

Név nélkül, „Szabadsághegy”, *Esti Budapest*, 1956. okt. 13.
SIVÓ Emil, Kár volt államosítani?, *Színház*, 1990/9. 9–11.
SZEKI Pál, Mélyszántás, *Színház és Mozi*, 1950/12. 11–13.
SZÉKELY György, Államosítás: a színe és a visszája?, *Színház*, 1990/9. 12–14.
SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2011.
TÓTH Eszter Zsófia, *Kádár leányai*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2011.

ANTAL KLAUDIA

Pintér Béla (és Társulata) formakánonja

Bevezetés

A magyar színháztörténet elmúlt bő tíz évében elsősorban „a magyar színházi nyelv megújító-jaként”¹ számon tartott Zsótér Sándor, az „(ön)reflexión alapuló irónia”² nagymesterének tekintett Mohácsi János és „az állandó megújulásra képes”³ Schilling Árpád formakánonjáról esett szó a különböző színházelméleti- és történeti írásokban. Zsótér Sándor a '90-es években kezdte pályafutását, s a 2000-es évekre a „zsótérosság” már védjegyek⁴ számított. „A köznyelv zsótérossnak nevezte előadásait, elismerve ezzel, hogy ő az egyetlen rendezőnk, aki erős formakánon kialakításával radikálisan rákérdez újra meg újra a színházi paradigma értelmére.”⁵ Tanulmányok születtek, sőt még egy szótár is készült a zsótéross jegekről,⁶ melyek leginkább a klasszikus szövegekhez való másfajta megközelítésében, a realista játékmód azonosítási mintáinak megszűnésével a színházértés- és élvezés aktusának a megváltozásában, a szikár jelrendszerek használatában és egy újfajta szerepmegfor-

málásban érhetők tetten. Az ezredfordulóra kialakult a „mohácsizmus” is, melyre leginkább a szövegek átírása, a nyelvi ferditések, a műfaji sajátosságokhoz való újfajta viszony a jellemző.⁷ Bár a kritikák szerint nincs egyértelmű „schillingizmus”, vagy azonnal felismerhető Schilling-style,⁸ Kiss Gabriella *Színházi projektek* című írásában bizonyítja, hogy igenis lehet az újításokra törekvő rendező előadásaihoz egy meghatározott formakánon felől közelíteni.

A 2008-ban megjelent, Imre Zoltán szerkesztette *Alternatív Színháztörténetek. Alternatívok és Alternatívák* című tanulmánykötet az elmúlt fél évszázad azon kezdeményezéseit vizsgálja, melyek a színházi paradigma megújítására törekedtek, ezért többek között Zsótér, Mohácsi és Schilling formakánonját is tárgyalja. E kötetből viszont kimaradt az említett rendezőkhöz hasonlóan egyedi és azonnal felismerhető formanyelvvvel rendelkező, az utóbbi évtized alternatív színjátszásának meghatározó alakja, Pintér Béla.

Pintér Béla munkásságáról a színikritikusok megosztóan vélekednek. Neveztek már Dr. Alter-

¹ TIMÁR András, Zsótér Sándor, Csongor és Tünde, 2004, in Jákfalvi Magdolna szerk., *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011, 178.

² KISS Gabriella, Színházi irónia. Mohácsi János rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 447.

³ KISS Gabriella, Színházi projektek. Schilling Árpád rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 528.

⁴ TIMÁR András, Zsótér Sándor, Csongor és Tünde, 2004 in Jákfalvi Magdolna szerk., *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011, 178.

⁵ JÁKFAI Magdolna, Zsótér in és off, *Színház*, 2003. október, 29.

⁶ Tanulmányok: KISS Gabriella, *A megszakítás esztétikája*. Zsótér Sándor rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 488–507; JÁKFAI Magdolna, Zsótér in és off, *Színház*, 2003. október, 29–35; HEGEDŰS Sándor, Zsótériadák, *Ellenfény*, 2005/2, 23–24; HEGEDŰS Sándor, Zsótér-szótár haladóknak. Szimpozium Zsótér Sándor rendezői művészetéről, *Ellenfény*, 2005/4, in <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/4/zsoter-szotar-haladoknak>. Letöltés dátuma: 2012. november 30.

⁷ KISS Gabriella, Színházi irónia. Mohácsi János rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 447, 452, 460.

⁸ TOMPA Andrea, Időszavak, *Ellenfény*, 2004/8, 26.

natívna⁹ és amatőrnek¹⁰ is, drámaírói képességét illetően egyaránt kapott dicsérő¹¹ és elmarasztaló¹² kritikát, rendezései pedig a szakrális, az archaikus, a giccses, a neogagy, a közhelyes, a groteszk és a szürreális jelzőkkel forrtak össze. Sokan üdvözölték formai újításait, a színpadon megjelenő műfaji sokszínűséget és a népi kultúra értékeinek keveredését a tömegkultúra elemeivel, míg mások egyhangúsággal és önismétléssel vádolták. Az értékítélettől függetlenül a kritikák viszont egy valamiben megegyeznek: léteznek „pintérbélás” jegyek, azaz „pintériádák”, melyeknek köszönhetően „Pintér Béla színházában az ember nagyjában-egészében mindig tudja, mire számíthat. Stílusa teljesen egyedi és azonnal felismerhető”.¹³

Ennek ellenére még nem született olyan összefoglaló tanulmány, mely bemutatná és elemezné Pintér Béla formakanonját. Elemzésem célja éppen ezért az, hogy bebizonyítsam a „zsótériádák”-hoz hasonlóan a „pintériádák” is létező jelenség, mely egy egységes, Pintér Bélára jellemző rendezői nyelvet, formakánont takar.

Módszer

Kékesi Kun Árpád a *Tükörképek lázadása* című könyvének *A reprezentáció játékai: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza* fejezetében leszögezi, hogy a kritika és a színháztudomány csak akkor lesz képes megfelelni a '90-es években megjelenő „új teatralitás előadásainak komplex megközelítésmódokat igénylő elvárásainak, ha a benyomások rögzítése, illetve pusztán értékelése helyett inkább az értelmezés feladatát tűzi ki céljául”.¹⁴ Ennek megfelelően tanulmányomban saját előadáselemzéseimre támaszkodva és az előadásokból vett példákon keresztül törekszem a pintérbélás jegyek összegyűjtésére, a pintéri formakánon létezésének bebizonyítására.

Pintér Béla és Társulata eddigi tizenhét előadása közül tizenhetet sikerült élőben vagy felvételtől megnézni, így csupán a *Párhuzamos óra* című

előadást kellett kihagynom a társulat munkájának tanulmányozása során. Az előadások elemzéseimhez felhasználtam az előadásokról készült videofelvételeket, fényképeket, plakátokat és a recenziókban olvasható észrevételeket.

A pintéri formakánon meghatározásának első lépéseként azt vizsgálom, hogy Pintér színpadi szövegei tekinthetőek-e kortárs drámának, mi a jellemző szövegkezelésre, milyen visszatérő motívumokat, témákat, intertextuális utalásokat használ, illetve milyen idődramaturgiával dolgozik. Következő lépésként a rendezés, a színrevitel alappilléreit, formáit, alapvető technikáit és a rájuk gyakorolt hatásokat veszem szemügyre, végül pedig a látványvilágot és a színészi játékot elemzem.

A formajegyek elemzése előtt viszont fontosnak tartom meghatározni, hogy pontosan mit is értünk formakánon alatt. A fogalom definiálásakor Einar Schleef *Formakánon kontra koncepció* című esszéjére támaszkodom, s azt vizsgálom, hogy Pintér Béla mennyiben és hogyan felel meg a tanulmány által felállított formakánoni kritériumoknak.

Formakánon definíció

A német rendező, Einar Schleef esszéjében a formakánont a koncepció fogalmával összevetve határozta meg. Bevallása szerint rendezői pályafutása során egyetlen koncepcióval – mely nála a színpadra állított műhöz társított gondolatokat jelenti – sem tudott azonosulni, ezért már első rendezéseiből is egy formakánon felállítására törekedett.¹⁵ Ennek első lépéseként birtokba kellett vennie a teret, meg kellett szabadulnia a Berliner Ensemble korábbi emblematikus alkotójának, Brechtnek a szellemétől, mely áthatotta az egész színházat. Így ahelyett, hogy kényelmesen helyet foglalt volna Brecht rendezőpultja mögött, száműzte ezt a mágikus, kollégáit ámulatba ejtő deszkalapot és felszedette a színpadról a nagy előd által lerakott szöveget, hogy kiterítse a sajátját. A formakánon felállításának második lépéseként pedig a korábban

egymástól erőteljesen elkülönített dramaturgiát, színpadképet, jelmezt és rendezést kívánta egy kézben összpontosítani. Úgy vélte, erre azért van szükség, mert a korábbi formakánon összeállítására tett kísérletek bukásának oka abban rejlett, hogy a dramaturgia, a színpadkép, a jelmez és a rendezés eltérően viszonyultak a dolgokhoz és éppen ezért nem jött/jöhetett létre ezen elemek egyesülése által egy egységes kép megteremtése.¹⁶ Kiss Gabriella szerint ez a mindent átfogó rendezői munka egy minél sokszínűbb, árnyalt és aprólékosan kidolgozott teatrális világ létrehozására törekszik.¹⁷

A Schleef által felállított követelményeknek tökéletesen megfelel a pályafutását az Arvisura Színházi Társaságban kezdő Pintér Béla. Az Arvisura kísérletező törekvései a színház médiumának tartalmi és formai megújítására irányultak,¹⁸ s éppen ezért az előadásaikban háttérbe szorult a nyelv, s helyette a mozgás, a zene, a tánc és a látvány került előtérbe. Pintér Somogyi társulatában tanulta meg a műhelymunka és a mozgás fontosságát, de a '90-es évek közepére már saját elképzeléseit kívánta kifejezésre juttatni. Első önálló előadásai még a rendezői ambícióval megáldott, volt arvisurás színészekből álló Picaro Művészeti Produkciós Műhely és a Székény Színház neve alatt futottak, majd a pályázatok elbírálásakor a könnyebb beazonosíthatás érdekében saját társulatot alapított. A társulat neve, a *Pintér Béla és Társulata* korántsem ötletelenségről, hanem pontos megfogalmazásról árulkodik: Pintér Béla szerzői színházával állunk szemben. A Schleef-féle formakánon definíciónak megfelelően Pintér igyekszik mindent egy kézben tartani: ő írja és rendezi darabjait, emellett szerepel is bennük. Az egységes vízió megteremtése érdekében pedig mondhatni állandó alkotótársakkal dolgozik, a díszlet és a jelmezek létrehozásában Horgas Péter, Tamás Gábor és Benedek Mari, a zeneszerzésben pedig Darvas Benedek és Kémenczy

Antal segítette eddigi munkáját. Ennek eredményeképpen Pintérnek sikerült saját védjegyre szert tennie, mely az elmúlt tizenöt év előadásairól könnyen leolvasható.

Az egységes rendezői nyelv megteremtése viszont korántsem jelent egyhangúságot és önismétlést, ahogy azt a kritikusok állítják. Bár az előadások ugyanazokkal az alapeszközökkel operálnak, az eltérő felhasználási módok és a végtelennek tűnő variációs lehetőségeknek köszönhetően képesek mindig újat mutatni, új jelentést létrehozni. „Az abcé is csak A-tól Z-ig tart, csak ügyesen kell bánni vele.”¹⁹

Dramatikusszöveg, dramaturgia

Színpadi szöveg és/vagy kortárs dráma?

Pintér Béla az elmúlt tizenöt évben egyszer sem vitt színre nagy klasszikust vagy épp kortárs színdarabot, mert elmondása szerint számára a legnagyobb kihívás, ha a semmiből hozhat létre egy előadást.²⁰ Mindig arról készíti előadást, ami épp a legjobban érdekli, mert véleménye szerint „akkor lehet szuggesztív egy előadás, ha őszinte, és fontos annak, aki létrehozza. Nem érdekes témát kell választani, hanem olyat, ami foglalkoztatja, emészt az embert.”²¹ Éppen ezért gyakran saját élettörténetét és fájdalmas emlékeit viszi színre, így például a menyasszonyával való szakítását a *Népi Rablétben*, édesapja halálakor érzett büntudatát a *Kórház-Bakonyban*, alkoholproblémáit az *Öl, butitban* és testvére szektába való belépését a *Sehova kapujában*.²² Nem meglepő tehát, hogy előadásainak védjegyévé a kíméletlen őszinteség vált. „Civilként furdal a lelkiismeret, hogy »kitergetem« családomban az életét a színpadon, alkotóként viszont nyugodt vagyok: hiszem, hogy így szólhatok leghitelesebben azokról a tipikus helyzetekről, amelyek mások számára is általános érvényűek.”²³

⁹ CSÁKI Judit, Feketén-fehéren, *Magyar Narancs*, 2003. november 27, 44.

¹⁰ MOLNÁR GÁL Péter, A sehova kapuja, *Népszabadság*, 2000. december 18, 11.

¹¹ CSÁKI Judit, Feketén-fehéren, *Magyar Narancs*, 2003. november 27, 44.

¹² JÁSZAY Tamás, Ürömhír, in http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=30436. Letöltés dátuma: 2013. február 5.

¹³ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Tükörképek lázadása*, Budapest, József Attila Kör Kijárat Kiadó, 1998, 104.

¹⁴ EINAR SCHLEEF, Formakánon kontra koncepció, ford. Kiss Gabriella, in Jákfalvi Magdolna szerk., *Színházi antológia XX. század*, Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 263.

¹⁵ EINAR SCHLEEF, Formakánon kontra koncepció, ford. Kiss Gabriella, in Jákfalvi Magdolna szerk., *Színházi antológia XX. század*, Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 265.

¹⁶ KISS GABRIELLA, Színházi projektek. Schilling Árpád rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 530.

¹⁷ KÉRCHY Vera, „A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát”. Arvisura Színházi Társaság, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 307.

¹⁸ EINAR SCHLEEF, Formakánon kontra koncepció, ford. Kiss Gabriella, in Jákfalvi Magdolna szerk., *Színházi antológia XX. század*, Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 266.

¹⁹ CSÁKI Judit, Szakrális színház, kaján komédia. Beszélgetés Pintér Bélával, *Színház*, 2005. április, 13.

²⁰ PROICS Lilla beszélgetése Pintér Bélával, Ami épp a legjobban érdekel, *Zsöllye*, 2001, 7.

²¹ PROICS Lilla beszélgetése Pintér Bélával, Ami épp a legjobban érdekel, *Zsöllye*, 2001, 7.

²² SZTANKAY ÁDÁM, Pintér Béla az alternatív színházról, *168 óra*, 2002. március 14, 35.

Bár Pintér saját életéből, az őt foglalkoztató témákból merít, darabjait mindig a színészeire írja, rájuk építi az előadásait, mely nem egy gesztus a színészek felé, hanem szükségszerűség a műhelymunkából fakadóan.²⁴ A színészek alkata, személyisége és saját élettörténetei befolyással bírnak a szerepek és a történetek megalkotására. Az előadások szövege a közös műhelymunka eredménye: egy új produkció elején, a színészekkel való első találkozáskor Pintér ismerteti az előadás témáját, hogy honnan hová akar eljutni, milyen új kihívásokat lát benne; az előadás lehetséges szövegének azonban csak nyolc-tíz oldalát tartja még ekkor a kezében. A teljes szöveg a próbák felmerülő ötletekből, javaslatokból születik meg.²⁵ A *Népi Rablét* például Thuróczy Szabolcs elmondása szerint úgy született, hogy Pintér csak az előadás ívét találta ki,²⁶ hogy egy esküvővel kezdődik, melyen a vőlegény az igen kimondása helyett levágja a menyasszonya fejét, majd a végén visszajön a halálfejes menyasszony. A köztes jeleneteket közösen találták ki. Az anyakönyvezető szövegét maga Thuróczy írta, több változatot is készített, melyek közül végül Pintér kiválasztott egyet. Az interjúkból tudjuk, hogy a *Kaisers Tv, Ungarn* című előadás boldog befejezésének ötlete is a próbafolyamat során merült fel.²⁷

Pintér Béla írói munkásságáról megoszlanak vélekednek a kritikusok. Molnár Gál Péter szerint Pintér nem csupán rendező, hanem drámaíró is, amit a szakkritikai soha nem fog elismerni. „Beszól majd Schwajda György mellé, akinek hiába van színpadon sikere, mivel csak színdarabokat ír, nem minősítetik, vagy odatették drámacsináló munkásságának dossziéit Babarczy László mellé, neki is hiába van drámai életműve: nem tekintik írónak, színházi rendező csupán.”²⁸ Csáki Judit ellentétes álláspontot képviselve gyakran felrója hibaként az előadások gyöngé dramaturgia munkáját, melynek

oka véleménye szerint abban rejlik, hogy „Pintér Béla föltehetően nemigen tud írni, és nem alkalmaz senkit arra a feladatra, hogy számos – originális és színpadra való – gondolatát a megfelelő formába öntse.”²⁹ Koltai Tamás egyetért Csáki Judittal, szerinte „Murray-Smithhez hasonlóan Pintér sem tud darabot írni, ő viszont tudomásom szerint nem is állította az ellenkezőjét”.³⁰

Oroszlán Anikó *Zárt műhelyek, nyitott perspektívák* című tanulmányában Pintér és Shakespeare között húz párhuzamot, hiszen ahogy Shakespeare-t, úgy Pintér sem kanonizálta saját irodalmi közege, kötetben olvasható drámái – *A sütemények királynője*, *A démon gyermekei* – a különböző szövegverziókból, az előadások után kerültek nyomtatásba. Emellett, ahogy az Erzsébet-kori színházban, úgy Pintér előadásainál sem merülhet fel a szerző kizárólagos autoritása, mert a dráma nem az előadást megelőzően, hanem a műhelymunka során keletkezik, illetve a szerepek és a történetek ugyanúgy a színészekre íródnak.³¹

Az elmúlt évtizedben a kritikusok heves vitákat vívtak tehát arról, hogy Pintér szövegei drámáknak tekinthetőek-e, s ő maga számon tartható-e drámaíróként. A vita egy tágabb, a kortárs dráma és a színpadi szöveg közti különbség kérdéskörébe ágyazódott bele, hogy pontosan mit is értünk a dráma fogalma alatt, jelen esetben mitől tekinthetőek Pintér szövegei drámáknak. Patrice Pavis is a dráma fogalmának problematikusságáról ír a *Színházi szótár* című könyvében: „Egyre több gondot okoz megkülönböztetni a drámai szöveget másfajta szövegektől, mert a drámaírás aktuális irányzatai szerint bármely szöveg színpadra állítható, ennek szélsőséges esete – a telefonkönyv megrendezése – manapság tehát nem vicc és nem megvalósíthatatlan feladat. Mindaz, ami a XX. századig a drámai szöveg ismérvei közé tartozott – a dialógus, a konfliktus,

a drámai szituáció, az alak fogalma –, ma már nem sine qua non kikötés egy színpadra szánt vagy ott felhasznált szövegénél.”³²

A dráma és a színpadi szöveg közötti különbség meghatározását nehezíti az is, hogy az előadások szövegei gyakran közösségi alkotásként, hosszú próbafolyamatok, helyzet- és improvizációs gyakorlatok, koncentrált műhelymunkák során készülnek el, és az esetek többségében függetleníthetetlenek az előadásoktól.³³ Ilyenek többek között a Kárpáti Péter nevével fémjelzett Titkos Társulat, Bodó Viktor és Pintér Béla előadásai is.

