

# Nádas Péter dramaturgiája

TARJÁN TAMÁS

Az 1942-es születésű Kossuth-díjas író drámatrilógiája – vagyis eddigi teljes drámai életműve – metodikai szempontból is igen alkalmas iskolai feldolgozásra. A három darab szervesen összetartozik, de bármelyiknek a részletes, beható vizsgálata után joggal várható, hogy egy másikat vagy a másik kettőt egyéni, otthoni munkával képes lesz megközelíteni a diák. Nádas minden alkotásában eleve erős pedagógiai attitűd érvényesül. Az égi és a földi szerelemről (1991) című értekezése főleg egyetemista közönségnek tartott előadás nyomán nyerte el végső alakját. A Richard Swartz-cal közösen jegyzett Párbeszéd (1992) dialógusai módszertani szempontból is figyelemre méltóak. Beszédés címet visel az 1979-ben publikált novelláskötet, a Leírás is.

1.1. Az író tisztázó igénye, hiánytalan pontosságra való törekvése, a kíméletlen precizitás erkölcsi felfogása hivatásának egésze szempontjából fontosabb, mint például a műfaji osztottság. Bizonyos tanári kvalitások sejthetők abból is, hogy esszékönyvein kívül majdnem valamennyi munkája gazdagon tartalmaz értekezőprózai elemeket. Magyarázó-megvilágító hajlandósága önmagában példaszerű lehet a tanulók számára, mivel az autentikus világkép, a szuverén észjárás kiépítésével és vállalásával tart erős morális rokonságot. Természetesen az etikai vonatkozásoknál döntőbb – ez esetben –, hogy Nádas ábrázoló módszere analízáló-strukturáló voltában jellegzetesen a megtervezettségnek, az irodalmi szakszerűségnek: a tágan értett mesterségbeli tudásnak rendelődik alá. Művei irodalmiságukban élnek.

1.2.1. A drámák – a *Takarítás*, a *Találkozás* és a *Temetés* – hármasszerveződése, egyelőre tudatosan folytatás nélkül hagyott, zárt egysége nemcsak a terjedelem, a forma révén kedvez a tanárnak. A ma ötvenedik életévük táján járó írók közül Nádas Péter drámaírói oeuvre-je mutatkozik a legeredetibbnek, a legtöbb újdonságot termőnek. Ő kötődik a legkevésbé a magyar drámai tradíció legelhasználta konvencióihoz – mestereit inkább az európai dráma más művészeti ágakban is otthonos kísérletezői, valamint költők közt fogjuk megtalálni. Darabjai – mennyiségüket, tematikai és műfaji sokszínűségüket tekintve – nem versenyezhetnek *Spiró György* színműveivel, és hiányzik belőlük az a rugalmas alakulókészség, amely *Bereményi Géza* adaptációit és eredeti drámáit áthatja. Mégis az ő már-már aszketikus dramaturgiája mozgatta meg leginkább a nála fiatalabbak fantáziáját. Kevéssel ifjabb pályatársai közül *Kornis Mihály* törekvései rokoníthatók az övéivel. A még csak a negyvenhez közelítő generációban *Nagy András* a leghűségesebb híve, és *Forgách András* is merített ihletést Nádas erősen erkölcscentrikus világfelfogásából, mely ugyanakkor konkrét historikus elemeket is bőven tartalmaz. A *Szintér* (1982) trilógiája az *Örkény István* utáni magyar drámairodalom legjelentékenyebb fejleménye – mely viszont a legkevésbé sem Örkény szellemében alakult ki.

1.2.2. Mint minden irodalmi aktusról, elvi vagy stiláris döntésről, úgy a drámai műnem birtokbavételéről is koncipiálisan döntött az író. *Nézőtér* (1983) című, színházi tárgyú írásokat összegyűjtő kötetének tanúsága szerint a teátrum izzó érzéki élménye vonzotta elsősorban a drámához. A *Kérdések, kísérlet válaszadásra* lapjain vállaltan érzelmi, egyben pszichológiai és biológiai leírását adta a színjátszás és a színjáték-befogadás mi-benlétének. „Nekem a színház azt jelenti, hogy lélegző, sötét burokokban ülök, és a távoli fényben, egy irdatlan fehér oszlop alatt, *Tökés Anna* a melléhez kapja, torkára csúsztatja

Az írás a Sipos Lajos szerkesztette *Irodalomtanítás I-II. c. kötet* számára készült.

a kezét, teste mereven, mintha fa készülne kidőlni, előrebillen, és mond is valamit, sőt nagyon hosszat mondja, de ennek az egésznek csak az a lényege, hogy nagyon szeret valakit, aki nem szereti őt, mert mást szeret, és ezért elment, és Tökés Annát otthagya az oszlop alatt állni, és akkor én is úgy kezdek lélegezni, mint ő. Lihegek, még ha fegyelmezem is magam. És mások is, ugyanígy, pedig ők is fegyelmezettek” – ütött át a forráság még az emlékező meditáción is. Egyszerre misztikus és materiális ez a színházkép, amely nézetrendszert bont ki a hajdani benyomásból. A „nagyon szeret valakit, aki nem szereti őt” félmondatában Nádas egész drámaírói munkásságának, sőt teljes életművének alapdilemmája is benne rejlik: a *szeretet-konfliktus*, amely ezernyi változatával – abnormis túlzásaival, végzetes delejével, az érzelem süvítő hiányával, a szeretet vagy a szerelem pusztá irányultságával – az emberi nem minden ontológiai válságélményének okozója. Az égi és a földi szerelemről gondolatmenetében rámutatott a leginkább kegyelemteli, és a lehető legszegényebb, a legvadabb és a legszelídebb érzés, a szeretet- és a szerelemérzés végletelességére, ellentétes osztottságára.

