

nyúlállásoknál ennek nincs is jelentősége. Az ember jól ellehet a nem létező istennel.” (207)

Hogyha az Esterházy-publicisztika állatfiguráit összevetjük, akkor azt mondhatjuk, hogy a *kitömött hattúy* elegánsabb, a *halacska* pedig elevebb lény. Ez a *haris* viszont *költő* madár. Magyarországon mintegy 4000 rendszeresen fészkelő, *költőpár* él itt belőlük. (Ennek a harisnak azonban nincs semmi kapcsolata a közzel. A Haris közt, mely egyedüli közterületként 1950-ig magántulajdonban állt, egy görög kereskedő család után nevezték el, még a család prosperálása *közben*.) Amit még erről a guvatfélékhez tartozó madárról tudni érdemes, hogy egyik kedvence – és ezt nem a szerző tükrözte-trükközte – történetesen a *vetőmag*.

Dunajcsik Mátyás

Túlbeszélte hallgatás

(Nádas Péter: Szirénének. Jelenkor, 2010)



I. (előjáték)

Bár mindannyian tudjuk, hogy a szirének énekét meghallani egyet jelent a biztos halállal, Homérosz eposzának köszönhetően ha csak nyolc hexameter idejére is, de belehallgathatunk ebbe az őrtő, csábító kórusba. Az *Odüsszeia* tizenkettedik énekében járunk, s Kirké bölcs tanácsait követve a furfangos főhőst már rég odakötötték a hajóárbochoz, társainak

fület pedig viasszal dugaszolták el. Mint oly sok esetben, amikor emberi ésszel felmérhetetlen, a hétköznapi valóságtól igencsak elrugaskodott események elbeszéléséről van szó, Homérosz itt sem vállalkozik arra, hogy maga mondja el, mi történt. Mintha attól tartana, hogy a szavak csűrűs-csavarásában és a hazugságban mindig jeleskedő Odüsszeusz esetleg őt is rászedi. Ezért itt is csak azt tárja elénk, mit beszélt el viszontagságos útvjáról maga Odüsszeusz. Különös csavarja ez az *Odüsszeia* egészének, hiszen a leghihetlenebb részleteket mindig egy olyan hős szájából halljuk, akinek leghíresebb tulajdonsága éppen az, hogy csak akkor nem hazudik, ha nem beszél, bár könnyen lehet, hogy még akkor is. Nem árt tehát óvatosságnak lennünk vele.

E meglehetősen megbízhatatlan narrátor szerint tehát a következőképpen énekeltek neki a szirének a hazafelé vezető hajóút során: „Jer te dicső Odüsszeusz, jer, akhájok nagynevű dísze, / állítsd csak meg a bárkádát, hogy halljad a hangunk. / Senki se húzott el még erre a barna hajóval, / míg mézes dalait meg nem hallgatta a szánknak; / benne gyönyörködve ment el, gyarapodva tudásban: / mert mi tudunk mindent, mit a tágterü

trójai síkon / túrtak az argoszi és trósz küzdők isteni szóra, / és mindent, mi az életadó földön megesik még.”¹ Hogy a szirének éneke többek közt elviselhetetlen gyönyörökkel is jár, arra már Kirké is figyelmezteti Odüsszeuszt, s a nyugati kultúra későbbi korszakaiban a szirének tulajdonságai közül ez lesz a legfontosabb; nem véletlen, hogy ezek a furcsa, csábító lények nőnműekként vannak ábrázolva, s a keresztény szimbolikában leginkább a kárhozatra csábító hús, az érzéki gyönyörök veszélyes dalnokaiként találják meg a helyüket.

Ha azonban visszatekintünk a fönt idézett homéroszi sorokra, jól láthatjuk, hogy a szirének csáberejének igazi lényege itt még nem ez, hanem a tudás: a szirének nem kevesebbet ígérnek Odüsszeusznak, mint hogy megosztják vele az Idő teljességére vonatkozó tudásukat, mely tehát a múltat, a jelent és a jövőt is egybefogja, és amely az elfeledhető múltnak, a kiismerhetetlen jelennek és a kiszámíthatatlan jövőnek kiszolgáltatott halandó számára talán a legjobban vágyott adomány. Nem csoda, ha ennek az ajánlatnak a hallatán Odüsszeusz is sírva könyörög földugós bajtársainak, hogy eresszék el.