A szövegalkotás közösségi alkotásként³⁴ aposztrofált formája felveti a szerzőség kérdését is, hogy kit tekinthetünk a műhelymunka során elkészült szöveg írójának. Ahogy korábban említettem, *Pintér Béla és Társulata* előadásainak szövegei is a próbák folyamán, a közös munka során jönnek létre, a színlapon és a drámakötetekben azonban csak Pintér Béla neve van feltüntetve, mint szerző. Természetesen ez nem új jelenség, hiszen Molière és Shakespeare drámái ugyancsak közös műhelymunkák során születtek, s a társulati tagok ugyanúgy hozzájárultak a megteremtésükhöz. Azonban mindig szükség van egy szerzőre, hiszen a „szerzői név bizonyos értelemben a szövegek határain mozog, elválasztja őket, letapogatja széleiket, kifejezésre juttatja vagy legalábbis jellemzi létezés módjukat. Manifesztálja a diskurzus bizonyos csoportjainak jelenlétét és visszautal arra, hogy e diskurzus milyen státust foglal el egy adott társadalmon és kultúrán belül.”³⁵

Az elmúlt években Pintér Béla nemcsak színházcsinálónaként, rendezőként határozza meg magát, hanem drámaíróként is. Erre minden oka meg is van, hiszen 2005-ben *A sütemények királynője*,³⁶ 2008-

ban pedig *A démon gyermekei* jelent meg kötetben,³⁷ a *Szutyok* című előadásával pedig a XI. Pécsi Országos Színházi Találkozón elnyerte a legjobb színpadi szövegért járó díjat, majd meg is jelent nyomtatásban a német Theater der Zeit színházi újság drámamellékletében. Idén áprilisban pedig kiadták első drámakötetét,³⁸ mely nyolc előadásnak a szövegét tartalmazza.

Emellett Pintér *Parasztopera* és *A sütemények királynője* című előadásait többen fel is dolgozták már. A *Parasztoperát* Mohácsi János a Pécsi Nemzeti Színházban, Szikszai Rémusz a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színházban, Porogi Dorka a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, Földes Tamás pedig a Budapesti Operettszínházban vitte színre. A feldolgozások közül Mohácsi *Parasztoperája* emelkedik ki, mely a 2011-es POSZT-on el is nyerte a legjobb rendezésnek járó díjat. Mohácsi előadásában eltűnik a pintéri rendezés fő jellegzetessége, a balladai homály, sokkal „inkább stilizált, nagyon mai színjátékot mutat.”³⁹ A drámaiság helyett a nevetetés, a szórakoztatás lesz hangsúlyos,⁴⁰ s persze elmaradhatatlanul jelen van a Mohácsi-féle szócsűrös-csavarás. Ennek megfelelően az Állomásfőnök nem azt mondja, hogy „fogsz te még előttem térden csúszva mászni”, hanem, hogy térden csúszva csúszni.⁴¹

A *Parasztopera* mellett *A sütemények királynője* is több feldolgozást megért már. Először a zalaegerszegi Griff Bábszínházban rendezték meg felnőtteknek szóló babelőadásként, majd 2012 őszén Lengyelországban, az olsztyni Stefan Jaracz színház mutatta be Katarzyna Kalwat rendezésében a családon belüli erőszakról szóló előadást.

Pintér Béla írói munkásságát tehát lehet kritizálni, fel lehet róni a szövegek dramaturgiai hibáit,

²⁴ Sisso beszélgetése Pintér Bélával, Kusza apokalipszis, in http://magyararancs.hu/film2/kusza_apokalipszis_pinter_bela_szinhaszinalo-52639. Letöltés dátuma: 2013. március 15.

²⁵ BÓTA Gábor, Az archaikus és a giccs elegye. Beszélgetés Pintér Bélával, *Színház*, 2001. április, 42.

²⁶ KÓVÁRI Orsolya beszélgetése Thuróczy Szabolccsal, Nincs izgalmasabb az esendőségénel, in http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37952&catid=23&Itemid=13. Letöltés dátuma: 2013. március 15.

²⁷ GÓCZA Anita, A kiindulópont egy fájdalmas pillanat – Interjú Pintér Bélával, in <http://prae.hu/prae/articles.php?aid=4710>. Letöltés dátuma: 2013. március 31.

²⁸ MOLNÁR GÁL Péter, A sehoza kapuja, *Népszabadság*, 2000. december 18., 11.

²⁹ CSÁKI Judit, Feketén-fehéren, *Magyar Narancs*, 2003. november 27., 44.

³⁰ KOLTAI Tamás, Családtörténetek, *Élet és Irodalom*, 2004. november 5., 27.

³¹ OROSZLÁN Anikó, Zárt műhelyek, nyitott perspektívák, in http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35119:zart-mhelyek-nyitott-perspektivak&catid=28:2009-marcius&Itemid=7. Letöltés dátuma: 2013. március 16.

³² Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 102.

³³ NAGY András, Mi történt velünk? Magyar drámák az elmúlt évtizedben, in http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33928. Letöltés dátuma: 2013. március 15.

³⁴ TOMPA Andrea, Időszertüln drámák, in <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=808>. Letöltés dátuma: 2013. március 15.

³⁵ Michel FOUCAULT, Mi a szerző, ford. Angyalosi Gergely, in Sutyák Tibor szerk., *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk Alapítvány Kiadó, 2000, 127.

³⁶ PINTÉR Béla, *A sütemények királynője*, in Garaczi László, Morcsányi Géza, Tarján Tamás vál., *Rivalda 2004–2005*, Budapest, Magvető, 2005, 251–291.

³⁷ PINTÉR Béla, *A démon gyermekei*, in Háy János, Karsai György, Máté Gábor vál., *Rivalda 2007–2008*, Budapest, magvető, 2008, 139–187.

³⁸ PINTÉR Béla, *Drámák*, Budapest, Saxum Kiadó, 2013.

³⁹ UGRAI István, Múlthulladék, in <http://7ora7.hu/programok/parasztopera-2/nezopont>. Letöltés dátuma: 2013. március 17.

⁴⁰ OROSZLÁN Anikó, Trash Reality, in <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3357/darvas-benedek-pinter-bela-parasztopera-pecsi-nemzeti-szinhasz-poszt-2011/>. Letöltés dátuma: 2013. március 17.

⁴¹ TÓTH Berta, Az ellentmondó igazságok terepe – Interjú Mohácsi Jánossal, in <http://szinhasz.hu/interjuk/41004-az-ellentmondo-igazsagok-terepe-interju-mohacsi-janossal>. Letöltés dátuma: 2013. március 17.

azonban azt már nem lehet tagadni, hogy színpadi szövegei kortárs drámáknak számíthatnak, s ezt a *Drámák* című kötetének megjelenése is igazolja.

Szövegkezelés: visszatérő klisék, motívumok és intertextuális utalások

A pintéri formakánon szövegeire, mint ahogy azt korábban említettem, a kíméletlen őszinteség, személyesség a jellemző. Ennek ellenére a szövegek nem vesztenek általános érvényességükből, mindenki számára ismerős helyzeteket, pillanatokat tárnak elénk, hiszen Pintér életdrámát ír, „azokból a hétköznapi klisékből, sztereotípiákból, banális panelekből, amelyekkel vagy mi magunk látjuk el magunkat, vagy bennünket traktálnak úton-útfélen, akik azt akarják, hogy adjuk nekik a fél vesénket.”⁴²

Az előadások tartalmi elemévé válik tehát a banális, a közhelyes, a klisé,⁴³ így a színpadon a falusi lakodalomban kocsonyát esznek és technósított *Dupla kávéra* táncolnak, az Amerikába emigrált férfi visszatérve hazájába a legkívánatosabb hímnemű a világon, a cigányok lopnak, a magyarok pedig nem értenek semmihez, még a pálinkakészítéshez sem. A szövegre is hatással vannak ezek a hétköznapi sztereotípiák, a médiából vett klisék. A népdalok szövegei popslágerekkel keverednek a *Népi Rablét*-ben – „nem vagyok én szelídcske, sem leány sem menyecske/ ne kérje, senki, hogy otthon üljek, mint egy rendes lány az iskola után” –, a rendőrök a két sorozathöz, Starsky és Hutch párbeszédeit utánozzák az *Ől, butit*-ban, a *Kórház-Bakonyban* pedig a Vészhelyzetből ismerős small talkot hallunk.⁴⁴

Banális frázisokká alakulnak át a romantikus szerelmi történetről és mély emberi fájdalomokról szóló vallomások is Pintér előadásában. A *Kórház-Bakonyban* például az elhunyt apa, aki életében alkoholistaént mit sem törődött a családjával, a fia kérdésére, hogy miért jött vissza, azt feleli: „mert úgy szeretnék még szeretni”. Ugyanezzel a mondattal könyörög életéért az *Ől, butit* alkoholista, Miklós is. A szerelmi történetek és vallomások a maguk együgyűségében jelennek meg. A *Kórház-Bakonyban* a tajgai idillt például a Pintér Béla által megfor-

mált betyár a következőképp festi le: „*Estére szarvassült illat töltötte be a kunyhót. Én a küszöbön ülve pipáztam, és néztem, hogy a kutyáim hogyan huzakodnak a szarvas lábszárcsontján. Hajnal kijött hozzám, megcsókolt és így szólt: kész a vacsora. Életemben nem ettem olyan jó ízűt, mint akkor. Evés után vodkát ittunk, én leheveredtem, Hajnal fát rakott a tűzre, levetkőzött és mellém bújott. Akkor szeretkeztünk először. Úgy éreztem, hogy ennél boldogabb ember nem lehet.*” A mondatok banalitását és giccsességét a látványvilág, illetve a színészi játék még inkább felerősíti, ahogy a zöld fény által megvilágított, pokrócra heveredő pár a hóesésben egymáshoz dörzsöli az orrát.

A pintéri formakánon jellegzetessége emellett, hogy a magyar rögválóságot Parti Nagy Lajoshoz hasonló nyelvronsóló attitűddel,⁴⁵ nyelvi ferdtésekkel tárja elénk. A *Parasztopera*-ban például megtudjuk, hogy „a szegénység a báránnyól is kihozza a disznót”, a *Népi Rablét* Hajnalkája a helytelen igekötő használatlaltal – például a leöltözni szóval – idegesíti halálra szerelmét, az *Anyám orrában* pedig „békátollas” a vőlegény háta. A nyelvronsólásra törekvő szándékot a *Parasztopera*-ban még a külföldieknek szánt felirat is jelzi, mely tört angol, mondhatni Hunglish nyelven közvetíti a színpadon elhangzottakat.

A szövegek intertextuális utalásokban is bővelkednek. Az előadások gyakran szó szerinti idézeteket tartalmaznak, a *Népi Rablét* falusi lakodalmanak egyik ittas vendége például Ady Endrétől idéz, hogy „*az én magyarságom mindennél keserűbb és igazabb*”, majd egy másik vendég azt kiabálja, hogy „*Isten áldja a múltat és jövőndöt*”. Az *Ől, butit*-ban Mária ártatlanságához ragaszkodva közli, hogy „*áldott vagyok az asszonyok között*”, miközben az alkoholista főhős, Arany János Toldijához hasonlóan csak „*túrte Miklós, túrte*”.

Bár Pintér nem hajlandó klasszikus darabokat rendezni, szívesen kölcsönöz tőlük. Az *Anyám orra* című előadás végén az esküvőn például Shakespeare 75. szonettjéből idéznek és a Szentivánéji álomból olvasnak fel a *Never Ending Story* dallamára. A *Gyévuskában* Felkay százados Lear királyhoz hasonlóan arról vallatja három katonáját, hogy ki szereti őt a legjobban, és természetesen a legkisebb

rosszul válaszol.⁴⁶ A *Parasztopera* egy western romantikával ötvözött García Lorcai szenvedélytörténetet mesél el nekünk, miközben felhasználja a pénzéért megölt, fel nem ismert fiú vándormotívumát, melyből Camus *A félreértés* címen írt darabot.⁴⁷

Az *Őrült, az Orvos, a Tanítványok és az Ördög* előadásában pedig Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényéhez hasonlóan a jézusi történetet dolgozza fel Pintér egy új, modern evangéliumot teremtve. Az új evangélium története szerint a vajúdo béranyát, Máriát és nagybátyját, Józsefet otthagyták a vonatállomáson, mert a gyermek után áhítózó pár azt hitte, hogy Mária cigány, pedig csak a haja fekete. Így Mária és József kénytelen szállást keresni, de szerencsére találnak is és a Hotel Kikeletben Mária megszüli Isten leányát, Máté Edinát. A kislány születésének hallatára Napkeletről három kínai is érkezik a fogadóba. Edina József kánai menyegzőjén nevezi magát először Isten lányának, ahol rögtön három tanítványra is szert tesz, akik közül Szürke Galamb jegyzi le a tetteit. Ám az ördög piros western csizmában ott leselkedik körülöttük, s végül ő győzedelmeskedik, hiszen Edinát elárulják és megölik tanítványai. Korunk evangéliumában szó sem esik a megváltásról, feltámadásról. Pintér több előadása tartalmaz még bibliai és a krisztusi történetre vonatkozó utalásokat, például az *Ől, butit*, melyben korunk Máriájának és Józsefének a párbeszédét hallhatjuk. József mindennek elmondja Máriát és teljesen kiborul, hogy míg ő soha nem volt nővel, Mária lefeküdt mással. A *Szutyok* előadásában pedig a gyermekét feláldozó szülő története és az áldozati bárány képe jelenik meg.

A bibliai történetek mellett a pintér-darabok gyakran ismételt témái és motívumai közé tartozik még az alkoholproblémákkal küzdő ember képe, az esküvő, a lelki és fizikai értelemben vett erőszak, illetve a közéleti problémák. Az *Ől, butit* az alkoholizmus tüneteit és következményeit, *A sütemények királynője* az erőszakkal való összefonódását, *A démon gyermekei* és *A Tündöklő középszer* a függőséget vizsgálja. Az esküvő toposzát a *Népi rablét*, *A démon gyermekei*, a *Parasztopera* és az *Anyám orra* idézi fel, az erőszak kérdését pedig *A sütemények királynője*, a *Szutyok* és *A démon gyermekei* tárgyalja. Gyakori motívum emellett még a történelmi múlttal való számvetés és a jelenlegi közéleti helyzetre való reflektálás, mint például a *Gyévuska*, a

Kaisers Tv, Ungarn, A soha vissza nem térő, a *Szutyok* és az *Árva csillag* című előadásokban.

A pintér-darabok motívumvilágát emellett még különböző meseelemek alkotják. Ilyen például a *Parasztopera* Hamupipőke sorsú árvája, a *Szutyok* rút kiskacsája és az *Ől, butit* sárkányaitól rettegő királylányai. Utóbbi előadásnak a története, az alkoholista Miklós képzelgésai magyar népmeseként jelennek meg. A Magyar Népmesék sorozat főcímdala keretezi Miklós álmát és történetét Szabó Gyula mesemondó vezeti fel, majd búcsúzik el tőlünk, hogy „*álmodjatok szépet, gyerekek.*”

A kizökkenő idő dramaturgiája⁴⁸

Pintér rendezői nyelvének másik sajátossága az időkezelésben mutatkozik meg. Előadásában az idő újra és újra kizökken a megszokott kerékvágásból: hol a filmekre jellemző montázstechnika használatával párhuzamosan zajló jeleneteket tár elénk, hol a flashback technikát alkalmazva ugunk vissza az időben, hol pedig az álom és a valóság ellentétes szerkesztésének eszközével él.

A különböző idősíkok összemosása Pintér arvisurás korszakának öröksége. Az arvisurás *A Mester és Margarita* előadásban – melyben Pintér Woland egyik kísérőjét, Behemótot játszotta – például Júdas, Woland báljának kimerevített vendégei között kergeti Niszát. A párhuzamos jelenetszerkesztést Pintér több előadásában is alkalmazza, leghangsúlyosabban a *Kórház-Bakonyban*, ahol a színpadon egymás mellett meséli el a két betyár különös történetét. A rendezői baloldalon kap helyet Savanyú Jóska és Hajnal meghitt szerelmi története a messzi Tajga vidékén, míg a jobb oldalon Angyal Bandi kubai kalandjait láthatjuk. A két történet gyors jelenetváltzásait különféle fények és zenék kísérik. A színpad bal szélén történő eseményeket, a nomád élet mindennapjait zöld neonfényben látjuk, s női ária hallatszik alatta, míg a kubai jelenetek vörös fényben izzanak, s szenvedélyes latin zene szól, ezzel ábrázolva a két eltérő sorsra jutó és különböző világban élő betyár történetét. Az idősíkok ugyanilyen összemosása jelenik meg az *Árva Csillag* előadásában is, amikor a három szerelmes pár piknikezését látjuk. A körszínpadon Andrea és Oszkár, Erzsike és Misi helyét két kockás pléd, míg a harmadik szerelmespárét egy magasított szék jelzi.

⁴² KOLTAI Tamás, Kiveszés, *Élet és Irodalom*, 2005. október 14., 27.

⁴³ CSÁKI Judit, Camp, in http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhasz_-_camp_-_pinter_bela_tarsulat_szutyok-73846. Letöltés dátuma: 2013. március 17.