A szeretet a kölcsönösség föltételezett és „ideális” állapota. Az önmaga korlátait áttörő egyén szabadságának legfőbb próbája épp a szeretés, a szeretet: szeretetet adni, és elviselni a szeretetet. A szeretet szabadsága beteljesülése pillanatában, „cserébe” pontosan a szabadságot kéri: az önföldadást. A legmagasabb rendű jó: az egyén korlátainak áthágása, a megérkezés a másik birodalmába (vagy a másik érkezése a mi birodalmunkba) így beláthatóan a legnagyobb tragédia is – mert az ego önmaga-vesztő átlényegülése, elolvadása. Ezért a szeretetről vagy a szerelemről lehetetlen a monológ. Csakis dialógus indulhatna el róla (a drámai, párbeszédés megszólalás módnak kellene engedelmeskedni), ám amint a monológ dialóggá teljesül, amint létrejön a szeretet vagy a szerelem viszonyállapota, éppen az Egyé lett Kettő *egy-természete* okán a pár beszéde mint párbeszéd már magánbeszédként *sem* indulhat el. E tény, s e tény szédületes paradoxitása Nádas szerint a *hozzá vezető út* miatt nem zárja ki az emberi boldogság esélyét. „...ha az ember szerelmi gyönyöréről beszélek – írja –, akkor nem tudok nem Aphroditéről beszélni, legyen az égi, *aphrodité urania*, mármint azonos neműek között való, vagy *aphrodité pandémosz*, azaz közönséges, földi, különböző neműek között való, és ha az ember szerelmi cselekvéséről beszélek, a cselekvés szépségéről vagy rútságáról, akkor nem tudok nem Erősz szépségéről vagy rútságáról beszélni, és így beszélek mindig egy és ugyanazon dologról.” Az égi szerelmet itt valamely *lényege szerint való*nak egy másik lényege szerint valóval, vagy még inkább a Lényege Szerint Valóval történő találkozásaként és egyesüléseként foghatjuk föl; a földi szerelmet pedig valamely *nem lényege szerint való*nak – mondjuk egy, mondjuk a hímnembe tartozó személynek – egy másik nem lényege szerint valóval – mondjuk egy, mondjuk a női nembe tartozó személyrel – történő találkozási és egyesülési kísérleteként. A szerelemben Erősz meghatározza mindazt a mennyeit és pokolait – azaz égit és földit –, amit a szeretet eleve hordoz maga is.

Mint az eddigiekből is érezhető, Nádas Péter írásművészetének, problémakezelésének erősen fogalmi jellege föltétlenül szükségessé teszi, hogy a tanár a drámák tárgyalása előtt legalább minimális *fogalmi apparátust*, elemi filozófiai terminuskészletet bocsásson diákjai rendelkezésére. Bármily nehézkesnek, vagy nehezen elsajátíthatónak látszik is a filozófiai, pszichológiai szaknyelvi szókinccs használat, e nyelv alapfokú értése nélkül aligha világosulhat meg a trilógia jelentés-holdudvara. A tartalmi és a formai közelítést tehát célszerű megelőznie a fogalmi közelítésnek. Ha az órarendi vagy a fakultációs irodalomoktatás keretei között nincs elegendő idő erre a bevezető műveletre, osztályfőnöki óra is alkalmas lehet a tárgyalásra, a szeretet-kérdéskör általános jellege, alapvető fontossága miatt. Egyébként is – más művek és életművek elemzésekor – bőségesen kamatozik, ha a tanulók legalább elemi szinten értik és használják az irodalom és a bölcsélet néhány szakszavát. Nádas hosszú körmondatokkal, rengeteg árnyaló megszorítással dolgozó epikájában e fölkészültség nélkül nem boldogulhatunk. A szakszerű szövényt az érettség, komolyság próbája is. Henyé vagy alantas megfogalmazás alpárinak, torznak, morbidnak érezhető, nevetségessé teheti a Nádas tárgyalt kapcsolatproblémákat, melyekben szükségszerű elméleti és gyakorlati lehetőségként a homoszexualitás, a hermaphroditizmus, a nemnélküliség is benne foglaltatik. A fogalmi-

lag pontos beszéd nyitja meg a kaput a gesztus- és testnyelv érzéki birodalmába, ahová az író művei – színdarabjai is – sűrűsödnek. A szellemi erőfeszítést igénylő artikuláltságot a fiziológiai, testi artikuláltság lebegése, a borzongató materiális és lelki élmény lesz az ajándék, amit az olvasó kap.

1.2.3. Vessünk még egy pillantást a *Kérdések...* textusára, Nádas Péter színházfogalmára. „Jó lenne tudni, hogy mit jelent ez, és nemcsak nekem, hanem úgy, egyáltalán: színház. Tömeghisztériát, megszabott keretek között? Azt, hogy az ember mégiscsak szereti, ha beleavatkoznak legsajátabb ügyeibe, a lélegzétvételébe? Összelélegzést, de önkéntesen? Rituális rendetlenkedést? Az érzékek egy húron pendülését, rendet? Ezt is, azt is, talán.” Az *összelélegzés* szakszó, színház-szinoníma lett.

Nádas tehát egyrészt a színházélmény felől közelített *rituális* dramaturgiájához. Másfelől epikai előzmények (olykor közvetlen motívumok, máskor az elemző-esszéisztikus föltárás) vezették el a drámai műnemhez. Három drámáját 1977 és 1980 között vetette papírra, és ezzel a három-négy esztendő laboratóriumi munkával egyelőre be is fejezte a műfajjal való kísérletezést. Az irodalomtörténeti-kritikai vélekedés egybeesik az alkotói meggyőződéssel: a *Takarítás*, a *Találkozás* és a *Temetés* együttese hiánytalan világegészteremtett, kiteljesítette és bevégezte önmagát.

A három összefüggő – noha különálló – darabot először trilogikus szerveződésében, egységében kell szemügyre vennünk. Egyforma jogosultsággal kínálkozik a tartalmi és a formai analízis is. Bár a kettő természetesen szétválaszthatatlan, összeforrottságot mindkettő specifikus jegyekkel szemlélteti. Gyümölcsözőbbnek ígérkezik először a forma által fedni föl a tartalmat, mint fordítva. A szigorúan vett műfaji vizsgálódásban – mely éppenséggel át-átlépi a dráma műfaj határait – biztosabban hagyatkozhatunk a tanulók előzetes ismereteire, mint a tartalom világának, a merőben újszerű gondolatoknak nekivágva.

2.1. Az avatott szem rögvest észreveszi, hogy a *Színtér* kötet három drámájának címét *alliteráció* kapcsolja össze. Kevésbé lényeges, hogy milyen stádiumban nyerték el a *Takarítás* (1977), a *Találkozás* (1979) és a *Temetés* (1980) címet: mai együttállásukban az eltelhetetlenség szagalmazódik. Összecsengésük nemcsak a szókezdő tismétlődéséből fakad. Mindhárom szó, mindhárom köznévi képzésmódja azonos. Igei tövük visszamarshése sem indokolatlan: a *takarít* mögött fölsejlik a *takar* jelentése (»rejteget«, »eltakar«, »takargat«); a *találkozás*ban a *talál* (a két szereplő megszállott, kölcsönös *keresés*ének következményeként); és a *temet* igéből is kihallik a *töm* (a legprofánabban szólva: a két szereplő, a Színész és a Színésznő önmagát és egymást mint bábut tömi a koporsóba). A három szó *stációs jelleget* ad a három darabnak. Mindhárom címszóhoz rituális, szertartásos képzetek tapadnak. A *takarítás*, a *találkozás* és a *temetés* is *ünnepi*. Az első a jeles napok előkészítője; dúsan metaforikus tevékenység. A találkozás mint meg- és rá-találás: szintén az. A temetés lélet lezáró esemény, végállomás. Egyik sem nélkülözi, bár más-más formában és mértékben tartalmazza a ceremoniális külsőségeket.

