népzene, hiszen népzene gyűjtő és néptáncoktató, ezen kívül pedig egy neves tánc háznak a vezetője. Ferike (talán tudat alatt) tiltakozik minden ellen, ami arra utalhat, hogy egyszer az apja nyomdokaiba kell, hogy lépjen, s éppen ezért határolódik el attól, ami az apjának fontos. A darab végén (30 évvel később) azonban kiderül, hogy sorsa (legalább is a népzeneét illetően) az apjához igen hasonlóan alakult: „Az idei év Magyar Önbecsülés Díját nemzetközileg is elismert zeneszerzői és előadói munkásságáért, továbbá műveiben a magyar népzene organikus, ugyanakkor formabontó alkalmazásáért Tatár Ferenc, Liszt-díjas zongoraművész és zeneszerző kapja!”²³

Ezen a ponton lesz közös Balla Bán István és Tatár Ferike sorsa: bár látszen mindkettejük személyiségében jelen van a változtatás, az eltérés igénye, a cselekvés szintjén egyik sem lesz képes drámai hőssé válni: István öngyilkos lesz, Ferike pedig befejezi mindazt, amit az apja – államellenes tevékenységei okán börtönre ítélve – képtelen volt megtenni.

A *BÁRKIBÁRMIKOR*²⁴ világa az ember által ismert és elfogadott élet-és reményfogalmat dizájn drogokká degradálja, így szimbolikusan „függővé” válnak mind a kábítószeresek, mind azok, akik pusztán a létbe vetett sorsukkal küzdenek a jobb életért. A mű dramaturgiája ez esetben is álom-víziók formájában tárul elénk, de ez csupán a cselekmény vége felé realizálódik az olvasóban.

A determinizmus koncepciója részben átértékelődik ebben a darabban, hiszen a cím és a történet eseményei alapján egyaránt következtethetünk az emberi sorsok állandó relativitására, s hogy bárki, bármikor (és bárhol) áldozatává válhat a társadalmi nyomásnak, s könnyen felcserélődhetnek az egyes szerepek. A darab nyitójelenetében Árpád dühösen figyelmezteti a drogfüggő Balázst, hogy „[n]em azért kaptad az életedet a Jóistentől, hogy ilyen mocskos állattá drogozd magad”.²⁵ Később Balázs ugyanazt a (fentebb idézett) mondatot vágja Árpád fejéhez, amikor Árpád a szerelme, a „karalízises” fia és a szigorú szabályok szerint élő anyja nyomásától összeroskadva, a „JÖVŐ” nevű drog hatása alatt megpróbálja Natasát megerőszkolni a Bárkibármikor nevű kocsmá mellékhelyiségében. Így válik ez a kocsmá szimbolikusan az emberi

20 Uo., 25.

21 Uo., 26.

22 Uo. 26.

23 Uo., 54.

24 Uo., 57–110.

25 Uo., 60.

sors kiismerhetetlen labirintusává, és az élet, a remény, és a jövő által fogságba esett ember csapdájává. Antal Klaudia értelmezése²⁶ szerint az, hogy Ritát és Natasát több esetben is ugyanaz a színésznő alakítja, annak tudható be, hogy a két nő csupán tárgyiasított bábuja a férfiak között folyó machiavellista harcnak, azonban a történetet az emberi sors relativitása felől vizsgálva arra is következtethetünk a nők felcserélhetőségének kapcsán, hogy emberként könnyen válhatunk egyik pillanatról a másikra elhagyott kedvessé, kerekesszékekbe kényszerült gyilkossá, vagy éppen erőszak áldozatává.

A *Szívszakadtig*²⁷ egyértelműen a családi drámák sorába állítható az életművön belül, azonban ebben a családban (eleinte) nincsenek olyan kiélezett peremszituációk és konfliktusok, mint az eddig áttekintett alkotások esetében. A családtagok cselekvésre és együttműködésre képesek: a szívbeteg Emőke gyógyulása érdekében eladnak autót, lakást, értéktárgyakat, és Emőke és Robi közös garzonjába költöznek, ahol az együttélést megkönnyítendő, meghatározott sorrendje van a fürdőszoba-használatnak vagy a bútorok pontos helyének. A családtagok megtanulnak idomulni a másik szokásaihoz és hóbortjaihoz, az apróbb nézeteltéréseket pedig elsimítják: megszokják Győző horkolását, elfogyasztják a Rebeka által készített vegán ételeket, s eleinte nem titkolt ellenállással és megvetéssel ugyan, de Karcsival is megtanulnak együtt élni. A konfliktus kialakulása ebben az esetben tehát nem az interperszonális interakciókon keresztül válik revelatívvá, hanem a realitáson túl keresendő: a tudomány és a vallás(ok) egy különös egyvelege által a szívátültetést követően Emőkében „reinkarnálódik” szívdonorának néhány tulajdonsága – habitusa, beszédmódja, anyai ösztönei. Ez az ambivalencia teljes mértékben összeilleszthető a pintéri világ szürreális álomvizióival, melyeknek elvitathatatlan drámaszervező kohéziójáról már fentebb esett szó. Emőke a sikeres szívátültetést követően nem pusztán saját életét kapja vissza, és éli tovább, hanem valaki másét is. A determináció egy korábbiaktól eltérő bravúros megnyilatkozási formája olvasható a *Szívszakadtig* sorai között: Emőke sorsa determinálva van azáltal, hogy betegsége gyógyíthatatlan. A család példátlan összefogása, és – az elmaradhatatlan irónia eszközeként – egy kis orvosi korrupció által azonban Emőke lehetőséget kap új életet kezdeni. A kérdés: „Vajon megérte-e?” – jogosan merül fel. A dráma az „idő előtt meghalni vagy valaki más sorsát vállunkon cipelni?” dichotómiáját analizálja, s ezúttal is tragikus választ kínál. Az előre meghatározott, génekbe kódolt sors feletti tudatos rendelkezés, a lehetetlennel való szembeszállás, a betegség legyőzése azonban nem pozitívmként jelenik meg, hanem a harmónia megrendüléséhez, és a gyilkosságba torkolló konfliktus(ok)hoz vezet, melynek okozója, Karcsi, az ajándékba kapott élet egyik főszereplője. Emőke „új” élete által – bár közvetetten – saját szerelme és testvére halálának okozójává válik, s olyan döntéshelyzetbe kényszerül, amelynek végkimenetele sorsfordító: méltóságteljesen eltemesse saját testvérét és „fiát” börtönbe küldje, vagy

26 Antal, „Apák és fiúk”, 20.

27 PINTÉR, Újabb drámák, 157–206.

megbocsásson testvére gyilkosának és ezzel végérvényesen szembe forduljon családjával? E morális krízis megítélése az olvasóra van bízva, hiszen a dráma befejezése nyitott marad. Az azonban ebben az esetben sem kétséges, hogy az emberi tett akár jó, akár rossz szándéktól vezérelt, minden esetben reménytelenül hiábavaló.

Pintér Béla a dráma műnemének egyik lényegi jellemvonását teszi egyédivé és emeli művészi rangra a hazai drámairodalomban (és színpadon): nem sorakoztat fel egyértelmű válaszokat és kizárólagos igazságokat, sosem állítja helyre a felborult rendet, azonban kellő humorral és iróniával szemlélődve, a sorsuknak alárendelt karaktereken keresztül kíván egy olyan ontológiai állapotot lefesteni, ami a kor emberének lehetséges alternatívákat mutat fel a megválaszolatlan, tudatalatti kérdésekre.