⁴⁴ BUDAI Katalin, Nem Párizs, Nem Bakony, *Critikai lapok*, 2000. január, 11.

⁴⁵ ILLYÉS István, Egymásba játszott műfajok, *Irodalmi Jelen*, 2005. március, 12.

⁴⁶ CSÁKI Judit, Feketén-fehéren, *Magyar Narancs*, 2003. november 27., 44.

⁴⁷ KOLTAI Tamás, A végzet hatalma, *Élet és Irodalom*, 2002. november 29., 27.

⁴⁸ DEUTSCH Andor, Párhuzamos világ, *Zöllye*, 2000. február 1–2., 75.

Itt is váltakozva leshetünk el pillanatokot a szerelmesek pásztorójából, melyet hegedűszo és a hol elsőtétül, hol felgyulladó fény tagol. Ugyanezzel a megoldással él *A soha vissza nem térő* is: egyszerre láthatjuk a feleség házasságtörését és az épp fatalisztáni kísérőkkel a napi drogadagjáért utazó megcsalt férjet is. A két cselekményszál felváltva, zongoraszó kíséretével sötétül el.

A filmes montázstechnika – a különböző jeleket egymás mellé vágása – mellett Pintér a flashback technikáját alkalmazza. A *Parasztoperában* például a visszajátszások révén tudjuk meg, hogy a mennyasszony és a vőlegény valójában vérszerinti rokonok, hogy a mennyasszony édesapja valójában a vőlegényének Amerikába kivándorolt bátyja, akit nem ismertek fel a szülei és megöltek a hazalátogatásakor. Az időugrásokat is – a jelmez és kelékek változása mellett – a színpadi fények jelzik.

Az idődramaturgia harmadik eszköze, az álom és a valóság összeolvadása, a fikció és a valóság megkülönböztethetlensége szerves része a pintéri szürrealis világnak. *A sütemények királynője* című előadásban szinte lehetetlen eldönteni, hogy melyek azok az események, amik csupán a hétéves Erika képzeletében történnek meg, s melyek bírnak valós tartalommal. Olyan, mintha a gyermeki fantázia elevenedne meg a színpadon. Ezt erősíti fel egyrészt a kétdimenziós, gyerekrajzokra emlékeztető díszlet, másrészt az Erika rajzaiból ismerős, papírból kivágott, pisztolyt a kezében tartó Szultán kutya feltűnése, harmadrészt pedig az apa igavonóállatként való megjelenése, aki Erika szerint állandóan küzd, mint a barom. Az előadás időkezelése, az áomdramaturgiára jellemző csapongó történetmesélés fokozza a fikció és a valóság, a gyermeki képzelet és az élet közötti bizonytalanságot: ide-oda ingázunk Erika a tanárával folytatott beszélgetése és a családi események között. De az sem segít, sőt, csak még inkább elbizonytalanító erővel bír, hogy a tanár feltűnik a másik történet-szálban, Erikáék otthonában.

Az álom és valóság ellentétpárjával folytatott játékok végül az *Anyám orra* című előadásban csúcsondók ki, ahol a történet nem más, mint álom az álom álmában. Az előadás ideje alatt kétszer is felébrednek a Csipkerózsikákként álommal sújtott szereplők: először a művésznő Dorina ébred fel ál-

mából, majd az előadás végén Edina teszi idézőjelbe az addig látottakat. Ám az előadás utolsó pillanatáig megmarad a bizonytalanságérzet, s már nem merünk hinni a szemünknek, mert nem tudhatjuk, hogy vajon nem ébred-e fel valaki hirtelen. A *Kórház-Bakony* nézése közben sem lehetünk biztosak, hogy kinek az elméje vizionálta a repülőeltérítést, a találkozást Fidel Castróval, a betyártörténetet és a kórházi eseményeket. „Valószínűleg mindenki álmodik itt mindenkit, annyira egybefonódnak a különböző élet- és álomrétegek motívumai.”⁴⁹

Pintér Béla tehát megtöri a lineáris építkezést, az események hol párhuzamosan, hol visszajátszás révén jelennek meg és soha nem lehet biztos háttér húzni az álom, a fikció és a valóság között.

A rendezés sajátosságai

*A formakánon alapjegye: az archaikus és a giccs elegye*⁵⁰

Már Pintér Béla első önálló rendezésében, az 1998-as *Népi Rablét* című előadásban megmutatkozik az az egyéni látásmód, formanyelv, mely alapjaiban meghatározza az egész pintéri életművet. A mindössze egy órás előadásban a történet teljesen háttérbe szorul, elveszni látszik a forma mögött. A rendező anagrammájából alkotott cím is azt hivatott mutatni, hogy az előadás elsődleges célja a pintéri formakánon alapköveinek lelétele, egy olyan egységes világkép megteremtése, mely által a rendező hitelesen és rá jellemző módon kifejezésre tudja juttatni elképzeléseit és a benne felmerülő kérdéseket, illetve problémákat. Pintér első rendezésének témája tehát maga a forma volt,⁵¹ mely az archaikus és a giccs összeütközéséből építkezett.

A *Népi Rablét*ben a népi kultúra elevenedik meg, de nem a tévéképernyőkről és a brosúrákból ismert vidám, pirosposzsgás arcú, népviseletbe öltözött ártatlan lányokat és szerelmesen csujogató legényeket látunk a színpadon, illetve nem keserű-édes szerelemről szóló, a múlt fiataliságot sirató dalokat hallunk, hanem valami egészen mást, valami sokkal mélyebbet, igazabbat. Pintér Béla leleplezi a néphagyományokat körülölelő rózsaszín, idilli képet, elutasítva azokat a feldolgozásokat, melyek ál-

szentnek állítják be a magyar nép kultúráját, hiszen az „nagyon is élő, vérbő, szellemes, bölcs... a táncszók (pedig) merészen szokimondók, tele belső humorral, egészséges obszcenitással.”⁵²

Ennek érdekében a népi kultúra értékeire, így a néptáncra és a zenére nem múzeumi tárgyként, érintetlen ereklyeként, hanem ma is élő, változó és változtatható hagyományként tekint.⁵³ Ez az elv adja Pintér legnagyobb szabadságát: képes humorral és iróniával nyúlni a népdalok szövegeihez, nem fél összekeverni azokat a popzenével, vagy épp a technóval, és attól sem retten el, hogy vegyítse azokat a tömegkultúra „gagyinak” és „bóvlinak” kikiáltott értékeivel, azaz, hogy az archaikust a giccsel elegyítse. „Ebben a bizarr valóságképben képzeltem el a saját mitológiám megmutatását. Egyébként Erdélyben láthatunk is hasonlót, amikor például a kalotaszegi mellény alá furcsa, rózsaszín pólót húznak. Ez létező, különös korszak. Budapesten is keveredik az archaikus, az eredeti, az igazi, a szép és a giccs. Ez pedig valamilyen formában a lelkünkre is kihat.”⁵⁴

Az eredeti, a szép és a giccs keveredésének jelensége a *Népi Rablét* című előadásban már a díszleten is feltűnik. A falusi lakodalom – ahol a legtermészetesebb dolognak tűnik, hogy a vőlegény az igen kimondása helyett lefejezi a mennyasszonyt, megerőszakol pár nőt, majd felakasztja magát a himveszőjénél fogva – egy egyszerű, szinte üres házasságkötő teremben zajlik le. Az anyakönyvvezető megérkezéséig a helyiségben nincs a középben felállított fehér terítővel borított asztalon, a rajta elhelyezett fehér szegfücsökön és porcelánfigurán, illetve a két oldalt felsorakoztatott piros székeken kívül semmi más. Az esküvői ceremónia és az azt követő mulatozás alatt az anyakönyvvezető viszont szépen lassan feldíszíti a teret és felkerül a falra a nagymama szötte és kézzel hímzett terítője, s rögtön mellé az autószerelő műhelyekből ismert Bruce Lee és a tigrissel pózoló, motoros nő posztere is, mindez rózsaszín neonfűzérrel keretelve. A lakodalmi asztalra pedig igazi magyar ételek kerülnek: kocsonya, kolbász, disznófej, amiket azonban műanyagpohárba kimért fantáival és kólával öblítenek

le. Az üres, várakozásteli percekben pedig előkerül a jó magyar unaloműző, a kocsmai beszélgetésekhez elengedhetetlen szotyola is.

Ahogy a szotyolát megfosztják a saját héjától, úgy szabadulnak meg a szereplők a népviselettől: egyszerűen a földre vetik. A rakott szoknyák alól előbukkannak a '80-as években divatos, tigris- és virágmintás sztreccsnadrágok, a mellényeket felváltják a neonszínű, hasát láttatni hagyó toppok, miközben hátul, a nők derekáról továbbra is ott lógnak az aranyújtásos szalagok. A férfiak a csikónadrághoz ing helyett szakadt, piros trikót öltenek, fejükre pedig kalap híján sapka és márkautánatos napszemüveg kerül. A nők öltözetéhez hasonlóan, a férfiak derekához is szalagok vannak kötve, melyek a buggyos nadrágokból előhúzza férfiaságukat jelképezik. Végigkövethetjük a népviselet egyik elemének eltorzulását és teljesen új jelentéssel való felruházódását. A szalagok az agresszió, a kegyetlenség jelképévé válnak, hiszen ezekkel erőszakolják meg a lefejezett mennyasszonyt, ugyanakkor a nevetésg tárgyat is képezik, mikor a férfiak elkezdik összehasonlítani férfiaságukat, s elindul egy „kinek a nagyobb, hosszabb” verseny.

„A hagyományos paraszti kultúra gyors enyészését”⁵⁵ jelzi a szereplők beszédstílusa, a népdalok szövege, a zenei stílusok keveredése és a néptánc szokatlan alkalmazása is. Thuróczy Szabolcs anyakönyvvezetője többször mond beszédet a szerelem és a szeretet fontosságáról felhasználva a popkultúra nagy slágereinek – például Zámbo Jimmy *Sirj a vállamon*, *Zorán Mi fáj?*, Andrew Ridgeley *Kiss me* című dalainak – mondatait, a falu DJ-jeként pedig a népdalok ritmusát követő, a szappanoperák világára utaló frappáns szövegeivel próbálja felpörgetni a hangulatot, s így születik meg hegedűszo-ra a „nem állunk meg félúton / Jockey Ewing pusztuljon” rigmusa. Emellett elhangzik több vers is, Thuróczy, Váci Mihály *Nem elég* című versét szavalja búsan, Bencze Sándor József Attila *Tiszta szívvel* versével ad panaszának hangot, miszerint már három napja nem evett, Deák Tamás pedig Ady

⁴⁹ DÖMÖTÖR Adrienne, *Kórház, Bakony, Kritika*, 2000. szeptember, 44.

⁵⁰ BÓTA GÁBOR, *Az archaikus és a giccs elegye*. Beszélgetés Pintér Bélával, *Színház*, 2001. április, 40–42.

⁵¹ PERÉNYI Balázs, *Mentálhigiénés program*, *Színház*, 2002. július, 19.

⁵² SCHÄFFER Erzsébet, *Mese a fiúról, aki sárkányokkal szánt*. Pintér Bélával a szigeten. Egy padon. Napsütésben, in http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk_id=6738. Letöltés dátuma: 2013. január 25.

⁵³ HORVÁTH András Dezső, Bartók és pálpusztai. Páros interjú, *Népszabadság*, 2012. június 29, in http://nol.hu/kult/20120629-bartok_es_palpusztai. Letöltés dátuma: 2013. február 5.

⁵⁴ BÓTA GÁBOR, *Az archaikus és a giccs elegye*. Beszélgetés Pintér Bélával, *Színház*, 2001. április, 41.

⁵⁵ MAGYARI Péter, *McPusztá, Ellenfény*, 1999/2–3, in <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1999/2-3/mcpusztá>. Letöltés dátuma: 2013. január 25.

Endrét hívja segítségül, hogy összefoglalja, milyen is az ő keserű magyarsága. A szereplők monológjai tehát a magas- és mélykultúra elemeiből táplálkoznak, ahogy az előadás zenei világa is.

Az előadás zenei alapanyagának, a különböző népdalok és popslágerek felhasználása háromféleképpen történik. Több népdal – mint például a kalotaszegi *Údvaromon aranyvályú, aranykút*, vagy a *Tavaszi szél* – eredeti, torzítatlan formájában hangzik fel. Bár Pintér Béla utóbbinak sem a szövegén, sem a hangszerelésén nem változtat, a színpadon történő események mégis teljesen újraértelmezik a dal mondanivalóját. Miközben felvételtől azt halljuk, hogy „*Menjünk egymás hajlékába / virágom, virágom / Bújunk egymás árnycsókba / virágom, virágom*”, a színpadon a lefejezett mennyasszony megerőszkolésának lehetünk szemtanúi. Az esetek többségében azonban Pintér úgy hajt végre változtatást a népdalok szövegén, hogy összemossa őket különböző popslágerekkel: így csap át a mezőségi *Hallod-e, te szelídcske* Zalatnay Sarolta *Nem vagyok én apáca*, a *Kimentem én a szőlőbe* pedig Demjén Rózi *Szerelmonvat* című számába. Pintér harmadik megoldása pedig, hogy a popdalokat a népdalokra jellemző hangszereléssel adja elő, így például a Dupla Kávétól *Se veled, se nélküled* és a Back II Black *Szerelmonbomba* című slágere hegedűkísérettel hangzik el.

Az elemzés utolsó szempontjaként a néptáncról szeretnék beszélni, mely nem önálló táncbetétként, hanem a mozgás és a történet szerves részeként jelenik meg. A koszorúslányok csipőjüket ringatva érkeznek az esküvőre, a szertartáson az igen kimondását a násznép tapsal, dobbantással, térdcsapkodással sürgeti, a lefejezett mennyasszonyt pedig a két férfi úgy erőszakolja meg, mintha táncgyakorlatokat végeznének felette. A lakodalmi vonatkozás egy pillanat alatt pergő ritmusú néptáncná alakul át. Pintér úgy használja fel a néptáncot az előadásaiban, mint az operett a cigánykerekektől, szaltóktól zsúfolt táncbetéteit, hogy „ami eredetileg ünnepélyesnek, magasztosnak hat, az röhejessé válik, visszajára forduljon, hogy a mulatságos és a dermesztő egyszerre legyen jelen a deszkákon.”⁵⁶

A *Népi Rablét* előadásán tehát végigkövethetjük a pintéri formakánon egyik alapjegyét – az archaikus és a giccs, a népi és popkultúra elemeinek összeütközését a szcenikán, a rekvizitumokon, a jelmezeken, a zenén, a mozgáson és a szövegeken keresztül – mely azon az elven alapul, miszerint „a gyöngy a szemét között látszik meg igazából”.⁵⁷ Pintér Béla iróniával közelít a magyar népi kultúrához, de úgy, hogy miközben az neveltség tárgyává lesz, nem veszít értékéből, esztétikai minőségéből, csupán időzjelbe kerül.⁵⁸

Fontosnak tartom azonban leszögezni, hogy Pintér nem mond értékítéletet az archaikus és a giccs, a népi és popkultúra felett, mindkettőhöz kellő iróniával közelít. Célja sokkal inkább az, hogy felmutassa, a mai világunkban e két esztétikai kategória teljesen összeforrta egymással, nem létezik egyik a másik nélkül. Egymástól elválaszthatatlan egységet alkotnak, mely a későbbi rendezéseiben is megfigyelhető: a *Kórház-Bakony* kocsmároslányának, az *Ől, butit* prostituáltjainak és királylányainak mozgásába például szervesen illeszkedik a néptánc. A mezőségi népviselet és az ízes beszéd alnépiessé válik *A sehova kapujában*, hiszen felöltöje csupán gyér ismerettel rendelkezik a népi kultúráról, azt is a budapesti molnár utcai táncszobából szerezte, a citáraszó pedig az Abba *Dancing Queen* és az Alphaville *Forever Young* című slágereivel lép szintézisbe *A sütemények királynőjében*. Hogy ki mit tart ezek közül „gyöngynek” és „szemétnak”, az már egyéni döntés.

Ellentétek vonzásában: világképek, műfajok és zenei stílusok keveredése

A pintéri formakánon másik jellegzetessége az ellentétes világok egymásra montírozása.⁵⁹ Nemcsak az archaikus és a giccs, a népi és a populáris kultúra, hanem a különböző világok, műfajok és zenei stílusok keverednek Pintér előadásaiban. Ennek eredményeképpen egyfajta „stiláris vegyesbolt”⁶⁰ jön létre, mely az egymástól távol eső kultúrák, műfajok és stílusok intertextuális egymásba játszásán alapul a kifinomult irónia eszközeinek felhasználásával.⁶¹

Eltérő világképek ellenpontozásán alapul többek között *A sehova kapuja*, ahol egy erdélyi falu és egy harmadik vonalas bibliaértelmezést követő, a Mini Bolygó becsapódását hirdető szekta eltérő álláspontja ütközik össze egymással; a *Parasztopera*, ahol ugyancsak a falusi élet harmóniáját egy idegen, az Amerikából hazajött cowboy töri meg; a *Kórház-Bakony*, amely Rózsa Sándor betyárvilágát a Fidel Castro uralta Kuba forгатagával és a tajjai eszkimói idillel ötvözi; a különféle etnikumokat – magyart, cigányt, románt – felvonultató *Anyám orra*; az eltérő felekezetű szereplőket – katolikus püspököt, muszlim feleséget, zsidó gyereket – felsorakoztató *Ől, butit*, illetve a bábeli zűrzavarral süjtött *Korcsula*. Az eltérő kultúrák és világok egymás mellé állítása mindegyik esetben a humort szolgálja a különbségek hangsúlyozásával, ugyanakkor fontos, ma is létező problémákra kívánják felhívni a figyelmet. Feldolgozásra kerülnek a felekezetek és nemzetiségek közötti ellentétek, a történelmi múlttól való elszakadás nehézsége, illetve társadalmi, politikai problémák is.