A hármás címszerkezet lényegében nyelvtani eszközökkel fejezi ki a színművek összetartozását, a háromban együttesen megfogalmazódó létegetszet. De önmagukban is utalnak az egységre, bonthatatlanságra. Az első és az utolsó a *Komédia, szünet nélkül* műfaji meghatározást hirdeti, a középű pedig *Tragédia, szünet nélkül*. „A játék folyamatos ideje nem szakítható meg szünettel” – ez az előrebocsátás nemcsak a nyitó darabra, de mindháromra érvényes. *Comedia perpetua* – a latin terminus a trilógia szövegének (azaz az elsőt előző instrukcióknak) a legelső két szava. A *comedia* jelentésrétegei a komédián kívül a vásári látványosságtól a nevetségesez eseten és a színészkedésen, tetetésen át a színjátékig terjednek. A *perpetua* jelző folytonos, összefüggő, szakadatlan, hosszú, „egész”, „örök” jelentéssel tapad a jelzett szóhoz. Nádas nem hagy kétséget, hogy *magáról az életről* beszél. A szünet nélkülség önmagában is elegendő lenne, hogy kiszakítson a színházi konvenciókból, hiszen nem engedí az a frissülést, ernyedést, amelyhez az újkori színházban a büfé, a cigarettázás szoktatott. A megszakíthatatlanságban is munkál az az agresszivitás – a szándék radikalizmusa –, ami az egész vállalkozást kormányozza.

A *szereplők szinte minimális száma* szintén elejét veszi a drámák bárminemű atomizáltságának. A *Takarítás*nak három (plusz egy) szereplője van (a negyedik csak a legu-

tolsó pillanatban jelenik meg, és egyetlen mondatot mond). A *Találkozásban* és a *Temetésben* ketten-ketten lépnek föl. Utóbbiakban a női és a férfi princípium is egy-egy figurával képviselteti magát. A legelsőben két nő és egy (plusz egy) férfi részese az egyszerre valóságos és fantáziált eseményeknek. A hibátlan és hiánytalan matematikai arányosság, a végső takarékosság egyensúlya arra is alkalmas, hogy a minimális számú szereplők minden alapvető emberi kapcsolattípust megjelenítsenek. Ezek – a *szülő és a gyermek* viszonya, a *testvér* viszony, a heteroszexuális (és akár a homoszexuális) *szeretem*, a *barátság*, továbbá *élő és halott* viszonylata – a *Takarításban* kivétel nélkül testet öltenek, a *Találkozásból* is legföljebb a barátság hiányzik, a *Temetés* pedig, lévén hősei színészek, még a nem említett, perifériálisabb kapcsolatformákra is kiterjeszkedik. A szereplők nemegyszer inkarnáció is más, meg nem jelenő vagy képletteltesen megjelenő szereplőknek. Így például a *Találkozásnak* valóságosan két, virtuálisan három, sőt négy hőse van. A figurák esetleg egymással is fölcserélhetők. A záró darab egy színpadi térbe, nem változó fénybe kényszerített két lény, a nő és a férfi, a Színésznő és a Színész ezért visel az írói utasítás szerint „teljesen egyforma ruhát”. Az életkori meghatározottság a *Takarítás* szereplőlistájáról is kitetszik, a *Találkozásban* meg a Fiatalember neve informál arról, hogy a másik (Mária) viszont nem fiatal ember. Az összefoglaló-általánosító záró színjáték erre már nem vet ügyet: „tulajdonképpen bármilyen életkorú színészekkel játszható” (de a színész nem hathat idősebbnek a színésznőnél).

A hagyományos műfaji reguláktól való elrugaszkodás a három mű *zenei szervezettségé*. A *Takarítás* – címéből aligha gondolnánk – *áriák*, *duettek* és *tercettek* sorozata, az *opera* mintájára. A *Találkozás* szereplőinek számát a színlapra is kiíratott Csemballista, Csellista és Lantos ötre növelné, ha a zenészek valóban belépnének a drámai erőterbe, és nem ismét az *opera* – a korai barokk *opera* – asszociáltatása lenne a feladatuk. A *Temetés* színrevitelekor, Nádas akarata szerint – ellentétben az előbbiekkal – „semmilyen kísérőzene, hangkulissza vagy külső zörej nem alkalmazható”. A finálé a „negatív zenével”, a zene hiányával, a csönddel veszi vissza a korábbi kezdeményezéseket. De ez a darab is „zenei”, hiszen Nádas mutat rá: „leginkább egy balettra emlékeztem”. Tulajdonképp a valóságghűen, földidőben megszólaló zene is a stilizáció egy formája volt. A balett még közvetetlenebben, rafináltabban az. (Ha a terjedelem engedné, ki kellene térnünk *Jelles András* újabb rendezéseinek, különösen *A mosoly birodalma* (1986) és a *Szerbusz, Tolsztoj!* (1993) címűeknek az operai és balettelemeire, jelzendő, hogy Nádas Péter dráma- és színházszemlélete miként gyűrűzött tovább a nyolcvanas-kilencvenes évek hazai színházi kultúrájában.)

Nádas drámai művei eleve a színház számára elképzelt, a játszás, a nyilvánosság szituációjába tervezett alkotások. Erre a Színésznő és a Színész szerepeltetése nyomtatékosan ráirányítja a figyelmet. A *Takarításban* a szó szoros értelmében sorsdöntő a kulissza, a *Találkozásban* az „egészen kicsi szoba” a *zenekari árok* szomszédságában helyezkedik el, a *Temetés* viszont „nagyon nagy, levegős, régimódi színpadot” kér magának. A trilógia elsőrangú példa arra az oktatómunkában, hogy a dráma nem föltétlen, de gyakori és előnyös színházi ihletettséget, a két művészeti ág egymásrautaltságát és összefüggéseit földerítsük. Annál inkább, mert valóban kettős az összefüggés. Egyrészt az „összelelégzés” színházszemlélye keresett magának színházias drámaformákat, másrészt dramaturgiai hagyományok, tradicionális készítmények élnek tovább a szövegekben: klaszszikus drámaformák és modern próbálkozások folytatódnak. Elsősorban *Csehov* szelleme lengi be a textusokat. Ő váltogatta az eléggé bizonytalan jelentéstartalmú, máig vitatott, és a színrevitelkor sok kalamajkát okozó komédia- és tragédia-meghatározásokat, a hangvételtől és tárgyától látszólag függetlenül is. (Nádas trilógiájának első és utolsó része semmivel sem inkább komédia, mint a középső). A *csönd- és szünet* dramaturgiájában *Csehov* hatásán kívül *Beckett* megszagató-kihagyásos szövegszerkezeit véli előzménynek a kritika. Többen céloztak a szerepjátszás pirandellói áthallásaira, *Pinter* és *Genet* drámáinak ismerős kopárságára, *Grotowski* érzéki színházának és laboratóriumi munkamódszerének hatására, s a magyar irodalomból a *Füst Milán*-i dráma világára. Nem kétséges, hogy *Pilinszky János* sokak által bábjátéknak fölfogott kurta jelenetei, drámatlan drámái sem kerültek el Nádas figyelmét. *Ingmar Bergman* darabjainak és filmjeinek puritán képvilágát, kegyetlen ítélőszékét is „visszalátjuk”. Minden olyan drámai és

