

Heike Flemming: Teremtés és temetés. Oravecz Imre 1972. szeptember című verseskötete és Nádas Péter *Temetés* című darabja Két válasz egy kérdésre

„[A] tökéletlenség rés[ei] és szakadék[ai], melyek a játékost elválasztják a játéktól, színészt a szerepétől, s amit ők, a színészek, hivatásuk szigorú szabályai szerint, mindig is át akarnak hidalni valamivel, akárha annak szomorúságát óhajtának eltüntetni így, hogy tökéletes azonosság, teljes azonosulás nem létezik, mégha ez végső vágya is mindenféle emberi működésnek.

[... N]em a történet szembeszökő oksági láncolatában, nem a leírható mozdulatokban és a visszahangzó szavakban, bár ezek is hallatlanul fontosak, hiszen mozdulataink és szavaink adják történeteink létezési húsát, de a szavak és mozdulatok között nyíló, véletlenszerűnek és esetlegesnek mutatkozó résekben, a szabálytalanságokban és tökéletlenségekben található ama törvény, ha egyáltalán van ilyen, ami engem valójában érdekel.

„[T]alán azt lehetne mondani, hogy valamilyen végső otthonosságot kerestünk egymásban, minden szó és minden mozdulat ennek a keresésnek fölfedezésszerűen új formája volt, egy olyan otthonosságot kerestünk, melyet valójában nem is lehet talán megteremteni soha, mert maga a keresés ennek a vágnak az otthona.”

„Két emberi lény állt [...] és értették egymást; ami nem az értelem értése és mégcsak nem is az érzelmeké, mivel éppen annak a természetesen viselt adottságnak jutott benne főszerep, aminek se az értelmünkkel, se az érzelmeinkkel nem tulajdonítottunk eladdig különösebb jelentőséget, nevezetesen annak, hogy ő nő, én pedig férfi vagyok.

A képességeinket, a szándékainkat haladta meg a pillanat, természeti adottságaink különbözőségére és azonosulásunk egyetlen lehetséges lehetőségére utalt, s így ellenőrzésünkön is túltéve magát, mindkettőnkét halálos zavarba hozott.”

„[...] az a fájdalom], hogy [...] ő egyszer nem én, hanem más [...] és így az azonossággal való közvetlen érintkezés öröme, boldogsága és bosszúja olyan erővel ütődött rá arra a fájdalmas tapasztalatra, hogy [...] nem tudom magamévá tenni egy másik ember másságát [...]”

„Akárha mindig csak ahhoz lehetne igazán közöm, amit éppen elhagyok, és azért kéne elhagynom, hogy közöm lehessen hozzá, [...] a saját történetem gondolkodik helyettem, élek, és állandóan búcsúzkodom az életemtől, mert minden élményem végén ott áll egy halál, amiből az következik, hogy a búcsú fontosabbá vált, mint maga az élet.”

„Mintha a kör ívét a természet mégsem engedné visszazáródni önmagába: az önkielégítés esetén működni kezd a képzelet, az akaratlan kielégülés esetén az álom működik, s képzelete, álma az egyedet és a zárt folyamatot mindig egy másik egyedhez vagy legalábbis egy másik egyed feltételezéséhez köti. Ez a legtöbb és egyben a legkevesebb, ami az egyén kötöttségeiről elmondható.”

Nádas Péter, *Emlékiratok könyve*

Élet és halál

„Kezdetben volt a te...”¹ „Te is benne vagy?...”²

Oravecz Imre 1988-ban megjelent kötete és Nádas Péter 1980-ban keletkezett darabja ugyanazt a beszédhelyzetet, ugyanazt a léthelyzetet idézi fel, a férfi és nő közötti párbeszédet. A két mű alaphelyzete a másikkal való dialógus, Nádasnál már

¹ Oravecz Imre: 1972. szeptember; 11. o.

