

„... VALAMI KIS BELSŐSÉGET AZÉRT HAGYJANAK.”

Nádas Péter Szirénének című szatírájátékáról¹

A *Párhuzamos történetek* című regény (2005) megjelenése után nem sokkal kapta Nádas Péter a felkérést az *Európai Odüsszeia* program keretében működő *RUHR.2010*-től, hogy írjon színdarabot a Homérosz-mű *Tizenkettedik énekének* sziréntörténete alapján. Az eposz másik öt témájára felkért további öt európai szerző: a lengyel Grzegorz Jarzyna, a török Emine Sevgi Özdamar, az osztrák Christoph Ransmayr, a német Roland Schimmelpfennig és az ír Enda Walsh. A megírt darabokat 2010-ben, két nap leforgása alatt mutatták be hat Ruhr-vidéki színházban, a *Szirénének* (Christina Virágh fordításában) Mülheim an der Ruhrban, az olasz Roberto Ciulli rendezésében.

A hetvenes évek végén gyakorolt irodalmi–színházi formához visszatérő Nádas ezúttal a szatírájáték klasszikus műfajába sorolja alkotását. Mint ismeretes, az antik görög színházi tetralógia harsány záródarabja egyszerre volt feloldás és paródia – parodisztikus feloldása a három egymásra épülő tragédiának, a bennük megfogalmazódó súlyos témáknak. (Ráadásul az egyetlen egészben megmaradt szatírájátékban a szerző Euripidész nem más parodizál, mint az *Odüsszeia* egyik emblematisz történetét, a küklpsz-kalandot.) A szokatlan műfajválasztás jelentheti most azt is, hogy Nádas a *Takarítás*, a *Találkozás* és a *Temetés* trilógiászerű egységét utólag – a dráma műnemén belül maradván – megtoldja egy kiegészítő szatírájátékkal; de értelmezhetjük a 2010-es drámát úgy is, mint a huszadik század lidéreces panorámáját nyújtó 2005-ös regény – történelem- és emberszemléleti értelemben vett – függelékét. És míg a három megelőző színpadi mű jóval közelebb áll a velük egy időben keletkezett *Emlékiratok könyve* többnyire két- vagy háromszereplős jelenetekből álló, kamaradarabszerű világához, mint a *Szirénének*hez, addig a „Wagner-operára emlékeztető” (Forgách) szatírájáték költői és színpadi eszközökkel idézi fel a néhány évvel korábban befejezett *Párhuzamos történetek* sokszereplős jelenetekben is bővelkedő karneválját. De visszalépve a szűkebb múnemi körbe, érdekes átmenetet képez a korai kamararítusok és a jóval zsúfoltabb színpadi látomás között a Radnóti Zsuzsa által „poszt-becketti turhás köpésnek” nevezett kétszereplős „drámai miniatúr” vagy „fekete humorú bohóctréfa”, a 2000-ben megjelent *Utolsó utáni első órán*, amely a szerző egyik vissza-visszatérő témáját, az apa–fiú ellentétét ábrázolja groteszk, sőt vulgáris formában, és amelynek orgiasztikus léptékű változatáént is fogadhatjuk akár a tíz évvel későbbi szatírájátékot. Az életmű dráma-vonulatát mérleelő P. Müller Péter például a magyar színház által kihagyott lehetőség, vagyis a hetvenes évek végén írt Nádas-színjátékok felforgató ajánlata felől értelmezi az összes többit, így a 2000-es és 2010-es darabokat is: „A trilógia előtt és után írott színpadi szövegei (*Protokoll*, [a nem dramatikus formában írt] *Ünnepi színjátékok*, *Utolsó utáni első órán*, *Szirénének*) megelőlegezik, illetve folytatják a trilógiában koncentrált formában megmutatkozó színházszemlényt, teátrális jegyekkel lefestett világot.”

Ha tetszik, a drámaíró Nádas a műfajában is meghökkentő *Szirénének*kel újra kihívás elé

¹ Egy Nádas Péterről szóló hosszabb munka részlete. A felhasznált kiadás: *Szirénének*, Jelenkor, Pécs, 2010.