Több mint kétezer-hétszáz évvel később a szirének még mindig élnek és virulnak, Odüsszeusz pedig még mindig ott áll a hajón, szorosan az árbochoz kötözve. Számtalan feldolgozás és újraelbeszélés után többek között egy prágai kishivatalnok, bizonyos Franz Kafka tollán is újraélednek, aki talán maga is megsejtett valamit a kalandjait elbeszélő Odüsszeusz megbízhatatlanságából, mivel a híres történetet egészen másképpen meséli el. Rögtön két lehetséges verziót is elénk állít, ami azonban mindkettőben közös, az a szirének hallgatása, és hogy itt nemcsak az evezőpadokon izzadó bajtársak, de maga Odüsszeusz fülében is ott feszül a két ravasz viaszgolyócska, nehogy bármit is meghalljon az énekből. Mint írja, Odüsszeusz megérkezésekor a szirének „nem énekeltek, akár mert azt hitték, ezzel az ellenféllel csak hallgatásuk mérközhet meg, akár mert a viaszra meg a béklyóra gondoló Odüsszeusz arcán sugárzó boldogság elfelejtette velük még az éneket is. // Odüsszeusz azonban, hogy úgy mondjam, nem hallotta hallgatásukat, azt hitte: énekelnek, de ő védve van, és nem hallja. Futó pillantást vetett nyakuk hajlatára, sóhajto keblükre, könnyben úszó szemükre, félig nyitott szájukra, ám azt hitte, mindez az általa nem hallhatóan elzengő áriák velejárója.” Vagy pedig: „Talán, bár emberi ésszel ez már fel sem fogható, Odüsszeusz csakugyan észrevette, hogy a szirének hallgatnak, és bizonyos fokig csak pajzsként fordította szembe velük s az istennel a fenti látszattörténetét.”²

Hogy Kafka 1917-ben született szirénjei mit tudtak vagy nem tudtak az Idő teljességéről, az soha nem fog kiderülni; az mindenesetre bizonyos, hogy Kafka Odüsszeusza már nem is volt kíváncsi arra, amiről énekeltek volna. Meglehet azért, mert Kafka úgy gondolta: ami a homéroszi szirének felbukkanása óta eltelt kétezer-hétszáz évben végbement, és ami még várható volt

az Idő teljességében, annak egyetlen adekvát megfogalmazása csak a hallgatás lehet.

A XIX–XX. században a szirének egyébként is a mindennapi élet részévé, nemegyszer főszereplőjévé váltak, igaz, nem a hallgatásukkal, hanem az általuk keltett éktelen lármával, és nem mitológiai csodalényekként, hanem zajkeltő eszközökként. 1819-ben ugyanis Charles Cagniard de la Tour párizsi mérnöknek az a hőbortos ötlete támadt, hogy a skót fizikus és összeesküvéselmélet-gyáros, John Robison 1790-es években feltalált eszközeinek továbbfejlesztett változatát *szirénának* nevezze el, visszacsatolva a szirének történetének egy Odüsszeusz előtti epizódjához, miszerint eredetileg Perszephóné társnői voltak ők, akiknek Démétér istennő adott szárnyakat és átható hangot, hogy a létező világot keresztül-kasul berepülve a Hádész által elrabolt leányát megkeressék. Mindenesetre a huszadik század két világháborúja során számtalan alkalommal hallatták élesen vijjogó hangjukat az éppen bombázott városok fölött is, sokkal kevésbé csábítva, mint inkább üzve a hangjukat meghalló halandókat, akik a gyönyörtelinelik már egyáltalán nem nevezhető ének hallatán igyekeztek minél hamarabb légvédelmi pincéikbe és óvóhelyeikre behúzódn.

Huszonhét évvel a karkai néma szirének születése és éppen százhuszonöt évvel az ominózus zajkeltő eszköz keresztelője után, 1944-ben hasonlóképpen vijjoghattak a szirénák, ha voltak, Budapest fölött is, amikor egy éjszakai légitámadásra fölriadva egy anya kirántotta az ágyából akkor két éves kisfiát, és a budapesti bérház negyedik emeletéről megindult vele a pince irányába. Az álmából felriasztott kisfiú első emlékképe, ahogy azt hatvanhat évesen egy fényképészeti kiállítás katalógusában leírja, ennek a bérháznak a sötét lépcsőházi fordulója.³ A kisfiút Nádas Péternek hívták, s hatvanhat évvel az emlékezetes budapesti éjszaka után, 2010. február 28-án mutatták be *Szirénének* című szatíráját a németországi Theater an der Ruhr színpadán az olasz Roberto Ciulli rendezésében; magyar nyelven pedig a Jelenkor kiadásában, az idei Könyvfesztiválon vehették először kezükbe az olvasók.

II. (színjáték)

Különös helyzetben van a recenzens, amikor erről a könyvről kell írnia, hiszen olvasáskor rögtön fölmerül több szempont is, ami a mű igazi értékelését majdhogynem lehetetlenné teszi. Az első és legfontosabb ilyen szempont, hogy ha máshonnan nem, a kötet fülszövegéből tudható, hogy ez a szöveg felkérésre, a hat Ruhrvidéki város – Bochum, Dortmund, Essen, Moers, Oberhausen – színházait összefogó *Európa Odüsszeiája* című projektre készült, melynek keretében hat (angol, lengyel, magyar, német, osztrák és török) szerzőt kértek fel arra, hogy egymástól szigorú elszigeteltségben újraírják az *Odüsszeia* epizódjait, és hogy „a hat színház dramaturgjai közös megbeszéléseiken az általuk kiválasztott szerzők alkatára és az egyes színházak szellemi elképzeléseire szabták a témát.” Mindebből pedig a recenzens számára az a legfontosabb, hogy a mű tehát elsősorban és eredendően német

színpadra, egy német színház számára készült, s így evidensen a legszorosabban a kortárs német színházi hagyományhoz kapcsolódik. Amit a szerző bizonyosan nagyon jól ismer – a recenzens azonban szinte egyáltalán nem.

