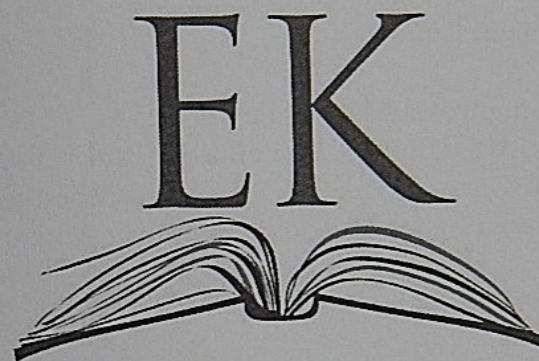


XIV. Adsumus
A XVI. Eötvös Konferencia
tanulmánykötete



Eötvös Collegium
2016

A kötetet támogatta az Eötvös Loránd Tudományegyetem
Hallgatói Önkormányzata.

Felelős kiadó: Dr. Horváth László igazgató
ELTE Eötvös József Collegium
1118 Budapest, Ménesi út 11-13.

A kötetet az Eötvös Collegium Diáksága állította össze
a XVI. Eötvös Konferencián elhangzott előadások alapján.

A kötet főszerkesztője: Balga Nóra
Társzerkesztő: Szabó Gergely

Logóterv/borító: Heim Fanni

A beérkezett tanulmányokat lektorálták:
Ballagó Júlia, Boda Attila, Bottlik Zsolt, Bozóki Tamás, Buzási Gábor,
Farkas Ildikó, Rigó-Ditzendy Orsolya, Sági Attila, Sebestyén Ádám,
Szemes Botond, Tolnai Gábor, Vági Renátó, Zöllner Anna

ISBN 978-615-5371-52-3

A nyomdai munkálatokat a Komáromi Nyomda és Kiadó Kft. végezte.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKÉZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok
támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-15-0010) valósult meg.

Tartalomjegyzék

Bölcsészettudományok

Benkő Gábor – Egy arisztokrata karrier mérlege: Forgách Simon végrendeletének elemzése	9
Broscautanu-Kiss Mátyás – Az irónia szólamai: médiumváltások Szilágyi Domokos költészetében	25
Gucsa Magdolna – Magyar művészek a Biennale de Paris-n 1970-1980 között	43
Györi Gréta – Honnan indult a fekete vonat? A „sötét Szabolcs” sztereotípiája története	57
Hidvégi Zsófia – A ryūkyūi veszélyeztetett nyelvek	77
Horváth Dániel Ágoston – József honfoglalása – Egy bibliai szöveg forrásértékének feltárása	91
Huszthy Zita – Egy főtí módos parasztház rejtett értékei	113
Kaba Ariel – A Japán gyarmati uralom hatása Koreára. Különös tekintettel a Korea–Japán ellentétviszonyra	133
Kintli Borbála – A függöny nem megy le... Nádas Péter drámatrilógiája a színpadon	153
Mosa Diána – Elterő látószögek ekphrasztikus kivetülése Ottlik Géza Iskola a határon című regényében	167
Sitkei Dóra – A kínai őszközép ünnepe	181
Szabó Gergely – Obszcén nyelvhasználat és indexikalitás	199
Szabó Katalin – Az ómagyar szöveggyomáryozódás nyomai 16. századi zsoltárfordításokban	213
Tóth Bianka – A cigányság és a bűnözés fogalmai a Jókai Magyarországért Mozgalom hivatalos kommunikációjában. Politikai diskurzuselemzés kvantitatív módszerrel	227

A függöny nem megy le...

Nádas Péter drámatrilógiája a színpadon

Kintli Borbála

I. Közelítés a hiányesztétika felől

A függöny nem megy le, mert már az sincsen. Egyszerre azonban azt is beláthatjuk, amennyiben mégis volna, akkor sem hordozna értelmet: nincs minek véget vetni. A *Temetés*¹ paradox módon azzal a felismeréssel kezdődik, hogy a Színészt és Színésznőt mintázó bábuk egy-egy koporsóban hevernek. A koporsókba fektetett bábuk önmagukban olyan gesztusként jelennek meg, amely a szinte már végletekig vitt redukciós folyamaton lép túl. Ezáltal a bábuk mint halottak fokozzák a hiányok keltette feszültséget. A Színész és Színésznő „játékának” háttere így a tudat, hogy már az első pillanattól kezdve ők is benne vannak a koporsókban.

SZÍNÉSZNŐ Te is benne vagy?

csönd

SZÍNÉSZ Benne vagy te is?

csönd

lassan visszaengedik a koporsók fedelét, nézik egymást, nem mozdulnak²

Innen veszi kezdetét az eseménysor, mely mintegy haldoklási folyamatként az elhatalmasodó ellehetetlenülésre mutat rá, amely végül a színészek saját halálához vezet.

Értelmezhetjük-e halálként azonban azt az elmúlást, amely az első pillanattól kezdve a nincs, a nem lét állapotával szembesül? A *Temetés* kudarca, hogy nincsenek szerepek, nincsen eljátszható történet, miközben a párbe-

¹ NÁDAS Péter (2001), „Temetés” In: Uő., *Drámák*. Pécs, Jelenkor, 175–272.

² NÁDAS (2001), 181–182.

széd mint lehetőség sem adott már. Mégis, ezek ellenére „színházat kell csinálni”. Nádas drámatrilógiája – a *Takarítás*³ és *Találkozás*⁴ nyitotta sor – a *Temetéssel* záródik. A trilógia megvalósította lebontási sorozat a hiány olyan interpretációját rajzolja ki, amely épp arra mutat rá, hogy a hiány válik az egyedüli mozgatóerővé. Ebben az értelemben a hiány „egyáltalán nem űr, annál sokkal több és sokkal fájdalmasabb. Az űr a nincs, a hiány az van.”⁵

A hetvenes években induló drámaíró-nemzedékről adott portréjában Vinkó hiánydramaturgia⁶ kifejezésével pontosan ráérez arra az útra, amelyet Nádas drámái is jeleznek.⁷ Nádas esetében a hiánydramaturgia az európai színházi tradíció módszeres lebontását végzi el.⁸

Mindnyájan benne vagyunk.