színházi előzményt, amelyet szuggesztív spiritualizáltság jár át, ritmikus feszültség és mély titokzatosság jellemez, bensőséges érzékiség fon be.

A fősorolt eszközök és ismérvek hozták létre Nádas összetéveszthetetlen drámatrilógiáját. E művek elementáris természetét a végső dolgok, a nagy létkérdések izzó közelsége magyarázza. A kifejtet mindháromszor szabadesésszerű zuhanással, vakító intellektuális fényjelenség közepette, rituális-szagrális formában és pillanatban következik be – mint egyetlen lehetséges kifejtet, mint szükségszerű vég. A vég egyben megoldás is; a megoldás maga a vég. Nádas hősei a végére járnak valaminek – életük legnagyobb, hosszú ideje kínzó, kizárólagos élményének –, és ezzel befejezik önmagukat, sőt befejeznek másokat is. A *nincs kiút* kiútja nyílik meg: a kiút az eltűnésbe vezet.

2.2.1. A *Takarítás* kisregény-előzménye *Klára asszony háza* címmel jelent meg a *Kulcskereső játék* (1969) kötetben. Bár a történet korántsem ismétlődik a darabban, sőt homályosan, töredezetten tér vissza, érdemes fölvezetni. Ezzel a diák megkaphatja azt a – nem túl szilárd – esemény-fogódcót, amely átsegíti az elvontabb régióikig.

A kisregény címszereplője, az energikus mártírozvegy emlékiratot ír tűzharcban elesett férjéről. A faluról jött cseléd, Jucika teljes eszmei és érzelmi zűrzavarban éli életét. A szomszéd rendőrök éretlen fia lép be még a szereplőhármasba, hogy mindkét nőt ráébressze – akaratlanul – a felöltött vagy elfogadott életszerep értelmetlenségére. Klára abbahagyja a könyvet, a habókos Jucika, kezében lakkbőröndjével, távozik a házból. A három ember – főként a két nő – folytonos csatározásának eredményeként alakulnak így a dolgok. A groteszk mű Klárát semmiféle céllal, távlattal nem kecsegteti. Jucika sorsa a várható kallódás, Jóskáról a sután heves udvarlás még sokáig bizonytalan ifjú képét rajzolja, nem sok emelkedést ígérő családi háttér előtt.

A dráma ehhez képest nem változat: öntörvényű mű. *Kottaként, táncírásként* is funkcionál a szöveg. Az események linearitása szerint a „magas, mély, tág” biedermeier tér kitarításáról van szó. Húsvét előtti gesztus? A lakás a *hatvankét* éves asszonyé, Klaráé. A munkában a *harminckét* éves Zsuzsa és a *húsz* éves Jóska segít.

A lakás a szünet nélküli játékban, munkában, játékmunkában megtisztul a pókhálóktól, a piszoktól. Hasonló folyamat megy végbe a hősökben is, bár ez időben inkább visszafelé zajlik, s természetesen jelképes értelmű. A múlt fölfelése, a múlttal való leszámolás, illetve a múlt eseményeinek részleges rekonstrukciója – egyikkel kapcsolatban sem lehetnek tiszta vélekedéseink – a szereplők viszonyai és szándékai felől közelíthetők meg. Ezek a viszonyok és szándékok egyrészt tipikus életkori és családi kötődéseket imitálnak, másrészt szexuális átszövöttségük dominál. A *munkadráma* – ritka műfaj! – mindvégig dinamikus, nyers, naturális takarító tevékenységében a szereplők hol hárman, hol ketten-ketten sodródnak egymás mellé a különböző munkafázisokban. Klára és Zsuzsa például a súrolás lucskosságában, a ritmikusan megfeszülő két test rokon izgalmában az idősebb és fiatalabb asszony („anya és lánya”) homoerotikus színezetű cinkosságát, a vérfertőző szexuális képzetek törzsi fölsejlését éli meg. Az idősödő Klára a perverzioig kegyetlen vagy szeretetlennel rejtett évődése az ifjú Jóskával szokatlanul számító életkori párost engedne meg (a fiú sem rest éreztetni testiségét, életerejét erotikus fölénységét). Zsuzsa és Jóska konfliktusokat és megbékéléseket változtató távolodásai-közeledései leginkább a testvérszerelemre, illetve a szexuális beavatás rítusára emlékeztetnek közvetlen tényszerűséggel, de lefojtott szimbolikával. (Nem árt, ha a tanulók maguk taláinak szavakat e különös emberi viszonylatokra, amelyeknek másságát ugyan Nádas tolerálja, de mindegyikben az életkori, a testi – és lelki – diszharmoniót érzékelteti.) Hármuk csoportozatának széthullását a közös munka, a takarítás lehetetlenné teszi, bár ellenfeleknek is tekintik egymást a mind kimerítőbb, idegileg és fizikailag is tépázó robotban. Védekezésül, ha tehetik, szövetségeket kötnek – a harmadik ellen. Erotikusan (is) motivált együttlétük mélypszichológiája – számos alig megfejthető titkával, a színészre bízott rebbenésével – a *dráma első rétege*.

A szereplők a *második szinten* a személyes és a családi viszonylatokat közösségi-társadalmi funkciókba váltják át. A munka természete szerint Klára a lakás tulajdonosaként diktálja és ellenőrzi is a tennivalókat. Maga sem télenkedik, ám munkaereje teljében a harminckét éves Zsuzsa van. Ez a vélemény-nyilvánítás, a tiltakozás, a függetlenedés némely jogait biztosítja neki. Jóska, az egyetlen férfi, szinte még gyerekkember. Kéréseket



és parancsokat teljesít, izmai rugalmasságának köszönhetően könnyedén. Járatlansága miatt olykor ügyetlenkedik, és szeszélyes tiltakozásokra kaptatja magát. A legfiatalabb csak harmadik lehet a hierarchiában: de ő a hím.