állítja a színházat – amit így foglal össze a *Takarítással* egy évben, 1977-ben keletkezett *Hamletgép* szerzőjére, Heiner Müllerre hivatkozó Jákfalvi Magdolna: „... ő az, aki úgy hagyja el a drámák építette illúziószínház több száz éves terepét Beckett és Artaud szövegeit értőn követve, hogy előadássá, performatív eseménnyé formálni keveseknek, talán csak Robert Wilsonnak sikerült. S ezt a tendenciát észlelhetjük Nádas Péter dramaturgiai szövegeiben is.” Mint például az ősbemutatójával máris a Müller-dramaturgiát magában foglaló német színházi hagyományon belül (is) mérlegelhető *Szirénénekben*. De említhető még a Nádas számára fontos Grotowski-színház előképe, Tadeusz Kantor *Halálszínházi gyakorlata* is, amelyben „a múlt performatív eseményei repetitív szekvenciákká banalizálva vizuális sokként mutatják az elbeszélhetetlent” (Jákfalvi). És nem lehetett más egykor az antik szatírdramatúriák formája sem, mint „performatív események” harsányan „repetitív szekvenciákba” tördelt „vizuális sokkja” – annak megannyi lehetséges intellektuális „sokkjával” együtt. A Nádas-darab eszmetörténeti távlatát felvillantó Földényi F. László szerint „az Egyetemes Rossznak ezt a dinamikáját az európai színházban utoljára Antonin Artaud mutatta be olyan illúziótlanul, mint Nádas”. Az antik görög színház; Artaud; Beckett; Kantor; Grotowski; Wilson...: a nyilvánvaló különbségek ellenére is töretlennek tűnik a hetvenes évek végén körvonalazott Nádas-dramaturgia hagyományválasztása – és talán hasonló szerkezetű színházi nehézségekkel, félreértésekkel és értetlenségekkel áll szemben a kétezres évek első évtizedfordulóján a *Szirénének*, mint a hetvenes évek végén a *Takarítás*, a *Találkozás* és a *Temetés* (melyek közül egyébként csak a *Temetésnek* nem volt külföldi előadása). Az *Odüsszeia*-átiratok németországi bemutatóinak egyik kritikusa szerint: míg „Nádas rémálomszerű, posztapokaliptikus siratóéneket varázsol Homérosz *Odüsszeiájából*”, addig a „hatásvadász effektusoknak” elkötelezett Ciulli felfogásában „mindez bárgyú kis rémálommá zsugorodik” (Pilz). Viszont a 2011-es magyarországi ősbemutató rendezője mintha fogást talált volna a „posztapokaliptikus siratóéneken” a budapesti Katona Kamrában – és ezt még a tagadhatatlan *nyelvi-költői* értékekkel rendelkező Nádas-mű *színházi* voltát megkérdőjelező kritikusok is elismerik: „... a fiatal, tehetséges rendező (...) másképp – lazán és infantilisán – éli át a világhatártrófiát. Ez komoly jelzés. Ha a szatírdramatúria paródia, akkor Dömötör András rendezése a paródia paródiája” (Koltai). Vagy: „... Dömötör (...) kiszemezgette a *Szirénének*ből a teatralizálhatót, és mintegy önnön paródiájába fordította, egyszerre engedvén hatni a tragikus és a komikus vetületét ennek az apokaliptikusnak...” (Csáki). Az előadás egyik jóval elfogadóbb kritikusa szerint a „rendezés elsősorban a játék ironikus-groteszk vonulatát, fanyar felhangjait igyekszik kiaknázni” (Kovács), mindazt tehát, ami eleve benne van Nádas színháznak szánt szövegében. És talán éppen itt keresendő a *Szirénének* többek által hiányolt színházi értéke: a groteszk játékokat felvonultató s így színpadias iróniában, amelyet a magyar rendező észrevett és a maga eszközeivel kellőképpen kihangosított. Míg tehát a németországi színrevitel látványosan brutalizálta a darabot, addig a magyarországi előadás lendületesen továbbvitte a szatírdramatúria saját iróniáját, vagyis megtalálta Nádas jellegzetes, egyszerre távolságtartó és mélyenszántó látás- és ábrázolásmódjának színházi megfelelőjét. A hegeli Szellem fennköltlen közömbös világíroniájához fogható, mivel az emberi történelem egészére érvényes ironia legközlebbi rokona az életműben: a *Párhuzamos történetek* elbeszélőjének „semleges látása”, amely úgy nyit regényablakot az emberi létezés huszadik században megnyilvánuló, iszonyatos mélységeire, hogy közben mindvégig fenntartja a szenttelen hangú ábrázolástechnikai játékokkal kidolgozott távolságot.

A *Szirénének* német- és magyarországi ősbemutatóinak elemzői rendre kiemelik a mű szépirodalmi értékeit: „Mélyen költői, sokrétű darab. Hangosan és lassan kell olvasni, hogy feltárja magát a szöveg szépsége és rettenete” (Pilz). Még ha ezzel a dicsérettel együtt tagadják is a jelentős gondolati és költői értékekkel rendelkező alkotás színházi hasznosíthatóságának lehetőségét: „Ilyen tökéletes drámai szöveget – még egyszer mondom, hogy mindenki értse: drámait – ritkán olvas az ember” (Koltai). De zavar keletkezhet a