De ha még ismerné is, sem lehetne biztos abban, hogy reális képet tud alkotni magában egy olyan műalkotásról, mely igazi valóságát csak a színházi megvalósításnak a szövegen kívül megszámlálhatatlanul sokféle más elemet és művészeti ágat megmozgató eseményéből lehetne megismerni. Hiszen a szövegen kívül ott van még a rendezés, a fények, a jelmezek, a díszlet, a színészek külön-külön és együttesen is más és más teljesítménye, s mindez egy olyan kulturális-földrajzi kontextusban, mely radikálisan különbözik a recenzens jól ismert és megszokott hétköznapijaitól.

Ugyanakkor Nádas Péter műveinek régi és lelkes olvasójaként mégsem akaródzik megtagadnia magától azokat a szellemi izgalmakat, melyekkel egy új Nádas-könyv megjelenése és elolvasása együtt jár, s így talán az sem lesz egészen haszontalan, ha ezen izgalmakat írott formában is igyekszik megosztani másokkal. Talán még akkor is, ha, mint az én esetemben, ezen érzések főként a zavar és a kritikusi rosszkedv Szküllája és Kharübdiszé között hányódnak, mint a jeles szirén-epizód után Odüsszeusz hajója.

Öszintén szólva mindig valami kényelmetlen feszengés vesz rajtam erőt, amikor Nádasnak olyan munkáival kell foglalkoznom, melyek nem szigorúan a széppróza területén helyezkednek el. Esszéinek kínosan emelkedett hangneme, időnként bombasztikus, kinyilatkoztatásszerű megállapításai, rejtélyes dichotómiái – miközben rengetegszer beszél az európai dichotomikus gondolkodás alapvetően téves voltáról – sokszor még az egészen hideglelős éleslátással véghezvitt problémafelvetéseit, szíriói tudásának minden erényét felvonultató esettanulmányainak szépségeit is elhomályosítják előttem. Színházi munkáival pedig legalább ugyanennyire nehéz bármit kezdenem, jöllehet a színpad és a színpadi szituációk szépprózai munkáinak is fontos témái, hiszen az *Emlékiratok könyve*⁴ például teljes mértékben olvasható afféle „színházi regény”-ként is.

Érteni vélem, milyen jelentősége volt annak idején a „három T”-vel jelzett időszakban született trilógia, a *Takarítás* (1977), *Találkozás* (1979) és *Temetés* (1980)⁵ című drámák születésének, egyfelől mint az *Emlékiratok könyve* feszített test-viszonyainak, részben elbeszélői világának, és Nádas egész emberszemléletének kidolgozásához szükséges előtanulmányoknak, másfelől mint a diktatúra korszakának füledt némaságra ítélt, szorongató légkörét, a benne való (mind szóbeli, mind testi) értelmes kommunikáció és egyáltalában az *élet* lehetetlenségét egyszerre demonstráló és dekonstruáló, radikális színházi kísérleteknek. Érteni vélem a rajtuk keresztül körvonalazható színházi ideált is, mely egyszerre szeretné elvetni a klasszikus polgári színját-

³ Lásd: Nádas Péter: *Az első kép* = N. P.: *Hágai szövegek*, <http://nadas.irolap.hu/hu/hagai-szovegek>

⁴ Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, Jelenkor, 2003.

⁵ Kötetben együtt: Nádas Péter: *Drámák*, Jelenkor, 2001.

¹ Homérosz: *Odüsszeia*, XII, 184–192, ford.: Devecseri Gábor.

² Franz Kafka: *A szirének hallgatása*, ford.: Tandori Dezső = F. K.: *Elbeszélések*, Palatinus, 2001, 378.

szás avitt realizmusát és „életszerűségét”, de nem akar visszatérni az eggyel korábbi dikciós színház üres nagyotmondásához sem, hanem valami végletekig feszített személyességgel és színpadi erotikával, és vállaltan, akár az önparódiáig menően teatralis gesztusok használatával szeretne visszavezetni az archaikus szertartások hatásmechanizmusához. Látom ennek a színházi ideálnak a szellemi-hagyománybeli forrásvidékeit is, a Robert Wilson-féle mozdulatlanság, a Grotowsky-féle „szegény színház”, az Artaud-i kegyetlenség, a beckett-i sivárságon túl megmutatókozó egzisztenciális költészet hatását és az erre való igénybejelentést. Ezen a kontextuson belül a *Takarítást* és a *Találkozást* is tudom értelmezni; a *Temetést* viszont már legfeljebb csak mint kortörténeti kuriózumot látom, a külföldi példák ismeretében a korabeli és korábbi világszínházi kísérletekhez képest kevés újat vagy specifikusat találok benne, olvasni pedig képtelen vagyok a felháborodás érzése nélkül. Etikailag például nem tudom elfogadni az olyan színpadi utasítást, ami így szól: „ennek a csendnek az időtartamát éppen úgy, miként az indításnál, a közönség tűrőképességéhez kell igazítanunk, de úgy, hogy a tūrési határon mindenképpen jóval túl legyünk, mondjuk, a botrány határán”⁶ – egyszerűen azért, mert nem hiszem, hogy egy politikai rendszer, de akár csak a polgári jólneveltség diktatúrájára is adekvát válasz volna egy diktatorikus művészeteszmény megvalósítása (vagy annak kísérlete).