Ez a sejtyszerű munkaszervezet családi munkamegosztásban működik. Klára elsődően a *mater* a gyermekeiként dolgoztatott másik kettő fölött őrködve; így lesz belőle *mater familias*. Az anyajogú szerveződést Zsuzsa épp a függőségével, az *ancilla*-léttel, a lázadó cselédséggel erősíti. Elnyomott mivoltát ideologizálva szakrális szolgálatnak is tekinteti beosztását. A családban ő dolgozik a többiekre. Föláldozza magát. Jóska a *fillius*, akinek familiáris fiú-szerepe még kialakulatlan. Létezése elsősorban a család katalizálása. Az emlékezés – vagy a valóság? – bugyraiban azonban nemcsak fiúként fog reinkarnálódni. Ez a családsterkezet – jelezve a korábban említett párhuzamok jogosultságát – *Harold Pinter* több színművében föllelhető; apajogú formáját a *Hazatérés* rajzolja ki. A munkadráma, a szakadatlan sürgés is angol szerzőnél kapta leghitelesebb kortársi kidolgozását: *Arnold Wesker Konyha* című színművében. Érdekes, hogy a prózaíróként „németesnek” tartott Nádas – aki mintha *Thomas Mann*ra tekintene a legszívesebben, bár a legtöbb gyanakvással is – esszéiben gyakrabban figyelmeztet az antik görög és az újabb francia bölcselőkre, esztétákra, a drámában pedig főként angolokra hangolódik rá, részint nyilván akaratlanul.

A takarítást lankadatlanul végző, munkájában mind előrébb jutó közösség szövevényes viszonyait nem csupán a zenei szervezethez, az operai önkifejezéshez, a „próza ének”, és nem is csak a finom stiláris megoldások félmjelzik. Olyan hagyományosabb eszközök is nélkülözhetetlenek, mint a *megszólítások*: a tegezés, a magázás, a név vagy a szerep kimondása, ki nem mondása, az ezekre történő sűrű utalás stb. Csak Jóskának, a fiúnak, a gyermeknek jut becézés, a másik két (végül három) figurának nem. A dráma a második, közösségi (társadalmi-családi) szintje nem kevésbé bonyolult és főkavaró az elsőnél. Itt az abszurd drámák kinálnak párhuzamokat, és fölkészültebb, a modern irodalomban jártasabb tanulókkal eredményes lehet, ha a *Takarítást Jean Genet Cselédek* című darabjával vetjük össze.

A *harmadik szint* a történelmi – a történelmi vonatkozások értelmében is, és főleg akként, hogy vajon ami a három szereplő között elhangzik, megesett-e?! A „történet” történelmet és történetet egyesít a maga bizonytalanságában, többszólalmúságában. Klára földízi, hogy életének boldog, fiatal szokásában bensőséges szerelem fűzte – kettejük társadalmi és világnézeti különbségei ellenére – a II. világháború végén mártírhálált halt Andrásához. Szavaiból az vehető ki, hogy fiúgyermekük foganása épp a férfi lebukása előtt történt. A gyermek nyomoréknak, fogyatékosnak született. Klára élete a sorsát eldöntő „megözvegyülés” óta a kínzó magány. Lassan megvilágosodik: az idős, halálra készülődő asszony mint színjátékba éli bele magát a takarításba: a múlt fölfedezésébe. „Rendezői énye” Jóskában a fiatal András akarná viszontlátni. Médiumként mozgatta őt, részint Zsuzsa szexuális vonzereje és szolgálattelvő elhivatottsága, ápolónői küldetésstudata révén. Zsuzsa viszont arra a fiatalasszonyra emlékeztette, aki ő maga volt már a tragédia bekövetkezésekor. Hajdani nagy szerelmét így két időskiban, két életkori határ között (és közé) játszotta a remélt nagy megtisztulásban, a romeltakarító életbúcsúban. Jóska jelképesen felöltötte András személyiségét, Zsuzsa a fiatal Kláráét. Fokról fokra összetettebb a motívika, mind szaporább a szereplőkötés. Zsuzsa korábbi szülése (?) az apa-András és a nyomorék gyermek képével kopírozódik. Jóskában a darab egyetlen túlélője, nem halott figurája (?) egyszerre férj, fiú és apa: a játék számos archetipikus élethelyzetbe belerántja. A történelmi szint messzire vezető, ítéletmondó és jóserejű ténye – ne feledjük, 1977-ben keletkezett a mű –, hogy a munkásmozgalmi, kommunista mártírtól fogan, és polgári családból való anya által megszült, beteg gyermek pontosan 1945-ben jött a világra. Ez a fogyatékos, rejtetegetett, titokzatos anélkülmetes, szerencsétlen sarj az *1945 utáni Magyarország* szimbólumaként „él” a drámában. Kimondatlan, csak sejtetett jelképes létének a többé-kevésbé biztosra vehető „eredetmonda”: az 1944-es intenzív, tilalmas szerelmi kaland ad valóságos háttérrel és történelmi súlyt. Zsuzsa pontosan egyidős ezzel a gyermekkel. A társadalmi nagycsalád nőnemű utódja normálisként ugyanazt a harminckét esztendőit élte át, mint az abnormális fiú-leszármazott. A Klárával megfélemlített Zsuzsa így mintegy gyermeke is annak az anyának-asszonynak, akivel a virtuális

szerepvibrálásban nagyjából egykorú. A húszéves Jóska viszont – a hányaveti, a kialakulatlan, a félszeg – a maga 1957-es születési dátumával az '56 utániség generációs megtestesítője. Ez a *kristálytiszt* lélektani káosz, a minden nehézség nélkül átlátható totális szerepzavar, szerepcsera a XX. század második harmadának magyar történelmet képezi le.