befogadóknak akkor is, amikor pusztán a szövegmű *mint* dramatizált gondolati költemény megítéléséről van szó – például Radics Viktória olvasatában: „A filozófiai gondolat, az idea (...) eluralja az egész darabot, melynek szereplői így valóban árnyakká válnak, és a pusztulásuk nem tragikus, nem katartikus, hanem absztrakció, ami egy drámaszövegben elég kínos.” De miért volna baj, ha nem süjtöttségükben árnyalt jellemek, hanem túlráztalt szövegelő árnyalakok nyüzsgőnek egy hagyományosan parodisztikus műfajú drámai játékok, szatírtékek porondján, amelynek antik változatában sem tragikus hősök, hanem komikus alakok mozogtak, táncoltak a színpadon – a gúnyos elbeszélői magyarázat és a tagoló karének kíséretében? Ugyanakkor a fanyalgó kritikus azt is látja, hogy Nadas drámájában „valami pokoli szarkazmus, azaz velőtrázó irónia, valami éktelen és gyomorforgató röhej burkolja az egész világ(vég)látomást és történetfilozófiát, antropológiát, szerelemtant, etikát és politikát”. Mint ahogyan *Az emberiség végnapjai* című Karl Kraus-darabra hivatkozó Forgács Éva is kiemeli a mindkét műre jellemző, nagybani irónia szerepét: „Az irónia mindig az ész önkritikája, illetve önreflexiója, itt csak a lépték nagyobb: a felvilágosodás kritikus történelemszemlélete, az értelem uralmához fűzött korszaknyi remény fordul iróniába.” (És itt, a történelmet célzó irónia kapcsán megemlíthetjük Nadas darabjának talán egyetlen magyar előképét, Örkény István 1969-től 1979-ig írt, *Pisti a vérzivatarban* című groteszk játékát.) A homéroszi *Odüsszeiával* jelölhető európai kultúra és történelem egészét felölelő szemléleti irónia határozza meg a szatírtékek szerkezetét, annak minden egyes porcikáját, amennyiben a szerző átfogóan „semleges látása” mindvégig gyönyörködtető, mégpedig borzongatva gyönyörködtető alakzatokban működik. Logikusan válik hát ironikussá a költői nyelv használata egy olyan színdarabban, Nadas – műnemét tekintve is – izgalmasan összetett és ellentmondásos szatírtékekében, amely „nem ritmusát tekintve költemény, bár ritmikus a nyelv”, és „nem is azért, mert lírai volna, hanem mert képekben fogalmaz”; és ezért lesz „lényeges a szöveg vizuális formája, a középre szerkesztett tipográfia” (Forgács), amelyet egyébként is gyakran alkalmaz Nadas ezekben az években. A látványos műnemi és formai sajátosságok, karöltve a beszédmód nem kevésbé látványos iróniájával, mind-mind arra utalnak, hogy súlyos, az epikai és a drámai művei mellett az esszéiből is ismerős témákkal és kérdésekkel játszik a *szatírtékeknek nevezett dramatizált gondolati költemény* szerzője. A *Szirénekek* összetett műfaja egyfelől magába fogadja Nadas esszéinek és esszéisztikus szövegeinek értekező erőnyeit, nem utolsó sorban az analitikusan–ironikusan tálalt komor ember- és történelemszemléletet, másfelől meg dramatikus körülmények között újra is hangszereli azokat. Így például a szatírtékek és a vele egy időben keletkezett *Goldene Adele* című esszé párhuzamos, a „botrány” átfogó jelenségét említő szöveghelyeit összevető Krupp József úgy véli, hogy „Nadas az esszé nyelvét a dráma felől kívánta fellazítani, hogy körülírja tárgyát, a botrányt”, következésképpen „az absztrakció és rend uralta nyelvi térbe (...) a szatírtékek elemeit emelte be”. A mitikus eredetű és történelmi léptékű „botrány” ábrázolásának szövegkörnyezete: maga is egyfajta „botrány”. Műfajilag és stílusosan kihegyezett szembeállítás a létezés megmagyarázhatatlan „botrányával”. Azzal tehát, hogy mi minden történt és történik az emberrel, az emberiséggel azóta, hogy megjelent a létezés „világszínpadán”.

Mintha Nadas *Szirénekek* megpróbálna hangot találni arra a néma borzalomra, amelyről a látásmódjában hozzá közel álló Kafka beszél *A szirének hallgatása* című rövid írásában: „Van azonban a sziréneknek még az éneküknél is rettenetesebb fegyverük, mégpedig: a hallgatás. Nem történt ugyan soha ilyen, mégis elképzelhető talán, hogy éneküktől megmenekült valaki, hallgatásuk elől azonban biztosan nem” (Tandori Dezső fordítása). A leleményes Odüsszeusz is csak azért élhette túl a szirének hallgatását Kafka parafrázisában, mert azt hitte, hogy az éneküket nem hallja a füleibe dugott viaszdarabkáknak köszönhetően, holott valójában a hallgatásukat, a némaságot kellett volna hallania. Úgy is mondhatnánk metaforikusan, hogy a szirénekekkel, a szirének életveszélyes igazságával kacérokodó

Nádas a még éppen elviselhető (irodalmi és színházi) éneklést állítja a teljességgel elviselhetetlen hallgatás helyére. Harsánysággal álcázza a némaságot. Hiszen csakis a szatírtjáték hol érzi, hol szellemi, ámde mindig dúsan tobzódó ironiája védhet meg minket attól, amit ugyanakkor közvetve be is mutat: a szirének hallgatásában rejllő iszonyatos üzenetet, az emberi létezés megválthatatlan tragikusságának közvetlenül el nem viselhető igazságát. Mert míg a szirének hallgatása: tragikus, addig az énekük: ironikus. Mint ahogyan Nádas szatírtjátéka is: a huszadik századi történelem borzalmait övező tragikus hallgatásból fakadó ironikus ének – annak megannyi formai és poétikai következményével együtt.