² Nádas Péter: *Temetés*; = Uő: *Dramák*; 181. o.

magán a műfajon, a drámán keresztül, Oravecznél a régi szerelemhez forduló, visszaemlékező fiktív monológ révén, amelyben a másik ugyan nem valóságos személyként, nem a dialógus egyenrangú partnereként jelenik meg, de címzettként, megszólítottként mindig jelen van.

Első pillantásra a két mű teljesen más, egymásnak ellentmondó jelenettel kezdődik, Oravecz kötete a kezdettel, a szerelem születésével, a világ teremtésével, Nádas darabja viszont a koporsóval ábrázolt halállal. Ha alaposabban megvizsgáljuk, akkor túl egyszerű ez az első, felületes benyomás, mert azt mondhatjuk, hogy Oravecz könyve szintén éppen hogy nem a kezdetből indul ki, hanem sokkal inkább a halálból, a szerelem halálából vagy kudarcából. Éppen a szerelem fájdalmas végének tapasztalatából keletkeznek a versek, amelyek a történet pillanatait hozzák vissza. A rájuk való emlékezés egyrészt a történet egyfajta újrakezdését és újraszületését jelenti, végeredményben azonban végleges búcsúzás a szerelemtől.

A Nádas drámáját nyitó koporsó-jelenet kifejezetten a halálra, a végre utal – a halál, az élet vége a darab kezdete. Az élet viszonyai, az élet látószöge tehát megfordul, az élet nem – mint ahogyan azt megszoktuk – a születéssel kezdődik, hogy ebből kiindulva éljük, majd elmeséljük ezt az életet, hanem az élet kezdetén éppen a halál áll. Nádas darabja azért tekinti fordított nézőpontból a világot, mert nem az élet és a narráció, hanem a reflexió szempontjából szemléli. A darab cselekménye nem az élet, hanem a reflektált vagy reflektáló élet – az emberi létet illető kérdéseket felvető dialógus.³ Az emberi egzisztencia szempontjából az emberi lét a halállal kezdődik. Az ember tudatos élete a halálra vonatkozó tudásból fakad, abból, hogy az embernek öntudata van, hogy a saját létét a vizsgálódás tárgyává teszi, és éppen így gyilkolja meg.⁴ A tárgyiasítás ugyanakkor azt jelenti, hogy az ember nemcsak önmagával valamilyen viszonyba kerül, hanem a más-sal is, akár a világgal, akár a másikkal vagy a másokkal. Ezért Nádas darabjában ketten fedezik fel a koporsót, a halálra való rátalálás pillanatában kezdődik a párbeszéd, az öntudatlan étellel szemben a dialógusban megvalósuló, reflektáló, tudatos élet.

Élet és emlékezés

Emellett az egzisztenciális olvasat mellett a halál Nádas darabjában másképpen, Oravecz kötetéhez hasonlóan is értelmezhető, ha úgy olvassuk, hogy itt is a férfi és a nő egy elmúlt szerelem valamint általában egy megtörtént történet után találkozik és emlékszik vissza erre a történetre. A színész bekötteti a szemét, így nem a jelenben él, hanem a múltba fordul vissza. Bekötött szemmel elmeséli a színésznőnek, hogy volt egy üres lakás szerda reggel az októberi napfényben, hogy volt a csend a város fölött, voltak lövések, és volt a szerelem a lakásban, „volt a hajad, a szemed, a homlokod, az orrod, és volt a szád. Volt a szád. Mikor becsukódott mögöttünk az ajtó, mintha egy kicsit kicsuktuk volna a lövéseket.”⁵ A koporsó akkor azt is jelentheti, hogy Oravecz verseihez hasonlóan egy elmúlt szerelemről van szó, amelynek vége van. Ebből indulnak ki most újra, mert ugyan a darab már halad a vége felé, de színész és színésznő újra és újra kezdik a darabot, az élet új és más lehetőségeit játsszák át, most az emlékezés lehetőségét.

³ Ebben a jellegzetességben talán Plató módszerére emlékeztet a darab. Ennek a szemléletnek felelne meg az is, hogy Plató úgy vélte, hogy ő jobb, igazibb drámákat ír.

