

TANULMÁNY

Nádas Péter: Trilógia

A jelenkori magyar dráma egyik legkiemelkedőbb egyénisége. A hetvenes évek második felében íródott és *Szintér* (1980) címen kötetben is megjelent drámatrilógiája egy újszerű és mélyen átgondolt dráma- és színházeszményt körvonalaz. Nádas drámaírói koncepciója és a színházról vallott felfogása eltér nemzedéktársaitól, a magyar színházi tradíciótól éppúgy, mint a hetvenes években fellépő, új drámaíró nemzedék – Spiró György, Bereményi Géza, Kornis Mihály – törekvéseitől, nem szorítható be egyetlen divatirányzatba se, egyedi és – szándéka szerint – folytathatatlan. „Engem a színházban nem a történet érdekel. És az úgynevezett gondolatok sem érdekelnek. Irodalom, filozófia dolga. Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. A kép, de a szónak egyáltalán nem képzőművészeti értelmében. Az élő test mozgóképe érdekel. [...] Az élő emberi test érzékiségéből kialakuló képi érzet érdekel. Ami persze valamiféle történetet is kirajzol, s a történetből gondolat is préselődhet” – írta Nádas az *Egy próbanapló utolsó lapjai* című műhelytanulmányában.

Az idézetből is kitetszik, hogy Nádas színháza nem szövegszínház: a mű és annak színpadi megvalósulása nehezen választható szét. A szöveg mint kotta funkcionál, amelynek lejátszása – „a testek összhangzó játéka” – adja meg az értelmezési lehetőségek kereteit. Nádas műveinek minden eredetisége és társtalansága mellett megtalálhatók a maga előzményei mind a magyar, mind a külföldi színházi törekvésekben, ill. drámairodalomban. Az abszurd színház Beckettje mellett elsősorban Antonin Artaud *kegyetlen színházát*, a lengyel dráma területéről pedig Witkiewiczet, a magyar színházi tradícióból Füst Milán *Boldogtalanokját*, a jelenkori törekvések közül pedig Pilinszky János költői szertartásszínházát említhetjük, mint a Nádaséval rokon koncepciókat.

Nádas három színműve: a *Takarítás* (1977), a *Találkozás* (1979) és a *Temetés* (1980), noha mindegyik különálló egész, igen sok szállal kötődik egymáshoz, ezért jogos a kritikusai által is használt *Trilógia* elnevezés. Mindhárom műben egy-egy szertartás játszódik le a színpadon: a köznapi, konkrét cselekvések is túlnőnek hétköznapi jelentésükön, s a dráma szövetében szertartásértékűvé válnak. Mindhárom mű közös jellemzője, hogy a szereplők és a jellemek nem közelíthetők meg a hagyományos, pszichológiai-rationális síkon, de nem is szimbolikus alakok. Balassa Péter a *Takarítás*ról szóló tanulmányában írja: „az úgynevezett jellemdramaturgia föloldódik egy homogén drámai tónusban, a kapcsolatok-viszonyok összhatásában, amit a nyelv, a kettős és fedőbeszéd hoz felszínre”.

Nádas színházában ugyanis a szereplők nyelvi megnyilatkozásai nem mindig adekvátak a situációval: gyakran éppenséggel azok elfedésére vagy késleltetésére szolgálnak. A situáción belüli szerepjátéknak, a többszörös álcázásnak ez a módszere Genet színházából ismerős; a *Takarítás* pedig a *Cselédek* néhány motívumát is felhasználja, mindenekelőtt az úrnő-cseléd viszonyban rejlő ambivalenciát, az alá- és fölérendeltségi situáció megfordíthatóságának, felcserélhetőségének színpadi ötleteit aknázza ki.

A művek szerkezetében, tagolásában fontos szerepet kap a zene és a zenei formák. A *Takarítás*ban áriák, kettősök és triók váltják egymást, s alakítják ki a mű ritmusát; a *Találkozás*ban a zenei hangot a szöveggel egyenrangú komponenssé avatja az író, amennyiben egyes beszédrészeket zenei hangokkal kísér, s a zenészeket a dráma szereplői közé emeli.