Platón *Államának* gondolatmenetére támaszkodva, miszerint Ananké, a végzet istennője egy orsó pörgetésével határozta meg egykor a hét bolygó szirének által vigyázott körpályáját, Földényi ekképpen értelmezi a Nádas-darab címének látásmódbeli következményeit: „A szirének éneke ezek szerint nem más, mint a bolygók zenéje, vagyis a szférák harmóniája. Ezért olyan nehéz meghallani füllel. Végül is nincs, amiből ne ez a zene áradna. Az embert is áthatja, testét, lelkét egyaránt. Csakis akkor hallhatná e zenét, ha kívül kerülne a mindenségen, ha a létezésből kiszakadva azt távolról figyelhetné. Ehhez azonban meg kellene halnia – vagy legalábbis el kellene hagynia a földi élet világát. Abba a »más-világba« kellene áttelepülnie, ahonnan Nádas színdarabjának a szerzője figyeli a szereplők vergődését vagy szerencsétlenkedését.” Továbbvezetve a mitologikus párhuzamot: a *Szirénének* szerzője saját isteni könyörtelenséggel pörgő orsója köré szervezi a szirénekhez rendelt hét bolygóhoz fogható hét szövegegységet, amelyek negyedik, vagyis középső darabja ráadásul *Az élet bizony álom* címet viseli, és ezáltal – a betoldott „bizony” szócskával is jelölt – ironikus kapcsolatba lép Calderón mélyen tragikus szemléletű barokk szomorújátékával, *Az élet álommal*, amelynek műfaja viszont a nemkülönben tragikus látásmódú Schopenhauer szerint a „költészet csúcsa”, a „lehető legmagasabb rendű költői teljesítmény”, mivel „célja az élet rettentő oldalának ábrázolása, hogy a névtelen fájdalom, az emberiség jaja, a gonoszság diadala, a véletlen csúfoló hatalma s az igazak és ártatlanok menthetetlen bukása vonuljon el képekben előttünk”. (Tandori Ágnes és Tandori Dezső fordítása) A szomorújáték irodalmiságát, a német filozófus szerint, csak egy lépés választja el a legmagasabbra értékelt művészeti formától, a zenétől, amelyben immár tisztán nyilvánul meg a létezés tragikus voltát meghatározó őselv (a vak akarat). És valamivel később a vitálisan pesszimista Nietzsche is ugyanezt a telített minőséget érzékeli az antik görög tragédia zenei alapú formájában, és véli újraéledni (legalábbis eleinte) Wagner zenedrámáiban. Nos, Nádas szatírtjátékában mindvégig ott érzékeljük az antik tragédiaköltők és a szomorújáték-szerző Calderón, valamint a filozófus Schopenhauer és Nietzsche közös igazságát – *Az élet álom* Segismundójának szavaival: „Mi az élet? Örület.” (Mester Yvonne és Térey János fordítása) A *Szirénének* megfelelő helyén, vagyis *Az élet bizony álom* című részben pedig ezt halljuk az „agonizáló sebesültek” kórusának „szépen hangzó zenekölteményében”: „Még szerencse, hogy ilyen végtelenül szép tud lenni / a létezés fájdalma. / Istenek vonósain valóságos zeneköltemény. / Mely nem szűnik, soha el nem ül, ellenkezőleg, lassúbbnál is / lassúdabban, emberi hallással alig követhetően erősödik.” (*Szirénének*, Jelenkor, Pécs, 2010, 53. – a továbbiakban: Sz) Eszerint a „létezés fájdalma” az „emberi hallást” próbára tevő „zenekölteményben” nyilvánulhat meg a legérvényesebben. Az antik tragédia zeneisége, a barokk szomorújáték képisége, a wagneri formaakarás összművészete, a modern filozófia komorabb vonulatának tragikus tudása: mindez benne van Nádas szatírtjátékának ironikus ízű főzetében. Épp mint a *Párhuzamos történetek*beli, filozófia–pszichológia szakos egyetemista Carl Maria Döhring mitologikus kultúralátomásában: „Wagner benne van, kétségtelen, a görögök is benne vannak, a germánok is benne vannak, mint egy nagy levesesfazékban.” (*Párhuzamos történetek III*, Jelenkor, Pécs, 421.) És míg a regényben a mindenütt jelenlévő és mindent tudó elbeszélő, addig a szatírtjátékban a különböző alakok vagy alakcsoportok, alkalmi színpadi kórusok

mellett (és révén) megszólaló szerző – nevezzük ezentúl *költői szellemnek* – gondoskodik a „semleges látás” poétikai minőségéről, amely tehát kijelöli az ifjú Döhring fenti eszmeifuttatásához hasonló, kényesen távlatos szólások dramaturgiai helyi értékét.

