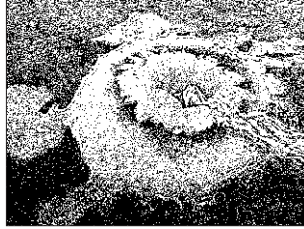


forrás

37. ÉVFOLYAM 2005. 3. SZÁM



		<u>A 75 éves Sándor Iván köszöntése</u>
***	3	A napnyugta utáni fényben (<i>Balassa Péterről beszélget Sándor Ivánnal Ménesi Gábor</i>)
Budai Katalin	22	Hommage à Örkény
Poszler György	23	Salemi vérvád? – eszlári boszorkány? (<i>töredékek – Tiszaeszlárról – Sándor Ivánnak</i>)
Jász Attila	28	séták a holdig és vissza (1) (<i>vers</i>)
Bazsányi Sándor	29	„...Fenséges az örvénylés...” (<i>A 75 éves Sándor Ivánnak</i>)
Bogdán László	32	Az erdélyi történet (<i>vers</i>)
Tarján Tamás	35	Az éleslátó (<i>Dráma és színház Sándor Iván horizontján</i>)
Faragó Kornélia	40	Váltópont és átfordulás (<i>Köztes szerkezetek a Századvégi történetben</i>)
Nagy Boglárka	45	Az emlékezet terhe (<i>Alkalmi vázlat Sándor Iván Tengerikavicsáról</i>)
Fekete J. József	51	Az idő mint elmozduló térelem (<i>Sándor Iván időfölkülirásai</i>)

Olasz Sándor	61	Terek, belső tájak (<i>Vonások Sándor Iván portréjához</i>)
Wernitzer Julianna	66	Néhány szó, mely egyenlőségelet kap... (<i>Sándor Iván kézirása kapcsán</i>)
Vári György	70	Téli utazás
Bombitz Attila	74	Metszet az Időből (<i>Sándor Iván regényeiről</i>) ***
Kovács András Ferenc	90	Jehan d'Amiens vágydala; Az bujdosók hajdútánci (<i>versek</i>)
Faludy György	93	Másfél év Máltán
Horváth Elemér	106	szkinhed a halálára gondol; sírvers; hegemonia; eroica (<i>versek</i>)
Fresli Mihály	108	Rubljev az „eszme” szolgálatában
Bahget Iskander		<i>fotoja</i>

forrás

SZÉPIRODALMI, SZOCIOGRÁFIAI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT •
Megjelenik havonként • Főszerkesztő: Füzi László • Bács-Kiskun

Megye Önkormányzata és a Katona József Társaság folyóirata • Kiadja a Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Forrás Kiadója. Felelős kiadó: Füzi László • A kiadóhivatal címe: Kecskemét, Katona József tér 8. Telefonszám: 76/480-824 • Internet-cím: www.rkk.hu/forras • forras@mail.datanet.hu • Szedte és tördelte: VideoPix Bt. Tel.: 76/508-160, videopix@fibermail.hu • Nyomdai kivitelezés: Szilády Nyomda Kft., Kecskemét, Mindszenti krt. 63. Felelős vezető: Boros Gábor ügyvezető igazgató

A szerkesztőség tagjai: **Buda Ferenc** (főmunkatárs), **Pintér Lajos**, **Szekér Endre** (főszerkesztő-helyettes) **Bosznai Ágnes** (szerkesztőségi titkár). A szerkesztésben közreműködnek: **Dobozi Eszter**, **Komáromi Attila**. • Szerkesztőségi órák munkanapokon 10–12 óra között. Telefonszámok: 76/504-204 (főszerkesztő), 76/504-202 (szerkesztő), (telefon, fax). Levélcím: Kecskemét, Postafiók 69. 6001. Szerkesztőség: Kecskemét, Katona József tér 8. • A borítón Benes József Forrás című munkája • A borítót és a tipográfiát tervezte: Zalatnai Pál • Kéziratot nem őrzünk meg és nem adunk vissza! • Terjeszti a Magyar Posta Rt. Levél- és Hírlapüzletügyi Igazgatóság, és a regionális részvénytársaságok • Előfizethető a hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában (Budapest, XIII. Lehel u. 10/A, levélcím: HELIR, Budapest 1900), ezenkívül Budapesten a Magyar Posta Rt. Hírlapelőfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáin, vidéken a postahivatalokban. Előfizetési díj egy évre 1650,- Ft. • Index: 25947 • HU ISSN 0133-056X



A napnyugta utáni fényben

– Balassa Péterről beszélget Sándor Ivánnal
Ménesi Gábor –

– „Ennek a különös szellemi országnak, amelyhez Sándor Iván is tartozik, amit kívülre még legföljebb néhány tucat 'lélek' lakik, független, de nem semleges, magányos, de magányát még csak fel sem stilizáló alakja ő...” – írja Balassa az *Őn Bánk bán*-könyve kapcsán, de saját magára is érvényesen. Ez a mondat pontosan rámutat arra a jelképes szellemi térre, amelyben az állandó párbeszéd, az együttlítás élménye, a közös probléma- és kérdésfelvetés, valamint a válaszadási kísérletek kapcsolják össze Önöket. Balassa műveit és a Sándor Iván-szövegeket olvasva több ponton érzékelhető a két gondolkodó szellemi találkozása. Ilyen meghatározó találkozási pont a regényeiben és esszéiben, így a *Séta holdfényben* című kötet több írásában is felbukkanó utániség állapota, amelynek nagyon szép metaforája a napnyugta utáni fény. Balassa felismerte, hogy az elveszettség, a traumatizálódás, az instabilitás, az értékek kétségessé válása az ezredvégi ember létformájává vált. „Az örökös utoljára, mint a régió állandó létideje” – írta egy helyen. Hogyan teszi magáévá és gondolja tovább a Balassa által felvetett apóriákat?

– Balassa Péter tizenhét évvel volt nálam fiatalabb, de mindig úgy éreztem, hogy a korszakot, a kultúrát, a művészeteket azzal a pillantással nézi, amit – gondolom Hamvas Béla híres esszéje alapján – ő maga is Kolonoszi-tekintetnek nevezett. Sokat írt „az utolsó időben való kérdezősködésről”, ahogy Mészöly Miklósról szólva kijelölte az Én tekintetének irányát. Már akkor is mintha a Kolonoszi völgyből figyelt volna, amikor harminchárom éves korában megismertem. A táj is, ahol először beszélgettünk, mintha ama végső *ligetet* idézte volna, valami megfoghatatlan *utolsóságot* az akkor már leromló szigligeti kert platóinál. Az *ama* kedvenc szava volt. Olyan jelentéssel ruházta fel, amely megalkotta a közvetlen jelenre való radikális rámutatás és a metafizikai horizont alá helyeztség együttesét.

Ha beszélhetünk a kettőnk összehangolódásáról, azt mondhatom, hogy a támpont az ő tudása-szemlévilága volt, én ezt legfeljebb a megélt tapasztalataimmal egészíthettem ki. Ő nagylelkűen bizonyára azt mondaná a kapcsolatunkról – mondta is, kritikáiban írta is –, hogy dialógusban voltunk. Nem tudom igazán, mit jelentettem (a munkáim) a számára, a barátságaiban-kapcsolataiban mindig volt valami talányosság, de, megismétlem, számomra a nagy támpontok egyike volt.

Ha néhányszor írt valamelyik regényemről vagy esszékönyvemről, mindig úgy éreztem, hogy végtére önmagáról ír. Azt hiszem, ezzel a legtöbb meditációjában, tanulmányában, esszéjében, kritikájában így volt. A számára éppen napirenden lévő „emelet” kialakításához, az életmű felépítéséhez használt fel téglákat.

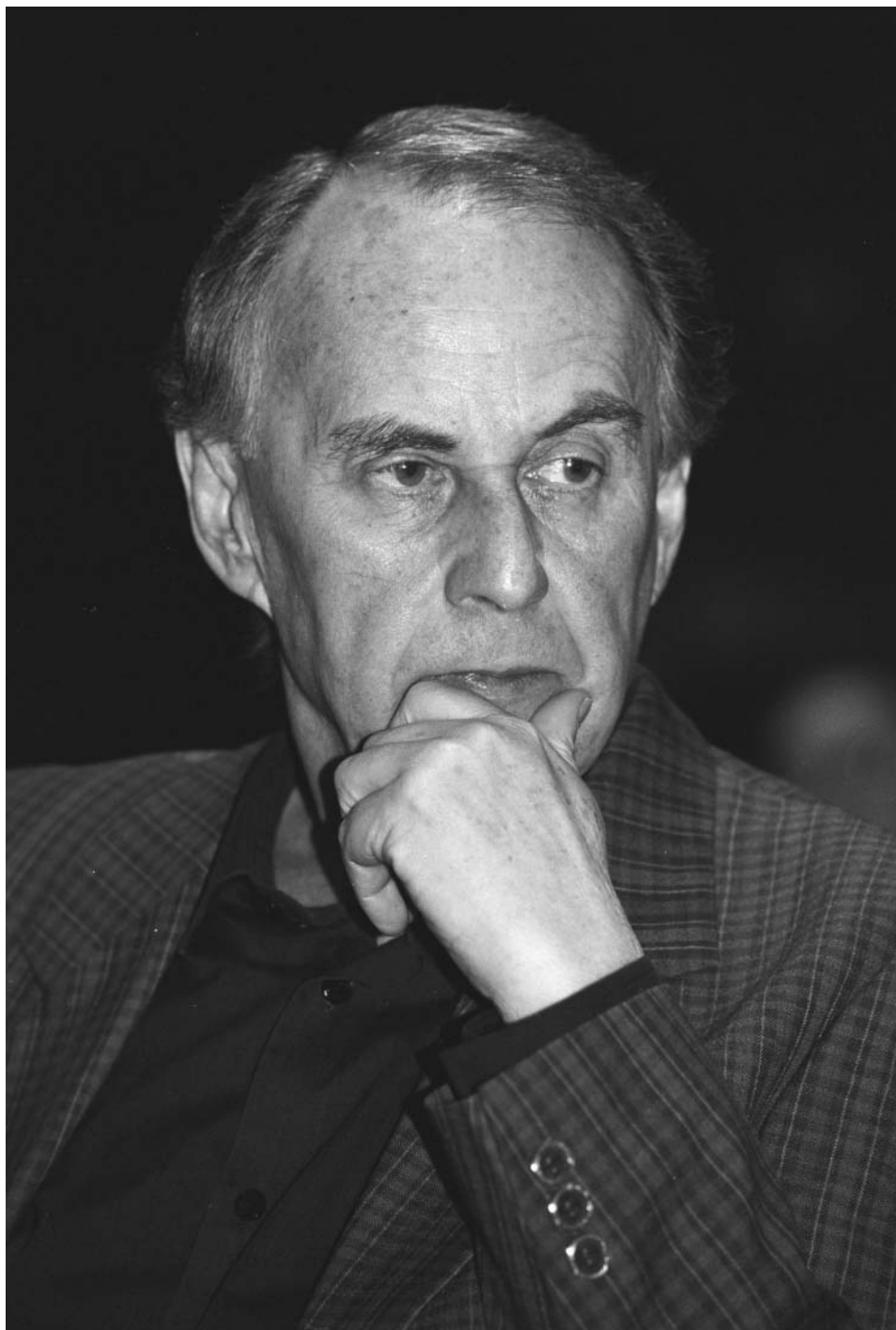
A magam gyakorlatából két példát említek. A *Századvégi történetről* írta: „Kelet-közép-európai hangszerelésű és motivikájú könyv. Azon a mindig őszi, sáros, süppedékes, átnedvesedett talajon játszódik, amelyen még a valóságos és szimbolikus értelemben vett lovasok is csak körbe-körbe vágtaázhatnak. A századvég – ismerjük fel – nem egyszerűen időszak vagy korszak, hanem létélmény itt Kelet-Közép-Európában.”

1987-ben írt így, amikor érdeklődése-munkái centrumában éppen a folyamatos-örökös közép-európai zsákutcák megszakíthatatlansága állt. A *Vég semmiség* című Bánk bán-könyvvel akkor foglalkozott, amikor megkezdte a jelenbeli dilemmák eredetének-problémáinak a tizenkilencedik századig visszanyúló értelmezését: „...már-már elfeledett problémakomplexum, amellyel talán, mintegy utolsó erőfeszítésként, vissza lehet térni konfliktusaink gyökérzetének irodalmi alapmetaforájához, körüljárni egy kétszáz éves csapdát, amelynek szűkössége és mélysége éveinkben csak fokozódott.” (1993)

Vég, utolsóság. Az ezredforduló szellemének, művészetének központi kérdései. Már az elmúlt évtizedekben eme fogalmak köré rendezte munkáit. Halálhíre a szőlőhegyen ért. Azzal (is) búcsúztam, hogy megálltam a Badacsonyi északi lejtőjén, háttal a bazaltfalnak, arccal a Tapolcai-medencének, ahol alkonyatkor elvakítja a szemet a hegyek mögött lenyugvó nap, mintha a végére értünk volna, mintha minden befejeződne. Ám egyszer csak néhány másodpercre felparázslík az ég alja és a napnyugta utáni fény mindent megvilágít.

Közel három évtizede figyeltem akkor már a nyári alkonyatok idején ezt a talányos „visszajelző” fényt. Nem sokkal előbb *A vak a szirt szélén (nem) a semmi-be lép* című esszén dolgoztam, amelynek egyik rétege Kuroszava Lear királyfilmjével, a *Rannal* foglalkozott. Összegyűjtöttem Kuroszava egykori nyilatkozatait. Az egyik interjúban hosszan beszélt az utolsó jelenetről, amelyben egy alakot látunk a szirt szélén. Egy vak embert. Botjával a levegőt szurkálja. Alatta a mélység. Mögötte a lenyugvó nap vöröslő fénnel árasztja el a jelenetet. Kuroszava elmondta, hogy roppant nehéz volt megragadni forgatás közben a pillanatot, amikor a lenyugvó nap mögött még egyszer felparázslík az ég alja, és minden a „vége” után is még egyszer látható lesz. A *Ran* képsorain ezekben a pillanatokban valóban minden kiviláglik: a hatalom harcai, a történelem színjátékai, a veszteségek sorozata, az is, amit a film Bolondja kimond: az ember mindig ugyanazt az utat járja. Nem volt nehéz idekapcsolni Balassának az Ön által idézett mondatát: „Az örökös utoljára, mint a régió állandó létideje.”

Az elmúlt két évtizedben a bölcseletet-esztétikát Európában, de Európán túl is áthatja az „utolsóság”, a „vég” fogalomköre. Mondjuk Ciorantól Baudrillardig, és az ismertek, nemcsak Derrida, Rorty, Lyotard, Fukuyama, Kosseleck, de a történészek, Hayden White és vitapartneri is ide tartoznak. Regényben számomra például a Ransmayr-iskola képviseli a gondolatkört. Kevesen vannak



Sándor Iván (Bahget Iskander felvétele)

azonban közöttük, akik a „véget” mint „örökös utoljárát”, mint a „mindent átláthatóvá világitó” eseményt figyelték, amiként Balassa is.

– *Mit jelent ez a közelítés? Kérem, fejtse ki, mit gondol erről!*

– Egy ilyen beszélgetésnek vannak terjedelmi határai. Látásmódjának-értelmezéseinek csak néhány pontját érintem.

Erősen foglalkoztatta – Derrida kérdésfeltevése alapján – az apokaliptikus hangnem megkérdőjelezése és kritikája. Megértett-kifejtett fontos különbözőségeket, amiket így foglalt kérdésként össze: „Vége van tehát, vagy csak a végén vagyunk valaminek?” Rámutatott arra, hogy az apokalipszis egy régebbi, eredeti jelentése szerint a dolgok igazi arcának megmutatkozását jelenti. Úgy használta tehát, mint egy történelmi korszak, de *nem* „minden dolgok” vége. Ez a közelítés azt feltételezi, hogy az Időben, a Történelemben kell legyen olyan horizont, amellyel a mindenkori jelen szembesíthető. Ebben a gondolkodásban centrális szerepe van a takartan, a mélyben húzódó „dolgokra”, jelenségekre, folyamatokra való *rátalálásnak*. Az ő radikalizmusa, nyelvhasználata egyenesen *felszólítás* volt a rátalálás kötelességére, „amely csak a mélyebb és egyáltalán nem a végső végre irányuló, hanem a végesség tudatából, csodájából és problémájából adódó örökkévalósággal való szembesülés...”. Számára a végről beszélni nem a vég igenlése volt, hanem az a határ, amely egyáltalán lehetővé teszi a beszédet.

Fontos itt a *határ*. Ama tarkovszkiji zóna, amely annyira lenyűgözte. E tekintetben is fontos a Beckett halálakor írt búcsúesszéje, amit különösen szeretnék azoknak a figyelmébe ajánlani, akiket a kérdéskör foglalkoztat. A rövid írás a bölcsélet példás „átesztétizálása”. Balassa itt (megint csak) radikálisan *rámutat* arra, hogy Beckett nem kinyilatkoztat, nála nem világréprokról, hanem érzékelésről van szó a „vég-problematikával” kapcsolatban. Nem az ítélet szava szól Beckett-tel, mondja, hanem a mély és egyszerű titok, az „*így van ez*”; vagyis a mondhatatlanság *elmondása*, a jelentésről való lemondás *jelentése*, és ezért visszhangozhat nála – ahogy Péter Heidegger–Derrida felidézésével állította – az európai kritika és esztétika romantika óta erősödő kérdése: „A művészet lényeges és szükségszerű mód-e még, amelyben történelmi itt-létünk számára döntő igazság történik, vagy már nem az?” Megrendítően izgalmas, ahogy Beckettben felfedezi azt – 1989. december 22-ét írunk –, amit összevillanni lát Salamov tekintetével: vagyis hogy halálának napja egy teljes világállapot vége, nemcsak keleten, hanem nyugatra is kiterjedően.

Az utolsó évtizedben egyre nagyobb hatással volt rá Kant. Megítélésem szerint mindenekelőtt az a kanti gondolat, amely szerint a „dolgok végének” eszméje a dolgok morális megközelítéséből meríti az eredetét. Valószínűsíthető, hogy ha a pálya folytatódhat, beépült volna a gondolkodásmódjába Ortégának a *mindig vég és mindig most* együtteséről, a végről mint jövőről kifejtett töprengése. Azt is látjuk, hogy olyan, hatásukban hozzánk csak a közelmúltban elért gondolkodói teljesítmények is csíráként megjelentek nála, mint Martin Meyeré és Jean Baudrillard-é. Az előbbiből leginkább – kifejtetlenül – a végtelenség helyén a végnélküliség eszméje. Baudrillard „felől” pedig a reálisnak a reális *jegyével* való felváltásának az apokaliptika „virtualizálásának” gondolata.

Vajon nem hangzik-e össze, amit ő Beckettről szólva tizenöt éve felvillantott, a francia filozófus gondolatával: „1989-ben megjelent a perspektíva illúziója, de nagyon hamar kiderült, hogy a *happy end* főszereplőinek már nincs több kijátszható lapja.” Kétségtelen, hogy Péter halála óta újabb apóriákkal is szembetalálkozunk a racionális gondolkodás lehetőségeiről és reménytelenségéről, a valóság szimulákurumként való hiperrealitásairól, az igaz és hamis megkülönböztethetlenségének eláradásáról az összes – tudományos, esztétikai, politikai – regiszteren.

– *Mi az, ami ebből Önt regényben, esszében leginkább foglalkoztatja?*

– Ez egy másik beszélgetés témája lehetne. Összefoglalva: az utániságnak elnevezhető korszak *mindennapisága*. Az, hogy a katasztrófa hétköznapi természetesség és benne élhetők át tartósan vagy átmenetileg, hullámozó téridő ritmikában az emberi örömök, kísérletezések, teljesítmények. A szolidaritás. A szeretet. És persze ebben a mindennapiságban megy végbe az Én szétesése, osztódása, „folyékonyra” válása, jelennek meg a személyiségnek a „vége-nincs vége” *utáni* formaváltozatai.

A nagy téma: mindezek *újdomságai*. Négyre fókuszálva: a tradicionális európai értékektől való eltávolodás, a felszámolódásaik, a hozzájuk tartozó, belőlük sarjadt olyan fogalmak átváltozásának mindennapisága, mint a szabadság, a demokrácia, a szellem (1.); a valóság képeinek a szimuláció képeivel való behelyettesítődéseinek „természetes” mindennapisága (2.); a *bármilyen* területen kiverejtékezett új érvényes felismerések követhetetlen sebességgel való érvénytelenné válásának mindennapisága (3.).

Negyediként, ami mindennel szembehelyezendő: a folyamatok felismerésének-ábrázolásának mindennapi kötelezettsége a gondolkodásban-művészetben.

– *A Balassára emlékező esszéjében „váltóállítás”-ként említi első kötetét, A színváltozást. Erre a munkára a módszer keresése jellemző. Balassa vizsgálódásai, elemzései során a lukácsi-posztlukácsi esztétikát egyfajta orosz formalista terminológiával ötvözi, majd továbblép a hermeneutika és a recepcióesztétika irányába. Az említett könyv – és középpontjában a Flaubert-tanulmány –, majd elsősorban a magyar próza fordulatára összpontosító következő kötet – amelyben Nádas és Esterházy műveit vizsgálja, előzményként pedig Ottlik és Mészöly életművének jelentős pillanatait tárja fel – annak karakteres lenyomata, hogy (ahogyan Ön fogalmaz) „az irodalomszemlélet akkor tud csak a korhívosra felelni, ha a bölcelet felé fordul”. Poszler György a következőket mondja Balassa irodalomfelfogásáról: „Világossá válik: nem az irodalomtörténet-írás, hanem a műelemzés a legsajátabb műfaja. Nem a folyamat követése, de a pillanat megörökítése. Nem az értekezés, ám az esszé. Nem az objektív folyamat háttérben sejlik a sugalló szubjektum. Inkább a szubjektív értelmezés háttérben sejlik az elindító objektum. Megtalált-kidolgozott műfaj. Műértelmezés által önértelmezés. Valami spontán hermeneutika. Módszertani merevségek nélkül. Még az irányzat hazai diadalútja előtt. Kiolvastam a műből, de rá is olvastam jelentéseket.” Mit gondol erről?*

– Igen, váltóállítást volt már az első kötet is. 1984-ben egyik esszém külön fejezetében számoltam be róla. Húsz év után is így gondolom. Az elmúlt századok irodalomszemléletében meglehetősen ritka volt nálunk a műelemzés bölcséleti háttere. A huszadik században Babitsnál találunk rá kezdeményezést, Ham-

vas horizontja igen tág volt, de vizsgálódásaiba az irodalmat csak egy-két írásában kapcsolta be. Füst Milán maradandóan alapozott. Köztudott a fiatal Lukács műveinek hatása. Amikor Balassa „pályára állt”, az ő megközelítései a megelőző évtizedekben ki voltak iktatva, legalábbis vissza voltak szorítva. Komoly szerepe volt abban, hogy ezekből az életművekből mindaz, ami még hatóképes volt, érvényes tradícióként napvilágra került. Annak előtte Poszler Györgynek volt köszönhető az ilyen „életben tartás”, ő Szerb Antalt hozta át az „innenső partra”. Ide tartozik, hogy ha a zord körülmények miatt csak bűvópatakszerűen is, de létezett az Újhold-iskola.

Hatalmas kérdéskör ez. Tömöríteném, hogy mit értek váltókat átállító teljesítményen. Az esztétikát *nem* a végzetel-sorssal való szembenézés elhárításaként fogta fel, hanem mint a létről beszélés terhét, amikor kijelentette, hogy a forma létp probléma. Ezt úgy értette, hogy a művészet és az élet *együtt*. Ugyanakkor a műértelmezést egyben önértelmezésnek tekintette. Az esszé az ő számára sem kizárólagosan a montaigne-i értelemben vett kísérlet volt, hanem eretnek (szubverzív, feltáró) munka.

A korszak, a kultúra, az irodalom, az egyes (élet)művek együttlítására törekedett. Két *különböző* példát hozok fel erre. Bartókkal elmélyülten foglalkozott. Kerényi Károly és Thomas Mann levélváltásának elemzésében ahhoz a gondolatsorhoz fűzött kommentárt, amelyben Kerényi Mann művéről szólva megjegyzi: „...névtelen szellemi szférában nyomul előre... költészet és zene már nem a ritmusban és melódiában találkoznak, hanem valaminek a tudásában...” Péter azt tartotta a legfontosabbnak, hogy a zenének egy általánosabb, nemcsak esztétikai felfogásáról van szó, hanem az emberről, a világról, *ama* „dologról” való tudás természetéről. Ebbe beletartozott az általa elemzett felismerés arról, hogy „ugyanannak a princípiumnak két és/vagy több ellentétes előjelű aspektusa fejezi ki az emberi-természeti realitás teljességét...” Amikor azt említettem, hogy a műértelmezést egyben önértelmezésnek is tekintette, az ilyen axiómáira gondoltam, hiszen a princípium „ellentétes előjelű aspektusai” órá is jellemzők voltak.

Az *együttlításra* felhozott másik példám Török Endre életművének kijelölése a korszak szellemi emberét kelepcebe csaló folyamatok elemzésével. A Török Endre-értelmezés (ezúttal is egyben önértelmezés): „...az eszmetörténet szövevényes anyagában benne állva az évszázada vagy sok évtizede lezáratlan, nyitva maradt, sokszor elfelejtett alapkérdéseket, zsákutcákat” keresi. Eközben mondja, Török (teszem hozzá, Balassa) szerint, a szabadság minden csalás gyökere, amikor az ember a szabadságát az ember ellen használja. A csapda, a világcsalás azonban nem holmi végzet, hanem a felelősség, nagykorúság, mondja, ugyanis a szabadság újrafogalmazására ösztönöz. Ennek a vállalására is nyitott volt, egyfajta keresztény szabadságfelfogás megújítása vezette, ám élesen a szakralitástól való eltávolodás körülményei között.

Nem hagyhatók figyelmen kívül a körülmények. Amikor a pályája indul, a magyar irodalomtörténet-írásban és kritikában egy hatalmi-politikai és egy ezzel szembenálló esztétikai trend érvényesült. Az előbbinek Pándi Pál és Király István, az utóbbinak Béládi Miklós és Domokos Mátyás voltak a legjelentősebb képviselői. (Ne hallgassuk el, hogy Pándi is, Király is jelentős képessé-

gű irodalomtörténész volt.) Béládi számára fontosak voltak a hivatalos irodalompolitika által tiltott-túrt munkák. Mindenekelőtt Mészöly életműve mellett állt ki. De Esterházyra és más akkori fiatalokra is ráirányította a figyelmet. Domokos a *Nyugat* második-harmadik-negyedik nemzedékének értő kritikusa volt. A hatvanas évek egyik, számára rokonszenves vonulatát úgy védte, hogy a „szocialista realizmus” esztétikailag értelmezhetetlen irányzatával szemben „igazmondó realistának” keresztelte el a képviselőit. A posztmodern prózával szemben mellettük állt ki. Idővel megenyhült, de az új irodalom jelentős alakjának, Krasznahorkainak első – szerintem legjelentősebb – regényét például elutasította.

Minderről azért érdemes említést tenni, mert a múlt század végi magyar irodalomból éppen akkor hiányzott egy olyan irodalomtörténész-kritikus, amikor magában az irodalomban kezdtek cserélődni a váltók. Ezt a hiányt töltötte be a fiatal Balassa. Jól ismert, hogy milyen eldöntő lett a szerepe a magyar irodalom további útjára. Jól ismert az is, hogy az induló posztmodern mögött, megtalálva a *Nyugat*-nemzedékkel való folyamatosságot is, milyen jelentősek a Mészölyről, Mátyásról, Ottlikről, Örkényről, Pilinszkyról, Nemes Nagy Ágnesről, visszamenőleg Babitsról, Kosztolányiról, Krúdyról és pályája végén Móriczról írt munkái. Az is ismert, hogy a posztmodern ő úgy lett a pápája, hogy közben Nadas Péter, Lengyel Péter és mások egyáltalán nem a poszthoz sorolható műveire is hatással volt.

Kánonformáló egyéniséggé nőtt fel, ám ebben a helyzetében több ponton is érték bírálatok. Olyan társadalom-irodalomtörténeti korszakban kellett „helyet csinálnia” a mai magyar irodalom legjobbainak a politikai-esztétikai ellenszélben, amikor ez a munka radikális, nemegyszer agresszivitásba is átcsúszó küzdelmet jelentett. A mást hozás olyan „avantgárdszerű” radikalizmus volt elvben-nyelvben, amely a művészi váltóátállításokat mindig is kísérte a világgal kultúrában.

– Köztudott, hogy újabb évtizedek után a kilencvenes évek közepétől újabb, az Ön szavával, váltóátállítások történtek. Hogyan reagált ezekre Balassa?

– Amikor úgy érezte, feladatának megfelelt, sűrűn hangoztatta, hogy ki mindenkinek a művei voltak részei az irodalomnak az általa preferáltaké mellett is, akikkel ő korábban nem, vagy nem kellőképpen foglalkozott. Legalább fél tucat nevet sorolt fel, akikről még írni kívánt. Bizony ő volt az egyetlen, aki elismerte, hogy például Kertész Imrere is elkésve figyelt fel. Voltak, akik ugyancsak kilencventől kezdtek Kertésszel foglalkozni, ám a Nobel-díj idején nem szívesen néztek szembe azzal, hogy korábban több mint másfél évtizedig nem méltatták elég figyelemre.

Nem kizárólag az úgynevezett nyelv-referencialitás divatvitája mögött húzódozó *valóságos* poétikai formaváltozások átértelmezését követelte meg az (újra) változó irodalmi korszak. Balassa felismerte azt, hogy mindezek mögött az *utániség* már említett dichotómiái húzódnak. Újabb határ (Tarkovszkij zónájához hasonlóan) a (megint) másféle „utoljára”, ami azonban nem vég, ám amelyben két évtized elmúltával újra fel kell tenni a kérdést, hogy ugyanis az irodalom olyan entitás-e (még!), amelyben sorsunk ittléte szempontjából valami döntően megtörténhet.

Az általa jól látott probléma lényegét fogalmazta meg nemrégiben Dérczy Péter a Balassa után közel egy évtizeddel az újabb váltóállításokban jelentős szerepet vállaló Angyalosi Gergely kötetéről írva: „A – mondjuk így – szocializmus évtizedeiben az irodalom státusa, a 'kritika' haszna oly mértékben rendelődött alá pragmatikus (politikai, társadalmi és igen, erkölcsi) céloknak, hogy autonómiájuk visszaszerzésének folyamatában óhatatlanul az irodalom immanenciája került előtérbe. Magam is érveltem emellett, hiszen az mégiscsak elviselhetetlen volt, hogy az irodalmi művek lefordíthatók, s ráadásul (pejoratíve) megítélhetőek legyenek ilyen pragmatikus alapokon. A strukturalista, recepcióelméleti, dekonstrukcionista elméletek térhódításával azonban ez a (nyelvi) immanenciára való hivatkozás végül oda vezetett, hogy az így megalapozott értelmezésekből gyakorlatilag csak a mű önreferencialitása felé nyíltak utak. A nyelvi konstrukció, a nyelvi megalkotottság jogosan előtérbe helyezett szemléleti igénye (és egyébként komoly kritikai és elméleti eredményessége ellenére) a műelemzésből valóssággal kitiltotta azokat a kontextusokat, amelyek a történelem, a szociológiai tények, az erkölcs vagy más oldalról, a szerzői életrajz, élettények felől alkothatók a mű köré.”

Ez egy kitűnő irodalomtörténeti-kritikusi kör felismeréseit, örvendetes pályamódosítási törekvéseit fejezi ki. Dérczy gondolatmenetének kitágítása vitathatatlanra teszi: arról van szó, hogy (Balassa szerint is már jó ideje) a művekből kell a teóriának kiindulni és nem a különböző teóriáknak való megfelelés szerint kell a műveket értelmezni.

Balassa (másokkal együtt) már a kilencvenes évek elején-közepén felismerte, hogy a modernitás hosszú, a posztmodernitás rövidebb korszaka után az időóra jelez. Ez hívta elő a mélyebb, a mögöttes folyamatok megpillantásának igényét a kultúrában, az irodalomban. A regényben napirendre kerültek azoknak a poétikai arzenáloknak a változatai, amelyek a modernitásból is, a posztmodernből is „kiszűrték” az újabb regénystratégiákat. Ezen a vonalon is bebizonyosodott, hogy valaminek a vége nem a „dolgok végét” jelenti.

A kilencvenes évek elejétől-közepétől szinte mindegyik írását áthatották ezek a felismerések. Erős példának az 1995-ös *Írás-olvasás* című esszét hozom fel. Ebben bölcséleti háttérrel dolgozta ki esztétikai téziseit. Támadta azt a kritikusi-irodalomtudósi stratégiát, amelyik semmit sem mond a kritikus valódi ízléséről és kritikai érdeklődéséről, „viszont túl sokat mond a kritika nyelvéről, mint egy mechanikusan betanult idegen nyelvről, az interpretáció nárcizmusáról, mely fölébe kerekedik a szóban forgó szövegnek... Ez a mechanikusan betanult nyelv nem képes számot vetni azzal az elemi tapasztalattal, hogy a teória egyetlen vagy több nyelve sem képes soha teljesen lefedni, megszállni és birtokolni a művészet, a műalkotás nyelvét”.

Jogosan látta úgy, hogy egy művésziessé stilizált elméleti diskurzus terpeszkedik rá az irodalomra, s ennek hatására nem egy író az elméletnek akar megfelelni, az elméletnek kezd írni.

Mindazt, ami azóta a „nyelv”-„referencialitás” diskurzusokban (ön)felülbírálatokhoz, eredményekhez vezetett, az ehhez hasonló értelmezésekből eredtettem. Amikor az 1993-as *Regényregény* című esszémben, illetve a továbbiak-

ban a *Rocinante nyomában* és *A regény jövője* köteteiben hasonló vizekre tévedtem (a regényíró és nem az esztéta nézőpontjai felől), mindig támogatóan éreztem a céhen kívüli megszólalásaimban a társszellem felfedezéseit, kifejtéseit. Néha szót is váltottunk ezekről a problémákról.

Amit Poszler Györgytől idézett, az segít megvilágítani az egész kérdéskört. Így gondolom én is, és azt hiszem, Péter is egyetértene velem.

– *Szembetűnő, hogy Balassa gyakran fordult más művészeti ágak felé, így drámákból, operákból, filmekből kiindulva születtek meg bölcséleti kommentárjai. Véleménye szerint mi volt ennek az oka?*

– Megközelíteni tudom csak a kérdését, megválaszolni nem, a válaszhoz ugyanis Balassának az igen széles körű, a színházhoz, filmhez, mindenekelőtt az operához, de a képzőművészethez is kapcsolódó munkásságát kellene részletezni. Azt hiszem, nem adta fel az összművészetbe vetett hitét. De a klasszikusok értelmezései szerint kívánta képviselni és kevésbé a huszadik század második felének az „összművészet” terminusával jelzett fogalmával. A kérdés összefügg egy dilemmával, a modernitás meghaladásának és a poszt túlhaladásának újabb folyékony határhelyzetével. Az eltűnő egység még utolsó megragadásának, illetve megragadhatatlanságának diszkrepanciájával.

Ismertek a magyar művészet és irodalom hosszú, különböző időszakokban más és más jellegű lemaradásosságai, illetve az egyes művészeti ágak egymástól való fáziseltolódásai. Ha csak az elmúlt fél évszázadra gondolunk, a képzőművészet már a hatvanas években kiharcolta magának az európai hatások érvényesítését. A magyar film ugyancsak a hatvanas években a szellemi-művészpolitikai avantgárd szerepét töltötte be. A színház változó sikeres-kudarcos hullámokban bírálta felül tradicionális konzervativizmusát. Az új zenét a Bartók-hatások jótékonyan megtermékenyítették.

Balassa nyitott volt minderre. Érvényes konzekvenciákat vont le a fáziseltolódásokból. Gondolkodása e tekintetben szerintem lóugrásszerű volt. Kihagyásokkal, talányokkal tört a célja felé. Az operában való otthonossága megtermékenyítette az irodalomszemléletét, a színházzal és a filmmel való foglalkozásában jól megfigyelhetők a kultúrakorszak, az emberi helyzet, a „mögöttes” folyamatok megértésére irányuló szenvedélyei.

Jeles András *Drámai játékok*ában például az elfojtott igazság keresését látta, a szegények iránti szolidaritást, a megaláztatott méltóságának tisztelését. Nádas Péter színpadra írt szövegeiben felfedezte a történelmet mint individuál-históriát. Tar Béla filmjeiben a „mindenen” való „utáníságot” mint az emberi lét depressziós állapotát. Tarkovszkijban a vizuális bölcséletet, amellyel bemutatta a zóna (ama „utáníság” titkait, rögtön hozzátéve, hogy Tarkovszkij tehát „megértett valamit a világ működéséből, benne az emberrel”, de, tette hozzá, az ilyen kozmikus és nem historikus megértésnek ma nem látszanak a feltételei a kultúra közegében.

Még egyszer: nagy értelmezendő kérdéskör ez a Balassa-életműben.

– *A Balassa Péternek ajánlott Hamlet, az idegen című esszéjében a Shakespeare-dráma végjátékának problémája foglalkoztatja. Vitába száll a rögzült Hamlet-interpretációkkal, melyek a visszaállított erkölcsi világrénd, a feldöntött egyensúly helyrebillenéséről szólnak.*

nése mentén értelmezik a darabot. Hivatkozik – többek között – Nádas Péter, Hévízi Ottó és Fodor Géza újabb megközelítéseire. Miért éppen évtizedeinkben mozdul el a Hamlet „kupolája”? Összekapcsolható-e Hamlet alakja mint a szellemi ember metaforája a Balassa-jelenséggel?

– Az 1993-as évet jelentősnek tekintem a pályáján. Nagyjából ez szakaszolja egyrészt a hetvenes évektől a történeti-politikai-kulturális-irodalmi kontextusba helyezhető hosszabb, és a rendszerváltás óta tartó rövidebb ívet. Az *Eszéktől északra* című esszéje sűríti az idevonatkozó reflexiókat. Kiemelkedő a korszakfolyamatokból a formátumosság univerzális letűnése, az autonómia meggingása-önvédelme és ezzel kapcsolatban a szellemi ember kiszorítotttsága.

Ezek a kérdéskörök erősen foglalkoztattak, amikor 1993-ban a neki ajánlott *Hamlet, az idegen* című esszét írtam. A dráma végjátékából indultam ki. Egy korszak, tágabban a világcivilizáció egy korszakának végjátékában való jelenlétünk tapasztalatait is figyelembe véve, tekintettel arra, hogy „valami” mozdul abban az értelemben is, hogy miközben sok minden megszakad, a történeti lineamentumok mentén a mélyben minden folytatódik. Mindenekelőtt a szellemi embernek a huszadik század elejétől induló sorsában. Ennek tulajdonítottam, hogy akkoriban nálunk is többeket foglalkoztatott a Hamlet végjátéka.

Arról írtam, hogy a „kupola elmozdítása” az egészre (műre, problematikára) konzekvenciákkal jár. Ennek a törésvonalában próbáltam nézni a szellemi ember irreverzibilis idegenségformációit. A látó ember magányát. A szellemi ember idegennek tekintettségének, idegenség-önértelmezésének *utolsó*, de most már ezen utolsónak is, mint az utániség világpillanatairól volna szó. Beérik a szellem nyelvének minden irányban való tárgyalásképtelensége, az olyan történeti fogalmak válsága-szimuláltsága, mint a szabadság, a demokrácia, a nacionalizmus-patriotizmus.

Az esszé Hamletben a saját korában (egyben univerzálisan) helyet kereső, korszellemnyitó alakot látja: a wittenbergi (egyetemi) embert. Bukásának oka az, hogy elhagyva a szellemi szférát, átlép a hatalmi harc világába, és olyan törvények szerint próbál „mozogni”, amelyek a számára idegenek, őt idegenként kezelik, amelyekhez az eszközei, a nyelve hiányzik; ez vezet a bukásához.

Közismert, hogy Hamlet végső üzeneteként szinte semmi fontosat nem képes összefoglalni Horatio számára. Az élmény-tapasztalat kiüresedett nyelvi toposzokban jelenik meg, *teljes a kommunikációs vákuum*. A végjáték másik mozzanata az, hogy – szemben az évszázados Hamlet-recepcióval – Fortrinbrasszal a világrend nem *helyreáll*, hanem *visszarendeződik*.

Péter életműve-sorsa szerintem sok ponton érintkezett szellemi embervoltunk eme utolsó pillanatainak hosszan kitartott *utániségával*. Volt benne valami az egyetemi (wittenbergi) ember karakterének azon színeiből is, amelyek a „katedra-személyiséget” kapcsolatba hozták a „szószék-személyiséggel”, a formátum nagysága tekintetében is volt benne valami hamleti. De: habár az életvívásban ő is holtan maradt a „színen”, ám nem legyőzött.

Még életben volt, amikor a másik Hamlet-esszémen dolgoztam, Herbert Fortrinbras *búcsúztatója* című verse alapján. Csak néhány mondatot váltottunk róla, de úgy éreztem, egyetértően fogadja azt a benyomásomat, hogy az 1957-ben

született Herbert-vers alkalmat ad a kultúrakorszak gyökeres változásain való töprengésre. Herbert versében fél évszázaddal ezelőtt Fortrinbras még érti Hamletet. A hatalmi embernek és a szellemi embernek még van közös nyelve. De: Fortrinbras okszerűnek látja Hamlet bukását. Letűnő „kristályfogalmaknak” neveszi a szellemi ember axiómáit, ám mégis van ismerete a nézőpontjairól. Látja azonban azt is, hogy „valami” lezárult. Arról, ami utána jön, ezt mondja: „Ám a többi nem néma csönd, a többi / rám tartozik...” Hozzáteszi: „Többé már nem találkozunk...”

Balassa látásmódjában – ő Herberthez is, hozzám képest is egy soron következő nemzedék tagja volt – nem ötvenhat, hanem hatvannyolc volt az utolsó pillanat a szellemi nézőpontok érvényesíthetőségére. Mélyen, tragikusan vallott erről az említett Beckett-búcsújában 1989-ben: „...mintha egy bohóc állna Hamlet helyén az I. felvonás végén, s ahelyett, hogy azt mondaná: »Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj«, fintorogva visszadumálna a teljes európai tradíciónak: »Hagyj békén, öreg!«.”

– *Összekapcsolható mindez azzal, hogy Balassa így fogalmaz a már idézett Vég semmisség-kritikában: „Hamlet utolsó szavai Bánkra is illenek: itt egy, a problémához méltó módon formátumos nagy ember bukott meg a körülmények méltatlansága közepette.”*

– Még egyszer: az 1993-as esztendő váltópont a politikában, a gondolkodástörténetben, Balassa pályáján is. Ekkor már nyilvánvaló, hogy a rendszerváltás utáni első demokratikusan választott kormány megbukik; az is, hogy a rendszerváltás korántsem tudta semmissé tenni azokat a mélyben játszódó folyamatokat, zsákutcákat, kelepccéket, amelyeket mindmáig érvényesen Bibó elemzett. Élesedik a vita az irodalmi teória irányzatai között.

Ebben az évben jelenik meg (még a *Hamlet*, az *idegen* előtt) a *Vég semmisség*. Kritikájának a *Közös éjszaka magyar és magyar között* címet adja. Megjelenni látta a könyvben a megosztottságon belüli kommunikáció esélyének parancsát, azt, hogy – amiként írta – „miért nem megy nekünk a minimális nemzeti önismeret és országépítés”; továbbá megjelenni látta a *Bánk bán*ban visszatérő konfliktusaink gyökérzetének irodalmi alapmetaforáját. Arról töprengett, hogy lám, körüljáródik „egy kétszáz éves csapda, melynek szűkössége és mélysége utóbbi éveinkben csak fokozódott.” Nyomatékosan egyetértett azzal, hogy Katona drámája nemcsak nemzeti tragédiaként, hanem létezésdrámaként is értelmezendő. Arról írt továbbá, hogy Katona eljutott a nemzeti sors és az egyetemes szétesés, sötétség, semmibe hullás egzisztenciális élményéig, a dráma egyik központi kérdése az integer személyiség romlása, nem a pusztulás, nem a túlélés, hanem a „kivérzés” – ama *vég semmisség*.

Idézem a kritika két befejező mondatát: „...a történet ma ismét ijesztően rólunk szól, a maga archaikus, meghökkentő modernségében: éjszakánk éppen azért közös, mert közöttünk, magyar és magyar között, nem pedig idegen és magyar között húzódik láthatatlan, megfoghatatlan sötét folyamként. József Attilát parafrázálva: »hamis tanúvá lettünk saját igaz pörünknel!«.”

A másik mondata átvezet ahhoz, hogy Katona után miért fordult Vörösmartyhoz, akiben azt fedezte fel, hogy „...mennyre minden készen áll ahhoz a tragé-

dia- és tragédia-komédia sorozathoz, ami Katona korszaka után csak halmozódott, sűrűbb és komplikáltabb lett”. Azt, hogy mindez a rendszerváltás utáni időkre is érvényes, az (ugyancsak 1993-ban írt) *Mi a magyar, ha nem kérdezi folyton-folyvást* című esszéjében foglalta össze.

Abból indult ki, hogy a „ki-mi a magyar?” miért egyike a hibásan feltett kérdéseknek. Már maga a kérdés is arra utal, írta, hogy mögötte az állandó *bizonytalanságérzet* mentalitása húzódik; a kérdésfeltevés örökös szorgalmazása „egy gyenge magyar-EGO önvédelme a szabadság: az univerzális személyiség erős vonzásával szemben”.

Most, miközben beszélünk, élesen utalnak az 1993-ban leírt gondolatai 2004. december 5-ére: „Soha izgatottabban nem kérdeztük, mint ma. De ha egy kicsit sarokba szorítanak, voltaképp magunk se nagyon tudjuk, mit kérdeztünk.”

A történelmi folyamatosság mélyén lappangó strukturális zavarról van szó. Erre mutat rá az, hogy Balassa a fenti mondatokat *idézi* Babits 1939-es nagy tanulmányából. Az ő nyomvonalán haladva mondja: „A magyar nem fogalom és lényeg, hanem történelmi folyamat, tapasztalati-önismereti processzus, beleértve a félreértéseket, a zsákutcákat.” *Mint minden más nép életében*, teszi hozzá. A konklúzió: „A *Mi a magyar?* – ez a kérdés fogalmilag nem válaszolható meg, nincs metafizikai esszenciája, hanem története van...” Péter ezzel a *történettel* nézett szembe Katonától, Vörösmartytól az ezredfordulóig, és ehhez Aranyt, Bartókot, Babitsot, József Attilát, Széchenyit, Jászit, Bibót, Szűts Jenőt hívta segítségül. Gondolataikon tépelődve látta a „folyamatokat” heterogén narratívának. Végső soron – a nagy tanulmány utolsó mondataiban – a hiteles kérdésfeltevésre ezt az ajánlatot tette: mi-, és „mi volt az ember itt és most, Magyarországon is? Ennél archaikusabb és Bartók által újra radikálisan megújított mai »magyarabb« kérdést és követelést – önmagunkkal szemben – nem ismerek”.