⁴ „Ami természetes életre korlátozódik, önmagától nem képes túlmenni közvetlen létezésen; de túlhatja ezen egy másik létezés, s ez túlragadtatás a halála. A tudat azonban önmaga számára a fogalma, ezáltal közvetlenül a túlmenés azon, ami korlátozott és, minthogy ez a korlátozott az övé, a túlmenés önmagán [...]” (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: A szellem fenomenológiája; 51. o.)

⁵ Nádas Péter: Temetés; = Uő: Drámák; 247. o.

De Oravec verseinek világához képest Nádas darabjában a színész nemcsak személyes élményeiről, nemcsak a saját történetéről beszél, hanem egy kollektív történetről, az ország történelméről, a híres, nem sikerült lázadásról.⁶ A színész emlékeiben összekeveredik a személyes emlékezés és a közös emlékezet úgy, hogy már nem tudja őket megkülönböztetni egymástól. Ennek megfelelően a színésznő figyelmezteti a színészt, hogy nem a saját emlékeit meséli, hogy „egyetlen szó sem a tiéd, minden mozdulatot betanultál. Hogyan lehetnének neked emlékeid?”⁷ Mire a színész azt válaszolja, hogy a mi emlékeinkről beszél. Már nem eldönthető, hogy hol válik el az egyes ember élete a közösség életétől, a személyes történet a közös történelemtől, az egyéni a társadalmiától.

Az emlékezés és az emlékezet megkülönböztetésével, az egyéni és közös történet összekeveredésével a két mű és – legalább is a modernségben – az emberi lét lényeges és legizgalmasabb kérdéséhez jutottunk. Ha egyetlen szó sem a miénk, ha minden mozdulatot betanultunk, ha már előre közismert szerepekben és a közösség által előírt szabályokban élünk és játszunk, akkor hol létezik az egyéni valódiság, és mi lenne ez a valódiság? A törvényeken és szabályokon belül vagy kívül találjuk és melyek ezek a szabályok?

Azt, hogy ez a kérdés Nádas darabjában nemcsak általában vetődik fel, hanem van konkrét történelmi háttere is, az idézett jelenet és a darab keletkezési ideje mutatja. Egy „gleichschaltott világban”⁸ még bonyolódik az egyéni és a közösség közötti viszony és a valódiság problémája, mert itt a nyilvánosság a hazugság és a színlelés feltételein alapszik. Hogyan lehetnek valakinek emlékei vagy egyénisége, ha meg kell felelniük a hivatalos és hazug emlékezetnek vagy véleménynek? „Azokban a társadalmakban, amelyekben mi élünk, mondjuk a cseh lány és én, egy olyan gondolkodási módnak, amelynek a végső célja és a legfőbb instanciája az önnön magával azonos én, nincsenek olyan lehetőségei [...], mint azokban a társadalmakban, amelyek egyikébe te beleszülettl.”⁹

Élet és szerelem

Mielőtt részletesen megnéznénk a valódiság problémáját, talán meg kellene magyaráznunk, hogyan kerültünk a szerelemtől az emberi létet általában érintő kérdésekhez. Mind a két mű első pillantásra nem az emberről, hanem a férfi és nő közötti viszonyról, a szerelemről, valamint egy bizonyos szerelemről szól. Nádasnál színész és színésznő vannak a színpadon, Oravecnél egy férfi-én fiktív párbeszédbe lép volt szerelmével. De mind a két mű ugyanakkor azt a benyomást is kelti, hogy itt általában az életről vagy az emberi létről van szó. Oravec könyve a János-evangélium szavaival kezdődik, hogy kezdetben volt – ugyan nem az ige, hanem – a te (és mégis a szó, ha azt vesszük figyelmünkbe, hogy csak a szóval, a verssel, az irodalommal jön vissza, tudatossá és így egy magasabb szinten válik valóságossá ez a te, ez a szerelem), de – mint a Bibliában – a világ teremtéséről van szó és a szerelmen keresztül történő teremtésről és nemcsak egy bizonyos szerelemről.¹⁰ A két szöveg olvasása során támadó benyomás pedig nem véletlen. Mint azt már korábban említettük, az emberi lét és a tudatos egzisztencia a

⁶ Id. uo.; 246. o.