A *Néreisek* című (Nádas mindvégig Kerényi Károly *Görög mitológiájának* Kerényi Grácia által fordított névalakjait használja) első részben megtudjuk az egyetlen szereplőhöz sem rendelhető, de mindegyiküket szóhoz juttató hangtól, magától a költői szellemtől tehát, hogy (1) mikor és (2) hol játszódik a darab, meg hogy (3) kik játszanak benne: (1) „egy háborús hajnalon”, (2) „egy kiégett és immár félig homokba temetett templom” melletti tengerparti tájékon, ahol (3) „nyugalanságtól úzótt / álcás és álruhás alakok, elszabadult lelkek, / az éjszaka kétlábú rémei tébolyognak, / bokáig homokba süppednek, botladoznak / vagy hármasságokban várakoznak” (Sz, 7.). A szereplői hármasságok drámai vagy epikai előképeivel – a Vikár György által 1988-ban említett szemléleti hármasság („Csakhogy a test templomában, mikor két ember találkozik, mindig legalább három van jelen.”) példáival – találkozhattunk már a *Takarításban* és a *Találkozásban*, vagy az *Emlékiratok könyve*, az *Évkönyv* és a *Párhuzamos történetek* számos helyén. Itt, a *Szirénének* ironikusan parodisztikus közegében viszont óhatatlanul színpadiassá, mechanikusá, már-már jelentésfosztottá válik az emberi kapcsolatok Nádas-féle hármasságának erotikusan, intellektuálisan, szimbolikusan és kulturálisan telített alaptapasztalata. Nagyon úgy tűnik, hogy a huszadik század borzalmas eseményei, azok történelmi és mitológikus előképei mellett saját életművének legfontosabb alapelemeit is ironizálja, azaz teszi a parodisztikus színházi műfaj latjára a szatírtjáték szerzője. Zárójelbe kerül például a színházi jellemfestés értelmében is vett, egységesnek tételezett modern személyiség – többek között az „éhes szerelmes én”, akit így világosítanak fel a *Néreisek* „szerelmes sugdosódásra ajánlott obligát mondatai” (amelyek joggal emlékeztethetnek a *Párhuzamos történetek* „semleges látású” elbeszélőjének tudására a sokaságba merült emberi testről):

*Magadban nem vagy, te ostoba. Hiába keresed,
1 nem létezik. Vagy 1 Isten neve 1.
A vágyott szám 2 a tébolygó lelkek között,
a páros. Ezzel szemben minduntalan olyan megszentelt
3 jut nekik, amitől nem tudnak szabadulni.
Hacsak nem kapaszkodnak bele a negyedikbe.
4 ellenben túl sok, nem belátható,
messzi túl van a vágyott pároson, halmaz,
tömeg, válogatatlanul hevernek benne
egymáson a világ vadidegen eszméi és tárgyai,
semmihez és senkihez nincs közöm –
5, 6, 7, 8 között
nyomtalanul merülsz alá az idegen érzések tömegében.*

(Sz, 25.)

A tömeggel határos, általa veszélyeztetett hármasságokat játékosan szaporító költői szellem mindvégig jelen marad, mi több, rendszeresen ad modoros utasításokat az elképzelt dramaturgnak és rendezőnek, sőt „ügyelőnek, / díszletesnek, világosítóknak, hangosítóknak” (Sz, 12.) – ezzel is jelezve a darab színrevitelének szokatlanul rendhagyó voltát. Tudniillik a *Hádés* uralma alatt álló „egész univerzum nyitva áll, / nyitott könyv, nyitott seb, nyitott kút, / nyitott múlt kotyog a mélyén” – és ezt már az alvilág istenének feleségétől, *Persephonétól* halljuk, aki először szólal meg a szereplői körből a *Szirénének* „színpadi horizontján” (Sz, 7–8.). A „hármasságokból” álló kórusok egyikének „üres ég alatt” elhangzó „*Eli, Eli, lama sabaktani*” Krisztus-kiáltása „hosszan és ijesztően visszhangozik”,

„mígnem *tani, tani* nem marad belőle, / az utolsó szótag két üres taktusa” – és ezeket az értelemfosztott „taktusokat” kapják fel „kis gúnykacajokkal” a címbe emelt *Néreisek*, akik azután „csacsogó hangjukon, / üvegárfáik kíséretével adják tovább, jobbra hallhatóvá / teszik a tébolygó lelkek / titkos sugdosódásait”:

*Értsük úgy,
hogy (...)
kikacagják a szót,
még a névelőt is, olykor a teljes mondatot kikacagják,
nagy gyönyörűséggel forgatják meg a banálisnál banálisabb
mondatokba rejtett banális érzelmeket a garatjukon,
feleselnek, gurguláznak, visonganak –
az alább megadott, sugdosódásra alkalmas mondatok alapján
improvizálnak, mondom rendezőnek, dramaturgnak.
Játszi kedvüktől talán csak
a pontokat és a vesszőket kímélik meg.*

(Sz, 22.)