Az *Árva csillag* című előadásban a magyarok és az osztrákok közötti több évszázados ellentét jelenik meg a „kinek a pálinkája jobb úrhajó üzemanyag” vita kapcsán. Az előadás sorra veszi a két ország egymásról alkotott képét is: míg Ausztriában az utak jól járhatóak, a városok pedig csak úgy fénylenek a tisztaságtól, a magyar autópálya inkább földúthoz hasonlít, s az ország egy rakás szemét. Ráadásul, ahogy az osztrák fogadós, Leopold is fogalmaz, a magyarok nem értenek semmihez, a monarchia címerére is csak a szürkemarha került fel. Megjelenik tehát a monarchia megalakulása óta tartó, a két nemzet közötti ellentét, illetve Magyarország elmaradottságának, fejletlenségének kérdései. De felmerül a magyar-cigány probléma is, miszerint bizony Magyarországon a magyarok számítanak kisebbségnek, a földönkívüliek is épp ezért inkább cigányasszonyok képében tűnnek fel.

A *soha vissza nem térő* című előadásban a különböző – első ránézésre fikatív, de valójában nagyon is létező – nemzetek, a magyarisztánok és a fatalisztánok kapcsán a történelmi múlt feldolgozása, illetve a keleti és nyugati világ közötti különbség jelenik meg. Az előadás tipikus keleti attitűdként festi le az adatok meghamisítását, a bajtársak hátba szúrását egy pályázat jobb elbírálásának érde-

kében, illetve a végzetes hiba elkövetését, ami csernobili katasztrófát okoz. A szocialista éra jelenkorra való kihatása jelenik meg, hogy Magyarisztánban bizony az idő múlásával sem változott semmi.

A különböző világképek mellett az előadásokra a műfaji sokszínűség is jellemző. A legszembetűnőbb példa erre a *Parasztopera*, mely a népballadát ötvözi az antik sorstragédiával, a mesével, a westernfilmmel és az operával. A balladára jellemzően a hűség és hűtlenség, a házasságtörés és a féltékenységtémát járja körül az előadás: a mennyasszonyt csalja a vőlegénye, miközben kiderül, hogy ő maga is házasságtörés során fogant. Az előadásmód is magán viseli a balladai sajátosságokat, a szereplők énekelve adják elő a történeteket, gyakoriak az ismétlések, az időbeli ugrások és a térbeli váltások.

Az antik sorstragédia műfaját eleveníti fel, hogy a hősök vesztét nem a jellemük, hanem a körülmények megmáshíthatatlan láncolata okozza. Így tehát nem a hibáik miatt válnak vérfertőzővé a jegyesek, hanem szüleik és az elhallgatott körülmények miatt. Oidipusz tragédiája jelenik meg átütően az Amerikába kivándorolt fiú történetében, akit nem ismernek fel a szülei a sok plasztikai műtét miatt, ezért gondolkodás nélkül megölik a vagyona megszerzése érdekében. A mostohalány élete mesei motívumokat hordoz magán, hiszen akár csak Hamuipipőke, ő is elveszti szüleit, mostohaanyja keményen dolgoztatja és a herceg, jelen esetben a bátyja, nem lehet az övé a mostohatestvére miatt. A félig magyar cowboy feltűnése pedig a westernfilm műfaját idézi fel: a hátsó megvilágításnak köszönhetően ugyanígy először csupán a körvonalait látjuk, mint a westernfilmek kocsmába belépő hősének. Nem utolsó sorban pedig az opera műfajjegyei is fellelhetőek az előadásban. A történetek a szereplők által énekelte recitativókból derülnek ki, míg az áriákból a hősök lelkivilágára tudunk következtetni. Az előadás legoperább pillanata Molnár Szabolcs szerint⁶² a Figaro fináléjára utaló, a darab végén felhangzó szextett, mely során a szereplők a saját szempontjukból értékelik az eseményeket. A műfaji sokszínűsége láthatunk még példát a *Kórház-Bakonyban*, ahol a melodráma műfaja keveredik a kalandfilmmel és a *Gyévuskában*, mely a ballada és az opera ötvözetéből áll.

A „stiláris vegyesbolt” utolsó eleme a zenei stílusok által alkotott kavalkád, mely a *Parasztopera*,

⁵⁶ BÓTA Gábor, Orvos-betyárok, *Pesti Műsor*, 2000. május 18–24, 13.

⁵⁷ BÓTA Gábor, Az archaikus és a giccs elegye. Beszélgetés Pintér Bélával, *Színház*, 2001. április, 41.

⁵⁸ SZÉKELY Szabolcs, Csillagközi hegedűírás, *Színház*, 2007. május, 15.

⁵⁹ KOVÁCS Dezső, Gyurikának még sokat kell tanulnia, *Színház*, 2001. április, 39.

⁶⁰ KOLTAI Tamás, A végzet hatalma, *Élet és Irodalom*, 2002. november 29, 27.

⁶¹ ILLYÉS István, Egymásba játszott műfajok, *Irodalmi Jelen*, 2005. március, 12.

⁶² MOLNÁR Szabolcs, Mulatság, *Színház*, 2003. február, 7.

a *Gyévuska*, a *Korcsula*, *A soha vissza nem térő* és *A sütemények királynője* című előadásokban tűnik fel a legerőteljesebben. A műfaji sokszínűség szempontjánál hosszabban elemzett *Parasztopera* előadásban „a zenekar komolyan játszik Handel modorában Albinonitól álnépdalig és műdalig minden zenei modorban egységes ihletéssel.”⁶³ De felhangzik még a countryénekes, John Denver *Take me home* című dala is a cowboy tolmácsolásában.

A *Gyévuska* című előadásban második világháborús katonadalok keverednek a kor slágereivel, melyek hol eredeti, hol pedig ártírt szöveggel hangzanak el. Az új dalszövegek az előadás egyik fő humorforrását alkotják, ugyanakkor ellenpontozzák a színpadi történéseket: a munkásszolgálatos megbüntetésében a *Meseautó* lágy dallamára hangzik el a figyelmeztetés, hogy „tudod fiam, a harctéren figyelni kell, ne feledd soha ezt a szabályt, mert ha még egyszer megbolondulsz fiam, szétrúgom a mese szép pofikád”. Karády Katalin *Egy tál lencse* című filmjében elhangzott *Gyűlölöm a vadvirágos rétet* című sláger átírásával – „Gyűlölöm a hazugságot, Endre, a problémáit mondja a szemembe, hátam mögött rágalmozott, elárult és besározott, húsba vágó égő fájdalom.” – kéri számon felettese Endrét, hogy miért kellett őt megrágalmaznia. Eredeti szöveggel hallhatjuk Vincze Zsigmond, *A hamburgi mennyasszony* című operájának önállósult, *Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország* dalát, melyet a katonák a háborús jelentések kézhez kapása után énekelnek el, illetve Karády Katalin *Nincs kegyelem* slágerét éneklő Kovács, alias Koch hadnagy, hiszen érzi, hogy számára nincs menekvés, sorsa a halál. Ez a két dal szorosan kapcsolódik a drámai szituációhoz és ironikusan reflektál is rá.

A soha vissza nem térő zenei világa is dramaturgiai funkciót tölt be, hiszen a dalok – a szovjet himnusz, az Internacionálé – a szocializmus korának érzetét kívánják felerősíteni. *A sütemények királynőjében* a népzene ötvöződik az Internacionáléval, az Abba slágerekkel és a *Fiatalság, bolondság* című Eiseman operett, Kiss Manyi által elhíresült *Jaj, de jó a habos sütemény* című dalával. A *Korcsula* című előadás – melynek alaphelyzete egy horvát sziget kempingjében megrendezett karaoke est – zenei

világa pedig sanzonszerű horvát dalokból, Elvis Presley *Always on my mind* és más popslágerekből, illetve Bartók zenéjéből⁶⁴ táplálkozik.

A nevetés színháza⁶⁵

Pintér Béla előadásaival kapcsolatban a kritikák gyakran felvetik a kérdést, hogy pontosan milyen színházzal is állunk szemben: Molnár Szabolcs például a *Parasztoperáról* írt kritikájában⁶⁶ kifejti, hogy mindvégig bizonytalan volt abban, hogy szórakoztatóipari műremeket vagy valami mást is lát(hat) az előadásban, majd úgy dönt, hogy a látottakat leginkább az entertainment fogalmával lehet leírni. Valóban igaz, hogy Pintér színházának lételeme a szórakoztatás, de ez nem azt jelenti, hogy amit csinál, az a hagyományos értelemben vett szórakoztató színházzal, az operett és az egy rugóra járó komédiák műfajával, vagy épp a bulvárszínházzal lenne azonos, melynek okát a pintéri humor és a nevetés más milyenségében kell keresni.

A pintéri humor száraz, fájdalmas, sötétén morbid és minden esetben a tragikummal párosul.⁶⁷ A *Gyévuska* közben az ismerős slágerek hallatán először elfog minket a nevetés, ám amint egy pillantást vetünk a drámai helyzetre azonnal arcunkra fagy a mosoly. Karády Katalin *Nincs kegyelem* című slágerét egy kivégzése előtt álló zsidó éneklő, a meztelenre vetkőztetett munkásszolgálatos kivégzését pedig a művésznő kabarába illő, vidám dala szakítja meg, miszerint, „ha egyszer újra béke lesz, ha messze szállt a borús vész, a barlang minden jóval tömve lesz, csurran a méz, a béke mindent rendbe hoz”. De háborzongatóan nevetéses, mikor az egyik katonafelenség kérdőre vonja az újságpapírba tekert lábú munkásszolgálatost, hogy hogyan lehet ilyen igénytelenül öltözni, illetve a vörös hadsereg bevonulásakor a másvilágon kereköző katona özvegyen maradt, állapotos, kovászos uborkát majszoló felesége és az addig tiltott, kommunista költővel szimpatizáló, a fekete-fehér térben izzó, hatalmas vörös zászlót cipelő művésznő képe közötti ellentmondás is.

A soha vissza nem térő című előadásnál Kuncz Nikolett megerőszkolálásán is először csak nevetni tudunk köszönhetően a szituáció abszurditásának,

annak, hogy a bekötözött szemű, a zsúrkocsin szétárt lábakkal heverő Nikolett mit sem tud arról, hogy valójában nem szerelme, Tibor létesít vele szexuális aktust, hanem az amerikai cowboy, Mr. Goodman. Csak rohögünk azon, hogy Tibor a kínok kínját éli át ahelyett, hogy élvezné a helyzetet és azon is, hogy Kuncz bajtársnő úszik a boldogságtól, miközben megerőszkolják. Ezt a képet árnyalja, hogy a jelenet egésze alatt a zongora szomorú dallamot játszik, a történetek után pedig a szegény nő öngyilkos lesz. Ugyanigy nevetünk a humor és tragikum kettőségén *A sütemények királynőjében*, mely a '80-as évek kegyetlen korszakáról és a családon belüli erőszakról szól. Nevetségesen hat, ugyanakkor mélyen megrázó, ahogy a nők térden csúsznak a családfő előtt kérve, hogy ne igyon többet, mire ő így felel: „én ezzel a kézzel nem ütöttem meg senkit... ok nélkül”. A *Korcsulában* pedig humorosnak véljük, hogy a fogyatékos fiút bármire rá tudják venni, ha azt mondják neki, hogy szeretik az apukáját, akiről később kiderül, hogy éppenséggel meleg.

„Pintér Béla együttése nem humorizál. Nekik humoruk van. Ez azt jelenti, hogy a világot másként szemlélik, mint az átlag többsége. Nem keresik a viccet: a szent dolgokban is megtalálják a nevetéses ellentmondást.”⁶⁸ Ahogy Molnár Gál Péter is írja, Pintér Béla ironikusan nyúl komoly és súlyos témákhoz is, legyen szó erőszakról, háborúról, fogyatékoságról, másságról, az ellenpontozás és a késleltetés dramaturgiájával mindennek képes feltárni a kétarcúságát, a humoros és tragikus oldalát.

Ennek köszönhetően a nevetés „karneváli: kritikusan szemlél és nevetésesnek mutat egy ismerős világot”.⁶⁹ Bahtyin szerint a középkor hivatalos ünnepeivel szemben – melyek a fennálló világrendet kívánták szentesíteni és megerősíteni – a karnevál az élet megszokott menetének, az uralkodó rend, a hierarchikus viszonyok és normák átmeneti felfüggesztésén alapul.⁷⁰ Sajátos nyelvére a meg-

fordítás, a visszajáról látás logikája, a paródia, a csúfolódó fölmagasztalás és rangfosztás a jellemző. „A karneváli paródia úgy tagad, hogy egyszermind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad.”⁷¹ A karneváli nevetés pedig mindenesetben össznépi, – mindenki nevet az élet nevetéses voltán – egyetemes – a szatirikus nevetéssel szemben önmagát is a nevetés tárgyává teszi – és ambivalens – örömteliséget gúnyolódása árnyalja.⁷²

Bahtyin karneválméletének megfelelően Pintér előadásai életre keltik azt a rendet, melyet valójában mereven elutasítanak. A paródia épp abból születik meg, ahogy az újrajátszás során visszajára fordítja a kritizált világ jellegzetességeit. Így például *A soha vissza nem térő*ben a szocializmusra emlékeztető és a tömegmédiák által uralt világ problémáit, konfliktusait úgy észleljük a papírból kivágott kellékeknek köszönhetően, mintha egy újságban futnánk át a legfontosabb híreket,⁷³ tehát felületesen, a dolgoknak nem túl nagy feneket kerítve. Megjelenik színes kartonból kivágva a magyar hungarikumnak számító téliszalámi és a szocializmus idején a nyugati világból átcsempészett szivar is. Az előadás rámutat a szocialista bajtársiasság kétszínűségére, hogy ha kell, az elvtársak bizony bármikor egymás hátába döfnek a kést, illetve, hogy a rendszer determinálva van a fatális hiba elkövetésére. Ebben a világban bármikor bekövetkezhet még egy Csernobil-méretű katasztrófa. A mai világunkra jellemző múltan való siránkozásnak pedig a *Kaisers Tv, Ungarn* című előadás állít görbe tükröt. Az előadás a schwechati csatát játssza újra úgy, hogy megváltoztatja annak kimenetelét: hála a sukorói oroszláznak, a magyarok győznek. De hiába a pozitív vég, a nagybirodalom nőtt Magyarország képe annyira elképzelhetetlennek és hihetetlennek tűnik ma, hogy azon csak nevetni tudunk. Hiába, magunkon nevetni a legfájóbb és legőszintébb dolgok egyike.

A pintéri formakánon stílusjegyének tekinthető tehát a humor és tragikum kettősége, melyre azért

⁶³ MOLNÁR GÁL Péter, Szórakoztatóipari színház, *Népszabadság*, 2002. október 28., 11.

⁶⁴ TOMPA Andrea, A kókuszgolyó receptje, *Színház*, 2006. december, 8.

⁶⁵ TOMPA Andrea, A kókuszgolyó receptje, *Színház*, 2006. december, 6.

⁶⁶ MOLNÁR Szabolcs, Mulatság, *Színház*, 2003. február, 6.

⁶⁷ KOLTAI Tamás, Donkanyaropera, *Élet és Irodalom*, 2003. november 28., 27.

⁶⁸ MOLNÁR GÁL Péter, Caravaggio a muszka fronton, *Népszabadság*, 2003. november 13., 13.

⁶⁹ TOMPA Andrea, A kókuszgolyó receptje, *Színház*, 2006. december, 8.

⁷⁰ MIHAIL BAHTYIN, François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Budapest, Osiris, 2002, 17–18.

⁷¹ MIHAIL BAHTYIN, François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Budapest, Osiris, 2002, 19.

⁷² MIHAIL BAHTYIN, François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Budapest, Osiris, 2002, 20.

⁷³ RÁDAI Andrea, Nem fatális, *Színház*, 2009. április, in http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35165:nem-fatális&catid=29:2009-aprilis&Itemid=7. Letöltés dátuma: 2013. március 12.

van szükség a rendező elmondása szerint, mert „a valóságra való pontos reflektálás csak úgy jöhet létre, ha az emberi személyiségben rejülő szépséget, tragikumot és humort együtt ábrázoljuk”.⁷⁴ Ennek a kettőségnak köszönhetően a stand-up comedyk és a bulvárszínházak korában Pintér visszaadja a nevetetés becsületét.⁷⁵ fontos társadalmi kérdéseknek és problémáknak állít görbe tükröt, kiemelve azok groteszk oldalát. Így a nevetés könnyedsége csupán illúzióvá válik, s minden esetben hűsbavágó élménnyel jár együtt a mosolyra fakasztás. Ily módon válik tehát Pintér színháza a nevetés színházává.

Gyógyító kegyetlen színház

Pintér Béla és Társulata mindenkit érintő témákat, társadalmi kérdéseket, hétköznapi problémákat, nemzetkaraktológiaiáról szóló vitákat dolgoznak fel előadásaikban a közterek felsoroztatásával. Paradox módon nem szállnak szembe a sztereotip képekkel, hanem épp azokkal ábrázolják hőseiket.⁷⁶ A *Szutyok* előadásában Anita, a cigánylány lop, csal és hazudik, az *Árva csillag*ban a magyarok csűrhe, koszos népség, míg az osztrákok rendes, tiszta ország gondolkodó állampolgárai. *A soha vissza nem térő* hősei kicsinyes, pénzéhes munkásemberek, a *Tündöklő középszer* kritikusai számára az előadásnál fontosabb a kényelem és a kiszolgálás, *A 42. hét*ben pedig a színész üresfejű sármőr, akiből hipp-hopp színház-igazgató lesz, politikusk focis társa segítségével.

A közhelyeknek és a már-már szegénytelennek mondható hétköznapiságnak köszönhetően első ránézésre úgy tűnik,⁷⁷ hogy az előadások csupán a felszín karistolják,⁷⁸ derűsen nevetünk a poénokon és az ismerős helyzeteken. De a nevetés – ahogy azt korábban említettem – korántsem könnyed és felhőtlen, sokkal inkább fájdalmas. Pintér rendezései nem próbálják kódosítani, elmaszatolni a dolgokat, hanem teljes valójukban mutat-

ják meg azokat, még ha az hűsbavágó, nyomasztó élménnyel is jár együtt.