A botrányban. Hogy nincs színház – semmi sincs. Hogy nincs előadás, hogy nincsenek szerepek, hogy nincs szerző. Mert nincs mit, vagy lehetetlen eljátszani. [...] Nincs történet, nincs színház.⁹

Balassa elemzése pontos összegzését adja a nádas redukált képnek. Úgy tűnik semmi sem maradt: Nádas színháza maga a teljes megfosztottság. Fontos azonban rámutatni, hogy a lebontás – más oldalról tekintve – csak látszólagos. A tradícióból való kihátrálás közben az európai színházi hagyomány legfontosabb elemei élednek újra: a jelenlét, az együttlét. Ebben az

értelemben a trilógia egyúttal mint kezdet, egy másik színház¹⁰ kezdete is megjelenik.¹¹

II. A drámatrilógia színháza

A sajátos dramaturgia és színházesztétika a művek színpadi megközelítését, értelmezését nehezíti. Hogyan lehetne színre vinni, megjeleníteni a hiányokat? Bár Nádas művei nagyszámú szerzői utasítást tartalmaznak, ez nem jelent egyértelmű segítséget. A megjegyzések enigmatikusak, szubjektív megközelítést igényelnek. „[N]agyon sokáig tökéletes csend és mozdulatlanlanság uralkodik a színpadon; ennek a csendnek az időtartamát természetesen a közönség tűrőképességéhez kell igazítanunk, de úgy, hogy az a tűrési határon mindenképpen jóval túl legyen.”¹² A szerzői utasítások egyúttal a drámák elhelyezését is problematizálják, irodalom és színház határán egyensúlyozva jelennek meg. A beleíródó csendek és mozdulatok, amelyeket a színészek hajtának végre már olvasás közben képzeletünk színpadára helyezik a műveket. A valós színrevitel minden esetben döntést foglal magába: a csöndeknek meghatározott hosszúságuk lesz (akkor is, ha ezek az egyes előadásokban a mindenkori közönséghez igazodva eltérnek). Így a rendezés mint értelmezés akaratlanul is lehatárolást von maga után, annak a rendkívül sok értelmet magában foglaló *labirintusdramaturgiának*¹³ a korlá-

³ NÁDAS Péter (2001), „Takarítás” In: *Drámák i.m.*, 25–90.

⁴ NÁDAS Péter (2001), „Találkozás” In: *Drámák i.m.*, 93–173.

⁵ TÖRÖK Ákos (2002), *Nádas Péter írásainak lételmélete mint a színházlét. Nádas Péter drámái és a színház vége mint a színház kezdete. Nádas Péter „saját” színháza*, ELTE BTK, Esztétika Tanszék (szakdolgozat), 28.

⁶ VINKÓ József (szerk., 1982), *Hiánydramaturgia*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.

⁷ RADNÓTI Zsuzsa (1991), *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Budapest, Széphalom, 95.

⁸ TÖRÖK (2002), 30.

⁹ BALASSA Péter (2007), *Mindnyájan benne vagyunk. Nádas Péter művei*. Budapest, Balassi, 197.

¹⁰ BALASSA Péter (1989), *A másik színház*. Budapest, Szépirodalmi. Balassa esszékötete mintegy válasz a kérdésre: „Ön milyen színházat szeretne itt és most, ha bármilyen színház lehetséges lenne?” Balassa válaszából egy „másik színház” rajzolódik ki. „Olyan színházat szeretnék, és ezt ennél konkrétan nem tudom kifejezni, amelyben a művészet, és nem a művész szabadságát egyedül a művészet (saját) igazsága korlátozza, ami nem más, mint az »élet« igazsága. Másik színház szeretnék.” (*Inkább a bábu? Válasz a MÁSVILÁG kérdésére*, 20.) Balassa színházi ideálját azonban az illúzióktól való tartózkodás jellemzi. „A kérdést rokonszenvesen abszurdnak érzem, mert »bármilyen színház sohasem lehetséges, sem itt és most, sem másutt, csakis valamilyen színház.«” (12.) Válasza így inkább csak irányjelzés, motívumok, példák kiemelése. „Működő ösztönök (ne vajákosan értsük, ha kérhetem), működő zsigerek, érzékek. Jól ismert és kezelt test nélkül nincsenek színházi gondolatok (jótékony példaként hadd említsem, az izlésirány jelzése céljából Ács János *Marat/Sade*-jában a fentiek funkcionálását, vagy Szikora *Takarítás*-rendezését és *Figaró-ját*.” (16.) Fontos megemlíteni, hogy ebben a kötetben jelennek meg először Balassa Nádas drámáiról, illetve a *Nézőtér* kötetről írott esszéi, melyek később Nádas-monográfiájában is helyet kapnak.

¹¹ TÖRÖK (2002), 30.

¹² NÁDAS (2001), 180.

¹³ RADNÓTI Zsuzsa (2003), *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*, Budapest, Palatinus, 216.

tozásához vezet, amely Radnóti Zsuzsa elemzésében expliciten kirajzolódik.¹⁴

Bár a drámatrilógia darabjai számos előadást megélték, a rendezések mégis sorra azzal szembesítenek, hogy Nádas szinte úrként megjelenő, egyúttal rendkívül komplex világa nem tud teljes valójában megjelenni. Ezáltal illusztrálja a drámatrilógia és színház kapcsolatát az a gondolat, amelyet Nádas fogalmaz meg egyik kritikájában. „S, hogy e szépen és következetesen végigvezetett színpadi gondolat mégis hidegen hagy? Ez bizonyára annak tulajdonítható, hogy sokkal több és jelentősebb az, »amiről lemond«, mint az, »amit elmond«.”¹⁵

Kérdésként jelenik meg számunkra, milyen lehetne az a Nádas-előadás, amely a drámákat az azokat jellemző összetettségben, árnyaltan tudná ábrázolni. A nádas színházeszmény megteremt egy fiktív színpadi világot, ezáltal egyfajta válaszként interpretálható.