– *Valóban, Balassa Péter irodalomtörténeti vizsgálódásai egészen a tizenkilencedik századig nyúlnak vissza. Vörösmartyban azt a törést fedezte fel, amit a szakadékra való rádőbbenés, az emberi önfelszámolódással, a nemzethalál víziójával történő szembenézés válthatott ki, mivel a költő úgy gondolta, ezekkel a tragikus felismerésekkel nem szembesítheti népét.*

– Két esszében foglalkozott Vörösmartyval. Fontos a módszere: a szövegek alapján való újraértelmezése annak, ami „gondolkodnivalót ad ma nekünk”. Megint felvillantánám ezzel kapcsolatban a Füst Milán-verssort, a húsz év előtti első róla szóló írásom mottóját: „S minden tudásban kerestem egyre új tudást”, mint a rá jellemző magatartást. Más újraértelmezéseiben is mindig benne volt a kíváncsiság, hogy mit nyerhetünk egy-egy alkotót-művet elemezve (emberi-nemzeti-esztétikai) önismeretünk számára.

Gondolkodásmódjára, csak ritkán fellazuló koncentrációjára jellemző, hogy a tizenkilencedik századi klasszikusokban is az *utolsóság* mozzanatait kereste. „... – valódi belülről átélt menekülés (a Vörösmartyé) valami már eleve felismerttől, hiteles »még egyszer utoljára próbáljuk meg« típusú önáltatás, mintegy végső erőfeszítés és felhívás a közös nemzeti szublimációs tetterre: a felemelkedésre, a szabadságok kivívására, az érdekegyesítésre, a közmegértésre, vagyis a modernizációra...”

Felidézi, értelmezi, újragondolja Vörösmarty súlyos aránypárjait: szörnyű/fenséges, sötét/fényes, álom/sóvárgás („...elmém képei – rémmé nyúlván...”). A hazaszeretetet a nihilum-tapasztalás közben „honol”, mondja. Számomra különösen fontos egyik összegző mondata: „Mindebből már eleve a vég és a semmiség személyes (pontosabban az észet dezintegráló, szétszóródással fenygető) léttani és nemzeti réme emelkedik ki.”

Feltárta a korszak (ön)szembenezéshez való gyötrelmes viszonyát, és hogy ez „nagyon is *emlékeztet* valamire, ami – ha akarjuk, ha nem – egészen a *sajátunk*”. Ugyancsak fontosnak tartom történelmi-bölcseleti, illetőleg a magyar irodalom folyamatos fáziskésésének a szempontjából azt a meglátását, amely szerint nem haladás és maradás sokszor emlegetett időbeli-történelmi ellentétéről van szó, hanem összeférhetetlenségében is *strukturális együttállásáról*. Nem tartom magam kompetensnek, hogy pontosítsam a Hayden White gondolatmenetére való ráhangolódás kezdetét a magyar tudományokban. Az azonban kétségtelen, hogy az elsők között volt, akik továbbgondolták White tételét a fenséges kiűzéséről a történelemből. Ennek nyomán mondta, hogy a „között” nem egyensúly többé, hanem (miként Vörösmartynál) „hányódás és cirkulálás a semmi és a Mind között”.

– *Feltételezhető, hogy Balassa ez irányú munkásságának nagy szerepe volt abban, hogy Önt is folyamatosan foglalkoztatja az (ön)szembenezés elengedhetetlenségét érintő gondolatmenetekkel szemben feltámadó gyanú, illetőleg a vele járó önkorlátozás?*

– Második Vörösmarty-esszéjében fejt ki, hogy a magyar gondolkodás és irodalom evidenciái között van az, amit ő a *szembenezés elodázásának* nevez, amelyben „a szembenezés a személyiség vélt egységét veszélyeztette, mert szétfeosztotta volna, az elodázás viszont, mint az identitásféltesre adott sajátos válasz, éppen arról beszélt, amiről mindenki tudott már (hogy ti. alighanem mégiscsak elkerülhetetlen), de senki nem hitt a megfogalmazhatóságában, netán elviselhetőségének igényében vagy próbájában”.

Ezzel a hiátussal? ritmusvesztéssel? látja kapcsolatban azt, hogy a tizenkilencedik századi hármas nagy irodalomalapításból – Vörösmarty, Petőfi, Arany – tulajdonképpen csak a két utóbbi jön tovább.

A gondolkodás és irodalomlátás szerintem egyik legfontosabb konzekvenciáját vonta le: Vörösmarty „valamivel szembetalálkozott, amiről sokan úgy gondolták (azóta is, S. I.), a továbbiakban nem lehet szembenézni, ám ennek, vagyis a tudatosítás és az elfojtás ugyanazon dimenzióban felerősödő ambivalenciájának ára volt: az önbeteljesítő előszorongás felemás tabuvá tétele éppenséggel a nem kívántnak a bekövetkezését siettette”.

Ezek a gondolatai igen jelentős segítségemre voltak, amikor néhány esszében (a Bibóval foglalkozó *A másik magyar történelemben*, a *Mi a magyar (író) most?*-ban, *A vak a szirt szélén (nem) a semmibe lépben*, a *Séta holdfényben* címűben) azal foglalkoztam, hogyan kísérte folyamatosan a magyar gondolkodás (politika)történetben a feltáró, szembenező teljesítményeket – akár a nemzetárulás vádját is hangoztató – *gyanú*. Foglalkoztatott, hogy az ilyen gyanút többnyire az autonóm személyiség felismeréseivel szembeni nemzeti büszkeség-álmodozás képviselőit az Én nyílt tekintetével való összegegyeztetetlensége váltja ki.

Az önkorlátozás oka pedig éppen a végső kérdésekkel való szembesülésben megpillantható szakadékok, illetve átjárhatatlanságuk nyomán az önreflexív Én képviselőiségének és a nemzeti megmaradás biztosításának összeegyeztethetetlensége. Mindkét változat a legitimációs bázisok elbizonytalanításával jár, „rojtos” episztemékkal, amelyek a tudás, felismerés csonkolt típusait alakítják ki.

Az, hogy ez miként játszott-játszik bele a magyar kultúra-művészet két évszázados fáziskéséseibe, a magyar kultúra szerkezetének lemaradásosságába, engem persze nem irodalomtörténészként foglalkoztat, hiszen nem az vagyok. De fontos nekem a gondolkodásom épen tartása, illetőleg a regényíráshoz elengedhetetlen alapozások és konzekvenciák miatt.

– *Mindezek kapcsán felmerülhet a kérdés: hogyan kerülhető el a szellemi ember számára a korválsággal való szembenézés során, hogy maga is alámerüljön benne?*

– Ennek csak személyes, egyénre szabott gyakorlata lehet. Kinek-kinek a maga útja. Én is a magamét keresem.

A huszadik század első harmadától napirenden van ez a kérdés. Nemcsak abban az értelemben, amit a Hamlet kapcsán érintettünk az esztétikai és a hatalmi ember összeférhetetlensége vonalán. A huszadik századi – beszéljünk csak erről – bölcsélet, mondjuk Spenglertől Baudrillard-ig és a hatalmas vonulatig, ami időben közöttük van – lényeges színvonalkülönbségekkel – sorra felteszi a korvalóság-korszellem-szellem, illetőleg a személyiség autonómiája-koherenciája-osztódása-szétesése-folyékonyvá válása kérdéseit.

A második világháború utáni nagy európai újrakezdések idején mintha megnyílt volna a labirintus. Európában hatvannyolccal, nálunk nyolcvankilencel került a szellem véglegesen „talonba”. Amíg folyt a küzdelem a személyiség-szellem ellenálló szerepéért, a szabad nyilvánosságért, addig Balassa ennek egyik jelentős képviselője volt. Azt hiszem, egyszerre inspirálta és terhelte a bölcséleti és a napi pragmatikus szférában való *együttes* benne-lét. Az ő változatára talán a rétegezetségi volt a megfelelő közelítés. Életművében jelen volt a filozófiai tanulmány, az irodalomkritika, a vallomások esszéje, a publicisztika. A „rétegek” összetartoztak, miközben néha pszichés terheket is viselve széttartottak.

Kivételes példát adott a korszak, a kultúra, a művészetek együttélésére. Hasonlóra az én nemzedékemből Poszler György munkásságában, a soron következőben Földényi F. Lászlóéban találkoztam, de van ezen a téren is sokféle jótékony egyediség. Pályi Andrásnál a regényíró, a gondolkodó, a történeti ember összehangolódásában, Angyalosi Gergelynél, Dérczy Péternél a bölcséleti-esztétikai formációkkal való alapozásban, a kritikusi munka „mögött”, Takáts Józsefnél az eszmetörténet és irodalom kontextusaiban.

Balassánál az állandó (ön)reflexivitás együtt járt a tradicionális értékekhez való megújító ragaszkodással. Közben szembenézett az emlegetett „Hamlet-szindrómával”. Vívott, de nem vette át a hierarchia harci eszközeit és nyelvét. Igen, mindvégig vívott. Nemcsak hajdan azzal, amit mondjuk Pándi Pál vagy Szendehelyi István képviselt (sohasem a személyekkel, hanem az álláspontokkal), de más méltó partnereivel is, kimondva, kimondatlanul Domokos Mátyás „igazmondó realizmus” elvével. Hűségese maradt Flaubert-hez, mégis tudta Ester-

házy útját egyengetni. Más módon, a tudós vitapartnernek járó színvonalon vívott a Kulcsár Szabó Ernő-iskolának nevezett jelenség professzorával és követőivel, és tapasztalatai benne vannak azokban az irodalomelméleti-kritikusi teljesítményekben, amelyek ma már, eredményeiket nem vitatva, kritikával nézik ezt az iskolát.

– Említette, hogy Balassa Péter a legmagasabb szintű szellemi-művészi munkálkodás közben a napi politikára is reflektált. Milyen emlékei vannak erről?

– Gondolkodásmódja a hetvenes évek végétől közel vitte a demokratikus elenzékhez. Nem láttam bele ezeknek az esztendőknak a külső-belső mozgalmi motivációiba, de azt hiszem, a szuverén szelleme tartotta őt távol a mozgalmi, (később) pártalakulatokban való részvételtől. Eszmerendszerét tekintve liberális volt, etikáját a szegényekkel-elesetekkel való szolidaritás határozta meg.

Személyes emlékem arról van, hogy ugyan az első lakiteleki találkozón nem volt ott, de a másodikon Esterházy Péter társaságában láttam üldögélni. Én Ilia Mihály és Vekerdi Laci között találtam helyet az egyik lócán. Ebédidő tájt Vekerdivel úgy döntöttünk, nem látjuk értelmét, hogy tovább maradjunk, beültem Laci mellé az öreg Wartburgjába és végigbosszankodtuk az utat Budapestig. Indulásnál nem láttam Pétert, Esterházyt sem, ők talán már előbb elvonultak. De eljött Lakitelekre, holott nyilvánvalóan és közismerten eszmékben-lélekekben a Kádár-rendszerrel szembeforduló – azt hiszem, akkor Szabad Kezdeményezések Hálózatának hívták – későbbi liberális párt elődjéhez tartozott. Akkoriban jó néhányan, ő is, én is úgy gondoltuk, hogy minden lehetőséget meg kell ragadni a hatalommal szembeni közös álláspont kinyilvánítására, és habár liberálisnak tekintettük magunkat, nem zárkóztunk el a népmozgalmi kezdeményezésektől sem.

Ugyanazon az őszön, ugyanilyen – habár irodalmi, de – politikával áthatott demonstrációvá alakult a Debreceni Irodalmi Napok programja. Olyan korreferens gárda (a referátum elmondására rám esett a választás) harcolta ki az MSZMP vezetésének ott a nyílt színen megtörtént önbeismerő vereségét, mint Nemes Nagy Ágnes, Mészöly, Csoóri, Csordás és mindenekelőtt Balassa.

Ilyen eseményekben is összpontosultak a közép-európai-magyar író, a szellemi ember útbejárásai akkoriban. Pétert pályaindulása, alkata, horizontja, etikája a *részvételre* ösztönözte. Azokban az években az írói autonómia, az irodalom szabadsága elválaszthatatlan volt a politikai szabadság gondolatától. De már nyolcvanhét-nyolcvannyolcban megtörtént, meg kellett történnie az „elirtózásnak”. Már akkor, a rendszerváltást megelőzően is észlelhetőek voltak csírájukban mindazok a folyamatok, amelyek a rendszerváltás után tizenöt esztendővel a mai neurózisokhoz, az újabb zsákutcákhoz, a végzetes megosztottságokhoz, a második világháború előtti nemzeti radikalizmus újrajelentkezéséhez vezettek. Balassa (és baráti köre) erejéhez-lehetőségeihez képest teljes mellszélességgel részt vett a rendszerváltás elősegítésében, de felismerte és emlékezetes írásaiban hangot adott annak is, amiről Adam Michnik, az egykori lengyel másként gondolkodók vezéralakja már tizenöt éve azt mondta, hogy a rendszerváltás eufóriájában a szemünk láttára kúsznak elő a mélyből a háború előtti idők szörnyei.

1993-ban még egyszer felizzott a közéleti láng. Az Esztétikai Tanszék egyik szobájában négyen fogalmaztuk meg a Rádióból a jobboldali politikai erők által eltávolított jeles személyiségek melletti állásfoglalást Nádas Péterrel és Parti Nagy Lajossal. Nem sokkal később Balassa is részt vett a Televízió előtti szolidaritási tüntetésen, amiként a Demokratikus Charta néhány megmozdulásán is.

A teljesség kedvéért arra is emlékeztetnék, hogy Péter felfogása modellértékű volt a hajdani demokratikus ellenzékkel való kapcsolatában, pontosabban a szorosabb mozgalmi kapcsolat hiányában. Az egyik utolsó rádióinterjúban Reményi József Tamással beszélgetve tapintattal, hiszen lelki-szellemi-politikai társairól volt szó, utalt a demokratikus ellenzéknek a Kádár-rendszerrel szembeni tevékenysége és az ő szerepe közötti taktikai nézetkülönbségekre, illetve vele, az autonóm személyiséggel szemben éreztetett olykori elzárkózásra. Emlékezetem szerint Mészölyről is említést tett, mint aki hasonló dilemmákkal találkozott.

Hozzátartozónak érzem az ilyesmit is ahhoz, amit a korválság politikai kontextusait felismerő szellemi ember szembenéző magatartásának mondunk. Ennek záradéka a két utolsó Balassa-publikáció a halála előtti hetekben. Bölcséleti írás a *Jelenkorban* arról, hogy az igazság nem régészeti lelet, és pamflet az *Élet és Irodalomban* a Fidesz populista politikájáról, amely azóta még kiáradóbb és táptalaja az újabb hamis helyzeteknek.

– *Talán a Halálnapló című kötet demonstrálja legtisztábban Balassa káoszérzését. Nem véletlen, hogy ezt a könyvet többen válságműnek tekintik. Milyen szerepet tölt be a Halálnapló a Balassa-életműben?*

– Szerintem kikerülhetetlen volt pályáján az a színtér, ahová a *Halálnaplóval* érkezett. Radikális figyelemfelhívás lehetett volna (nem lett az) mások számára is, hogy mit jelent az ezredvégi káosz-tartományokba alászállni (kinek-kinek a magáéba).

Akkor írja, amikor Nietzscheől és Kanttól Kierkegaard-ig ráhangolódik azoknak az életművére, akik a szellemvilág nagy ütközéseit nemegyszer pszichés megingások árán próbálták kifejezni. Erős hajlama volt az éjszakai világokkal való találkozásra, amiként az igazán jelentősek közül többeknek.

Belejárt az életébe a Tarkovszkij-hatás. A mindent elárasztó, szétmaró kozmikus eső visszatérő képe a nagy filmrendezőnél. Péter foglalkozott Hamvassal, s habár nem egy ponton kritikával kísérte axiómáit, de minden bizonnyal nem kívánta teljesen kívül helyezni magát a tudomány entrópiájáról szóló gondolatmenetén, amit különben (anélkül, hogy tudna arról, hogy Hamvas a világon volt) Baudrillard hatvan évvel később, napjainkban megismétel. E tekintetben is mélyen átlényegítette magán azt, amit a civilizáció barbarizálódásának mondunk. A *Halálnaplót* mindent elárasztó erőzió hatja át. De vajon a korszakra is nem érvényes ugyanez?

Azt hiszem, ezek adják ki a háttérét annak, hogy a *Halálnapló* személyes és korszakábrázoló értelemben is válságmű. Megnyilvánul ez abban is, hogy küzdelmet mutat a műfajok „szétírásáért”, ám ugyanakkor „összeírásáért” is. Hasonló ütközéssorozat jellemzi a különböző beszélő hangok *szándékolt* azonosíthatatlanságát. A felfokozott filozófia és a tapasztalati gondolkodás is küzdelemben van egymással, az esszé a prózában, a próza az esszében oldódik fel. Egy sokszor túlzottan el-

bizonytalanított sáv jön így létre, amelyet többféle határon, például az álom és ébrenlét határán való bolyongás próbál átjárhatóvá tenni.

Ezzel a könyvvel járta meg a maga „éjszakai zónáját”, amelynek a mélyére jó néhányan *másképpen* merültek le. Esszéiben-prózában (a líráról most ne beszéljünk) ő volt az, aki merete odatenni elének ennek a pokoljárásnak az útját.

Az összegegyeztetetlenségek persze sérülékennyé tették a *Naplót*. Nem tanulság nélkülivé. Volt, aki (közös) káoszérzésről nyert belőle lényeges magatartásbeli és bölcséleti információkat. Volt, aki élvezkedett rajta, mint a *Holmiban* megjelent írásában az akkor pályakezdő Farkas Zsolt, és a megközelítéseit felhasználta arra, hogy Balassa tudós-irodalmi vitapartnerei számára gyűjtsön műnícíót, akik kimondva-kimondatlanul éltek is ezzel a lehetőséggel. Erről írta Márton László, hogy akkoriban „alakulóban volt egy olyan vélemény, amely hajlamos volt Balassát nézeteivel együtt a nyolcvanas évekhez kötni és az évtizeddel együtt őt is letűntnek nyilvánítani”.

Persze, hogy ezt az életmű már akkor is (!), és a még Balassának megadatott nyolc-kilenc évben is megcáfolta. Akkoriban – most is! – az volt a véleményem, amikor Farkas Zsolt azt írta, hogy Balassa nagy válságban van – amivel szerepét-helyét szándékozott megkérdőjelezni –, nos az volt a véleményem, hogy bárcsak az akkor pályája elején álló kritikus ismerne valami „hasznalót”, merülne alá a maga éjszakájába (ha van neki), hogy érzékeli a civilizáció káoszának kultúrakorszakra, irodalomra kisugárzó hatását, egy ilyen alámerülés ugyanis továbbfejleszthetné már akkor is kétségtelen kvalitásait.

Azt kérdezte, hogy milyen szerepet tölt be a *Halálnapló* a Balassa-életműben. Hát ilyen! Mészölyvel szólva az útonlét folyamatosságát. Alá kell szállnunk a sötétségbe, hogy megkeressük a magunk úti fényeit. Ne feledjük a *Halálnapló* gyönyörű zárlatát, a *Jeruzsálem kapujában* utolsó szavait: „...és tisztán megpillantom a várost. Igen, ez az: Jeruzsálem egyik zömök kapujában ülök, egy kövön, szabadban, a bejárat előtt, amit csak az én számomra jelöltek ki...”

– *Nagyon érdekes számomra, hogy Balassa, a posztmodern nagy teoretikusa, aki egyengette az utat a hetvenes-nyolcvanas évek prózafordulatának jeles alkotói előtt, pályája végén Móricz-monográfián dolgozik, vagyis egy olyan író életművét olvassa és értelmezi újra, aki alkatától látszólag teljesen idegen. Mivel magyarázhatjuk ezt?*

– Mindenekelőtt: felülvizsgálatra szorulnak azok a megközelítések, amelyek őt kizárólag a posztmodern nagy teoretikusaként tartják számon. Kétségtelen, hogy a poszt (mindenekelőtt a regény) nélküle nem az lett volna, ami lett. Beszéltünk arról, hogy a magyar posztmodern miféle kettős szorítás alatt született, milyen eldöntő szerepe volt annak a bölcséleti alapotásnak, amelyet mindenekelőtt ő képviselt.

A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójától elkezdte a poszt túlhajtásainak (ön)felülvizsgálatát. Ebbe a sorozatba állítandó a Nádas-monográfia. (Nádas sohasem volt a poszthoz sorolható.) Az ő kedves szavával *észjárásának* ez az oda-vissza-oda ingázása irányította figyelmét a tizenkilencedik századra. Kosztolányival, Babitscsal, Krúdyval, Ottlikkal, Mészölyvel és az újhollandokkal már korábban is foglalkozott. Önformálásában, illetőleg a magyar irodalomról kialakított horizontjának szélesítésében szerintem sorsszerű volt, hogy

eljutott Móriczig. Az, amit néhány telefonbeszélgetésünkben elmondott, megerősíti számomra ezt.

Torzót hagyott ránk e tekintetben. Hagyatékának szorgos gondozói közül volt hallgatója, Beke Judit mások közreműködésével rögzítette és szerényen kommentálta mindazt, ami Móriczról a hagyatékában maradt. És itt van a *Törés-folyamatok* című (*Az Árvácska újraolvasásához* alcímű) esszé is.

Föltalálható ebben az a két sarkpont, ami szerintem a kulcsa annak, hogy Móriczhoz fordult. Móricz újraértelmezésének esélyeit növeli, írta, hogy elbeszélő művészetének rétegei módosult értelmet kapnak, „amennyiben a szegénység, a kiszolgáltatottság, a kifosztottság dimenziói – a jelen szemléleti horizontja felől – az egzisztenciális meztelenség mint poétikai és nyelvprobléma mentén élednek újjá”. Arra a konklúzióra jut az *Árvácska* újraolvasásakor, hogy a szöveg éles töréseiben, szakadásaiban mutatkozik meg, „mennyire felülmúlja a fikció valósága mint igazmondás a létrehozó ... antifiktionalista tudását”.

Mások a Móricz-újraértelmezéseiben talán mást tartanak majd fontosnak. Számomra az éppen most munkában lévő regényem poétikai centrumát „támogatja meg” e két megjegyzése, mindenekelőtt az utóbbi, ami a mai diskurzusokban mint a dokumentum és fikció összecsúsztatásának kérdésköre van napirenden.

Móricz közelítésében – Beke Judit feljegyzéseire támaszkodom – mindezeket túl talán az a legizgalmasabb, amit az 1999. október 26. és a 2002. május 2. közötti időszak tizenkét kilencven perces Móricz-szemináriumán fejtett ki arról, hogy amiként a fikcionalitás mindinkább bevonul, azonképpen a művészet egyre erőteljesebben antifiktíóként értelmezi magát, azaz a valóság menedékévé válik.

Felfogásomban ez megegyezik az ezredfordulós létezés-gondolkodás azon dilemmájával, amely szerint a valóság mint „szimulációs (digitalizált-média) valóság” került uralmi helyzetbe, és a regény (mint fikció) vallatófényei behatolnak a valóság ezen álarcai mögé. Péter a feljegyzések szerint a Móricz-szemináriumon azt fejtegette, hogy „a fikció, úgymint művészet, és az antifiktíó, úgymint *valóság* egyre intenzívebben egymásra és egymásba íródnak”.

A huszonegyedik század legújabb magyar és nem magyar regényeinek poétikai centrumában áll a kérdés. Ez a modernitás *utáni* és a posztmodernitás *utáni* korszak – az *utániságnak* a beszélgetésünk elején tárgyalt kérdéskörébe vágó egyik – regényírói (nála bölcséleti-esztétikai) problémája.

– *Hogyan összegezzük Balassa Péter tragikusán megtört pályáját? Láthatók-e már tradícióvá válásának jelei? És mi az Ön summázható viszonya az életműhöz?*

– Nagy írók, esztéták kanonizálásának több buktatója lehet. Kettőt említek. Az egyik a feledés. Nagyon remélem, hogy erre nem kerül sor. Máris megtörténtek az első lépések, tanítványai gondolják művét. A megjelent életműkötetek után várhatóan napvilágot látnak majd a továbbiak. 2005 tavaszától Balassa-szeminárium indul az ELTE Esztétikai Tanszékén. A Móricz-előadások archiválása, kiadási terve is napirenden van.

A másik buktató az, ha egy életművet vitathatatlansággal ruháznak fel. Ha szekta alakul körülötte. Megnehezítheti a befogadást, a méltó helyre kerülést, ha nem kereső-alászálló-meditatív voltában, nem folyamatos önfelülbírálati példá-

jában őrződik meg. Péter felismerései maradandóak. Művei közül is igen sok. De nem tekintette magát tévedhetetlennek. Szerintem a legfontosabb benne az egész irodalmi korszakkal, barátaival, tanítványaival szemben is megfogalmazott formátum-igény. Igen, mint követelés. A bölcséleti-etikai alapozás. Az ösvények sokféleségére tanított, minden doktrinerség-szekunderség irritálta.

Nemrégiben egy baráti társaságban felmerült, mit szólt volna Örkény István, ha Örkény-szekta alakult volna a kanonizálására. Azt mondtam, hogy írt volna róluk egy *Egypercest*. Péter soha nem tudott *Egypercest* írni, de ha valami hasonlóval találkozik, szerintem megtanulta volna, hogy elutasítsa.

Azt, hogy számomra mit jelentett mint barát, talán jelezheti ez a beszélgetés. Különös barátság volt a miénk. Nem úgy éltünk egymás közelében, hogy ez gyakori találkozásokat jelentett volna. Fontosabb volt a folyamatosság. Az egymás iránti megbecsülés. Több vonalon a teljes szellemi összehangolódás. Legfőképpen a kölcsönös szeretet.

Regénymunkában sok felismerésén-értelmezésén túl a leginspirálóbb számomra az a gondolata volt, mely szerint „a történelmi amnézia a magyar próza egyik bábája”. Esszémunkában az abban való összehangzás, miszerint „a felejtés azt jelenti, hogy magamat veszik el tőlem”.

Nem véletlenül hangsúlyozom a *munkát*. Abban is nagy az öröksége, amiről egykori gimnáziumi tanárom, Komlós Aladár Péterfy Jenőt idézve azt írta: „Munkanapok! Csak azokon a napokon éltem, amikor dolgoztam.”

Budai Katalin

Hommage à Örkény

„A szavak írják egymást.” SI

Komlós Aladárt összeköti Borges-szal. Ír. Don Quijotét összeköti Prousttal. Újabb papírt tesz a gépbe, ír. Gábor Miklóst összeköti Gombrowicz-csal. Ír.

Balassa Pétert összeköti Hamlettel. Bort fejt. Bartók Bélát összeköti Bibó Istvánval. A naplót összeköti a regénnyel. Színházba jár, előre köszön, ír.

A Szentgyörgy-hegyet összeköti Kolonossal. Levelez. A Van Gogh-képet összeköti Sophie Calléval. Archívumban kutat.

A Columbus utcát összeköti az Óbudai Téglagyárral. Ír. A 3. századi Galileát összeköti a „Zugló-élménnyel”. A kapuig kísér.

Kertész Imrét összeköti Máraival. Szarajevót összeköti a Szent Péter bazilikával. Ifjabb pályatársat köszönt, mert olvas. Ír.

Varsót összeköti Marián Istvánval. Figyelmesen utazik, ír.

Az organikusság-hiányt összeköti Bánk bánnal. És Ransmayrt, Poszler Györgyöt, Saramagót és Törőcsik Marit egy esszébe köti össze.

Jegyezzük meg.

Poszler György

Salemi vérvád? – eszlári boszorkány?

(töredékek – Tiszaeszlárról – Sándor Ivánnak)

Tiszaeszlárról esszét nem írok. Írtak róla éppen elegenden. Nyilván a jelképeség okán. Hozzátenni nem sokat tudnék. Néhány töredéket azonban feljegyzek. Küldöm – születésnapjára – Sándor Ivánnak.

Első töredék: emlékek

A hetvenes évek közepén előadás-sorozatot tartok a TIT-ben. Fejezetek a világirodalom történetéből. Egyszer a naturalizmusról és Zoláról beszélek. Nem nagyon szeretem. De mégiscsak megkerülhetetlen. Elmondom, amit talán a legtöbbre tartok. A *J'accuse*-t. Meg a Dreyfus-ügy történetét. Hozzáteszem kétes dicsőségünket. Hogy tíz évvel korábban csináltuk(?) a tisztaeszlári vérvádpert. Előadás után idős férfi szólít meg. Jó arcú – mint kiderül – református értelmiségi. Nagyon megdicsér. Előadásomat a legjobb bibliaórákhoz hasonlítja. Csak éppen megjegyzi: Tiszaeszlár – bizony, igaz volt. Ahogy azt Bary József – a vizsgálóbíró – „kitűnő könyvében” megírta.

A nyolcvanas években a *Bagoly*-sorozat a rádióban. A rasszizmusról beszélek. Főként az antiszemitizmusról. Ami itt-ott – igaz, csak utalásszerűen, rejtjelesen – jól érzékelhetően felbukkan. Értelmes műsorvezető. Ma is örülök, ha az egyre szomorúbb rádióban a hangját hallom. Az interjú után hitetlenkedik. Honnan veszem ezt az antiszemitizmusgyanút? Többek között mondom esetem a bibliaórával és Tiszaeszlárral. Egészen elképed. Tiszaeszlár se volna a lelkekben elintézve? Mondom, bizony, nincs. Jogilag igen, erkölcsileg nem. Ezért történelmileg, pszichológiailag, mentálisan sem. Barátságosan válunk el. Csak – kölcsönösen – csodálkozunk egymáson.

Néhány éve hallom: külföldre vándorolt hazánkfia síremléket állíttatott a tisztaeszlári temetőben. Mármint Solymosi Eszternek. A szomorú világhírre emelkedett egykori cselelánykának. Akinek az igazán tehetséges népi költő már „síremléket emelt” a magyar irodalomtörténetben. Neki, akinek a sakterek 1882. április elsején – az eszlári zsinagógában – rituális célzattal – elvágták a nyakát. Ahogyan a négy és fél éves Scharf Samu „tudta” is. A tizennégy éves Scharf Móric – a kulcslyukon át – „látta” is. Amint pontosan ismerjük „a nagy per” történetéből. Végre van síremlék. Ahova a leghazafiasabb párt legfelvilágosultabb tagjai évente koszorúzni járhatnak.

Második töredék: elemzések

Pontosan ez, a koszorúzás juttatja eszembe Freudot. Elméletét a pszichoszexuális normálfejlődés üzemzavarairól. Hogy a normálfejlődés – meghatározható fokozatokon át – jut el az ideális tárgyválasztásig és erogén zónáig. Csakhogy nem minden fokozaton ha-

lad maradéktalanul túl. A tökéletesen meg nem haladott fokozatokon pszichés energiák visszamaradnak. Ezek jelentenek fertőzési góccokat. Ahova a később valamiért megakadt fejlődés visszaeshet, „regrediálhat”.

Tudom, pszichológia és história nem keverhető össze. Noha ki tagadná a pszichológiában a történelmi, a történelmi és a pszichológiai mozzanatok. Mégis eszembe jut. Nem lehet számolni a történelemben a fertőzési góc és a fejlődésbeli regresszió lehetőségével? Nem maradhatott valami a kiegyezés utáni bevándorlás-fóbiából, előzőlét-hisztériából meg nem haladottan-elintézetlenül vissza? Amolyan fertőzési gócként. Ahova a többszöri akadályozott történelmi fejlődés patológiusan regrediál. Látványosan-idegbeteggen visszaesik? Látom a koszorúzókat, olvasom beszédeiket. A história patológiusan regressziójának szomorúan beszédes dokumentumait.

Harmadik töredék: könyvek

Részletekben ismerkedtem a történettel. Megpróbálom felidézni. Az emlékek sorrendjében. Először Krúdy Gyulát olvastam '76-ban. Amikor könyv alakban először megjelent. *A tisztaeszlári Solymosi Eszter*. Ettől-ezután vettem meg egyazon évben Sándor Ivánt is. *A vizsgálat iratai*. A kettő együtt hozott elő – a mélyből – emlékeket. Gyerekkorból. Amit felnőttektől hallottam. Különbözőket vagy ellentéteket is. „Ugyan, hagyjuk a középkori rémmeséket.” „Azoktól, ott, ez is kitellett.” „Még azt is rájuk fogták.” „Olvasd csak el Bary könyvét.” Akkor nem nagyon érdekelt. Akkor nem olvastam el. De olvastam egy regényt. Tizennégy évesen, '45-ben. Nem volt jó regény. Túlsordulóan érzelmes lehetett. Talán ezért: megfogott. Szerzőre, címre nem emlékszem. De történetre, nevekre igen. A Blattgrüner Gerzsonból Leveldi Gyárfás katolikus pappá lett zsidó fiú története volt. Ki akart nőni, de benne maradt. Lemosni a bélyeget, mégis éppen ráragadt. Kísérte az árnyék. A reverendában is. Többre nem emlékszem. Csak még egy rigmtöredékre. „Megmegújul a régi vád/ azt mondják, vért iszik apád.” Ilyenfajta emlékek miatt hajtottam fel, antikvártúrám során Eötvös Károlyt és Bary Józsefet. A védőügyvéd könyvét, *A nagy pert*. És a vizsgálóbíróét, *A tisztaeszlári bűnpert*. A leírt sorrendben is olvastam őket. Igaz, Krúdy Gyulát és Sándor Ivánt másodszor is.

Negyedik töredék: minőségek

Krúdy ismerete, beleérzése, megsejtése, rátalálása, megfogalmazása utolérhetetlen. A táj az otthona, a levegő az életeleme, a szellem a felnevelője, a dialektus az anyanyelve, a hangulat a nosztalgiaja. Innen valók az ősei. Ide köti a gyerekkora. Ettől érzi, hogy hogyan volt. Ettől tudja, hogy miként lehetett. Hogy mit tartalmazott a vád – mások is ismerhetik. Hogy miért születhetett a vád – csak ő sejteti. Mert a légműtűt tudja. A falusi babonák világát. A babonákét, amikből hisztéria is lehet. Mert az embereket tapintja. A lecsúszott kisurak világát. A kisurakét, akikből ördögűző is lehet. Mert a működést látja. A falusi csendbiztosok világát. A csendbiztosokét, akikből kényszervallató is lehet. Ezek a legfélelmetesebb történelmi-szociológiai telitalálatai. A lecsúszott kisurak, Ónody Géza, Péczely Kálmán. Akik a vádat kreálják. A falusi csendbiztosok, Recsky „Bandi”, Vay „Gyurka”. Akik a vádat „bizonyítják”.

Sándor – majd' száz év után – elzarándokol Tisztaeszlárra. Magnetofonnal, notesszal. Megkeresi a helyszíneket. Megmutatják neki Ófalut, Újfalut, Tótfalut. Meg persze, a zsinagóga helyét. A Tisza-partot. Ahol Eszter eltűnhetett. A drámai teret. Amiből elillantak

a szereplők és a díszletek. Könyvének két rétege van. Mi történt a vizsgálatban és a perben? Mi maradt ez emlékezetben, a tudatban? Mindkettő érdekes. De a második az izgalmasabb. Tanúság történelmünk, tudatállapotunk szomorú folytonosságáról. Mert a perrel a faluban mindenki tud. Az aggastyánok és az óvodások is. Tudja, a vádlottakat felmentették. Sejtí, nem voltak ártatlanok. Vagyis nem az ész győzelme maradt fenn, hanem a babona rémuralma. A ráció eloszlott a történelemben. A hisztéria megkapaszkodott az idegekben. És száz év után még jobban látszik. Ez talán a legfontosabb, a száz év. Hogy mindez miként látszik mai nézetben. Itt derül ki: a mai nézet tegnapi nézet. Nem fogott ki rajta a múlt idő.

Eötvösé az alapmű. Szépirodalmi és jogtudori remeklés. Mintha Mikszáth ügyvéd lenne. Anekdota van benne és jogi elemzés. Kompozíció van benne és széles mesélőkedv. Retorika van benne és szigorú tárgyiaság. Logika van benne és önfelelt magabiztosság. Maga a figura is nagyon érdekes. Az országos hírű politikus, aki vállalja a vádlottak védelmét. Az országos hírű író, aki megidézi történelmi rangú emlékeit. A „Vajda”, ahogy ül az Abbázia kávéház tükörablakában. Magányos, de nem megtört. Tudja, hogy elűzte a démonokat. Nagyon nehéz dolga volt. Nem abban, hogy ízekre szedte a naivan gonosz, primitíven gyűlölködő vádat. Hanem abban, hogy az ellenfél terepén kellett harcolnia. Érvekkel szenvedélyek-, gondolatokkal előítéletek-, tudománnyal indulatok-, fénnel ködök-, ésszel esztelenségek ellen. És ráadásul a megye hatalma ellen. Ami mögött ott állt az autonómia illúziója, az oppozíció reminiscenciája. Korszerűtlen helyzetben volt korszerű. Úrrá lett benne.

Nos, Bary. Keresem a legenyhébb, az eufemizmus határán lévő kifejezéseket. Nos, Bary „csúsztat”. A felszínen tiszta, száraz okfejtés. A mélyben merő, konzervált indulat. A hisztériát konzerválja a rációval, a babonát a logikával szemben. Két állítéltre alapoz ingatag építményt. Nem vérvádról van szó, hanem vallási fanatizmusból fakadó gyilkosságról. Mi a különbség? Meg kell fordítani a sorrendet. Nem az ébredező antiszemitizmusból lett a tisztaeszlári per. Hanem a tisztaeszlári perből lett a kirobbanó antiszemitizmus. A látszólag racionális érvelés is hihetetlenül gyenge. A sokat emlegetett tárgyi és közvetett bizonyítékokból nincsen egyetlen egy sem. Csak a tizennégy éves Scharf Móric éjszaka, a csendbiztos házában, a hajdani rablógyilkosból lett bírósági jegyző előtt tett kétes vallomása. Ő látta a kulcslyukon át a véres eseményt. De így hitte az egész falu és a tárgyalás indulatosan hangos közönsége. Ennek kellett eleget tenni.

Ötödik töredék: fokozatok

Mármint az antiszemitizmus fokozatai. Érdemes pontosítani. Nem is végig antiszemitizmusról van szó. Hanem a zsidóellenesség változatairól. Amelyben elkülöníthető a bibliai antijudaizmus és a politikai antiszemitizmus.

Az első kiindulópontja az istengyilkosság tétele. Hogy meggyilkolták Isten fiát. Aki a megváltásra küldetett. Ebből fakadnak a mitologikus hitek – az örök bűnhődés feltételezése. Ebből fakadnak a mitologikus alakok – a bolygó zsidó legendája. Táplálják ezt a zsidó vallás szembeötlő külsőségei. A zsinagógák keleties pompája. A szertartások zsúfolt ünnepélyessége. Az énekek idegenes dallama. Ez szüli, a bibliai antijudaizmus a makacs babonákat, a szívós előítéleteket, a középkori kirekesztéseket.

A második kiindulópontja a kapitalizmus valósága. A részvétel az új gazdasági rendszerben. A bevándorlás tényének hiszterizálása. Az asszimiláció kérdésének túldimenzionálása. A „túlreprezentáltság” főbiája. Hogy „mindenütt ott vannak”. A kapitalizmus kreálásában és opponálásában. A bankban és a barikádon. Szítja a szerveződé

met antiszemitizmus. Terjeszti a folytatódó orosz programsorozat. Helyenként még a kivándorlásra kényszerítésről is suttognak. Helyenként még az emancipáció visszavonását is felvetik.

Magyarországon régóta megvan az első. A bibliai antijudaizmus. Zárványokban még a kiegyezés után is. Sokáig nincs meg a második. A politikai antiszemitizmus. Kifejletten még a kiegyezés után sem. Csak a nyolcvanas évek elején lobbantják fel. Nem Eszlár után, hanem Eszlár előtt. Bary „csúsztat”. A vérvád nem kiváltó ok, hanem kierőszakolt okozat. Primitív koholói éppen ezt akarják. A bibliai antijudaizmust átvezetni a politikai antiszemitizmusba. Az előbbi üszkeiből kicsiholni az utóbbi lángjait.

Hatodik töredék: perek

Vannak nyilvánvaló hasonlóságok. Talán párhuzamok is. A tiszaezlári vérvádper és a későbbi politikai rémperek között. Eszlár valamiféle ősmódel. De a párhuzamot nem érdemes túlfeszíteni.

A politikai rémperekben valakik elhatároznak. Az áldozatokat is kijelölik. A fordulat, a valamelyes rejtély abban van, hogy az elhatározók, a kijelölők, tehát a kitalálók maguk is elhiszik. Mert ha a részletekben nem is úgy, mégis van ott, azok körül valami. A Rajk-per idején Gerő Ernő mondja Károlyi Mihálynak: Rajk végeredményben elfordult a mozgalom céljaitól. Hogy a részletekről mit mondunk, lényegtelen. A kreátorokat, a koholó bedőlteket fanatikusok, hívó bedőltek veszik körül. Ők élesztik a folyamat végigviteléhez nélkülözhetetlen hiszterizált légkört. Ebből pedig már minden – szinte önmagától – következik.

Tiszaezláron, a vérvádperben nem egészen így. Véletlenekekből, egybeesésekből, babonákból, előítéletekből feszült légkör születik. Ezt ott, a faluban nem csinálják, hanem lesz. Nem csinálják, de amikor lett, rákapcsolnak. Mármint a kreátorok, a koholó bedőltek. És a babonákból, előítéletekből született feszült légkört hiszterizálják. Hiszterizálnak és maguk is hiszterizálódnak. Közben pedig a bibliai antijudaizmus maradványaira építik a politikai antiszemitizmus alkotóelemeit. A vallatások mechanizmusa már a rémperekhez valamelyest hasonló. Csak a pert nem lehet úgy megcsinálni. Mert a „világállapot” még nem olyan.

Hetedik töredék: boszorkányok

Van egy másik lehetséges párhuzam is. A „boszorkányok” neurotikus balladája. Miller egykor nagy hatású drámájában, *A salemi boszorkányokban*. Igaz, a dráma valamelyest megkopott. Nem a mesterségesen keltett hisztéria rajzában. Az érvényes lehetett. Az ábrázolt időben, a XVII. század végén és az ábrázolás idejében, a XX. század közepén is. De az alkalmazott dramaturgia természetrajzában. Az áldozat-főhős utolsó felvonásbeli megkísértésében. Hogy élete megváltásaként vallja be az el nem követett bűnt. Megperse a megkísértett helytállásában. Hogy hőssé lesz. Nem vásárol gyáva hazugságért becsutelt életet. Nem enged a fizikai és pszichikai erőszaknak. De most nem a drámai műfaj, hanem a drámai történelem dramaturgiájáról van szó.

Hogy is történt? Ártatlan játékként indult. Kamaszlányok táncolnak meztelenül a holdfényben. És szertelen képzeletükben szellemet idéznek. A boszorkányság lehetősége a leleplező tiszteletes babonák gyötörte agyában születik. Majd a „fővádlott” kamaszlány hipnotizálni kezd. Másokat és önmagát is. Félelemből, gyűlöletből, érdekből, babo-

nából, mágiából, neurózisból alakul ki körülötte a hisztéria önmagába záródó varázsköre. Amiben hisznek a vádlók és vádlottak, üldözők és üldözöttek, gyilkosok és áldozatok. Beindul az ellenőrizhetetlen gépezet. Aki valakire rámutat, vádlóvá lesz. Akire valaki rámutat, vádlottá lesz. A vádlott bíróság elé kerül. Ha vall, „beismeri” bűnét. Ha nem vall, „még be sem ismeri” bűnét.

Nos, a hasonlatosság nem a perben és az ítéletben van. Per Salemben és Eszláron is. De ott ítélet, itt felmentés követi.

Hanem a hisztéria önmagába záródó varázskörében. Amiben hisznek a vádlók, üldözők és potenciális gyilkosok. Sőt, részlegesen-esetenként-időlegesen egy-egy vádlott, üldözött, potenciális áldozat is. Gondoljunk a hullacsempészéssel vádolt tutajosokra. Tudatlan, analfabéta, magyarul alig értő, lelki szegény zsidó sáfárokra, ruszin parasztokra. Először vallanak, azután tagadnak. Vallanak. Mert félnek, és félig hipnotizáltan hisznek is. Tagadnak. Mert már nem félnek, és félig ébredten már nem is hisznek. Salemben a hisztéria önmagába záródó varázskörét nem törik át. Eszláron Eötvös áttöri.

Salem története példázat értékű dráma. Eszlár története példázat jellegű história. Ott a boszorkányok elillannak az utókorban. Itt a vérvád megmarad az emlékekben. Ott a boszorkányokban, gondolom, már senki sem hisz. Itt a vérvádban, remélem? már senki sem hisz?

Jász Attila

séták a holdig és vissza (1.)

*„Ahhoz az utazáshoz kell megteremtened
magadban a csendet, amely idáig vezet.”*

(Sándor Iván)

*Lebegő sirályok a zavaros víz felett,
mintha szertartást végeznének,
mozdulatlan is repülnek,
Leonardo helyett,*

*még mielőtt lecsaphatnának,
megy le a nap, folytonosan
fojtott fények közt
nyúlnak az árnyak az üres délutánban,*

*és persze szó sincs arról, hogy tenger
lenne, közel s távol,
csak egy leengedett tómeder,
sehol egy ember,*

*akár egy képzavar,
mely ápol s eltakar,
miközben a táj félig már enyém,
a többit hozzáképelem,*

*amíg ablakomba nem ér a hold
és végtelen egyszerű nem lesz
minden mondatom, akár a holt
nyelvek a tenger mélyén,*

*mintha csak szertartást végeznének,
teleírt lapjaim közt
halkan foszladoznak
régmúlt sirályok hangjai.*

Bazsányi Sándor

„...Fenséges az örvénylés...”

A 75 éves Sándor Ivánnak

„Az Árpád hídra kanyargó utak metszéspontjánál állok. Autócsodák villogó lámpákkal, a másik irányban araszolás közben pulzáló féklámpákkal. Négy irányból rohamozzák a hidat, nyolc lépcső ontja az utasokat, fenséges az örvénylés, mindent beszív. Rossz irányba próbáltam feljutni. Visszafordulok, átkelek a Váci út alatt. Négyfelől négy épület, mint a történelem törvénytáblái, a régi paneltömb, a Rendőrkapitányság új plasztik hengere, az örök színház száználmas alakzata, a lepusztult hajdani munkáskolónia renovált emeletsora keríti be a tömeget, mindenki indul, érkezik, elakad, a hidat nem látni a sötétben, az érzékelhetetlen lent és fent között a végállomásra kanyargó autóbuszokat is, ide érkezik Liv öt perc múlva, ha nem késik a járat, elnyeli a sötétség.”

Mondják, jó ideje minden jelentős műalkotásnak, így Sándor Iván legutóbbi, *Drága Liv* című regényének is, saját esztétikai minősége, művészsége mellett, különleges feladatot, egyfajta többletszolgáltatást is el kell látnia: időleges otthont biztosítani a befogadónak, aki egyébként (történeti, történetfilozófiai, szociológiai, antropológiai és más egyéb tényekkel bizonyíthatóan) a nem éppen otthonosnak mondható jelenvilágunk átmeneti vendége (Kosztolányi mindezt még „egy nagy ismeretlen Úr” vendégségének nevezte). Sándor Ivánnak, mint minden jelentős regényírónak, munkaköri kötelességből – igaz ugyan, hogy csupán időleges és mesterséges, ámde mégiscsak – otthont (no jó, mondjuk pontosabban: esztétikai rezervátumot) kell kínálnia az olvasónak, aki egyébként, részben-egészben, otthontalan (ha nem lenne az, nem olvasna, vagy legalábbis nem egzisztenciális szenvedéllyel olvasna). De úgy, hogy ezzel saját világának részleges otthonosságára is felhívja a figyelmet. Úgy ringasson a szó (és persze a mondat, a bekezdés...) művésze álomba, hogy álmunk folytatható legyen a valóságban is. Másképpen mondva, az álomvilág ne legyen teljesen idegen a valóságostól; ha lehet, úgy legyen valóságosnak tűnő, hogy ne vegyük észre látszatvoltát; ha lehet, úgy jelenjen meg a valóságem az álomlátszatban, ahogyan eddig még soha: tisztán, élesen, fenomenálisan, mint valami fenséges örvénylés.