⁷ uo.; 245. o.

⁸ Nádas Péter, Richard Swartz: Párbeszéd; 58. o.

⁹ uo.; 57. o.

¹⁰ A magyar szöveg ebben a kérdésben szebb, mert kétértelműbb, mint a fordítása, mert csak az első verset tekintve nem világos, hogy milyen szerelemről szól, férfi én ír-e vagy női. Ezzel viszont megerősödik az a benyomás, hogy itt nem csak egy bizonyos szerelemről van szó, hanem a ember viszonyairól (akár a másikkal, akár a világhoz) általában.

viszonyulással kezdődik, amikor az ember valamilyen viszonyba kerül önmagával és ugyanakkor a más-sal. Ez a más lehet a világ, lehet a másik ember, de végül a másság legmeztelenebbül és legszembeötlőbben a másik nemben mutatkozik meg. Ezért a férfi és nő közötti viszonyban fejezi ki magát mindenekelőtt az emberi egzisztencia.

És ezen a ponton megint fölmerül a fönt már említett probléma, hogy a diktatúrában – és mind a két mű akkor keletkezett – van-e valamilyen különleges jelentése vagy értelme a szerelemnek. A totális államnak mint közösségi formának milyen hatása van a személyes kapcsolatokra, és diktatúrában a szerelemben menthető-e a személyiség. „Abban reménykedtem, hogy a szerelem a diktatúrában is meg tudja menteni az individuumot [...] De nem tudja [...] A zsarnokság bemászott a nászi ágyba, benne van a pázásban. Ha pedig a zsarnokság ennyire benne van a szerelmeimben, a legintimebb helyzeteimben, akkor az emberi társadalom nagyon mélyre megy a személyben. Akkor a kollektív tudattartalom nem csak kulturális kötőanyagként, hanem romboló és pusztító erőként is működik. Megint fölmerül a kérdés hogy van-e egyáltalán individuum [...]”¹¹

Élet és valódiság

Mondtuk, hogy a valódiság, a valódi élet vagy szerelem a két mű fő témája. Oravecz kötetének már az első versében élesen jelen van ez a probléma, ugyanakkor ennek kettőssége is. A vers – és így a szerelem (vagy az élet) – kezdődik a te-vel, az akkorral, a jövővel, a reménnyel. A másikhoz vagy a világhoz való viszony teljesen közvetlen és magától értetődő, nem kérdéses, minden megfontolás nélküli. De pontosan a vers közepén a közvetlenség, a gondtalanság, a természetesség a tárgyiasításba – a te-ből ő lett –, a kételkedésbe, a múltba fordul. Megváltozik a szerelem jellege, a szerelmesek már nincsenek összhangban magukkal és egymással, hanem a szerelem szokásos sémáiba és szerepeibe kerültek, már a múltban mesélik a történetüket, méghozzá, mint egy rossz szerelmi regényben, mert ugyanaz történt meg, ami mindig bekövetkezik. A szerelmi viszony egyéni jellege a sztereotípiákba, a közhelyességbe, a réges-régóta közismert formákba fordult, a szerelmesek elidegenedtek egymástól és a önmaguktól.