Mínta a költői szellem által megjelenített *Néreisek* szólaltatná meg a szatíriájának szűkebb értelemben vett szirénénekét, amely viszont gazdagon szétárad a teljes szereplői kóruson, kibontakoztatva ezáltal a színjáték tágabb értelemben vett szirénénekét, a Szirénének saját nyelvi valóságát. A létezés tragédiájára vonatkozó néma tudást leplezi tehát a szirénhangon megszólaló alakok értelemromboló éneke, amely így mind az ábrázolt látványok és események, mind az ábrázolásmód síkján érzéki tüneményné, féktelen „gurgulázássá, visongássá”, sőt „gúnykacajjá” változtatja az érvényes jelentés nélkül maradt, „banálisnál banálisabb / mondatokba rejtett banális érzelmeket”. Az első rész végén „a *Néreisek* gúnykacajából feltorlódo hangzavar”: maga a mű, *Nádas Szirénéneke* – amelybe azért lágyabb hangok is vegyülnek, például a „rózsásujjú hajnalt” lefestő nyitókép vissza-visszatérő „édes locsogásainak” és „éles kis kottyanásainak” hangfestő nyelvi alakzatai, meg persze a darab megannyi nyelvi szépsége (Sz, 7.). Mindenesetre a *Szerelmes sugdosódásra ajánlott obligát mondatok, amelyek csak töredékesen, a Néreisek előadásában lesznek hangosak* kacifántos címalakzatát hordozó második rész után, vagyis miután „a tébolygó lelkek susogásától, lantjaik pendül / szavától, a *Néreisek* gúnykacajától, a vízlocsogástól és a / hullámveréstől teljessé lett a hangzavar”, elkezdődhet a tulajdonképpeni történet, illetve költői látomás a fiúkról, az anyákról és az apákról, továbbá a „lányokról”, a „hadfiakról”, a „hadurakról”, a „forradalmi bácsikákról”, a „jegyszédő nénikékről”... A mindig hármas csoportokba verődő, „tébolygó lelkek” posztapokaliptikus karneváljáról.

A harmadik, *Kirké a többiekkel és Télegonos a többiekkel* című résztől kezd igazán kibontakozni a színpadi alakok, jobban mondva a színpadon hármas csoportokban „tévelygő” alaktípusok, ha nem is története, de viszonyrendszere: a „fiak” (*Telemakhos, Télegonos és Hyakhintos*) magukra maradnak az anyákkal (*Pénélope, Kirké és Kalypso*) és hiányolják a távolban harcoló apákat (*Odysseus, Akhilleus és Menelaos*), továbbá szívesen enyelegnek a sziréneveket viselő „leánnyakkal” (*Thexiopé, Aglaopé és Peisinoé*). Mindeközben olyan képszerű történetfoszlányokat kapunk az elkészerítő logikájú világtörténelemből, leginkább a véres huszadik századéból, a „torkolattüzek vörösével megfestett második világháborús ég” alatt, (Sz, 51.) amelyek többnyire borzongatnak, olykor viszont nevetteknek (pontosabban nevettek borzongatnak). A *Párhuzamos történetek* második világháborús jeleneteinek tájképe emlékeztet *Az élet bizony álom* fejezet homokos tengerparti „világszínpada”, ahol a három „hadfi” egyike ugyanazt a vezetéknevet viseli, mint a 2005-ös regény utolsó fejezetének álomképében felbukkanó Fervega szakaszvezető. A fokozhatatlan borzalmak-

ban dúskáló, ráadásul a színdarab közepére helyezett egységet követi az idillikus tárgyú, ám saját korában jókora felháborodást keltő Manet-festményre utaló, *Reggeli a szabadban* című rész, amelyben „a mindenség már a következő pillanatban úgy ragyog, mintha / mi sem történt volna” a megelőző világháborús részben. Az ironikus színekkel megfestett s így csalfa idillben a „döglusta nemes ifjak” mintha megoldást találnának a „tömeggyilkos édesapáknak” és „hisztérikus édesanyáknak” köszönhető létezésre, a létezés öröklődő kínjára – a „leányak” iránt táplált szerelemben (ami persze előbb-utóbb úgymint utódnemzésbe, vagyis az örökletes családi zsákutca változatlanóságába torkollik):

*Mind a három sokszor meggyalázott édesanyámat szempillantás
alatt felejttem el, köpnék egyetlen drága tömeggyilkos
édesapámra, köpnék még
a sírhántjára is, ha eszembe jutna, sírjának lenne hantja,
nincsen többé apám és pótapám és bácsikám,
nem vagyok, anyám sincs, elmém mélyén kuporogva nem jut más
eszembe,
csak hogy
szeretem, szeretem, szeretem.*

(Sz, 76.)

A piknikes kosárákkal megkoronázott, hamis idillre következik a *Végezetül örömmünnepe* féktelen tömegjelenete, többek között a nagyon vegyes összetételű „forradalmi bácsikák” hármásának (Bakunyin, Martinovits Ignác és Robespierre) kánonjával. A „világszínpadon” zajló események „rózsásujjú hajnallal” (Sz, 7.) induló napja ezzel véget is ér – majd újramezkezdődik a Nyílt tengeren című zárófejezetben, amikor is a „világtengerek felett ismét serényen / kél ki / a rózsás ujjú hajnal”, csak hogy az általa megfestett „haragos habokból” immár „három vízihullaként” bukkanjanak fel a „fiak”, akik azonban nyomban magukhoz térnek a parton. (Sz, 100–105.) Minekutána, tudjuk meg az „éhes sirályként” érkező „szárnyas Nikétől”, egyfelől boldogan keblükre ölelik a „tárt karokkal” rájuk váró anyákat, másfelől kéjesen egyesülnek a „zsúfolt és bűzös menekülttáborból” hazatérő „lányakkal”. Ámde, csak hogy teljes legyen a már-már boldogságtól sugárzó családi tabló, a győzelem istennője még hozzáfűzi: „Arról pedig örök időkre hallgatunk, hogy az elhagyott / földnyelven, ahol maguk is megmenekültek, miként öltek le egy / hajlott korú szakállas hajótöröttet, Odysseust, a saját nemző / atyjukat...” Noha a *Szirénének* előgyakorlataként is olvasható, *Utolsó utáni első órán* című groteszk színházi etűd végén éppen ezzel a fausti ízű mondatot intézi a trónjáról letaszított aggastyán apa a győztes fiúhoz: „Maradok léted örök feltétele.” (Élet és Irodalom, 2000. 10., 22., 29.) Mindazonáltal most így szól a „fiak” apagyilkosságának magyarázata – és egyúttal a véres történetekben gazdag szatírvjáték sirályvívójagásba fúló zárszava:

*Más választásuk nem lehetett az örök életben maradáshoz.
Hádésnak is kellett valami vacsorára.
Nagyúr a kell.
Persephoné sem ellenezte.
Mindenki éhes, a világ üres.
Kifosztott, fűszeres.
Én is csak itt vívjogok az égen, hófehéren, s arra várok, hogy
valami kis belsőséget azért hagyjanak.
Egyszóval.*

(Sz, 105–106.)

Tehát akkor „egyszóval”, dióhéjban: a mitológiai és világtörténelmi díszletek közé helyezett családtörténet dramatizált „katyvaszában” küzdenek a „fiak” a „tömeggyilkos édesapák” hiányával és a „sopánkodó édesanyák” jelenlétével, meg persze a nekik köszönhető létezés örökletes „káoszával”. Hallgassuk most kissé hosszabban a nemzőik és szülőik jóvoltából tartós kínra ítélt „fiak” panaszos szólamat – annak egyes és többes számokat váltogató retorikáját:

*... a szaporodás valamennyi unalmas közhelyét jól összetették,
míg el nem jött a két végső bődülés,
én viszont nem intézhetem el ennyivel, azóta egész
életemet édesanyámékkal kell megosztanom, és
hol az egyik, hol a másik beszél bele,
vagy beszél ki belőlem.
Sophia nem egy csaj, édesanyám, hanem a nagy kérdés,
hogya a káoszt, amibe felelőtlenül belevetettek, egy élet
munkájával vajon megértem-e.
Az a nagy igazság, hogy az én finnyás özvegy édesanyám nem
csak engem nem kívánt, hanem édesapámban sem szerette és a mai
napig nem szívlelheti, amit az én édes kedves tömeggyilkos
édesatyám ebben a nagy genetikus lutriban rám hagyott.
Ha akkor jó volt édesanyáméknak belémrakni édesapámból a
férgesét, akkor most is meg kell vele elégednie. Belőlem
ugyan nem fogja tudni utólag kiszitálni vagy kiszemezni.
Nekem azzal is együtt kell töltenem az életem, hogy
édesanyámmal együtt
ki akarjuk belőlem szemegetni az édesapám férgesét. Vajon
kivel szemegessem az én jó édesanyám férgesét.
Amit az én jó édesapám ki nem állhatott.
Az én jó esetben eltűnt tömeggyilkos édesapámmal nem
szemegethetem. Pedig mennyire szeretném. Ülénk este a
szép lámpafényben és együtt basztatnánk édesanyámat a családi
fészek melegében. Hogy a fogkrémes tubusból
már megint előlről nyomta ki a krémet és nem hátulról...*

(Sz, 47–48.)

És noha most éppen egyes számban halljuk a „fiak” hangját, az általa képviselt hármas csoport, mint ahogyan a darab összes hármas csoportja, mindvégig az emberi faj történetének egészét érintő „nagy igazságot”, a létezés tragikus igazságát hirdeti, és annak sivárán tarka változatait szajkózza.

A legtágabb léptékű történetfilozófiai és embertani belátások szélárnyékában, az életművet végigkísérő, életrajzi–családi eredetű motívumok is megkapják végsőnek látszó helyi értéküket a szatírájuk lidércesen parodisztikus porondján. Személyesség és tárgyilagosság, közelségigény és távolságtartás, vallomásosság és szerepjáték: mindig is ezek az ellentétek jelölték ki az életrajzias elemek éppen adott helyét egy-egy Nádas-művön belül – a korai elbeszélésektől az *Egy családtörténet végén*, a *Találkozásokon* és az *Emlékiratok könyvé*n át egészen a *Párhuzamos történetek*ig, és tovább, a személyesség esélyét harsányan felszámoló *Szirány*éig. Csak hogy azután Nádas mégiscsak visszatérjen mindehhez a *Világoló részletek* emlékező önéletírásában. Az életrajzi motívum kezelése tehát nem más jelent, mint az írói önértelmezés és önismeret életpályányi gyakorlatát. Hogy mit kezd a felnőtt író a gyerek- és ifjúkor teljes tapasztalatát meghatározó, súlyos családi örökséggel, egyúttal általános érvényű condition humaine-nel: az árvasággal.