A *Drága Liv* utolsó fejezetének utolsó fél oldalán egy olyan területet látunk, a budapesti Árpád híd körzetét, amelyen feltehetően már sokunk átutazott. Akár Budáról Pestre, akár Pestről Budára. Akár Magyarország keleti feléről a

nyugatira, akár a nyugatiról a keletire. Akár felfigyelt rá, akár nem. Akár azért figyelt fel rá, mert olyan idegen, akár azért, mert olyan ismerős. Akár azért nem figyelt fel rá, mert már megszokta, akár azért, mert még észre venni sem volt ideje. Sándor Iván, illetve regényhőse – bármelyikünk megtehetné – megáll és szénéz. Megpróbálja a már-nem-egyszer-látottat úgy nézni, ahogyan még eddig soha: saját jelenvilágunk szimbolikus-archetipikus fenoménjaként, ámde nem a borongóan ködös lényeglátás elnagyolt hübriszével, hanem a prózájára jellemző strukturális pontossággal. A megnevező és a viszonyt jelölő szavak együttműködésének térképészeti látványművészetével: „...kanyargó utak metszéspontjánál...”; „Négy irányból rohamozzák...”; „...nyolc lépcső ontja...”; „Négyfelől négy épület (...) keríti be a tömeget...”; „...az érzékelhetetlen lent és fent között...”. S mindez a hétköznap esti örvénylésben továbbtűnő pillanat felmutatásának, mondhatni esztétikai megörökítésének jegyében: fenséges örvénylésként.

Persze Sándor Iván egyéb munkáiból, például esszéiből is kiderül, hogy nem csak ilyesféle helyszíneket ismer. Nemcsak az örvénylés fensége nyugtázza le, hanem az önmagában, a látás és láttatás kitüntető módja nélkül is érvényes, mert mozdulatlan természeti jelenség, mondjuk a Balaton-felvidéki tanúhegyek egyike-másika:

„Innen, a Badacsony északi lejtőjéről, háttal a bazaltfalnak, arccal a Tapolcai-mendencének, alkonyatkor elvakítja a szemet a hegyek mögött lenyugvó nap. Mintha a végére értünk volna... Mintha befejeződne... Am egyszer csak néhány másodpercre felparázslik az ég alja, és a napnyugta utáni fény mindent megvilágít.”

Lehet, hogy a mozdulatlanságot fokozó „napnyugta utáni fény” időmozzanata, a természet fenséges retinális emléke sugárzik szét a nagyvárosi látványon is, rávilágítva annak sajátosan, örvénylően fenséges voltára. Hiszen végül is ugyanaz a szem látja mindkettőt, ugyanaz a szemlélet hozza őket vonatkozásba egymással – s velünk, olvasókkal, akik így lehetőséget kapunk a szélesre feszített horizont elsajátítására. Látás- és beszédmódunk tágítására.

Ez a tágasság Sándor Iván életművében lépten-nyomon tetten érhető, akár annak tematikus gazdagságában, akár műfaji sokszínűségében. Mely gazdagság és sokszínűség persze nem egyfajta eklektikus túlhabzást és tarkaságot jelent. Akár meg is vonhatjuk a határokat, először tematikus értelemben: Sándor Iván a modern ember személyes-közösségi önértelmezését mélyíti történeti-térségi és bölcséleti-általános keretek között; majd műfaji tekintetben: pályája egyfajta váltógazdálkodás a végtelenül tudatos regénybeszéd és szépirodalmi igényességű esszé sokszor egymást tükröző szövegei között. Sándor Iván művének kétszerezsen rétegzett kettőssége, tematikus-műfaji kétszerkettője megtanít minket számolni, pontosabban megtanít minket számolni és számítani: számolni mindazzal, ami a mi világunkba tartozik, Tiszaeszlártól Kertész Imre Nobel-díjáig, a Badacsonytól az Árpád hídig; és számítani arra, ami mindebből a figyelmes tekintetnek adódik, a figyelmes tekintetnek adatik: a hol mozdulatlan, hol örvénylő fenségességre.

Amióta olvastam a *Drága Livet*, nem tudok úgy átmenni gyalogosként – igaz, egyre ritkábban – az Árpád hídon, hogy ne jusson eszembe a regény utolsó bekezdése. Hogy ne úgy nézzek a négy épületre, mint ahogyan egy nyolcvanas években keletkezett amerikai filmben King Kong nézett a New York-i kereskedelmi központ ikertornyára: szülőföldjének két hatalmas sziklatornyát vélte fedezni bennük.

Ugyanaz a szempár látja a „Rendőrkapitányság új plastik hengerét” és a Badacsony bazaltorgonáit.

Bogdán László

Az erdélyi történet

*Sándor Ivánnak, nem csak a Század-
végi történetért*

I.

*Dolgaink romoltak. Uralgott a passzív rezisztencia.
Bethlen Gábornak fel kellett adnia Lippát.
*‘A csukott ajk és nyitott szem’ hősei elfordultak.
A román elvtársak bírálták az elvtelen magyar egységet.
Budai Nagy Antal eltűnt a csatában. Váradit és Bartalist
kivégezték. Vértesek dúlták a vidéket. Folyt a
kollektivizálás, ágyúzták Madéfalvát, tüzes vastrónusra
ültették Dózsa Györgyöt. Tilos volt a helységneveket leírni magyarul.
Sem Kós Károly, sem Wesselényi Miklós nem tudta megteremteni
Erdélyt. Enyedet felperzselték. Tombolt a véres farsang.
Kurkó Gyárfás megőrült a börtönben, dörögtek Gábor Áron
ágyúi a kőkösi hídon. Apáczeit a toronyból akarták lehajítani.
Jöttek-mentek a peregrinusok, a kivándorlóhajók, az agitátorok
és az égről Márton Áron égő szemébe költözött a remény.*

II.

*Ady Csúcsán az ablakból nézi a
menekülőket*

*‘A dolgaink romoltak. Mégsem tűztünk el innen.
Akkor is maradtunk, mikor mások futottak.’
Csinszka dadája már sírt. Csúcsai ablakunkból
néztem: rossz szekereken menekültek a népek.
Hosszú századok óta mindig csak menekültek.
Török, tatár és muszka, labancok, martalócok.
Áradás, visszavont kegy, hajójegy, adósságok.*

* Babits Mihály: Politika

*Ki tehette erdőkben keresett menedéket.
Ilyenkor mire gondol az égben fenn az Isten?
Futnak ágrólszakadtak. Bosszúállók a győzők.
Vérre szomjúzó csordák fosztogatják a várost.
Ilyenkor elfordul, sír, mit akarhat az Isten?
Rossz szekerek viszik. A vesztes visszafordul.
Fénybe fürdetné arcát, míg a nap is el nem vész.*

III.

*Levelek a Krímbe. Gyűl a válságdíj. A rab
ne búslakodjon. Legyen türelemmel! Mást nemigen tehet.
Nyerítő lovak a hegyi legelőkön – elsüllyedt katonatemetők.
Egy kirándulásról egyetlen félrelépés. Égő éjszakák.
Fekete kocsik a kapuk előtt. Néma házak.
Elnémult harangok. Lesepertr padlások. Kuláklísták.
Csóvák a nádtetőn. Itt a török, a török!...
Beolvastott harangok dörögnek, fogy a remény.
Bécsben a kancelláriáról olyan távolinak tűnik mindez.
A testőr lóra pattan. Vers imbolyog az ellenfényben.
A kúria ámbitusáról pipafüstben tűnik el minden.
Szibéria végtelen erdősegeiben sem hal meg a haza.
Sztambul bazárjaiban sem! Csak káposztás hús legyen.
s máris látjuk amint a Szent Anna tó tükrén felragyog a nap.*

IV.

folklor (Madéfalva, 1764)

*'Zöld Péter is mondta: ne higgy a németnek!
Zsolddal, akármivel, göggel hitegetnek.
Labancok szavára ne indulj, ne kelj fel.
Vegzálnak, bécsapnak – mondotta Zöld Péter.
Azt is hozzátette: Székefföld mindég zöld,
hát azt kell védeni, töröktől, némettől.
Minek szétraizani átok-idegenbe?
Zöld Péter is mondta, mink maradjunk helybe.
És ha jó az önkény, pogányok, labancok,
fegyvert fel ne vegyünk, ne kezdjünk mink harcot.
Fussunk Módovába, menjünk az erdőre,
ne ugráltassanak császárné kedvére.
Zöld Péter mondotta: ha a székely támad,
ő bánja mindég meg, ne állj katonának!...'*

V.

*Aztán rossz idők jöttek. Fekete fellegek
tornyosultak az égen. Más hangok, más szobák.
A vadállatok lesunyt fejjel jöttek be a faluba
és ott váraoztak némán a templom előtt.
Katonák fosztogatták a vidéket, sivalkodó
malacokat lőttek szitává, de sem Basta tábornok,
sem Malinovszkij marsall nem parancsolta vissza őket.
Minden kétségessé vált, bizonytalanná, szedte
áldozatait a fekete halál. A fejedelem csak
asztrológusával tanácskozott, de a csillagokból sem
lehetett kiolvasni a jövőt. Gyűlevész tatár hordák
verték tábor a városkapu előtt, zsúfolásig teltek meg a
börtönök és Sztálinvárosnak nevezték Brassót.
És szemhéjuk mögött tombolt gyermekkorunk, a tenger.*

Tarján Tamás

Az éleslátó

Dráma és színház Sándor Iván horizontján

Sokszor nyilatkozott arról, hogy véletlenül-váratlanul került a *Film Színház Muzsika* szerkesztőségébe. 1957 tavaszán hívták a laphoz a hosszas betegségéből épp csak lábadozó (még bottal járó) huszonehét éves fiatalembert. Tudni lehetett róla, hogy a forradalom bukása golyósebet perzselt a szívében (hiszen – mint a Jövő Mérnöke redaktora – váratlanul, ám aligha véletlenül elsőként közölhette az 1956. októberi követelések nevezetes pontjait). Egy emberöltőn át maradt a fénykorában százezrek által olvasott orgánumnál, mely valószínűleg ma is elképzelhetetlen lenne az ő cikkei nélkül, ha a korról, az idővel némiképp aszinkronitásba jutott „filmszínházmuzsika” másfél évtizede meg nem szűnik (reanimálási kísérletének kudarcával is jelezve, hogy sajtótörténeti szerepét főleg a 20. század hatvanas éveinek elejétől a nyolcvanas évek közepéig töltötte be). A lapba adott írásainak, kritikáinak tekintélyes részét máig veszni hagyta. Nem csupán a napi, heti felhívásúakat, hanem az arculat-meghatározóan fontosakat, velőseket is. Igaz, egy kötegre valót közreadott 1986-ban, egy egyszerre valóságos és szellemi utazás keretébe ágyazva: a *Quo vadis, Thalia?* oldalain görög ég alatt szólította meg a magyar színházat és önmagát.

A Sándor Iván által is korszakos művészként becsült Jancsó Miklós szereti mondogatni: csinálj egy jó játékfilmet, s rögvest elkezdik dicséretetni a korábbi rosszacskó kisfilmjeidet is. Ez persze inkább nagyvonalú önirónia: Jancsónak nincs mit szégyenkeznie a pályakezdéséért. Vajon, ha manapság felütjük az immár muzeális nyomdai terméknek tetsző egykori *Film Színház Muzsika* példányait, milyen benyomást keltenek a kortárs magyar regény és esszé összetéveszthetetlen hangú mesterévé lett hajdani kezdő publicista „kisfilmjei”? Nos, leszámítva természetesen a leszámítandókat, igen markánsan mutatkozik már ekkor is az a strukturált gondolkodás, intellektuális igényesség, stílári mívesség, mely a beérkezett szerzőnek lesz sajátja. Pedig például az 1960-as évfolyam barna lapszámai nemegyszer megdöbentő, meghökkentő vagy egyszerűen mulatságos állításokkal, okfejtésekkel, fordulatokkal képeznek problematikus, diszharmonikus, hamis közeget Sándor Iván és kollégái java cikkei körött. Ki tudja, *A nyomorultak* mozibemutatóját követően valóban Serge Reggiani iránt támadt a legnagyobb olvasói érdeklődés, vagy azért közöltek épp róla fényképet, életrajzi szócikket, mert „a forradalmi csoport vezetőjét” alakította? S mit jelentett 1960-ban ez a szintagma: a forradalmi csoport vezetője...?

Sándor Iván, a lap színházi kritikusa 1960-ban érzékeny előadás-elemzései mellett *Mit kellene játszani?* címmel egy vita-összefoglalót is közzétett. Az előző hetekben megjelentetett műsorrendi, műsorpolitikai ideákat és terveket mérlegelve, reményeinek és bizalmának szükségzavú hangoztatása után így fakadt ki: „...alig látni kísérletet a teoretikus

munkára". E mondat variánsai a mai napig ott lüktetnek a tollában. Ha kell, önmagát is kárhozhatja az elméleti elmélyültség hiányosságai miatt. Amikor egy-egy műben, disputában, szituációban a történeti, bölcséleti tájékozódás mulasztásait, a konklúziók halogatását, a felszíni beszédet, az indulati logikát, a „meg nem gondolt gondolat” veszedelmeit észleli, mindig felemeli a szavát.

Felemeli? Pontatlan a kifejezés. Sándor Ivánt sosem a hangosság – mindig a nyomatek jellemezte. Élőszóban és írásban is a tagolt, józan, halk érvelés dinamikájára bízta magát. (Ez a tónus oly karakteres, olyannyira specifikus a mimikája és az ortográfiája is, hogy jómagam – lévén, Reményi József Tamással együtt, nem pusztán hűségese olvasója, de időnként gonoszkodó „karinthkaturistája” is – paródiákban ezt a saajtszerűséget igyekeztem az eltúlzás eszközeivel felidézni.) Regényíróként, esszéistaként egyaránt az *alapkérdések* nyomába szegődik. Fontos, vissza-visszatérő szava ez (lapjában 1965. április 9-én, a *Közjáték Vichyben* „fullasztóan izgalmas” vígszínházi előadásának a színészeket tanítanivaló egyszerűséggel, pontossággal – szerepük, s nem személyük alapján – portretírozó Arthur Miller-elemzésében nagyjából a holokauszt értelmezhetősége és értelmezendősége, ez az egyszerre történelmi és morális feladat lett alapkérdésé. Ma a *Daniellával a vonaton* múltat és jelent kibontó fejezetei – *A tetthely megközelítése (Egy nyomozás krónikája)* című, 1944 novemberében-decemberében Budapesten játszódó regény regényes kommentárjai – (többek között) az egyik regénymottót mozgatják „alapkérdésként” a regényregény mottójának funkciójában: „Mint jól tudjuk, egy holttest történetet rejt magában” (Geoffrey Hartman).

Az alapkérdések makacs újragondolása, a provokált, a teoretikus, a meditatív válasszok újraírása: az analízis változó, mégis egy jellege az írói oeuvre tipikus, szerencsés vonása. A Sándor Iván vélekedése szerint rosszul feltett alapkérdések, a kérdésként elsikkadt talányok nem kerülhetnek elégszer terítékre. A közelmúltban legkevesebb három helyen beszélt arról, hogy a *Nem félünk a farkastól* a Radnóti Miklós Színházban tartott, Gothár Péter rendezte új premierje – évtizedekkel Lengyel György más szöveggel és más hangoltsággal kitűnő munkája, a Madách emlékezetes repertoárdarabja után – mint operált ki Edward Albee textusából olyan vonatkozásokat, melyekben az európai kultúra, az ezen a kontinensen otthonos szellemi egyén tetszeleghetne (mindez Albee, a „túlvilági” Örkény István és bele-beleszóoló internetes „vendéglátójuk” diskurzusává kerekítve mesteri adalék az *Egyperces novellák* sokperces újólagos prezentálásához is). Amikor Jordán Tamást a Nemzeti Színház vezérigazgatójává nevezték ki, Sándor Iván a *168 Óra* hasábjain nyílt levélben kívánt neki sok sikert – hogy a kérdőjelek közé csalogassa az első euforikus pillanatokban tán felkiáltójelek közt élő direktort. „...a jövő nem organizáció, fesztiválok, vendéglátók kérdése” – írta arról, mi minden *nem* alapkérdés. S aztán jött a sorjáztatás – benne a *Bánk bánt*, *Az ember tragédiáját*, a *Hamletet* könyvnyi terjedelemben – kissé az örkényi „Éljen a kérdőjel, vesszen a pont!” módozataival – végigkövető szerző vesszőparipáival, melyeknek ficánkolásában nincs pejoráló árnyalat, nem a „rögeszmés” ismétlés fogalmaztatja őket: „Amikor száz éve elvégzetlen feladatokat, a korszak igényelte szellemi-művészi horizontot, a tradíciókhoz való szubverzív viszony kialakítását említettem, például arra gondoltam: százötven év kevésnek bizonyult annak a felismerésére, hogy *Az ember tragédiájának* poétikai centrumában a magát önismerő egyéniségként megalkotni képtelen, a mások által való vezetettségből kitörni nem tudó, örökösen függő helyzetű »gyermeki« Én drámája áll; például arra gondoltam, hogy a színház energiáit mindig inkább a *Bánk bánt* dramaturgiai problémái emésztették fel, ahelyett, hogy észrevette volna: a szereplők örökösen elbeszélnek egymás mellett, nincs kontaktus közöttük, vagy észrevette volna, hogy a magyar drámairodalom legszebb nőalakja, Melinda: idegen, meráni.

Arra gondoltam továbbá, hogy lám, az ezredforduló emberi helyzeteit Gábor Miklós felismerte, amikor tíz éve bejelentette, hogy az *Oidipusz* üzenetét az emberi kultúra évezredes alapértékeiről a mai közönség már nem fogadja be, és nem nyugodott addig, amíg a Független Színpadon új előadásformát nem talált; arra is gondoltam, hogy ugyanígy az ezredforduló emberi helyzeteket ismerte fel Gothár Péter, amikor több mint harminc évvel a *Nem félünk a farkastól* emlékezetes bemutatója után, nemrégiben úgy hozott létre egy kitűnő előadást, hogy a főszereplő nagymonológjából kihagyta az európai alapértékekbe való kapaszkodás szövegrészeit, mert a huszadik század közepén azokkal a gondolatokkal még működtetni lehetett egy előadást, de napjainkban már aligha.”

A „filmszínház” színikritikusi kezdetektől megnyerő, közösségkovácsoló gesztusa Sándor Ivánnak a szövetséges-keresés. Visszakövethető: sokszor – ha dicsér, ha bírál – egy (mindent egybevetve: teoretizáló, analizáló) jó ügynek, a nagy összefüggésekben eligazodó szerepbirtoklásnak toboroz komédiás (direktor, rendező) híveket. Igaz ez annak ellenére is, hogy a *Quo vadis, Thalia?* lapjaira felvett színikritikák egy részének csak a végét őrizte meg, a színészek minősítését törölte. Vagy azért, mert a legjobbak számára külön galériát nyitott a színházi esszéista; vagy azért, mert a vonalvezetéshez (például) Miller és Horvai István neve elegendőnek érződött. A *Quo vadis...* arcképfeszetei – írókról van szó, rendezőkről, és leginkább színészekről, róluk nem is egy tömbben – a szinkron véleményalkotás esetlegességéinél már valamelyest tisztábban látó utókor szemében nem mindig teljességgel hitelesen (másutt Sándor Iván bőven szól, szeretettel és önróniával, a Kálmán Györgyhöz és másokhoz kötő barátság paradoxonjairól). Mégis S. I. volt az, aki a Bessenyei Ferenc-életdrámát, a – ha kell – kilencven felé tombolódba is köveket ropogtató színészóriás kissé teátrálisan hangoztatott lelki otthontalanságát, egész életét betöltő szerepkörének-szerepkörökének részleges elkopottságát, a csalódottság és a fölöslegesség előlopakodó fenyegetéseit „Egy színészi per történetében” – jobbára ösztönösen és spekulatíván – megelőlegezte. Színpadi teremtés és egyéni (színházi-színházpolitikai) élet kettősségéről, a Gábor Miklós naplózó múlt- és lelkiismeret-vizsgálataiban tetőző konfesszióról is Sándor Iván tudta – egy-két szakíró mellett – előre a legtöbbit. S ha netán az *Oidipusz* kérdésében Gábor eleve tévedett is („függetlenség” előadása pedig az időskor lángolni nehezen akaró fáklyája volt), s így alighanem vele együtt téved Jordán levelezőtársa is, a *Drága Liv* (2002) című „színházi regény” Gábor-, azaz ott Gábor-adalékai, ez a dokumentumokból sarjastott burjánzó epika olyan pszichikai-történeti igazságokat mond ki, amelyek Gábort hitelesen állítják elének, de erejük már nem a magyar színpadok Gábor Miklósának erejében és hibáiban múlik. Gábor a regényíró kreatúrája – a regényíró viszont nem kreálhatja így, ha nem színieselőadások, színészek, darabok, cikkleadási határidők, korrektúrák (és szemnyitogató tanulmányutak) között él fiatalságától (a végképp a szépírás felé fordító) életzenitjéig, lapja megszűnéséig.

Az egész életművet átszővi a *másképpen-attitűd*. – Melyik Sándor Iván-regényt kell feltétlenül elolvasni? – kérdezte a minap egyik, sokoldalúsága miatt is nagyra becsült barátom (nem mintha nem olvasott volna az egymáshoz valamiképp sorozatszerűen is kapcsolódó könyvekből jó párat). Talán túl hirtelen válaszoltam – ahelyett, hogy a számomra legemlékezetesebbeket kezdem számba venni –: nem az egyes címek a fontosak, hanem a kötetről kötetre markánsabb látás- és fogalmazásmód. Az, ahogy Sándor Iván másképp csinálja a regényt. Olyan – öntörvényű, átvilágító nyelvezetű – epikai organizmusokat hoz létre, amelyekben a cselekmény egyben önmaga elemzése és kommentárja is (vagy megfordítva: az elmélkedő, latolgató szövegnek is történessodra van).

A másképpen-attitűd nem a mindenáron való különbözés jegye. Az emberi-írói személyiség teljesebb önértését szolgálja. Sándor Iván alaposan kitapossa a maga útjait – a valamennyi sorában érződő kemény értelmiségi földmunka tiszteletet parancsoló mivolta mi-

att is érdemes a könyveit forgatni –, de a járt utakat nem neki találták ki. Lehetséges, hogy ő, a színházi ember, azért hagyott fel viszonylag hamar a drámaírással, mert bár öt bemutatott színművének szinte mindegyike elütött kora drámamodelljeitől, a vitadráma – vagy akár esszédráma – megcélzott terepén (bizonyos írástechnikai problémák vagy dilemmák folytán is) csekélyebb hatékonysággal jelenhetett meg mindaz, ami majd regény és esszé (időnként az esszéregény és a regényes esszé) műfajaiban felragyog nála.

A saját darabjairól – amikor azokat egyszer Füst Milán firtatta, témájukra, sikerükre kérdezett – Sándor Iván azt vallotta (akkor még csak három témát említve: Kölcsey sorát, a háborús légereket, ötvenhatot): „...sikerem ugyan nemigen volt, de legalább nekem se tetszik már, amit írtam”. Jóval később az önvallomás úgy finomodott, hogy az öt premierből kettőről maradtak jó emlékek. Valóban a *Tiszaeszlár* (Miskolci Nemzeti Színház, 1967. március 10.; rendezte: Lendvay Ferenc) és *Az áldozat hegyén* (Pécsi Nemzeti Színház, 1973. december 21.; rendezte: Dobai Vilmos) a két legjobb drámája (az utóbbi eleven képszerűséggel él bennem – igaz, még a szereplők nevéből süto didakszisa is: a párttitkár: Árva; a magyar-szovjet fiatal katona: Kozák; a parasztember: Árendás bácsi; a „megfeszítésre” szánt, ártatlan, ifjú hősnő: Krisztina). A pécsi előadás mélyreható, elismerő elemzését (a *Színház* hasábjain) Bécsy Tamás azzal kezdte, hogy író és műve „nagyon fontos irányba tett jelentős lépést”. Az irány szemléletileg volt fontos, a lépés esztétikailag volt jelentős. Tehát *Az áldozat hegyén* nem valamely „külső” okból, hanem saját művészi jogán keltett figyelmet (eltérően mondjuk a *Két nemzedéktől*, melynek „ürügyén” 1961-ben az *Élet és Irodalom* egyik lapszámának korántsem tartalmatlan, ám feszélyezően korfüggő vezércikke íródott, Sándor Iván alkotását egy attól idegen közegbe vonva). Ámbátor nem látunk be a műhelyébe, nem tudhatjuk, mit hoz a jövő, Sándor Iván mintha végleges búcsút vett volna – szép emlékek ide, dicséretes oda – a drámai műnemtől (nem egyedülként azon íróink közül, akik a színházban is letették a névjegyüket). Mivel maga a szerző tudtommal sosem sópánkodott ezen elfordulás, a drámaírói vállalkozás megszakadása miatt, mi, prózájának hívei se tegyük. (Az azért érdekes véletlen, hogy a *Két nemzedék* 1961-ben ugyanazt a címet kapta, amelyet Sándor Iván egyik kedves írója, Németh László 1970-ben írt az életműsorozatába foglalt – a *Nyugat* nemzedékeit pásztázó – tanulmánykötetének homlokára. A *Németh László üdvtana*, Sándor Iván 1981-es könyve a Németh-szakirodalmat gyarapító évtizedek és a polémiákat is hozó születési centenárium rengeteg publikációja után még mindig a legkorszerűbb források közé számít. Itt az üdvtan a „másképp”, illetve az, amit a kifejezés értelmezése rejt.)

Sándor Iván komoly író. Ha a tévéműsorról írt – esetleg arról is „másképpen”: *A televízióról másképpen*, Film Színház Muzsika, 1985. IX. 28. –, ha az egyik Latinovits-könyvről, ha a modern drámáról, ha a Brecht-élményről, ha a regény válaszútjairól: komolysága mindig a gondolkodó méltóságának lényegi elemévé nemesedik, súlyosbodik. 1970-ben, negyvenévesen ezt írta lapjába: „A nevetetéssel sosem volt szerencsém. Egyetlen félbemaradt komédiám első felvonása a bizonyíték rá – persze csak önmagam előtt –, hogy ami teltett tőlem, azt ezen a téren is megpróbáltam”. Meglehet, nem haszontalan, ha Sándor Iván legritkábban méltatott adottságát: humorát visszaiktatjuk jogaiba. Egyik-másik régi színikritikája ma egyenesen kajánnak hat. Humora azonban – legjellemzőbb képességének: minden textusában megmutatkozó éleslátásának lappangó részeként – inkább filozofikus derű, világot értelmező-reflektáló félmosoly. Ahogy a *Quo vadis, Thalia?* verőfényébe és rivaldafényébe beleolvad. Ahogy az *M. L. eseteiben* megcsillan. Ahogy a *Drága Liv* legtragikusabb jeleneteit ellenpontozza.

A drámaírói tollat réges-rég letette, a színházművészet produktumaitól is búcsúzkodott egyszer-egyszer Sándor Iván (a *Quo vadis...* felütésében ekként: „...az utóbbi években már nem izgat eléggé a színház. Nem azt mondom, hogy meg sem érint; »nem izgat«

– ezalatt a szó telített jelentéstartalmát értem, azt, hogy a színház már nem ráz meg, nem hoz olyan állapotba, ami gondolataim, mondanivalóim kiindulópontja, közérzetem alapja. Voltak az életben esztendőök, amikor bármiről töprengtem, bárhová jutottam el, a dráma, a színházi játék volt a kiindulópont. Elég régen nincs már így...”). De... – de a *Bánk bán*-esszé megjelenési éve: 1993. A *Shakespeare, Madách, Proust. A születendő és veszendő személyiség nyomában* (2000) eszmefuttatásai egy regényíró társaságában két drámaírótól nyertek könyvcímet és ihletést. A *Drága Liv* színházi kulcsregény is. Ritka az olyan – pezsdülést ígérő – premier, amelyről Sándor Iván hiányzik.

Éleslátása, amely immár hetvenöt év életmunkájának eredménye, főként a regényekkel és az esszékkel élesíti az olvasó látását is. Ám e prózai alkotások szituáltságába, drámaiságába, monológjaiba és párbeszédeibe ezernyi színmű, ezernyi színházi est élménye is beleírta magát.

Faragó Kornélia

Váltópont és átfordulás

(Köztes szerkezetek a Századvégi történetben)

Úgy tűnik, akár jellemzőnek is tarthatjuk a szinkrón befogadás azon döntését, hogy erősen a hatalommegjelenítési értelemhez rendelte Sándor Iván *Századvégi történetét*. Ez a kelet-közép-európai vonatkozású századvég-regény mindenekelőtt hatalomközpontú történeteszemléletével váltotta ki elismerését. Bár az élettörténetet látta előtérben, és csak háttérben az „alakulást eldöntő erőt” (Grejsa Ferenc: *Lélektükör és történelemkép*. Jelenkor, 1987/12), mégis ez utóbbit, a mögöttest olvasta nagyobb hangsúlyokkal. A regény ismerősnek ítélt történeteszerkezete választ keres (Balassa Péter: *Századvég idő előtt*. Jelenkor, 1987/12) egy ön maga által feltett kérdésre: „Miféle élet az olyan, amit az embert gyötrő hatalom beteges szenvedélyének nyomása alatt kell leélni?” A *Századvégi történet* valóban jelentékenyen szól bele a magyar irodalom hatalomképének alakításába, de mára ez a rejtélyes képességű, kiismerhetetlen hatalom már nem a „totális állam elidegenedett hierarchiájához” való kötődéseivel szólít meg elsősorban, inkább azzal, hogy olyannak mutatkozik, mint ami természeténél fogva totalizál. Abba itt nem bonyolódhatunk bele, hogy az „elnyomás” terminusa a focault-i (*A hatalom mikrofizikája = Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 1999) elképzelések nyomán mostanra többszörösen is vitathatóvá vált. Mindenetre lényeges, hogy az individuumot itt már nem úgy kellene olvasnunk „mint valami elemi magot, ősatomot, olyan többtagú és néma anyagot, amin és amivel szemben a hatalom kifejti és érvényesíti erejét, alávetve és megtörve ezáltal az egyéneket”. Ha tartható, hogy az egyén úgy is elgondolható, mint a hálószerűen szerveződő, láncolatokban funkcionáló hatalom közvetítője, továbbítója, reléje, sőt – ha kissé talán erősen is hangzik – egyik „effektusa”, ha elfogadjuk, hogy a hatalom az „egyéneken keresztül árad szét, nem pedig rajtuk, bennük jut nyugvópontra” (i. m.), akkor erősen meginognak az élettörténeti előtér és a hatalmi háttér megoszthatóságáról alkotott elképzelések. Az újraolvasás jelenkori helyzetében az élettörténet, a létezés viszonylatainak és viszonylagosságainak kitett én, a szerelem megszilárdíthatatlan, folytonosan elmozgó-távolodó életlélménye, de a vágyak, az érdekek és a kényszerek különös játéka sem a hatalmi problematika valamiféle előlapjaként, hanem egy sajátos áramlási rendszer, egy „korlátlan működés” (*Századvégi történet*. Bp., 1987. 190) aktív mozgástényezőjeként nyerhet értelmezést.

A fejezeti tagoltságot teljesen kizáró regény látszatra szinte gáttalan folytonossággal alakul belső rendje, három egymásnak megnyíló beszédnek engedi át az elbeszélés poétikai terét. Ezek közül kettő szereplői nézőpontú, a velük egy szintre kerülő harmadik viszont kimozdítja az elbeszélést az én perspektívájából. Mindkét szereplői perspektívában, Clara Krakowskáéban és Orczy Ferdinándéban is, feltűnnek az egymás iránti ben-

sőséges érzelmek jelei, a viszonyformák összevetését kínálva. Egy jellegzetes félbeszakító megoldással a beszédváltás mondatközépen is bekövetkezhet, zárójeles beékeléssel, helyenként egyidejűségi képzeteket keltő eljárásként. Olyan szimbiozításban ad helyet a beszéd a Másik saját szempontúságának, mintha önmagában szólaltatná meg, mintha öntestével jelölne ki annak kétoldali határait.

Így elrendezve, a különös szólamkapcsolási módokat működtető hármas narráció, a zárójeles beszédek közrefogottsága, elkülönítettsége, vagy – nézőpont kérdése csupán – éppen el nem különítettsége, sőt egymásban való elhelyezkedése, textuális szinten visz színre egy sajátos közlő gondolkodást. Mint ahogyan, egy gyermekkori emlékképet idézve, a résben, a nyílásban, a közöttségben való elhelyeződés tematikai-poétikai adományára hívja fel a figyelmet a szövegkezdet is, a felhők alakváltó mozgásával, a kettéváló, a szakadékosan megnyíló felhőtenger „sehova sem vezető, de azért utakra csábító” tériességével. A gomolygó felhőjáték, a regényműködés önértelmezője, nemcsak a szakadék-jellegű megnyílásban, de ellentétében, a bezárulásban is megjeleníti az úttalanság potencialitását, minthogy „a felhők bármelyik pillanatban álcás puhasággal összezárulhatnak”. Hogy miért éppen ezek a kivethetetlenül változó alakzatok képezhetik le a legpontosabban a szöveg szervezőelvét, egy kierkegaard-i kijelentés nyomán világosodik meg: a felhőjátékban „az Igazi soha nincs”.

Felmerülhet, miért, hogy a teljes zártság metaforái, a kezdeti előfordulási arányukat tekintve szinte súlytalanok, s a teljes körülkerítettség tematikusan is kibontakozó mozzanatai, a „körülhatárolt hangtalan sűrűségek” a regény későbbi pontjain is majd csak szórványosan jutnak jelentéshez. Ezek a szövegjelenségek, a körülöleltség, a bekeretezettség semlegesítenék a mozgáspotenciált, érvénytelenítenék az utakra csábítottság szemantikáját, eleve kizárnák a lehetőségben létezést. Nem feltételezhetnék ugyanis azokat a mozgásaktusokat, amelyek a beteljesítetlenség sajátos potencialitását, a mozgásban levés folytonos látópont-módosulásait működtetik. A körbezártság, a csapdaszituáció egyféle stabilizálhatóságot sugallhatna, a különböző irányú mozgásvonalak kényszerű rögzítését hozná. Olyan mozdulatlanyságot, amely kevésbé szolgálná annak a széles áramlárszervezethez, mindenre kiterjedő hatalmi dinamikának a megjelenítését, amihez a regényi fikció alakítottságával a *Századvégi történet* közelít. Az interpozicionális szerkezetek sajátosan nyitott közrefogottságában egy ideig belé lehet fogódzni az út, a lehetőség létezésének feltételezésébe. Éppen ezért a szöveg minden momentumában ott lüktet a közöttség-metaforika, a léttér hasadékszerűsége, a keskeny folyású folyó és a még keskenyebb, a „torokká szűkülő” folyosó, a „jegenyek közé szorított” út képzetrendje, az öböl metaforája és a partoké, „a kilátástalanság és a reménytelenség közötti sáv” (151). És természetesen erős hangsúlyokkal, a keréknyomokba passzírozott Történelemé. (155) A kétoldali határoltság kijelöli ugyan a haladási irányt, közvetíti a köztes lét szüntelen beszorítottságát, de nem kényszeríti passzivitásba a lehetőség-gondolkodást. Hagyja jelentéshez jutni az „esélyek hívogatását”, a kelet-közép-európai történelmi léghuzatot mint szimbolikus dinamizáló erőt. Mintegy bemozdítva a cselekvési hajlandóságot, pl. a tisztí összeesküvésre irányuló törekvést, „sorsfordító erőket serkent”. Miközben mégis az adja a szerkezeti-poétikai elképzelés különösségét, hogy a potencialitás már-már radikális közvetlenséggel fordul esélytelenségbe. Balassa Péter megfogalmazásában: „szinte minden elvész, még mielőtt történne valami, még mielőtt az értelemadás és a cél artikulálódna” (i. m.). A narratív változásreláció eredményeként még a köztesség is megszűnik kinetikus jelentéseket feltételező, mozgást közlő szerkezetként működni. Kifogynak a „járható lehetőségek”. Mígnem a regényszöveg utolsó fázisában minden a dermedtség köztes sávjába süllyed. A hívások azonnali visszavonásokban oltódnak ki. A dinamikus szerveződés lehetőségét „tétova imbolygás”, a hangokét a mindent elárasztó némaság tölti be. Még a

kérdésség is kiveszik. Groteszk nevetés kíséri, amint a lepusztítás a szavaknak a mel-
léljelektől való megfosztódásában teljesedik ki. A közvetlen zárlatban, a teljes kitorlésre
tett ajánlatként, megjelenik a létfeladás imperatívusa: „felejtst el! El kell felejtened, ugye
elfelejtet...” (225)

Clara emlékezetében az idő évszakos ritmuskülönbségei mintegy feloldódnak az in-
dulásra, a továbbindulásra való szüntelen készenlétben. A végeszakadatlan nyergelés az
ismétlés bővületében jeleníti meg az örökös indulófélben levést, mint az út megnyílását,
a cselekvés lehetőségét feltételező létélményt. Ezt az irányulást rendkívül erősen támaszt-
ja alá a szövegfolyam azzal, hogy mindig a lehetségesek mellett dönt, és szinte soha-
sem az ígylétet kimondó tényállás mellett. Mintha mindig a „bizonytalanságból bizton-
sággá átforduló pillanatot” kívánná megidézni, a mindkettőnek teret adó fordulat mo-
zamatát, a váltás közöttjét. Hogy a regény megértési módszerében hogyan áll ellent a biz-
tos megközelítésnek, a kettősségek és többségek pazarlóan variatív gazdagságában is
megmutatkozik. Az azonosítható egyetlen, az egyedüli verzió szinte sohasem tud kibon-
takozni „a sok lehetőségből”. A zárt elbeszélés illúziójának kimozdítására szolgáló ha-
gyományos elbizonytalanítási formák (a képzelet, az emlékezet, az álom, a látomás) kö-
zül sem szegődik egyik mellé sem az elbeszélés. A tapasztalati és/vagy emlékezeti soha-
sem mint egyértelműség, mint véglegesség, sokkal inkább mint feltételeesség, mint átme-
neti jelentésekben gazdag érzékelési-tudati bizonytalanság reflektálódik: „mintha nem is
a szánban dülöngélnék, hanem valamelyik ló nyergében ülnék, már csak a láthatatlan
utak, emberek, feltételezhető tömbök kísértek, kétségessé téve helyszínt és időt; közben
újra láttam magam tizennyolc évesen, buzgón tartva lovam ütemét, a szolgálat szerinti
rövid vágatában; de azért mégsem volt így, mert valójában semmit sem láttam határozot-
tan, semmi sem jelent meg előttem véglegesen...” (36). Abban a poétikai leleményben,
hogy mindig minden egy más, egy újabb jelentés lehetőségében áll, van valami nyugta-
lanító, valami, ami folyamatos hiányérzetet kelt. A jellegzetesen kitágított közlészmód, az
alternatívák és eldöntetlenségek mondatba foglalása, ha nem is a maga teljességében, de
számottevő gazdagságában mutatja be a beszélő én többdimenziós viszonyát ahhoz, ami-
ről beszél, amiről beszélni szeretne. A két vagy több viszonyítót működtető alakzatok, a
rétegelt struktúrák, a sajátosan szintetikus mondatformák, a visszautalás és előrevetítés
egymásba forduló technikái, mind a köztes értelmezhetőség irányába mutatnak.

Ha a temporálási szerkezetek nyomán értelmezünk, figyelmünket arra kell fordítani,
ahogyan a felidézett történéseknek időköziségük ad gazdagságot, ahogyan van bennük
valami, ami a múlthoz köti, s olyan is, ami már a jövőben látja őket. Ahogyan a beszélő
a jelent átengedi az elmúlásban lévőnek, vagy éppen az elkövetkezőnek, a várhatónak,
a jövőbelinek, annak, aminek előrevetíti a képét, de amit a múltból rekonstruál, amiről
álmodik, amiben reménykedik, ami után vágyódik... Egy helyütt arról olvasunk, hogy
az „ismét” szóban hogyan préselődik össze a múlt és a jelen. Mindennek különleges sze-
repe van a vágyhoz kapcsolódó anticipáló gondolkodás megjelenítésében is. Helyenként
élenken befolyásolja a mondat temporális teljesítményét, hogy a vágygondolkodás ter-
mészeténél fogva, mindig is sajátos sűrítettséget hoz létre. A vágycselekvés a emlékek-
ből serken és időben a tényleges előtt jár. A temporálisan gazdag mondatjelentés-tartal-
mak a „már nem”- és „még nem” jellegű képzetek, a valamikori megelőző szerkezetek
és a majdani utólagosságok közé („A hajnal és a reggel közötti percek a naptól már fé-
nyes, ám még nem tikkasztó váltópontján...”) helyezik a gondolkodást. Arról nem szól-
nak, milyen is valójában a szóban forgó, legfeljebb arról, milyennek tűnt, s milyenné vál-
hat. Bekényszerítve múlt és jövő alternatívája közé. E beszédmódban „...azzal, ahogy
megteremti a múltra és jövőre egyszerre utaló kapcsolatokat, az így létrehozott össze-
függések között minden tovább mutat annál, ami éppen történik”. (32) A beszélő élhet

és fogalmazhat ugyan a jelen vagy a jövő tudatában de nem hagyhatja el a múlt dimenzióit. A múlttal együtt ugyanis kiiktatódná a jelen is, prezentálva az időknak „a voltak és a vannak a szétszakíthatatlan összefonódását”. (57) Ugyanakkor, ami volt, csak annyit ér, amennyit felidézésének pillanatában jelent, a múltnak a jelen élménykörnyezete adhat értéket. A köztesség, a résbe foglalás az „eredetében és tendenciáiban is látni” stratégiájának részeként is értelmezendő. Ez a jellegzetes köztesség korlátokat kreál, de miközben behatárol, voltaképpen rálátást nyit mindkét határoldal jelentésereire. Mindemellert antitetikus viszonyt is rejthet a kétoldali behatároltság gondolata és a kirekesztődés artikulációjának lehetőségeit is felmutathatja. A dinamikus váltóhelyzet összes determinánsaira kérdezni, azt jelenti, a heterogén érzés- és érzékelésvilág megértésének közelébe kerülni.

Külön kellene beszélni arról, hogy a regény egy köztességi vonatkozásrendben rajzolja meg a szubjektum megképződésének feltételét is. „Őn az uram? Kérdezte, és végre úgy éreztem, valóban én vagyok az, aki ott áll.” (8) Mintha a kérdés saját önazonossága mi-benlétének sejtelmével töltene el azt, akihez szól. Mintha a kérdező Másik az önazonosság megélésének interszjektív feltételeit nyitná meg. Egyedi lehetőségét nyújtja, mondhatnánk, a történetmondói én konstituálódásának, az önismeret stabilizálhatóságaként nyer funkciót. De ez a narratíva, alapjellemezőinél fogva, kizárja az illetén egyszerűsítés lehetőségét: a megszólított emlékezetében ugyanis egy más női alak azonos formájú megszólítása is felmerül, és a közöttség izgalmaival tölti meg az önélményt és a Másik élményét is. Ezek szerint a beszélő én harmóniája a szeretett Másikhoz való odatartozásban sem gyökerezhet, mert a Másik egy hasonlósági alapon kétszerezett entitás. Vagyis: az én-te viszonyt feltételező, abban megképződő én, a töredékes azonosság tudatosulásával szükségszerűen együtt járó megosztottságot jeleníti meg, mégpedig a hasonlítás műveletében. Egy újabb megszólítás feltételeessége érzékelteti annak lehetőségét is, hogy akihez szól, bizonytalan identitású, esetleg mégsem azonos önmagával: „Hát ha ön az uram...”

Mégis, az együttlétet megjelenítő beszéd-helyek a vágy és lehetőség egybeesésének, az én jelentős kiterjesztésének egészen egyedi helyei. A kényszerességből kiszabadított holtek, az akarati szabad cselekvés és a beszéd szabadságának élményszférái: „hogy így is lehet: annak a kezét szorítani, akiét szorítani akarjuk, ott lenni, ahol kívánjuk, azt mondani, amit szeretnénk.” (18) Aszerint, ahogyan a regény megjeleníti, a császári testőrtiszt mégis a Clara-élményben kerül a legközelebb önmagához, kelti leginkább az önmagára való ráismerés érzetét. A bensőséges érzelmi helyzet egyértelműségének mindkettőjüket „megtisztító pompája” és a nyíltság, a leplezetlen megmutatkozás páratlansága villanásnyira kivonja az egész élménykört mindabból, ami a regényi konstrukcióban az embert megfosztja szabadságától, s „maszkos merevséget” kényszeríthet rá. Ezzel ellentétben: a későbbi Wanda-történet „része a szóltan körforgásnak”, az érdek formái tartják életben, és nem szakad ki a megmásíthatatlan összefüggések rendjéből, a „maszkos hullámszóból”.

Innentől mind erősebben érzékelhető, a regény az elvesztést reprezentálja, s minthogy Clara az énfornáció meghatározó mozzanata, elvesztésével az önelvesztés is. Clara megközelíthetlenségében a lehetetlen identitás jelentőjévé stilizálódik. Jelentése az elérhetetlenhez közeli, így teremti meg a Másikat mint lényegénél fogva vágyódó lényt. Aki aztán a folytonos távollét egzisztenciális helyzetében minél több időt tölt el a nyomában, annál beláthatatlanabbnak érzi a távolságát. Úgy tűnhet, van benne valami a „női távolságot” megjelenítő emlékezetes nőalakokból, de a távolság itt nem a nő hatalmának elementuma, hanem a távollát mint olyant konstituáló „korlátlan működésrend” terméke.

Clara eltávolítottságában jelenlétének játékos szimbolizációja rajzolja meg Hanka figuráját, majd Wandáét is, a narratív keresésben megképződő helyettes alakváltozatokat. Az olykor már groteszk jelentéseiben is megnyilvánuló hiányformáció helyettesítőkre töri

szét az Egy-et, hogy létrehozhasa. Hanka jelenléte attól olyan különleges, hogy az alakításban, a hasonlónvá formálódásban, a „felidőzésben válik egyre határozottabbá”. Felmerül azonban, hogyan lehetséges egyáltalán a hasonulás, a „hozzáalakulás”, amikor Clara maga is mindig azzal azonos, akivé mások kigondolják. Az elbeszélés lehetővé teszi az önmagából való kilépés gondolatát is: „legfeljebb itthagynom azt aki én vagyok... mert aki... a főkamrás háza felé tart... már nem én leszek...” (134). Clarán kívül más nő nem szólal meg, közvetlen beszélőpozícióval csak ő rendelkezik. Sem Hankának, sem Wandának nem artikulálódik a hangja közvetlenül. Ezért is lehetséges, hogy Hanka nyom nélkül tűnjön el, miközben létezése az elbizonytalanítást a legerősebben játékba hozó szövegponton radikálisan megkérdőjeleződik.