II/a. A mintha realitása

A nádas színházesztétikából kirajzolódó színházi forma – amely a színészi jelenlétre, annak erőteljes testiségére épít a redukált színpadi környezetben – egyedülállónak mutatkozik a magyar színháztörténetben, mégsem tekinthető előzmények nélkülinek. Nádas gondolatvilága szervesen kapcsolódik Grotowski szegény színházához.¹⁶

Úgy vagyok vele, hogy nem arról nehéz írnom, ami nem tetszett, hanem arról, ami igazán és mélyen felkavart. Ha megrázó színházi élményeiről ír az ember, akkor az olyan, mintha közszemlére tenné magát. Mint ahogyan a színház is közszemlére tette őt, igaz, sötétben.

¹⁴ RADNÓTI (2003), 179–224.

¹⁵ NÁDAS Péter (1999), „Don Carlos ármányai” In: Uő., *Kritikák*. Pécs, Jelenkor, 23–28., 28.

¹⁶ Bár jelenleg nem célunk a nádas dramaturgia beillesztése a magyar színháztörténetbe, mégis fontosnak tartjuk kiemelni a Nádas és Pilinszky színházesztétikája közti kapcsolatot. Pilinszky számára szintén meghatározó élmény Grotowski színháza, azonban a „közös forrás” mellett rá kell mutatnunk Pilinszky színműveinek és Nádas drámáinak rokonságára is. A zenei építkezésein túl Nádas *Temetés* c. darabja mintha idézetszerűen jelenítene meg Pilinszky *Élőképek* c. színművének részleteit. „FIATAL FIÚ hosszú álom-szerű szünet után Megérintettek./FIATAL LÁNY Megérintettél./FIATAL FIÚ Kezdődhetik az előadás./ FIATAL LÁNY anélkül, hogy mozdulna. Megérintelek./FIATAL FIÚ Megérintesz./FIATAL LÁNY Az előadás a vége felé jár. [...] FIATAL LÁNY Hallgatni és beszélni fogunk./FIATAL FIÚ Találkozunk. Beszélünk. Hallgatózunk./FIATAL LÁNY Megérintelek./FIATAL FIÚ Nem érzem!” PILINSZKY János (2004), „Élőképek” In: Uő., *Széppróza*. Budapest, Osiris, 85–94., 87–88.

Talán ezért nem tudtam írni soha Grotowski wroclavi előadásairól, s immár elég öreg vagyok tudni, hogy soha nem is fogok.

Írok erről-arról, de a titkaimat Grotowski árulta el nekem.

És végül is nem az határozza meg az embert, amiről beszél, »hanem az, amiről végtelen szóáradatának álcája mögött hallgat«, amit beszédesen is el kell hallgatnia.¹⁷

Abban, ahogyan Nádas megfogalmazza Grotowskihoz fűző szoros kapcsolatát implicit módon megjelenik kettőjük rokonsága. A hallgatás kiemelése a kimondott szóhoz való viszonylatban egyúttal egy más kifejezési módra utal.

Ilyen „más” megnyilvánulási módként jelenik meg a grotowski-i *via negativa* gyakorlata, mely arra irányul, hogy a színészen zajló belső folyamatok kifejeződhessenek. Ebben az értelemben a színészi munka negatív előjelet kap: elsősorban nem valamely tanulás útján elsajátított képességet jelent – a lebontás válik hangsúlyossá, az, ahogyan a színész szervezetének belső ellenállásától megszabadul.¹⁸ Így feltárul egy az *arrière pensée* mintájára *arrière être*-nek nevezett belső tér, amely egyszerre foglalja magában a test és a lélek világának motívumait.¹⁹

Nádas az *Egy próbanapló utolsó lapjai* c. írásában a *via negativa*hoz hasonló gondolatot fogalmaz meg, amikor a belső és külső közti határ eltörléséről beszél. A kifordítás következtében, a belső, a „mindig bennünk maradó” fejeződhet ki.²⁰ Ezen a vonalon haladva jutunk el a nádas színházesztétika esszenciájához: a rituális összelélegeztetés művészetéhez,²¹ és válik meg-

¹⁷ NÁDAS (1999), „Levél egy idegen városból” In: *Kritikák i. m.* 84–97., 97. kiemelés tőlem – K. B.

¹⁸ GROTOWSKI, Jerzy (2009), „A szegény színház felé” In: Uő., *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969.* ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram, 9–22., 11.

¹⁹ GROTOWSKI Jerzy (2009), „Színház és rituálé” In: *Színház és rituálé i. m.*, 60–83., 78. Ennek a színészi játéknak tökéletes megvalósulása Ryszard Cieślak alakja az *Állhatatos herceg* címszerepében. „A herceg kínzatása, testi-lelki tortúrája az előadás történeteit szervező erővé emelkedett, és az emberfeletti szenvedésnek kitett, jóformán meztelen herceg (a maga egyszerűségében) krisztusi karaktert nyert: az előadásról készült fotókon Cieślak hol megfeszülő, hol elernyedő teste, átszellemült tekintete vagy lehunytt szeme végtelen fájdalmat, kimerültséget, ugyanakkor nemességet, finomságot tükröz.” KÉKESI KUN Árpád (2007), *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 251.

²⁰ NÁDAS Péter (1983), „Egy próbanapló utolsó lapjai” In: Uő., *Nézőter.* Budapest, Magvető, 149–190., 151.