Az elidegenedés ellentmondásos folyamatában rejlik az emberi lét lényege. Mert egyrészt az embernek tudata van, nemcsak él a világban, hanem tud a világról, tud a másikról, tud a saját életéről, tud beszélni, tud kommunikálni, tud közös szavakban közölni valamit, tud közös formákban élni, tudja a másikat egyenlő személyként elismerni, másrészt ezzel a közösséggel, ezekkel a közös formákkal együtt jár, hogy az ember kifejezőmódjának megszűnik egyéni jellege, hiszen utánzott, már eleve betanult világban, eleve meghatározott szerepekben és szabályokban mozog. Ő nem a saját életét éli, hanem, mint egy színész, betanult szöveget ad elő. Az elidegenedés ekkor ahhoz vezet, hogy az ember elkezd visszavágyódni a közösség és a közhelyesség előtti állapotba, abba az állapotba, amiről azt hiszi, hogy akkor egyéni és valódi volt, bár ugyanakkor azt is tudja vagy sejti, hogy az ember lényegéhez és valódiságához éppen a tudatosság, a közösség tartozik. Ami marad, az az állandó feszültség, amely gúzsba köti az embert, amellyel küszködik. Mind Nádas darabja, mind Oravecz versei ebben a térben mozognak, erről a küzdelemről tanúskodnak. Mind a kettő különböző módon jeleníti meg a problémát, különböző választ találnak a kérdésre.

¹¹ Károlyi Csaba: Mindig más történik

Élet és irodalom (I)

Ha alaposabban megnézzük Oravecz verseskötetét, akkor kétfajta szerepjátszást, kétfajta elidegenítést, kétfajta tárgyiasítást vagy halált találunk. Ez a kétfajta vég expliciten jelenik meg az *És akkor azt mondtad* című versben. Először a mindennapi életben a szerelem ér véget, ha a szerelmesek egy olyan ponthoz jutnak, ahol elidegenedtek egymástól, ahol ők már nem maguk, hanem csak közismert szerepekben és formákban beszélnek és cselekszenek. A vers jelenete nem véletleneül emlékeztet egy színpadi játékra, amelyben az ismerős „művészete [...] örökre díszletévé vált a végnek”¹², és amelyben legalább az egyik szerelmes, a nő, elidegenedett a másiktól és csak a szerepének szabályai szerint viselkedik: „tudtam, ez a segítség már nem nekem szól, akinek még az vagy, aki voltál, hanem egy idegennek, aki már nem az neked, aki volt, de akivel együtt kell majd élnem, hogy te is ugyanolyan idegen légy nekem, és úgy gondoljak rád, mint valakire, aki *volt*, de már nincsen.”¹³ A nő számára a szerelem már ezen belül ért véget, meghalt, a közvetlen viszony szerepektől közvetített viszonyba fordult, a jelenből múlt lett, a vanból volt. Ezen túlmenően Oravecz versei azt is megjelenítik, hogy a szerelemben vagy az életben végül mindig is jelen van a közvetlenség és a tárgyiasítás közötti állandó oszcillálás. Tehát nem úgy van, hogy kezdetben valódi és szép a viszony, hogy csak aztán valamikor fordul a szerepjátszásba, hanem a szerelem minden mozzanatában és kezdettől fogva lebeg az egység és a másság között. Már a második vers jelentében, amely a megismerkedésről szól, megjelenik a szerelemnek ez a kettősége. „[É]n nem akartam többé nőt szerezni, se téged, se mást, hanem csak veled lenni, hozzád hasonlóvá válni, aki el tudtad velem feledtetni, hogy nő vagy, én pedig férfi, és csak azután akartam ismét, és csak azután szereztelek meg téged is, hogy elvesztetted e képességedet.”¹⁴

A nővel szemben a férfi-én számára még nincs vége a viszonnak, ő még közvetlenül szenved a szakítástól, még akkor is, amikor elkezdi írni a kezünkben lévő verseket. Számára csak egy másfajta elidegenítésen vagy végen keresztül, ugyanis a leírás, az explicit tárgyiasításon, az emlékezésen, az irodalmon, a kimondáson, a közlésen keresztül ér véget a szerelem. Ő csak úgy tudja megölni a szerelmet és önmagát, ugyanakkor megszabadulni tőle és önmagától, ha a vizsgálódás tárgyává teszi úgy, hogy közös és közhelyes nyelvbe, közös és közhelyes formákba és szerepekbe önti az élményeit. „És ha csak pillanatokra is, de sikerült magamon kívülre kerülnöm, kívülről szemlélni magám [...]. Már olyan volt, mintha én nem én volnék, hanem valaki más, aki azonban mégis csak én vagyok, szereplője egy elcsépelt, örök történetnek, mely még az enyém, de már másé is.”¹⁵ Ez a munka a szerelemtől a végleges búcsúhoz vagy a halálhoz vezet, amely ugyanakkor a katarzist, az újrakezdés vagy újraszületés lehetőségét jelenti: „és kezdődött előlről az egész.”¹⁶ A tárgyiasítás, a közvetítés új közvetlenséget tesz lehetővé, a halál új életet. Az ember újra és újra elkezdi ezt a játékot, amelynek folyamán születik és meghal, egyszóval változik.