„Káprázató színterek” és „jól felépített, kis jelenetek”, kiszámított és végigjátszott mozdulatok, színjátszó hangok, arcfestések, jelmezek és beöltözések, szerepgyakorlások és mintaidézések, tükör előtti próbák és együtt játszások, marionettjátékra emlékeztető mozdulatsorok teremtik meg a létérés lényegi aspektusaként értett színpadiasságot. Külön hangsúlyt érdemel: a riadtság kivételével minden elleplezhető. Nyilván mélyen belejátszik a regény szemléletrendjébe, hogy a tizennyolcadik század vége „minden korábbi és minden későbbi kor kultúrájánál inkább színpadi ihletésű volt” (Frank R. Ankersmit: *A történelmi tapasztalat*. Bp., 2004. 47.) Az egyik és a másik figura közötti szokatlan közlekedés, fölöttébb különös egymásba oldódásuk, a cserélhetőséget is megengedő szövegjáték, a mindig átfedésben lévő arcok, az inkognitók, a maszkcserek, név- és identitásváltások a kor életérését meghatározó általános teatralizálódás eszközrendjébe is beletartozhatnak. Ferdinánd egy névcseré nyomán idegenné válik a maga számára is, szinte semmi sem marad belőle azonosnak önmagával, egyedül a színekdochikusan érzékelt testi azonosság, egy körömnyi bőrfelület, vagy a vállában érzett fájdalom köti múltbeli önmagához. A múltbeli és jelenbeli „én” koherens egészként kizárólag a Clara házába való újra belépés reményében tűnik visszaállíthatónak: „azzal, aki éppen megérkezett, együtt áll ott az is, aki valamikor eltávozott innen” (209). Talán az sem mellékes, hogy a köztességek, a relativizáló beszédmódok által végletekig elbizonytalanított kifejezésrendben Clara távoli hintájának felismeréséhez egy biztos igenérés rendelődik: „bizonyos voltam benne, hogy Clara hintója. Miből, mikor azt is nehéz volt megállapítani, hogy egy hintó az? Mégis biztosan tudtam...” Nem csak elmozdítja, mélyíti is az értelmezést, hogy a látás csak ebből az egyetlen szemléltői pozícióból valósul meg, hogy a hintó egyedül Ferdinánd számára tárul fel, mutatkozik meg, így válhat kizárólagosan saját élménnyé, a látvány és a szemlélő közösségének megrendítő jelentéshelyévé. Nem kevésbé lényeges az sem, hogy kirajzolódik a Másikban való bizonyosság kölcsönössége is. (151) A „szavakkal kifejezhetetlen hozzátartozás” olvasatát erősítheti, hogy a határozott érzékelés, az emlékezeti biztonság, a folyamatosság érzete másutt is Clara Krakowska személyéhez kapcsolódik, csak vele osztható meg a múlt. Idegenségében is ismerős alakja a másfélelőség metaforájaként mindenkor felidézhető.

Nagy Boglárka

Az emlékezet terhe

Alkalmi vázlat Sándor Iván Tengerikavicsáról

„Amit tudok, nem hallomásból tudom. Nem a tudatom alakította ki. Nem választhatom szét azt, ami rajtam kívül és bennem létezik. Nézem a betűket, amiket leírok. Mögöttük képek. De nem is mögöttük lengenek a falombok, nem mögöttük rajzolódnak ki az arcok. Közöttük. Rétegekben. Rétegekben nem lehet írni... Szeretnék nem úgy beszélni a kapcsolódásokról, mint aki anekdotákat mesél” – írja Sándor Iván legutóbbi, *Séta a holdfényben* című esszékötetében, az *Epilógus a Tengerikavicshoz* című, 1997-es szövegében. S ha a szerzőnek az elmúlt negyven évben megjelent munkái között „válogathatunk”, akkor Sándor Iván életművének arra a kötetére vetünk pillantást legelőbb, nevezetesen a *Tengerikavicsra*, amelyben az „emlékezetten” azóta is működő pilléreit ismerhetjük fel. De amint az eddigi szerzői oeuvre-ből pontosan látszik, ez a több mint harminc megjelent kötet éppúgy rétegződik egymásra – legyen szó esszéről vagy regényről, ’48-ról vagy ’56-ról –, mint a művekben újra és újra megkísérelt emlékezés, felidézés eseményei, tárgyai, alanyai a személyes élettörténetek tudatmélyi elmerülésében vagy a történelmi múlt minuciózus vizsgálatakor. Az évszázados törésvonalak a *Tengerikavicsban* emlegetett lineamentumokban össze-összeérnek, széttöredeznek, újabb érzeteket juttatnak felszínre, mintha az „átváltozások kertje” maga volna a bibliai Teremtés helyszíne, ahonnan minden eredeztethető. („Ezeket a mozaikokat egymáshoz illeszti a tudatomban dolgozó idő... Együtt pillantanak rám élők és holtak...”)

*

„Arról van szó, hogy egy író életműve a lustálkodásból áll. Az író legalapvetőbb feladata, hogy elkalandozzon, hogy másra gondoljon, hogy fantáziáljon, hogy ne aludjon el rögtön, hanem még elképzeljen valamit... És csak ezután jön a kivitelezés, a szakmai feladat” – mondja J. L. Borges Fernando Sorrentinónak. *A lustálkodó én* Sándor Ivánál a „meditáló Én”, esszéek szerzője, s több helyütt állítja, hogy e műfajban alkotott írásai az írói műhelymunka pihenőidejében születő, majdhogynem „melléktermékek”. De minthogy legalább Tinyanov óta egyre kevésbé látszik működőképesnek a műfajok hierarchikus elgondolása, s leginkább, mert az esszék a szépírói művekhez hasonlatosan ugyancsak szerteágazó és vissza-visszatérő témákkal kezdeményeznek szembenézést a szerző élet-

művében, ezek az írások láthatólag ugyanannak a Sándor Iván kutatta emlékezettannak a fejezetei, amely tehát több mint negyven éve formálódik a legkülönbözőbb utakat járva. Ilyen értelemben is tekinthető a *Tengerikavics* afféle szintetizáló kötetnek, amely a szerzői jegyzet szerint részint *magánregény*, részint *köztörténet*. Szintetizálni kísérel nemcsak a személyes és történelmi horizont összeolvásával, az életműben szekvenciaszerűen ismétlődő témák taglalásában, de most, 2004 októberében már jól látszik, hogy a *Tengerikavics*nak meg kellett előznie a folytatásokban már olvasható „nyomozástörténet”-et, *A tetthely megközelítését*.

*

„Magunk vagyunk. Senkitől nem lehet kérdezni semmit” – idézi Beckettet az író a készülő regény egyik műhelynapló-részletében. S persze inkább író, gondolkodó ő, nem történész, hogy ne kísérelje meg faggatni (és megteremteni) a belső történet imaginárius nyomait. Konzervatív dokumentaristaként kutatva korabeli emléanyagot, modernista regényíróként a tudatmélyi képek és álmok felvillanó pillanatait rögzítve, posztmodern gondolkodóként (és íróként) pedig a történelmi relativizmust a fikció szolgálatába állítva: „az apóriának regényt konstituáló ereje van. A veszendő, a hiánytalanul már fel nem lelhető eseményteret az utána való nyomozás eseménytörténete tölti be” – mondja ugyancsak *A tetthely megközelítése* műhelynaplójában. S hogy „regényt ennyire előkészületek nélkül nem kezdtem el, mint a mostanit... Hol vannak a mások dossziékat megtöltő vázlatok, töredékek? Bennem. Ötvenkilenc éve...”. És persze ott vannak a korábban publikált esszékben, regényekben, nem utolsósorban a *Tengerikavics*ban.

*

Az egyes esszék és regények „tektonikus mozgásai”-ban rendre fellelhetjük az eligazító kulcsfogalmakat, alapkérdéseket, az esszékben felvetett kérdésekre legkésőbb a regények megfelelnek. A leggyakrabban felbukkanó tematikus fókuszpontok – mint 1848–49, a tiszaezlári gyilkosságot követő koncepciók per, a doni katasztrófa, a holokauszt és a Gulag vagy 1956 történései, s a felsorolt történelmi kataklizmák következményeinek belátása –, valamint az olyan etikai, ontológiai kérdések körüljárásának visszatérő igénye, mint: *önismereti-önszembenező reflex*, *az Én veszendősége és otthontalansága*, *a feltáratlan valóság* történelmi és művészetelméleti aspektusa, *a közös tudatok koincidenciái* vagy épp a *regény jövője* újra és újra megkerülhetetlen problémákként jelennek meg Sándor Iván munkáiban. Az *Átváltozások kertje* (1995) narrátoránál megismert *közvetítő tekintet* fogja át a *Tengerikavics*ban a modern önéletíró emlékező munkáját és a mélyen etikai meghatározottságú gondolkodó történelmi esszéit/értekezéseit. Ez a transzformációs elbeszélésmód némiképp emlékezteti az olvasót arra a szólamváltásra is, amit a *Századvégi történet*ben láthattunk már a férfi- és nőelbeszélő váltott, egyidejűsített narrációjában („Minden egyszerre és együtt idézhető fel”). A történelmi narratíva működésének radikális leírását végző Hayden White szerint – aki nek a történészekről sokat támadott relativisztikus szemlélete nem véletlenül talált inkább az irodalomelmélet művelői körében lelkesebb visszhangra – a törté-

neti reprezentációban, a konstruált elbeszélésmódban megjelenő nyelvi kompetencia, a retorikai megformáltság az irodalmi fikcióhoz hasonlóan működik. S miként „a történelemtől azt igényeljük, hogy minden korábbinál inkább a diszkontinuitásra tanítson bennünket, mert sorsunk a diszkontinuitás, a rombolás és a káosz” – írja White –, nemcsak a történelmi tapasztalat, az emberi agy asszociatív emlékezetmunkája, de a poétikai forma is indukálja az események fragmentáris, megszakított ábrázolásmódját Sándor Iván regényében.

*

A *Tengerikavics*ban, egy Rilke-citátummal elindított emlékezőtörténetben nemcsak a személyes/családi életesemények jelennek meg, hanem éppen a reflektív narrációs technika választásával magának az emlékezésnek a folyamata is. Ez a reflexiós elbeszélőforma teszi lehetővé azt is, hogy az időben nagyjából előre tartó regényes fejezeteket váltogassa a szerző olyan történelmi témájú, értekező részletekkel, amelyek részben kitágítják az egyedi sorsok értelmezési lehetőségét, részben megteremtik a regény ugyancsak töredékes folytathatóságát. A *tethely megközelítésének* nyomozástörténete is hasonlóan kétlépcsős folyamat: zajlik a múlt eseményeinek felgöngyölítése, s ezzel párhuzamos történészként a felidézés jelenbeli munkájának aprólékos leírása („Valaki az után nyomoz, aki valami után nyomoz. Az ötvenkilenc év előtti lábnymaimban járok.”). Levethető-e – Hayden White metaforájának analógiájára – az *emlékezet terhe* szerző és elbeszélő számára abban a műben, amely egyfelől egy életrajzi fikciót idéz fel a maga töredékességében, másfelől történelmi vizsgálódásokkal is igyekszik megteremteni az elbeszélés történelmi hitelességét? Vagyis: mérlegel-e az író *történelmi hitelesség* versus az *irodalmi szöveg esztétikai hitele* vonatkozásában? Azt gondolom, az 1996-os műben éppen a *köztörténelmi*, néhol nagyon is élesen elmetszett vonulatának következetes fenntartása világit rá az emlékeztant kimunkáló folyamatra. Afféle dokumentatív segédvonalakként vezeti végig szerzőjét és olvasóját is a könyvön ez a beékelte kieszé-sorozat. A segédvonalat a készülő regényben már maga a szerző-elbeszélő rajzolja meg, mégpedig a *Tengerikavics* életrajzi narratívájához (tehát a „mesélős-felidézős” részletekhez) hasonlóan: amikor is az egyidejűleg olvasható történelmek egyikeként, a szubjektív tapasztalat nyomán alkotja meg a saját történetét, nem nyújtózik tovább a közvetlenül megérinthetőnél, legyen az fénykép, találkozás régi emberekkel vagy más egyéb felelevenítő mozzanat. „A sorsa kapcsolta hozzá olyan eseményekhez és alakított ki benne olyan nézőpontokat, amelyek ezt az emlékeztant működtetik.”

*

Az emlékezés mint konstrukciós eljárás/teremtés felveti a kérdést, vajon mi-nek vagy kinek az újrakonstruálásáról van szó? Mi lehet a tétje az emlékező regénynek? Sándor Iván többféle dimenzióban kutatja az értelmét. Megteremthető-e ezekben a korpuszokban, az önéletrajzi írásmód ezredvégi változatában a *narratív identitás*: „miből is áll össze az, akivé (még) formálódsz?”; „Felismerésük nélkül is egymás mellé rendeződnek az időben, a térben látszólag összefűz-

hetetlen, ám a mélységekben mégis egymásról tudó érzések és események. Ezekben a lezáratlanságokban, állandó alakulásokban formálódtam.”

A kortárs történeti és irodalomtörténeti diskurzusokban élénk érdeklődés övezi legalább egy évtizede az emlékezetkutatást, az életrajzi fikciót. A történettudomány egyik hazai teoretikusa, Gyáni Gábor írja a *Kollektív emlékezet és nemzeti identitás* című tanulmányában, hogy korunkban, azaz „egy olyan világban (...) ahol elsőrendűen a kiigazításra összpontosul mindenki figyelme, ott állandósul a személyes identitás alapjainak bizonytalansága (...) mindenki személyes, vagyis belső feladatává lesz önnön identitásának a meghatározása és szüntelen ápolása (...) Az énazonosság megszerzésének ez az egyedülállóan új módja [ti. Pierre Nora kifejezésével az *emlékezetember* megteremtése] – N. B. okozza, hogy az emlékezet, vagy inkább az emlékezetkényszer behatol az identitás birodalmába”.

Az azonosságkeresés, az azonosítás tehát jelenkori, életpasztaleti szükség-szerűségként megjelenő kényszere persze nem egyszerűen a múlt hiteles történetének közvetlen leírását jelenti a poétikai kérdéseket is feszült figyelemmel kutató Sándor Ivánnak. Elsősorban *tróli problémaként* mutatkozik számára az ábrázolás mikéntje: „a múlt időt megpróbálja folyamatos jelenné átlényegíteni, miközben nemcsak a személyest és a történetit kísérelte meg közös horizont alá vonni, de áthidalásokat épített olyan létterekhez is, amelyekben soha nem járt”; „egyre jobban foglalkoztatta, hogy miképpen simul össze az ő személyes emlékvilága az általa közvetlenül nem ismertek emlékvilágával. Ezért tart feszültségben, gondolta, a prózának az a lehetősége, amely azt is, ami látszólag távoli, képes közös horizont alá rendezni, így közelítve meg a még meg nem nevezettet” – ezekből az idézetekből jól látszik a megszólalás problematikussága, a valóság ábrázolásának kétsége a résztvevő szemszögéből. Ebből fakad az igény a távolság megteremtésére, amely egyszersmind az elbeszélés hitele feletti kételyt is tartalmazza. Ezért választ a belső nézőpontból feltárható események elmondására egyes szám harmadik személyt, ezért kutatja a kapcsolódási pontokat. Ezáltal viszonylagosítja, ugyanakkor valószínűsíti, hitelesíti az egyedi sorstörténetet. („A kudarc be van építve a leírásba”). Ph. Lejeune, az önéletírás-irodalom legfőbb teoretikusa, kiemelten tárgyalja a harmadik személyű önéletírás figurális változatait. A harmadik személy alakzatának alkalmazásában a közvetettség, „az azonosság és a különbség (feszültséggel járó) összekapcsolódását” tartja e távolságtartás legfontosabb funkciójának. Az én- és ő-forma váltakozó megszólalásmódja egyszersmind a Sándor Iván által gyakorta tematizált Én-vesztést, a személyiség körülírhatatlanságát juttatja kifejezésre.

*

Mint már említettük, *A tetthely megközelítésének* is ez a poétikai figuráció a kiindulópontja. S éppen a harmadik és első személyű narráció folytonos csúsztatása (avagy a változtatott narrációs forma) teszi lehetővé a *többszörösen rétegzett időábrázolást* is: „Az idő belülre kerül, elnyeli, újraalkotja, miközben a helyek együtteséből a leírással megszületik az ő számára érvényes és működő időtér... A kizökent idő a magam belső mozgatóerőinek működésével rendeződik át, mint (ennek) a leírás(nak is) formája”; „Az emlékeknek lehet horizontjuk, az ér-

zéseknek csak jelen idejűségük van”. Az elbeszélő ilyen megkettőződése egyfelől tehát az eltávolítás lehetőségét teremti meg, de lebegteti is a regényt a valós és a fiktív történetelbeszélés elmosódó határmezsgyéjén. A közeli és távoli nézőpont váltogatása megnyitja a mű szerkezetét, hogy a köz- és magántörténetek nem közvetlenül lineáris kapcsolatait is befogadja. Az értekező részekben kifejtett köztörténeti szál részben dokumentarista, másutt kifejtő, elmélkedő mód-szere mögött nyilvánvalóan a múltidézés *etikai dimenziója* rejlik: „Milyen hát az élő szár: a jelen? Mit hasznosít a *voltból*? Ez minden memoár igazi kérdése” – írja Vukovics emlékiratai kapcsán, s a szerzőben mindenekelőtt a „résztvevő egyéniség teljes erkölcsi, emberi érdekeltisége” ragadja meg. Idézhetnénk sorra a Borowskihoz, Lengyel József naplóihoz, a tiszzaeszlári vérvádrhoz etc. fűzött kommentárokat, amelyek olyan visszatérő, felhívó következtéseket vonnak le az egymástól időben távol álló eseményekből, kataklizmákból, mint a nemzeti önismeret és felelősségvállalás-szolidaritás tragikus hiánya, a hatalmi manipuláció időről időre továbbfejlesztett technikája, s ha a bibliai Noé történetét mint a genocídium alapmodelljét mutatja be a szerző, megint csak az etika horizontja (mint hatalmas szakadék) kell, hogy megnyíljon előttünk: „ki takarította el a vízbe fúltakat, embert, állatot, a bűzlő, rothadó tetemeiket, ki ásta meg a tömegsírokat, egyáltalán: milyen érzés volt szembesülni a látvánnyal?; erről *nincs* hír”...

Gyakorta a *látvány* hívja elő az emlékezés első pillanatát is: „a kert felidézése mégis mennyi mindent segített megőrizni”; fényképek, levelek, tárgyak jelentik az egyedi történet megidézésének érzéki-asszociatív módszerét. A kötetben fényképek is erősítik ezt az egyszerre faktuális-dokumentarista, ugyanakkor – családi fotókról lévén szó – nagyon is szubjektív közlést. „Az ő számára nem maradtak hangok, némán folyt az idő, de a vászonról a képek sohasem tűntek el. És ha műszaki hiba támad – benne, ha a képsorok megszakadnak, akkor csakhamar újak nyomulnak a közökbe, nem folyamatosan ugyan, hanem porrá zúzva minden kronológiát, cáfolva az idő sorba rendező képességét, évtizedek távolságában is egymáshoz kapcsolódva.” Az érzékelés, a látás (tekintet) mint poétikai funkció hangsúlyos szerepet kapott a *Drága Liv* című regény ugyancsak múltidéző, identitásukat kereső szereplőinél, de éppoly fontosak a képek *A tett-hely megközelítése* narrátorának nyomozásában is. És éppannyira látványként táruul az önéletrajzíró elé az összerendezett sorstörténet, akár a távolítás eszközeként, mint a megfestett önarckép, miközben mind az életrajzot harmadik személyben író szerző, mind a képet festő művész maga mögé képzei a látványt/szöveget befogadó közönségét is.

*

A család- vagy magántörténeti törésvonalak megrendítő „epizódja”, amikor az 1944-ben elhurcolt és szétszakított család legkisebb fiának a szülőkhöz írt leveleit idézi a narrátor, oly módon, hogy a sorok közé írja az olvasás során felviláncoló emlékképeket: „A levélszöveg mint egy test, összehúzódik, kitég, magába nyel és kítaszít, dermedtből élővé formálódik. Tudta, hogy arra, amit ráír a hajdani szövegre, még nagyon sok új réteget fog ráhúzni.” A narrátor kialakít egy textúrát, nyelvi jelenségévé szövi a családi sorsot, szerzőként pedig egy mű-

ködőképes poétikai világot, szerkezetet hoz létre a széttartó, mert nem lineárisan előhívható eseménytörténet elbeszéléséhez. Ismét a múltbeli történések és a jelenbeli felidézés idősíkjai olvadnak egymásba, megteremtve azt a különös *időteret*, amely a regény jövőjét, esélyeit vizsgáló Sándor Iván számára éppen a feltételezhető, létrehozandó *centrum* lehet a műben, s amelyben a szimptomatikus *veszendő* Én ha nem is otthonra, de nyugvópontra találhat. „Számomra kihívás az, hogy ebből a nem-létből, én-vesztésből hogyan »csinálható« nézőpont, beszédmód, regénycentrum. Illetőleg: van-e még regénycentrum, s ha nincs, mi van »helyette«.”

A *Tengerikavics* legutolsó fejezetéhez – amelyben a szerző-narrátor megleti apai nagyapja sírját, hitközségi anyakönyvekben a családtagok neveit, adatait – nem fűz köztörténeti fejezetet, mintegy befejezettnek tekinti a kutatás elbeszélését, beismerve, hogy „nem a történeti rekonstrukció a cél, hanem az érintettség hálójának a megteremtése”. S hogy ez utóbbi aktus, eredjen személyes vagy alkotói szándékból, milyen folytonos úton létre kényszeríti(?), kárhóztatja(?), ösztönzi(?) az immár hetvenöt éves Sándor Ivánt, arra bizonyosság lehet a *Tengerikavics*ban felgombolyított Ariadné-fonalak „kipróbálása” a készülő, néhány részletében már közölt regényben, *A tetthely megközelítésében*.

Fekete J. József

Az idő mint elmozduló térelem

Sándor Iván időfölülírásai

Véges-végtelen

*Az első lépésig a névtelen időt
elképzelni,
gondolatban megérinteni magad,
ám addig is kié lesz az idő
mindig a retteneté,
pedig te sem vagy már gyermek
az idő megközelített
vele a félelem is,
de hol maradt az a mozdulat?*

Sáfrány Attila

Az idő lineáris. Megállíthatatlan, visszafordíthatatlan. Mérhető. Mindenkire egyetemes érvényű. Univerzális. Előrehaladása fejlődést feltételez. Dimenziójellege folytán kapcsolatban áll a többi dimenzióval...

Ilyen és hasonló *laikus* elképzelések fogalmazódnak meg és közhelyszerűsödnek az időről a közbeszédben. A fizika ennél többet mondhat az idő természetéről. A relativitáselmélet például azt, hogy az idő múlása függ a sebességtől és a gravitációs tértől. A legújabb kutatások az idő *irányáról* beszélnek, megállapítván, hogy azt három szempont is megszabhatja: a termodinamikai irány, vagyis annak a feltételezése, hogy az idő előrehaladtával növekszik a rendezetlenség, vagyis az entrópia, a pszichológiai irány, ami kijelöli, hogy nem a jövőre, hanem a múltra emlékezünk, és a kozmológiai irány, aminek értelmében a világegyetem tágul, nem pedig zsugorodik. A természettudományok és a filozófia mellett azonban az íróknak, regényíróknak is van mondanivalójuk az időről. Nem csupán azoknak, akik sci-fi műveikben *fantáziájuk* témájául választják, és a tudományos ismeretekből kiindulva, képzeletük által generálnak virtuális időképzetet, hanem azok is, akik *kételyeik* témájaként helyezik az időt művük vonzáskörzetébe, és azok is, akik regénypoétikai kérdésként élik műbe az idő érvényes definíciójának *hiányát*. Az irodalmi időpercepció általánosítható megállapítása, hogy az idő természete az, hogy nincs természete, legalábbis metaforikusan megjeleníthető természete nincsen.

Az író-pszichológus *Mohás Lóvia* időtapasztalatát oly módon fogalmazta meg, hogy az időre „korántsem az a legjellemzőbb, hogy múlik, inkább az, hogy örökké körbejár. Csakhogy annyiféle körítést, koloncot, csip-csup elemet hurcol magával, ezektől nehéz észrevenni, hogy a lényeg egy és ugyanaz. Minden ismétlődik, ha spirálisan is, csak más-más ruhában.” Ebbéli elképzelésében nem áll egyedül. Miként a későbbiekben Sándor Iván *A szefforisi ösvény* (Jelenkor Kiadó Pécs, 1998) című regényének olvasatá-

ből tapasztalhatjuk, a szerző idő- (és történelem)értelmezése rokonságot mutat ezzel a föltételezéssel.

A ciklikusság Mohás Livia által említett, a *természeti szemléletből* átemelt elvét paradox módon a *történelmi* szemlélet hozta előtérbe, rávetítvén az egyszeri, a megismételhetetlen, a karakteres, a mindig változó események sorozatát a természeti szemléletre, amelyben világosan felismerhetőek az ismétlődések, a periódusok, a ritmikus sorozatok. De ez már a huszadik század regényíróinak érdeme. A modern világkép ugyanis a történelmi jellege folytán a léteezést az *ismételhetetlenségben, a világ mozgásban való tapasztalhatóságában és a történések egyediségében érzékeli*. Ezzel, a historikus értelmezéssel ellentétben a természeti értelmezés az általunk érzékelt jelenségeket az ismétlődésükben, visszatérésükben tapasztalja. Az időnek történelemként, és az időnek természeti adottságként való megjelenítése összemosódott, mindattól fogva, hogy az ember a gondolatai továbbadására gondolt, akár szóban, akár írásban. A két szemlélet egymásra kopírozódott.

A tizenyolcadik századi idealista filozófia még elvonatkoztatva vizsgálta az idő természetét, és annak folyamatosságára esküdött. *George Berkeley* felfogásában az idő „az elmében lévő ideák egymásra következésétől elvonatkoztatva egyenletesen folyik, s minden létezőt felölel”; *David Hume* szerint pedig „szokatlan pillanatokból tevődik össze”. A huszadik század mindenhez hozzá szóló gondolkodó-írója, *Jorge Luis Borges* ezzel szemben tagadta, hogy létezne egy egyedüli idő, amelyben minden történés láncszerűen összekapcsolódik: „Tagadom, hogy – az esetek nagy részében – létezik egymásutánosság; tagadom azt is, hogy – az esetek nagy részében – létezik egyidejűség.” Borges szerint az idő észbeli folyamat, amelyben minden pillanat autonóm: „A sebezhetetlen múlton semmi sem változtathat, se bosszú, se megbocsátás, se börtön, még csak a feledés sem. Éppilyen hiábavalónak tartom a reményt és a félelmet, amelyek mindig eljövendő eseményekre utalnak; tehát olyan eseményekre, melyek nem velünk esnek majd meg, hiszen mi a parányi jelen vagyunk... Minden átélt pillanatunk önmagában létezik, képzeletbeli összegük azonban nem létezik.” Az einsteini elméletet fölülíró fizikus, *Peter Lynds* cáfolja Borges álláspontját, éppen abban látva az idő jellegzetességének megértésére törekvő megközelítések kudarcát, hogy az egyes emberek időpillanatokban gondolkodnak, és ezt kivetítik a világra is. A fiatal kutató elméletét arra alapozza, hogy az idő nem osztható föl egymást követő képkockákra, miként azt Zénónnak az Akhilleuszról és a teknősbékáról szóló paradoxona feltételezi, szerinte ugyanis „egy test mozgásában nincsenek precízen elkülöníthető pillanatok. És mivel a helyzete folyamatosan változik, azt soha nem is lehet meghatározni.” Ez a megállapítás alapjainban rengeti meg azt a definíciót, hogy az idő fogalma az egy vagy több létező tárgy viszonyának az eredménye.

Bizony, innét nehéz továbbindulni. Túl sokat beszélünk az időről, anélkül, hogy az idő fogalmának tartalmáról közmegegyezés született volna. Továbbra is érvényes *John Locke* meglátása, hogy „a tartam, az idő és az örökkévalóság természetében valami nagy homályosság rejlik”, ami mögött éppen a fogalom tisztázatlansága által gerjesztett beszéd áll. Az elvont kategóriák és metafizikai problémák közül azonban éppen az idő áll legközelebb az emberhez, ugyanis képzetünkben azért *műlik* az idő, mert a tudatunk azt összekapcsolta a születés, az elmúlás és a halál tényével, pillanatával és folyamatával. *Jorge Luis Borges* erre vonatkozó megállapítása cáfolhatatlan: „Egyfolytában születünk és haladunk. Ezért az idő problémája jobban érint bennünket, mint a többi metafizikai kérdés. Mert a többi absztrakt. Az idő problémája a mi problémánk. Ki vagyok én? Kicsoda bármelyikünk is.”

Talán ez a kérdés vezérelte *Sándor Iván* regényében *Jehuda Hanaszit*, hogy halálos ágyán így utasítsa fiát, *Rubent*: „Menj végig ifjúságod útjain...” A parancs teljesítése a fi-

zikai megvalósítás lehetetlenségébe ütközik. Az emlékek útját ugyanis képtelenség úgy végigjárni, miként a filmezés technikája lehetővé teszi a visszafelé való pergetéssel, hogy az asztalról levett pohár cserepei a magasba emelkednek, majd az asztal lapján újra pohárrá állnak össze. Ennek a felismerésnek a következtében Ruben feladata oly módon módosul, hogy az emlékek mellett a fellelhető szavak kanyargását kövesse. Az útnak azonban egyszer vége szakad, onnét már semerre se vezet ösvény, csupán egyetlen irányba, befelé, önmagába. A kérdésre felelő válasznak pedig csak a töredékét találta meg a szefforisziakkal egyetemben: „azért jöttél a földre, hogy...”. Csupán ennyi volt olvasható a nemzedékeken át gyűjtött tekercesek egyikén. Ennek a befejezetlen mondatnak a hiteles befejezése a célja minden keresőnek. Bölcséleti kérdés, ami végső soron az irodalom kérdése is.

Sándor Iván azt állítja, hogy az idő és a tér széttagolhatatlan, mivel egyiknek sincs se kezdete, se vége, hanem csak folyamata, mindkettő úgy működik, mint a történések tárgya. Ennek ellenére regényhősei egyéni, sajátos, egyedül csak számukra értelmezhető percepció folyamánként élik meg az időt és a teret, amelyek látomásszerűen, szekvenciaként egymásra rétegződnek, fölülírják egymást, helyet cserélnek, az időszakaszok térelemekként tárgyasulnak, a térlátványok pedig időelemekre vetülnek rá, s ami általánosan jellemző erre a szemléleti-megjelenítési világra: a múlt és a jövő a jelenben – a hősök individuális időélményében egymásra montírozódik vagy másolódik, a pre és a poszt állapot egy sajátos regényidőben és egyedi regénypoétikában jelenik meg. Sándor Iván a történelmi regény kapcsán ennek az eljárásnak bár százéves múltjára mutatott rá egyik esszéjében. A *szefforiszi ösvény* persze nem történelmi regény, de az állítás a regényírás egészére ernyőként borul. A huszadik század egyik legfontosabb magyar regénye, Szentkuthy Miklós *Prae* című monumentális alkotása, amely 1934-ben a modern magyar regényírás egyik lehetséges, de végül folytatás nélkül maradt irányvonalát teremtetten meg és zárta is le egyben, hiszen egyszerűen létrehozta a maga folytathatatlan-ságát; éppen ennek a jelenben tapasztalható pre és poszt állapotnak a megfogalmazására törekedett. A regényidő megteremtéséhez térpoétikát épített, amely elemeire bontja az időt, de nem egy időegyenesen elhelyezett eseményeket szekvenciálva és valamilyen újabb linearitást teremtve azok ismételt sorba rendezésével, hanem fölérve az időmonizmus epikai hegemoniáját, az időelemek térbeli mozgásának akcidentalitását igyekezett a prózapoétika nyelvén megfogalmazni. Szentkuthy regénye elvetette a jellemek szilárd körvonalait (azaz a modern epika egyik alaptételét fektette le, miszerint az embert nem az határozza meg a legtöbb esetben, amit mindennap megtesz, hanem az, amit csak egyszer cselekszik), a kötött teret és az időbeli folyamat egymásutánosságát, és helyükre csempészte az *akcidentalizmust* és a *szinkroniát*. Célja a pre-állapot megragadása, amikor minden, ami most jelen van, pre volt, az egyidejűség és az előidejűség összefonódása egy mindent megelőző ósállapotban, az „átszülő álom” állapotában. A kronológia eltűnik a regényből, és a belső idő veszi át a helyét. A kontrasztmentes belső idő leírásának a technikai megvalósítása a *stream of consciousness*, azaz a tudatfolyamat, a tudatfolyam leírása, ami nem más, mint az asszociáció. Az asszociáció ideje a tartam, a *durée*, ami nem rendelkezik sem a múlt, sem a jelen kategóriájával, ami közvetlenül kapcsolódik Sándor Iván időmobilizálási eljárásához, amely során „a kétséges múlt formát vált, amelyben a jövőbe lopózik”. Az argentin mérföldkő, Borges egy évtizeddel később (1944/46-ban) gondolkodott el arról, amit a nyiladozó Szentkuthy 1931 és 1934 között művé tudott élni. Csakhogy ez az elképzelés több pontban sántít. Borges ugyanis túl távolra vonatkoztat el. Szerinte a remény és a félelem mindig eljövendő eseményekre utalnak, amelyek tulajdonképpen nem velünk történnek meg, hiszen mi csak a parányi jelen vagyunk – és éppen ezt cáfolja Peter Lynds elmélete. Ez a tétel nyit lefedetle-

nebb támadási felületet a feltételezés irányában. Űdvtörténetileg bár annyit jelent, nem vagyunk felelősek jövőbeli tetteinkért, hiszen csak a jelent éljük.

A *Prae* epikaszagató epikakísérlete elutasítja a megrögződött epikai tömegvonzást, az időmonizmust, aminek a monotóniája helyére az idő multidimenzionalitásának fikcióját helyezi. A többirányúság, a több kiterjedésben is megjelenés fogalma alatt olyan szövegviszonyt kellene elképzelni, ahol az időamőbák térbeli viszonyban állnak egymással, és így a durée-ben foglalt kvázi időkategóriák tetszőlegesen (szerkesztési elvek szerint) foglalhatnak helyet egymás mellett. A különböző események tehát nem az emlékezés technikája (megint csak linearitás!) szerint kerülnek egymás mellé, hanem teljes időmentességgel, a legszeszéyesebb építészeti-kompozíciós forgásokkal elhelyezett tiszta tér- és tudatelemekként, létrehozván a kronoid szférát. Sándor Iván a *Rocinante nyomában* 1998. januári főljegyzésében leszögezte, hogy jelenben játszódó regény nincsen, ugyanis „a »jelenben« játszódó mondat a leírásával múlttá transzformálódik. A szövegnek a további szöveget generáló hatása így a nézőpont, a beszédmód egy »múltbeli« fokozatából dolgozik tovább, olyan feszültséget adva a nyelvnek, amelyben a leírás idejének különböző mozzanatai is koncentrálnak.” Magának a regényírásnak is van pre-ideje, amit a szerző a regény „időszámítás előtti” szakaszának nevez. Ez tulajdonképpen a felkészülés ideje, lényegében primer alkotófolyamat, amely lehetővé teszi a felkészülés idejében megalkotottak organikus működését. A regény első sorának leírása pontot tesz a regény preidejének továbbélésére, ugyanis az éppen íródo változaton kívül a regény minden egyéb lehetséges változatát elpusztítja, és már csak az önmaga tradíciójának, vagyis annak, ami megmaradt a pre-időből, nyitja meg átírási lehetőségét.

A Sándor Iván által teremtett regényidőről és poétikáról szólva Poszler György is kiemelte az előttiség és utániség állapotának a jelenben érvényesülő feszültségét: „...érezelteti: valamin kívül, valami után, valami nélkül, valaminek a végén, valamihez képest »poszt« vagyunk. De érzékeltetheti: valamin belül, valami előtt, valamivel együtt, valaminek a kezdetén, valamihez képest »pre« lehetünk. Ez adja végig az elbeszélés és befogadás intellektuális feszültségét. Ami állandóan ide-oda vibrál az ellentetek, főként az után és előtt, a »poszt« és »pre« között. Persze nem extenzív-szenzuális, de intenzív-intellektuális feszültségről van szó. E feszültség külső, szerkezeti eleme – láttuk már – a végletekig vitt ellentét az elbeszélés ideje szűkössége és az elbeszélő idő tagassága között.”

Az idő térbevetülését Sándor Iván regénye számos helyen képszerűen jeleníti meg. „A [Ruben] gyermekkorát felidéző helyszín ráreageződött az apja testének látványára. A golyocsdarab, amit a barlangot átjáró huzat kifeszített, mintha olyan felület lett volna, amelyre a tudata különböző időkből és helyeken játszódó eseményeket vetíthet rá. A múlt előhívásával a jövő is szemhatárba került, elszakadva a történésektől, amelyek körülzúgták.” E látvány vagy vízió nyomán tudatosodott az apját gyászoló fiúból az idő és a tér folytonossága, tagolhatatlan mivolta. Apja, „Jehuda Hanasi minden törvényt összegyűjtött, amit a mesterei ráhagytak. Egymásnak ellentmondó tanításokat egyeztetett. Az a meggyőződés vezette, hogy minden emberi személy egy törvény is, tehát egy igazság.” Vagyis amíg Ruben tagolatlanságában tapasztalja az időt és a teret, apja az általános érvényű előírásokat is egyéni értelmezésű törvényekre bontja, a közösséget individuumok kollektivitásaként értelmezi. Az apa hagyatékában talált iratok olvasása után Ruben nemcsak a létét meghatározó dimenziókat, hanem magát is egységben működő, de különböző identitásokból összetevődő szubjektumként tapasztalja: „Hányféle ember lakik bennem, gondolta.” Az ifjúsága és emlékei útját járó fiú folytonos szimulációkban él és szimulákrumokat teremt: „Ruben nem tett egyetlen lépést sem, de úgy érezte, mérhetően hosszú utat járt be azóta, hogy elhagyta a sziklasírt. Magát a világot pillantotta meg,

amely nem tényekből és nem tapasztalatokból, nem múltból és jelenből állt.” Ez a „mintha”-állapot határozza meg Ruben világát, ő mindent kettősségében tapasztal, egyszerre éli a múltat és a jövőt, egyszerre érzi magát telítettnek és üresnek, mindent tudónak és semmit se tudónak, egyszerre távolodik és közeledik, egy helyben van és halad, ami nem ellentmondás, hanem a létszemléletnek az a sajátos megnyilvánulása, amely képes az elveszített aranykori egységet és a dolgok harmóniáját megidézni, állítván, hogy ha létezik infra-lét, akkor van ultra-lét, a valaminek pedig nem a semmi az ellentéte, hanem a nem-valami. Sajátos értelmezése szerint „maga a szövegeket működtető folyamatos kiegészítés és átírás határozza meg az időt és a helyet, amiképpen sohasem a tengerek, a hegyek, a völgyek, a nappalok és az éjszakák határozzák meg a napnyugtát és a napkeltét, hanem a változások állandósága mutat rá az időre és a térre.”

Az ősök történetét és törvényeit, azok feljegyzésének ezernyi változatát gyűjtő Jehuda Hanaszi számára bizonyos, hogy a *leírás* nem szólhat a múltról. Ellenben a *tudás* szólhat a múlttól, de a jelenben élő azt mégsem ismerheti, csak azt jegyezheti fel, amit a jelenben érez, és ezzel a tetteivel kiiktatja az időt szabdaló hiátusokat. Ám az általa, majd Ruben és a tanítványok munkájával felhalmozott variációk variációjába ugyanúgy nem fér bele minden, miként a küldetésstudattól vezérelt Lévi által követett egyetlen (kinyilatkoztatás) is kiveti magából a különbözőt, végső soron tehát a sokféle is ugyanolyan üres, mint az egyféle.

Itt egy pillanatra vissza kell kanyarodnunk az ókori zsidó időfilozófiához és a biblikus időfelfogáshoz. A zsidó gondolkodás az időt egy tartály képzetével írja le, amely megőrzi az élet eseményeit, éppen ezért ez az időképzet nem üres valóságként, hanem tartalommal teli fogalomként él a hagyományban. A Biblia az egyéni élet mellett a történelmet is valami hasonló időtartályként értelmezi, amelyben a múltban bekövetkezett és a jövőben bekövetkező események a jelenre is rávetülnek, és ezáltal megbonthatatlan egységet képeznek. Ez a felfogás az időhöz eseményt, az eseményhez időt rendel, miként az a Prédikátor könyvében (Kohélet; Ecclesiastes) olvasható: „Mindennek rendelt ideje van, és ideje van az ég alatt minden akaratnak. Ideje van a születésnek és ideje a meghalásnak; ideje az ültetésnek, ideje annak kiszaggatásának, ami ültetett. Ideje van a megölésnek és ideje a gyógygyógyításnak; ideje a rontásnak és ideje az építésnek. Ideje van a sírásnak és ideje a nevetésnek; ideje a jajgatásnak és ideje a szökdelésnek. Ideje van a kövek elhányásának és ideje a kövek egybegyűjtésének; ideje az ölelgetésnek és ideje az ölelgetéstől való eltávolításnak. Ideje van a keresésnek és ideje a veszteségnek; ideje a megőrzésnek és ideje az eldobásnak. Ideje van a szaggatásnak és ideje a megvarrásnak; ideje a hallgatásnak és ideje a szólásnak. Ideje van a szeretésnek és ideje a gyűlölésnek; ideje a hadakozásnak és ideje a békességnek.” A bibliai időfogalom – mai szemszögből nézve – hajlamos az időtartam torzítására: egy nap jelenthet valóban egy napot, de ugyanakkor jelenthet egy esztendő vagy ezer évet is; a hét jelenthet hét egymást követő napot – ami be egy szombat biztosan belesik –, de jelenthet hét évet, sőt hétszer hét évet is. A Biblia ugyancsak beszámol az idő viszonylagosságának olyan sajátosságairól, amit korunkban az elméleti fizika is bizonyít: Józsué kérésére a Nap megállt Gibeonban, Ézsaiás próféta könyörgésére pedig Akház király napóráján tíz fokot visszalépett az árnyék, vagyis az idő nemcsak hogy megállítható, hanem vissza is fordítható.

A zsidó írásos tradíciónál jóval későbbi görög gondolkodásra, az arisztotelianus hagyományokra hagyatkozó európai filozófia számára pedig a tér egy ugyanolyan hatalmas tartály, mint a zsidóknál az idő, s ez a tartály mindent magába foglal, elrendez és összetart. Ahogyan Poszler György fogalmazott *A szefforiszi ösvény* elemzésében: „az idő a tartalmas-értelmes mozgások közege”, s ezek a mozgások az időben realizálódnak, ugyanakkor az idő ezekben a tartalmas-értelmes mozgásokban valósul meg. Sándor

Iván az idő ilyen tartályjellegű értelmezése mellett az időtlenség regénypoétikai megteremtésére törekszik, amelyben az infra-létnek és az ultra-létnek a létben való megnyilvánulása, vagy a pre-állapotnak és a post-állapotnak a post modum, vagy present-állapotban való szinkronitása mintájára a tartalmatlan-értelmetlen változások szimbolizálódnak, vagyis az ilyen, tartalmatlan-értelmetlen mozgások közege már nem az idő, hanem az időtlenség. Az időtlenség kategóriájának bevezetése a regénypoétikába – *Wyndham Lewis* felvetése, hogy az idővel vagy a tartammal való intenzív foglalkozás végtére is az „időtlenség” házasútja –, tulajdonképpen az idő kiiktatása, aminek folytán jelen textúrájának a külső és a belső időt sok dimenzióban egymásra rétegező mondat az idő tartályává tágasodik.

Az idő végső soron viszonylagos. Mindenki számára a saját (jelen)léte által meghatározott: „Ez a soha véget nem érő napnyugta az életed. Ez a soha véget nem érő napkelte az életed. Éppen ez az idő: a jelenlétet” – olvashatjuk a regényben, egy másik helyen pedig a következőket: „Nem tudta, hogy jól emlékszik-e rá, amit a sorok a húsz év előtti időből most előhívtak benne, de ezt nem is tekintette fontosnak. Nincs mérce az emlékeim azonosítására.” Figyeljük csak meg, az egyik mondatban még egyes szám harmadik személyében szól az elbeszélő, a rákövetkezőben pedig már első személyre vált. Az elbeszélő „ő” éppen azért fordul ilyen könnyedén át elbeszélő „én”-be, mert ebben segíti az időfelfogás, amennyiben az idő szubjektív kategória, akkor az idő megismerése is szubjektív, az időben folyamatosan történő megismerés is szubjektív, így eldönthetlenné, de még inkább felesleges kérdéssé válik, hogy más emlékeit, vagy a magunk tapasztalását éljük-e: „Arra gondolt, vajon mennyi abban, amit érez, a múlt üzenete és mennyi az, amit a jelen hív elő. Mennyi az emlék és mennyi ő maga.” Ezt a viszonylagosságot tovább fokozza a gyakori álomszituáció, amikor Ruben azt álmodja, hogy álmodik, és az álmodott álomban is álmodik, ami által teljesen bizonytalanná válik minden tapasztalata: „Álmában azt álmodta, hogy mindezt álmodja.” Az idő szubjektív kategóriaként való kezelése erősen korrespondál Borges már vázolt időfelfogásával, sőt az einsteini relativitáselmélettel, amely tagadja az abszolút idő létezését, hanem egy saját, belső időmérővel beszél, amely mindenkinben működik, és attól függ, hogy hol tartózkodunk és hogyan mozgunk, ám sokkal mélyebben gyökerezik mindkettőnél, valahol még a pre-biblikus időkben. Az efféle szemlélet talán legköltőibb megfogalmazását azonban a középkor adta, Szent Ágoston a *Vallomásokban* így felelt a *mi az idő* filozófiai kérdésre: „Ha senki nem kérdezi tőlem, akkor tudom. Ha azonban a kérdezőnek meg kell magyaráznom, akkor nem tudom. Mégis nagy merészen állítom: tudom, ha semmi el nem múlt, nem beszélhetnénk múlt időről, ha semmi nem következne, akkor nyomát sem lennének jövő időnek, és ha semmi nem volna jelen, hiányoznának akkor a jelen idő. Ámde miképpen van ez a két idő; múlt és jövő, ha a múlt már nincsen és a jövő még nincsen? A jelen pedig ha mindig jelen maradna, s nem zuhanna a múltba, nem idő volna, hanem az örökkévalóság.” Az ágostoni örökkévalóság természetesen teljesen más teológiai-filozófiai kategória, mint a regénypoétika által teremtett időtlenség fogalma, bár még ez utóbbi is felruházható teológiai-bölcséleti tartalommal, éppen a Bölcs Salamonnak tulajdonított *Prédikátor könyve* párhuzamában, amely a minden hiábavalóságát hirdető szkepticizmusában egy olyan Seőlba-süllyedést vetít elő, mint amilyen Sándor Iván romlásvíziójának végére is odaképzeltető.