²¹ NÁDAS Péter (1999), „Kérdések, kísérlet válaszadásra” In: *Kritikák i. m.*, 66–71., 69. „És a lélegzetvételek. A lélegzetvételek is nagyon fontosak. Nekem a színház azt jelenti, hogy lélegző, sötét burokból ülsz, és a távoli fényben, egy irdatlan fehér oszlop alatt, Tökés Anna a melléhez kapja, torkára csúztatja a kezét, teste mereven, mintha fa készülne

tározóvá „[o]lyan szubtilis nyelvi közeget teremteni, amelyben a színész arra kényszerül, hogy egész testével, testének belső összefüggéseivel beszéljen.”²²

Mind Nadas és Grotowski esetében a színház elsősorban kapcsolat. Grotowski esztétikájában a színház *hic et nunc* jellege adja azt a tőle elidegeníthetetlen sajátosságot, amelynek köszönhetően képes kiemelkedni a többi művészeti ág közül.²³ Az itt és most pillanaton keresztül válik a színész és néző között lezajló egyszeri eseménnyé.²⁴

A színpadon bemutatott történetek elementárisá válnak. Grotowski írásaiiban a figyelem a néző teljes bevonódását eredményezi, aki így „lény legmélyén fölfogja, hogy egy aktussal van dolga”.²⁵ Az átélés Nadas esetében a színházi mintha újraértelmezését vonja maga után. „Hiszen a színház a »mintha«, a »mi lenne ha«, a »mi lett volna ha« művészete. Mintha én lennék Tőkés Anna, akit a szerelme elhagyott.”²⁶ Nem annak a tudatosítása, hogy a színház nem realitás, épp ellenkezőleg a színház válik realitássá, mely a színpadon kívüli valóság zárójelbe vételét eredményezi.

Ez egyúttal a színészhez intézett kihívás is. A színész feladata többé nem egy szerep megformálása, a színészi szerep és a színész saját személye közti határok felszámolása. Az „alakítás” fájdalmas folyamattá válik. Ennek

kidőlni, előrebillen, és mond is valamit, sőt nagyon hosszan mondja, de ennek az egésznek csak az a lényege, hogy nagyon szeret valakit, aki nem szereti őt, mert mást szeret, és ezért elment, és Tőkés Annát otthagya az oszlop alatt állni, és akkor én is ugyanúgy kezdek lélegezni, mint ő. Lihegek még ha fegyelmezem is magam. És mások is, ugyanúgy, pedig ők is fegyelmeztettek. Közös. Pedig mindenki csak a maga tüdejét használja.” NADAS (1999), 66.

²² NADAS (1999), 150.

²³ GROTOWSKI (2009), 32.

²⁴ Grotowski előadásai egyszersmind kísérletek is ennek a kapcsolatnak az eltérő megvalósítására. „[K]ülönböző típusú viszonylatok jöhetnek létre. A színészek cselekedhetnek közvetlenül a nézők között, mintha azok kisugárzásából születnének s mintegy a közönség korifeusai lennének, sőt közvetlen kapcsolatba is léphetnek a nézőkkel, akiket tetteikkel drámai szituációkba (a cselekményben betöltött passzív szerepbe) kényszerítenek. De a nézőket el is távolíthatjuk a színészekről, elhelyezhetjük őket például egy magasabb palánk mögött, ahonnan csak a fejük látszik ki, s innen a magasból, ebből a speciálisan eltorzított perspektívából kísérik szemmel a színészeket [...]” GROTOWSKI (2009), 15. Ez utóbbi megoldás valósult meg az *Állhatatos herceg* c. előadásban, amelyet Pilinszky is látott wrocławai látogatása alkalmával.

²⁵ GROTOWSKI (2009), 81.

²⁶ NADAS (1999), 68.

megrázó példáját adja az *Egy próbanapló utolsó lapjain* olvasható vallomás, amely a győri Kisfaludy Színház *Takarítás*²⁷ próbáit örökíti meg.

Az utolsó menetben, a dulakodási jelenetben a partvis rossz helyre esik, ez mindig problémát okoz, mert ha arra a rohadt partvisra hengerednek, akkor mindig összetörik magukat, vagy nem tudják fölborítani a vödört.

Bán dühödten odébb taszítja hát a partvist, amitől Bajcsay megsértődik, s mindketten tajtékzanak.

A jelenet is erről szól.

»Kurvának nézel te engem?»

»Miért, nem az?»

Ez a replika ilyen jó még soha nem volt, és csak attól ilyen jó, hogy most gyűlölik egymást.²⁸

Az én teljes fölszámolása mélyen felkavaró, a szerep nem egy föl-, majd levehető álca, hanem teljes odaadás: a határhelyezeten való túllépés – határsértés.

A határhelyzet,²⁹ az a motívum, amely Nádast szinte kényszerszerűen vezeti el a színházhoz. P. Müller Péter elemzésében a határmegszegést mint rítust interpretálja, az (újra)születés és a halálba való eljutás vagy az abból való visszatérés tereként. Ez a tárgya Nadas *Saját halál*³⁰ c. művének, azonban az átmenet rítusai eredendően nem az elmesélés, hanem a cselekvés – a színház hatáskörébe tartoznak.³¹

A transzgresszió után mi marad? A végérvényesen visszafordíthatatlan folyamat az, amely a színészhez kérdésként feszül. „Bajcsay, aki éjjel elolvasta a »Temetés«-t, s azt mondja, hogy nem tudja jó-e vagy milyen, de abban biztos, hogy nem tudná eljátszani.”³² Nem, mert aki ezt egyszer eljátszsa, az többé már nem tud játszani.³³

²⁷ *Takarítás*. Győr, Kisfaludy Színház, rendező: Szikora János; Klára: Olsavszky Éva, Zsuzsa: Bajcsay Mária; Jóska: Bán János; András: Angster László, bemutató: 1980. nov. 14. színhaziadattar.hu, <http://goo.gl/aScJ4B>, 2016. febr. 2.