Ennek a problémának további aspektusa lehet, ha szemügyre vesszük, hogy a költészeti szinten is van feszültség a megelevenítésben szerzett költői közvetlenség vagy valódiság és a közös, az irodalmi hagyományban kialakult formák és szerepek között. Hogyan közvetíthető a versírás közvetlen élménye a közönségnek, a szerzők és olvasók közösségének? Milyen lírai formát ad a költő a tartalomnak? Hogy ez a

¹² Oravecz Imre: 1972. szeptember; 21. o.

¹³ uo.

¹⁴ uo.; 12. o.

¹⁵ uo.; 8. o.

¹⁶ uo.; 11.o.

szándékos versalkotás Oravecz kötetének esetében rendhagyó módon jelentkezik, éppen a versek formáján látható, amely nem kapcsolódik semmiféle hagyományhoz, és amely úgy tűnik, mintha nem kitalált vagy keresett, hanem önkéntelen adódott volna a mérhetetlen szenvedésből, az elviselhetetlen fájdalomból. Hogy megvan ez a költői szándék, arról a szerző maga ír az előszóban: „[A]z átlagosan huszonöt soros, látszólag csak pusztá megnevezésre törekvő, magától adódott formában [...] olyan eszközre leltem, mely szinte végtelen távlatokat nyitott előttem [...] És voltaképpen akkor támadt fel ismét bennem az író, akit maga alá temetett az érzelmi hegyomlás, és vettem a fejembe, hogy tudatosan véghez viszem, amibe kínomban fogtam.”¹⁷

Élet és irodalom (II)

Ha összehasonlítjuk Oravecz kötetét Nádas darabjával, akkor azt mondhatjuk, hogy mind a kettő állandóan és lényegében a szerelem, az élet és az írás valóságának kérdései körül forog. Mégis van egy nagy különbség közöttük. Míg ugyanis Oravecz versei csak impliciten szólnak az említett problémákról úgy, hogy utólagosan, az elemzés közben fedezzük fel ezeket, Nádas darabjának zsenialitása és legizgalmasabb mozzanata abban rejlik, hogy a valóság kérdését expliciten teszi a dráma témájává, hogy a szerepjátszás problémáját éppen a szerepjátszáson, a színházi előadáson keresztül jeleníti meg. A téma- és formaválasztás révén a darab irodalmi műfaja egzisztenciális kérdésre reflektál, de ezen túlmenően a saját tevékenységéről is vall. Ez a sajátossága a színdarabot a filozófia közelébe viszi, ugyanakkor több, mint pusztá filozófiai tanulmány.

Azáltal, hogy a színész és színésznő nem – mint megszokták – valami szerepet játszanak, hanem éppen a saját szerepüket, a színész és a színésznő szerepét, Nádas drámája felveszi azt az európai hagyományban régóta ismert gondolatot, hogy a színház az emberi lét alaphelyzetének mintaképe. A személy fogalmának latin neve, *persona*, eredetileg a színházi maszkot jelentette. Az emberi személyt vagy személyiséget tehát olyan szerep szabja meg, amelynek bizonyos szabályai vannak. A személyiség vagy az emberi lét határai és szabályai pedig kérdések lettek a modern világban. Milyen szabályai vannak az emberi életnek, melyik színjátékot milyen szabályok szerint kell játszunk vagy tudjuk játszani? Mi a valódi egzisztencia, és milyen viszonyban van az egyéniség és az szabályoktól megszabott szerep? „Ha tudnánk, hogy mit kell játszani, akkor minden meg lenne oldva.” [...] Ha legalább valamilyen szabályok lennének, és pontosan be kéne tartanunk [...] Tjelenesen szabadok vagyunk. [...] Bármit megtehetünk [...] És akkor talán ez az egyetlen alapszabály.”¹⁸