Sándor Iván elkerüli Borges elméletének szélsőségességét, amit *Az idő újabb cáfolata* című esszéjében aköré az immár harmadszor említett tétel köré fejtett ki, hogy szerinte a remény és a félelem mindig eljövendő eseményekre utalnak, amelyek nem velünk történnek meg, hiszen mi csak a parányi jelen vagyunk. Az elmélet tetszetős és talán helytálló is, csak az a gond, hogy az elmélet és a gyakorlat között elméletileg nincs, de

gyakorlatilag viszont van különbség. Bármennyire is szubjektív kategória az idő, tapasztalatunkban – a földnek a tengelye körül való elfordulásának nyomán – haladásáról, irányáról beszélő képzetünk van. A folyamatos jelent feltételezve, ha lábam töröm, akkor léteznie kellene egy jelen idejű énemnek, aki soha nem töri lábát, egy énemnek, amely folyton a lábát töri, és bár egy énemnek, amely valamikor a lábát törte. Vagyis, az idő végtelen számú, jelen idejű szekvenciára való bontása az „én”-ek számát is végtelen számúra sokszorozza, amelyeknek végső soron azonban el kell férniük az „Én” tartályában. Ez az az időszemlélet, amiről alább majd Ruben számol be az IDŐ szó három betűjének kiejtése nyomán.

Az időtlenség kategóriájának bevezetése mellett, amely során „a múlt jövő lett, elkerülve, hogy jelenként számottevő legyen”, Sándor Iván időföldrőlírásai közé tartozik az idő mobilizálása és a kronotoposzok torzítása. Simon és Ráchel szótlán harmóniájának, egybehangolódásuknak tapasztalatát az idő lelassításának segítségével tudatosítja. Amikor az időt nem a nap állásából lehetett kiolvasni sem zsidó földön, sem Rómában, hanem a fegyverek munkálkodásából és a légióparancsnokok döntéséből, akkor egybecsúsztak, talán egymásba is rogytak a hajnalok, a nappalok és az éjszakák. A múlt, a jelen és a jövő megjelenő képei kérdéseket indukálnak, választ keresvén arra, hogy miként létezik egyáltalán jelenidejűség, és mennyire lehet azonos a múlt a jövővel, illetve a jövő a múlttal. Ezek nem csupán a regényíró, hanem a regényírás poétikai kérdései, amelyekre egészében válasz *A szefforiszi ösvény*.

Az idő mobilizálása olyan állapotot teremt, mint amikor Ruben saját álmában arról álmodik, hogy álmában a saját álmát álmodja; végtére is az történik, hogy összecúsúszik az idő, az időelemek mobilizálódnak, ami által szimulált cselekvési terek nyílnak a narratív téren belül, ráadásul az elbeszélői látószög és az elbeszélő hang is mobilizálódik, az „ő” átcsúsúszik „én”-be. Csupán egyetlen példát említek a regényben fellelhető számtalan közül: „Látták, amint írni kezd. Ruben is látta, amint Jehuda Hanaszi a tekercei fölé hajol. Láttá önmagát is, amint írni kezd. Végre írt, látom, amint előrehajolok és írni kezdek, leírom, hogy látom, amint apám előrehajol és írni kezd.” Az írásban Sándor Iván szerint kulcsok a mondatok, kulcsok a szavak, amelyek különböző termekbe – tartályokba – nyitnak betekintést, ezekben pedig a hasonlóságukban is különböző, különbözőségükben is egymásra hasonlító sorsok vibrálnak a téridőben, a hozzájuk vezető kulcsok azonban nem hasonlítanak egymásra.

A regény egyik hőse hajlamos az időt múlta-jelenre-jövőre való tagoltságában tapasztalni, a folyamatot a Szent Ágoston–Borges vonalon haladva elemeire bontani, de mégis folyamatosságában láttatni, amit imigyen szemléltet a szöveg: „kimondtam magamban háromszor: IDŐ. Lassan, amiképpen apámtól tanultam. Mire a második betűhöz értem, elmúlt az első. Mire a harmadik betűhöz értem, elmúlt a második. Mire kimondtam a harmadik betűt, letelt az egész szó.” Az írás, a szöveg, egyfelől az idő tégelye is, amely a nagy idő- és tértartálynak, amely magába foglalja a történelemtartályt is, egy parányi részecskejét őrzi. A szöveg által leírhatóvá válik az idő, az idő által leírhatóvá válik a tér, és a kettő által leírható lesz a történet, amely annyi változatban él, ahány szöveg vállalkozik a leírására. A világ végtére textúraszerű egymásra rétegződések alakjában is leírható. E leírás közben természetesen tovább él a dilemma, hogy „a szöveg a világot mintázza-e, vagy maga is élet, amelynek sorsa van, feldereng és elhamvad”, és azt is tisztázatlanul hagyja, hogy a szövegekben ki beszél: a történet elbeszélője vagy a történet lejegyzője, vagy a szöveg éppenséggel csupán a történet lejegyzését örökíti meg. A nyitott kérdéseken túlmenően, a szövegek által tartalmazott idő olykor térelemként tárgyiasul Sándor Iván regényében. Emlékszünk-e még arra a vetítívázonként szolgáló gyolcsdarabkára, amelyen a Jehudát gyászoló Ruben előtt a különböző helyeken és különböző

időben történt események tűntek át egymáson, mint valami huszadik századi diaporámán? Ez az élmény a regény minden szereplőjének közös tapasztalata: „[Jehuda] azon az éjszakán álmában kifeszített vásznat látott, ami hasonló volt egy kis vászondarabkához, amit ő írt tele. Ez az álombeli elvegyült a földdel, a csontokkal, a kagylótörmelekkel, a ráírt szavak is egyes lettek az enyészettel, máskor azonban hatalmasá növekedett, birodalmakon, tengereken lebegett át, törvényeket, ígéket, történeteket jegyeztek fel rá különböző nyelveken, és nemcsak a tóra, az új keresztény vallás apostolainak a szövegeit, hanem a görög és a római történetírókét is. [...] Én [a névtelenül maradt római könyvtáros] másféle álmot láttam. A szövegeket kövekbe vésték, azokkal együtt gördültek alá. Beleivódva a természetbe meg is maradtak, el is enyésztek. Volt, aki megőrizte az értelmüket, volt, aki a létezésükről sem tudott. [...] Vannak, akik állítják, hogy hallják a kövekre vésett, a természettel eggyé vált szavak beszédét. A szavak, ha élőlényekkel nem képesek párbeszédet folytatni, egymással beszélnek. A hangzás túléli a köveket, amelyekre a hangzó szavakat vésték. Párává, széllé, fénnyé változnak, azokat is éltetve, akik semmit se tudnak felőlük. Amit a betűk mintáztak, már nem beszéd, olyan, mint a levegő és a víz.” Az idő máskor hangként ölt testet, akár a vak koldus énekében, akár a meghatározatlan helyről támadt zsongásban, aminek saját jellegzetessége mellett írásképp és textúra jellege is van, sorok ismerhetők fel a hangban, kihagyások, a sorok közé írt újabb szavak, különböző nyelveken szóló ráírások. Szefforisz városának lakói Ruben feleségétől, Cipporától írásokat tartalmazó tekercseket vásároltak, azokat fölragasztották szobáikban, s amikor már belülről kitapétázták a falakat, a házfalak kerültek sorra, a városkapura is jutott belőlük, sőt, egy szövegmásolat hatalmasra nagyított képét a városkapu fölé is kifeszítették. Az írás, vagyis a világ képét magában viselő idő ezáltal ténylegesen térelemmé módosult, és ugyanolyan akcidentális elhelyezkedésben tárult a városlakók elé, mint Szentkuthy időakváriumában az időamóbák. A szefforisziak azonban egyszer csak leszaggatták az összes fölragasztott tekercset, s ilyenén a semmit meg nem magyarázó, de mindent megjelenítő szent parancsolatok homlokzatából, a letépett tekercsek írásnyomatának fordított képe szerint tükrözött, a térelemként egzisztáló időképp még összetettebb strukturáját hozva létre. „A falak, a kődarabok, felékesítve a szövegek lenyomatával, visszavillantották az ígéket, az emlékeket, a törvényeket, a tükrözésben a szövegek sorsa eggyé vált a szefforisziak sorsával, mintha ők maguk is – hasonlóan a szavakhoz – olvashatatlan jelek lettek volna.” Minden az íráson át létezik, s ha ez így van, akkor a lét a szefforisziak és a türosziak, a rómaiak, a Bét Seárimban lakók, illetve az „én” veszendőségének útját járó Lévi, Ruben és Simon számára is állandó másolat, folyamatos szimuláció, intenzív szimulákrum. S amennyiben mindez valójában így van, akkor a legfontosabb kérdés az, amit Olasz Sándor vetett fel a regény elemzése során: írássá változtatható-e a létezés. Vagy lépünk tovább: leírható-e a világ úgy, mint egy könyv, és leírható-e egy könyv úgy, mint a világ? Ám miként lesz a világból könyv, és fordítva, könyvből világ? A metaforikus azonosítás ugyanazon időben keletkezhetett, mint az írás és az olvasás, a zsidó vallás már használja a könyvet és a világot kiegyenlítő metaforát és a világnak a betűk általi teremtésének képzetét. Az ősi talmudisták úgy látták, a Bibliába jelentések sokasága van belerejtve, és a mi világi utunk célja e jelentések folytonos keresése; a kaballisták egészen az írásjegyekig lemenően keresték az értelmezési lehetőségek variációit. Ez az elvont tevékenység a késő középkor miszticizmusának előretörésével nyert mai értelemben is használatos megfogalmazást. *Fray Luis De Granada*, tizenhatodik századi spanyol misztikus vélte úgy – a több ezer éves hithagyomány nyomán –, hogy a világ egy könyv, és ha a világ egy könyv, akkor a világban létező dolgok annak az ábécének a betűi, amellyel a könyv megíratott. Aztán a múlt évezred végén *Walt Whitman* szemlélete árnyalta némileg ezt a meglátást. Szerinte a szöveg, a szerző, az olvasó és a vi-

lág egymást tükrözi az olvasás aktusában, abban a cselekedetben, amelynek jelentését addig tágította, míg nem az összes létfontosságú emberi tevékenység megjelölésére alkalmassá vált, egyszersmind a világmindenségre is, amelyben mindez megtörténik. Annak kimondása, hogy az író egyenlő az olvasóval, hogy a könyv igazából ember, az ember pedig könyv, a világ egy szöveg, a szöveg pedig nem más, mint a világ – nem más, mint az olvasás mesterségének megnevezése. Whitman arra mutatott rá, hogy olvassuk a világot, mert a halandók számára ez a kolosszális könyv a tudás egyetlen forrása. Igaz, a tudomány inkább *Hans Blumberg*ben tiszteli ennek az elképzelésnek a teoretikusát, ugyanis a múlt század hatvanas éveinek legelején, amikor az olvasói paradigmaváltást jelentették be a különböző irodalomtudományi iskolák, körbejárván a műalkotás értelmezésének lehetőségeit vagy kinyilvánítván annak lehetetlenségét, könyvet írt a világ olvashatóságáról, amelyben az olvasás kulturális eszméje a modern világmegértés egyetlen metaforájává válik. Borgesnek, az alexandriai embernek a könyveken és Isten betűin keresztül megvalósuló világbirtoklására talán emlékeztetni se kell ezzel kapcsolatosan.

A világ egyszerre idő és tér, a szöveg pedig annyi, mint a világ, ugyanakkor a szöveg is tér, meg idő, de korántsem linearitás, nem jelek egyenes vonalú sorai, hanem térelemként funkcionáló gondolatok jelei. Intellektuális architektúra, természetként működő szövegmező, amelyben a pótlás, javítás, kiegészítés, palimpszeszt, törlés, elmosódás, csonkulás ugyanolyan vonzatokat hagy maga mögött, mint Szefforisz városában a bokáig érő kagylótörmelék, az ősöknek a talajból kiforduló csontjai, a falakat beindázó növények, hiszen ezek is mind-mind térelemek. Olasz Sándor kérdése egyben Sándor Iván kérdése is: „Ruben megkérdezte Simontól: mit írsz? Mesét? Történeteket? Regényt? Az emlékeidet? Az érzéseidet? Simon azt mondta, hogy ezen nem gondolkozott. Ruben ezúttal találkozott először olyan szöveggel, amelyből azt érezte, hogy annak a számára, aki leírta, nem örökség, hanem megegyezik a sorsával. Az élet és a tekercsek egyévé lettek. Ruben mind ez idáig csak törvényeket és tanításokat ismert, amelyek távolról üzentek. Az apja különböző magyarázatokat rögzítő tekercseiből az igazság sokféleségét, a parancsolatok elsajátításának különböző útjait ismerte meg. Lévi magyarázataiból az élet kereteinek kötelező érvényű kijelölését, az ősi üzenetek továbbadásának parancsait ismerte meg. Simon mondatai megegyeztek a tekintetével. Magáénak érezhette olvasásuk közben az emlékeit is.” E felismerés revelációja a regényben kiegyenlítődik a megismerés tapasztalatával: „Az a sejtés élt benne, [...] ő is eltűnik soraival együtt, hiszen számára az élete és az, amit feljegyzett, megegyezett egymással. Igen, ő és a sorai elválaszthatatlanok voltak.” A szöveg itt ismét Szentkuthyhoz kanyarít vissza bennünket. Kijelentése, miszerint „Élni nem kell, írni kell”, immár közmondásjellegűt ölt az olvasói között. Erre a gondolatra szinte pörölyként csap le kortársa, *John Cowper Powys* reálszemlélete: „Élni mindenestre kell” – szögezi le, majd így folytatja: „és ahogy fáradságos mindennapjainkon átvonszoljuk magunkat, mindenképp kell találnunk *valami* örömet, amelybe kapaszkodhatunk”. Ebben az ellentmondásban az a legizgalmasabb, hogy mindkét szemlélet ugyanarra a megállapításra lyukad ki, annak a képességnek vagy készségnek az elsajátítására, ami lehetővé teszi az élet legapróbb, legjelentéktelenebb dolgainak is az utolérhetetlen élvezettel való szemlélését, csak amíg a szentenciájában az „élést” tagadó Szentkuthy okfejtése végén éppen az életben találja meg e készségnek a motorját, addig az „élés” szükségét hirdető Powys éppen a könyvek hatásában véli megtalálni e képesség elsajátításának lehetőségét. Sándor Iván a két nézetet egyesíti Simon szemléletében: élni (is) kell, és írni (is) kell. Igaz, Simon egy időre félretette írószerszámain és üresen hagyott tekercseit, mindaddig a fölismerésig, hogy az írásba átvetheti életét: „Hosszú idő után újra írni kezdett. [...] Nem kell mást felírnom, kizárólag azt, ami történik. Ma is, holnap is, azután is. Ezt rögtön följegyezte.”

Az idő egymásra rétegződése Sándor Iván könyvének központi strukturáló vonulata. Miként az egykori szövegek, úgy a civilizációs vívmányok és kulturális hagyományok is veszendők, ugyanakkor saját megőrzésükre törekednek. Olykor hosszabb időre elhalványulnak, majd ismét olvashatókká válnak. Erről Nádor Tamásnak adott interjújában a következőket mondta a regényét már maga mögött tudó szerző: „Manapság, éppúgy, mint a szefforisi múltban, a ráírások korszakát éljük. S a kultúra vizionált otthonában – ama bizonyos nagy borgesi könyvtárban – az emberiség évezredekken át megteremtett, megírt szövegei nem csupán egymás mellett, de egymásra írva, a többieket átjárva, behálózva helyezkednek el. Önmagukat és egymást folyton átformálva, fölerősítve, eltüntetve. Helyet hagyva újabb korok újabb szövegeinek és olvasatainak. Mert minden kultúra akkor tud megmaradni, ha lehetőséget teremt az őt követő kultúráknak, hogy ráakódhassanak, életképessé váljanak.” Ahhoz, hogy ezt az élményt működésképes regényepoétikává érlelje, nem utolsósorban a kronotoposzok torzításának praktikájához kellett folyamodnia. A regény téridejében egyfelől a történelem összezsugorodik, másfelől pedig kitalál a történet elbeszélése, ami végső soron majd nem is ölt történetyszerű jelleget, sokkal inkább a belső történések kivetítésévé válik; az önmagába roskadó történelem fekete lyukhoz hasonlatos sűrűsége saját belső vonzása által nem nyújt teret saját részleteinek kibontakozásához, vele szemben az ember kételkedő, töprengő, választ kereső, belső és egyedi intellektuális készítése áttevődik a makrokozmosz szintjére, és éppen részleteiben, ellentmondásaiban, kétségeiben, viszonylagosságában, reményt keltő lobogásában vagy kiábrándult szárnyaszegettségében tölti be a teljes regényteret. Ez az a látószögállítás, ami túlmutat a történelmi (környezetbe helyezett) regényen, a példázaton, a parabolan – *A szefforisi ösvény* mindhárom egyben –, valahová a kortárs próza megtorpanásán túlra, ahol újra egyre inkább bizonyossá kezd válni, hogy a regényíró számára talán már csak az emberi psziché működésének milliányi lehetősége lehet komolyan vehető témája, s az sem rossz, ha e témát a maga intellektuális-pszichés működésének kivetítésével fogalmazza meg.

Olasz Sándor

Terek, belső tájak

Vonások Sándor Iván portréjához

Sokáig azt tartották, hogy az irodalomban – időbeli művészetéről lévén szó – a térnek alárendelt, másodlagos szerepe van. Igaz, a térbeli jelenségeket az irodalom azonnal időbelivé igyekszik átformálni. Ámde végtelenül sok azoknak a térmetaforáknak a száma, amelyek a regény (és az esszé) megformálásában döntően fontosak. Hiszen nemcsak az érzékelhető világ, hanem a mentális tapasztalatok is „teresíthetők”, térviszonylatokban lesznek elérhetőek. Michel Butor mondja, hogy az író is „felállítja festőállványát vagy kameráját a felidézett tér egyik pontján, akárcsak a festő: képkivágás-, kompozíció- és perspektíva-problémába ütközik: Az író is válogat az eljárások között, amelyekkel a képmélység kifejezhető...” A harmincnál is több Sándor Iván-könyv bármelyikében a terek természetes közegükből a tudatba, másfelől egy újabb érzéki közegbe, az időbe, időérzékelésbe billennek át. A megtapasztalt hely- és térélmény ily módon immár egy másik dimenzióban „repül”, „iramlik”, „szivárog” (Berzsenyi, Petőfi és József Attila szavait kölcsönözve), hogy aztán újra fölbukkanjon és elmúljon. Az asszociálható tér- és idősíkok bazaltrétegekként rakódnak, mindegyik alatt van egy másik, mindegyikre egy újabb rétegződik. Zuglónak, ahol – a Kolumbusz utca, Amerikai út, a Mexikói út–Gyarmat utca háromszögben az író közel hetvenöt éve él – kevés helye van, aminek a történetét, történelmi alárétegzettségét ne érezné. Az első tizenégy év a Kolumbusz utcai ház kertjében, majd ötvenhat év az Amerikai út jegenyéi alatt (szemben a Zsidó Kórház, ma idegsebészeti klinika – ahol a nagyapa meghalt), a Mexikói úti ház, ahol „fényes ablakok” szállnak a sötétben, ahol örökösén zakatolnak a vonatok – ez Sándor Iván életének színtere. Az erkélyről József Attila és Wallesz Luca szerelmének helyszínére látni, itt született például az *Áldalak búval, vigalommal*. Az emlegetett vasút pedig az egyik legnagyobb magyar vers tere. Táj-, környezet- és családelmény, könyv-, otthon- és történelemélmény, szenvedés, hiány, öröm – így együtt az „emlékezettan” alapjai. Sándor Iván volt laktanya- és cellalakó, megismerte negyvenégyben az Óbudai Téglagyárat, majd nyolc évvel később a kőbányai Gergely utca barakkjait, de megismerte az európai kultúra otthonait, elhajózott a Szabadság-szobor mellett. Terek, amik nélkül nem lenne az, aki. De az igazán fontos dolgok abban a néhány száz méteres háromszögben történtek.

Három évtizede van egy másik fontos helyszín: a gulácsi szőlőskert a Badacsony északi lejtőjén. A kis parasztház ablakából az egyik legszebb Balaton-felvidéki kúpos hegy, hajdani vulkán látható. Sokféle csoda akad itt. Bazaltorgonák a kert fölött, másik irányban a Szentgyörgy-hegy, a Gulács, a Haláp, a Csobánc, a Tóti-hegy. Isten hátra nyújtott tenyere ez a medence. Vad és gyönyörűséges táj. Vad, mert a hegyoldal tépett, sebzett formái a kiszakításra, a rabtáborokra, „a visszamaradt meddőség ikonográfiájára” emlékeztetnek.

Sándor Iván nyolcvanas évek elejétől megjelent hat regénye közül ötnek az utóbbi két évszázad az ábrázolt időtartama, a tér pedig mindaz, ami Kelet és Nyugat közé szorult. Kompország, de nem csak az. A történetet a harmincas években indító *Ködlóvasban* (1983) „gazos réteken” és „pocsek tarlókon” járunk, „egy sziklás domb, homokszemcsék a szélben, kemény ütést hagyó porfelhők, kiszáradt törzsű akácok, később ilyen a táj”, aztán cellák és vallatósobák áthatolhatatlan sötétsége. A realistának tűnő regény terei az identitásvesztés helyszínei, ahol végül jóformán csak az a hely marad, ahonnan a történet-nélküliség története belátható. A *Századvégi történetben* (1987) is elvész minden, mielőtt megtörténne. Orczy Ferdinánd testőrtiszt a 18. század végén idő- és térérzékét tökéletesen elvesztve bolyong „a szomorúság tájain”: a szüntelenül szakadó esőben „mintha részeire tagolódott volna minden”. A pusztuló szülői ház látványával, „a némaság mindent elárasztó pompájában” búcsúznak a biztos pontokra vágyó, végül teljesen elmagányosodó hőstől. Wittgenstein mondja: „az tud beszélni, aki reménykedni tud, s viszont”. Orczy nem beszél, nem reménykedik. Az *Arabeszk* (1991) regényterét valami „roncsolt geológia” uralja, a fikcióbeli apa munkája a Balaton-felvidéki természeti károk regisztrálása. Az életéhez tartozó események teljes megismeréséhez nem tud eljutni, az erdők, a talaj, a tó pusztulását követheti nyomon. A Watteau-festmény idilljébe 56-os fénykép-részlet romjai keverednek a borítón, „a Kaleidoszkóp minden arabeszkje” együtt van ebben a könyvben. Pillanatokat örökít meg a regény, úgy exponál, ahogy a fényérzékeny anyag megvilágítódik. Az *Átváltozások kertje* (1995) térszerkezetének pedig az építészeti indíttatását könnyű belátni. A Szent Péter-bazilikában, az íróra zuhanó csendben körvonalazódik a regény alaprajza: fölsejlenek a hosszanti fejezetek (Alászállás, Átkelés, Feljutás) és a kereszt történetek (Kerengő, Kereszthajó, Apszis) – már csak a kupolát kellett elmozdítania, hogy a téridőt az álmok, érzések, sejtések számára szabaddá tegye. A *Tengerikavics* (1996) család-történeti regényterei esszékkel váltakoznak; az elbeszélés könnyen csap át esszébe és fordítva, az esszében benne rejlik az elbeszélésbe fordulás lehetősége. A „magánregényt” 1998-ban a római birodalom végnapjaiban játszódó *A szefforisi ösvény* követi. Szefforisz „egy halott város”. A helyszínek, látványok, panorámák változnak ugyan, a motívumok azonban mind ugyanabból a körből kerülnek ki, a pusztuló város leírása az egész regényvilágra átsugárzik. „A városfalak omladoztak, a kapu környékét benőtte a gyom. Az udvarokban kiszáradtak a fügefák, a domboldalakon a narancsligetek. A szemét összegyűlt, a víztárolók szárazok voltak, az épületekről lekopott a vakolat, minden szürkült, vékonyodott, mintha nem sárból és kőből, hanem pergamenből épült volna a város.” (Az eredeti regénycím egyébként *Papírváros* lett volna.) „Valami elmúlt.

Senki sem értette, hogy mi lépett a helyére. A szavak nem azt fejezték ki, ami történt, röpködve a szélben egymásnak ütköztek. Mindenkinek támadt elbeszél-nivalója, és senki nem fogadta be, amit a másik mondott. Nem az ismeretek lettek hasznavehetetlenek, hanem a tudás veszítette el az értelmét.” A regény tér-metafaforái közül a címben is kiemelt ösvény betű szerinti értelemben Lévi házá-tól vezet a templom előtti térre. Ám átvitt értelemben jelenti a szavak ösvényét is, melynek nyomán az érzések értelmezéséhez lehet eljutni. Máshol Simon véli úgy, hogy a megismerés folyamatában minden ösvény ugyanoda vezet. Ha hi-ánypótló új szavakat és fogalmakat keres, akkor minden bizonnyal nem arról beszél, amiről a többi ember. A rendelkezésre álló kifejezések viszont aligha mondanak bármi lényegeset. Szefforisz pedig maga a megnevezhetetlenség, mely csak „rejtekösvényeken” érhető el. Szefforisz ily módon metaforikus hely, az emberi létezés terepe. Miként Mészöly jeruzsálemi utcái, tengerpartjai, szur-dokjai és horhosai is azok. Hogy aztán annak a bizonyos damaszkuszi útnak a hirtelen megnyíló távlatában történjen valami. Három évtizeddel később (már-mint a *Saulus* után harminc évvel) Sándor Iván regényében nincs ilyen perspek-tíva. A *Drága Liv* (2002) mintha összegezné Sándor Iván regényvilágának legfon-tosabb tereit és jelentéseit. Budapest, Párizs, Kecskemét és Észak-Afrika térélmé-nyei sugallják, hogy „végleg mögöttünk van valami”. Guardi velencei laguna-képén fénnel telített az üresség és hanyatlás, mint a pesti városképeken. Eltűn-nek a színek, nem szürkeség ez, nem is alkony, a bizonyosságok elvesztése utá-ni másik világ semmilyenége. A regényben az emlékek emlékezetben való azo-nosítását és szemléltetését többnyire a térbeliség metaforái szolgálják. A tér itt fontosabb az időnél. Ezek a regényterek olykor nagyon konkrétak, körvonalá-zottnak tűnnek, térképen megkereshetők és azonosíthatók. A hely- és térélmé-nyek pontosságát olykor valóságos nyomozómunka előzte meg. Ám a regény-író már egy évszázada nem hiheti, hogy a világ megismerhető. A tárgyiasságot, tényszerűséget folyamatosan kiegészítik a szimbolikus és fantasztikus térprojek-ciók. A Művész presszó ablakából nézve évekkel 1956 után is – mitikus dinoszau-ruszként – orosz harcokcsi csattoghat az Andrassy úton.

Esszé és regény – megint csak az utóbbi két évtizedben derült ki – elválaszt-hatatlan egységben formálódik Sándor Iván pályáján. A *Séta holdfényben* beveze-tőjében arról olvashatunk, hogy az élet, mű, ember kapcsolatát kereső nyugatos esszét a szerzői szándék a hermeneutika szemléletével lényegíti át. Az esszé itt nem kísérlet, eretnek műfaj inkább, ami „ugyanúgy az ismeretlenbe vezető uta-zást jelenti, mint a regény. Más, fogalmi útbejárással.” A válogatott esszékötet legtöbb írása persze éppen arra vall, hogy a rendszerező, analitikus fegyelem ugyanúgy nyelvi sűrítésekkel, metaforákkal, a személyes feszültség és érdekelt-ség érzelmi telítettségével találkozik, mint a regényben. Mindebből csupán any-nyi következik, hogy az alkati és alkotói létszintek változatai között éppoly nagy az átjárás, mint a műfajok között. Az esszéről és lehetőségeiről való gondolko-dás rokon azzal, amit például Poszler György mond. Az esszéírás nagy pillana-ta, „amikor a szerző már kinyújtotta a kezét, de még nem ragadott meg semmit. Amikor a szerző már elindult valamerre, de még nem érkezett meg sehova. És ebben az egészben a folyamat legalább annyira fontos, mint a végeredmény”.

A tapasztalásfolyamat rugalmas műfaji kerete (Balassa Péter szavával) „egy észjárás álarca”, s az álarc mögött többes és egyes szám viszonya, feszültsége rejlik.

Milyen terek látszanak az esszéíró Sándor Iván zuglói vagy gulácsi kilátópontjairól? Az esszé nyelvvel megérezkíthető terek egyre inkább a félelem terei. Mert különböző előjelű, egymásra hasonlító „mindig már megintekből” áll az életünk. „Felszámolódott sok minden a korábbi megelőlegezettségeiből (történelem »vége«, regény »vége«), és a megjósolt semmi helyén sűrű, tapintható valami a színhely”, amit a régi fogalmakkal, kategóriákkal aligha lehet megközelíteni. „Lehet, hogy a huszonegyedik századi ember a világot birtokló, ám helyét benne nem találó ember lesz, a nyüzsgéssel teli, ám belső tartalmakban kiürült helyszínek, az átláthatatlan folyamatosság téridejében?” – kérdezi, s az eseményekkel, történetekkel, változásokkal teli terek ürességére gondol. Ám az átláthatatlansággal sem rossz szembenézni. Mert egyfelől valóban jelképesek lehetnek a Cézanne Húshagyókeddjéről ránk néző dermedt, kiábrándult, fáradt, támaszkereső bohócarcok, miként jelképes Kuroszava Lear király filmjének szakadék szélén tántorgó alakja vagy Van Gogh eltűnő-eltévedő emberpárja. Másfelől a szellemi ember arca lehet a „higgadt tekinteté”, mellyel az átláthatatlanságot figyeli.

Az Eötvös Károly és Krúdy után ugyanannak a témának nekirugaszkodó *A vizsgálat iratai*, a két Németh László-könyv, *Az idő füstjele*, *A föld alá vitt tények üzenete*, *Leperegnek a nyolcvanas évek*, az 1989–91-es időszakot megörökítő évkönyvtrilógia, a *Karácsonyi szövegrétegek*, a *Menekülő évek* – ez a magyarsággal, magyar történelemmel foglalkozó esszéisztika a szabadságharctól a tisztaeszlári nagy peren, Németh Lászlón, a „már megint” mellőzött Bibón és a rendszerváltozás történetében keresztül eljut a legnagyobb nemzeti és egzisztenciális csapdáinkat megfogalmazó Katona József. A „fel nem fedezett Bánk bánról” írt *Vég semmiség* a száz kötetnyi kommentár alatt roskadozó klasszikus műből az ijesztően rólunk szóló drámát mutatja föl – paradigmaticus nemzeti tragédiát és létezésdrámát együtt láttatva. Ezekben a könyvekben benne van mindaz, ami Sándor Iván történelmi regényeinek anyaga. Az emberből a történelem felől látható az egyik arc, a másik pedig az, ami a regényen és a művészen át tanulmányozható. Van-e értelme a történelemnek? Elbeszélhető-e a történelem? Mi következik a történelmi tudat eltűnéséből és a mindent felőrlő információs tudat hódításából? Nincs „történelmi regény” és „mai regény”, a műfaji örökség is ebből a nézőpontból közelíthető meg. Az egyik fontos felismerés az, hogy a regény formaváltozásaiban akkor következett be jelentős fordulat, amikor múlt és jelen egymástól elválaszthatatlanul kezdett megmutatkozni. Történelem, regény, regényepika triádja az életmű legfontosabb erővonalait jelöli. Sándor Iván szüntelenül hangoztatja, hogy nem regényelméleti értekezést ír (*Rocinante nyomában*, *A regény jövője*), ám elméletileg gazdag esszéiben mégis regényelméleti konzekvenciákra jut. A regényírás szüneteiben gondolkodik esszéi „anyagán”, vagy az esszéírás szüneteiben ír regényt? A nehezen eldönthető kérdéssel paródia is született. Reményi József Tamás és Tarján Tamás rigmusa a fonákjáról mutatja be a jelenséget: „Két regény között Sándor Iván / Hamlet szemébe nézett. / Hamlet előbb Laertésszel, / Aztán Ivánnal végzett.” Soha ennél kegyetlenebb, műveket konstituáló leteperést és legyőzöttséget...

Néhány évvel ezelőtt Márton László elevenítette föl a jelenetet: valaki egy társaságban Sándor Ivánról röviden annyit mondott: „nagyon rendes ember”. Ez a portré ennél a lényeges megállapításnál persze többet akart érzékeltetni, noha az arcképvázlat készítője szüntelenül érezte a feladat lehetetlenségét. Mert a történelem terhe, az osztódó én, a hamis helyzetek országa még csak hagyján. De hogyan lehet elvont, absztrahált szavak segítségével megjeleníteni, jelenné tenni az embert, akivel peripatetikus séták tehetők a Deák tértől a Nyugatiig, akivel a gulácsi diófa árnyékában lehet beszélgetni, s aki az oly ritka figyelem, odafigyelés és kollegialitás ritka példája. Ahol megfordul, a terek tartalommal telítődnek. Az ezredvég és -kezdet nem sok jóval biztat, de Zuglóban és Gulácson még mindennek emberi arca van.

Wernitzer Julianna

Néhány szó, mely egyenlőségjelet kap...

Sándor Iván kézírása kapcsán

Amikor először írtam Sándor Iván *Rocinante nyomában* című esszékötetéről, rögvest megragadott a szerző címválasztása. Szellemi kaland, ahogyan Sándor Iván kötetében a regény sorsa után nyomoz, ahogy megmutatja, miként szereti Don Quijotét, vonzódik Dulcineához, érti Sancho Pansát, de leginkább a hősével tőlünk egyre messzebb poroszkáló Rocinante mai lovasa foglalkoztatja. Én is szeretem Cervantest, izgalmasnak tartom, ami a Don Quijote nyomán az elmúlt századokban a regénnyel és a regényről való gondolkodással történt. Kalandos például, ahogyan Borges fantáziál Pierre Ménard-ról, mint a Don Quijote szerzőjéről, amely címet végül magam is kölcsönvettem Esterházy Péter idézeteiről írt könyvemhez. Sándor Ivánt csak a kritikám megjelenése után ismertem meg, s azóta rendszeresen kapok tőle dedikált köteteket. E könyvekről, a benne megjelent írásokról szólnék általánosságban, ha kissé szokatlan módon, valami személyes tapasztalaton, a szerző kézírásának egyik jellegzetes vonásán keresztül: ugyanis meggyőződésem, hogy a Sándor Iván kézírására oly jellemző kötő-, illetve egyenlőségjelek könyveiben is ott lapulnak, felfejtésre várva.

Legutóbbi esszékötete, a *Séta holdfényben* nekem szóló dedikációjában a szerző egyik töltőtolla a „regény”, a „lét” és a „színpad” szavak közé sajátos kötő-egyenlőségjelet húzott, így: regény = lét = színpad. A könyv hátsó borítóján Sándor Iván következőképp üzen az olvasónak: „Amit látunk, az mindig eltakar valamit, és azt szeretném látni, ami eltakart: az álarcok mögött megbújó dolgokat.” Regénye, a *Drága Liv* hátoldalán álló írói üzenet is valami hasonlóra utal: „Ez egy szerelem története. De ha csak az lenne, akkor nem írtam volna meg.” Mindkét idézet szövegéből kitűnik, hogy szerzőjük valami mögöttes, valami eltakart, láthatatlan, ám mégis jelenlévő, valami sejthető, ám felfejtésre, értelmezésre és megértésre váró megközelítésére vállalkozik. Sándor Iván könyvei, legyen regény, esszé vagy tényfeltáró tudósítás, a megismerés útjait keresik az ismeretlenben. Műveiben így egyaránt jelentős szerephez jut a történetmondás és az arra való folytonos reflektálás, az emberi helyzetek megragadása és az arról való folytonos beszéd. Írásai – bármely műfajhoz is tartoznak –, miközben gyakran rejtőzködnek, mégis önfelfejtő jellegűek. Könyveiben a „regény = lét = színpad” egymáshoz kötődésének, elfedéseinek vagy egymásba

játszásának, találkozásának gondolata folytonosan újraelevenedik; benne a lehetőséggel, hogy mind a szerző, mind az olvasó egy pillanat alatt másként érthesse önmagát és a világot. E módszer a felismerés és megértés egyfajta intuitív módját is felkínálja. A szerző különös figyelmet szentel a regényről való elméleti (pár)beszédnek, figyelemmel kíséri esszéiben útját, foglalkoztatja múltja, jelene és jövője, ám mindig a gyakorlat, saját írói gyakorlata szemszögéből teszi mérlegre a regény történeti és poétikai alakulásait, változásait. Számára a Rocinante nevű ló és lovasa maga a regény mítosza: „Mint akik önmaguk kadáverén tántorognak át. Regényíróként figyelem a tántorgást, de nem a regényről kívánok itt beszélni” – írja a *Rocinante nyomában* című esszékötetében. „Útonléteinek formaváltozásain át az emberi helyzet változásairól próbálok néhány gondolatot elmondani.” A szerző olyan fontosnak érzi e problematikát, hogy a könyv címadó írása más kötetekben is feltűnik (*A regény jövője*). Ha Sándor Iván a regényről beszél, az „én”-vesztésről és annak konzekvenciáiról is szól, hiszen éppen e mai kor szerepekbe kényszerült, olykor szerepét veszített „hősének” sorsa foglalkoztatja leginkább. Megállapítja, hogy a ma regényében mintha maga Dulcinea ülne Rocinante nyergében. „Miért?” – teszi fel a kérdést. „Mert ő az, akiről nem tudjuk, ki is, azt sem tudjuk, hogy van-e valójában, vagy nincs, álmodjuk-e vagy elgondoljuk. (...) Nem is az a fontos, hogy meg tudjuk határozni, hanem az, hogy megtestesül benne a korszak változó »lénye«, a személyiség átláthatatlansága, mint veszendőségének »időszerű« stációja, s mindaz, amit erről érzünk, gondolunk, álmodunk, őrzünk, elveszítünk, visszakövetelünk.”

Világ – én – regény: Sándor Iván műveinek központi témája az individuum, az „Én” centrumból való kimozdulása és annak következményei a regényben, az én-vesztés problematikája. Mind prózai, mind elméleti igényű műveiben megjelenő lényegi kérdés, hogy vajon mi kerül, kerül-e egyáltalán valami az „Én” helyére, illetőleg kifejezhető-e még bárkin keresztül valamiféle érvényes igazság. A szerző szerint a regényben inkább az én „erodálódásáról”, „osztódásáról” van szó, az eltűnt idő és Proust nyomán jelennek meg a regény ontológiai centrumában az „erodálódó Én” különböző változatai. Esszéiben néhány típusal külön is foglalkozik a szerző: a tulajdonságok nélküli személy, az értékvesztést reprezentáló személy, az eltűnő személy, a kreatúra, az önmentés zátonyán roncsolódó személy, az önmagát felszámoló személy, a vak útonjárás stációin botorkáló személy típusával, különböző regényírói utakat, magatartásokat mutat be (többek között Kafka, Musil, Broch, Borges, Beckett írói módszerét elemezve). A *Későre jár, barátaim...* című írásában a világ – én – regény viszonyát vizsgálva Mészöly Miklós kapcsán a következőket jegyzi meg: „Mikor az európai irodalom (akkori) új eredményeit meghonosítja a magyar prózairásban, több »elkerült« regénykorszakon lép át. Az a poétikai arzenál, amely Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka óta a magyar regényben lényegileg felhasználatlan maradt, nem kizárólag a saját tradícióhoz képest másféle lehetőségek kihagyása volt, hanem annak a fel nem ismerése, amivel az európai regény már a század elején szembenézett, amikor centrumába állította az Én veszendőségét mint a kor nagy történetét, és ehhez kidolgozta az Időnek mint

nem kronologikus tapasztalatnak a szerepét a regényben.” Sándor Iván számára a kérdés már nem az, hogy van-e a világon Dulcinea vagy nincs, nem az a kérdés, ki a létező és mi az érvényes, hanem az, hogy van-e egyáltalán valaki és ki az, aki ezen töpreng: „látja-e a tekintet, amit néz..., van-e egyáltalán, aki néz...” Hiszen nemcsak a narratív szerkezetekben kerül a regény ontológiai középpontjába egyfajta „Osztódott Személy”, de maga az alkotói én is információs környezetének peremére szorul. Mit tehet az alkotó ebben a helyzetben? Sándor Iván az úton-létet választja, regényt ír, s a mesterségével kapcsolatos töprengéseit esszéiben fogalmazza meg. Az esszé számára nem kísérlet, inkább „eretnek műfaj” (az én megőrzésének egyik lehetséges útja), hiszen ugyanúgy „az ismeretlenbe vezető utazást jelenti, mint a regény, csak más, fogalmi útbejárással”. És a lét tágabb kontextusában mindez már emberi problematikaként jelenik meg. Regénye, a *Drága Liv* lényegében a fenti kérdésfeltevések egyik lehetséges válasza, a „regény = lét = színpad” (világ – én – regény) tematika és problematika továbbírása, „színre vitele”.

Az úton-lét, a mozgás Sándor Iván kötetekben létigény, a „valahonnan valahova eljutás” folytonosan megújuló kíváncsisága vezeti. Fontos számára, hogy ne csak regényei ösvényeit, de a regényíráshoz elvezető utat is bejárassa olvasójával. Ezért is kap már-már szimbolikus szerepet írásaiban az „úton = lét”-állapot, s tűnnek fel oly gyakran a bejárando ösvénnyel, a megtett úttal, az utazás mozzanatával és az utazást végrehajtó-elszenvedő „utazóval” kapcsolatos kifejezések. Sándor Iván virtuális bolyongásra invitálja kötetekben az olvasót, fiatalosan kézen fogja, és – nem ironikus „esterházyosan” – hanem „nyugatosan”, poeta doctusként „vezetgeti” (EP) őket a huszadik és huszonegyedik század útvesztőiben. Sándor Iván számára a regény is, az esszé is utazás az ismeretlenbe, ugyan más útbejárással, ám mindenképp etikai igénnyel. Úton lenni, a megismerés és megértés útján: „az ilyen útonlétet, illetőleg azt, hogy nélküle nevetségesen felesleges egyetlen mondatot is leírni, lehet Imrétől tanulni”, írja Kertész Imréről szóló szövegében. Az írás, a regény vagy az esszé tehát gondolkodói magatartás is, a „reménytelenül magára maradt” individuum folyamatos kimondására vagy felmutatására tett eretnek (ám mégiscsak) kísérlet; az esszészzerű lét így egy önmagában vett emberi élet szabadságaként jelenik meg. És Sándor Iván esszéiben önmaga számára pontosan kijelöli az útirányt: „az élet, a művek, az ember kapcsolatát kereső Nyugat-esszét, és a hermeneutika mestereitől tanult értelmezői törekvéseket” kívánja egymáson átlényegíteni.

A *Séta holdfényben* esszékötet első és utolsó fejezetcímei – A NAPNYUGTA UTÁNI FÉNYBEN és MI A MAGYAR (ÍRÓ) MOST? – finom utalások arra a korra és írónemzedékre, amelynek a szerző – bár magányos, szorosan egyetlen irányhoz sem tartozó írónak tartja önmagát – szellemi örököse. Nem véletlen, hogy az „élet, a művek, az ember kapcsolatát kereső” (lét = regény = színpad) esszéíró nemzedék egyik alakjától indul kötete, s a huszadik, huszonegyedik századot bebolyongva, egy másik nyugatos esszéíróhoz érkezik meg könyve végén a szerző. Első írása egykori tanáráról, Komlós Aladárról szól, címe *Tanítványi staféta*. Ugyanakkor a Komlósról szóló írásában a következőket állítja: „Valóban nem voltak mestereim, nem voltam igazán tanítványa senkinek

soha. És mégis, ki tudja, jut eszembe, ha Komlósra gondolok.” Ez az „és mégis, ki tudja”, a dolgokban rejlő lehetőség és talány, regényíróként is ösztönzi, esszéi, mint maga is írja, „arról beszélnek, hogy a regény jövője ismeretlen, ámde mégis...”. És e lehetőség Sándor Iván kézírásába rejtve szintén jelen van. Komlós hagyatéka őrzi Sándor Iván töltőtolla nyomát. Ha belepillantunk e levelekbe, itt is fel-feltűnnek kötő-, illetve egyenlőségjelei. Az egyik levél éppen egy születésnapra szóló köszöntő: tanítványi „szeretettel = hűséggel” köszönti Sándor Iván Komlós Aladárt, akinek az iskolapadból csodálhatta „tudását = tehetségét = humanizmusát”, s akinek „munkássága = magatartása” – a szerző szerint – „segíti a tájékozódást a kor szellemi zűrzavarában”. Egy másik levélben is a tanítvány „hűségéről = ragaszkodásáról” beszél. Valamint arról az esszé = ideálról, amelyre Komlós tanítványait mindig is nevelte. E néhány szó, mely egyenlőséget kap a szerző kézírásában, tulajdonképpen a *Tanítványi staféta*, ám dióhéjban Sándor Iván esszéről, egyáltalán írásról alkotott nézeteinek is az összefoglalása: kötődés, azaz szeretet, hűség és ragaszkodás, kortól független (erkölcsi) állandóságot sugárzó tudás, tehetség, humanizmus, és az a bizonyos ottliki legbensőbb és szilárd valami, ami szabadságunkat szavatolja. A kötet címadó s egyben záróírása, a *Séta holdfényben* egyik mottója az esszéíró nemzedék másik neves alakjától, Szerb Antaltól származik: „A tájnak baljóslatú és veszendő hangulata volt, és veszendő volt az a kis figura is, az utas, aki botjára támaszkodva ment át a tájon, feje fölött a hold világa.” Utas gyalogol a baljóslatú tájban, fölötte a hold világa – botladozó Én egy Van Gogh-festmény máig vezető ösvényein. Az ösvény pedig a 30-as évektől a 90-es évekig vezet. A klasszikus esszéíró nemzedék fellépése olyan korszakhoz kötődik, amelyben „a kaotizálódás, illetőleg a létmódváltás művészi konzekvenciái, amelyek ma körülvesznek bennünket, először sűrűsödtek felismerhető tendenciává a XX. században.” A kilencvenes évek jellegzetes eseménye egy „új” esszéíró nemzedék megjelenése, amely az „én” műfaji reinkarnálódásának lehetőségét is magában rejti. És az esszé én-őrző funkciója egy ént leépítő kultúrában, legalább olyan fontos, mint Sándor Iván töltőtollai: „Kilenc töltőtollam van. Mindegyiket használok. Talán ez is segít abban, hogy az maradhattam, aki évtizedek óta fogja ugyanazokat a régi, még régebbi, meg az újabb tollakat.”

Vári György

Téli utazás

Kedves Iván!