²⁸ NADAS (1983), 174. kiemelés tőlem – K. B.

²⁹ P. Müller Péter erre mutat rá Nadas *Hazatérés* c. esszéjében. „Október utolsó napjaiban lehetett ez: nekem minden évben különös hónap, mintha minden évben újra átelném születésem fordulatát.” NADAS Péter (1988), „Hazatérés” In: Uő. *Játéktér*. Budapest, Szépirodalmi, 7–36., 7.

³⁰ NADAS Péter (2004), *Saját halál*. Pécs, Jelenkor.

³¹ P. MÜLLER Péter (2014), *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest, L'Harmattan, 23.

³² NADAS (1983), 175.

³³ NADAS (1983), 176.

II/b. Test szerepek nélkül

Nádas színháza mindenekelőtt teátrális. Teátrális, hiszen színházi alapszituáció válik lényegivé: a néző és színész közti kapcsolat, a hic et nunc pillanata, mely Nádas esetében erőteljesen kötődik a testiséghez. A színész teljes valójában átéli a szerepét, mely az átlényegülés következtében elveszti szerep jellegét, valóssá válik, és ez lesz az a pont, ahol a nézőben is megtörténik a metamorfózis – megvalósul a „rituális összelélegeztetés”. Ez a teatralitás azonban nehezen verbalizálható, elsősorban képekre épül, vizualitás jellemzi. A színház nádas értelemben nem irodalom, és nem filozófia; nem történet, de nem is a gondolatok: élő testek mozgóképe.³⁴ Nádas színházi gondolkodása hasonló fordulatként értelmezhető, mint amikor a rítus, a test, a performativitás került a dramatikus művek előterébe.³⁵

Amikor Nádas színházesztetikája elhatárolódik az irodalomból táplálkozó dráma műfajától a fizikai színházhoz közelít. A színész teste mint elsődleges kifejezőeszköz kerül előtérbe. Ennek szép példaként idézhetjük fel a *Takarítást*, mely sajátos fizikai színházként jelenik meg. A takarítás – mely a színpadon zajlik – valós cselekvés, nem látszat, hanem kemény fizikai munka. Az eseményeknek ez a rétege lesz az, amely realitásként tud megjelenni, nemcsak a dialógusokból kibontakozó egymással ellentmondásos viszonyban álló történetfoszlányok következtében, azok ellentétéként, hanem azért, mert az erőteljes múltperspektívában mozgó szereplők számára ez némi valóságérzetet tud közvetíteni, a jelenhez való kötődésnek ad nyomatékot. A (jelen)lét érzetét nyújtja. „Sikálás közben jobban érezni a mellet, mint bármikor.”³⁶ Ahogy Klára és Zsuzsa egymás mellett sikálnak, az egyszerre foglalja magába az érzéki örömet és a fizikai munka gyönyörét.³⁷

A színészi test szerepének felértékelődése Nádas gondolkodásában összefonódik a táncszínház felé irányuló növekvő érdeklődéssel, melynek hátterében a prózai színházból való kiábrándulás húzódik meg. „Most már külföldi színházat is igen ritkán látok. Táncot szívesen. Nagy előnye, hogy nem beszélnek benne. Minden tréfán túl, a tánc az utóbbi húsz évben átvette

a színházfenntartó szerepet, fontosabb lett a prózai színháznál, de még a filmnél is.”³⁸

A tánc iránti megnövekedett figyelmet példázza Nádas kritikája³⁹, melyben Pina Bausch művészetét elemzi. Nádas Bausch-interpretációja egyben saját színházeszményének látens kirajzolódását is magában foglalja. Nádas értelmezése a táncnak ősi jelleget tulajdonít. Az archetípusok, a lenyomatok világa ez, ahol az emberek belső személytelen lüktetése elevenedik meg. A tánc során Bausch színpadán a férfi-nő sztereotípiákra való lecsupaszodás helyett az ember állatiassága jelenik meg.⁴⁰

Táncosai nem szerepeket táncolnak el, hanem önmagukat tárják fel egy olyan helyzetben, amely minden ízében azonos Pina Bausch személyes helyzetével; szinte önvallomás. Táncosai nem pszichológiai, hanem inkább antropológiai összefüggésekről vallanak, nem annyira az ember lelkéről, hanem inkább az adottságairól, amivel aztán a maguk szocializációja szerint vagy tudnak éppen valamit kezdeni, s ilyenkor kedves, megközelíthető, szép, vonzó, orgiasztikus képet adnak magukról, vagy éppen nem tudnak semmit kezdeni, s ilyenkor tragikus, megközelíthetetlen, zárt, magányos, elutasító ábrázatot mutatnak. A pszichikus vagy a nemi csupán részei adottságaik egészének, amelyekből aztán a tulajdonságaik következnek.⁴¹

Az a feltárlás, amely Bausch táncosaiban lezajlik Nádas-értelmezésében grotowski-i jegyeket hordoz, azonban ebből az interpretációból is kiviláglik: itt nem egészen a *via negativáról* van szó. Bausch színpada (anélkül, hogy azt túlságosan is akarnánk kötni a Laboratórium Színházhoz, melynek relevanciájára talán csak Nádas gondolatainak hálójában jelenik meg) a feltárlkozás nehézségéről, annak ellehetetlenüléséről is vall. A táncosok magukon viselik az elidegenedetségek nyomait, melynek következtében a magány és megközelíthetlenség éppoly hangsúlyos részük, mint a nyílt megmutatkozás. Ezáltal nagyban közelítenek a drámatrilógia alakjaihoz. Így a kijelentés, mely szerint Bausch színpadának „[a]lapállapota a magány, az egyedüllét, a bezártság, az elhagyatottság”⁴² egyszerre Nádas saját színházának is alapvonala.