A dráma megdöbbenő kifejelete összegzi, és az *ontológiai szinten* meg is haladja az eddigieket. Klára halála (?) a sorsszínjáték értelmetlenül szép, törvényszerű beteljesülése (?). A betegség, az öregség végez vele, vagy a *halálba táncoltatást* variáló nagy komédia (comedia), a Jóskával(-Andrással) tartott „esküvő”? Az eljátszott férjhezmenetel a gyerekférj oldalán pótolja (?) azt, amit a beteg gyermek nemzőatyja, a fiatal András törvényesen nem adhatott meg szerelmének. Klára valójában egész életében erre, csak erre várt, vagyis az „esküvő” megtörténtével már nincs mi történten vele... A takarítás eltakarítássá lesz: a rendcsinálás utolsó perceiben a *mater* tetemét a dívány alá húzzák. A Zsuzsa-szerep logikája szerint (a gyermeket foganó Klára is képtelen és sietős helyzetben szeretkezett egykor) a nő és Jóska szerelmi aktusának kellene következnie. Ő is mindvégig a maga eltervezett szerepjátékát folytatta, nem érzelmi, hanem ideologikus indítatásból. *Abszolút* szolgálóként a halálba vágó Klára földold megsemmisülését kívánta előidézni (amint azt már más tehetetlen öregekkel is megtette az euthanázia szellemében). Am ahogy Klára életből távozása az élet megkoronázása helyett kimúlás lett, úgy Zsuzsa számításai sem válnak be. A kitakarított, elrendezett szobában megpihenve a pásztorórára készülne, amikor a falon függő képből kilép András: Jóska pisztolyával – melyet már különösebb magyarázkodás nélkül is András egykori pisztolyának tekinthetünk! – lelövi Zsuzsát. Az ő rövid, intenzív színjátékának nem Klára és Zsuzsa léte vagy nemléte az értelme, hanem az a kettős színjáték, amelyet a két nő vitt végig. András új-jászületése egykori halálához képest tükörhelyzetben történik; és bosszú Jóskáért, noha az egyetlen élőnek, túlélőnek nincs mit megbosszulnia. 1956 nem vehet bosszút 1945-ön, és 1945 semmilyen formában nem lehet képes jóvátenni 1956-ot.

A két fiatal férfi, azaz a fiatal Jóska, és a fiatalon meghalt, így fiatalnak maradt András: egy személy, két testben. Két történelmi cezúra, egy korban. Ennek az „egységnek” az irtózatos képtelenségét Jóska azzal látja be, hogy András egyetlen mondatára – „Adj egy tiszta törülközőt” – *igenlőleg* reflektál. Atnyújtja a megtisztulás golyosát, majd lefekszik a díványra. A dívány alá hullát húztak. A szobában holtan hever Zsuzsa. A képből kilépett András meghalt régen. Jóskának jelenlétében, heverésében munkál a nemléte. A fekvés: élőhalottság. A *Takarítás* a halott ország drámája.

A körülmenyesen megtörülőköző András maga is elhagyja a színt. A távozásnak ez az immár negyedik formája az ő részéről is végleges kivonulás, mivel már *sokkal korábban*, a mártíriummal megtörtént. A takarítás színjátéka érelette (?) zajlott – Nadas épp ezért őt majdnem végig távol tartotta a színpadtól. A színjáték, a takarítás kifejelete, beteljesülése az egész procedura teljes értelmetlenségét mutatta ki. *Etikailag* viszont a profán kálvária, a szünet nélküli komédia Klárával, Zsuzsával, Jóskával és még Andrással is végigszenvedtette az önmagukkal való szembenézést, a *csak a megsemmisülés árán beteljesíthető küldetés vagy életerv* tisztító tragédiáját. Az elmúlás borzalma: faktum – de minden halálnak „sorsa”, oka, ideje, minősége, irányultsága van Nadas világában.

Ez a *comedia perpetua* akként démonikus komédia, ahogy – távoli párhuzamot megengedve – a dantei *Divina Commedia: Isteni színjáték*. A számos kérdőjel is sejtethette, hogy az egymásra torlódo jelentésrétegek, a valóság és a kitaláció, a múlt és a jelen, a tragédia és a komédia között nem könnyű eligazodni. Rátelepszik a drámára a történelmi homály és a lélek sötéteje. Az, amit az író fölhasítani akart. A folytatás kényszere, a trilógikus kidolgozás arra enged következtetni, hogy Nadas Péter maga is kevésnek tartott egyetlen mozdulatot. Motívumainak egy részét, dráma- és világképét, a zenei szervezethez átvitte a következő műbe, a *Találkozásba*. Megint más elemeket a harmadikban, a *Temetésben* érvényesített. Közös elemző munkával követhető az iskolai földolgozásban, hogy az eddig nem említett összetevők közül miként bukkan ismét föl az önszeretet, az autoerotizmus, a létezés fölött érzett mérhetetlenül fájdalmas gúny, a monumentális célban összesűrűsödő céltalanság stb. A motívummigrációban az *önszülés* tetszik a leglényegesebbnek. Ahogy a *Takarítás* összes szereplője életkorra és nemre való te-

kintet nélkül saját lényegi, igazi énjét akarta világra vajúdni – és ez mindegyiküknek sikerült is: a halál valamely neme által –, úgy a *Találkozás* két szereplője is arra vár, arra törekszik régóta, hogy megteremje, és ezzel megszüntesse önmagát. Mária és a Fiatalember önmaga fájó hiányának a helyére önmaga végleges, megindokolt ottnemlétét delegálja.

2.2.2. A trilógia, szerkezetéből adódóan, lehetővé teszi, hogy bármelyik darabját kulcsműnek tekintsük, és a másik kettőt ehhez rendeljük hozzá. Számos megfontolás azt diktálta, hogy magunk az első színműtől, a nyitánytól, a személyes viszonylatok leggazdagabb tárházától, a *Takarítástól* induljunk – s a már megfogalmazott konklúziókat ne föltétlenül ismételjük.

A gyász – az egyes ember sorsa és a világ sorsa miatt viselt gyász, a hűvös és racionális írói-emberi megindultság – a *Találkozásban* a legképszerűbb. A kicsi, csupasz színpadi szoba fehér, csak egy pohár mérgezett vörösbor örökmécsese világol benne. A már nem fiatal asszony, *Mária* fekete estélyi ruhát visel. Ünnepel: sorsa végre – a Fiatalember érkezésével – be fog teljesedni. A *fiú* – huszonöt éves – hétköznapi öltözéke is kifejező: számára nem kevésbé fontos a végre eljött találkozás, nemzedékének konvencionálisan kopott ruhatára azonban nem ismeri az ünneplőt, mert ez a generáció nem ismer ünnepeket sem. A darab folyamán a vendég – Mária szelíd segédletével – leveti ruhadarabjait, mosdás-mosdatás után mezítelenül az ágyba fekszik, és a *hőfehér* takaróval felölti a gyász másik rituális színét, a fehéret. A név és a megszólítás – Mária; fiú – újszövetségi-evangéliumi szakralizáltságot kölcsönöz a drámának. A krisztusi allúziókat a mosdatás, a *találkozás* pietà-s hangoltsága, az *Atyára* – a fiú apjára – történő utalások is gazdagítják.