A *Szirénének* persze harminc évvel a *Temetés* után készült, s immár egy gyökeresen eltérő világtörténelmi és kulturális kontextusban – szinte alig is találni benne olyan vonásokat, melyek a korábbi trilógia három darabjára emlékeztetnének, jóllehet a darab műfaji meghatározása, a szatírjáték mint a tragikus trilógiákat lezáró és feloldó műfaj akár erre is engedhetne következtetni. Bár az is igaz, hogy a három Nádas-darab esetén sem tisztán tragikus trilógiáról van szó, hiszen a *Takarítás* és a *Temetés* műfaja az alcím szerint „komédia, szünet nélkül”, a *Találkozás* pedig „tragédia, szünet nélkül” – ezek a szavak azonban a XX–XXI. században már vajmi keveset jelentenek. Magukat szellemesnek gondoló rendezők és értelmezők általában még a régebbi korok színműveinek műfaját sem veszik komolyan: a komédiákat azzal igyekeznek a nagyobb megbecsülés felé taszigálni, hogy tragédiáknak nevezik őket – a tragédiák egyre problematikusabb pátoszáat pedig azzal tompítják, hogy rendre komikus vonásaikat próbálják kidomborítani. Hogy ezek után miben állna a *Szirénének* szatírjáték-jellege, az szintén kérdéses, hiszen ez a műfaj az antik meghatározások szerint elvileg a felhőtlen nevetés, a fékevesztett altesti és szexuális humor, a bőrleshűsökként csetlő-botló, szeretnivalóan részeges és gyáva, valamint folyamatos baszhatnékkal küzdő szatírok felségterülete kellene, hogy legyen, feloldandó a darabot megelőző tragédiák súlyos pátoszáat – Nádas legújabb darabja viszont leginkább olyan sajátos elegynek tűnik, mely a tragédiák paterizmusát keveri a szatírjátékok közönségességével, s mindezt úgy, hogy mind a tragédiák nemes komolyságát, mind a szatírjátékok felszabadult életörömét nélkülözi.

Legalábbis jelenleg csak ez látszik belőle a könyv szövege alapján, mely egyébként maga is épp olyan hibrid teremtmény, mint a címben szereplő félig madár, félig nő szirének, vagy a műfaji megjelölésben lévő félig kecske, félig férfi szatírok. Hiszen ellentétben a drámák hagyományos szétválasztásával, itt a szerzői utasítások is ugyanúgy versbe szedve és középre zárva jelennek meg, mint a szereplők megszólalásai, bőbeszédűségük és stilizációjuk pedig semmiben sem marad el a dráma többi szereplőjének szövegeitől – mintha nem is egy előadásra szánt színdarab szöveggönyvét látnánk magunk előtt, sokkal inkább egy elképzelt színelőadás szépirodalmi eszközökkel ábrázolt *vízióját*, mely ebben a formájában viszont talán feljogosít arra, hogy előadás híján mint könyvdrámát is megpróbálhassuk értelmezni.

III. (szatírjáték)

A mitológiai témához illően időtlen helyszín egy tengerpart, mely mintha két Caspar David Friedrich-képből volna összeszerkesztve: a Nádas *Mélabú'* című esszéjéből jól ismert *Holdfényes tengerpart*⁸ sejtelmes tájképéből, melynek távoli horizontján a darab végén még a festmény három hajótöröttje is megjelenik,⁹ és Friedrich mester valamelyik kolostor- vagy templomrom-ábrázolásából,¹⁰ hiszen a szerzői utasítás szerint a szirének tengerpartján „Boreas szelíden lélegzik át egy kiégett / és immár félig a homokba temetett templom hajóján, / melynek gótikus ívei és beszakadt ablakszeméi / szintén nyitva állnak / és ízekkel eltelten áradnak ki rajta / ölelnyi döglegyek” (7) – az olvasó pedig aligha állhatja meg, hogy eme meggyalázott katedrálisban ne a *Majmok bolygója* félig tengerparti homokba temetett Szabadság-szobrának európai változatát azonosítsa, mint egy civilizáció mulandóságán és végső csődjén való érzékenyülés kiváltására leginkább alkalmas objektumot, természetesen egy kis cinikus sartré-i légsereglettel megbolondítva (az „ölelnyi döglegyek” kifejezés egyébként a darab leghumorosabb szófordulata – kár, hogy jószérivel az egyetlen is).

Ezen a szintéren jelennek meg hármas csoportokban a „nyugalanságtól űzött / álcás és álruhás alakok, elszabadult lelkek, / az éjszaka kétlábú rémei” (7), akik az egyetlen stabil szereplő, a kommentátor (porondmester? konferanszié?) feladatait ellátó Perszeponé szerint „egyedül nem lehetnek és soha párosan” (12), s e csoport-létre utaltságuk jelenti kárhozottságukat, híven a nádas szerelemten és antropológia legfontosabb alapelvehez, ahol a magányból kiszakított, szerelmi egyesülésre vágyó individuumok legnagyobb tragédiája mindig a kölcsö-

⁶ Nádas Péter: *Drámák*, Jelenkor, 2001, 268.