³⁴ NÁDAS (1983), 149.

³⁵ P. MÜLLER (2014), 25.

³⁶ NÁDAS (2001), 55.

³⁷ PÁLYI András (2002), „Egy érzéki színház” In: Uő., *Képzelet és kánon*. Pozsony, Kalligram, 427–436., 433.

³⁸ NÁDAS Péter idézi BORONKAY Soma (2009), „Eltáncolt esték” prae.hu, <http://goo.gl/7R3vAj>, 2016. febr. 2.

³⁹ NÁDAS Péter (1999), „Pina Bausch, a testek filozófusa” In: *Kritikák i.m.* 147–164.

⁴⁰ NÁDAS (1999), 151–152.

⁴¹ NÁDAS (1999), 154.

⁴² NÁDAS (1999), 156.

A küzdelem, hogy kitörjön ebből az állapotból hasonló vonásokat mutat. A színpadi zörejek esetlegessége az előadás részévé válik.⁴³ A természetes zajokon keresztül valamiképpen az autentikusság közelébe igyekszik visszajutni. A cél: a jelenlét megragadása, rögzítése. A színházi maszkok mintha állapota helyett a realitás pillanata. Egyúttal leszámolás a háttérben húzódó válságtapasztalattal, amelyre Pilinszky színházesztétikai írásai is rámutatnak. „Alapjában a színpad realitása szűnt meg, és a közönség szeme égett ki. Ma elég egy köhintés a nézőtérben, hogy a színpad megsemmisüljön. Egy köhintés ezerszeresen érvényesebb[...]”⁴⁴

Pina Bausch színházában nincsenek szerepek, amelyekbe bele lehetne bújni, vagy amelyeket le lehetne vetni. A táncosok a saját örületüket, a saját erőszakosságukat engedik látni és megérinteni.⁴⁵

III. A viszonyrendszerben rejlő lehetőségek

Nádas színpada a testek realitása. Nem a dialógusok és nem a történetek színtere. A testeknek mégis vallaniuk kell a színház válságáról, a párbeszédek a színészek közti kapcsolat ellehetetlenüléséről. Miközben a nádas színházesztétika a test előtérbe állításán keresztül egyre inkább a fizikai színházi gondolkodáshoz közelít, kérdésként merül fel, hogy a drámatrilógia – mely egyidejűleg erősen épít a szövegre – ehhez hogyan viszonyul. Gergye Krisztián 2009-es rendezése mint sajátos válasz interpretálható. A *Trilógia-*

tanulmány címen színre vitt *Találkozás*⁴⁶ és *Temetés*⁴⁷ két estés előadása a drámákban, a nádas színházi világban való elmélyülést rejt magában. Ebben az értelemben az előadások valóban tanulmánynak is tekinthetők.

Gergye a kortárs táncszínház felől érkezve rendezésében átértelmezi a trilógiát. Az előadás a drámák szerves összefüggésére épít. A teljes szövegükben megjelenő *Találkozás* és *Temetés* tematikus-gondolati kapcsolódásokon keresztül folyamatosan a *Takarítás* jelenlétére mutat rá, emellett „a Gergye tervezte tér struktúrája, szimbolikája, a színpadot a nézőtértől a játék elején mindkét estén elválasztó hatalmas fehér függöny is egyértelműen idézetként érthető.”⁴⁸ Az előadás központi gondolata az ismert nádas idézet. „Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel.”⁴⁹ Ennek mentén bontakozik ki a *Találkozás* és a *Temetés* összetett kapcsolatrendszere, mely Gergye rendezésében erőteljes vizuálisban jelenik meg.

Gergye viszonyulását az eltávolodás és átértelmezés mellett egyszerre határozza meg a Nádas műveihez való ragaszkodás, az eredeti drámákhoz való hűség. Ez az ambivalencia válik problematikussá a rendezésben. Gergye táncszínházi nyelve képes arra, hogy annak teljes valójában bontakoztassa ki a *Temetés* tragédiáját, amely műfajilag természetesen komédia. Az a választás, hogy az erősen megbillentett színpadon szinte végig a két táncost (Virág Melinda és Gergye Krisztián) látjuk – akik a szövegről való csaknem teljes lemondás ellenére meg tudják jeleníteni a Színésznő és Színész között lejátszódó folyamatot – sikeresnek mondható. Ez a megvalósítás egyúttal nagyon grotowski-i is, ennyiben is hű Nádas színházesztétikájához. Grotowski az *Állhatatos herceg* c. előadásáról – mely „nem a szövegek pályáján halad előre”⁵⁰ – írott beszámolójában Pilinszky hasonló tapasztalatot rögzít ahhoz, amely Gergye rendezésének is elidegeníthetetlen sajátja.

⁴³ NÁDAS (1999), 158. Ennek a sajátos zeneiségnek a felfedezése Grotowski színházában is megjelenik. „Kiderült, hogy a mechanikus vagy a színész szempontjából autonóm, zenekarral teremtett zene eltávolítása a színházból lehetővé teszi az előadás saját zeneiségének létrehozását, hisz lehetségessé válik a zenei építkezés magán a színházon belül, azaz az emberi hangoknak, továbbá a tárgyak egymáshoz ütéséből, a cipők padlóhoz veréséből stb. származó effektusoknak a megkomponálása.” GROTOWSKI (2009), 17. Nádas mintha Grotowskit idézné, amikor a *Takarítás* zeneiségét elemzi. „S a takarítás miért ne lenne összeegyeztethető az operai stilizációval? A súrolás nagyon érdekes hangot ad. És a vödörnek is van hangja. A vödör fülének különösen. A rongynak szintén, amikor kicsavarják. És hangot ad a víz a padlón, a víz a vízen, ezek a hangok pedig értelmes viszonyba kerülnek a meztelen talpak hangjával, a lélegzetvételek hangjával és a szavakkal is.” NÁDAS (1983), 151.