Tulajdonképpen az életrajzilag adott, egzisztenciálisan terhelt és mitologikusan mélyített családi képletre (fiú–apa–anya) épül a *Szirénének* szerkezete, amelynek talán legfontosabb poétikai szervezőelve: a teljes körű, kiterjesztett feszítvú mellérendelés. Költői érvénnyel szóródik szét a létezés egészét illető, vigasztalanul komor igazság a bőséges változatokban benépesített „világszínpadon”. Amennyiben Nadas, pontosabban a szatírájáték költői szelleme retorikusan egymás mellé tereli, sőt meghökkentően egymásba fogalmazza a történelmi, kulturális, világszemléleti, stílári és még ki tudja hányféle értelembe egymástól nagyon távoli dolgokat. Nézzünk néhány példát:

Jézus Krisztus és Rainer Maria Rilke *nevére kérem,*
segítsen fedél alá, adjon vizet, csillapítsa éhségemet,
ossza meg velem meleg ágyát, párnáját,
teste takaróját.

(Sz, 24. – kiemelések: BS)

Ha megfelelő az osztalék, akkor például ne legyél kíváncsi rá,
hogy bankod miből csinálta, az ég madarai sem kérdezik,
hogy mit egyenek és mit igyanak, ha az Úr úgyis ad nekik.
Ha tudnád, sóbálványá merednél.

(Sz, 26. – kiemelések: BS)

Édesanyám vajon miért nem zárta be a barlangjába
édesapámat, hogy ne hajózzon már át Ithakába vagy ne tudjon
Voronyezsbe menni hazát védeni.

(Sz, 48. – kiemelések: BS)

... de ehhez persze tudni kell, hogy riadalmas Persephoné
szakorvosi rendelethez még mindig nyeli mérgét és a kemény
antidepresszánsokat...

(Sz, 68. – kiemelések: BS)

A mellérendelő alakzatok sokféleségét hozza közös nevezőre a már említett görög tragédiaköltők és barokk szomorújáték-szerzők (vagy akár a kései Vörösmarty-versek) engesztelhetetlenül sötét egzisztenciális és antropológiai tudása, fűszerezve némi nietschei biológizmussal – ahogyan olvashattuk már a *Párhuzamos történetekben*, vagy olvashatjuk a *Szirénének* alábbihoz hasonló szöveghelyein:

Igazság szerint legfeljebb azt gondolhatom, hogy
lélegeztető készüléken vagyok, zabálógépen vagyok,
baszógépen vagyok, szarógépen vagyok,
ezeket a gépeket használom le anyagomat –
anyagommal alakul a biokémiai mintám, tegnap például két
élettanilag hasznos szellentés szünetében mintám szellemében
egyetlen esetlegesen kiválasztott másik szarógépnek vallottam
örök húséget.
Énem funkciók sokasága, folyamatok helyszíne.
Minden érzelmem funkcionális illúzió, a gyűlölet
és a gyilkosság sem kivétel.

(Sz, 27.)

Elszomorító belátás az emberről – magával ragadó költői nyelven. Játékosan önkényes, műfajilag zavarba ejtő, stílárisan mozgékonny összefoglalása a 2005-ös regényben ábrázolt és a 2000-es évek esszéiben megfogalmazott történelmi és embertani szkepszisnek. És egyúttal szatírájátékszerű lezárása az 1966-os *Protokollal* induló, a hetvenes évek végének *Takarításával*, *Találkozásával* és *Temetésével* látványosan meglendülő s egyszersmind majdnem teljességgel félbeszakadó dráma vonulatnak.

Felhasznált Nádas-szakirodalom:

- Balassa Péter, Kis Pintér Imre, Radnóti Sándor, Szegedy-Maszák Mihály, Vikár György: Egy démonikus mű. Nádas Péter: Emlékiratok könyve, *Kortárs*, 1988. 11.
- Csáki Judit: Pusztulás a köbön, *Magyar Narancs*, 2011. 2., 24.
- Forgách András: Énének, *Élet és Irodalom*, 2010. 5., 28.
- Forgács Éva: Radikális elfogulatlanság. *Holmi*, 2010. 12.
- Földényi F. László: „Elfuserált teológia”, *Magyar Narancs*, 2010. 6., 10.
- Jákfalvi Magdolna: A többesben az én, *Jelenkor*, 2011. 6.
- Koltai Tamás: Siratópamflet, *Élet és Irodalom*, 2011. 2., 18.
- Kovács Dezső: Odüsszeusz gyermekei, *revizoronline.hu*, 2011. 2., 13.
- Krupp József: Ex libris, *Élet és Irodalom*, 2012. 6., 1.
- P. Müller Péter: Rítus és leírás. Nádas Péter színjátékairól, *Jelenkor*, 2012. 10.
- Pilz, Dirk: Odysseus im Pott, *Neue Zürcher Zeitung*, 2010. 3., 1. [részletek magyarul: Sárossi Bogáta (vál. és ford.): „Tomboló világítélet.” Nádas Péter Szirénének című darabjának német nyelvű fogadtatásából, *Élet és Irodalom*, 2010. 5., 28.]
- Radics Viktória: Horribile dictu, *revizoronline.hu*, 2010. 7., 13.
- Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*, Budapest, 2003.