⁷ Nádas Péter: *Mélabú* = N. P.: *Esszék*, Jelenkor, 1995, 86–117.

⁸ *Meeresküste bei Mondschein*, 1830 körül, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seashore_with_Shipwreck_by_Moonlight.jpg

⁹ Lásd a *Nyilt tengeren* című zárójelenetet (100–106).

¹⁰ Lásd például a *sziréna* keresztelőjével egy évben született *Behavazott kolostori temető* (*Klosterfriedhof im Schnee*) című képet 1819-ből, vagy: *Kolostor a tölgyerdőben* (*Abtei im Eichwald*), 1809–1810, http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Caspar_David_Friedrich_049.jpg, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abtei_im_Eichwald_%28C_D_Friedrich%29.jpg

nösségi viszony felvillanó lehetőségét meghiúsító harmadik fél. A továbbiakban pedig ezek a figurák adják elő, afféle hármas csoportozatokra osztott kórusokként vagy megháromszorozott szereplőkként azt a mitológiai-történelmi esztrádműsort, mely sokkal kevésbé egy hagyományos dráma lefolyására, mint inkább egy oratórium hosszú magánzámokkal, majd egymásra felelgető responsoriumokkal – és akár az előadásba is beemelt narrátori szólammal – dolgozó dramaturgiájára emlékeztet.

Esztrádműsort írtam az imént, és nem véletlenül: a szirénekhez és Odüsszeuszhoz kapcsolódó mondanakör ugyanis leginkább csak apropója a filozófiai futamokkal, hosszan kitartott panaszáriákkal és föl-fölmerülő történet- illetve dialógustöredékekkel dúsitott szövegáradatnak, melynek főtmája természetesen a napnyugati kultúra végső csődje és az ember reménytelen primitivitása, ősi ösztöneinek való kiszolgáltatottsága és végtelenül alantas, kicsinyes viselkedése, ahol a görög mitológiai történetek szétválaszthatatlanul összefonódnak és keverednek a XX. század (és az összes többi század) nagy történelmi traumáival, Trójától Mohácson és a Don-kanyaron át Auschwitzig és vissza, különös hangsúllyal a hol háborús hősként, hol távollévő és fájdalmasan hiányolt családtagként, hol pedig szimpla tömeggyilkosként megjelenő odüsszeuszi apafigurán.

Amivel egyébként nem volna semmi baj, ha ezek a történet-töredékek és panaszáriák nem rekednének meg minduntalanul a kétségtelenül igaz, ám a maguk pőreségében meglehetősen lapos általánosságoknál, időnként határozottan néptanítói hangot megütve, mint a következő, a darab üzenetét nagyjából-egészében összefoglaló passzusban: „Miként korábban, a lisszaboni földrengést követően, Auschwitz / után is felmerült a teodicea nagy kérdése, ami még korábban / szöget ütött már Epikurosz fejébe is, holott neki még / kétszázhetvenkét évet kellett volna a mi Krisztus urunk / születésére, kétezerhuszonhét évet a lisszaboni földrengésre / várnia, de nagy okosan nem várta ki. Auschwitzot sem / várta ki. Rögtön azt / gondolta, hogy három eset van. / Isten nem mindenható. / Isten nem jó. / Isten nem létezik. / Ha viszont mégis lenni találnának / istenek vagy közülük akár egyetlen 1 mindenható, akkor / kétezerkétszázhetvenkét végzős év után, / mégiscsak választ kell majd kapnunk arra a kérdésre, hogy / miért ilyen vérnősző, haszonleső, főleg miért ilyen végtelenül / ostoba / ez a mi Istenünk.” (28)

Hogyan is mondta Vörösmarty Mihály 1846-ban? „Az emberfaj sárkányfog-vetemény: / Nincsen remény! nincsen remény!” Vagy hogyan mondta az öreg szatír, Szilénosz az őt kergető Midász királynak a makedón erdőben? „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem *lenni*, *semminek* lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.”¹¹ Természetesen Szilénosz, vagyis a mitikus múlt ködbe vesző kezdetei óta másból sem áll a napnyugati művészet, mint ennek az alapigazságnak a szajkózásából, s ezen mit sem változtatott az, hogy a görög után

római, keresztény vagy éppen modern egzisztencialista szempontból tekintettünk a problémára, vagy hogy hány vérgőzősebbnél vérgőzősebb évszázad bizonyította be újra és újra a tétel igazságát éppen akkor, amikor már elkezdünk az ellenkezőjében reménykedni. Csakhogy nem mindegy, hogy ez a tétel az előadás *utáni* katarzis lélekiemelő pillanataiban képződik-e meg magától, mintegy természetes következményként a befogadóban, vagy az előadás *közben* rágják a szájába minden ötödik percben azt az Idő teljességéről és az emberi történelemről szóló tudást, mely minden bizonnyal a jóstehetségük megosztásával kecsegtető sziréneknek is birtokában volt.