A két nemzedék két nemhez tartozó képviselője már a Szentháromság- és a Szent Család-asszociációk révén is bekerült a személyiség sokszorozódás áramába. Kapcsolatvariációkat a múlt – a történelmi szint –, és a jelen (mint az örökkévalóság pillanat-rögzülése) – az ontológiai szint löki ki magából. Nádasnál újból összeér, összeég az elvont és a konkrét. Mária majdnem két évtizeddel ezelőtt (zaklatott előélet, különleges házasság után) a puszta babonázó rokonszenv alapján testi-lelki kapcsolatot létesített egy férfival, akinek sem a nevét nem tudta, sem szót nem váltott vele. Tekintetük, benső összhangjuk így alakította a játékszabályokat. A férfiről kiderült, hogy az államvédelmi hatóság gépezetének egyik fogaskereke, aki egy váratlan válsághelyzetben Máriát is kénytelen fölmozsolni – legalábbis nem védhette meg a szenvedéstől, kínoktól. Ezért a nő hangtalan bosszút állt a férfin: szándékosan újra és újra a szeme elé került. A férfi a nő szeme láttára elkövetett öngyilkossággal szabadult meg a lelkiismereti terhektől. Azóta Mária fűtetlen szobában vegetáló, feketekávé élő aszkéta, a halálvárás remetéje. A végbúcsúhoz a találkozáshoz: a Fiatalember eljöttére van szüksége.

A fiú az öngyilkos apa fia. Huszonöt éves. Tudomással bír apja végzetes kalandjáról és bűnéről. Anyja halott. A vendégség, a vendéglét most lehetővé teszi, hogy Mária színről színre lássa a gyermeket, akit egy másik (már halott) asszony szült méltatlan szerelmesnek, s akit a hajdani szótlán udvarlóval, csábítóval azonosít. A fiú számára az elképzelt Mária a nő-origó. Olyan szeretőt igyekezett választani, aki talán reá hasonlít. A fiú teste (ki is mondja) „az apja teste”. Az a test, amely test a leghevesebb szerelmes test volt Mária testében. (A *pietà*, amely mint szoboralakzat a szenvedő anya és a megfeszített fiú *eggyéváltsága*, ezért is nagyszerű metaforikus kifejeződése a két szereplő, vendéglátó és vendég egymásrautaltságának.) Az áldozat-asszony vétke az, hogy a múltnak – az ötvenes évek elejének – egyik reprezentatív negatív személyiségét választotta és vállalta. A fiú (átöröklődő) bűne – saját ítélete szerint –, hogy ennek az apának a gyermeke. Az öngyilkos apa bűne pedig, hogy korának bűnös gyermeke volt. A Fiatalember nem göngyölítheti vissza meg nem történtté „a világ legszebb szerelmes történetét”, tehát nem mentheti meg a halálraszánt, megkönnyebbült Máriát. A vendéglátó viszont a mosdatás szertartásával megszabadíthatja elhúzódó válságától, felnőni-képtelenségétől a fiút. Földoldozhatja őt. Mária előre eltervezett öngyilkossága, mely a szobán kívül megy végbe, távlatosabb cselekedet, mint amilyen reményteljes állapot az egyedül várakozó, élő fiú kinyíló magánya.

Nádas Péter másodjára is elemi erővel szuggesztív, hogy a létegető írja a történelmet, és megfordítva: a történelem maga a létegető. Sorsunk, vesszőfutásunk, vétkünk *mindig*



olyan, mint Máriáé, a Fiatalemberé, az apáé, és éppen olyan, ahogy azt a história kegyetlenül megírta. A kettő nem egyirányú, hanem kétoldalú ok-okozati viszonyban van egymással.

A *Takarításban* a zenei szervezethez megengedte, hogy ezen a nem zenei *külső* formán belül zenei formák is megszólaljanak. A *Találkozás* zenei szervezethez (*Vidovszky László* partitúrája alapján) tényleg zenészek szolgálatátják. (A szöveghez kottát is kellene nyomtatni! – Tanár és diák számára igazi szakmai csemege lehet, ha az irodalmi művet és a három hangszerre írt zeneművet együtt szemlélik és elemzik.)

A trilógia első darabjában a születés, az önszületés, a lényegi létbe való kilépés kizárólag a halál (= a távozás) által történik. A második darab iniciációja az asszonyt a halálba mint végleges születésbe avatja be. A fiú osztályrésze viszont – megszületésként – a várakozás. A szabadság negatív lenyomata ez. *Balassa Péter* szavával: „Nádas egész művészetét meghatározó vonás, hogy műveiben a személyes eredet és születés *mint* történelmi eredettragédia jelenik meg; kivételes erővel és áldásos kézzel formálja e kettőt, illetve képtelen elválasztani egymástól, sőt újabb irodalmunkban talán egyedül ő látszik képesnek zárt formaként tételezni a történelmet *mint* individuálhistoriát.”

2.2.3. A színész – amikor épp színész – darabot játszik. Ha nincs, ha nem létezik darab, akkor a színész – mint színész – a darab hiányát játssza. A színész – mint minden ember – éli az életét. Akkor is, amikor – színészként – darabot játszik, vagy a darab hiányát játssza. Ha nincs élet, akkor az élet nemléte éli. A színpad egy színdarab szituációjának a tere és magának az életnek a tere a színész számára. Amennyiben nincs se élet, se darab, a színész az élet hiányát játssza, mert az a színdarab. Ekkor viszont már csak annyira színész, amennyire az őt néző ember: ember. Ebből következően – hisz' se darab, se élet – a publikum minden egyes tagja is színész. Annál inkább, mert darab híján a színész se színész. Ember-telenül és élet-telenül az ember nem ember. A nem-ember halott ember; bár él.

E korántsem nyakatekert és mélyen filozofikus összefüggéseket gondolja és játszatja végig az író a *Temetésben*. Pótcselekvések garmadájával (darabot kell kreálni a nemlétező darab helyett!) és mérhetetlen lassításokkal, szünetekkel – a zenétlen anti-zenei szervezethez – éri el, hogy ez a szünet nélküli darab komédia (is) legyen. A normális emberi élettempó túlzott gyorsítása – pergesünk le magunk előtt szaporán szökellő, „ugrásos” filmkockákat! – ugyanolyan mulatságos, abszurd, mint a létritmus lefékezése, visszafogása. Egyben tragikus is: a gyorsulás (az elpattanás) – a halál; a lassulás (a megfagyás) – halál.

A Színész és a Színésznőt szinte az első percben két koporsó fogadja a színen. A koporsóknak hatalmas felhívó-instruáló erejük lenne önmagukban is, ám mindkettőben alteregó-bábu fekszik, a két szereplő hasonmása. Nélkülözhetetlenek, mert a darab nélküli színészeket (az élet nélküli embereket): a bábukat el kell játszaniuk – a bábuknak.