⁴⁴ PILINSZKY János (2004), „Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye” In: *Szép próza i. m.*, 105–167, 137–138.

⁴⁵ NÁDAS (1999), 161.

⁴⁶ *Találkozás*, Bárka Színház, rendező: Gergye Krisztián; Mária: Spolarics Andrea, Varga Anikó, Varjú Olga; Fiatalember: Dévai Balázs, Pásztor Tibor, Szabó Gábor, bemutató: 2009. okt. 9. színhaziadattar.hu, <http://goo.gl/07ijNu>, 2016. febr. 2.

⁴⁷ *Temetés*, MU Színház, rendező: Gergye Krisztián; Színésznő: Virág Melinda; Színész: Gergye Krisztián; Dévai Balázs, Pásztor Tibor, Spolarics Anikó, Szabó Gábor, Varga Anikó, Varjú Olga, bemutató: 2009. okt. 17. színhaziadattar.hu, <http://goo.gl/YtxU6Y>, 2016. febr. 2.

⁴⁸ JÁSZAY Tamás (2009), „Megtalált jelentés – Nádas Péter: *Találkozás* és *Temetés*” *revizoronline.com*, <http://goo.gl/HkabzV>, 2016. febr. 2.

⁴⁹ NÁDAS (1983), 149.

⁵⁰ PILINSZKY János (1993), „Tizenhárom széksor” In: Uő., *Tanulmányok, esszék, cikkek I.* szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég, 401–402., 402.

[A] színen a földézett szituációk valóban testet öltenek. A történet »itt« és »most« történik. Az elgyötört herceg tulajdon tragédiáját fölülmúlva, öt változatban, ötször egymás után jut el a halál ekstázisáig, s közben mi nézők is benne vagyunk, testet öltünk szabadulásában és szenvedéseiben.

Mégis: soha ilyen tudatosan nem figyeltem, nem tudtam megfigyelni tulajdon könnyeimet – mik a főhős arcán peregetek alá. És a részvétel meg a figyelem e megosztása volt számomra az est legmeggyőzőbb ajándéka.⁵¹

Az előadás legszebb pillanatai talán a *Temetés* első percei, amikor a színpadon a Színész és Színésznő valós drámáját látjuk az ideszületés, újjászületés aktusában. A színpad fehér terében, akár egy boncasztalon⁵² a két táncos küzdelme, ahogy a görösös, összegubózott tartásból lassan – nagyon lassan – fel tudnak egyenesedni sajátjuk, élet-halál kérdése. Így a kijelentés súlyt kap, igaznak hangzik:

SZÍNÉSZ Megérkeztünk.

nagyon hosszú csend

SZÍNÉSZNŐ Élünk.

nagyon hosszú csend⁵³

A táncosokból fakadó magány és elidegenedettség az első pillanatoktól áthatja a színpadot, egyszerre vonatkozik a saját testükhöz, identitásukhoz való viszonyra és a köztük lévő interszubjektív kapcsolatra. Az előadás ezekben a viszonylatokban rejlő perspektíváknak a kibontása, egyúttal a bennük húzódó kudarcok belátása. A táncosok között zajlanak a történések, egymás testén csavarodnak át, mely nem csak a közvetlenséget jelzi, egyúttal az eltörölhetetlen távolság fenntartása is. A mozgássorozatok és kombinációk erőteljes ritualizált jelleget kapnak, melyet a táncosok jelmeze (Béres Móni) még inkább kiemel. A Színész és Színésznő fehér zsákszerű nadrágot⁵⁴ viselnek, felsőtestüket fehér festék borítja, illetve egy gallér kerekezi a nyakukat, amely így együtt eleinte fehér ing benyomását kelti. Ahogy egymással érintkeznek, a festék bekapcsolódik abba az alakulási folyamatba,

⁵¹ PILINSZKY (1993), 402.

⁵² KIMLEI Katalin (2009), „A hiány helye” *Ellenfény*. (10.), 24–27., 26.

⁵³ NÁDAS (2001), 193.

⁵⁴ Ennyiben tartja magát Gergye a nádas előírásokhoz. „A két színész teljesen egyforma ruhát visel. Nagyon bő és egyenes szárú fehér gatyát, amely a deréknál egy madzaggal összehúzható és megköthető[...].” NÁDAS (2001), 179.

amelynek a drámája zajlik: a festék elkenődik az izzadt testeken, az egyik testről a másikra kerül át.

A táncosok játéka mélyről jön, egy ösztönös, állati réteget idéz. A meztelen testeken minden rezdülés tükröződik, „sőt átüt a rivaldán: intenzív drámát látunk megélni”.⁵⁵ Ez a kifejezési forma azonban nem igényli a szöveget, nehezen verbalizálható, így a színpad előtt mintegy zenekari árokban elhelyezett színészek által felmondott Nádas-drámaszöveg inkább csökkenti a mozgás művészi erejét, mintsem segíti a *Temetés* minél elementárisabb megjelenítését. Az előadás verbalizált rétege zavaró, a táncosok húsba vágó küzdelméről vonja el a figyelmet, miközben arra kényszeríti, hogy megpróbáljuk kizárni.

A rendezés problematikája a drámatrilógia rendkívüli összetettségéből fakad. Gergye értelmezése pontosan fejt fel ezeket a rétegeket, azonban az elemzés „színrevitele” a drámák komplexitását leplezi le. A *Találkozás* koncepciója is ebből az aspektusból tekinthető elhibázott döntésnek. Miközben a Mária–Fiatalember párosok *triptichon*⁵⁶ szemléletesen ábrázolja a kapcsolatrendszerben rejlő bonyolult viszonylatokat, „ezer apró jel kerül egymással viszonyba a szöveg és a testek találkozása során”,⁵⁷ mégis hamisnak tűnik a kép. Hamis, mert szétbontja azt, amelynek az egymásba fonódásban rejlik jelentése. Nádas drámatrilógiája nem szöveg, nem mozgás, nem az ezekben meghúzódó ellentétes értelmezési irányok, hanem ennek együttese, lényegileg egy.