Nádas harminc évvel ezelőtt, a *Temetés* során egyszer már sírba tett mindent, ami színház, színész és közönség, játék és kommunikáció, szeretet és gyűlölet, test és beszéd, filozófia és történelem. Radikális koncepciója mentén megírt egy eljátszhatatlan, elviselhetetlen és elfogadhatatlan drámát, melynek során saját képzeletbeli színpadán megvalósította azt az ásitó ürességet, az emberi létezésnek azt a sötéten kilátástalan örvényét, amely minden dráma és minden műalkotás legmélyén ott fortyog és lüktet. Azonban ahogyan Friedrich Nietzsche, ennek az örvénynek az egyik legnagyobb teoretikusa írja, az igazi színháznak ez az örvénybepillantás még nem a születése, csupán az előfeltétele: „Ha megpróbálunk a napba meredni, majd elkáprázunk tőle, utána sötét foltok cikáznak szemünkben, mintegy gyógyírként az elszenvedett sérülésre. Így megfordítva a szophoklészi hősök ragyogó képeit, röviden a maszk apollóni mivoltát a természet mélyébe és iszonyatába bepillantó tekintet teremtette, hogy mintegy fénylő foltok balzsamával gyógyítsa a borzalmak éjétől felsebzett szemet.”¹²

A *Szirénének*ben Nádas mintha arra tett volna kísérletet, hogy a *Temetés* nullapontját hátrahagyva még abban az utolsó előtti pillanatában rögzítse a drámát, amikor teljes és egységes, különálló karakterek és cselekmény még nem formálódott ki ebből az ő-szönyatból, csak a tér és az idő legkülönbözőbb pontjairól összeverődött, fölbukkanó majd alámerülő töredékeket és morzsákat vet föl az emlékezettel kéz a kézben együtt dolgozó képzelet, hogy a sokkhatást valamiképpen tompítsa a maga számára. Az archaikus világrendben ez a stádium a még személyekre szét nem szakadt tragikus kórus önkívületben vonagló panaszéneke volna, Nádas megháromszorozott szereplői azonban ehhez az ordításhoz már túlon túl intellektualisak. Kantot, Epikuroszot idéznek, valami furcsa kortársiaság szellemében időnként tőzseárfolyamokról, hosszról és besszről, hekkerekről, internetes providerekről, apróhirdetésekről locsognak össze-vissza, a darab végén pedig a győzedelmes Niké egy kis piros Fiat Topolinóba pattan, miután tudósította a közönséget arról, hogy az apjukat kereső hajótörött ifjak, név szerint Télemakhos, Télegonos és Hyakintos az éhhalál rémével viaskodva végső soron a saját nemzőjüket falták fel, aki éppen

¹¹ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford.: Kertész Imre, Európa–Mérleg, 1986, 37.

¹² *Uo.*, 77.

azt hitte, „végre megtalálta imádott / Ithakáját, / és ezek hárman az ő kedves honfitársai.” (105)

S az a probléma, hogy ebben a tértől és időtől függetlenül, furcsán dehierarchizált egyvelegben, ahol anélkül kerül egymás mellé a Topolino és az emberevés, Trója és a Don-kanyar, a rózsásujjú hajnal és a tömegyilkosság meg az apróhirdetés, hogy külön-külön vagy együtt meggyökeresednének valamilyen konkrétumokban, a mégoly borzadályos szavak és kijelentések is elveszítik a súlyukat: a történelem iszonya kimondhatóvá válik ugyan, de csak üres frázisokkal, melyeket mindennapi életünk során eleget hallunk Nádasnál jóval szerényebb tehetségű szónokoktól és tévébemondóktól. Talán a modern kornak épp ez a szüntelen katasztrófa-fecsegése bírta annak idején hallgatásra Kafka szirénjeit: a bizonyosság, hogy az egyenesben elmondott szilénoszi bölcsességük hallatán Odüsszeusz már csak legyintene, hogy ugyanezt ő már százszor hallotta a nagyapjától, meg a féllábú fedélzetmesterétől is.

Amivel végső soron csak annyit akarok mondani, hogy (el-lentétben akár az ebből a szempontból sikerültebbnek tekinthető korábbi drámákkal, elsősorban a *Takarítás*sal) a *Szirenének* című színdarab minden látványos grecizálása ellenére – amihez hozzátartozik a görög mitológiai alakok nevének Kerényi-féle átírása is – mélyen morális, sőt moralizáló mű, s mint Nietzsche-től tudjuk, „a morállal (kivált a keresztény, vagyis a feltétlen morállal) szemben az életnek mindig és elkerülhetetlenül a rövidebbet *kell* húznia, és sosem lehet igaza, hiszen az élet, az valami esszenciálisan nem morális – így hát a megvetés és az örökös Nem súlyától elnyomorodott életet végül is méltatlannak *kell* érezünk arra, hogy kívánjuk, hogy értéket lássunk benne.”¹³ És pont ez hiányzik Nádas darabjából: a tragédiák és borzalmak ellenére a létezésnek, az életnek az a derűsen elszánt, görögös afirmációja, ami nemcsak a dőzsölni induló, kanos szatírok huncut szemében csillog kiirthatatlanul, hanem a társait vesztett, egyetlen deszkaszálba kapaszkodó Odüsszeuszében is.