Sorra veszik a 21. század problémáit, a munkanélküliséget, a falusi lét kilátástalanságát, a visszaéléseket, az árvaházi nyomort, a politikai jobboldal előretörésének fenyegető oldalát a *Szutyok*ban, az alkoholizmus veszélyét és lehetséges következményeit az *Öl, butít*ban, a családon belüli lelki és fizikai erőszakot *A démon gyermekeiben* és *A sűtemények királynőjében*. Magánéleti problémákról szól *A 42. hét*, a magyar-cigány kérdést feszegeti az *Árva csillag*, az amatőr színtársulatok működését mutatja be a *Tündöklő középszer*, míg a történelmi múlt feldolgozásának nehézségeit a *Gyévuskában* és a *Kaisers Tv, Ungarnban* látjuk. Pintér színháza szembeállítja életünk problémáival, nemzeti kérdésekkel, melyekről a hétköznapi próbáink meg kellene felelünk. Pintér színháza olyan értelemben megfelel Artaud a kegyetlenség színházáról alkotott koncepciójának, hogy előadásainak belső dinamikája felkavarja a nézőket, hiszen életük szorongásaira, aggodalmaira ismernek bennük.⁷⁹ Az előadások valóban hűsbavágó játékot tárnak elénk, gondoljunk például *A sűtemények királynőjére*, ahol a hét éves kislánynak ki kell bírnia unokatestvéreinek állandó piszkálódásait, édesanyja gyűlöletét és édesapja alkoholizmusát. Az előadás végén valóban úgy érezzük, mintha egy fogászati beavatkozás után lépnénk ki az ajtón. Pintér színháza ilyen szempontból kegyetlen, nem a néző értelméhez és érzékeihez, hanem, ahogy Artaud fogalmaz, teljes létéhez szól.⁸⁰

Emellett Artaud Alfred Jarry színházának törekvései közül jó pár Pintér szerzői színházára is igaz. Ilyen például az, hogy nem írott darabokat, hanem ismert témákat, tényeket kívánunk színre vinni, a cél pedig az összhang megteremtése a színház és a korunk sorskérdései között.⁸¹ Artaud és Pintér színházában a figurák archetipikusak, jellemző magatartásformákat testesítenek meg, a díszlet egyszerűen konkrét, s a fények révén színházszzerű, a színé-

szek pedig jelképes jelentésű gesztusokat, testtartásokat vesznek fel, s gyakran maszkokat viselnek.⁸² De a legfontosabb, hogy az élet kegyetlenségével és brutalitásával szembeállítja.

„Láttam én már brutálisabbat, mint a mi színházunk. De az igaz, hogy a brutalitás ugyanúgy jelen van az előadásainkban, mint a humor vagy épenséggel a szeretet. Naponta tapasztalnom kell az élet brutalitását, az ember kegyetlenségét.”⁸³ Pintér Béla szerint, aki reménytelen és örömteli dolgokat akar látni a színpadon, az azt sem tudja, miről beszél, hiszen a színháznak a természetéből fakadóan az a célja, hogy „felkavarjon, megnyissa a társadalmi sebeket, s ezáltal gyógyítson.”⁸⁴ Pintér Béla előadásaival tehát úgy kíván „gyógyítani”, hogy a problémák kegyetlenül pontos és mély ábrázolása kényszerítsen minket az életünkkel való szembevetésre, a társadalmi problémákkal való szembeállításra, illetve, hogy elültesse bennünk a változás, a változtatás utáni igényt.

Pintér előadásainak „brutalitása” azonban merőben eltér a kegyetlen jelzővel aposztrófált előadásairól híres Mundruczó Kornél rendezői megoldásaitól. Mindkét rendező a szembeállítás, a kommunikáció megteremtésére törekszik, hiszen, ahogy Mundruczó fogalmazott a *Frankenstein terv* című előadása kapcsán: „szembe kell néznünk saját szörnyeinkkel, amelyeket mi magunk hoztunk létre. Amíg ez nem történik meg, addig tragédia, meg nem értés, félre kommunikálás lesz. Amennyiben ez a szembenézés bekövetkezik, akkor megtettük az első lépést a megoldás útján.”⁸⁵

Pintér és Mundruczó előadásai azonban másképpen kegyetlenek és brutálisak. Mundruczó rendezései az erőszakot naturalisztikusan ábrázolják, *A jég* stricije a nyílt színen kényszeríti prostituáltját, hogy beleüljön a boros üvegbe, a *Szűgyen* című előadásban pedig a nemi erőszak brutális és véres aktusának lehetünk szem- és fültanúi. Mundruczó előadásában halljuk, látjuk és érezzük a testi kint a naturalisztikus ábrázolásnak köszönhetően. Va-

lóságűsűgre törekednek a díszletek is: a *Tiszaeszlári Solymosi Eszterben* egy „tű élesen realista udvarház”,⁸⁶ *A jégben* pedig egy emeletes lakóház tárul elénk. „El akartam távolodni a túlstilizált, jelekkel kommunikáló művészettől, ami már jó ideje idegesít. Ezért is választottunk díszletül egy teljesen valóságos lakást, ami lehetne bárkié, az enyém, a szerzőé, a nézőé, nem jelent mást, csak egy lakást. [...] Saját agytrippjeink, mindnyájunké – lakásokban történnek. Lakásokban gondolkodunk, álmodunk, dühöngünk, szeretünk. Tehát ez nem az ismert lakásszínház, hanem egy olyan színházi tér, amiben lemeztelenedhetünk, hisz otthon vagyunk – nem szimbolikusan otthon, hanem ténylegesen.”⁸⁷

Mundruczó rendezéseire tehát a valóság és a színház közti határ elmosódása a jellemző, a nézők gyakran nem tudják eldönteni, hogy amit látnak az már az előadás része-e, például amikor a *Frankenstein terv* előadásának kezdetén Rába Roland a legnagyobb természetességgel köszönti a megjelenteket a castingon. A nézők részeseivé válnak *A jég* című előadásnak is, mikor a második részben kénytelenek felülni a színpadra és a korábbi nemi aktusok színhelyén, a kanapén helyet foglalni, a *Szűgyenben* pedig injekciós tűvel hadonászik Monori Lili az első sorban ülők felé, hogy vállalják magukra a döntés súlyát és adják be ők a színész-kutyáknak a halálos dózist.

Ezzel szemben Pintér a hűsbavágó élményt a Mundruczó által idegesítő művészi eszközként aposztrófált stilizálással éri el. Pintérmél az erőszak mindig elemelten, stilizáltan jelenik meg, a színpadon soha nem folyik vér, nem ordítanak a szereplők a fájdalomtól. *A sűtemények királynőjében* például a színpad vörös fénybe borulása utal a közelgő erőszakra, a gyilkosságot pedig egy papírból kivágott kutya követi el. A *Gyévuskában* a háborús veszélyt és fenyegetettséget a fekete-fehér világba betörő piros alakok jelenítik meg, a gyilkosságok lelassítva és szertartásszerűen történnek meg, *A soha*

⁷⁴ HORVÁTH András Dezső, Bartók és pálpusztai. Páros interjú, *Népszabadság*, 2012. június 29, in http://nol.hu/kult/20120629-bartok_es_palpusztai. Letöltés dátuma: 2013. február 5.

⁷⁵ MOLNÁR GÁL Péter, Dr. Alternatív, *Népszabadság*, 2000. február 25, 9.

⁷⁶ MARIK Noémi, A roma, a zsidó, a náci, in http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37953&catid=23. Letöltés dátuma: 2013. február 5.

⁷⁷ PERÉNYI Balázs, Mentálhigiénés program, *Színház*, 2002. július, 19.

⁷⁸ KOVÁCS Dezső, Gyurikának még sokat kell tanulnia, *Színház*, 2001. április, 38.

⁷⁹ Antonin ARTAUD, *A színház és az Istenek*, ford. Betlen János, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999, 92.

⁸⁰ Antonin ARTAUD, *A színház és az Istenek*, ford. Betlen János, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999, 92.

⁸¹ Antonin ARTAUD, *A színház és az Istenek*, ford. Betlen János, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999, 97.

⁸² Antonin ARTAUD, *A színház és az Istenek*, ford. Betlen János, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999, 102–103.

⁸³ BÓTA Gábor, Brutalitás és humor, *Magyar Hírlap*, 2006. július 29.

⁸⁴ SZTANKAY Ádám, A gyűlölet gyűlöletet gerjeszt. Szutyok és társai, in <http://www.168ora.hu/itthon/poszt-szinhaz-pinter-bela-78215.html>. Letöltés dátuma: 2013. március 10.

⁸⁵ HEGEDŰS Claudia, Mundruczó Kornél: „Szembe kell néznünk saját szörnyeinkkel”, in http://fidelio.hu/szinhaz/interju/mundruczo_kornel_szembe_kell_neznunk_sajat_szorneinkkel. Letöltés dátuma: 2013. április 8.

⁸⁶ SZTRÓKAY András, Világos van, in http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36172:vilagos-an&catid=13:szinhazonline&Itemid=16. Letöltés dátuma: 2013. április 8.

⁸⁷ Megzörgetve. Mundruczó Kornél Schilling Árpád beszélgetése, in http://theater.hu/dl_win.php?type=csatolmany&id=112. Letöltés dátuma: 2013. április 8.

vissza nem térő előadásában pedig Kuncz Nikolett megerősökölése végig humorosan, nevetségesen hat. Mundruczóval ellentétben Pintér elutasítja a valóságú díszletet, *A sütemények királynőjének* története például gyermekrajzokra emlékeztető papírdíszletben kap helyet. Annak ellenére, hogy Pintér nem törekszik a színház és az élet közti határ eltörlésére, s távol áll tőle a nézők nyílt megszólítása és provokálása, a stilizálás és a karneváli nevetés eszközével ugyanúgy képes feltépni a társadalmi sebeket és szembesítésre kényszeríteni, mint Mundruczó Kornél.

Szakraális színház

Pintér Béla formavilágának gyakori eleme valamely kultikus közösség – vallás, szekta, szubkultúra, érdekcsoport – rituális nyelve.⁸⁸ A *sehova kapujában* egy szektacsoport beavatási szertartásának lehetünk szemtanúi, annak, ahogy az újonnan érkezett tagot, András újrakeresztelik a felfújható gyerekmedencében, lemosva róla korábbi nézeteit, bűneit és tapasztalatait. Megtisztulva felöltheti magára a csoport egyenruháját, a szürke öltönyt és a narancssárga inget, és feltűzheti mellkasára a kitűzőt. A csoport tagjainak beszélgetései és tettei a Harmadik vonalas Bibliáértelmezés és a Mini Bolygó megjósolt becsapódása körül forognak. A szektán kívüli élet és szerelem nem lehetséges, muszáj követniük a csoport által előírt rendet.

Az *Őrült, az Orvos, a Tanítványok és az Ördög* című előadásban ugyancsak vallási, a Bibliából ismert mítoszok kerülnek megjelenítésre. Egy modern evangéliumi történet, egy új mítosz, egy új Kánai menyegző elevenedik meg a színpadon. A modern jézusi történetben Isten lánya a legnagyobb elhagyatottságban látja meg a világot, csodái láttán köré gyűlnek a tanítványok, akik végül elárulják és egy megkoreografált törzsi szertartás keretében megölik. A mi világunkban tehát nem lehetséges a feltámadás, nincs megváltás.

A *sütemények királynőjében* egy család mindennapjaiba pillanthatunk bele, ahol ugyanúgy meg-

jelenik a rítus, a szertartásosság a családi ünnepség, a közös citerázás, a gyerekek indiánjátéka kapcsán. A ballada-jellegű történet felidéz a '80-as évek korszakát, a régmúlt „elvtársias” időket, melyek még most annyira erősen élnek bennünk.

A *Népi Rablét* és a *Szutyok* című előadásokban egy-egy szubkultúra áll a középpontban. A *Népi Rablét* a falusi menyegző és lakodalom rítusát mutatja be, a *Szutyok* pedig általánosságban véve a falusi életet, szokásokat. A rítus, a szertartásosság játékmóddá válik,⁸⁹ igyekszik az előadás a konkrét mai dolgokat általánosabb érvényűvé tenni azáltal, hogy a rítus irányába mozdítja el a történéseket.⁹⁰ Ezt erősíti fel, hogy a történet négy évszak alatt játszódik le, melyet feliratozva ki is emelnek. Emellett a szertartásosságot hangsúlyozzák a ritmikus mozdulatok, tánclépések, a napisteni maszkok, a népi tevékenységek, a szántás, vetés megjelenítése is. Az előadás 21. századi problémákról beszél, az integráció nehézségéről, a magyar falu előregedéséről és kilátástalanságáról, a meddősegről, a vállalkozói túlkapasokról a rítus eszközeinek segítségével.

Grotowski szerint,⁹¹ ha világi rituálét akarunk teremteni, akkor szembesülni kell az előző nemzedék tapasztalataival, mítoszaival, éppen ezért nem konkrét személyeket, hősoket, hanem archetipusokat kell keresni. Pintér Béla előadásai archetipikus alakok megteremtésére törekcsenek: a *Szutyok* és *Az Őrült, az Orvos...* című előadásokban a krisztusi utat bejáró önfeláldozó ember, a *Parasztoperá*ban a szüleit nem ismerő gyermek, a *Tündöklő közepszerben* a tehetséges, de elbukásra ítélt hős, az *Ől, butitban* az alkoholista, *A soha vissza nem térőben* a kicsinyes munkásember archetipusa jelenik meg. Grotowski elvárásainak megfelelően⁹² minden előadást ironia sző át, melynek megvan a maga tragikus oldala, éppen ezért a nézők szolidárisak tudnak maradni a hősokkal. A mítoszok felsorakoztatása révén lehetőség nyílik a szembesülésre, a tradicionális értékekkel való megmérettetésünkre.

Pintér arvisurás éveiben ismerkedett meg Grotowski munkásságával, mely láthatóan nagy hatással volt későbbi előadásaira, azonban ezzel nem ar-

ra kívánok utalni, hogy Pintér a Grotowski-féle rituális színházat kívánja megvalósítani – hiszen azt végül maga Grotowski is elvetette: „el kell vetnünk ezt a rituális színház-koncepciót, minthogy ez ma megvalósíthatatlan, hisz nem rendelkezünk általánosan vallott hittel.”⁹³ Csúpn a hasonlóságra hívnam fel a figyelmet, miszerint Pintér, követe Grotowski elképzelését, archetipikus alakokat jelenít meg, mítoszokat kelt életre, hogy összevevcsük a mai és a letűnt nemzedékek értékeit és tapasztalatait, hogy számvetésre kényszerítsen, hogy egyfajta közösségi rítus részese legyünk. Láthattuk, hogy Pintér előadásainak – pl. *Népi Rablét, A sütemények királynője, Szutyok* – alapvető eleme a rítus és a közösségi érzés megteremtése. A közös tapasztalatok, a közös nemzeti múlt és értékek – legyen szó a népi kultúra kincseiről, az „elvtársias” korszakról, az elbukott szabadságharcról, a mezőgazdasági munkavégzés hagyományáról – biztosítják, hogy a nézőtően jelenlévők is részesei lehessenek a közösségi rítusnak. Ilyen szempontból nevezhető tehát Pintér színháza szakraálisnak.

Keleti hatások

A hogy Kővári Orsolya is írja,⁹⁴ a keleti filozófiák gyakran felsejlenek Pintér Béla előadásain, melynek gyökerei az arvisurás korszakra vezethetőek vissza. Somogyi társulatának alaptörekvése az 1992-es műsorfüzet szerint az volt, hogy a magyar kultúra és a keleti színház hagyományok alapján egy összetett közlésrendszert alakítsanak ki. A keleti színházhoz hasonlóan számukra is fontos volt a testi és szellemi képzés összhangja, előadásai egyik fő szervező ereje, ahogy a nőban is, a ritmus volt, illetve a kabukihoz hasonlóan fontos volt a színek és formák harmóniája. A keleti filozófiákhoz és a buddhizmus rendszeréhez való vonzódásukat pedig az előadások epikus keleti történetmesélési technikái tükrözik.⁹⁵

Pintér Béla saját előadásaira átöröklődik a keleti filozófia és színház hagyomány hatása, így például az álom az álomban játék. Egy taoista példázat szerint Csung Ce álomban lepkének képzelte magát és mikor felébredt, nem tudta eldönteni,

ni, hogy a lepke álmodta őt, vagy ő álmodta a lepkét. A történetet Szabó Lőrinc *Dzsuang-Dszi Álma* című versében dolgozza fel – „most nem tudom – folytatta eltűnődve –, / mi az igazság, melyik lehetek: / hogy dsuang dszi álmodta-e a lepkét/ vagy a lepke álmodik engemet?” – Pintér Béla pedig az *Ől, butit, A sütemények királynője, a Kórház-Bakony* és az *Anyám orra* című előadásiban. Az *Ől, butit* előadásában egyértelműen elválasztható a főhős alkoholmámoros álma a valóságtól, szemben *A sütemények királynőjével*, ahol nem lehet eldönteni, hogy a színpadon történetek csúpn a gyermeki képzelet, egy rémálom képei, vagy valóságos események. A *Kórház-Bakony* előadásában is összemósódnak a fikció és a valóság, az álom és az élet határai. Az *Anyám orrában* pedig még bonyolultabbá válik a helyzet, a szereplők háromszor ébrednek tudatukra és vonják vissza az addig látottakat, hogy azokat csúpn álmodták. Az utolsó felébredésnél azonban már nem lehetünk biztosak abban, hogy amit látunk, az nem csúpn álom, illetve az is felmerülhet, hogy valójában az első álomnak tekintett világ szereplői álmodják az utolsó jelenet történéseit, hiszen ki tudja, lehet, hogy tényleg a lepke álmodta Csung Ce-t.

A keleti színház hagyomány hatása leginkább *A démon gyermekei* és a *Gyévuska* című előadásokon érezhető. *A démon gyermekei* története félig japán környezetben játszódik: a szereplők szakét isznak és japán ételeket fogyasztanak, középen egy kiszáradt bonsai magasodik, a falakat pedig keleti álarok díszítik, melyeket valójában a zenészek viselnek. A zenészek tehát szcenikai elemmé válnak az arcukon viselt maszkok által, amelyek központi szerepet töltenek be az előadásban, hiszen a démoni édesanya ajándékba kapott maszkja visszatérő motívum az előadásban. A démonálarok, mely lehetetlenül felkerül Yamanoto Kovács Mónika édesanyja fejére, egyszerre jelképezi a mítikus múlthoz való ragaszkodást és a megváltozhatatlan ősi ösztönt, hiszen Babaszán halála után nemcsak a maszk ruházódik át két gyermekére, hanem jelleme és sorsa is.⁹⁶ Ezt láthatjuk, mikor Mónika gesztusaival, keresztbe font karjával és legyezőjével tökéletesen felidéz édesanyját, míg testvére a démonmaszkot

⁸⁸ KOVÁCS Dezső, Lélektől lélekig, in <http://revizoronline.com/hu/cikk/2245/pinter-bela-es-tarsulata-szutyok-szkene-szinhaz/>. Letöltés dátuma: 2013. február 5.