Hogy az emberi egzisztencia Nádasnál sem minden feltétel nélküli, a szereplők és a darab kellékei mutatják. Először két koporsó áll a színpadon, amelynek a felfedezésével kezdődik a darab, másodszor férfi és nő, színész és színésznő lépnek fel. Mint fentebb már említettük, az emberi lét, azaz a tudatos egzisztencia a halálból ered, abból, hogy az ember tud magáról, hogy tárgyiasítja saját magát, hogy tud a saját haláláról. A halál felismeréséből pedig nem következik automatikusan ennek az elismerése is, az ember sokkal inkább megtagadja és elfojtja ezt a tudást, így már hazudik önmagának, nem a valóságban él. „Majd úgy csinálunk, mintha nem láttuk volna semmit. – Jól becsapjuk magunkat [...] A lépcsőről nem szabad majd lelépni. Legyen ez a legelső szabály – Legyen. [...] – El fogom felejteni – Nem tudod [...] – Nem nagy ügy.”¹⁹ Az öntudatban, az öntárgyiasításban viszont az ember más tárgyakkal is viszonyba kerül. Ennek a viszonnak, a másságnak a mintaképe pedig

¹⁷ Oravecz Imre: 1972. szeptember; 7./8. o.

¹⁸ Nádas Péter: Temetés; = Uő: Drámák; 187. – 191. o.

¹⁹ uo.; 182./183. o.

a másik nem és a szerelem. Így a nő és férfi közötti szerelemben játszódik le legtisztábban az a küzdelem, amelyet az ember az egzisztenciájáért vív.

Az említett alapfeltételekből kiindulva és a dráma formáján keresztül, azáltal, hogy színpadon vagyunk, hogy színész és színésznő a szerelemesek, a darab a valódi egzisztencia legégetőbb kérdését veti föl. Ha az élet alaphelyzete a színház, akkor mikor vagyunk mi magunk? Mikor valódi a szerelmünk vagy az életünk? Lehet-e valódi egyáltalán? Vagy a valódiság éppen az állandó szerepjátásban rejlik? Mikor csak külsők a szabályok, mikor származnak a bensőnkől? Van-e saját törvényünk? Nádas darabjában színész és színésznő a darab – és így az élet vagy a szerelem – különféle lehetőségeit játsszák el, többször újrakezdi a játékot (ami persze az életben nem lehetséges): „Kezdjük újra el. – Semmit nem lehet újra kezdeni. – Akkor csináljunk úgy, mintha újra kezdenénk.”²⁰ A lehetőségek palettája a komoly közeledéstől a semmire nem kötelező társalgásig, a hallgatástól az állandó beszédig, a halk hangtól az ordításig, a gyengéd érintkezéstől az indulatos és elszánt párharcig, a félelemtől a reményig, az egyenrangú viszonytól a teljes önfeláldozásig, a közömbös disztanciától a megsemmisítő odaadásig és kiszolgáltatottságig, a gondolkodás megfoghatatlanságától az érzések ténylegességéig, a puszta jelenléttől az elképzelés fikciójáig nyúlik. De mindezek csupán lehetőségek, amelyek végigjátszása során színész és színésznő újra és újra rájönnek, hogy játékuk psztán alakoskodás.