Sajnálom, hogy nem tudlak személyesen köszönteni. Persze a hallgatás, amit körülbeszél az, amit írtam Neked, lehet akár sokatmondó is. És szemérmesebb, mint a jelenlét és az elkerülhetetlen fecsegés közvetlensége. Szerettem volna megírni Neked egy pillantás történetét úgy, hogy valamelyest közössé váljon az olvasóval. Megtudni, mi tárul fel benne, megírni azt, ahogy „létrejött az imaginatív tér, amely befogadta a több mint fél évszázadnyi életet, amely az ő életét jelentette”, a Tiédet, és ahogy a kölcsönös figyelem létrehozza „annak a talányosságát, aki ő maga volt önmaga számára”, az énelőlem is, előlem legkivált rejtett titkom tudatát. A mi részben közös kérdéseinket, a beszélgetés terepét. „A közös emlékhorizont alá került az is, amit végigélt, az is, amit csak elképzelt; összekapcsolódnak, nem hömpölyögve, nyugalmas áradással, nem követhetetlen ugrásokkal, hanem mintha a más-más helyen, más-más időpontokban elvégzett exponálások jóvoltából szabadon rendeződnének össze a töredékek”. Nem tudom, mi ívelt, mi ívelhet át ezen a hatalmas időn, mégis ezt a *Tengerikavics* című könyved elejéről származó imaginatív teret szerettem volna létrehozni, megírni, megszólaltatni a közös hallgatás csöndjébe zárt közös tudást, anélkül, hogy az elbeszélés felsértené a csendet. Ha minden jól ment, legalább elfogadhatóan, akkor az olvasónak amolyan kihagyásokból építkező esszéisztikus novella, Neked pedig néma, hálás kézzorítás az alábbi szöveg. Isten éltesen, vigyázz nagyon magadra!

Fülke-fények

Téli utazás Ivánnal

*„Senki nem jut itt keresztül, hát még egy halott
üzenetével.*

*Te azonban ott ülsz ablakodban és megálmodod, ha
eljön az este.”*

(Franz Kafka)

Két egymásra néző fotelben üldögélünk néha, Iván és én, és figyeljük, méregetjük egymást. Iván mintha pontosan tudná, mit akar. Ő határozott, én zavart vagyok, legfeljebb izgatottságom feledteti el néha. Én, amikor beszélek

vele, keresem azt az 50 évet, amit Iván hoz magával. Tudom, ő is keresi. És én is hozom. A mi házunkban ugyanis, éppúgy, ahogy a dán királyi házban, bent laktak a szellemek. Meggyilkolt gyerekeké, akik nagybácsik, nagynénik és meg nem született gyermekeké, akik unokatestvérek lettek volna. Ott laktunk mind, szép nagy család, melynek nagyanyám volt a családfője. Ő lépdelt kora hajnaltól késő estig a halottak élén, noha nem hitt a szellemekben. Semmiben sem hitt, csak a munkájában, de velük kivételt tett. Nem tudom, tud-e valamit mesélni Iván ezekről a szellemekről, melyeket napjában idézgetünk, mióta királynőjük eltávozott. De mit láthat ő, ha a szemembe néz? Azt mondta, nem tud az én léptékemmel számolni, mikor próbáltam körülbeszélni, számomra ki a fiatal. Van-e közös jelen, amelyben elüldögélhetünk? Talán épp ezt keressük? Össze tudjuk-e hangolni lépteinket? Hová vezet ez a téli utazás? Ugyanoda megyünk-e vagy csak egy pillanatra találkozunk egymással? Honnan jön ez a pillantás – ezt szeretném én tudni, ő meg talán azt, hová fut az enyém. De vajon látszik-e ez egy tekintetből? Beszél-e egy arc a saját jövőjéről? Mindenesetre mindketten a másikon túlra szeretnének látni, oda, ahol a másik már-még nincs jelen. Nincs jelen, pontosan erről van szó, tétova és céltudatos kereső lépteink nem hangolódhatnak egy ütemre össze. Egy-egy bizonytalan lépés mindkettőnk részéről. Én elmondom, hogy pihentem, ahogy legutóbb ígértem neki, Schubertet hallgattam és újraolvastam *A páрмаi kolostort*, ő juttatta eszembe. Mégis Schubertről beszél inkább, Adornóról és Mahlerről, arról, hogy mi hallható meg ma Schubertből, Mahler után. Hogy mit kezd a ráhagyatkozó posztmodern a tradícióval, van-e közös út, közös utazás. Mindenesetre lesz, van egy pillanat. A nevek, a sűrített múlt tovább már nem magyarázható elemei, még az értelmezés előttről. Egy fénykép megmutatása. A gesztus nem ismer töredékességet, tökéletesen és befejezetten megformált. A rámutatás nem tűri a kommentárt. Akinek szeme van a látásra, érti. Akinek füle a hallásra, hallja. Nevek. MTK, a régi 11. Tehát túllátni. Hegel azt mondja valahol az *Esztétika* elején, hogy a műalkotásnak teljes felületén szemmé kell válnia, nem azért, hogy lásson, hanem azért, hogy láttasson. Hogy láthatóvá váljék a szemben a lélek, a külsőben a belső. Tehát nézni a műalkotáson túlra érdemes. De igaza van-e Hegelnek? Hová vezet a megnyíló tekintet, mibe húz le a figyelem örvénye?

(Innentől gyakran utalok egy szövegre, mely ezeken a hasábokon jelent meg, amelyben Iván elmeséli találkozását egy Daniella nevű lánnyal.)

Az író utazik a vonaton és olvas. Szemével követi a betűket, szemkontaktus. Sőt, szemez. Kacérkodik. Az írás, ha jó, teljes felületén szem. A könyv lát és látat. De beúszik a szövegbe egy másik szempár, az írónak választania kell. Mert két szembe egyszerre nem lehet nézni, sőt, hárman sem figyelhetik egymást. A szemkontaktus csak totális és kizárólagos lehet. Az író lassan felnéz a könyvből, elkapja a lány tekintetét, aki rápillant a könyvre. Ki lát, ki láttat? Ki kit választ majd? Az író a lányt figyelni lopva, a lány a könyvet. A könyv lassan lecsúszik az író térdére. Az íróról és a lányról pedig kiderül, hogy van egy közös titkuk. A titok lehetne olyan is, aminek nem szabadna kiderülnie, mert megszűnne az, ami létrehozta közösségüket. A közös hallgatás terét. Az író túlnéz a lányon, „beszippantja a tekintetét”. Az író is, a lány is teljes testfelületén szem. Ez a titok

azonban másképp elmondhatatlan, így részben, tőmondatokban, kimondatik. A lányról van szó, aki a kitartó tekintetek előtt megnyíló idő egy – legalább a lány számára elgondolatlanul távoli – pontján ugyanúgy, ugyanazzal a mozdulattal simította hátra hajában a tincset, mint ez a lány itt szemben. Mostantól tudni csak, hogy van közös titkuk, amelyik annyiban közös, hogy egyikük sem ismeri. De az övék. Az idő soha nem vehető birtokba, de kegyelmi pillanataiban megosztható. Mennyi időre? Csak pillanatokra? Az íróval tart-e a lány, Daniella, ezen a téli utazáson? Egy olyan télbe, amelyben nem bólint az utazó után búcsúzóul a hársfa a város határán, és nem várja, hogy elődalolja bánatát, a Leiermann az út végén. Ez az út máshonnan és máshová vezet, az utazót nem tartja számon senki, hiszen nem tekintik úgy, hogy ember. Az utazónak nincsen bánata, nincsenek történetei, amennyiben pedig vannak, artikulálhatatlanok. Pest, 1944 tele. Hogy szólna innen Schubert? Megszólalhat-e? Elkísérheti-e a lány az író most, visszamenőleg, ebben az időben megfogant, az idő lényegi közömbösségével ellentétes kegyelmi pillanatban? Megszüntetheti-e a történelemből kivetettség magányát, eljuttathatja-e az író történeteéhez? Visszaszerezheti-e legalább a hársfa bús intését? Felcsendül-e az elkínzott, szomorú dal? Lehet-e máshogy, mint idegenként megérkezni és eltávozni innen? Vagy oda, a szem mögé már nem követheti? Hiszen az, ami feltárult, túl van rajta. Csak út, csak posta volt. Elég-e a közös nem tudás csöndje, hogy útitársakká válhassanak? Az írónak újra egyedül kell végigmenni útját, ez részben más, részben azonos magány, mint az egykori kisgyereké volt. Más, amennyiben az alkotás magánya. De úgy, ahogy megszólal és mégis sértetlenül megmarad a közös hallgatás, talán mégis megérezheti e magányos léptek közben is az író egy tekintet melegét. A lány majd leszáll, az író azonban tudja, hogy mégis vele tart útján. Hogy most, ahogy rója azokat az utcákat, a hársfa lombja utánainteget. Hogy titokban, csendben követik.

A lány tekintete, épp, mikor látni kezd, bepárasodik. A tájra, amelyen az író elindult, köd telepedett. Zavarja vagy segíti keresésében ez a szembogáron ülő köd? Az ölében tartott könyv – a címe *Buchenwald fölött az ég* – mindenesetre lassan eltűnik a ködben, bekerül a táskájába, kikerül a szövegből és a szemkontaktusból, vakká válik. Csak láttatott. Mióta ők ketten szembenéznek, a könyv őrangyala tudja, jól végezte a dolgát. Egy angyal tekint visszafelé a könyvben, egy angyal Paul Klee képéről. Egy angyal, akit egy Klee képét néző filozófus, Walter Benjamin nevez, vagyis teremt meg. Nézik egymást, ahogy ők ketten a vonaton. Iván és Daniella. A könyvbeli angyal, a Történelem angyala, mindent számba vesz. Addig, amíg el nem homályosodik a szeme, amíg nem látszik meg a figyelmes szemlélő számára a „pára a szembogáron”. A könyv első fejezetének mottója, Petri György mondata így hangzik: „Az én szemem száraz. Nézni akarok Vele”. A könyv első fejezetének zárómondatai egy rabbiról beszélnek, aki napközben mindent megfigyelt, este leírta, majd addig sírt fölötte, míg könyveit szétmosták a betűket. Így hát mégsem maradt száraz az angyal szeme. Erről akartam beszélni, én, a könyv szerzője, aki később, a szöveg elején Iván szobájában üldögéltem, a Történelem Angyalának könnyeiről. És az „el nem fordult tekintet”-ben rejtőző ígéretéről, hogy boldogok, akik sírnak, mert megvi-

gasztaltatnak. Vajon a lány, aki önkéntelenül megmutatta azt a mozdulatot, ismeri az angyalt? Lehet egy angyalt ismerni, lehet egy angyallal szembenézni? Ha minden angyal iszonyú, milyen elgondolhatatlanul iszonyú lehet a Történelem Angyalának tekintete, amelyben összesűrűsödik a história, mint „egyetlen katasztrófa, mely romot romra halmoz”. Vajon ezért a szembogáron ülő köd? Ugyanakkor: Lehet nem felismerni egy angyalt annak, akinek van szeme a látásra?

A más-más helyen, más-más időpontokban elvégzett exponálások jóvoltából szabadon rendeződnek össze a töredékek. A fényképet nézve keresem a tekintetet, megpróbálok az archoz egy mozdulatot hozzáképzelni. Indulás előtt Iván megmutatja az utat az erkélyről, a táj megadja magát, ismerős lesz a külvárosi éj. Errefelé született az *Eszmélet*, ahogy most is földtől eloldja az eget az alkony. Mielőtt kilépnék az ajtón, kapok Ivántól egy könyvet, egy angol nyelvű Hamletet. Elmeséli, hogy csak egyszer vette le a polcról, megnézni az utolsó mondatot, összehasonlítani Arany Jánoséval. The rest is scilence. A többi néma csend. Ezt az egy mondatot olvasta el a 40 év alatt. Vajon Mózes is erre gondolt 40 év után, lepillantva a tejjel-mézzel folyó Kánaánra? Vagy a pillantás neki is elég volt? Kiolvasható-e egy tájból a jövője? Úgy tűnik, az angyal egy-egy pillanatra felvillant némi fényt, ennyit tehet. A vonatok pedig robognak a télben Daniellával, az íróval és a könyvvel. Így iramlanak, örök éjben. A többi néma csend.

Bombitz Attila

Metszet az Időből

Sándor Iván regényeiről

Tudatos rendszerességgel, az írástudók elkötelezettségével, napjaink szellemi világlapotára (a századvég-ezredvég kondíciójára) rendkívüli érzékenységgel és figyelemmel reagáló folytonos polémiájának újabb és újabb részeivel, részleteivel lepi meg olvasóját Sándor Iván. E folytonosan alakuló életművet regények, esszék, regényesszék és esszéregények tagolják. Mindenkori szerzőjük mindent megtesz azért, hogy nyelvtelen és gondolatlan jelen időnkben az „én” (az „olvasó”) ne maradjon nyelvtelenségében és gondolatlanságában magára. Helyesebben, a szerző könyvein keresztül állandó kérdésfeltevésre biztatja olvasóját: Felfedezed-e önmagadban a hiányt? Felismered-e a szövegen, a beszédekben a korszak álhomlokzatát? Mi a hagyományod egy törésvonalakkal teli kulturális térben? Rendelkezel-e megfelelő reflexivitással a sajátán belül is idegenné lett létformában? Van-e kapcsolódási pontod más terek, idők, mentalitások befogadásához, vagy azok legitím elhatárolásához? És sorolhatnánk az egykor centrális fogalmak (egzisztencia, világ, történelem, politika, kultúra) által kiszabott értelmezési horizontba zárt mű, életmű lényegi válaszlehetőségeit, melyek a szerzői szótárban éppen a bizonytalan, a kiismerhetetlen, az értelmezhetetlen – a centrumát veszített – jelzőit teszik jelentéssé. Egy rendkívül gazdag és sokrétű, alapvetően a realista regényirodalom dokumentum és fikció kettősét dialogizáló és az erkölcsi-esztétikai elkötelezettség irodalmi beszédmódjából kinövő, önmaga elveit, formáit fokozatosan a posztmodern visszahagyományozásába, sőt annak is az utániságába emelő életmű a Sándor Iváné. Gondolkodásával, közties nyelvének eleganciájával (mely nem áttal relevanciát kölcsönözni a kultúratudományos diszkurzusoktól sem) napjaink értékvákuumának egyik igen fontos felismerője, megfogalmazója és egyben betöltője. Így azután majdnem minden írása megengedi a folytatólagos olvasat lehetőségét. Életműve, regényeinek beszédmódja nem csupán önmaga szisztematikus újrakódolásában és nézőpontkeresésében fontos. Könyvei, legyenek bár magánregények vagy köztörténetek, a kettő átmenetének formái egybe és egymásra olvashatók. Erre utalnak – immanens poétikai értelemben – az egyes könyvek motivikus-szimbolikus ismétlődései. A figurák, nézőpontok, gesztusok újbóli felbukkanásai. Az egyes regényeken túl száguldó futárok és az idő homályából felbukkanó ködlovások. A történések tér-idejének gondosan kimunkált átmenetei és határhelyzetei. A külső-belső tereket képező omlás és zúgás nyelvi, zenei, hangulati sűrítettsége; a külső-belső tereket borító eső, sár, kavics, csonttörmelék és kagylóhéj; a belső monológok és alászállások külső, térbeli megfeleltetései; s nem utolsósorban az állandó reflexió, mely a láthatatlan közös kiszálasában gyökerezik. S az is egy „közös” regénymorfológia alapelvehez tartozik, hogy a szöveg mögötti tartalom, üzenet, álláspont a „kimondott értéksemlegesség” és a „ki nem mondott értéképviselet” kettősségét feltételezi (Bazsányi 2002).

E formakeresés és ismétlődő kronotoposz-alkotás különös érzékenységű darabjai – számos értelmezői olvasat tapasztalata szerint – történelem és individuum dialógusára fűzhetők fel, melyben külső és belső történések reflektálnak régi és új rend köztes csapdahelyzetére. Poszler György kelet-közép-európai emberi színhjátékról beszél a szerző „folytatásos”, tartalmi-jelentésbeli egységet képező regényművészetével kapcsolatban, mely a legkülönbözőbb szinteződésekben és nézőpontokban, általános szinten mutatja azt a szövevényt, amelyben élünk, az elemi tájékozódásnak azt a leghetetelebb elbizonytalanodását, amit nap mint nap megtapasztalunk, s a személyiségnek azt a rendkívül kimódolt megsemmisíthetőségét, amely időtől, tértől függetlenül másolatvilággá képes alakítani a léttérket (Poszler 1998, ill. 2000). Márton László a magyar történelmi regény hagyományozó „hiányát” illetően mutat rá Sándor Iván igen csak létező poétikájára, a szerzői életműben a történelem elbeszélői történéssé alakításának nézőpontváltásos lehetőségeire, elbeszél sors és elbeszélői forma összefüggéseire, a történelmi regény allegorézis voltára (Márton 1998). Füzi László korválság és korváltás jelenségkörének hatását, a megnevezhetőség dilemmáit, a szavak mögötti holdudvarból előrántható jelentések nyújtotta lehetőségeket, egymástól független tudattörténések kollektív tapasztalatának nyelvi megragadhatóságát, a kavargást mint fókuszáló regénytörténet emeli ki Sándor Iván írásművészetének jellemzőiként (Füzi 1996). Thomka Beáta a nyomozással felérő szerzői attitűdöt emeli ki, mely megfogalmazásában „nemcsak a tényekben indul meg, hanem a bensőben is, a tudatban, a tudatalattiban, azokban a nehezen kifürkészhető rétegekben, melyeknek őriznie kellene sejtést, tudást, emléket” (Thomka 1993). E néhány, az életmű egészére irányuló kritikusi figyelem is igazolja egész és rész, mikrotörténet és makrotörténet, mű és életmű közötti szoros viszonyrendszer meglétét, annak a – napjainkban igen hiányzó – kontinuous poétikai elv működését, mely a regény modernitásának még kiaknázatlan lehetőségeit a már a posztmodern tapasztalatot is meghaladó korszak-problémákkal tudja összefüggésbe hozni.

Sándor Iván regényei azért jelzésértékűek egy centrumát veszett és centralizálatlan-ságát csupán offenzív kánonképzéssel megoldani tudó kulturális felépítményrendszerben, mert szerves anyagukká (önmagukká) képesek változtatni a posztmodern és a dekonstrukció elméleti jelszavait, s az ezeket időközben leváltani készülő kultúrátudományos paradigmák nézőpontjait. Amíg azok általában nem nyújtanak megoldási javaslatot (mire is), csak konstatálják és problematizálják az aktuális helyzetet, addig Sándor Iván tudomásul véve e világállapotnak megfelelő értelmezési lehetőségeket, poétikai válasszal felel. Ez a válaszlehetőség maga a regény, amely átmenetet és kontinuitást keresve a modern és a posztmodernizálódott modern között az útkeresés további lehetőségéről, az úton levés fontosságáról medítál. Ez pedig egyértelmű értékmentő kísérlet egy olyan vákuumkorszakban, melynek történelmébe vagy történelemmentességébe ágyazott mentalitások szabadlák szét a maradék humánium által még talán belakható léttér. E mentalitásértelmezés, útkeresés és énerózió-ábrázolás erkölcsi paradigmát és példát alkot a mai magyar regényírásban, miközben világirodalmi beágyazottságot is jelent a huszadik századi európai regénytörténethez, dialógust biztosítva magyar és európai regény elfe(le)dt kapcsolata között.

Sándor Iván életművéből, melyben a regények szám szerint tizenketten vannak jelen (1967 az első és 2002 a mind ez idáig utolsó regény megjelenésének dátuma), történetünk a kilencvenes évek regényírásának metszetét értelmezi. Azt a négy regényből álló, nézőpontváltó történetstort, mely általános és egyedi sorstörténésekre a legkülönbözőbb, egymástól leginkább elhatárolódó regényformákkal válaszol, miközben a regényformák elidegenítő, absztrakciós foka teszük éppen egymásra írhatóvá a szövegeket. Az *Átváltozások kertje* (1995), a *Tengerikavics* (1996) és a *Szefforiszi ösvény* (1998) nyitott-zárt poétikai

konstrukciója az előző, a Poszler György kanonikus sora szerinti regények, a *Ködlovas* (1983), a *Századvégi történet* (1987) és az *Arabeszk* (1991) zárt, monologikus regényszerkezeteihez képest építi ki szimbolikus-absztrakciós kronotopozsait. A *Drága Liv* (2002) a *Századvégi történet*nek a megismétlése: jelentésében és jelentőségében egyaránt. Benne és vele a szerző éppen a kilencvenes évek nyitott regényformáinak tapasztalataival – és azokat meghaladva – fordul vissza egy hagyományosabb regénnyelvhez, melyben a „saját” hagyományon belül értelmezi újra emlékezet és identitás, politikai retorika és történelem/történetírás, dokumentum és fikció nézőpontjait.

(Átváltozások kertje)

Márton László az *Átváltozások kertjéből* a látomásosságot emeli ki: „a regény stratégiai célja még csak nem is valamiféle magyar negatív utópia, inkább általános közép-európai példázat a kényszerűség medrében zajló átváltozásokról” (Márton 1998). Miközben a regény egésze kísérleti jellegű, fogva is poétikai izgalmakat ígér. A belső táj hangzó omelása tárul fel ugyanis az *Átváltozások kertje* mondataiban. Ez a rendkívül izgalmas, lassú, hosszú nyelvi alakzatokban történő ábrázolás egyszerre új regényalkotói elv, hiszen a belső tudatok, monológok cselekményalakító szerepében tűnik fel, s egyszerre ismerős, hiszen akár Szilágyi István *Agancsbozót* című regényének hatásos kezdetével is szoros kapcsolatot tarthat. A belső táj kiépülése, a zuhanás, a figurák hangtalan, néma egymás keresése azonban Sándor Ivánnál nem csupán „felvezetés”, „szituációba ágyazás”, hanem éppen „kiépülés”: egymást váltó fejezetek alkotják a külső, valós terek és a belső, gondolatáramok teremtette világ közösét. Az *Átváltozások kertje* így allegorikus kronotoposszal is rendelkezik. A regénycselekmény külső helyszínét: egy/a Helyiség jelöli, ahol egy/a Polgármester tudatán (monológján) keresztül bomlik ki a regény „világa”. Éppen a névvesztés folytán lesz dermesztően aktualizálhatóvá a tér külső és belső összevillanása. Ennyiben általános a Helyiség: a zuhanás, a vándorlás, a keresés a *Századvégi történet*, *A szefforisi ösvény* vagy a *Drága Liv* regénycselekményének belső világtereinek egymást átítató, egymást átíró szövevényeként van jelen.

A regény egészét felszabdáló fejezetegységek címükben horizontális és vertikális irányban kiszögellik a regény téridejét. Az *Alászállás – Átkelés – Feljutás* vertikálisa a belső szöveget tartalmazó fejezetek címei. Rendkívüli energiával hullámszerűen itt a mondatok. Ez a regényvilág közöse. A mondhatatlanság, a csend poétikájának regénnyelven artikulálódik artizstikus módon. Alvilági utazás sötétben, esőben, kietlen tájakon (mitikus eredőjében: Charon ladikján), vagy (kultúrantropológiai értelemben) egy ezredvégi dan-tei kirándulás látomásossága alkotja a háromszintűséget. A három keretszint, a fény utáni keresés, az önkeresés és- vallomás igénye, a belső utazás a lélek mélytartományokban, ahol összeérnek a külön-külön, más időben és más helyen, mások által megélt események; ahol mindenki mindenkivel összeér, csak az egymás és az önmaga iránti figyelem hiányában marad el a felismerés, mind erre utal. Aprólékos, gazdag leírások, mozdulatpárbeszéd, a nyelvi inkompetencia finom szövésű kompenzációja, konzekvens világ-lélek-látás teszi energikus és összetéveszthetlenné ezt az állandó ismeretlenjében munkálkodó regénnyelvet. A *Kerengő – Kereszthajó – Apszis* horizontálisának nyelve egészen más: az átjárhatóság nyomain viselik, a felismerés és a tudatosítás különböző formáit. E különböző időkből és helyszínekről származó egyéni sors-történetek általános érvényüket az apokaliptikus mélytartományokban nyerik el: „Csak azt ne hidd (gondolta), hogy mindazok, akikkel alászállásod spiráljaiban találkoztál, vagy akikkel együtt küszködtél, hogy feljuss a tutajra, nem teszik meg azóta is a maguk útját, hogy nincsenek itt

az ő nyomaik is a megkövesedett lábnymokban, és az, amit bejárász, független attól, amit ők bejártak." A balkáni háború (kilencvenes évek eleje), a politikai kirakatperek és kitelepítések (ötvenes évek eleje), a zsidódeportálás (negyvenes évek közepe) történeti eseményhármasa szabdalja és fogja hálóba a regénycselekmény külső idejét. Ennek az időben visszafelé kijelölhető történeti vonalnak az egyes pontjai nem csupán az individuális élettörténetekben jelentenek fordulópontot, de a belső zúgás és csend kereszteződéseiben interperszonális köztörténeté is válnak. Az egyén kiszolgáltatott és értetlenül szemlélődő figurává lesz a történelmi kataklizmákat szimbolikus módon egymásra kopírozó történetekben.

Az individuális megismerés korlátozottságát, a megértéshorizontok kioltódását, a kommunikáció csődjét, az örökös hiábavalóság és félelem kiélezését szolgáló háromszög-történetesor egy pontba érkezve épül rá az önpályját járó Polgármester mítikus-archaikus háromszög-történetesorára. Ez az ismétlődő alászállás, átkelés, feljutás, majd újra előlről: alászállás, átkelés, feljutás a történelem romjálásának körkörösségét szimbolizálja. Az egyéni sorstörténetek geometriai pontossággal a képábrázolást síkba helyezve hatszögge válnak, s egy látszólagos fókuszpontból, egy kihallgatás szituációjából, de reflexív szinten értelmezhetjük úgy is, hiszen érteni, megérteni vágyásról van szó, egy hermeneutikai szituációból, a Polgármester irányította kaleidoszkopikus kérdés-feleletből vetülnek szét az Idő és a Tér egyszeri, individuális történetei, s állnak össze egy sajátosan megkomponált Tér-idő-történeté, amelyben a körkörösség, az ismétlődés, az egymásba csúszás – és csúsztatás – válik az elsődleges világalkotó elvvé. Mivel a Polgármester alkalmatlannak bizonyul arra, hogy tudását alkalmazza, a regénylapok síkjára nyomtatott *Utójáték* térbeli idomként ékelődik az *Előjáték*-ba. A körkörösség így nemcsak az örök útonlét, a keresés, a Történelem és a Sors attribútuma lesz, hanem magának a regénynek is, a fülszöveg szerinti szerzői regény-templomnak is egyszerre konstruktív és dekonstruktív poétikájának alapját is megképezi.

Az *Előjáték* figurája ugyanarra a kérdésre keresi a választ, mint a regényben vele-olvasó: Mi az, ami történik (a regényben, a világban, az egymás közötti térben, a mentalitások szövevényében)? Hol kezdődik a regény (ami történik)? Ha van kezdete a regénynek (mert az első, kisbetűvel kezdődő mondat egység olvasható a regény utolsó mondatának variációjaként is), akkor az netán a nagy szövegtestet megelőző, zárójeles Vörösmarty-idézzel kezdődik? Mintegy kibillentve az örök körforgást egy pillanatnyi, auktoriális szöveg- és jelentésbefűzés erejéig. Az *Előszóból* származó „Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég” töredékidézet az említett utolsó mondatához hasonlóan beleolvasható a regény szövegébe: „Ám semmi nem volt látható a mindent elborító sötétségben.” A mottó és az első/utolsó mondat összeolvasása megteremtí az első olvasói nézőpontot, mely a Polgármester sajátos hieroglifaszerű történetfeljegyzésére utal, amikor is még nem történt meg „az, ami”. Így, tautologikusan, mert a regényvilágban a még meg nem történtet nem lehet megnevezni a már megtörténtre érvényes, egykori szavakkal. Ez a „már nem” és „még nem” az egyik kulcsfontosságú oppozíciója a regénynek, ahogy általában a Sándor Iván-regényeknek, utalva az átmenet, az átmenetiség korszakproblémájára. A Vörösmarty-pretextus és a Sándor Iván-i palimpszeszt oppozíciója két különböző (mégis azonos) világalapotot jelöl, mely önmagában hordozza a változás, az átváltozás lehetőségét. Hiszen a Vörösmarty-sor leírásának ideje sem feleltethető meg a sor időbeli jelentésével: az írás aktusa (időben) másra vonatkozik. A regényvilág konstituáló elve exponálódik, az idő-szekvenciák egy pontba sűrűsödnek, ahol minden egyszerre megtörténhet: „(még) csend volt” – olvasható az *Előjáték*-ban. „Már csend volt” – olvasható az *Előjáték* végén. „Most csend van...” – hangzik kezdet és vég dialógusában az *Előszó* töredéksora.

A megismerői és nyelvi elbizonytalanítás a másik, s ugyancsak visszatérő regényképző elv az *Átváltozások kertjében*. Utólag látható, hogy látszólagos felütéssel kezdődik a regény, s a tautológiák sem visznek közelebb a világ megismeréséhez: „(Még) csend volt (nem úgy, mint kis idővel később, amikor bekövetkezett az, ami bekövetkezett).” És sorolhatnánk a regénycselekményt megvilágítani egyáltalán nem szándékozó summázatokat: „amikor megtörtént az, ami megtörtént”; „úgyis megtörténik, ami megtörténik”. Megkérdőjeleződik az érzékelési-észlelési metódusok objektív volta, az emlékezés mechanizmusának megbízhatósága. A belső világterek, ha léteznek, izolálódnak, s mivel mindez nyelvi formában jelentkezik, a szöveg is elveszíti egységes szöveg voltát.

A Polgármester figurájának egyes szám harmadik személye azonban nemegyszer első személyben is megszólal a folytonos szövegtestben. Zárójelben utal a narratori nézőpont a figura mentális cselekvésére (ami azért fontos, mert a regény csupa „gondolta”, „elképzelte”, „emlékezett”, vagyis pszichogrammként „történik” a regény). Ugyanakkor még ugyanazon mondaton belül, már egy másik perspektíva szerint folytatódik a harmadik személyű elbeszélés. Ez az előző regények, a *Századvégi történet* és az *Arabeszk* elbeszélői monológjainak zárójelekkel történő elhatárolásához képest kihívóbb – és a befogadás szempontjából –, terheltebb eljárás. A homodiegetikus és heterodiegetikus elbeszélői szólam egy mondategységen belüli – ritmikus – változtatása vezet a többi regényfigura tudati elbizonytalanításához (álmodom, vagy engem álmodik valaki; látta magát stb.) A lépülés, a kudarc teljes. A hozzárendelt nyelvi relativizmus, belső perspektívaváltás, esszéisztikus-regényes párbeszéd változtatása stb. tökéletes szövérdményben artikulálódik, állandó mozgásban (átváltozásban) hermetikusan zárul a szövérdmény önmagára, miközben állandóan reflektál: „...az, ami megismerhetetlen és áttekinthetetlen volt, az meg nem ismerhető és talányos maradt.”

A vertikális fejezetek alászálló figurája illogikus módon nevezi a lassú, monoton „történet”. Tudja, mi történik. Tájékozódik, s bár csak találgatni tud, ráérezésből cselekszik. Sejt. Mintha az emlékezetből, az archetipikus elbeszélésből kellene újra mindent elővennie, hogy az idő képei, a tér változatai beazonosíthatóak legyenek. „Kintről” „belülre” „történik” tulajdonképpen minden. Azon belül is sajátosságos téralakzat, a szubjektum teremtése jön létre. Sötétben tapogatózás, ön-faggatózás, lassú derengés. Azután az „útítársak” felismerése, mely egy fontos hiány betöltésével jár együtt: „Egy három-négy éves gyerek lehet”. A teljességérzés, összetalálkozás kagylószerű ábrázolása a szétszakadt, idődarabjaira hasadt egységet reprodukálja. Kérdéssé is válik a két „alászálló” egymástól való elkülönítésének lehetősége: én vagyok ő, vagy fordítva, én vagy ő, vagy ő és én egy másik időből, egy másik álomból. Miközben a kerettörténet gyermek-felnőtt párosa ugyanúgy járja a belső világtér útjait, mint ahogyan a Polgármester faggatja a maga hiányérzeteit.

A horizontális fejezetek figurái látens módon részesei annak a mélytartománynak, ahol közöset lennek az élmények és események, legfeljebb felismerhetetlenek és így értelmetlennek maradnak, melynek egyenes következménye az elhallgatás. A *Kerengő* női szereplője a Dubrovnik–Wertheim–Köln–Prága–Lőcse útvonalon a Történelem és önmaga sorsa elől menekülve fogalmazza meg a térség általános „otthonalanság”-érzését. Mintha Clara figurája sejlene föl benne a *Századvégi történet*ből. Vagy éppen a *Drága Liv* alakja, néhány regénnyel odábról. Igen közeli, szinte a megtörténés pillanatában Történelemmé dermedő események (Dubrovnik ostroma) zökkentik ki e fiatalasszonyt megszokott életéből, s ébresztik rá annak látszatára. „Utazott, botorkált, menekült, hiába találkozott ismerősökkel, ismeretlenekkel, csak annak a felismerésére volt alkalmas, hogy – lám – azok is ugyanúgy menekülnek, utaznak, botorkálnak, mintha mindannyian ugyanabban az alászállásban... nem tudva, hogy merre, de kényszerűen mégis haladva...” A *Kereszthajó* a magyarországi zsidódeportálásokat emeli örök jelenvaló absztrak-

tummá, a pusztulás-pusztítás átláthatatlan-képtelen ismétlődéseként. Ahogy előzőleg a fiatalasszony indul önmaga kételyeivel hosszú útjára, itt egy öregember járja végig örök érvényű mániájával a Történelem poklainak színhelyeit, rokonait kutatva: „...elolvasta nemcsak a romba dőlt zsinagógák előtt, de a Rákoskeresztúri temető emlékfalára, az országutak menti tömegsírok fölötti kőtáblákra, a légerek márványlapjaira felírt névsorokat; péntek estéenként különböző templomok padjaiban hallgatta, hogy kikért mondanak kaddist, olvasott jelentéseket, memoárokat, járt Auschwitzban, Gunskirchenben, Rawensbrückenben, járt bírósági tárgyalótermekben, ott volt a Notre Dame mögötti Szajna-parti emlékhelyen...” Az őszi fény hátterébe (és nem mellékesen a háború utáni Magyarország politikai csapdahelyzeteiként) felfestett harmadik, szerelmi történet, az *Apszis* elbeszélője mondja ki – a túlélés egyetlen, a regényben elhangzó lehetséges kiutat a körkörös káoszából: „...amit megismert, őriz, ahhoz ragaszkodnia kell, nem engedheti veszni hagyni, bármilyen rétegeket húz a sorsára az idő, bármilyen leépülés is veszi kezdetét.” Ez az állandó járás, útonlét és ismétlés *A szefforisi ösvény* szüzséje is: ott egy fiúnak kell az apa útját végigjárnia, s meditálnia a világ létezmódjáról.

Az „alászállás” mintegy önmagát bontja tovább részleteire, tájaira, emlékeire. Belesűríti a „felszínen” járók történetét, megragadja az általános sors történetek „omló” jellegét. Utat képez a „másik” felé a gyakorlati megvalósulás reménye nélkül: „Talán nem is pillantotta meg az úton lévő fiút és férfit, csak álmodott egy lehetőséget. Magányán nem változtathat.” A Robert Musiltól ismert „lehetőségérzék” nyer itt újrahagyományozást. A megértés előfeltételezett, de nem szükségszerű. Más jelentenek a szavak, mint amit ki akarnak fejezni, s a közös létnek is csak a mélyben vannak nyomai: egymásra íródó nyomai. A regényszöveg nem a nyelvi kódolás-dekódolás regiszterein meditál, hanem a nyelvi tényen túlmutató humánium hiányára mutat. Megérezni a gyermeket, az asszonyt, az öregembert, aki (!) mindig velem/bennem/általam van, megélni az élményeket és felfedni a sajátot, „elindulni a másik felé”, hogy elérjük önmagunk. De nem a szavak útján, hanem a (bele)érzés mélyalagútjain át. Ez az egyetlen közös út (van, maradt): „a magad sorsába alámerülni is azért tudsz, mert támaszt nyersz hozzá a figyelemben, így találsz rá arra, aki vagy, az átváltozások kertjének lakójaként részes tudsz lenni abban, ami más-ként megközelíthetetlen, miközben abban is részes vagy, ami a másikkal történik; a magad útvonalán haladsz... mintha függetlenek lennétek egymástól, holott az egymásra utaltság teremti meg a végighaladás lehetőségét... a másik függetlenségében valósítod meg magad, egymássá változtok... a szavak közös elvesztéséig.”

Füzi László méltatása szerint „ez a rendkívül zárt világgal bírő munka éppen a zárópontján, ott, ahol a történet megsemmisíti önmagát, szinte egyetlen pillanat alatt válik végtelenül nyitottá, s nyújt rálátást a régmúlt századok s az utóbbi évtizedek világára” (Füzi 1996). De hogyan lehet egy szöveget úgy befejezni, hogy közben az nyitott marad? És miközben nyitott marad, befejezése a kezdetet jelölje? S tovább még: hogy a kezdet és vég folytonosságtudata ne csupán egy formában öltön testet? Az *Átváltozások kertje* tulajdonképpen e kérdésekre ad történeti-poétikai válaszlehetőséget, miközben a huszadik század második felének magyar sors történeteiből, katalizmaiból rendkívül erőteljes, elégikus hangnemű, közös panorámaképet teremt.

(Tengerikavics)

Az *Átváltozások kertjének* regénytere után a *Tengerikavics* az összefoglalás és a visszatekintés igényét magán viselő esszéregénytere sajátos, az írói életmű ritka szubjektívizmus és az objektív világtények közt nyit dialógust. A regényírói/esszéírói dialógus „imagi-

natív” tere közös koordinátpontokat jelöl ki esszé- és regényrészek egymást váltó és kiegészítő ismétlődésével e könyvben. Az esszé- és regényterek alkotta különféle labirintusok (a szerző szellemi bolyongásainak színhelyei) itt átlátható, formális egészé alakulnak, s lesz e Könyv objektív és szubjektív események, tények kapcsolatrendszerében a végérvényes tudással soha le nem írható világ lehetséges változatává, a világ szellemi korrózióját, omlását és pusztulását ellensúlyozó regénybeszédde. Az esszérések – a kötet szerkesztés átláthatóságában – a folytonosság jegyében kapcsolódnak csak a magántörténethez, amelynek emlékeztetőben egyszerű, olykor még a szerzőt is ironizálásra készítő asszociációsor alkotja a magán- és köztörténetet összekötő hidat. A köztörténeti oldalakat alkotó esszéisméltések, kiszakadva az esszékötetek hermetikus zártságából, megszabadulva kezdet és vég hagyományos struktúrájától a folyamatos „útonlét” imaginatív formájává változnak. Minden csak folytonosság, üzennek a részletek.

Amíg az *Átváltozások kertjének* belső térábrázolására a korszak magyar regényirodalmából legfeljebb csak a már említett Szilágyi-regényben találunk példát (a regény elbeszélőmódja, víziójellege erősebben kötődik az osztrák regényirodalom klasszikusaihoz, Musil és Broch esszéregényeihez, mint magyar prózahagyományokhoz), addig a *Tengerikavics* már nem egyedülálló jelenség a kilencvenes évek formakísérletező regényírásában: a magánvalóság és a közmegértés a tétje Esterházy Péter *Javított kiadás*, Kertész Imre *Valaki más*, Konrád György *Elutazás és hazatérés*, Kukorelly Endre *TündérVölgy*, Németh Gábor *Zsidó vagy?*, Végel László *Exterritórium*, Závada Pál *Mielőtt elsötétül* című könyveinek is. Mindegyikőjük a szubjektum artikulálhatóságának, hagyomány és politikátörténet illeszthetlenségének kulturális emlékezetét fókuszálják az önéletrajzi regény sablonjának játékba hozásával. Szintéziskereső, a sajátos életanyagok sajátos felidézését tartalmazza olyan magánregényformákban, melyek lényegi ívét a két „rendszerváltás utáni”, „határszituációs” történet-szál, a magántörténeti és a köztörténeti állandó érintkezése rajzolja ki. Sándor Iván a magántörténeti szálon a szubjektumra irányuló kérdéseivel folytat oknyomozást: Miféle örökségből táplálkozhat az „én” alakulása során, a térben és időben egymástól messze került, de a mindenkori „ént” mégiscsak meghatározni tudó családtagokból, tulajdonságaikból, mentalitásukból mi az, ami tovább hagyományozódik, és mi az, ami így, az „én” által teremtett kozmoszban életteret tud alkotni? A kérdés nem az, hogy ki vagyok, a jelen tudására – az *Átváltozások kertjének* regénytapasztalata szerint is láttuk – nincsenek verifikálható fogalmak, de a „honnán” kérdésétől közelíthető az „én” felé. Ez pedig regénypoétikailag is olyan, állandó kudarccal fenyegető rekonstrukciós kísérlet, újabb és újabb, egymásra íródó rendszerek kérdés-felelet sorozata, mely az „én” és a „világ” ontológiai kapcsolatát a nyelv által és a nyelvben (de)konstruálja. Illetve elhatárolja. A köztörténet fejezetei, ennek értelmében, mindenütt érintkezve a magántörténetekkel, olyan nagyságrenddel tágítják ki az egyén beélhető és belakható horizontját, ahogyan ugyanaz az „én” „mása” látni és láttatni tudja mindenkori utolsó világát. Vagy ahogyan az objektívált „én” mondja a *Tengerikavics*ban: „Az esszéit is azért írja, mert ugyanaz foglalkoztatja, amit lát maga körül, az omlás, ami megingatja az egész európai kultúrát, szétrágja az emberi lelket, fölmozsolja az emberi ént... úristen, gondolta mindig, amikor körülnézett, megy szarrá minden... a legjobbak is... a közeli... a leépülések... önelvesztés... Ez is az anyagom. Ebből jön a nézőpont, a hangzás... A sírok, amiket keresek, másfél évszázadig vezethetnek vissza. Ezért éreztem mindig legalább másfél évszázad magán- és köztörténetét az anyagomnak? Ez a távom. Együtt vagyok benne „velük”. Nem emlékvilág. Jelenné lett tapasztalat. A helyszínekből alakult közös tér, az én saját térségem, az események töredékei a saját időm.”

A *Tengerikavics* „mindent egyben láttató” koncepciójában a „hogyan” primer szinten történő megoldása kap kiemelt jelentőségű helyet. Az elméleti tudásanyag háttéréből is

levezethető saját világalkotói szándék és annak praktikus megvalósítása a magántörténeti részben egyszerre érvényesül. Kapcsolódások imaginatív tere az, ami ugyancsak ismétlődő poétikai elv Sándor Iván regényírásában: „a kapcsolódások természete bűvópatak folyásához hasonló. Egyszer csak felbuknak valami. Az események, sorsok összefüggései a mögöttesben fonják a láthatatlan hálókat. Felismerésük nélkül is egymás mellé rendeződnek, az időben, a térben látszólag összefűzhetetlen, ám a mélységekben mégis egymásról tudó érzések és események. Ezekben a lezáratlanságokban, állandó alakulásokban formálódtam. Nem tudom követni a gondolataim, az érzéseim, vagy akár az álmaim sodrát, miközben a belém csempészett sorsom úgy találkozik másokéval, hogy nincs is tudomásom róla, mint ahogy mások sincsenek tudatában annak, hogy az érzéseik, igen, a gondolataik, akár az álmaik is az enyémmel összetalálkozva alakítják ki azt az imaginációt, amelynek átláthatatlanságában együtt vagyunk úton mindazok, akiknek a másik útonlétéről nincs is tudomásuk, akik hasonlóak lehetnek, vagy akár teljességgel különbözhetnek egymástól is.” Mi ez, ha nem az *Átváltozások kertje* regényterének reflexív vonzata? Vagy hogy egy világirodalmi példával éljek: Mi ez, ha nem Robert Musil „lehetőségekének” újrafelvétele, hatástörténeti beemelődése a magyar regényírásban?

A regénypoétika ott lép túl önmagán, ahol világlátássá lesz: a *Tengerikavics* magántörténete nemcsak a regényeknek lesz magyarázó elvévé, hanem az esszéik által felvillantott, köztörténetekről szóló témák a szerzői korpusz körülhatárolásán túl az „én” és a „világ” imaginatív kapcsolatrendszerének alapjait is kijelölik. Az „én”: aki útnak indul a ’világ’ felé. A „világ”: az „én” által befogadott/befogadható téridő-kiterjedés. A ’keresés’, az ismétlődő nyomozás eredménye: hogy nem a „világ” és az „én” lett megismerhetőbbé, hanem e kettő külön is és közösen is birtokolt káosza, szétesése és omlása vált kimondhatóvá. Sőt, ehelyütt megfontolandó Földényi F. László értelmezése is: „A »ki vagyok én?« kérdésre irányuló nyomozás egy ponton oda jut el, hogy az énnel a gyökereit a szerző a nem-énben fedezi föl” (Földényi 1996). A *Tengerikavics* hívómondatát idézve: „átlátható lett az átláthatatlanság.” A „világ” és az „én” felett, ennyi tudáson túl, uralkodik az emlekezet, a szeretet és a méltóság: megtartó erőként. Nem szerzői, elbeszélői ajánlat, megoldás ez: a könnyű felejtés ellen „beszélő” újrafelfedezés, megnevezés és ismétlés igényét jelenti be ezzel az elbeszélő. A tizenkettedik, utolsó fejezetben olvashatók a következő mondatok: „Mennyi mindennek kellett történnie velem, mennyi mindent kellett látnom, kellett megőriznem. Talán sikerül megőrizni, akárhogyan is lesz egyszer egy kórházi ágyon, akárhogyan is történik meg majd, talán sikerül megőrizni, mint legfőbb tapasztalatot, a szeretetet és a méltóságot. Jó volna még erről írni. Továbbadni valamit belőle.” Ez a tizenkettedik, *Most mondd a neved* című fejezet nem zárul esszéesszével: egybeolvad a két, egymást feltételező folyam közös üzenetmedre. A szeretet és a méltóság hiánya betöltésre vár.

Az utániság örökkévaló jelenében nem tudni, mi „az, ami” van. Hogy az *Átváltozások kertjének* tautológiáját idézzük. Hogy van-e egyáltalán valami. Sándor Iván hiányként jelzi a szavakat, a fogalmakat kereső vákuumkorszakot. Következetes korábbi megfogalmazásaihoz: a tényen túl, ami már meg sem nevezhető, az ajánlat csak ennyi lehet: az ’énen’ keresztül (mint mindig) mintát nyújtani (alakmását, mint mindig) a közösségnek. E hiány betöltője már nem a felelősségét veszített, hanem az önmagát elveszítette betűvető: ez az „én-más” lesz általános szinten az a nyelvi figuráció, mely az írástudók és felelőségek korszakán túl a szellemi örökség végtelen történetmondójává alakul. Ez pedig már a következő regény, *A szefforisi ösvény* komoly meséjének a tétje. Mert az „én” és a „világ” kapcsolatáról szóló, folytonosan íródkönyvnek mégiscsak a mindenkori ’én’ és a mindenkori „világ” közösét kell dialogizálnia, hogy „általuk, a saját olvasmányomként én magam legyek a magam számára jobban olvasható.” A *Tengerikavics* összegző és ismétlő jel-

lege – két regény, az *Átváltozások kertje* és *A szefforiszi ösvény* közt – azt a megtorpanást és figyelmet szimulálja, mely e jelenidejű valóság, az utániség nyelvtelenségéből származik.