⁸⁹ TARJÁN Tamás, Meredély, *Népszava*, 2004. november 30, 8.

⁹⁰ POSZT – Szakmai beszélgetés (Szutyok), Pécs, 2011. június 12, in <http://www.poszt.hu/hu/programok/109/szakmai-beszelgetes-szutyok>. Letöltés dátuma: 2013. február 5.

⁹¹ Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé: szövegek, 1965–1969*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram Kiadó, 1999, 63.

⁹² Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé: szövegek, 1965–1969*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram Kiadó, 1999, 64.

⁹³ Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé: szövegek, 1965–1969*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 1999, 65.

⁹⁴ KŐVÁRI Orsolya, Az ördög neve unalom, *Kritika*, 2006. április, 7.

⁹⁵ SOMOGYI Eszter, Világ-kép-színház. Az Arvisura Színházi Társaság története, in <http://arvisura.szinhaz.org>. Letöltés dátuma: 2013. február 4.

⁹⁶ HERCZOG Noémi, Kettéosztott világ(fa), *Színház*, 2008. május, 12–13.

viselve áll mögötte. A démon gyermekei bizony maguk is démonok.

A színészek mozgásán is fellelhető a keleti színház hatása: Lajos, a vőlegény édesapja az előadás elején imbolygó, a keleti sikló lépést imitáló mozgással érkezik, mely a tradíció szerint az ég és föld összekötését jelképezi, ahogy a középen elhelyezett világfa is. Az ősi mítoszhoz fűződő kapcsolat a zenei világban is megjelenik, egyfajta rituális, mágikus zenét játszik a zenekar, mely Keleten a nő színházra jellemző.⁹⁷ Ám a rituális tánc és zene, a maszkok és az egész japán környezet mind hamis: a szereplők kölyökszakét isznak, az ősi fa csupán fehér elszáradt kóró, s Távols-Kelet helyett valójában egy rózsadombi villában játszódik a történet.

A *Gyévuska* előadásában a szertartásosan vonuló katonák merev, bábszerű mozgása, a fehérre meszelt maszkos arcok és a képi világ jelszerűsége mind keleties vonásokat tartalmaz. Az *Órült, az Orvos, a Tanítványok és az Ördög* című előadásban pedig ugyancsak feltűnnek a keleti maszkok a Napkeletről érkező látogatók arcán.

Látványvilág

Legyen szó falusi lakodalomról, kórházi látogatásról, bakonyi kirándulásról, a második világháborúról, a Don-kanyar felé való menetelésről, a 48-as eseményekről, tévénezésről, örökségről, tengerparti nyaralásról, eljegyzésről, pályázattal munka elnyeréséről, örökbefogadásról, egy amatőr társulat próbaidőszakáról, vagy egy családi szülinapi ünnepségről: minden esetben egy álomszerű, szürreális látványvilág tárul elénk *Pintér Béla és Társulata* előadásaiban.

Nincsenek monumentális, valóságshűsre törekvő díszletek és kellékek, a színpadképre a stilizáltság, a valóságtól elemelt, kétdimenziós díszletelemek használata, egy másik világot leleplező függöny alkalmazása, a fényvel és a színpadtechnikával való játék jellemző *Pintér* formakánonjára.

Kellékek az üres térben

Először ránézésre az előadások egyszerű, letisztult látványvilággal dolgoznak: a *Szutyok*, a *Kaisers TV, Ungarn*, a *Tündöklő középszer* és a *Gyévuska* színpada a maga póreségében jelenik meg. Ezek-

ben a szinte üres, díszletet nélkülöző terekben a hangsúly a kellékekre helyeződik át.

A *Szutyok* című előadásban például a padlóba szúrt kés, a színpadon átvonuló bárány és a padozathoz nagy hirtelenséggel szárba szökkenő búzakalász ruházódik fel átvitt értelemmel és válik fontos motívummá. A darab elején, mikor Irén megtudja, hogy nem lehet gyereke, késsel támad férjére, Attilára, amit végül a padlóba szúr. Ez a padlóba szúrt kés végig ott marad a színpad elején és vészjóslóan, szinte fenyegetve lengi körül az előadást. Ahogy Csehovnál is, itt is érezzük, hogy annak a fegyvernek bizony el kell sülnie. A kés, mely először Attila életére tört, végül a férfi eszközüvé válik a gyilkosságban. Mikor megtudja, hogy *Szutyok* rávette az abortuszra a tőle terhes Anitát, leszúrja. Ezzel a gyilkossággal viszont saját életének is véget vet. A kés tehát a gyermektelenség feletti bosszúság és kétségbeesés jelképévé válik: amint Irén és Attila megtudja, hogy várva várt gyermekük soha nem láthatja meg a napvilágot, kést ragadnak.

A színpadon feltűnő fehér bárány is a gyermektelenség, a gyilkosság képével kapcsolódik össze. Attila darabja, amit a falusi színjátszó körrel állított színpadra, Budai Ilona tragédiáját meséli el az *Emanuelle* című film betétdalára. A főszerepet Irén játssza, aki szerepe szerint a farkasok közé veti gyermekét, a bárányt. Párhuzamot vonhatunk a bárány, Irén meg nem született és Anita elvetett gyermeke között: mindegyiküktől elvették az élet lehetőségét. De a bárány jelképezheti Rózsit is, hiszen őt is megölik, illetve Irén Budai Ilonához hasonlóan rossz anyaként magára hagyja őt és visszalöki a farkasok közé, jelenetben az árvaház kegyetlen világába.

A harmadik motívum, a búzakalász is kapcsolatba hozható a termékenységgel, a gyermekáldással, de ennél lényegesebb, hogy a munka fontosságát, a falu összetartozását szimbolizálja. A falubeliek először elutasítva fogadják Anitát, hiszen egy cigány csak lop, csal és hazudik. Ezek a sztereotípiák táptalajra is találnak, ennek ellenére a lánynak sikerül beilleszkednie a közösségbe azáltal, hogy a hibáiból tanulva folyamatosan törekszik a jóra, a munkára. Az aratáson már ő is részt vehet, és együtt kaszáhatja az életet jelentő búzát Béla bácsival és Pali bácsival. A munka számára az egyetlen lehetőség, hogy bebizonyítsa: ő is megérdemli, hogy a közösség tagja legyen.

Az előadás végén pedig feltűnik egy kenyérsütő kemence is, melybe Attila beledobja nevelt lányának, Rózsának a holttestét. A gárdistává vált lány hullájának a kemencében való elégetése felidéri és kifordítja az auschwitzitörténeteket. A kemence tüze egyszerre jelképezheti a tisztítótüzet és a pokol tüzeit is Rózsai számára. Ugyanakkor mesei motívumot is hordoz magában, hiszen emlékeztet Jancsi és Juliska történetére, akiket meg akart sütni a gonosz boszorkány a mézeskalácsütő kemencében.

Fontos szerepet kap még a vetített háttér is, melyen az évszakok nevei rajzolódnak ki. Az előadás a TÉL felirattal kezdődik, amit ha visszafelé olvassunk, megjelenik lelki szemünk előtt a darab fő témája, a nagybetűs LÉT. Az előadás arról a *Szutyok*-ról, fertőről szól, melyben élünk. Egy sor társadalmi és politikai kérdéssel (a falu és város, a magyar és cigány ellentéttel, a politikai jobb oldal megerősödésével), illetve a kommunikációra való képtelenség problémájával foglalkozik.

A *Gyévuska* előadását nézve olyan, mintha egy régi, fekete-fehér háborús képet látnánk.⁹⁸ A hőmezőt stilizáló fehér vászonra a karmester árnyéka vetül rá.⁹⁹ Nem lehet eldönteni, hogy pontosan kinek is szól vezénylete, csupán a zenekarnak, vagy a 8. Kinizsi Pál kerékpáros lövészezrednek is. Ebben a fehérre és fekete-re festett stilizált térben ugyanúgy kidomborodik a kellékek, így például a kerékpár és a zászlók jelentősége. A kerékpár az elkerülhetetlen sorsot, a halált szimbolizálja azáltal, hogy a lövészezred egyik halott katonája biciklijével száll fel az égbe, majd kerekedik tovább Szent Péter kapuja felé. A bicikli előrefele hajtása mutatja, hogy a végzetünk elkerülhetetlen, hiszen képtelenek vagyunk kerékpárunkat visszafele tekerve haladni. Emellett fontos szerephez jutnak a zászlók is: az előadás színvilágába illeszkedve a monarchia zászlaja fekete-fehéren tűnik fel, míg az ellenség piros zászlaja csak úgy virit a térben, jelezve, hogy a monarchia zászlaja alatt vonuló csapat reménytelen küzdelemre van ítélve, hiszen már az ellenfél zászlaja is sokkal hatalmasabb, uralkodóbb, fenyegetőbb. Egyértelmű, hogy a győzelem kulcsa azoknak a kezében van, akik a teret izzásba hozó piros zászlót tartják.

A *Tündöklő középszer* és a *Kaisers TV, Ungarn* színpadán sincs néhány üldököltségen kívül szinte semmi más. A *Tündöklő középszer*-ben a tér

behatárolhatatlanságát fokozzák a kocsiszerű emelvények, melyeken a színészek csoportokba merevedve, vagy magányosan foglalnak helyet. Olyan, mintha a középkori misztériumjátékok kocsiszínpada hullt volna elemeire: a történeteket hol az egymás után beguruló, hol pedig szimultán, az egyszerre jelenlévő kocsikról tudjuk meg. A *Kaisers TV, Ungarn* terének kitágítása pedig a plazma tévén keresztül történik, mely a schwechati csatát közvetíti.

Túlzó, bábszerű jelmezek

Pintér előadásainak jelmezei gyakran a látványvilág szürrealitásának megteremtését, vagy épp kiemelését szolgálják. Az *Öl, butit* szamuráj ruhás, gólyalásas, tüzet okádó férfijainak, a szőrös kis tövisdisznócskának és a fehér ruhás királylányoknak a jelmezei a mesészerűséget erősítik fel.

Gyakori motívumként tűnik fel a méreteket felnagyító, az arányokat eltorzító jelmezek viselése, melyek a színészek testét szoborszerűvé, mozgásukat merevvé, szaggatottá teszik. A *Gyévuska* fekete-fehér világában természetesen a szereplők is csupán e két színt viselik magukon. A katonák hosszú, bőszárú nadrágjaik alatt magasított talpú cipőket, kotornusokat viselnek. A kotornusoknak köszönhetően mozgásukból hiányzik a rugalmasság, a könnyedség: súlyosan menetelnek, s a leülések alkalmával szinte kifacsarodnak végtagjaik. De még ők is eltörpülnek a felsőbb hatalmat megtestesítő német vezér mellett, aki kikeményített, hosszú, uszályszerű kabátjában szoborként vonul át a színpadon. Majd az előadás végén megjelennek az ugyancsak magasságukat kotornussal megemelő, piros ruhás katonák, hosszú, lándzsaszerű rúddal a kezükben. Ebben az üres térben monumentálisan és félelemkeltően hatnak ezek a torz szoboralakok, ahogy az *Öl, butit* gólyalású szamurájai is. De ugyanilyen eszközökkel él *Pintér* legutóbbi, A 42. hét című előadásában, ahol a szívrohamban elhunyt férfit a föléje magasodó, mennyasszonyi ruhás édesanyja segíti át a másvilágba.

A túlzó, szoborszerű jelmezek használata a *Tündöklő középszer* című előadásban is megjelenik. Olyan, mintha a szereplők egyik fele – a botjára görnyedő hitlerbajuszos őrnagy, a rózsát cipelő asszony, a magyar népviseletbe öltözött lány – a panoptikumból, míg a másik fele – Vitéz László a

⁹⁷ HERCZOG Noémi, *Kettéosztott világ*(fa), *Színház*, 2008. május, 11.

⁹⁸ VARGA Judit, *A Don-kanyaron túl*, Európán innen, *Budapesti Nap*, 2003. november 8, 19.

⁹⁹ KOLTAI Tamás, *Donkanyaropera*, *Élet és Irodalom*, 2003. november 28, 27.

palacsintasütőjével, a kicsi aranyruhá kínai királylány és a tollas kalapú indiánok, Bölény és Sebzett Madár – a bábszínházból szökött volna meg. A *Kaisers Tv*, *Ungarn* előadásában pedig a műsorvezető alakító Szalontay Tündét párnákkal tömik ki, Stefanovics Angéla butácska bemondólányát a járás megnehezítő magassarkúra állítják, Petőfin pedig csupán féloldalas a magyar mente. Az ironikusan eltúlzott, torzított jelmezeknek köszönhetően a szereplők komikus bábfigurákként hatnak, akiket csupán ide-oda rángatnak az üres térben.

A jelmez fontos részét képezik még a különféle maszkok és sminkes is. A *Szutyok* előadásában a hatalommal rendelkező figurák, a nőgyógyász, az árvaház igazgatója és a rendőr Napistenekként tűnnek fel. Először a nőgyógyász lép színpadra hosszú, mindent elsöprő uszályával és glóriával a feje körül, kinek döntéseitől ugyanúgy emberéletek függenek, mint az árvaház vezetőjétől, aki a Sátánt felidézve sántít is. Végül pedig a rendőr pompázik isteni díszben, glóriás maszkban. Az előadásban kiemelt szerepet kap Rózi fél arcát eltakaró, színes, virágminitás maszkja is, ami élénk színeivel, vidámságával elenpontozza mindazt a gonosztságot, rosszat, mely folyamatosan elhagyja a száját. Központi szerepet játszik a maszk *A démon gyermekeiben* is, ahol a despota hajlamú, gyerekeivel gonoszul bánó anya eggyé válik az ajándékba kapott démonmaszkkal. De maszkokat viselnek a háttérben helyet foglaló zenészek is, s ezzel kilétüket teljes homály fedi.

Az erős, maszkyszerű sminkhasználat először a *Parasztoperában* jelenik meg, amelyben a színészek kifehéritett arccal lépnek színpadra. Kik ők? Komolyarcú bohócra festett parasztemberek? A smink figyelmet, hogy ne vegyük komolyan azt, amit látunk, mert mindenkin álarc van; itt senki nem az, aminek látszik.¹⁰⁰ A *Gyévuska* szereplői, a katonák és asszonyaik is a pantomimesekre jellemző fehérre meszelt arccal jelennek meg, mely kiemeli bábszerűségüket. Ugyanebből a célból festik pirosposzsgás bohócokra a *Tündöklő középszer* színészeit is, illetve látják el törzsi csikokkal Sebzett Madarat. Végül a *Korcsula* előadását kell még megemlíteni, ahol a sminkhasználat az egész testre kiterjed. A horvát szigeten nyaraló társaság testét fehér festék borítja, akik ennek hatására szinte mozdulatlaná dermednek. A kérdésre, miszerint miért néznek ki úgy, mintha egész nap lakást meszeltek volna, késleltet-

ve kapjuk meg a választ: kiderül, hogy a szellemileg visszamaradott fiú, Mackó festéket öntött a naptejbe, hogy mindig lássa, kivel nyaral egy kempingben. Ebben az előadásban, ahogy a *Parasztoperában* is, felmerül az álarc kérdése. Az egész testet befedő smink utal a lemoshatatlanul ráng ragadt szerepeinkre, melyeket a mindennapi élet során a kollégáink, barátaink, családunk megtevesztésére öltünk magunkra. Kevés olyan pillanat van, mikor az álarcunk mögül kibújva, megmutatjuk valódi önmagunkat és érzéseinket: ilyen emlékezetes pillanat, mikor Bandi, a családapa, és Géza, a cégvezető szerelmet vallanak egymásnak. Emellett ez a lemoshatatlan festékekkel bekent testeknek van egyfajta törzsi jellege: a festék netalántán le is kopik, a kelet-közép európaiság akkor is rajtunk marad.¹⁰¹

Stilizált díszletek

A pintéri formakánon stilizálásra való törekvése a képi világot illetően leginkább a kétdimenziós díszletek alkalmazásában érhető tetten. A *Kórház-Bakony* rengetegét papírból kivágott fák jelzik, azok között rejtőznek el a betyárok a csendőrok elől. De a bakonyi és kubai kocsmá söntésének és a kórház női öltözőjének falát is csupán egy kifeszített, festett vászon alkotja, melyen könnyedén tör át a halottnak hitt apa.

A *sütemények királynője* ugyancsak kétdimenziós díszlete a gyermekrajzok firkálmányait kelti életre. A színpad mögött a magasban egy hatalmas (kép)keretet látunk. E keretben jelenik meg Tihanyi Lajos, aki pszichológusként próbálja kifaggatni Erikét a családjáról. Tihanyi Lajos alakjának megítélése sokáig kérdéses: nem lehet eldönteni, hogy valós vagy kitalált személy, hiszen Erike azt meséli, hogy miután iszik, „gyakran színes álmok jönnek, olyanok, mint a Lajos bácsi”. Éppen ezért Lajos bácsi léte kétségessé válik, mely annak is köszönhető, hogy a többi szereplőtől elkülönítve, fenn a magasban, hol a keretben helyet foglalva, hol pedig az emberi és a transzcendens világot elválasztó, az ég felé törő világfa ágai közül leselkedik Erikére. Emellett az előadás végén feltűnik az Erike rajzairól ismert Szultán kutya is, papírból kivágva és papírpisztolyával lelövi a gyerekgyilkos Lajos bácsit.

A *soha vissza nem térő* előadásában Fatalisztán pálmafás világa, a sivatagi terepjáró, a fekete kecs-

ke és a finom, téliszalámis, uborkás szendvicsek tárnak élénk kartonból kimetszve. A kétdimenziósságot a *Korcsula* a krétarajzra emlékeztető csíkkal éri el, mely kijelöli a kemping területét, majd felfut a falra és egy kezében lapot tartó alakot rajzol körbe. A látványban rejlő kétdimenziósság a színészek mozgására is rányomja a bélyegét: szinte alig mozognak, és mindig szemből látjuk őket. A színészek és a díszletek egygyé válását a kétdimenziós világban a legszebben az a pillanat tükrözi, mikor a verseit kezében szorongató Gabi tökéletesen illeszkedik a hátsó falra felrajzolt alak körvonalaiiba.