* * *

A függöny nem megy le. Egyszer majd talán igen. „Nem mondom, hogy különös bátorság kell ahhoz, hogy egy színházi alkotó nekiveselkedjék Nádas Péter Trilógiájának – nem bátorság kell hozzá, hanem valami eszme arról, hogyan lehet a szöveg mellett, azzal egyenrangúan a szöveg fölötti és szöveg alatti rétegeket is színpadra tenni.”⁵⁸

⁵⁵ CSÁKI Judit (2009), „»Testünkkel kísértünk« – Nádas Péter: *Találkozás; Temetés*” *Magyar Narancs*. (47.), 42.

⁵⁶ JÁSZAY (2009).

⁵⁷ SEBŐK Borbála (2009), „Con amore” *SZÍNHÁZ*. (12.), 31–33., 31.

⁵⁸ CSÁKI (2009), 24.

Bibliográfia

- BALASSA Péter (1989), *A másik színház*. Budapest, Szépirodalmi.
- BALASSA Péter (2007), *Mindnyájan benne vagyunk. Nádas Péter művei*. Budapest, Balassi.
- BORONKAY Soma (2009) „Eltáncolt esték” *prae.hu*, <http://goo.gl/7R3vAj>, 2016. febr. 2.
- CsÁKI Judit (2009), „»Testünkkel kísértünk« – Nádas Péter: Találkozás; Temetés” *Magyar Narancs*. (47.), 42.
- GROTOWSKI, Jerzy (2009), *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. ford. PÁLYI András, Pozsony, Kalligram.
- JÁSZAY Tamás (2009), „Megtalált jelentés – Nádas Péter: Találkozás és Temetés” *revizoronline.com*, <http://goo.gl/HkabzV>, 2016. febr. 2.
- KÉKESI KUN Árpád (2007), *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris.
- KIMLEI Katalin (2009), „A hiány helye” *Ellenfény*. (10.), 24–27.
- NÁDAS Péter (1983), *Nézőtér*. Budapest, Magvető.
- NÁDAS Péter (1988), *Játéktér*. Budapest, Szépirodalmi.
- NÁDAS Péter (1999), *Kritikák*. Pécs, Jelenkor.
- NÁDAS Péter (2001), *Drámák*. Pécs, Jelenkor.
- NÁDAS Péter (2004), *Saját halál*. Pécs, Jelenkor.
- PÁLYI András (2002), *Képzelet és kánon*. Pozsony, Kalligram.
- PILINSZKY János (1993), *Tanulmányok, esszék, cikkek I. szerk. HAFNER Zoltán*, Budapest, Századvég.
- PILINSZKY János (2004), *Szép próza*. Budapest, Osiris.
- P. MÜLLER Péter (2014), *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest, L'Harmattan.
- RADNÓTI Zsuzsa (1991), *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Budapest, Széphalom.
- RADNÓTI Zsuzsa (2003), *Lázadó dramaturgiák. Drámafróportrék*, Budapest, Palatinus.
- SEBŐK Borbála (2009), „Con amore” *SZÍNHÁZ*. (12.), 31–33.
- TÖRÖK Ákos (2002), *Nádas Péter írásainak lételmélete mint a színházléte. Nádas Péter drámái és a színház vége mint a színház kezdete. Nádas Péter „saját” színháza*, ELTE BTK, Esztétika Tanszék (szakdolgozat).
- VINKÓ József (szerk., 1982), *Hiánydramaturgia*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.

Eltérő látószögek ekphrasztikus kivetülése Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében Mosa Diána

A világ egyedül nincs, csak azzal együtt, aki szemléli.

Ottlik Géza¹

A néző nem maradhat teljesen kívül az általa nézett világon.

Maurice Merleau-Ponty²

Az ókortól jelenvaló a különféle kifejezési, művészeti médiumok kölcsönhatása és párbeszéde, amint azt jól példázza a dolgozatomban is kulcsszerephez jutó ekphraszisz (ἐκφρασις) is. Az elbeszélhetetlenség problémája szinte automatikusan hívta életre a szövegbe ágyazott intermedialitást. Álláspontom szerint az *Iskola a határon* a vizuális narráció válfajainak számos típusát foglalja magába, szöveganyaga gazdag metaforákban, megjelenített belső (mentális) és külső képekben, valamint felidézett képzőművészeti alkotásokban. Jelen dolgozatomban az olvasó (befogadó) előtt megjelenő képi elemeken túl az elsődleges szemlélő (az ábrázolt szereplő vagy a narrátor) nézőpontját és látását is megfigyelem. Fontos továbbá az *Iskola* különféle narratív síkjai és a képi reflexiók mentén kirajzolódó elbeszélői eljárások jelentőségét és a létrejövő vizuális struktúrák értelmezhetőségét bemutatni. Ennek megfelelően két, a metajelenségek körébe sorolandó ekphrasztikus³ szakaszt elemzek.

¹ Rossz és jó kérdések; Menotti százados = *Próza*, 264.

² MERLEAU-PONTY, Maurice (2007), *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik, SZABÓ Zsigmond, Bp., L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 152.

³ Nem beszélhetünk tiszta ekphrasziszokról, mert azok hagyományosan lírai szövegekben vannak jelen. Vö. MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya (2009), *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkursusaiban*, PhD értekezés, Szegedi Tudományegyetem,

Irodalomtudományi Doktori Program, Elmélet és Interpretáció Doktori Alprogram, 23.