Csak a vége felé adódik egy olyan pillanat, ahol a színészek vagy a szerelmesek teljesen összhangban vannak egymással. „Az egyetlen pillanat. – Hogy vagyunk. – Valódi [...] – És nincsen semmi más.”²¹ Ezt megelőzően jutottak arra a felismerésre, hogy a kitalált történetben is van valódi én, és hogy a kitalálnak látszó vallomás mégis igaz: „Az ember kitalál egy történetet, hogy valamit ne kelljen kimondani, és mégis benne van. – [...] Az ember elmondja, mit érez, s úgy tűnik, mintha kitalált volna. Pedig minden igaz.”²² Nádas darabja először kérdéssé és ingataggá teszi a valódiság problémáját és megkeresi ennek előfeltételeit, aztán éppen a hamisnak tartott, megvetett fikcióban és a hamisan hangzó, mert közhelyes és elcsépelt szerelmi vallomásban találja meg újra. Szóval nincs más valódiság, mint a réges-régóta ismert, állandó feszültség az egyéniség és a közösség között. Az újra megtalált és a harmonikus táncjelenetben megjelenített összhangban a *szerlem*-szó már nem hiányzik, és jelentése sincs, mert a szerelem magától értetődően jelen van. Nem szükséges, jelentés nélküli, nem kell vagy éppen ezért lehet kimondani. „És akkor már ki is lehet mondani. – Ha már fölösleges.”²³ Nádas fordítva, a reflexió és nem a narráció szempontjából szemléli a szerelmet, drámája Oravec verseivel éppen ellentétes módon nem a magától értetődőségtől a kételkedéshez jut, hanem a kérdésségtől a bizonyossághoz.²⁴ Ám ez a bizonyosság a darab végén semmiféle végérvényes vagy a néző számára megfogható választ nem jelent, hanem csak egy lehetséges, az állandó játékból és ebből a konkrét játékból adódó megoldást. A néző nem tudja hazavinni, nem tudja használni a saját helyzetében. Ebből a szempontból a darab nem nyújt katarzist vagy megbékélést, a néző ott marad a lehetőségekkel és kérdésekkel, választ csak a saját életében, saját küzdelmében találhat (vagy ott sem). De régen sem szolgáltat konkrét megoldással a színház vagy az irodalom, a

²⁰ uo.; 211. o.

²¹ uo.; 252./253. o.

²² uo.; 252. o.

²³ uo.; 257. o.

²⁴ „A személyiséghatárok ilyen ‚elmozdulása‘ nem az én dezintegrációt jelenti, hanem éppenséggel azoknak a pontoknak a felkutatását, amelyek az én mibenlétének értelmezésén túli konstansait rögzítik [...]” (Kulcsár Szabó Ernő: *Játéknyelv és világbép*; Jelenkor, 1993/1; 60. o.)

katarzisz akkor is a mindennapi élettől eltávolodott, közös reflexió lehetőségéből származott.

Felhasznált és idézett irodalom

Erdődy Edit: *Nádas Péter: Triológia*; Tiszatáj, 1993/8; 85.–88. o.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: A szellem fenomenológiája; fordította Szemere Samu; Budapest ³1979

Hock Bea: „*Amit most látsz, az tényleg van*”; Élet és irodalom, 1996/30. szám; 15. o.

Károlyi Csaba: *Minden más történik. Nádas Péterrel beszélget Károlyi Csaba*; Élet és irodalom, 2005/44. szám; 3./4. és 8./9. o.

Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945 – 1991*; Budapest ²1994

Játéknyelv és világkép. Vázlat a magyar dráma 1945 utáni évtizedeiről; Jelenkor, 1993/1; 52.–61. o.

Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*. Pécs ³1998

Temetés; = Uő: *Drámák*; Pécs ²2001; 175.–272. o.

Nádas Péter, Richard Swartz: *Párbeszéd. Négy nap ezerkilencszáznyolcvankilencben*; Pécs 1992

Oravecz Imre: *1972. szeptember*; Pécs ³2003

Radnóti Sándor: *Körmondatok a szexusról és szerelemről*. Oravecz Imre: *1972 szeptember*; Kortárs, 1988/7; 137.–145. o.