A függöny mögött

Pintér kedvelt megoldása, hogy az előadás „intim közelségben, a szín előterét leválasztó függöny előtt indul”,¹⁰² ami mindig két – a mindennapjainkhoz közelálló és a valóságunktól elrugaszkodó – világot különít el egymástól. A nézőtérhez közeli, leválasztott szűk térben a realitás talajára két lábbal támaszkodó események, míg a függöny áttörése után a feltároló tágas térben elemelt történetek zajlanak. Ahogy a tér, úgy a perspektívánk is kitágul, melynek köszönhetően nagyobb rálátásunk nyílik a korábban megjelenített beszűkült világunkra.

A *Kórház-Bakony* kifeszített fehér leple előtt a magyar egészségügy képe rajzolódik ki nagyvonalakban. A betegek sorsát félvállról vevő nővérek és orvosok szüröcsölik reggeli kávéjukat, miközben megvitatják, hogy a tegnap érkezett infúziós tűk használhatatlanok, hogy Bandi, az egyik páciens megint alsónadrág nélkül rohant a folyosón és a minap elhunyt beteg fia biztos csak a pénz reményében jött el a személyes holmikért. A személyes holmi, mely csupán koszos, elnyűtt ruhákat és néhány felnőtt újságot takar, jelzi az emberi élet sivárságát és tragikomikusságát, miszerint nem marad az ember után más, csak pár elrongyolódott szövet és néhány kéjsóvárságát tükröző magazin. A fehér lepel mögött azonban ott rejlik egy másik, mesés világ, mely abban a pillanatban tárul élénk, mikor a nővér felhelyezi az elhunyt fiának a fejére az örökségét, a tűzoltósíkat. Ekkor kezdetét veszi egy örült kalandozás, mely során a korábbi betegek betyárokként, az orvosok csendőrokként, a nővérek pedig szerelmes asszonyokként, lányokként tűnnek fel. Ebben a szürreális térben a sze-

replők korábban – a kórházi világban – elfojtott érzelmei, álmái és víziói jelennek meg: Bandi képzeletlődése Fidel Castróról itt valósággá válik, az elhunyt fiút pedig az álom világában is a lelkiismeretfurdalás kísérti. Visszajön a túlvilágról az apa, hogy számon kérje fián, hogy az nem látogatta meg a kórházban. Miután beteljesülnek a szereplők álmái és megszabadulnak az őket kísértő problémáktól és érzésektől, visszacsöppenünk a valóságba. A fiú hazamegy édesapja személyes tárgyival, a kubai életéről álmodó Bandi pedig végső nyugalomra tér, mondhatni, újra álomra hajtja a fejét.

A *sehova kapuja* című előadás fekete háttérfüggöny előtt veszi kezdetét: két idegen, egy nő és egy férfi ül két széken és beszélgetnek. A szituáció hétköznapi mondható, hiszen kivel nem fordult még elő, hogy várakozás közben megszólította egy idegen és próbálta valamire rávenni. A történet szerint Klárikának sikerül meggyőznie Andrást, hogy tartson vele a szektagyűlésre. Mikor András ebbe beleegyezik, élete száználval fokos fordulatot vesz és egy teljesen új világba csöppen, amit korábban a fekete függöny takart el előle, előlünk. A függöny elhúzásával rálátásunk nyílik egy szektacsoport működésére. Ám a csoport működése korántsem hat idegenül, a világunktól távolian, hiszen ugyanúgy irányítják meggyőződései és berögzülései a hétköznapi embert, mint a tagjait a szekta. A függöny egy sokak számára ismeretlen ismerős világot leplez le.

Az *Öl, butit* című előadás az alkoholizmus problémájával foglalkozik, annak veszélyeire kívánja pintérbélésen – groteszk módon – felhívni a figyelmet. Egy szeméttel és szétdobált újságpapírokkal teli, tapétafalú szobát látunk, ahol a tegnapi szülnapi bulit igyekszik kipihenni Miklós, az ünnepelt. A másnaposságot sörrel és tévénézéssel próbálja elűzni. Újranézi a híres angol-magyar futballmérkőzést, majd egy alkoholizmusról szóló dokumentumfilmbe kezd bele. A filmben felsorolt tünetek első pillantásra passzolnak, mi sem bizonyítja jobban, hogy Miklós a szomszédjait muszlim nőnek, püspöknek és pajeszos zsidó fiúnak látja. Ebben az előadásban már a vászonnal leválasztott szűk térbe is betör a képzelet világa, mely a tapéták letépése után teljeseedik ki: fényesen csillogó, színes, mesés vidék tárul élénk sárkányokkal, királylányokkal illetve a Starsky és Hutch párossal. Itt tehát a függönyként funkcionáló tapéta az alkoholisták

¹⁰⁰ BÁCSCAI Júlia, *Prózaének*, *Critica! Lapok*, 2002. december, 7.

¹⁰¹ KOLTAI Tamás, *Járványos méretet öltő szerelem*, *Élet és Irodalom*, 2006. október 13, 31.

¹⁰² PERÉNYI Balázs, *Mentálhigiénés program*, *Színház*, 2002. július, 20.

problémáit, képzeléseit és az esetleges következményeket kívánja leleplezni.

A *soha vissza nem térő* előadásában először egy csokolózó párt látunk a vörös bársonyfűggöny előtt. A függöny széthúzása után kiderül, hogy valójában az egész színpadot vörös függöny keretezi, mely igencsak nyomasztó, fullasztó hatást kelt. A vörös színnel határolt tér a szocializmus világát hivatott megjeleníteni, melyet az elvtársak „bajtársiassága” hatott át. A nehéz bársonyfűggöny azonban a mélybe zuhan, mikor kiderül, hogy Kuncz Nikolett öngyilkosságot követett el, mert nem tudta túltenni magát a bajtársak által okozott megaláztatáson. Az uralkodó és félelmetes rendet szimbolizáló függöny lehullása után a szereplők élete felborul – a szeretőik kapcsolatára fény derül, a megcsalt férj egyre keményebb drogok után nyúl és bekövetkezik egy halálos katasztrófa is. A korábbi rendszer tehát elbukik, de ami utána jön, az se sokkal fényesebb: a falak feketék, csupán a sivatagot stilizáló padló és a pálmafák világítanak sárgán, de ami körülettük van, az a maga a sötét üresség, mely elnyeli a fényt. A függöny tehát a korábbi korszak bukását és a jövőbeli reménytelenséget ábrázolja.

Zenekar a színpadon

A színpadra felültetve a zenészek vagy éppen a teljes zenekar nemcsak a látványvilág részét képezik, hanem sokszor fontos dramaturgiai funkciót töltenek be. Ilyen például a már sokat emlegetett *Gyévuska* előadásban a fehér vászon mögött elhelyezett zenekar, melynek tagjai közül csupán a karmester tekintélyt parancsoló árnyékát látjuk a vászonra vetülve. A *Parasztoperában* azonban a teljes zenekart látni véljük, s a zenészek a színészekhez hasonló, elrongyosodott munkásjelmezt viselve játszanak Handelt a színpad jobb oldalán. A *démon gyermekeiben* a zenekar szintén része lesz az előadás világának azáltal, hogy keleti maszkokat viselve ül és játszik. A *Korcsulában* pedig a zenészek maguk a színészek lesznek, ők ülnek a dob és a szintetizátor mögé, illetve játszanak gitáron, fenn a magasban.

Gyakori megoldás Pintérnél, hogy a színpadon a zenészeket egy magas, létraszerű emelvényen helyezi el. Az *Anyám orrában* két angyalruhás és maszkos lény fuvoázik fent a magasban, így tényleg az

az érzetünk támad, mintha éteri muzsikát hallanánk, és amit látunk nemcsak, hogy hasonlít Shakespeare *Szentivánéji álmára*, hanem tényleg egy pásztorjáték. A *Szutyok* előadásában is Kémenczy Antal végig láthatóan, a létrán ülve kíséri az előadását furulyájával. A zenészek tehát szervesen beépülnek az előadás látványvilágába és gyakran a történetbe is.

Színpadtechnika

Pintér rendezéseinek a látványvilág megalkotásában fontos szereppel bír a színpadforma kiválasztása és a különböző színpadtechnikai megoldások alkalmazása. Pintér a látvány fontosságáról alkotott rendezői koncepcióját legszembetűnőbben azok az előadások tükrözik, melyek speciális körszínpadot alkalmaznak.

Az első ilyen előadás *A sütemények királynője* volt, melyben a Kosár család élete egy forgószínpadon elevenedett meg. A forgószínpad története 1758-ra vezethető vissza, mikor (valószínűleg) Namiki Szóó, híres kabukiszerező megtervezte az első ilyen színpadot. A kabuki színházban a forgószínpad egy tengelyre erősített körlemezről állt, melyet emberi erővel hajtottak.¹⁰³ Ez történik ebben az előadásban is: a színpadot egy szarvasmarhára hasonlító szörnyszülött hajtja, húzza körbe-körbe, aki nem más, mint a családfő, Kosár István. Pintér Béla a képvilággal operálva közvetlenül is megjeleníti azt, amit a hétéves kislány, Erike állandóan mondogat az apjáról, hogy „egész álló nap dolgozik, mint a marha, mint a barom, mint az állat”. Az apuka igavonó baromként való körbe-körbe mozgása a malom és a soha véget nem érő, az értelmetlen munka képét idézi fel, illetve azt is jelképezheti, hogy a színpadon álló szereplők egy malomban örölnek, sorsuk ugyanattól, a színpadot és az életüket meghatározó és mozgásban tartó erőttől, vagyis személytől függ.

Az előadás egy pontján a színpad váratlanul megáll és Kosár István levette állati jelmezét a lezredesként lép fel a színpadra. Kosár elvtárs családfőként rettegésben tartja egész rokonságát, egész nap dolgozik, mint a barom, majd hazajön és inni kezd. Szerinte, ha ő nem volna, akkor megállna itt minden, de abban a pillanatban, ahogy ezt kimondja, a forgószínpad újra mozgásba lendül. Az önhuzugság leleplezésének metaforikus pillanata ez: Kosár István kiesik az isteni, családfői pozícióból, lát-

juk, ahogy az alkohol hatására széthullik személyisége és hatalma a családjá felett. A színpadtechnika, a forgószínpad hajtása tehát a véget nem érő munkát, a közös sorsot – az egy malomban való örlést –, a családfőtől való függést szimbolizálja, és az önhuzugság leleplezését szolgálja.

A forgószínpadhoz egy speciális nézőtéri elrendezés is társul: a közönség, akárcsak az antik görög színházba látogató néző, a színpadot körülvevő patkó alakú lelátón foglal helyet. A dobozszínpad szociofugális nézőterével szemben, ahol a közönség tagjai magányosan, elszigetelve ülnek egymás mellett, itt szociopetális tér keletkezik, mely elősegíti, hogy a nézők interakcióba léphessenek egymással, reagálhassanak a másik reakciójára. A nézőknek tehát lehetőségük van arra, hogy közösségként észleljék magukat, ugyanakkor kénytelenek a magányos néző szerepébe bújni, mikor az előadás egyes pillanataiban a nézőterre sötétség borul.

A közönség tehát szorosan egymás mellett ülve, a magasból tekint le az aprócska színpadra. Már a görög színházban is úgy tartották, hogy a magason ülő, lefelé néző ember magába fordulásként éli meg az előadást, önnön lelke színpadára tekint le, s ezzel egy belső vizsgálatot tart. Átéli, azonosul a színpadon történetekkel, majd örömmel konstatálja, hogy ez nem vele történt meg. Itt is, a lelátón elhelyezkedve, az az érzése támad az embernek, hogy a saját életünkre, gyermekkorunkra tekintünk le, még ha az nem is egyezik meg az emlékeinkkel. Az előadás ismertetőjéből kiderül, Pintér Béla szerint a gyermekkorral egy békés, szeretettel teli mesevilág bárányfelhőkkel keretezett idilli képe dereng fel lelki szemeink előtt. De, hogy mi a valóság? Ezt boncolgatja az előadás. Mindenki visszagondolhat saját gyermekkorára, vagy a környezetében látottakra, majd összehasonlíthatja a Kosár család történetével.

A különös, amfiteátrumszerű nézőtér nyújtotta rálátástól „hihetetlenül élessé és erőssé válik az odalenn csúszó-mászó lények közös és súlyos tragédiája”,¹⁰⁴ s ez kényszeríti minket, hogy szembesüljünk, letekintsünk életünk kútjába, illetve felerősíti azt az érzetet, hogy a néző ugyanúgy alázuhanhat a kör alakú játszóhely porondjára,¹⁰⁵ mint a szereplők.

A 2005-ben készült *Anyám orra* című előadást

Pintér Béla és Társulata *A sütemények királynőjének* díszletében mutatta be. Ugyanaz a kráter-színház tárul elénk, melynek peremén azok a nézők foglalnak helyet, akik legszívesebben madártávlatból figyelnek az eseményeket.¹⁰⁶ A Szentivánéji álomra emlékeztető események ugyanúgy a forgó cirkszi porondon zajlanak, mint korábban a Kosár család története. Itt viszont a porond képes kibilleni vízszintes tengelyéből és úgy forogni, s billenésekor feltáru előtünk a semmi sötétsége.¹⁰⁷ A szereplők alatt tehát inog a talaj, könnyen a padló alá csúszhatnak,¹⁰⁸ bele a sötétségbe, Dante poklába. A tányérforgóra épített színpad alkalmazása tehát az előadás történetéből fakad: az álom és az ébrenlét közti határ elmosódását, bizonytalanságot kívánja érzékelteni, hogy a szereplők nem állnak biztos lábbal a talajon, bármikor elbukhatnak, kirángathatják alóluk a biztosnak hitt talajt, s ezzel egy újabb álomvilágba kerülhetnek.

Az *Árva csillag* földönkívüliekkel tarkított története is körszínpadon kap helyet, ám itt a színpad már nemcsak kibillenésre, hanem felemelkedésre és lesüllyedésre is képes. Történe 100.000 Hercegnő és Fagyott Ammónia 4 egy környűrűn érkeznek a magasból, mely a Földre, a színpadra érkezve tökéletesen illeszkedik a középső poronddal. Az *Árva csillag* és a Föld egy darabkája egymással egyesülve tökéletesen sík terepet alkotnak. Ez az egység egyfajta fricska a mai világra nézve, hogy állandóan a földönkívüli életet hajkurásszuk, kutatjuk, ahelyett, hogy teljes életet éljünk.

A frontális nézőtér és színpadkép elrendezésnél különleges színpadtechnikai elemnek a kocsiszerű emelvények tekinthetőek, melyek alkalmazására elsősorban a *Tündöklő középszerben* és a *Gyévuskában* kerül sor, ahol a szereplőket az emelvényre állítva húzzák át egyik oldalról a másikra.

Játék a fényekkel

Pintér Béla előadásainak arvisurás öröksége a mozgás fontossága mellett a fényvel való játék is, amely a különböző színű fények és az árnyjáték alkalmazásával fokozza a színpad szürrealitásba olvadó, mesészerű világát.

¹⁰³ SZANTAI Edina: Térdramaturgia a klasszikus japán színházban. *Korunk*. 2009. XX. évf. 1. sz. in <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00145/szantai.html>. Letöltés dátuma: 2013. január 25.

¹⁰⁴ CSAKI Judit, Kürtőjáték, *Magyar Narancs*, 2004. november 11, 38.

¹⁰⁵ TARJÁN Tamás, Meredély, *Népszava*, 2004. november 30, 8.

¹⁰⁶ BALOGH Tibor, A mőc csontkovács műhibája, *Critikai Lapok*, 2005. december, 14.

¹⁰⁷ BALOGH Tibor, A mőc csontkovács műhibája, *Critikai Lapok*, 2005. december, 14.

¹⁰⁸ ZAPPE László, Kóklerok és pancserok, *Színház*, 2005. december, 9–10.

Az *Ől, butit* előadásában az alkoholista férfinak, Miklósnak a hallucinációját, mámoros vízióját keltek életre a fények: a fehér vászon először rózsaszínbe borul, mikor a királylányok felkínálkoznak Miklósnak, majd mikor a férfit letartóztatja Starsky és Hutch, a háttér kékre vált, de a színpad ugyanúgy zöld fényben úszik. A színes világítás a Halál feltűnésével szűnik meg: a színpadra sötétség borul, csupán egy reflektor világítja meg a hőszűnt. Ebben a komor megvilágításban játszódnak le az előadás további jelenetei, a temetés és az álomból való felébredés is. Hiába, a való élet nem rózsaszín, hanem fekete. A *Kórház-Bakonyban* a fények szintén egy mesei világot keltenek életre. A rendezői baloldalon, a tajgai eszkimóidillben a természettel való eggyé válást zöld fényvel, míg jobb oldalon a kuba élet felfokozott, szenvedélyes, pezsgő életét vörös fényvel jelzik.

A meseszerűséget fokozza a *démon gyermekeinek* állandó színváltó háttere is. Ugyanakkor dramaturgiai feladatot is ellát: a történetben bekövetkező atmoszféraváltozásokat, fordulatokat hivatott tükrözni. Így mikor felkerül az anya fejére a démonmaszk és sor kerül a felakasztására, a színpad vörös fényben izzik. A *sütemények királynőjében* is az indulatok elszabadulásával, a történetben bekövetkezett fordulattal – az apa kivetkőzik magából és inni kezd – párhuzamosan a színpad vörös fénybe borul, mely előrevetíti az elkerülhetetlennek látszó tragédiát. Ezt erősíti fel, hogy ebben pillanatban lendül újra mozgásba a körszínpad is, amit korábban az apa, mint igavonó barom húzott körbe-körbe. A hangulat felfokozódását, a kontroll elvesztését gyakran villogó diszkófény jelzi, például a *Népi Rablétben* és a *Korcsulában*. A történetben beállt fordulatot a színpad hirtelen elsötétítésével, illetve a hangsúlyos szereplő fejjel való megvilágításával érzékeltetik például a *Tündöklő középszerben*, mikor a sztárszínésznőt próbálják megsemmisíteni kollégái, s különböző kockákat, illetve cigarettákat próbálnak beletömni. Ez jelenik meg *A sehova kapujában* is: a sötétben egyedül András látszik, kinek élete nem várt fordulatot vett, hiszen korábbi hiteltenségét felfüggesztve belép egy szekrénybe.