Hasonló a három mű időfelfogása is. Mindhárom drámában alapkérdéssé és meghatározó feltételként merül fel az idő irreverzibilitása. A szereplők szövegének nagy része emlékezés, kísérlet a múlt felelevenítésére. A színpadi jelen akciósorait, cselekvésmozzanatait is a múlt determinálja, hiszen a szereplők célja: a múlt újrajátzása és átélése. A *Temetés*ben a múlt újraélhetőségének dilemmáját a színház, a színpad felidéző erejének, valóságimitáló funkciójának megkérdőjelezésével tetézi az író. Ebben a darabban Nádas a legtávolabb megy el a színház létének, lehetőségeinek megkérdőjelezésében: a *Temetés* egyenesen arról szól, hogy színház nem lehetséges. A színpad itt nem jelez vagy jelent valamit, egyszerűen önmagával azonos, mint ahogyan a Színész és a Színésznő sem szerepet játszik, hanem önmaguk szerepében a színpadi mozgás és megszólalás lehetőségeit próbálgatják, hogy végül az egyetlen, lehetséges megnyilatkozási formaként, számbajöhető cselekedetként, amellyel azonosulni tudnak, a halált jelöljék meg, melynek elkerülhetetlenségét a színpadon mindvégig jelen levő két kórporsó is hangsúlyozza. És nemcsak a *Temetés* – ez a radikálisan mindennel leszámoló, antiteátrális játék – torkollik feltartóztathatatlanul az elmúlásba, a megsemmisülésbe: a *Takarítás* és a *Találkozás* szereplői is meghalnak a játék végén – valóságosan vagy szimbolikusan.

A *Találkozás* című drámában is a múlt elevenedik meg a két főszereplő találkozásában, mely a jelen idejű cselekményt teljes egészében kitölti. A főszereplő, a 40 éves Mária előkelő arisztokrata család sarja, aki a háború előtt egy gazdag zsidóhoz ment férjhez, a háború után azonban magára maradt, s mindenéből kiforgatva, kemény munkával próbálja úgy-ahogy fenntartani magát. Az ötvenes évek elején illegálisan Bécsbe próbál jutni, azonban elfogják, és az Államvédelmi Hatóság hírhedt börtönébe kerül. Szabadulása után kerül kapcsolatba a Fiú apjával, akiről csak akkor tudja meg, hogy az Államvédelmi Hatóság ügyésze, amikor másodszor is börtönbe kerül. A tragédiát a férfi öngyilkossága teljesíti be.

Ez a történet Mária monológjából kerekedik egészé. A jelen idejű cselekményt itt is szinte elfedik, eltakarják a múlt dimenziói: a színpadi párbeszéd arra irányul, hogy a Történetet – mely egyben Történelem is – Mária valami módon átadhassa a Fiúnak, a hajdani szerető fiának, s így nyugodtan halhasson meg. Mária a darab kezdetén már várja a Fiút, tudja, hogy az el fog jönni, hogy szembenézzen a múlttal és apja emlékével. Minden a múltra emlékeztet: a kopár, fehér falú szoba pontos mása annak, amelyben Mária és az ismeretlen közti szerelmi jelenet lezajlott, s a Fiatalember is apja vonásait viseli. A találkozás célja és értelme nemcsak a múlt önkínzó felidézése, a tragédia újraélése, hanem a feloldozás és megbékélés gesztusa is. A találkozás végén Mária a rituális mosdatás szimbolikus cselekedetével oldozza fel a Fiút az Apa vétke alól, megtisztítva őt a múlt bűneitől.

A színműben, melyet Nádas tragédiának nevez (ellentétben a *Takarítás* „komédia” műfajmegjelölésével) a szertartásjellegnek megfelelően minden tárgyi, verbális, illetve hangeffektus különös jelentőségre tesz szert olyan összefüggő szimbólum- és motívumrendszert alkotva, mely anyagát elsősorban a keresztény szimbolikából meríti. A szobát a fehér, fekete és a piros színek uralják. Fehér a fal, a piké ágytakaró és az

éjjeliszekrény. Pirosra van festve az ajtó, mely „mintha behavazott tájra vagy magára a fehér semmire nyílna”. Piros a mérget tartalmazó vörösbor is az éjjeliszekrényen lévő pohárban. Mária ruhája fekete, és feketében vannak a színpadon helyet foglaló zenészek is. A szoba rituális színhely, ahol nem létezik, nem múlik az idő; az áldozat és emlékezés színtere, túl az idő konkrét, mérhető dimenzióin. Ide, ebbe a szakrális térbe érkezik a Fiú, hétköznapi öltözékével, a hétköznapi világát hozva magával.