(A szefforiszi ösvény)

A *Tengerikavics* magán- és köztörténet köztes ösvényén század- és ezredvégi tapasztalataink szerint tematizálja a mindenkori individuum és világának sérülékeny kapcsolatát. A *magán*regény és a *köztörténet* között teremtett dialógus utolsó előtti fejezetének esszéérzlete azokkal az általános érvényű hívómondatokkal zárul, amelyek jelenkori világunk szellemi kondíciójára esszenciálisan reflektálnak: „Az önmagát (helyét, szerepét, helyzetét) felülbíráló tudás századvégi önszembenézése során olyan felismerésekig jutott el, amelyek kételyeket támasztanak a linearitással, az ok-okozati kapcsolatokkal, az előrelátás lehetőségeivel, az egyetemes tudás megvalósíthatóságával, s természetesen az igazság birtokolhatóságával szemben.” Helyükbe viszont a „történeti idő új tudata”, a „létezés korlátozottságának evidenciája” lép. Ebben az újraszerveződő és mindennapi károsban működésképtelenné válik az egykor oly hatékony kiszámíthatóság és az igazság birtokolhatóságának gögje. E tradicionális mintákat felváltja a váratlanság állapota, és az igény, hogy a gög helyett önszembenézésre való hajlam hassa át a nézőpontokat. És hát ebben a hangzavarral teli szituációban kellene ráátalálni arra a belső csendre, annak legalább, akinek van még igénye rá, amelyben az észlelet, az érzés, a tudás ráhangolódhat a századvég folyamataira. A *Tengerikavics* zárófejezetének belső csendjében, a magán- és köztörténet összefonódásában, a kiskunhalasi temetőben felhangzik egy kaddis. A szubjektumkonstruáló (családtörténetet, személyes életet és történelmet disszemináló) írásban és csendben a végső felismerés: „Átlátható lett az átláthatatlanság, ennyi a tudásom, miközben azokba az erőkhöz, amelyeknek a következtében azzá lettem, aki, belekalkulálom azt is, ami belőlem indult el.” Nem következik tehát újabb esszélapok, a dialogizáló történet önmagába zárul, hiszen amíg nincsenek hiteles szavak annak elmondására, amiben a mindenkori individuum egzisztenciálisan érdekelt, addig csupán a belső csend és alámerülés igénye maradhat meg szubjektumőröző irányelvnek. A *Tengerikavics*ban felhangzó kaddis *A szefforiszi ösvényt* első lapjától kezdve áthatja. Sándor Ivánnak ez az – életművében különös szerepet játszó – regénye kaddis egy veszendő világért: eseményei tőlünk igen távoli térben és időben, valójában bennünk és létezésünk minden pillanatában megtörténhetnek. *A szefforiszi ösvény* egzisztenciálisan átgondolt válaszlehetőség a század- és ezredvég szellemi problémáira, melyet létfilozófiai traktátusként, kultúrtörténeti kézikönyvként és enigmákkal teli regényként egyaránt olvashatunk.

Sándor Iván regénybeszédjének egysége a *Századvégi történet* óta a jellegzetesen hosszú mondat. E hosszúság és kitartottság Balassa Péter értelmezésében a csigalassú történelem nyelvi-szintaktikai stilizálását jelenti (Balassa 1987). Ez a nyelvi eljárás mód, szakítva a hosszú mondat tradíciójával a regényéletművön belül, *A szefforiszi ösvény*ben rövid, ritmikusan ismétlődő és finoman egymásba szövődő mondatokká változik. Ez a rövid és kontrapunktualis mondatszöveg az alábukó, s egymondatnyi mélyhullámon át újra felbukó, alámerülés közben pedig lassan pulzáló mondataival még bizonytalanabbá teszi a történelem mint történetalakzat olvashatóságát. *A szefforiszi ösvény* finoman szőtt (regény)háló, foltok és lyukak nélkül, miközben lélegző és élő egész, metaforikusan is holt betűkből formálva. Az egyik álom szerint a teleírt vázsondarabka, mely e hálóban lehet mese, történet és regény, elvegyül a földdel, a csontokkal, a kagylótörmelékekkel, és egy lesz az enyészettel, hogy máskor hatalmassá növekedve, birodalmakon, tengereken lebegjen át, törvényeket, ígéket, történeteket jegyezzenek fel rá különböző nyelveken.

Egy másik álm szerint a szövegeket kőbe vésték, a természetbe beleivódva megmaradtak vagy elenyésztek; volt, aki megőrizte az értelmüket, volt, aki a létezésükről sem tudott, így tengerpartokon, erdőkben, háztetők körül, az oltárok mögötti elfalazott üregekben azóta is hallható a zsongás, de a hang forrására nem talál rá senki.

Kéziratokról van szó a regényben, tekercsekről, feljegyzésekről, törvényekről, s mindezek magyarázatairól. És íróemberekről, értelmezőkről. Valamint arról, hogyan változik, változhat-e egyáltalán sorssá az állandó írásban létezés. Írássá változtatható-e a létezés? Szefforisz ebből a kérdéssorból nő papírvárossá, a papíron létezés városává. Nemcsak azért, mert tekercsekkel fedik el falait, és a betűk áttűnésével lesz olvasható a város, de azért is, mert minden más város is az írás által létezik. „[Simon] mintha a leírások betűi között lépkedett volna a város utcáin. Ilyennek képzelte Türoszt annak alapján, amit olvasott róla.” Szefforisz, Türosz és Róma csak az írás által léteznek, ahogyan azok le vannak írva. És az olvasással lesznek továbbírhatók. Szefforisz ilyen értelemben maga a Város, allegorikus kronotoposz, mint az *Átváltozások kertjének* Helyisége. Szefforiszban a létezés eggyé válik az enyészettel. És ebből az írás és az olvasás az egyetlen kivezető – vagy ide a bevezető – út. Adott a törvény, mely önmagában nem rendelkezik igazságértékkel. Szükség van tehát magyarázókra. A törvényt magyarázók azonban egymással ellentétes tételeket állítanak fel. Ké az elsődleges nézőpont? Ki rendelkezik a döntés jogával, hogy valamely iskola vagy törvényt magyarázó „interpretációja” legitimálható legyen a közösség számára? A regény meséje szerint Jehuda összeállít egy hatkötetes törvényt magyarázatot. Ha egy törvényre két magyarázatot talál, egyiket a lap bal, másikat a jobb oldalára írja fel. Aztán üres helyeket is hagy, majd a margón további jegyzeteket készít. Ruben és Simon hasonló módon járnak el: kiegészítenek és ráírnak a szövegre saját olvasatuk és létértelmezésük szerint. A tekercsek gyarapodnak, a betűk mint a kagylózúzalék öntik el Szefforiszot. Olasz Sándor írja a regénytér e metaforizáltságáról: „A kagylózúzalék az elhasznált, semmire sem alkalmas szavaknak, szövegáradatnak, a mindent elfedő nyelvtörmeléknek felel meg” (Olasz 2003).

Szefforisz kronotopozsának teremtő elve az „és” kötőszóban artikulálódik. Az „és” nem ismer kezdetet, és nem ismer véget. Folyamatában van. Szefforisz világként ugyan csak állandó folyamatban-mozgásban-írásban levés, amelynek csak egy véletlen (esztétikai-szenzuális) háttere a történelmi koordinálás (i. sz. 3. század, Bét Seárim – Szefforisz – Türosz – Róma). Ahogy ez Ruben világlátásából a regény kezdetén ki is derül: „Ruben sohasem azt látta, hogy már lement a nap. Az apjától is így hallotta: és megy le a nap. A fény vonulásának nem volt kezdete és vége. Folyamata volt. Az időt nem lehetett széttagolni. A helyeket sem. Bét Seárim, Szefforisz, Jeruzsálem, Szíria, de Róma és Athén fölött sem nyugodott le a nap. Amiként azt sem tapasztalta, hogy a nap fölkelne volna. És megy le a nap és kel föl a nap. A folyamatosságban összefoglalhatók voltak a történések. Tudomásul vette, hogy mások számára ez nem magától értetődő.” E világlátás és -érzékelés, mely makro- és mikrostruktúráiban koordinálja a létezés egészét, a világ alakulásának magyarázó elvévé lesz, miközben az egyes résztörténetek szituálásában is működik. Bejön valaki a szobába és kimegy valaki a szobából. Az egymásra kopírozható és egymásban feloldódó ellentétek dialogizálnak egymással: ahogyan a megbecsülés gyanúvá változik, vagy ahogyan a kaddis utasításként hangzik. Ezáltal íródnak egymásra a helyszínek, s változik Szefforisz Rómává, a periféria centrummá, s ennek megfelelően változik az idő a mi jelenünkké. A *szefforisi ösvény* az „Idő”-ben létezik. Regényként olyan parabola, amelyben az egyes terek a mindenkori világbirodalmak ontogenezisét ismétlik, s amelyben a regénytér figurái a legkülönbözőbb nézőpontokkal rendelkeznek. Olyan parabola, amely a nyelv által felépülő és eltűnő világ a szefforisi halászok finoman szőtt hálójához hasonló intertextuális hálóban létezik. A *szefforisi ösvény* kísérlet az európai re-

gény tapasztalatainak következetes újrafelhasználására, sűrítésére és hosszú távú raktározására, a regény ugyanis nehezen olvasható a huszadik századi regény beszédmódváltozásainak ismerete nélkül. Christoph Ransmayr *Utolsó világa* és Sándor Iván *Szefforisi ösvénye* között több rejtezik, mint intertextuális kapcsolódás. Mindkét szerzői poétika mítoszok és történetek újraalakításával ábrázolja a mindenkori utolsó világok állapotát. A ransmayri vasváros (Tomi) periférikus és pusztuló állapota megfelel Szefforiz papírvárosának. Ransmayr Cottája éppúgy egy már létező műben keresi kérdéseire a választ, mint Ruben és Simon. A császár (Ransmayrnál Augustus, Sándor Ivánnál Maximinius, majd Gordianusz), Cottával is, Rubennel is érdektelenül társalog. Mondatok merülnek fel a *Metamorphoses*ből: az egyiknek alapja, a másiknak részalapja az összöveg. De itt is, ott is minden és állandóan változik, átváltozik. Ransmayr figurái madarakká változnak. Ahogy Sándor Iván koldusai is madarakká változnak. Ebben az értelemben a következő, hozzánk térben és időben egyaránt közelebb eső regény, a *Drága Liv* intertextualitása sem könnyen felfedhető. Az azonban bizonyos: Ransmayr írásművészete, ahogy itt *Az utolsó világ*, amott *A Kitahara-kór*, egy másik, rendkívül erős hatású palimpszeszt, szöveg-hálórendszer párhuzamos történeteként is olvasható. A két szerző két regénye között ugyanis ugyanazon posztmodern – posztmodern utáni poétikai kérdéslehetőség jelenti a választóvonalat.

A *szefforisi ösvény* nézőpontváltó diskurzusának története az egyik legfontosabb történetalakzat a regényben. E szimbolikus nézőpont-történet részben egy régi rendet képvisel, amely alapjaiban kérdőjeleződik meg, és képvisel egy újabb világrendet, amely elmentében állva az előzővel, nem csupán a régivel szemben áll vitában, de önlegitimáló helyzeténél fogva állandóan reflektál saját magára is. Ez a „már nem” és „még nem” közötti átmenet ismét felidézti Sándor Iván immanens regényalkotó poétikájának egyik leginkább jellemző elvét. Ebben a regényben Lévi testesíti meg a régi világot és a régi rendet, az egy igaz törvény szerint szolgálja és szolgáltatja az Örökkévalót. Lévi a „kötelező törvény”, Jehuda képviseli az ellenpontot, ő a „választható törvény” (Poszler 1998), amelylyen Lévi pozícióját gyengíti, mert az úgynevezett egy igaz törvény igaznak tételezett, ugyanakkor egymásnak ellentmondó magyarázatait gyűjti egybe. Az egyik biztonságos, kiszögelt és szűk nézőpont. A másik idegesítően sokszínű és tág horizontú. Lévi önmagában kevés, Jehuda önmagában is sok. A világ közben már omlásban van, és nem simul Lévi törvényéhez. Lévi a törvény megszegését tekinti a káosz forrásának. *Változtasd meg élted*, hogy a világ jobbá legyen. Jehuda posztmodernitása Lévi törvényén alapul, de azt nem kizárólagos episztémeként kezeli, hanem egy választhatóként a sok közül. *Mindaz, amit látok és tudok, másképpen is lehet*, tehát mindaz, ami leírható, másképpen is leírható. Az omló világba belesimul Jehuda nézőpontja, mert jobban megfelel a világ szélsőségeinek és tágasságának. De éppen a választhatóság a bizonytalanság eredője. Ahogy Lévi egyetlen törvénye, Jehuda választható törvénye is a világ káoszt generálja. Az egyik bizonyosnak feltételezett középpontját maga alá gyűri a másik pluralitása. A világnézetek látszólagos felcserélődése állandó határhelyzetet teremt, valójában e határ soha nem mozdul el: sem időben, sem térben. Lévi hagyománya (már) nem, Jehuda rendszere viszont (még) nem működőképes.

Ennek a zavarnak egyik legfontosabb világalkotó eleme a „zúgás”. Nem az első alkalommal észrevételezhetjük e „zúgást” Sándor Iván regényterében. Legerőteljesebben az *Átváltozások kertje* élt a csend és a zúgás geopoétikai allúziójával. A „zúgás” egy másik, a létezőre utaló világot szólít meg, belső tájakkal, idővel és létezés-történettel. A regény Jehuda temetésével kezdődik: „Mindenki... az ima szavai után illetve felmondta a maga személyes búcsúját legjobban kifejező törvényt, amit éppen tőle, a törvények rendszerbe foglalójától tanult...” Ruben, Jehuda fia, már e kezdetben rendelkezik annak tudásá-

val, hogy a világ nem *tényekből és tapasztalatokból* áll, nem is múltból és nem is jelenből. „Ami körülvette, a zúgás, a gyanú és a kijelöltségtudat, az volt a világ.” Ez a zúgás, ez a hangzavar kitart a regény végéig, és annál is tovább: „Ruben a tekercecset rakosgatta. Egyikbe-másikba beleolvasott. Álmban látta magát, amint olvassa a tekercecset, a két olvasó alak egymásra kopírozódott, megkülönböztethetetlen lett, hogy olvassa-e az álmát, vagy álmodja az olvasást. Erre gondolt [Jehuda], amikor előírta, hogy keressen meg az álmot? Álomra, amelyben megtalálom magamat az igék olvasása közben? De az összezsúszásban elvesztek a formák és a határok, minden mozdulat töredékeire osztódott, ő maga is, csak a hangzások zúgták változatlanul körül, nem meghatározható helyről és időből érkezve, miközben a zúgásba bekapcsolódtak azok a hangok is, amelyekbe a házakban, a városkapunál költöztek be az ünnepek estéin a falakra ragasztott tekercecsekről, a kövekbe préselődött sorokból olvasott szavak, lerakódtak az udvaron, rátelepedtek a bútorokra, behatoltak a kis résekbe, fészket keresve a testnyílásokban szaporodtak, s mikor nem találtak már helyet, felrepültek, Simon, az érkező, már a városkapunál hallotta a zúgásukat.”

Ruben Jehudától örökli az írás és olvasás folytatásának feladatát, Simon árvaságából eredően Jehuda és Lévi „háza” közt keresi a magának megfelelő és sajátosan egyedi, a „lehetséges” (Poszler 1998) nézőpontot. Míg Jehuda és Lévi talán hatalmi pozícióból következően nem érintkeznek egymással, addig Ruben és Simon mintegy a másikon keresztül talál önmagára. Párbeszédük gyakran így is a másik helyettesítésére vagy a szavak mögöttésének ki nem mondására korlátozódik. Ruben folytatja apja örökét, mégis azzal emelkedik másolatlétéből, hogy Simon poétikájának hallgatag befogadjává lesz. Simon ellenben azzal válik kiemelt figurává, hogy mindent a maga módján szemlélve csak arra tesz bárminemű kijelentést, amelyhez talál saját, bensőjéből fakadó szavakat, egymástól elválasztva a hiteltelent és hitelest, hogy a világ omlásával szemben legalább saját belső építkezésének legyen hitele. Simon belső omlásában találkoznak az egymást kioltó nézetek. Múltjának értelmezésében világos magyarázatok találhatók Jehuda és Lévi elkülönülő bűzódására: hogyan lehet a megegyezésekben felismerni a különbözőségeket. Az „én”-ben a „nem-én”-t – hogy Simon útját a *Tengerikavics* elbeszélői- emlékező útonjárásával összekapcsoljuk. Jehuda – Simon olvasatában – az igazság sokféleségét jelenti és a parancsolatok elsajátításának módozataira mutat rá. Lévi ellenben kijelöli az élet kötelező érvényű kereteit és betölti az ősi üzenetek továbbadásának parancsolatát. Simon lesz a regény egyetlen olyan figurája, akinek írása és élete egygyé lehet a sorssal. Mondatai megegyeznek a tekintetével. És ez itt a legnagyobb különbség: a régi rend személytelenül ortodox, az új rend értékstruktúrája viszont plurális voltában engedhet szabad utat az érték versus nem-érték kijátszhatóságához. Simon hiteles szavakat keres mindarra, amit lát és megél, akkor is, ha magáról ír, akkor is, ha másokról készít feljegyzéseket, és akkor is, ha úgy dönt, le kell tennie a tollat. Magatartása akkor is legitim, mikor szembehelyezkedik azon iskolai megállapítással, hogy a „szavak végtelen sora alkotja a hagyományt és formálja ki a teljes világot”, és e lexikonszerű definícióval szemben azt állítja, hogy „a szavak mögöttéséből felszínre hozható lényegiségek végtelen sora formálja ki a világot”, de arra, hogy mit jelent a „szavak mögöttése” és „lényegiség”, már hallgatással felel.

Ruben számára az „Azért jöttél a földre” kezdetű mondattöredék lesz útonlétének mozgatója. E töredék egyszerre lehet egy sokszorosított és hímzett szöveg része, amelyet Szefforisz kapujára feszítenek ki üdvözlésképp, és a Ruben által olvasott tekercecset egyikének titokzatos és hívogató mondata. Hosszú és kíméletlen olvasás következik, Ruben a tekercecsekből kívánja megtudni a folytatást. „Harminc napig válogatott a tekerccshalomban. Harminc nap alatt harmincszor harminc szót talált... Leírta harmincszor a szöveget. Mintha a gyász harminc napja lett volna a harminc mondat, mindegyik egy kaddis. Újabb

harminc nap alatt, esténként egy szót jegyezve fel, leírta az azonos mondat végéhez illesztett harminc szót, de végül már elsüllyedtek az emlékezetében a befejező szavak előtti félbeszakadt mondat szavai.” Az állandó olvasás és rekonstrukciós szándék, maga a Ruben által képviselt nézőpont, mely szerint a hiányok betöltendők, a feljegyzésekből pedig kiolvasandó az ellentmondásos, de színes megoldás, lyukakat ver az emlékezetbe. A szövegtorlódás és megoldási javaslatok halmaza maga alá temeti Rubent. Nem figyel a saját hangjára, és felejteni kezd. Apja sírjánál felmondja ezt a kérdéses mondatot, ki mondja a (lehetséges) megoldást, mely az ő világában nem nyeri el relevanciáját. A ki mondott mondat ugyanis belső igényből fakad, mely bár Ruben számára akkor és ott artikulálódik, de a hangzavarban és a nézőponthoz való ragaszkodásban elveszíti a jövő reménységét: a folytathatóságot.

Ruben e nézőpontot apjától kapja örökölni. Tőle azonban nincs, aki tovább örökölné. Nem kedve és szíve szerint rendezi be életét, mert a hagyomány folytonosságát fontosabbnak tartja, mint saját sorsát. A nézőpont átvétele ilyen értelemben az apa reprodukcióját jelenti. Ruben nem csupán másol, de maga is másolat. De őt már nem másolják. Simon, ha jelentőséget tulajdonítunk Ruben véletlen és véletlen mondatbefejezésének, egyszerre két apától tanulhatja a választ: az elvesztett és gyásszá változott apától, aki fiakérdéseire az életből merítette a válaszokat, és a gyámtól, Lévitől, aki csupán az egyetlen Törvény szerint volt hajlandó kérdés-feleletet játszani. Tudathasadásos állapot Simon helyzete. Nem véletlen, hogy éppen ő a némaság hordozója, a belső csend megteremtője. Simon számára az út befelé, Ruben számára kifelé vezet. Első pillantásra úgy tűnhet, Simon egzisztenciája a „méltóság teljesebb” és „hitelesebb”. Csakhogy itt véget is ér a történet. Ugyanis kezdetből nincs és nem is volt apa, ős, kezdet, amelytől eredeztethető a tanítás. Az Örökkévalót leszámítva, mondaná Lévi. A regény utolsó fejezetében három tanítvány reflektál Ruben befejezetlen mondatának harminc megoldására. Az egyik úgy vélekedik, helyes, hogy a mondat végének harminc befejezése van, mert ahány ember, annyi válaszkeresési lehetőség. A második azt mondja, hogy a mondatok azért hibásak, mert a kérdésre a felelet csak az lehet, hogy az emberi élet célja az Örökkévaló szolgálata. A harmadik azt állítja, nem az a kérdés, amire a feleletek születtek. A három tanítvány útnak indul. Válaszaik tükrében folytatódnak Jehuda, Lévi és Simon egymástól merőben különböző útkeresései. A történet úgy folytatódik, ahogy elkezdődött: továbbra is három nézőpont él egymás mellett, olykor egymást erősítve, olykor egymást gyengítve.

Az elindulás ebben az értelemben megérkezés. Ahogy a megérkezés – a regény poétikája szerint – elindulás is. Miközben maga a járás – ismétlés: Jehuda útját ismétli meg Ruben. Rubent Róma felé viszi az útja, Simont Türosz felé. Ruben kérdést keres egy válaszhoz, Simon választ keres egy kérdésre. Rubent egy szellemiségében rokon könyvtáros kérdezi. Simon kérdéseire egy vak énekmondó válaszol. Csak hogy tovább bővüljön a szimulált regénytér: egy könyvtárossal, aki a katalogizált (kanonizált) történetek őrizői, valamint egy vak énekmondóval, aki homéroszi alakként mondja fel generációk, rendszerek és episztémék íratlan történetét. Egy bizonyos: a regény téridejében, ahogyan recenzijában Toót H. Zsolt is kiemeli, „végérvényesen elmúlik az a világ, amelyben a kultúra és a hagyományok ereje szembeszegülhet a káosz rémuralmával” (Toót 1999).

(Drága Liv)

Szefforisz „távoli” világa éppen idegenségével hozza közel a kultúraomlások, átrétegződések, palimpszesztek történeti időtlenségét, dialektikus egymásra hatását. A regény külső, objektív elbeszélői perspektívája rátekintést enged az egyes figurák tézisszerű lét-

módjára. Dialógusba vonja azokat, s ideológiák feletti nézőpontváltásos módszerével mutat rá a saját belüli idegen feloldhatatlan problémájára. Folytonosságában látjuk Szefforisz létezését: fel- és leépülését, jelenvalóságát és kioltódását. Csak a világ tűnik át máságába. Miközben a figurák, a tézisek, a nézőpontok a tűnékeny világ szimulákrumát alkotják meg. A *Drága Liv* „közeli” világa leválik *A szefforiszi ösvény* allegorizisétől. De nem tagadható, hogy a *Drága Liv* regényvilágának közelsége, jelenléte, az elmúlt több mint félszáz év (a regény elbeszéli ideje szerinti táv) ismerős történetsegmentuma ugyanezt a saját belüli idegenségérzetet reflektálja. A *Drága Liv*, Sándor Iván összefoglaló igényű regényének feszültsége ebben gyökeredzik. Az ismerős történet ismeretlenjeinek újrakódolása élhető, valószerű figurák által történik. Az elbeszélői perspektívát egyszerre uralja az egyes szám első személyű narráció, miközben ez a centrális elbeszélőmód más szövegeket is bevon látókörébe. A *Drága Liv* a regény fikcióján belül Zoltán László színházi dramaturg naplója, emlékirata, dokumentumgyűjteménye. Miközben a monológ más szövegek olvasásával egészíti ki a maga nézőpontját. Amelyeket persze mások is olvasnak, csak azok értelmezéséről Zoltán László értelmezésén keresztül kapunk képet. Ebben az értelemben a regény hagyományos regény: van íve, cselekménye, elbeszélője, konkrét tere és ideje. S ekközben a legkülönbébb tematikus regiszterrel rendelkezik. A *Drága Liv* történelmi regény (legfontosabb fejezetei az 1956-os magyar forradalom és szabadságharc ismeretlenjeit fókuszálja, miközben az elbeszéli idő teret enged a Don melletti katasztrófának, a nyilas hatalomátvétel következményeinek, a kommunista besúgórendszer kiépülésének); metanarratív regény (a fikción kívül több elbeszélő, több változatban íródó kéziratok, levelek, üzenetek lépnek dialógusba egymással, miközben a cím e legkülönbébb műfaji textusok címettségét jelöli); én-regény és polifón regény (az egyes szám első személyű elbeszélés a fiktív fejlődési regény, vallomásos regény nyomvonalát követve tükrözi önnön sorstörténetét, miközben annak ívét, ívlehetőségét sorra megakasztja a másik, a reflexió személyének tükrözésével); kelet-európai és európai regény (a történelmi kataklizmák és sorstörténetek határon és időn túlmutató változatai eltörlik Párizs, Varsó, Salzburg, Algéria regényes filingjét, a „sorstalanságok” tértől és időtől függetlenül népesítik be az egyesíthetetlen világot). Annak ellenére, hogy Zoltán László főszólamába épülnek be Szekér Gábor önelemző és értelmező naplórészletei, az olvasás aktusa csupán részben akkor és ott zajlik, hiszen az ’56-os naplók és a forradalmi események történelmi-időbeli perspektívaváltásaira reflektáló emlékezések az elbeszéli idő (a regényidő) és az elbeszélés ideje (Zoltán kilencvenes évek végi elbeszélő szituációja) közti különbséget nagyon is mutatja. Szekér Gábor feljegyzési kényszere, a dolgokat néven nevező gesztusa egyszerű, leíró nyelvet feltételez. Naplói, illetve munkanaplói nyelvgyakorlatok is az idegenségben. Fekete J. József írja erről az „írói” magatartásról: „Gábor folyamatos írása, saját énjének a fölépítése a szüntelen palimpszeszt tétje, feltételezhetően egyre pontosabbá váló, ugyanakkor lehet, egyre inkább misztifikáló beszámolója” (Fekete 2003). Gábor izolált figura, egyszerű, lényegre törő, rövid, leíró mondataival szemben áll Zoltán László elégikus, megkomponált, stílusgyakorlatokra hajazó, az általa olvasott és önéletrajzában emblemikus-intertextuális szinten imitált, reflektált szerzők (Broch, Rilke, ill. Bernhard, Ransmayr), esztétikai értelemben megemelt nyelvezete, mely utóbbi éppen a nem-izoláltságból fakadóan, a hasonló sorstörténetű figurák hálórendszerét feltételezi. Poszler György írja Livről, a harmadikról, a köztesről, a médiumról: „Ő nem beszél. Nincs szövege. De róla beszélnek. Hozzá szólnak a szövegek” (Poszler 2003). Fontos Olasz Sándor értelmezése is: „Liv a saját történet hiányától szenved, míg a többiek épp a saját történetüktől roskadoznak” (Olasz 2003). Úgy tűnik, mintha a Szekér Gábor és Zoltán László „sűrű”, szinte „kiszálazhatatlan” sorstörténetét hallgató, írató, olvasó, egymásba tükröztető Liv éppen médiumszerepében nyeri el legfőbb, „éltető” funkcióját.

De e másolat és romvilágban, színházi és történelmi kellékek, rekvizitumok között, miért éppen ő rendelkezne tökéletes én-képpel? Nevében és történetében őrzi archetipikus-mitikus funkcióját, de éppen (a *Századvégi történet* Claráéval, az *Átváltozások kertjének* fiatalasszonyáéval) közös otthontalanságában, világljárásában, nyugtalanságában reflektál saját tulajdonságnélküliségére.

A regényről szóló kritikák számos esetben fókuszálják a regény hőseinek valóságértelmező, ellenőrző kérdésfelvetését (Olasz 2003, Poszler 2003, Tarján 2003). A leggyakoribb kérdések közé tartozik az, vajon láthatóak voltak-e a Deák téri főkapitányság ablakából az Andrássy útról kiforduló szovjet tankok? Gábor arról számol be, amiről hall, azt mondja el, amit neki elmondanak azok, akik – állítólag – látják a tankokat. Liv szükségének érzi ezt az – egyébként kérdéses elbeszélői kijelentést – ellenőrizni. Zoltán a napló olvasásának hatására, évtizedekkel később a Művész kávéház ablakából filmként vizionálja az archetipikus történetté alakuló bevonulást. És ez csak egy szenzuális-érzékelői-tapasztalati kérdése a regénytörténetnek. De felveti a nézőpontok ismeretlenjeinek problémáját, az eleve másolat és recycling szűzséjű világ létmódjának önértelmező problémáját. Vagy hogy egy másik, a regényen túlmutató, egy másik regényre mutató motívumot kiemeljek: Szekér Gábor kecskeméti barátja az októberi események során eltűnik, s csak találgatásokat hall arról, mi történhetett vele. A pályaudvar kijáratával szemben egy fa alatt temették el. Gábor három vagy négy akácát talál a megadott helyszínen. Liv néhány évtizeddel később semmit nem talál. Emlékezés és felejtés, nyelvi jelölő és jelölt egymásra vonatkozása, egymásba való csúsztatása – hermeneutikai értelemben is – a regény egyik megismerésméleti problémája. A *Századvégi történet*ben bukkan fel a fa motívumának perszonális múltat jelölő, eljelölő funkciója: a gyermekkori kert falánál Clara egy bükkfát jelöl ki, Wanda, a lánytestvére három akácát. Ki mire emlékszik? Ha a valóságnyomok nem ellenőrizhetők, akkor az emlék alkothatja-e a valóság részét? S ha ugyanaz az elmondáson alapuló emlék disszemináns valóságot alkot, vajon lehet-e érvényes kijelentésünk a történelem eseményeinek „rekonstruált”, „narratívizált” lineárisáról, ellipszisérről, spiráljáról, törésvonaláról? Milyen nyelviség az, amelyik képes a saját, a perszonális ismeretlenjeinek közösét megteremteni? A valóságrelativizáció a *Drága Livben* az idő közelsége, az elmúlt ötven év magyar „történelmének” idioszinkretikus volta miatt jelent kihívást az értelmező számára.

Amellett, hogy Sándor Iván a *Drága Livben* élhető figurákat teremt, és egymástól figuratív szinten elváló regénynyelvet alkot, valamint regényterét geopoétikailag többszörös rétegzettségében, vertikálisan s horizontálisan egyszerre mutatja, kritikus dialógust szólít meg nem csupán „saját” hagyományát illetően, de az „idegen” újrafelvételére is mintát mutat. Hiszen ha *A szefforiszi ösvény* történetalakzata a XIX–XX. század fordulóján reflektált megismeréskrisis (Hofmannsthal, Rilke, Wittgenstein stb.) szalagcímeivel határolja be világterét, akkor a *Drága Liv* a XX. század végi, de ugyancsak osztrák mesterkurzus pretextusaival, különösen a már említett Bernhard- és Ransmayr-metasztázisokkal ellentételezi utolsó utáni világát. Az absztrakciótól való elfordulás pedig, a cselekményközpontság, az élhető figurák megteremtése és a nyelviség több szintű ábrázolásmódja mellett a zenei, irodalmi, képzőművészeti motívumokkal átszőtt és intertextuális kalandra csábító szűzsé az olvasásnak, az olvashatóságnak tett engedmény. Ha úgy tetszik, annak a poétikai belátásnak a gyakorlata, mely – a mai magyar regényirodalomban sem egyedülálló példaként – az elbeszélői módszerek, technikák fellazításában, azok hagyományos eljárásainak kritikus újrafelvételében gyökeredzik. A fiktív, egyes szám első személyű sorstörténet, a különböző nyelvi artikulációt teremtő regénybeszéd, a történetiség újrakódolása és történetalakzattá írása, a szöveg palimpszeszt jellege, az olvasás „örömmunkája” a *Drága Livet* Bartis Attila (*A nyugalom*) és Závada Pál (*A fényképész utókor*) ha-

sonló irányultságú regényeivel olvastatja közös horizonton. Sőt, e közösséget kiegészíti, hogy *A kéklő pára* Bartis Attila nevű elbeszélőjéhez, vagy a *Jadviga párnájának* végén felbukkanó szociológuséhoz hasonlóan Sándor Iván is él az arc/más ironikus jelölőjének jelölhetőségével a regény fikatív terén belül.

Hogy a *Drága Liv* regényként meghalad valamit mind a szerzői regényéletműben, mind a mai magyar prózaírásban, arra ugyancsak számos recenzens utalt már: „A *Drága Liv* olyan kérdéseket tesz föl, amelyeket az úgynevezett posztmodern irodalomban nem volt szokás föltenni. Az újdonság az, hogy – még ha kisbetűs egésze is van szó – az építés, összerakás, szétszedés művelete folytatódik, folytatható mindaddig, amíg dolgainkról némi esélye van a képalkotásnak. Sándor Iván hősei folyamatos és lezárhatatlan történeteikkel együtt rakosgatják önmagukat, leírnak, emlékeznek, asszociálnak, felejtnek és módosítanak” (Olasz 2003). Hasonló következtetésre jut Fekete J. József is: „A regény szerzője modernen és posztmodernen túllépve olyan regénypoétikát alakított ki, és valószínűleg meg, amelynek eredménye a töprengésre kényszerítő, ugyanakkor az olvasás örömet nyújtó mestermunka (Fekete 2003). A *Drága Liv*ben – olvasatunkban – szervesül az *utániságnak* mindazon tapasztalata, amely a korszakváltásokból és krízishelyzetekből, a hamis ideológiákból és a végzett hazugságokból személyekre oszthatóan regénybeszédé alakítható. Sándor Iván e regényének figurái – a két évszázaddal, illetve a mintegy húsz évvel korábbi Orczy Ferdinándhoz és Clara Krakowskához hasonlatosan – ugyanazt a századvéghangulatot élék meg, közvetítik egymás felé: Idő előtt.

Irodalomjegyzék

BALASSA Péter: *Századvég, idő előtt. Sándor Iván: Századvégi történet*. Jelenkor, 1987/12.; BAZSÁNYI Sándor: *Garantáltan eróziómentes. Sándor Iván: Drága Liv*. Élet és Irodalom, 2002/24.; FEKETE J. József: *Szüntelen palimpszeszt. Sándor Iván Drága Liv*. Új Forrás, 2003/9.; FÖLDÉNYI F. László: *Az emlékek hálója. Sándor Iván: Tengerikavics*. Élet és Irodalom, 1996. november 8.; FÜZI László: *Sándor Iván: Tengerikavics*. Kritika, 1996/12.; FÜZI László: *A megértés regénye. Sándor Iván: Átváltozások kertje*. In: *Balvégzetű évtized?* Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1996. 154–156; MÁRTON László: *Sándor Iván századvégi történetei*. In: *Az áhítatos embergép*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999. 229–234.; OLASZ Sándor: *Az utolsó utáni lehetőség. Sándor Iván Drága Liv című regényéről*. Forrás, 2003/5.; OLASZ Sándor: *Reális látomások, ezredfordulós mítoszok*. In: *Mai magyar regények. Poétikai változatok fél évszázad regényirodalmában*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003. 190–200.; POSZLER György: *Sándor Iván: Századvégi történet*. Kortárs, 1987/8.; POSZLER György: *Keleti – „Emberi színjáték” – a „Szövevény” poétikája. Sándor Iván: A ködlovas és – utódai*. Forrás, 1998/1.; POSZLER György: *„A Törvény Szövedéke...?” Sándor Iván: A szefforiszi ösvény – elemzésekísérelt három tételben*. Forrás, 1998/12.; POSZLER György: *Műfajok határán. Sándor Iván két évtizede*. Forrás, 2000/1.; POSZLER György: *Sándor Iván: Drága Liv*. Kritika, 2003/2.; TARJÁN Tamás: *A oszlop és az angyal. Sándor Iván: Drága Liv*. Tiszatáj, 2003/2.; THOMKA Beáta: *A származástörténet és az azonosságtudat labirintusa. Sándor Iván: Arabeszk*. In: *Áttetsző könyvtár*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993. 197–205.; TOÓT H. Zsolt: *Zarándokút a szavakért. Sándor Iván: A szefforiszi ösvény*. Napút, 1999/4.

Kovács András Ferenc

Jehan d'Amiens vágydala Maddalena da Bolognának szerzette Modenában

(1)

*Jöjj, tavasz van, Magdalén,
Kandúr kukorékolt:
Minden érzés-lakta lény
Érted szinte félholt!
Jöjj fölém, mint Magdalán
Leng fahegyre félhold!
Jöjj, kibú a mag talán,
Mert a tél elég volt!*

(2)

*Érted, édes, elhagyom
A gazdag Pietrát,
Gemmától se kell vagyon:
Pelyva pénz szívet rág!
Amor tenet omnia –
Száz hálót kivet rád!
Hagyj rossz nyelvet nyomni a
Piarctéri pletykát!*

(3)

*Senki hozzád fogható
Úgysincs, Maddalena!
Marcsa, kurva sok Kató –
Bárki csacska, béna!
Semiramis, Sába és
Trójadúlt Heléna
Melletted mind sárba vész –
Lomha, vak baléna!*

(4)

*Jöjj, tavasz van, Magdalén,
Minden szárba szökken!
Földi szépség-lakta lény,*

*Lelkem vágyba döbben –
Jöjj, te istenadta lány,
Eresz csurran-csöppen!
Szent tavasz, te nagy talány,
Fürdöss friss örömben!*

(5)
*Maddalena, nincs erény
Nálad szebb, se ringóbb!
Jobb leszek tán, hív, serény –
Csak szeress pirinykót!
Cleopatra s Blanziflor
Kóbor, esti ringyók –
Jaj, nem néz e bandzsi kor
Hű keblet, csak mindzsót!*

(6)
*Értem is, ha hajba tép
Néhány rusnya candra –
Többé cifra szajhanép
Nem cipel kalandra!
Megtömetlen kornyad itt
Lycoris s Timandra!
Ládd, Bologna tornyait,
Ferdén, fölhorgadva!*

(7)
*Koldus deáknak dalán
Menny is könnybe lábad –
Jöjj, dombocskád rakd alám,
Fond körém a lábad!
Jöjj, tavasz van, Magdalén,
Új szerelem támad!
Jöjj, ha szentül gyaklak én,
Harangozzon lábad!*

Az bujdosók hajdútánci (Újdonatúj thalyzások)

*Megállj, kuruc, megháburudsz,
Nem telik zsákmányra!
Hosszan tartod az nagy orrod,*

Szatmár s Ecsed vára!
Mokány hajdú, sovány varjú,
Rablást, becset várna –
Nem hál ágyban, csak Szilágyban
Van ám csecses párna!

Hoppsza, Zilaj, gondja szilaj,
Borért szaladj, lusta!
Somlyón, Zsibón sok dáridón
Sem terem galuska –
Csizmánk csattog, nyelvünk pattog,
Kanócos fapuska!
Kedvünk dörög, csak nyöszörög
Pár csontos falucska.

Aprózd pörgén, Brassó s Görgény
Fönnen hányja füstit!
Medgyes, Szeben sem tesz szebben,
Pénzért ad kisüstit!
Kurtány, szemény, nincsen remény,
Hogy prédád kisüsd itt –
Gyerünk bestyén, Tyergovistyén
Elcsípjük tán csücskit!

Havaselve kivasalva
Kis bojérok hátán!
Nem köll többet török sörbet,
Rágódjunk salátán:
Bukurestbül fussunk egybül
Udvarhelyig, fátám!
Kuruc fátum, kum si máj kum,
Sátán rúgjon vápán!

Faludy György

Másfél év Máltán

„Látni a szigetet”, kiáltott be a matróz az ebédlődbe, hol öten ültünk a kapitány asztalánál és reggeliztünk. Mind az öten kifutottunk a fedélzetre és a felszálló ködben nagy nehezen kivettük Málta fővárosának bástyákkal megerősített házsorát. Nem tudom, miért, de Máltát vad, sziklás hegyvidéknek képzeltem, holott jól tudtam, hogy fátlan-pálmátlan síkság vagy dombvidék, hol tavasszal rendkívül sok articsóka terem. Még azt is tudtam, ahogy a korlát mellett a tenger fölé hajoltam, hogy Krisztus után 60 táján Pál apostol itt szenvedett hajótörést. A Biblia szerint keresztény hitre térítette a sziget föníciai származású lakóit és a római kormányzót is. Amennyiben ez igaz, úgy nem Örményország fogadta el elsőnek a kereszténységet, hanem Málta szigete, még hozzá jóval korábban. Tisztában voltam azzal is, mert Erényi Klára megírta nekem, hogy Málta néhány hónappal korábban elnyerte a függetlenséget. Miután máltai himnusz nem volt, a függetlenség kikiáltásának ünnepén, az angol himnuszt énekelték máltai keresztény nyelven, azaz Allahot kérték, hogy védelmezze meg a királynőt.

A parton hárman várakoztak reám. Az első Erényi Klári volt, Bryan March bankigazgató felesége. Klári fiatal korában táncosnőként működött Budapesten, és nővérétől, Lilitől ismertem, aki jelenleg szövőgyárát vezette Tangerangben. Párizsban, 1939-ben újra találkoztam mindkettőjükkel, amikor Klári a Folies-ban táncolt, és Lili, hogy úgy mondjam, vigyázott rá. A háború kitörése után aztán Portugáliába utaztak. 1941-ben Tangerangben viszontláttam őket. Klárinak itt nem akadt módja, hogy táncoljon, és Gibraltárból átjött civil ruhás angol tisztekkel szórakozott, miközben Lili fehérnemű-varrodát nyitott. Ugyanakkor azonban szobájában irodalmi szalont tartott fenn, hol a városban lakó és átutazó személyek kötelességszerűen megjelentek. Két esztendővel később, mikor az angol-amerikai szövetségesek bevonultak Tangerangbe, Lili szövőgyárát nyitott, Klári angol női katona lett, majd leszerelése után a szövőgyár vezetésében vett részt.

A katasztrófa ekkor következett be. Odahaza, vagy tizenöt esztendővel korábban, Lili, Klári és a legfiatalabb, Auróra szüleik házában laktak. Lilihez gyakran járt fel Gelléri Andor Endre, a fiatal novellista, aki írásait olvasta fel Lilinek és rendelte ítélete alá. Kettejük közt holmi plátói szerelem alakult ki. A szerelem édes emlékként folytatódott, miután Gelléri elpusztult a háborúban, de arcképe Lili hálószobájában függött Tangerangben. Ekkor érkezett Budapestről Gelléri élet-

rajza, melyben, név nélkül ugyan, de kétségtelenül felismerhetően szó esik a szende Liliről és Kláriról, kivel Gellérinek titkos viszonya volt. Mint ahogy leírja: valahányszor Lilit apja leküldte borért meg szódaért, ketten úgy estek egymásnak, mint a vadállatok. Lili kétségbeesetten olvasta a régen halott Gelléri vallomását és kirúgta Klárit az üzemből.

Később azonban megbocsátott Klárinak és visszavette. Ekkor találkoztam a bűnös nővérrel Londonban, aki feljött oda férjet keresni. Éppen akkor talált egy roppant gazdag, felső bírósági nyugalmazott bírót, aki kastélyában lakott nem messze Londontól, és majdnem megbolondult a szerelemtől iránta. Klári elmondta nékem: megkérte az öregurat, hogy engedje beszélni orvosával. Néhány nap múlva beszámolt nékem, mit mondott az orvos. Az öreg bíró több betegségtől szenved, de egyik sem halálos. Meghalhat holnap vagy tizenöt esztendő múlva. A tizenöt esztendő rémülettel töltötte el Klárit. Búcsút mondott az öregnek és visszautazott Tangerbe. Én néhány héttel később érkeztem oda nyaralásra. Megkérdeztem Lilitől, mi van Kláival, mire a szomszéd szobába küldött. Az ágyon hason feküdt Klári, kalimpáló lábbal és bőgött. Elmondta, hogy az öreg bíró háromszor hívta fel Londonból, de ő nem ment a telefonhoz, mert az hitte: visszahívja Londonba, hogy feleségül vegye. Néhány nappal később megtudta, hogy az öreg meghalt, de azért telefonált, hogy megkérdezze: megengedi-e, hogy százezer fontot reá hagyjon? A százezer font elúszott, de nem Klári szerencséje. Találkozott Bryan March-sal, egy rendkívül művelt, fiatalos, jókedvű és fölényesen okos bankigazgatóval, aki feleségül vette és elvitte magával Máltába, ahol az Alderney bankot igazgatta. Klári fiatalos volt és jókedvű, ahogy a par-ton várakozott reám.

A másik hölgyet Lady Campbellnek hívták. Málta utolsó, nemrég elhunyt kormányzójának özvegye. Én mint Ágota kisasszonyt ismertem meg 1941-ből, Tangerben. A második világháború kitörésekor ugyanis mint megbízhatatlan, kémgyanús elemeket, kiutasították Nápoly, Barcelona, Marseille, Athén, Konstantinápoly kikötőiből a táncosnőket. Amennyiben haza nem akartak jönni, egyetlen helyre mehettek, Tangerbe, a szabad kikötőbe, ahol vízumra nem volt szükség. Ágota Klári barátnője volt, és több magyar táncosnővel együtt lakott a Fernando de Magallanes utcában. Az utca a kikötőből vezetett fel a hegyre. A házak csak az út egyik oldalát foglalták el, míg szemközt a tenger látszott. A tízes számú ház előtt, az utca túloldalán parányi kert és pad. Egyetlen utcára néző szoba a kapu mellett, ott lakott Ágota kisasszony. A többi magyar az udvari szobasorban, meg a két nagy farkaskutya, melyek végigharaptak mindenkit, kivéve magyarokat. Amikor 1941-ben Tangerbe érkeztem, szállodai szobát nem tudtam kapni, annyira tele volt a város menekültekkel. Ágota kisasszony nagylelkűen átadta nékem szobáját, és ő egyik társnőjéhez vonult az udvari szobák valamelyikébe.

Később Lord Campbell felesége lett. Angliában többször találkoztam mindkettejükkel. Lord Campbell is olvasta angol nyelvű könyveimet, de egész biztosan nem értette őket. Ágota kisasszony, nagy angol nyugdíjjal és két angol gyerekekkel régóta Máltán élt, mint ahogy később megtudtam, elegáns kis palotában.

A harmadik várakozó a legfiatalabb Erényi lány, Auróra tizenkét éves gyermeke, Kati volt. Most láttam először. Édesanyjával akkor ismerkedtem meg, amikor kiszabadultam a börtönből. Nővére, Lili írt nekem: látogassam meg, mert fiatal húga gazemberhez ment feleségül, aki megcsalja és kifosztja: nézzem meg, mit tudnék segíteni rajta. Nem tudtam mit segíteni, míg Auróra kislányával a forradalom után otthagya férjét Budapesten, és kétesztendő kislányával Amerikába szökött. Mivel Klári férjével Máltába költözött, Lilinek segítségre volt szüksége, és Tangerbe hívta hűgát, Aurórát. Tangerben azonban nem működött jó angol iskola, Máltán igen. Ezért lakott most nagybátyja házában. A nők nagy szeretettel öleltek magukhoz, de ugyanezt tette Kati is, aki szinte odaragadt hozzám, amit nem érttem. Azt sem, miért jött értem a hajóhoz, ahelyett, hogy játszana.