A szürrealitást fokozó eszköz még az árnyjáték is, melyre Pintér második rendezésében, a *Kórház-Bakonyban* is láthatunk példát. A kórház női öltözőjében a nővérek vetkőzésének, majd elrablásá-

nak csupán az árnyjátékának lehetünk a szemtanúi, s ez elbizonytalanító erővel bír arra nézve, hogy vajon a jelenet valóban megtörtént-e, vagy csupán a betyárok képzelete keltette életre. Emellett a halottak hitt apa is először árnyként jelenik meg, majd áttörve a vásznon a maga teljes valójában is. Az *Ől, butit*ban a mesei világot erősíti fel a háttérvászonra vetített tuskés fa és a kerékagyú sárkány képe is, melyet a sárkány által fogva tartott királylányok jelenetében látunk. Nem utolsó sorban pedig a *Gyévuskában* is láthatunk példát az árnyjáték eszközére: a karmester megkettőződött képét látjuk kivetítve a fehér vásznon, ami azt az érzetet kelti, mintha nemcsak a zenekart, hanem a színpadi történéseket is egyszerre irányítaná.

A színészi játék

Pintér Béla formakánonja együtt jár egy meghatározott színészi játéktípussal is, mely a mozgás-, hang- és gesztushasználatban válik sajátosságossá. A 2002-ben bemutatott *Parasztopera* után az előadások gyakori eszközévé vált az énekbeszéd használata. Az énekbeszéd (recitativo) az ének és a beszéd közt elhelyezkedő vokális zene, mely pontosan követi a szöveg ritmusát és lejtését. A 17–18. századi operák fontos eleme a recitativo, melynek két típusa van: az egyszerű, akkordkíséretes *recitativo secco* és a dallamosabb, zenekarkíséretes *recitativo accompagnato*.¹⁰⁹ Az *Anyám orrában* fuvola és zongora, a *Korcsulában* zongora és gitár, a *Tündöklő középszerben* pedig zongora kíséri a szereplők énekbeszédét. Minden esetben a szöveg ritmusa határozza meg a dallamot, s nem pedig fordítva. Az énekbeszéd alkalmazása Pintér előadásaiban először nevetségesnek tűnik, majd konzekvens használata természetessé és egyértelművé teszi. Vannak dolgok, melyekről egy hétköznapi párbeszéd során nem vennénk tudomást, de az énekbeszéd hatására felfigyelünk rájuk. A recitativo képes más szemmel láttatni a dolgokat és kiemelni a mondanivaló komikus, vagy épp tragikus oldalát. Például a *Korcsulában* a két heteroszexuálisnak hitt férfi szerelmi vallomása, akik valójában nem vágnak másra, minthogy együtt sétálnak fel Visegrádon a Fellegrádba, vagy a *Parasztoperában* a mennyasszony tavaszi ujjongása és az Állomásfőnök alkoholizmusáról folytatott beszélgetés énekbeszédbe való sze-

dése rávilágít a mondanivaló kétarcúságára. Ahogy Brecht-nél a V-effektek, úgy Pintér Bélánál az énekbeszéd tehát az szolgálja, hogy megváltoztassa az észlelés módját, a megszokottat szokatlan színben tüntesse fel, s ennek eredményeképpen új belátásra kényszerítsen.¹¹⁰

Az énekbeszéd mellett természetesen fontos szerepet kap maga az ének is, mint azt korábban láttuk, ehhez viszont nem feltétlenül párosul tökéletes énektudás. A *Pintér Béla és Társulata* korántsem képzett hangú, gyémánt torkú énekes-színészekből áll, sokkal inkább képzetlen, csiszolatlan hangokból. Persze vannak kivételek, mint például a Színház- és Filmművészeti Egyetemen zenés osztályt végzett Roszik Hella és Friedenthal Zoltán. Függetlenül ettől nem számít, hogy ki milyen adottsággal és előképzettséggel rendelkezik, mindenki ugyanúgy énekel népdalt, popsláger vagy éppen operát. A hangi adottság helyett sokkal fontosabb tényezővé válik az a nyers, természetes erő, ami a színészekből árad. Emellett a profi és amatőr hangok egymás mellé állítása egy külön játékra ad lehetőséget, képes érzékeltetni a szereplők közti különbséget, humorforrássá válhat, de dramaturgiai funkciót is betölthet, ahogy azt a *Tündöklő középszer* című előadás példája is mutatja. Az előadás egy amatőr színtársulat próbafolyamatát követi végig, mely során kiderül, hogy a tehetségtelenség tűnő színész, valójában gyémánttorkú énekes. Éppen ezért rögtön belevágnak egy operaelőadás létrehozásába, aminek nem mindenki örül, hiszen vannak, akik nem tudnak énekelni.

Ahogy Tompa Andrea kritikájában olvashatjuk,¹¹¹ a profi és amatőr hangokkal folytatott játék már a '70-es években megjelent a nagy operarendezői reformokban, majd a '90-es évek színháza végképp leszámolt a Tökéletesség színházának eszményével, melyben a parányinak számító néző csodálja és méltatja a Színészt. A '90-es évek társadalmi változásaival párhuzamosan, a színház is a tekintélyelvűség megdöntéséért, a kiválasztottak művészetének eltörléséért fáradozott. Elindult tehát egy új folyamat, melynek részeként sorra léptek fel

a színpadra az amatőr, úgymond civil emberek a profik mellé – Marthaler a *Szép molnárlány* című Schubert-dalciklusában például egymás mellett szólnak meg képzett és képzetlen hangok. Megszűnik a színház szentsége, ugyanolyan átlagos hellyé válik, mint bármelyik más épület és kialakul az a játékmód is, amit a kritika aluljátásznak nevez. Pintér Béla előadásában ezzel operál: dalra fakadnak a karcos, néha fülsértő hangú színészek, miközben mellettük egy igazi operaénekes, Herczenik Anna kivágja a magas C-t. De a darab szerint középszerűnek számító színészek sikeresen megfélemlítik a tündöklő csillagot, aki inkább elnyomja hangját és aluljátásba kezd.

A színészek mozgását a stilizáltság jellemzi leginkább a pintéri formakánonban. A színészek gyakran lassítva, gondosan kimérve, szertartásszerűen hajtanak végre egy-egy mozdulatsort. Ilyen például a *Szutyok* című előadásban a búzakaszálás, a *Parasztoperában* a gereblyezés, a *sütemények királynőjében* az igavonó barom körbe-körbejárása és az anya visszatérő görcsös rángatózásai. A *Gyévuska* szereplői pedig csupán oldalirányban tudnak haladni, s minden egyes mozdulatukban van valami bábszerű,¹¹² mely a túlságosan hangsúlyozott gesztusoknak, a mimikát kiemelő fehérre meszelt arcnak és a szoborrá magasító kotormusoknak köszönhető. Hasonló báb-, szoborszerűség tapasztalható a *Tündöklő középszer* előadásában is: a kocsin beguruló színészek szoborcsoporttá merevednek, bábszerűségüket pedig túlzó jelmezük és pirosposztag arcuk erősíti fel.¹¹³ De egy konkrét báb, a palacsintasütős Vitéz László is megelevenedik a színpadon. A *soha vissza nem térő* papírból kivágott díszleteiben pedig a mozgás is szinte kétdimenzióssá válik, a *Korcsula* előadásában pedig a színészek eljutnak a mozdulatlan színházai: egymással szinte alig lépnek interakcióba, ha mégis megteszik, csak a fejüket fordítják el, testük továbbra is a nézők felé irányul, így ugyancsak a kétdimenziósság válik rájuk jellemzővé.

A stilizálás mellett a színészek gyakran „a kevesebb, néha több” szabályt felrúgva, a túlzás eszkö-

¹⁰⁹ BECK Mihály és PESCHKA Vilmos szerk., *Akadémiai Kislexikon L-Z*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 498.

¹¹⁰ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 176.

¹¹¹ TOMPA Andrea, *Ars poetica*. Előadja: Pintér Béla és Társulata, in http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35920:ars-poetica-eladja-pinter-bela-es-arsulata&catid=13:szinhazonline&Itemid=16. Letöltés dátuma: 2013. január 25.

¹¹² KOLTAI Tamás, *Donkanyaropera, Élet és Irodalom*, 2003. november 28, 27.

¹¹³ BÓTA Gábor, *A tündöklő középszer tobzódása*, in <http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=395962>. Letöltés dátuma: 2013. február 6.

zéhez nyúlnak. Pintér előadásában a mozgások, a gesztusok és a mimika természetellenesen hatnak túlzott hangsúlyozásuk és kiemelésük révén: a meglepett embernek tényleg tátva marad a szája és a megdöbbenéstől hátrálni kezd, mint *A 42. hét* című előadásában az apa, kinek lánya egy idős rockerrel állít haza egy reggel. A félelemtől ittas ember ordibál, fel-alá rohangál, földön fetreng, mint az *Ől, butit* alkoholista, az örült nő a szoknyáját morzsolja, haját tépi és érthetetlenül üvölt, mint az *Ől, butit* egyik gyászolója, a depressziós ember pedig teljesen belassul, szinte szoborrá meredve ül szemét a közönségre meresztve, mint a *Korcsula* halálos betegségtől szenvedő vakációzója. A színészek játéka tehát komikussá válik, ahogy próbálják a rendelkezésükre álló minden eszközzel – hanggal, mozgással, gesztussal, mimikával – leképezni egy örült, egy depressziós, egy rettegő vagy éppen egy meglepett ember reakcióit. Komikus, ahogy túljátszva, színészkedve próbálják lemásolni ezeket az életből vett alakokat, mert ennek eredményeképpen a testük egy egyszerű gépezetté válik, mely automatikusan próbálja leképezni a valóságot. S ez Bergson szerint¹¹⁴ kivétel nélkül mindig komikus.

A színészek hangjukkal folytatott játéka is a túlzás, a torzítás a jellemző. Gyakran elváltoztatott, torzított hanggal játszanak végig egy előadást, például az *Árva csillag* földönkívüli Erzsikéjét alakító Bárdos Andrea magas hangon, akcentussal beszél végig, Szamosi Zsófi pedig beszédhibát imitálva játssza a *Szutyok* című előadás főszereplőjét, Rózsit. Emellett a tájszólással és az akcentussal való játék a jellemző az előadásokra: *A sehova kapujában* Deák Tamás beszél izenes népieskedő figurájának alakítása közben, a *Tündöklő középszerben* Enyedi Éva a kínai, míg a *Szutyok*ban a cigány nyelvet, beszédmódot imitálja.

Nem utolsó sorban pedig a színészi játékon felfedezhetjük Brecht hatását is, mely elsősorban a színészek neutrális játékán érezhető. Legjobb példa erre a *Gyévuska* című előadás, melyben a színészek érzelemmentesen, távolba meredő tekintettel, stilizált mozgással játszanak. Az alakok elvesztik emberszerűségüket, a történet jelzésértékűvé válik és a hangsúly a formára, a struktúrára helyeződik át.¹¹⁵ Emellett több színész kap még egy „V-effektet” azáltal, hogy ellentétes nemű szerepbe kell bújniuk, például Koch hadnagyot nő, míg a Karádyra hasonlító

művésznőt férfi alakítja. A történetből való eltávolítást, elidegenítést erősítik fel a dalok, illetve a zenekar színpadra ültetése. A *Gyévuskában* csupán a karmester árnyékát látjuk a kifeszített fehér vásznon, a *Parasztoperában* viszont az egész zenekart látni jobb oldalon, a *Szutyok* és az *Anyám orra* előadásokban pedig magasított, létraszerű emelvényeken foglalnak helyet a fuvolások, furulyások.

A színészi játék pintérbélás jegyei tehát a túlzással és a stilizációval folytatott játékból, az énekbeszéd gyakori alkalmazásából és a brechtü hatást tükröző elemekből állnak.

Összefoglalás

Az elmúlt évtizedek, a színházi paradigma újjátóival foglalkozó tudományos diskurzusa egyszer sem hozta fel példaként, s vette górcső alá az alternatív színházi meghatározó alakjának, Pintér Bélának a munkásságát. E hiány betöltése volt tanulmányom elsődleges célja: igyekeztem bebizonyítani, hogy a '90-es évek végétől a „mohácsizmus”, a „Schilling-style” és a „zsótériadák” mellett a „pintériadák” is létező jelenség, hogy valóban létezik egy könnyen felismerhető, Pintér Bélára jellemző formanyelv.

Einar Schleef *Formakánon kontra koncepció* című esszéje alapján először definiáltam a formakánon fogalmát, majd megállapítottam, hogy Pintér szerzői színháza tökéletesen megfelel a Schleef által felvázolt formakánoni kritériumoknak. Pintér nemcsak rendező, hanem írja és játssza is darabjait, emellett állandó alkotótársakkal dolgozik, így valóban lehetséges számára egy egységes rendezői nyelv megteremtése.

A pintéri formakánon első elemeként a dramaturgiát vizsgáltam, melynek kapcsán felmerült a színpadi szöveg és a kortárs dráma közti különbség kérdése. Arra a következtetésre jutottam, hogy Pintér írói munkásságát lehet kritizálni, fel lehet róni a szövegek dramaturgiai hibáit, azonban azt már nem lehet tagadni, hogy színpadi szövegei kortárs drámáknak számítanak, s ezt a *Drámák* című kötetének megjelenése is igazolja. Pintér életdrámákat ír, a magyar rögvalóságot tárja elének a Parti Nagy-féle nyelvrontó attitűddel. Klisékből, banális frázisokból építkezik, visszatérő témái közé tartoznak a bibliai

történetek, a problémákkal küzdő ember képe, az esküvő, a lelki és fizikai értelemben vett erőszak, illetve a közéleti problémák. Szövegeit áthatják a magas- és mélykultúrából vett intertextuális utalások és a meselemek is. Időkezelését a linearitás helyett a párhuzamos szerkesztés, a filmekre jellemző montázs és flashback technika, az álom és a valóság ellentétpárja határozza meg.

A második szempont maga a rendezés volt, melynek alapjegyeként a mindent – szcenikát, jelmezt, mozgást, beszédet – átító archaikus és giccs összeütköztetését határoztam meg. Fontosnak tartottam leszögezni, hogy Pintérnek nem az a célja, hogy értékítéletet mondjon az archaikus és a giccs, a népi és popkultúra felett, hanem hogy felmutassa, mai világunkban e két esztétikai kategória teljesen összeforrt egymással. Rendezői elképzelésének másik alapvonása az ellentétes világok egymásra montírozása: különböző világok, műfajok és zenei stílusok keverednek előadásában. Pintér rendezéseinek fontos eleme még a humor, a nevetés, a problémákkal és az élet kegyetlenségével való szembesítés, egy kultikus közösség, s annak rituális nyelvének a bemutatása. E jellemzők alapján neveztem Pintér szerzői színházát *A nevetés színházának*, *Gyógyító kegyetlen* és a *Szakrális színház*nak. Ennek alátámasztása érdekében felidéztem, illetve megvizsgáltam, miben és mennyiben felel meg Bahytin karneválszemléletének, Artaud a kegyetlenség színházáról és Grotowski a rituális színházról alkotott koncepciójának. Emellett rámutattam, hogy hogyan jelenik meg a keleti filozófia és színház hatása egyes előadások díszletén, jelmezén, dramaturgiáján és a színészi játékon.

Harmadik lépésként a látványvilággal foglalkoztam. *Pintér Béla és Társulata* előadásában nincsenek monumentális, valóság-hűsre törekvő díszletek és kellékek, a színpadképre a stilizáltság, a va-

lóságtól elemelt, kétdimenziós díszletelemek használata, egy másik világot leleplező függöny alkalmazása, bábszerű, a méreteket felnagyító, az arányokat eltorzító jelmezek, maszkosított smink, illetve a fény és a színpadtechnikával való játék a jellemző.

Végül megállapítottam, hogy a színészi játékon is felismerhetőek a pintérbélás jegyek. A 2002-ben bemutatott *Parasztopera* után az előadások gyakori elemévé vált az énekbeszéd használata, melynek funkciója, Brecht V-effektjéhez hasonlóan az, hogy megváltoztassa az észlelés módját, a megszokott szokatlan színben tüntesse fel, s ennek eredményeképpen új belátásra kényszerítsen. Pintér rendezéseiben külön játszik azzal, hogy profi és amatőr hangokat szólaltat meg, képzettségtől és adottságtól függetlenül mindenki énekel popsláger és operát. A színészek mozgására és gesztusaira pedig a stilizáltság, a szertartásszerűség, a kimérttség és a túlzás a jellemző. Pintér színészei nem ismerik a mértéket, a meglepett embernek tényleg tátva marad a szája és hátratántorodik.

A felsorolt formajegyeket az előadásokból vett példákkal támasztottam alá, melyek bizonyítják, hogy Pintér Béla valóban rendelkezik egy egységes, az előadásairól leolvasható formanyelvvvel. Mint minden formakánon, a pintéri is visszatérő elemekkel és jegyekkel operál, de ez nem azt jelenti, hogy az egyhangúság és az önismétlés csapdájába esne, ahogy a szakkritika állítja, hiszen ahogy Thuróczy Szabolcs is mondja, „olyan nincs, hogy önismétlés. Ilyen alapon bárkit be lehet zárni három mondatba. Kaurismäki nem önismétlés? Vagy Cassavetes, Fassbinder? És Mohácsi, Ascher? Éppen az a fantasztikus, amikor látok valamiből három kockát vagy két jelenetet, és tudom, hogy ezt ki rendezte. A felismerhetőség védjegy”,¹¹⁶ s Pintér formakánonja bizony felismerhető.

¹¹⁴ Henri BERGSON, *A nevetés*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1986, 53–55.

¹¹⁵ UGRAI István, Feketén-fehéren, in <http://7ora7.hu/programok/gyevuska/nezopont>. Letöltés dátuma: 2013. január 23.

¹¹⁶ KÓVÁRI Orsolya, Nincs izgalmasabb az esendőségnél, in http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37952&catid=23&Itemid=13. Letöltés dátuma: 2013. március 15.