Ebben a térben jön létre a találkozás, mely mindkét részről sajátos küzdelemmé válik: mindkét szereplő küzd a másik féllal, önmagával és magával a helyzettel. A tét: a Történet áthagyományozása a Fiatalemberre; ez azonban csak igen nagy nehézségek árán valósítható meg. Mária, noha azonos a Történettel („én vagyok a történet” – mondja), az emlékek szavakba öntésével, az idősíkok kihámozásával küszködik. Hasonlóképpen a kifejezés lehetetlenségével birkózik a Fiatalember is: „amit mondok, azt nem gondolom, amit gondolok, azt nem tudom kimondani”. Az asszonynak úgy próbál segíteni, hogy saját (képzelt) szerelmének történetét meséli, mely tükörképe Mária és apja kapcsolatának. Mikor azonban Mária mind mélyebbre és mélyebbre hatol a történetben, s első letartóztatását, az átélt szörnyűségeket és szenvedéseit idézi fel láttató erővel, akkor a Fiatalember meghátrál, ösztönei tiltakoznak a történelem tragikus arcának megismerése és elfogadása ellen. Mária nem hagyja abba az elbeszélést: amikor az apa tragikus vétsége, a történetben játszott szerepe kerül szóba, a fiú elmenekül, nem képes szembenézni apja vétkeivel. Menekülése a dolgok megélése és a felelősség vállalása elől apjának hajdani viselkedésével analóg, amennyiben az is elhárítani próbálta magáról a felelősséget Mária sorsának alakulásában. Amikor a fiatalember visszajön, Mária feloldozza őt, s mintegy örökösen hagyja számára a Szobát és a Történetet, ő maga pedig, mivel sorsa és tragédiája immár beteljesedett, a halálba indul.

A Fiatalember egy egész nemzedék sorsát is reprezentálja. A történelmi múltnak a megismerése, az apák örökségének vállalása és folytathatósága nemcsak Nádasnál, hanem nemzedéktársainál is központi kérdésként merül fel. A hetvenes években felnőttkora kiteljesedéséhez ért nemzedék vehetett részt aktívan a történelemben, az ötvenes éveket és az 1956-os forradalmat is gyermekként élte át. Ifjúkoruk a látszatkonzolidáció látszatperspektívákkal kecsegtető hatvanas éveire esik, a hetvenes évek hozzák el a számvetés, a kijózanodás és a kiábrándultság korszakát. Ez a folyamat tükröződik Nádas és kortársainak műveiben. A történelmi örökség megtanulása, átvétele a teljes felnőtté válást is jelenti számukra, az indentifikáció aktusát, a látszatlét helyett egy autentikus lét lehetőségét. A történelmi vákuum nyomasztó állapotában élve, a hetvenes és nyolcvanas évek drámaírói ezért fordultak vissza az időben az apák nemzedéke felé, ezért indulnak a hetvenes években íródott színmű hősei az eltűnt Apák keresésére.

Szemelvényünkben Mária történetének egy fontos részét emeljük ki a nagyon nehezen megszakítható egészből: Mária tőrbeccsalásának, letartóztatásának és megkínzásának jeleneteit. A rövid részlet jól érzékelteti azt a felülállást és ironiát, amellyel Mária saját történetére tekint. Történetében frappánsan tükröződik a diktatórikus hatalom természete. Mária, naiv módon, egy dunai hajón szeretne Bécsbe jutni: a kikötőben ejti őt csapdába egy ávós, s ajánl fel neki hamis útlevelet. A tőrbeccsalás ravaszságát, a kifinomult módszereket a börtönben a nyílt erőszak és brutalitás váltja fel: az áldozatot szinte teljesen törvényen kívül helyezve megfosztják minden emberi jogától és méltóságától.

Mária előadásában az átélt szörnyűségek, a testi és lelki szenvedés, a helyzet totális botránya és abszurditása minden pátosz és érzelem nélkül, a magától értetődő dolgok hangján szólal meg – tovább fokozva ezáltal az abszurditásélményt. Beszédmódjában a kitárulkozás és őszinteség az ironikus távolságtartással párosul: csak ez utóbbi teszi lehetővé a történet felidézését.

A Nádas-drámák színpadi sorsa nem mondható szerencsésnek: kevés színház és rendező mert vállalkozni e nehezen érthető és értelmezhető, rendkívüli odaadást és koncentrációt kívánó, s mint ilyen, valóban „kegyetlen” drámák előadására. A *Találkozást* először a Pesti Színház mutatta be 1985-ben, Ruttkay Éva emlékezetes alakításával a főszerepben.

Erdődy Edit