Mikola Gyöngyi

Kertész anygala (Megjegyzések a Haldimann- levelekről)

(Kertész Imre: *Haldimann-levelek*. Magvető, 2010)



1977. március 19–20: A Neue Zürcher Zeitungban Eva Haldimann *Nem zsidó sors – magyar történelem* címmel közöl átfogó tanulmányt olyan kortárs magyar irodalmi művekről, amelyek a zsidó sorsot tematizálják, ennek utolsó, *A determinizmus ellen* című fejezetében külön foglalkozik az akkor frissen (másfél évtizedes kényszerű vá-razozás után) megjelent *Sorstalansággal*.

Kertész Imre *Haldimann-levelek* címmel kiadott, a tanulmány szerzőjéhez, a svájci irodalomtudóshoz, kritikushoz és műfordítóhoz, a magyar származású Haldimann Évához szóló levelei mindenekelőtt egy csodálatos és megható barátság történetének dokumentumai, egy barátságnak, mely az irodalom révén született, s melyet a hasonló művészeti ízlés és gondolkodás táplált évtizedeken keresztül. Csodálatos, mert minden körülmény ellene szolt a hetvenes években a kapcsolatfelvétel pusztá lehetőségének is, a kulturális információáramlásnak a „nyugati” Svájc, és a „keleti” Magyarország, a vasfüggöny két oldala között, ahol a *Sorstalanság* kritikusa és szerzője éltek. És megható is ez a 62 darabból álló gyűjtemény, mert az író levelei az 1977-es első-től a 2002-ben keletkezett utolsóig (azóta a szerkesztő megjegyzése szerint telefonon beszélgetnek) olyan hálával és tisztelettel szólítják meg a kritikust, olyan eleganciával és melegséggel, hogy e stílus által a levelek későbbi, kívülálló olvasója is érezkelheti: milyen lehetett az a szellemi-lelki sivatag, melyben a levelek írója élni kényszerült, milyen lehetett a diktatúra légköre, ha a könyvről szóló néhány értő és elismerő bekezdés egy hosszabb cikkben kivételes jelentőségre tudott szert tenni az életében. Olyan kezdet lett, melyhez a levelek írója mindig visszatért, évtizedek múltán is megidézett, mintegy újraélve annak az első érintésnek múlhatatlan örömét, ahonnan kezdve író és kritikusa többé nem engedi el egymás kezét, keresik és meg is találják a személyes találkozások alkalmait, kölcsönösen támogatják egymást, kiállnak egymás mellett az aljas politikai támadások viharában, szinte sorstársak lesznek: a Nobel-díj, levelének tanúsága szerint, Haldimann Éva életének is legnagyobb szakmai sikere és egyúttal személyes boldogsága.

„Talán nem is sejtí – írja Kertész még 1977. decemberében –, hogy a némasággal folytatott napi küzdelem közepett milyen különös ajándék számomra egy független szellem méltató érdeklődése.” 1992-ben Bécsből pedig azt hozza Haldimann tudomására, hogy „Szoktam visszaélni okos és értő kritikáival, és ide-

oda küldözgetem, barátoknak, kiadóknak is.” Budapestről pedig ugyanebben az évben: „Nagyon jólesett, amit a *Gályanaplóról* írt; ebben a kritikai sivatagban, ami az én lábaimnál, a honi talajon elterül, éppen hogy egy-két barátságos szót kaptam érte; de a könyvet elvitték, és ez talán azt jelenti, hogy megszerették.” 1993-ban Berlinből keltezett levelében pedig így méltatja Haldimann szerepét abban, hogy Németországban ismert és elismert szerző lett: „Drága Éva, hogy ki az anygal, azon ne is vitatkozzunk: természetesen, hogy Maga, csakis Maga. Különbön alig fordul elő olyan este, amikor felolvasok, hogy a Maga neve el ne hangzana: mindig velem van valaki a kiadótól, és mindig elhangzik a kérdés, hogyan jut a berlini kiadó megfelelő információhoz pl. a magyar irodalmat illetően (magyarán szólva, honnan az ördögből húztak elő pl. engem) – s ilyenkor Maga az, akire hivatkoznak; látja, mennyire beérik az ember évtizedeken át folytatott tevékenysége, hogyan nő lassan túl rajtunk az, amit teszünk, és hogyan kezd el lassan sugározni.”

Kertész az újabb kötetei elküldése mellett értesíti Haldimant az aktuális magyar belpolitikai helyzetről, a személyével kapcsolatos támadásokról, s az ezekre adott reakcióiról is, megküldi például az Írószövetségből való kilépési nyilatkozatát Csoóri Sándor hírhedt *Nappali hold* című antiszemita írása miatt. (A *Nem tűröm, hogy kirekesszenek* című, az Írószövetségnek küldött levelet a kötet is közli.) És fordítva: ő maga is figyelemmel kíséri és érzékenyen reagál a Haldimann Évát érő támadásokra, nehézségekre.