Darab, feladat nem létezik – viszont a két riasztó tárgyból egyértelműen következik, mi a teendő. Meg kell halni. Ez a játék. Csakhogy a két színész – mint ember – nem szívesen tenne eleget a feladatnak. A Színésznő az értetlenség menedékét igyekszik választani, a Színész a fenéget játssza. Ezúttal a nő az ész: a taktikus, halogató, problémamegoldó butaság. A férfi a szív: a lázadás kísérlete. A Színésznő menekülési tervének ugyanakkor érzelmi alapja van: a Színész iránti szerelméből igyekszik tőkét kovácsolni a megmaradáshoz. A szív Színésze meg racionalista: végső soron egy 1956. októberi naphoz, régi emlékhez köti ellenszegülését. Ráció és emóció összemosisításában ismét mutatkozik az a fölcserélhetőség, amelyet már jól ismerünk, s amelyet most a bábu-alteregók adják az újdonságot.

Megfontolandó, hogy a zenei effektusokat eltöltő, *nesztelen* darab, a *Temetés* értelmezhető-e a stupiditás elringató zenés műfajaként: *operett*ként a két *opera* után? Az operettnek az a „monumentális idiotizmusa”, melyet az *Operett* című színdarab írója, *Witold Gombrowicz* hüvelyezett ki, a trilógia záró művének irgalmatlan igyekvésében: a szerephétségben és a szerephiányban is kifejezésre jut. Ha nincs darab, s ha nem volt élet, akkor a halálnak sem lehet semmiféle méltósága a Színésznő és a Színész életében és játékában. A játék halálával meghal a halál is. Az operett a haláltalanság műfaja. Idiotizmusa épp abból ered, hogy az operettvilágnak a halál nem komponense.

Mivel a nincs-élet és a nincs-darab után a *Temetés*ben valóságos halál sincs, a darab nincs-jelenetek, jelenethiányok egymásutánja. E hiátusok betömésére történik folyamatos – tehát: roppant szaggatott – kísérlet. A koporsóbatétel formalizált rituálé lenne, ha a bábuk és a színészek nem *külön* halált halnának. Nádas remek dramaturgiai – és filozófiai – leleménye azonban az, hogy bábu hal meg a Színészről helyett, és a Színész hal meg a bábuja helyett. Persze a nő-bábu is csak játssza a halált – noha elég kísérteties a ledöfése –, és a Színész is csak játssza – a koporsóba mászva, a fedelet magára húzva – a halált. Nevetséges és iszonytató a kifejtés, a befejezés, amely után már nincs folytatás, a drámahármasnak vége. Az író egy kevésbé választékos, csak közvetve (de úgy nagyon) ideillő népdalszöveg strófiáival előlegezi utolsó instrukciójának szabadversszerű gyászütemeit. Ebből a dráma nézője a Színész aritmiás cselekvéssorozatát láthatja, és a ténnyel szembeülhet, hogy a koporsóba-burkolózást követően „a színpad üres, a fények változatlanok / természetesen nem jönnek ki meghajolni”. Meghaltak.

Az 1956-os dátum beépítése megint összejátszotta a történelmet és a létet, a közösség sorsát és az individuálistóriát. A Színészről és a Színész az eddigi hősök reinkarnációi, szerepsűrűsödései. Nem föltétlenül hasonlítanak rájuk, sőt esetleg egyáltalán nem. De a kollektív női sorsról és a kollektív férfisorsról nem szabadulhatnak. Nádas Péter minden női szereplője meghal; kivész a képből. Minden férfiszereplője előhalott; távozó vagy várakozó. Maradnak körülöttük rejtelmek is. Talán a diákok segítségével lehet elfogadható válasz- és magyarázat-variánsokat keresni arra a tényre, hogy – a húszéves Jóska és a huszonöt éves Fiatalember után – a Színész, harmincesztendősen, a férfiak közt a legidősebb, viszont ahhoz nagyon fiatal, valószínűtlenül fiatal, hogy éppen a halálproblémával viaskodjon (és a Színészről is, aki párjával nagyjából egyidős).

A három darab hármasszerkezetben is szemléltethető. Mindegyikben a közelmúlt történelme (1945, 1956) a múlt; a megszületés szituációja a jelen; és a halál a jövő. A megszületés maga is lehet halál; a Színészről és a Színész halála nem ismeri előzményként a megszületést. Nem kevésbé érdekes az iskolai elemzés számára is a drámák térszerkezete (a valóságos tér, a jelképes tér, a színházi tér stb.) s az az ide is vonatkozó cím-hármaság, amellyel Nádas a *tér* szónak nyomtatott adokat: *Színész* (a trilógia, 1982) – *Nézőtér* (színházi írások, 1983) – *Játekter* (novellák, 1988). Mindhárom összetétel előtagja teátrális utalású.

2.2.4. Nádas Péter drámatrilógiája modern értelemben fölfogott Theatrum Mundi. Sorslejátszóadás. Istennek nincs helye ebben a világban. Legfőljebb föltételezhető, hogy a két nemhez tartozó hősök egymásra, a múltra és a jövőre utalt élete Isten színe előtt, szeme láttára, de némaságától, teljes passzivitásától kísérve zajlik a halálig. Az író „áldásos kézzel” elegyíti a historikumot és az ego történetét, hogy a mindenkor modell értékű helyzeteket kidolgozza. A végérvényes tisztázás izgatja, az a perc, amely már nem tűri az eddig kendő alatt őrzött vagy takargatott közösségi és személyes múltat, és tovább nem várakoztatja a végkifejletet – amely valamilyen értelemben és valamilyen módon mindig a halált méri valamennyi érintettre. A XX. századi emberi egzisztencia árva bűnösségének Nádas új dramaturgiájú drámai-színpadi közeget teremtett.

## IRODALOM

- Angyalosi Gergely*: Két új drámakötet. = Kortárs, 1984/4. sz.  
*Balassa Péter*: Opera és komédia. Nádas Péter *Takarítás-a*. – Történes, de nem történet. Kommentár Nádas Péter *Találkozás* című tragédiájához. – Mindnyájan benne vagyunk. Kommentár Nádas Péter *Temetés*s című komédiájához. – „Hiába üres, nem tág...” Nádas Péter: *Nézőtér*. In: B. P.: A másik SZÍNHÁZ. Szépirodalmi, 1989.  
*Bertha Zoltán*: A lényeg kíméletlensége. In: B. Z.: A szellem jelzőfényei. Magvető, 1988.  
 Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről. 1986-88. Magvető, 1988.  
*Duró Győző*: Nádas Péter. In: Hiánydramaturgia. Népművelési Propaganda Iroda, 1982.  
*Fodor Géza*: Szín – tér nélkül. = Jelenkor, 1983/7-8. sz.  
*Földényi F. László*: A meztelen király. = Élet és Irodalom, 1984/18. sz.  
*Radnóti Zsuzsa*: Cselekvés-nosztalgia. In: R. Zs.: Cselekvés-nosztalgia. Magvető, 1985.