E kölcsönös figyelem és nagybecsülés fényében igencsak különös, és fájó hiányérzettel tölti el az olvasót a tény (e hiányérzetnek Károlyi Csaba is hangot adott a kötetről szóló ÉS-beli írásában), hogy Haldimann Éva Kertészről szóló írásai nem olvashatók teljes terjedelmükben a kötetben, csak kivonatok belőlük. Ha már a levelei nem maradtak fenn egy-kettőt kivéve, legalább kritikáit érdemes lett volna a maguk teljességében közölni a kötetben. Vajon miért tekintett el a szerkesztő az író leveleiből kirajzolódó értékrendtől, milyen megfontolásokból csonkította-rövidítette a Kertész számára oly kitüntetett jelentőségű Haldimann-írásokat? Ráadásul Haldimann közvetítő szerepe nem csak Kertész esetében volt sikeres. Ahogy a kötet jegyzeteiből megtudhatjuk: „Informáltságának, kiegyensúlyozott szemléletének köszönhetően recenziói tájékozási pontot jelentettek nemcsak a német kritikában, hanem a magyar művek európai befogadásában is. [...] Nagy német kiadók külső lektoraként dolgozott, s így számos magyar mű és életmű kiadása az ő pontos műleíró tevékenységének köszönhető.”

A *Kulturális azonosság poétikája 2.* című tanulmányában, mely a legújabb, *Déli témák* című esszékötetében olvasható (zEtna, 2009) Thomka Beáta kitér a kortárs magyar irodalom német ösztönzésére, a német kulturális igényeknek való megfelelésnek, a német minták átvételének irodalmunkra tett hatására is. Ennek kapcsán jegyzi meg: „A külső hatások felmérése nélkül egyelőre bizonyos irányok, tárgyválasztások és egyéb jellemzők értelmezése sem teljes. Nemigen készültek még a

magyar műveket érintő elemzések, amelyek nem csupán a magyar szerzők német kritikája, recepciója kivonatolására korlátozódnának. Külföldön ugyanakkor több magyar mű vált a kritikai komparáció, a világirodalmi kontextust tekintetbe vevő elemzések tárgyává.” A *Haldimann-levelek* kiadása jó alkalom lehetett volna a szélesebb magyar olvasóközönségnek, hogy betekintést nyerjen Kertész német recepciójának alakulástörténetébe a kivételes irodalmi barátság dokumentumai mellett. A Kertész–Haldimann-párbeszéd e „másik oldalának” megismerése minden bizonnyal hozzájárulhatna ahhoz, hogy mélyebben megértsük Kertész sajtóban tett nyilatkozatait, sokak szemében túlzásnak tűnő kijelentéseit Magyarországgal, a magyar politikai és szellemi-morális állapotokkal kapcsolatban. Látnunk kellene hozzá ugyanis a magyarországi és a német (és általában a külföldi) recepció hangvételének, értékrendjének, szempontjainak különbségeit, kontrasztját. Ebből a szempontból figyelemre méltó, mit ír Kertész Haldimann-nak első New York-i benyomásairól Budapesten, 1998. december 3-án keltezett levelében: „A nyáron Magdi elvitt Amerikába: életemben először kábultam el New Yorktól – de nem próbálok meg kockára tenni a türelmét holmi beszámolóval. A szégyent, hogy az egész életemet itt töltöttem el, tényleg csak a munkáim igazolhatják, ha érnek valamit...” A szégyen a szabad világban fogja el, a szégyen, hogy lehetőségei alatt élt, a szégyen, hogy mindaz az érték, amit itt létrehozott, szinte semmilyen hatással nem volt és nincs a hazai állapotokra, a szégyen, hogy már nem döntött sokkal hamarabb az emigráció mellett – sokféle érzelmi és gondolati impulzus sűrűsödhet össze ebben az egy mondatban. A belső emigráció rendszerváltás előtti egzisztenciális állapota, életérzése nem tud föloldódni a rendszerváltás után sem, hiszen az Antall-kormány idején válik az úgynevezett médiaháború és a szélsőjobboldal egyik céltáblájává. Amikor a Rowohlt Kiadó felajánlja, hogy megveszi művei világjogát, a következőképpen reflektál: „Nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy ezzel talán kimenttem magam abból a nyelvből, amely a munkáimat [...] kivételeg magából.” Haldimann mindenesetre már 1992-ben felveti neki az emigráció lehetőségét, melyre így válaszol: „Nagyon nagy figyelemmel olvastam azt a biztató mondatát, hogy abba a helyzetbe kerülhetek, hogy esetleg megengedhetem magamnak az emigrációt; sajnos egyre komolyabban fontolgatom (kell fontolgatnom) ezt az eshetőséget.” (A két világ, a „nyugati”, vagyis mindenekelőtt a német és a hazai összemérhetetlensége, összeegyeztethetlensége minden más irányú reménye, óhaja ellenére egyre nyilvánvalóbb Kertész számára, az ő következetes gondolkodásmódja, „sötét éleslátása”, ahogy Haldimann jellemzi egyik lektori jelentésében, sajnos profétainak bizonyul, és úgy tűnik, nem marad más számára, mint a tényleges emigráció, és a baloldali kormányok, valamint a főváros liberális vezetésének is éppolyan kemény és következetes bírálata, mint a jobboldali. A szégyen – ez mára Napnál világosabb: mindannyiunké.)

A *Haldimann-levelek*ben azonban a politikai vonatkozásokat mindig ellensúlyozza a barátság és a megértés derúje, igé-

¹³ *Uo.*, 15.