Lady Campbell kocsján Sliemába mentünk, a tengerpartra, ahol a parti sétányon házat béreltek nékem, közel háromemeletest négy szobával, konyhával, nagy fürdőszobával és tetőterasszal, havi tizenkét fontért. Londonban megszoktam, hogy házbérem legalább fizetésem harmada. Itt egytizenkettő lett. A nők segítettek felhozni holmimat, majd tudomásomra hozták, hogy a bárban – egy közeli őrtornyot mutattak a parton – várnak reám. Azzal elmentek, de Katit nálam hagyták, aki segített kicsomagolni. A konyhában egy csomag pompás ceyloni teát találtam, úgyhogy főztem két csészével és leültem meginni. Azt hittem, Kati is leül, de hozzám bűjt, csókolt és simogatott.

– Apucikám, drága apucikám – mondta némi idegen hangsúllyal.

– Nagyon kedves tőled és részemre megtisztelő, hogy így szólítasz – mondtam –, de meg kell jegyezmem, hogy nem vagyok édesapád.

– Dehogynem vagy. Hiába tagadod.

– Ki mondta ezt neked, hogy apád vagyok?

– Marcsa bejárónő.

– Ezt mondta, mikor két éves korodban elhagytad Magyarországot és még emlékszel?

– Marcsa velünk együtt jött ki Amerikába. Egy cipőgyárban dolgozott mamával. Tavaly mondta New Jersey-ben.

– Mit mondott?

– Hogy ott dolgozott minálunk, mikor átmentetek mamával a hálószobába. A kulcslyukon át látta, hogy pitykéztetek.

– Mi az, hogy pitykézni?

– Hát nem tudod? Baszni.

– Mikor lett volna ez az állítólagos eset?

A kislány hozzám dörgölődött és egy ideig gondolkodott.

– Januárban – mondta.

– Az Úr ezerkilencszázötvennegyedik esztendejében? – nevettem.

– Úgy van. Szeptemberben, kilenc hónappal rá születtem én. Januárban csináltál meg mamának.

Valóban, az adott év elején jártam fent Erényi Auróránál, de semmiféle szexuális közöm nem volt hozzá. Nyilvánvaló, hogy az asszony találta ki a dolgot és mondatta el a kislánynak.

– Nem a gonosz ember lánya vagyok, hanem a tiéd. A híres költőé. Kár, hogy ilyen léha vagy.

– Miért lennék léha?

– Mert tizenkét éve nem törődte a leányoddal. Meg se nézted. Születésnapján fel se hívtad, hogy gratulálj neki.

– Szóval azt akarjátok, hogy hivatalosan is elismerjem: te vagy a lányom? Hogy nevémet viselhesd és nevelésedről gondoskodjam?

– Akarja a fene. Csak azt akarom, hogy négyszemközt apucikának szólíthassalak, mert te vagy az apucikám.

– És semmi többet?

– De igen. Heti egy délutánodat. Vitorlázni viszel. Vagy fürdeni. Vagy elbeszélgetsz velem. Ez nem sok egy igazi apucikától.

Vártam a válasszal. A kislány előttem állt és mozdulatlanul figyelt. Nagy, kerek szembogara csakugyan olyan volt, mint az enyém. Csak ajka rándult meg olykor egy pillanat negyedére. Végül bólintottam.

– Apucikám, drága apucikám! – ujjongott Kati.

Aztán segítette könyveimet elrendezni a polcon és az összegyűrt ingeket újra kisimítani. Majd a legnagyobb barátságban lementünk az őrtoronyba az asszonyokhoz.

Másnap reggel Renato Cirillo jött értem kocsijával. Renatót Tangerből ismerem, ahol egy nyaraláson, mint Lili vendége, egy házban lakott velem. Felszentelt, mintegy negyvenéves pap és a máltai egyetem közgazdaság-professzora volt. Ennek ellenére, mindjárt tangeri megérkezése után egy perccel, levetette papi öltözetét, világoskék lüszternadrágot húzott fel és tőlem azt kérdezte: „hol vannak itt a nők?”. Ami alatt persze a kurvákat értette. Ezekről csak nagy ritkán maradt ideje, hogy elbeszélgesse az emberrel, pedig páratlanul művelt és barátságos lény volt.

Ezúttal viszont komoly papi öltözetben állt az ajtómban és rövid szivarkát szívott, miközben behajtott La Vallettába és egy kávéház teraszán elhelyezkedett velem. Nagy reggelit rendeltem magamnak, míg ő csak egy kupica szilvapálinkát ivott.

– Reggel hatkor már reggeliztem – magyarázta. – Máltai szokás szerint egyik nővérem leány maradt, hogy házvezetőnőként mellettem maradhasson és megvédjen más asszonyok bujaságától.

Mikor ezt mondta, gúnymosoly nyomát kerestem rajta, de semmit se láttam.

– Ha pedig azt képzelnéd, hogy szerepét mártíriumnak tekinti, úgy nagyon tévedsz. Ileána szelíd, jókedvű, és tudja, hogy semmi ki nem zárhatja a mennyek országából.

Folytatásként hamarosan rátért Málta nem régi közügyeire.

– Néhány hónapja, a nagy szavazás előtt, sokáig mindnyájan bizonyosak voltunk abban, hogy függetlenség helyett Anglia egyik grófsága leszünk, mert ez volt a másik lehetőség. Mit tud tenni egy háromszázezer embert képviselő ország a Földközi-tenger medencéjében? Csak arra képes, hogy valamelyik nagyobbhoz csatlakozik. Az angolok százötven esztendőn át jól bántak velünk, és az angol grófság elfogadása csupán előnyökkel kecsegtetett.

– Mi volt a baj?

– Az egyház fanaticizmusa. A máltai érsek újságban, rádión és prédikációiban kezdte hirdetni, hogy félti Málta katolicizmusát az anglikán főlénytől – holott százötven évig nem kellett féltenie. Megbotránkozását jelentette ki azért, mert a Szent János-katedrális főoltárán karosszék áll az anglikán királynő részére, ahová akkor ül, amikor akar. Az egyszerűbb emberek komolyan vették ezt az ijesztgetést és a függetlenségre szavaztak. A buták többsége, nyilvánvaló. Így lettünk függetlenek.

Hívtam a pincért, hogy nagy reggelimért fizessenek, de az kijelentette, miközben mélyen meghajtotta magát:

– Egyházi személyiségektől és kíséroiéktől a kávéház nem fogad el fizetséget.

Átmentünk a Szent János-katedrálisba, hogy megtekinthessem Michelangelo Caravaggio híres festményét. Lent a kriptában Renato elmagyarázta, hogy Caravaggio a 17. század legelején járt Máltában. Lefestette a lovagrend generálisát és elcsábította a generális fiúszerejét. Ezért bebörtönözték, de Caravaggio, már amilyen ügyes volt, hamarosan megszökött a börtönből és Máltáról.

Mivel kifejtettem Renatónak, hogy szeretnék olvasójegyet kapni a Nagykönyvtárban, mindjárt odamentünk Viktória királynő szobra mellett, melyen százával ültek a verebek. Mikor a kapucédula kitöltésénél megkérdezték, kihez megyünk, Angelico kanonok nevét mondta be.

– Voltaképpen ő az igazgató. Egyedül ő oszthat olvasójegyet. Megpróbáljuk, bár nagyon nehéz eset.

Angelico könyvhalmazok között ült szobája közepén. Olyan kövér volt, hogy apró orra úszni látszott hájas arcában. Tekintetéből rosszindulat sugárzott. Nem látszott kíváncsinak, hogy mit akarunk. Renatót leültette, engem állni hagyott és nagy tüszentéssel fordult kísérőmhöz:

– Mit kezdjek ezzel a kommunista földről érkezett firkással? Mit hozol ilyen népséget – hápci – a nyakamra?

Renato, mintha nem is hallotta volna, mit beszél a kanonok, ékes szóval dicsérte irodalmi tevékenységemet.

– Ne fecsegi nekem itt összevissza, ismerem a magyarokat alaposan. Jeles magyar mondott el nékem tavaly mindent a bolsevik bandáról. Az illetőt Pallavicini Alfréd őrgrófnak – hápci – hívják. Ő ajándékozta nekem ezt a könyvet.

Ezzel kikereste az előtte fekvő könyvcsomóból a *My Happy Days in Hellt*, magasra tartotta és még egy nagyot tüszentett.

– Pallavicinivel három évig raboskodtam Recsken – szóltam. – Ezt a könyvet én írtam.

Angelico kanonok még egyszer megnézte a kapucédulát, aztán a könyv szerzőjét, és amikor látta, hogy azonosak, elnevette magát.

– Ekkorát még nem tévedtem egész életemben – mondta és tüszentett. – Rémes a meghúlésem. Kérlek, foglalj helyet. Hadd kérek bocsánatot.

Angelico végre elővette zsebkendőjét, orrára szoritotta, és Pallavicini iránt érdeklődött. Nem érttem, miért. Első találkozásunkat mondtam el neki. A szirmai kastélyban vendégeskedtünk fiatal feleségemmel 1937 nyarán, miután a kastély gazdája látni akart egy költőt, és feleségem még nem járt kastélyban. A

hétvégére hívott vendégek közt szerepelt Pallavicini, a miskolci légierő ifjú pilótája is. Az őrgrof mindjárt udvarolni kezdett szép feleségemnek, és tisztelete, de mindenekelőtt bátorsága jeléül minden reggel hét órakor berepült a fasorba, mely a kerti kaput a kastéllyal összekötötte. A kastély tornya előtt aztán felhúzott. Mi azt éreztük, hogy a gép a fejünket vágja le. Kértük is, hagyja abba rész vállalkozását, de ő csak folytatta, amíg el nem utaztunk.

Később a kanonok elbeszélte, hogy a könyvtár több száz esztendő, és legnagyobb érdeme, hogy hiányoznak belőle az eretnekek, mint II. Pius pápa, Voltaire, Anatole France vagy André Gide munkái.

– Viszont megtalálod Szent Kriszosthmosz írásait és XIII. Leó pápa enciklikáit. Izgalmas olvasmányok – tette hozzá gúnyos mosollyal.

Mikor a könyvtáron végigvetett, sok jeles munkát láttam, mint Rotterdami Erasmus összes műveinek híres leydeni kiadását 1701-ből, Montaigne könyvét régi, sűrke bőrkötésben és számos régi és új költőt, író és tudóst. Nem értettem, hogy a kanonok miért gúnyolódik, és elhatároztam, hogy Renatótól kérek magyarázatot. Végül Angelico egy szoba ajtaját nyitotta ki. Szép íróasztal állt benne, székkal, dívánnyal és térdeplővel Szűz Mária festménye alatt.

– Használjad a szobát egészséggel – ajánlotta nékem és átadta a szoba kulcsát. Lekísért bennünket a kapuig, és ott óriási tüsszentéssel vett tőlünk búcsút.

– Hová viszel? – kérdeztem, mikor Renato elindította a kocsi.

– Megmutatom néked a tengerparti kazamatákat, a gyilkosok és gonosztevők szállását.

– Muszáj ezt megnéznem?

– Kötelezőnek tartom.

Egy ideig a tengerparton haladtunk, sötét sziklasor alatt. Majd ki kellett szállni a kocsiból, mert csak keskeny gyalogút vezetett tovább. Vad és mégis baráti szellő fújta a tenger felől és összekuszálta mindkettőnk haját. Ajtósort vártam a sziklában és pipázó fegyőröket az ajtóban. Megálltunk egy nagy, csukott kapu előtt. Mellette egy kis, nyitva felejtett ajtót csapkodott a szél. Ember sehol a közelben. Tátott szájjal néztem az elhagyott tömlöcöt.

– Évtizedek óta nem esett meg Máltán sem gyilkosság, sem nagyobb erőszaktevélet. Ezért ragaszkodtam, hogy az üres börtönt megmutassam néked. Régen más volt a helyzet. Kamaszkoromban apám vitt el az akasztáshoz. Gyilkost kötöttek fel. Az akasztófát a városban állították fel, hogy mindenki láthassa. A bűnöst csak felkötötték, úgyhogy a nézők elszóraztak vele és nézték, hogy vergődik kötéllal a nyakán és próbál a kötélén fölmászni. Végezetül az egyik hóhérsegéd felmászott az akasztófára és a bitófa tetejéről az áldozat vállára ugrott. Súlyától a gyilkos leesett a mélybe, nyakcsigolyája eltört. Iszonyú látvány volt. Ilyesmi nincs többé. Hús esztendeje nem történt gyilkosság Máltán.

– És mi az oka, hogy nincs gyilkosság a szigeten? – kérdeztem a papot, míg visszamentünk kocsijához.

– A katolicizmus és a szociális viszonyok változása – ez a két erő teszi. Ne felejtse el, hogy az angol kormány hozzájárulásával itt egy kiló kenyér három pennybe kerül. Ugyanannyi egy liter olaj és egy kiló cukor. Kilenc pennyt ne-

gyed óra koldulással is meg tudsz szerezni. A megélhetés nálunk nem okoz gondot vagy ellenségeskedést.

– Mint felszentelt pap, véleményt tudsz adni a katolikus befolyásról?

– Nem tudok. De azt látom, hogy itt Máltán mindenki hívő, és hívő ember tudja, hogy Isten a sötétben is látja. Markából elejti a fegyvert.

Alacsony dombtetőre hajtottunk fel, hol földszintes, magányos ház állt. Renato a ház oldalára vezetett, honnét kilátás nyílt a tengerre.

– Málta lakói nem hagyják, hogy a pap házuk előtt álljon – jelentette ki.

Néhány perc múlva csakugyan kinyílt a ház ajtaja, és fekete kendős asszony hívott bennünket lakásába. Renato az ajtóban megáldotta a házat, majd az asszony az asztalfőre ültette a szentképekkel díszített, nagy és üres szobában, miután kezet csókolt néki. Két tizenéves leány közben három nagy csésze kávéhozott be a konyhából. A lányok is kezet csókoltak a papnak, aztán szó nélkül helyet foglaltak az asztal végén.

– Régen láttuk a tanár urat, bizisten – mondta az asszony, miközben Renato megtörte az asztal közepén álló nagy kalácsot és mindenkinek adott belőle.

– Pedig gyakran járok erre – válaszolt Renato és a forró kávé gőzére hajolt, de még nem itta. – Mi van a férjével, Szalina asszony? Nem láttam, mióta visszajött a szicíliai bányából.

– Rútul köhögött és krákogott, bizisten, miután hazatért. De most már nem köhög, bizisten, tanár úr.

– De mi volt a nagy veszekedés a ferencesekkel, Szalina asszony?

– Annak bizisten hosszú a sora, tanár úr.

– Fogja rövidre Szalina asszony.

– Hát úgy kezdődött, bizisten, hogy múlt előtti csütörtökön a ferences kolostorban fellázadtak, bizisten. Azt mondták, nem tűrik a tűzijátékot a háztetőn, bizisten. El is maradt a tűzijáték szombaton. Pedig Szent János tiszteletére lett vón, bizisten.

– Aztán mi lett?

– Megkérdeztem Máté atyát. Azt felelte: Mi köze Krisztusnak a tűzijátékhoz, bizisten. Jó, mondtam, akkor mi köze Sliema asszonyainak a ferencesek miséihez? Egyetlen lélek meg nem jelent a ferences miséken.

– Senki nem ment el?

– Csak egy dögletes nő, bizisten. Az álhalász neje.

– Miért mondog álhalásznak Dusztánt?

– Majdnem ingyen kapja a benzint a kormánytól és eladja drágán. Egy éve nem volt kint halászni, de úgy élnek, mintha méteres halakat fognának, bizisten.

– Végül mi lett?

– Máté atya beadta a derekát, bizisten. Múlt vasárnap újra volt tűzijáték a ferences kolostor tetején. Lesz is mindig, bizisten.

Úgy láttam, hogy Renato is kezdi unni a bizisteneket, de azért megkérdezte az asszonytól, hol vásárolja a nagyszerű kávé.

– Arab kávé. Házaló zsidótól veszem – válaszolt az asszony és mélyen elpi-
rult: nyilván azt várta, hogy a pap tíz Ave Maria elmondását szabja reá penitencianak. De Renato utolsó cseppig kiitta kávéját, miközben még egy pillantást ve-

tett a szép, néma lányokra az asztal végén. Nekem is gyönyörűségem telt bennük, annál inkább, mert Máltán szép bennszülöttet még nem láttam.

– Most hová megyünk? – kérdeztem a kocsiiban.

– Most Málta legjobb kocsmájába megyünk Gozó szigetére, és félholtra eszszük magunkat.

Szikkadt, fátlan vidéken át vezette kocsiját Málta nyugati végébe, ahol kis, kerek hajóra szálltunk a kocsiival. A hajók hasonlítottak azokhoz, amelyeket a Temzén láttam.

A hajó tatján álltunk, a korlát mellett, és a habzó víztükörbe néztünk.

– Málta kormánya – jegyezte meg Renato – mindig fukar volt. Az angoloktól a kiöregedett folyami gőzösöket vásárolta meg. Ezek jók voltak a Temzén, de itt, a vad tengeri áramlatokban Málta és Gozó között felborultak, és maguk alá temettek utast és legénységet.

– És a máltaiak eltűrték ezt?

– Hogyisne. Náluk hamarabb kerültek a mennyországba.

Gozó kikötőjében hirtelen ökrök közt találtuk magunkat a kocsiival. Renato jegyet kapott, fizetett érte, átült velem együtt előlről a hátsó ülésre. Aztán elnéztük, hogyan fognak be a kocsi elé két ökröt.

– A Máltáról Gozón vendégeskedő kocsik rengeteg gozói polgárt gázoltak halálra. A gozói főpolgármester ezért elrendelte, hogy minden kocsi elé fogjanak be két ökröt. A rendelet még egy fél évig marad érvényben.

A vezetőülésre fiatalember ugrott be, és ügyesen vezette az ökröket, és az autónak is némi gázt adott.

– A Pirat's Denbe, tanár úr?

– Természetesen – felelte Renato.

Száraz, fátlan, érdekesség nélkül való vidéken érkeztünk Marsalforn mellett újra a tengerhez. Jó félóra múlva. Már messziről látszott a Pirat's Den – kalóztanya – címere, egy hordó az emeletes házon, kék fényben. Csak egy négyszékes asztal állt üresen, annál telepedtünk le, míg két fiatal német, akik ökrös autón közvetlenül mögöttünk jöttek, a másik két széket foglalták el. Ugyanekkor látszott, hogy valami nincs rendjén. Pincér nem állt a helyiségben, míg a sötét mögött ketten álltak. Egyikük, jól megtermett, vagy harmincöt éves férfi, teljes erővel üvöltött máltai nyelven, amiből szót sem értettem. Néhányan, látszólag angolok, felkeltek helyükről, mintha menekülni készülnének.

– Mi van itt? – fordultam Renatóhoz.

A pap pár pillanatig hallgatta az üvöltést, aztán elnevette magát.

– Soha ilyet: aki jobboldalt áll, Szilveszter, a kocsmá gazdája tíz év óta. Mellette sógora, Morpurgo. Szilveszter egy szót sem ért angolul. Morpurgo most mondta meg neki, mit jelent a kocsmája neve. Ezen őrjöng.

– De miért?

– Azt mondja: jámbor keresztény vagyok. Vasárnap templomba járok. Két lányomat áldozni viszem. Tisztes, keresztény nevet kell adni a kocsmának.

– Mit szól Morpurgo?

– Hogy a kocsmá pogány intézmény. Nem lehet Szent Nepomukhoz vagy Krisztus könnyeihez nevezni.

Széket hoztak Szilveszternek, aki lihegett a kétségbeeséstől, de lassanként kezdett rendbe jönni, miközben Morpurgóval tovább vitatkozott. Később felkelt és eltűnt a konyhában. Megjelent a pincér, aki a pincelejáróban bújt el, Renato pedig bement a konyhába, hogy megvigasztalja a kocsmárost és fácánültet rendeljen nála. Vacsora után Renato ökrös szekéren, hajón meg autón hazavitt lakásomra. Megbeszéltük, hogy egy hét múlva újra jön, hogy Máltát megmutassa nékem.

Közel háromemeletes házban laktam a tengerparti főúton, de a ház bejárata a mellékutcáról, az ain College al-Kadimról nyílt. Amennyiben a házban tartózkodtam – a balkont és a nagy tetőteraszt leszámítva –, állandóságot, marandóságot éreztem. Pontosabban, hogy zárt, biztos helyen vagyok, és csak a vijjogó sirályok repülnek át a falakon, alulról, felülről és oldalvást. Ha kimentem a tetőteraszra vagy a balkonra, ahonnan nagyon szép időben az Etna körvonalait láthattam, minden megváltozott. Tudtam, hogy tíz-tizenöt esztendőn belül minden megváltozik, és a barátságos, régies város első emeleti balkonjaival nyolctíz emeletes házakat, vendéglőket és bárókat repít a magasba. Borzalmas építmények, melyek nem ismernek nyugalmat és az örökös szél kiszagolja az alig gyermekmagasra nőtt pálmafákat, és az utcákon idegenek táncolnak, holott ezt otthon is megtehetik. Ugyanezt éreztem, mikor érkezésem után néhány héttel Renato felvitt egy hegyre Gozóban. A tenger felől másztunk fel fűcsomókba és apró bokrokba kapaszkodva. Háromnegyed úton fölfelé Máltán ritka forráshoz értünk. Leültünk a fűbe. A tőlünk alig kartávolságra lévő madarak nem mozdultak. Mintegy jelezték, hogy idefent béke uralkodik. Sok ismeretlen fajta színes állatkát láttam köztük: Renato azt mondta, hogy Afrikából szállnak át ehhez a kristályforráshoz. Ahogy ott ültünk, behunytam a szemem, és megint ugyanazt láttam, mint odahaza az erkélyen. A lejtőn, melyen felmásztunk, betonút épül, és ahol most ülünk, szálloda golfpályával, amilyen nincs még Máltán, és a kristályforrást, melyért madarak járnak át Afrikából, bekapcsolják az árnyékszékek öblítésére. Ha Magyarországon lennék, Vörösmartyt idézném: „az emberfaj sárkányfog vetemény, nincsen remény! Nincsen remény!”

A Régi Kollégium utcában, velem szemközt nyílt a Ludovisi nevű vegyeskereskedés. Neve ellenére a kereskedő máltai volt és nem olasz. Fiával együtt szolgált ki, és a kenyeret, cukrot, olajat nékem is három-három pennyért mérte, mint a szigetlakóknak. Ludovisi leánya, Mária kétszer hetente nálam töltötte a délelőtti egy részét, és a lakást takarította meg vasalt.

Ijesztően butának találtam. Azt hitte, hogy a repülőgépek pilótái látják az Istent. Egyszer, amikor beléptem az üzletbe, apa és fiú a pult előtt álltak és közvetlenül előttem térdre estek. Hirtelen nem tudtam, hogy mit tegyek. Nem vettem észre, hogy pap lépett be közvetlenül mögöttem, hogy megáldja az üzletet és jókora kolbászt vigyen el ingyen. A ház másik fele a parti főútra nézett. A háztól mintegy harminc méterre csillogott a tenger állandó kétsége. Csak egy keveset kellett lemenni hozzá. Arra gondoltam, hogy egy hét múlva itt lesz a fi-am nyári szabadságra az iskolából. Akkor majd a balkonon ülök, ő meg egész nap a tengerben fürdik. Lady Campbelltől kaptam ajándékba a furulyát, mely itt fekszik mellettem. Ha egyet fújok, azt jelenti: túl mélyre mentél a vízbe. Két fú-

vás: játszatsz ezekkel a gyermekekkel. Három: gyere ebédelni. Olyan meleg lesz, hogy meg is száradsz, miközben átmegy az úttesten.

A parton haladó út a ház előtt csekély forgalmú főútnak mondható. Tekintve, hogy egyetlen garázs sem bontotta meg a házak múlt századi nyugalma, a kevés számú autó az utcán állt. Tekintve, hogy a máltaiak azt képzelték: ha nem gyűjtik meg a reflektorokat, villanyt spórolnak, és így este, a sötétben kocsik rontottak ki az úttestre és bőségesen gázoltak. Ugyanakkor nem szabad azt hinni, hogy a máltaiak rosszindulatú emberek lettek volna. Éppen az ellenkezője. Az autóbuzson például, ahol csak ülőhelyeket és két állóhelyet engedélyeztek, gyakran szállt fel egy harmadik állóhelyes utas. Mikor a kalauz figyelmeztette, hogy számára nincs hely, mosolyogva leszállt. Egyébként az autóbuzsokon, a vezető mögötti sarokban fenn, latin idézet állt a Szentírásból, mellette friss virág apró tölcser vízben. Minden vezető ismerte a latin szöveg fordítását. Az autóbuzsokat számuk mellett színezésük különböztette meg. A zöld-sárgára festett Valettából ment Bryan szállására a Guarena Palace-ba, hozzám a kék-fehér jött ugyanonnét. A festett autóbuzs színei az analfabéták miatt voltak; nagyon sok máltai, különösen a nők, nem ismerték a számokat, és csak az autóbuzs színe igazította el őket. A legkülönösebbnek mégis azt találtam, hogy máltai nyelven az Istent Allahnak hívták. A katolikus Istent a föníciai eredetű és a tuniszival majdnem azonos arab nyelven.

Amíg Máltán éltem, három helyet kedveltem a legjobban. Az első Áin Tufiecha volt a sziget déli partján. Renato vitt arra kocsiján, de ő sem tudta, milyen szép. Tornyosodó sziklák közt kellett lemenni egyenesen, meredek ösvényen a vízhez. Sehol ember a közelben. Itt levettem ingemet, a nadrágot, és lerúgtam szandáljaimat. A sziklák közt belebújtam a nádba és a tengerbe. Az apró, csapattostul bujkáló halakon kívül rengeteg rák lesett reám félelem nélkül a kövek és kavicsok tömkelegéből. Úszásról aligha lehetett szó, két-három karmozdulatnál többről a víz alatti sziklák tömegében. Olykor egy-egy lapos sziklát választottam ki és azon napoztam, vagy hason fekvé szembefordultam a három-négy másodpercenként beérkező kis hullámokkal, és néztem, hogyan lesznek végül habosak, kristályosak és tapadnak vállamhoz. Érdekes módon Áin Tufiechában nem gondoltam csak Áin Tufiechára, azaz vízre, rákokra, sziklára és hullámra, mintha csak az emberi társadalom nem alakult volna még ki, és itt élnek egyedül a tengerben.

Második kedvenc helyül házam tetőterasa ajánlkozott. Nem annyira nappal, mikor a parti utat és a tengeröblöt is láttam közvetlenül lábam alatt és távolabb a tengert, hanem éjszaka, amikor matracot hoztam fel, hanyatt feküdtem rajta és nem láttam csak az eget. Soha ennyi ezer csillag nem ragyogott az égen, mint Máltán. És nem is egy domború síkon fénylettek egyenlő messziségben, hanem az egyik közelebb, a másik távolabb ragyogott az óriási úrben. Olyik halványkén fénylett, olyik mint vörös pont körbeforogni látszott, néhány sárga mintha éppen kihunyni készült volna. Elfeküdtem alattuk. Magamból csak lábujjaimat láttam, de ezek sem számítottak a mindenséggel szemben. Legfeljebb azon csodálkoztam, hogy ilyen jól látok. Két évvel korábban, mindjárt Zsuzsa halála után észrevettem, hogy se újságot, se könyvet nem tudok olvasni, hacsak kartávol-

ságra nem tartom a szememtől. Elmentem a szemüveg-kereskedőhöz, aki megvizsgált és elküldött egy szemorvoshoz egy levéllel, melyet ő maga írt és gondosan leragasztott. Sértő jelenségnek tartottam ezt, és kinyitottam a borítékot. A szemorvoshoz intézett levélben az állt, hogy 3–4 hónapon belül megvakulok. Lakásomban megkíséreltem felkészülni erre. Leragasztottam papirossal az írógép betűit. Bekötöttem a szememet, kimentem a konyhába, tüzet gyújtottam, és így tovább. Aztán elmentem a neves magyar szemorvoshoz Londonban. Átadtam néki a felbontott levelet. Az orvos megvizsgált, szemüveget rendelt közelre és távolra, majd kijelentette, hogy megvakulásomról szó sincsen. Mondtam neki, ne vigasztaljon, állítólag Homérosz is vak volt, amit nem hiszek el valakiről, aki az esti borszínű tengerről írt, de semmi kétség, hogy Milton megvakult és lányainak diktálta verseit, és nékem is szereznem kell valakit, akinek diktálni tudok. Mire az orvos megesküdt, hogy nem hazudik. Igaza lett, de ekkor Máltán úgy éreztem, hogy távolbalátásom rendbejött. Csak tízesztendős fiam botránkozott meg azon, hogy meztelenül fekszem a háztetőn, és angol nevelése miatt ágyba akart parancsolni. A mindenség látványa azonban jobban vonzott, semhogy engedtem volna néki.

A harmadik hely, ahol boldogan megfordultam, Bryan March szállása, a Guarena Palace volt. A palota üres, homokos térségre nyílt, a fővárostól mintegy tíz kilométerre. A kis előszobából az ember kereszt alakú, nagy terembe lépett, oldalt a kereszt szárai mellett négy szobával, az ebédlővel, a konyhával és két hálószobával. A nagy tükörrel, freskókkal és szentképekkel felszerelt teremből díszes lépcső vitt az emeleti, ugyancsak kereszt alakú nagyterembe és a négy hálószobába vendégek részére. Oldalt, az emeleti folyosó mellett néhány szerzetesi zárka, ahol a házvezetőnő, a szakácsnő és a szobalány lakott. A két nagy termet 17. századi asztalok, székek és szekrények díszítették, amíg a hálószobák bútora modernebb és szimplább volt. A kastélyhoz óriási, magas fallal körülvett kert tartozott, a bokrok közt a kertész láthatatlan kunyhójával, szőlővel, gyümölcsfákkal és magas lakótoronnyal a kert végében, hol nem lakott senki. Andris fiammal és Katalival kergetőztünk és játszottunk bújócskát.

Bryan March nemcsak a legszebb palotában lakott, hanem a legműveltebb ember volt valamennyi közt, akiket Máltán ismertem. Hétfvégén gyakran ültem vacsorameghíváson, boltíves kis ebédlőjében. Rajtam kívül állandó vendég volt Lady Campbell és Bryan March távoli rokona Oslóból, egy Helga nevű, vagy huszonöt éves festőnő. Felteszem, hogy a szép lányt a házban Klári csak azért tűrte, mert kezdettől fogva a máltai fiatal festők védnöke volt, műtermet szerzett nekik, állami díjakat könyörgött ki számukra és kiállításokat szervezett, melyeken nem máltaiak, hanem látogató angolok vettek részt, és mindent összevásároltak. Másik oka Klári türelmének valószínűleg az volt, hogy a lány, Bryan-nal együtt, ama ritka fajtahoz tartozott, akik Klári festészeti nézeteivel sohasem szálltak vitába, ami részemről lehetetlennek tűnt. Körülbelül egy hónappal azután, hogy Máltában megtelepedtem, a Guarena Palotában ültünk vacsorán hatosban Bryannal, Lady Campbellel, a kis Katalival, és Klári képzőművészetről mesélt nekünk.

– Csak néhány esztendőre van szükség és meglássátok, a múzeumokból ki-dobják Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rembrandt és a többi úgynevezett alkotásait, hogy helyet szerezzenek a modern festészet remekeinek.

Amikor Klári ezt mondta, a szobalány éppen a frissen sült rostélyost hozta be, amely illatával szájpaplásunkhoz tapadt, úgyhogy megértettem, hogy Lady Campbell is csak nyelt egyet. Én azonban nem tudtam hallgatni:

– Amiről beszélsz, elég ritka a történelemben, de egyszer már biztosan megtörtént – mondtam és Helga csodálkozó pillantásával találkoztam, amint fölnézett a marhahús felett. – Krisztus után négyszáz táján vagyunk, amikor az új hit, a kereszténység diadala már biztosítottnak látszott. A pogány templomokat sorra bezárták és hagyták, hogy összedőljenek, vagy mint az epheszoszi Diána-templom oszlopait, hajón Konstantinápolyba szállították a Szent Szófia-templomhoz. A pogány istenek szobrai addig tisztelet vagy imádat tárgyai voltak, míg hirtelen démonok lettek más szobrokkal egyetemben. A legtöbbjét összetörték.

– Úgy tudom – szolt közbe Lady Campbell –, hogy még ezer esztendővel később is, ha a paraszt a földjén elásott pogány szobrot talált, a paphoz vitte és ünnepe keretében összetörték. Mi vetett ennek a szokásnak véget?

– Egyrészt – mondtam – a felvilágosodás, másrészt Cosimo Medici és hasonló gazdag emberek pénze.

– Hogyhogy?

– Úgy, hogy a paraszt, aki a szobrot megtalálta, két lehetőség előtt állt. Vagy elmegy papjához és összetörük Vénuszt, vagy elmegy Cosimóhoz, kap tíz aranyat a szoborért, amivel több földet vásárolhat magának, mint amennyije van.

– És mi történt a pogány festményekkel?

– Lekaparták vagy lemeszelték őket.

– Olvastam – jegyezte meg Lady Campbell – egy tizenötödik századbéli római házról. Mikor lebontották, alatta nagy római szobor felét találták.

– Tehát lebontották a mellette lévő házat is, és megtalálták az egész szobrot.

– Miért ástak el annyi szobrot? – kérdezte Klári.

– Mert remélték, hogy a kereszténység ideiglenes győzelme után visszajön megint a pogány világ.

– Egyszóval – mondta Klári diadalmasan –, azt akarod mondani, hogy az ókori művészet és a keresztény szobrászat és festészet közt akkora a különbség, mint Michelangelo és Picasso között?

– Ezt vallom, mihelyt meglátom, hogy a pápa a Vatikánban lekaparja Michelangelo Utolsó ítéletét a Sixtusi kápolna faláról.

Ezen még Bryan is merészelt nevetni.

– Magával nem lehet vitatkozni – zúgolódott Klári, mikor vacsora után kiültünk a kertbe.

A nappal Máltán bizonyos mértékig szegényesnek tűnt, hiányzott a sok fű, a sok virág, a sok fa. Az éjszaka azonban kárpótlást nyújtott ezért, sötétséggel és misztikus fényekkel, szentjánosbogarak tömegével és érthetetlen, pattogó zajokkal a bokrosokból. Ráadásul kígyók nem léteztek Máltán, nem úgy, mint a két rokon földrészén, Tuniszban és Szicílián. A legenda szerint hajótörése után Pál apostol dobta tűzbe a máltai kígyót, mely többé nem éledt fel.

– Mesélj nekünk – kért Bryan, mint szokásosan, valahányszor kiültünk vacsora után a kertbe.

– Miről? Magamról vagy a történelemről?

Bryan látta, hogy Petronius könyvét hoztam magammal, a *Satyricon*.

– Múltkor magadról beszéltél. Most taníts bennünket Petroniusra.

Eldőltem a fekvőszéken és beszéltem Petroniusról, aki egy elsüllyedt világból olyan érthetően szól hozzám, mintha a testvérem lenne. Ő tudta, hogy a sötétség oszlopa már ott áll a házak előtt, de ez nem gátolta abban, hogy szórakozzék, és aztán, mikor Néro halálba küldte, összetörte azt a gyönyörű vázát, amelyről tudta, hogy a császár szeretné örökölni.

Aztán elmondtam Petronius novelláját, az epheszosi özvegyről. A fiatalasszony elhunyt férje holttestén feküdt a sírboltban, nem akart sem enni, sem inni, hogy a szeretett férfival együtt halhasson meg. Odakint egy katona őrködött az akasztott gazember testére, nehogy rokonai ellopják, hogy eltemethessék. Meglátta a katona a világosságot a sírboltból, lement, egy ideig hasztalanul próbálta rábeszélni az özvegyet, hogy vegyen táplálékot magához, de végül sikerült. Aztán csokolózni kezdtek és javában szeretkeztek a síron. Mikor a katona kinézett a sírboltból, látta, hogy a rokonok ellopták az akasztott ember hulláját, vagyis halálbüntetés vár reá. „Ne félj” mondja az asszony, itt van a férjem hullája. Segítetek kivinni és felhúzni.”

Velem versenyben, Bryan közel háromnegyed liter kubai rumot ivott, tehát nem mert hazavinni kocsján, tehát, mint nemrégiben egyszer, felajánlotta a három emeleti vendégszoba egyikét. (A negyedikben Helga aludt.) Levetkőztem, és egy ideig Petroniust olvastam. Éppen ott tartottam, hogy Encolpius szeretkezni készül, de nem tud, mikor halk kopogás hallatszott az ajtón. Miután mindig meztelenül alszom, sietve felhúztam a fürdőnadrágot és kinyitottam az ajtót. Helga volt ott halványkék pizsamában.

– Csak egy cigarettát akarok kérni tőled – mondta nevetve és leült az ágyra. Pizsamája zsebéből finom cigarettás dobozt húzott ki és megkínált vele.

– Közel harminc évvel vagyok idősebb nálad. Minek köszönhetem a kegyet? Mielőtt felelt volna, összevissza csókolt és harapott.

– Ha azt válaszolnám: miután Bryan nem vehető számításba felesége miatt, és te vagy az egyetlen férfi a közelben, hazudnék és megaláznalak, pedig ez nem igaz. Ha azt állítom: csak bujaságból, akkor is hazudnék.

– Akkor miért?

– Ne tudom pontosan. Imponálsz nekem? Szeretlek egy kicsit? Kíváncsi vagyok, hogy tudsz lóni? Fiatal lány vagyok még, nem nagyon értem az okokat.

– Meg vagyok hatva – nevettem.

– Lehet azonban, hogy csak magamnak akarok gyönyörűséget szerezni. Azaz, hogy élvezel. A fiatalok, rájöttem, még nem értenek ehhez.

Az öregember vizsgálzik, gondoltam, miközben lehúztam róla a pizsamát és megborzadtam szépségétől.

Horváth Elemér

szkinhed a halálára gondol

*az őseim a földhöz közel éltek
s bár nem tudom hogy vállalnának-e
ilyen hatalmas távollét után
hadd nevezzem néven a gyökereimet
heziodosztól hamsunig s tovább
bertram del borniótól d'annunzióig
elfajzott dekadens degenerált
utálom kardomat mellyel rátok török
hittel hívén hogy megváltom magam
általatok a végső géniusz
utolsó (mint annyiszor eddig is)
csatája lesz ahol az áldozat
elmúlik s újra újra visszatér
a föld a fény a végzet és a vér*

sírvers

*sírverset fiatalon írtam
amikor halhatatlan voltam
most a világ kevésbé komplikált
meghalok s minden sírvers hiúság*

hegemónia

*a kortések handabandáznak
plakátmagányban ékes szólamok
ásítasz meggyilkolod az anyámat
mi jöhet ezután? forradalom?*

eroica

(öreg forradalmár ifjúságára gondol)

*temperamentum kérdése talán
hogy forradalom lesz-e itt avagy
hosszú lassú reformok korszaka
ez utóbbi a mi dolgunk öregeké
türelmes pizsmogás inggombbal cipzárral
mikor koncertre készülünk
s eszünkbe jut hajdan fiatalon
úgy ment mindez mint karikacsapás
s amire kész vagyunk kiábrándultunk önmagunkból is
hátradőlünk a bársonyon s behunyjuk a szemünk
ugyanezt a zenét másképp neveztük valaha
s tudjuk hogy mi változtunk meg nem a világ
és részt veszünk a vastapsban
gépiesen nincs több energiánk*

Fresli Mihály

Rubljev az „eszme” szolgálatában

Andrej Tarkovszkij 1966-ban elkészült filmje, az *Andrej Rubljev* igen kedvelt és nagyra értékelt alkotása az orosz filmművészetnek. Méltán dicsérik és szeretik a filmes szakemberek és a nézők egyaránt.

Azt azonban igen kevesen feltételeznék a film láttán, hogy a közel négyéves alkotói munka (1962–1966) folyamán hány átdolgozást élt meg előbb a forgatókönyv, majd a kész film.

Andrej Tarkovszkijnak és Andrej Koncsalovszkijnek ezeket a változtatásokat jórészt külső elvárásoknak megfelelően kellett elvégezniük. Ezekkel a külső elvárásokkal kapcsolatban felmerül a mű egy egészen új értelmezési lehetősége.

Hogy pontosabb képet kapjunk a forgatókönyv keletkezésének körülményeiről, érdemes áttekinteni V. Pasuto akadémikus 1963-ban keletkezett és mind a mai napig a MOSZFILM moszkvai archívumában őrzött szakmai bírálatát.

Pasuto személyének és a film történetében betöltött szerepének megértéséhez szótárban kell lennünk a következő részletekkel.

Azt követően, hogy Koncsalovszkij és Tarkovszkij 1962-ben megkereste a MOSZFILM vezetését egy Andrej Rubljev-ről szóló film ötletével, a munka koordinálása a filmstúdióban működő I. Művészeti Alkotóközösséghez került. Itt készült el az irodalmi forgatókönyv első és második verziója.

1963 júniusában a rendező átlépett a VI. Művészeti Alkotóközösségbe, így a forgatókönyv és a vele kapcsolatos dokumentumok is átkerültek oda. Az alkotóközösség a gyakorlatban egy manufaktúris elven szerveződött csoport, amelynek feladata a forgatókönyv – majd később a film – munkálatainak koordinálása. Ebben a közösségben – többnyire felkérési alapon – helyet kaptak a filmstúdió munkatársai, külső szakértők és természetesen maguk az alkotók is, akiket jelentősen korlátoztak alkotói szabadságukban.

A munkálatok koordinálása tulajdonképpen a „helyes útra terelés” volt, mert az alkotóközösségek vezetőinek biztosítani kellett a készülő alkotásokban a párt által igen markánsan megfogalmazott népszerű eszmék érvényre juttatását.

Az alkotóközösség berkein belül a munkarend a következő elven működött: a szerző megadott határidőre leadta a vállalt művet, az alkotóközösség ülésezett és megvitatta az alkotást. Az ülés eredményeként javaslatokkal állt elő, amiket a következő ülésig a szerzőnek célszerű volt megfogadni, és művét kijavítani, hiszen a tiszteletdíj kifizetése is ettől a szervezettől függött.

Amennyiben az alkotó nem, vagy nem eléggé vette figyelembe a javaslatokat a forgatókönyvvel kapcsolatban, nagy biztonsággal számíthatott az elmarasztalásra, ami természetesen együtt járt azzal, hogy nem fizették ki neki a tiszteletdíját. Az alkotóközösség

munkatársai között voltak valóban jobbító szándékkal hozzászóló tagok, akiket elsősorban a szakmai problémák érdekelték, és magától értetődően a politikai eszméket erőltető elvtársak is.

V. Pasuto 1963. 10. 10-én kelt szakvéleményéből kiderül, hogy a történész a VI. Művészeti Alkotóközösség felkérésére az elvégzett munka értékelésére kapott megbízást.

Pasuto bírálata két jól elkülönülő részből áll össze. Az első rész a forgatókönyv harmadik változatának fontosságát, időszerűségét taglalja négy pontba szedve, a második rész útmutatást tartalmaz a jövőre vonatkozóan.

„A forgatókönyv Andrej Rubljov életét és művészetét mutatja be. Ezt a témát feldolgozó történelmi művészfilm – szükséges dolog, négy okból is.

Először is, a népek meg kell ismernie, hogy milyen mélyen gyökerezik az orosz festészet, és meg kell értenie annak művészeti, társadalmi, szociálpszichológiai lényegét.

Másodsor, mivel az orosz művészet sokáig az egyház hatása alatt állt, ezért alapvető dolog az orosz humanizmus születésének és fejlődésének bemutatása, amikor az a gondolkodó és érző embert az irodalomhoz és a művészethez közelítve, folyamatosan gyengítette az alkotóerőt gúszba kötő egyházi dogmatizmust. Világos, hogy a téma ilyen irányú megközelítése, ami a betekosodott pravoszláv egyházat igaz valójában mutatja meg, a tudományos ismeretterjesztést és a logikailag megalapozott vallásellenes propagandát egyaránt szolgálja.

Harmadsor, mivel a kortárs burzsoá ideológusok mindinkább Oroszország múltjának elferdítésére törekednek, elvetve a kultúrában a népi, nemzeti és az autochton elemek létezését, Nyugatról és Bizánctól való átvételből eredeztetve azt; tagadják az orosz népben gyökerező művészi eredőt, hitványnak, a megbocsátástól és az istenfélelemtől elvakultnak tekintik, olyanok, amely csupán fellángolásra képes és vak megsemmisítő tombolásra. Világos, hogy a jelenlegi helyzetben az olyan magas szintű kulturális értékek, mint Rubljov, a Kreml, a novgorodi építészet stb. rendkívül fontosak – hiszen azoknak az embereknek a győzelmét szimbolizálják, akik a nemzeti művészet gyökereiből töltekeztek. A művészet terén folyó antikommunizmus eszméjével folytatott harcban ez a kérdés nagy jelentőséggel bír.

Végezetül, nem kevésbé fontos a Horda elnyomó szerepének, a városok elfoglalásának, az emberek és a művészet feletti gyalázatnak a bemutatása. A film a Hordát a nép lelkét kiszípolozó elemként mutatja be.”

A négy pont a következő kulcskérdésekre vonatkozik: a népnevelés, az egyház támadása, a burzsoá ideológia támadása, a Horda elnyomó szerepe.

Mind a négy pontban a közös elem a harc, a küzdelem. Harc a nép felvilágosításáért, harc az egyház dogmái, kultúrája és intézményei ellen, küzdelem a szocialista ideológiát támadó burzsoá demagógia és az orosz népet meggyalázó „Arany horda” ellen.

Pasuto, miután kifejti, mennyire szükséges egy történelmi film a szovjet filmművészet számára, aggodalmát fejezi ki az ábrázolás történelmi hitelességét illetően.

„Értékelésben elsősorban a forgatókönyv történelmi hitelességének alapvető problémájára térek ki. Mivel nem fantasztikus, hanem művészeti-történelmi forgatókönyvvel állunk szemben, magától értetődik, hogy Andrej Rubljovot a saját korának megfelelő környezetben kell bemutatnia. Amennyiben őt korának egyik legnagyobb alkotójának tartjuk, úgy a forgatókönyvről elvárható, hogy megoldják a legnehezebb feladatot: A. Rubljov alakjának egységes megformálását, mind történelmi, mind művészi értelemben¹.”

A „mind történelmi, mind művészi értelemben egységes megformálás” érdekében a szakvélemény írója konkrét szempontokat ad Rubljov alakjának „helyes” értelmezéséhez.

¹ Az eredeti szövegben is aláhúzott mondat.

„Alakjának történelmi értékeléséhez kapcsolódva megemlítjük azokat a főbb jellemzőket és hangsúlyos pontokat, amelyek A. Rubljov korára jellemzőek voltak. Rubljov nem sokkal a Kulikovói csatát megelőzően született, majd az 1425 és 1453 között zajló feudális háború tetőfokán hunyt el, amely a moszkvai vezetés centralizáló politikájának győzelmét hozta; a grünwal-di csata kortársa volt – ami a szlávok és litvánok győzelmét hozta a német lovagrend felett. Rubljov korában zajlottak más események is, olyanok, amikor a nép meghatározó hangját hallatta – elég csupán a moszkvai népfelkelést említenünk (1382), vagy a novgorodi népfelkelést (1418) stb. Az osztályharc fenyegető rémének árnyékában a feudális urak megerősítették a hatalom szervezeteit a parasztok és a városi emberek féken tartására; a tatárelles felkelések lendülete a fegyveres erők megerősítésére ösztökölte őket – s ez az ország javára vált; azonban mindennek súlya a nép vállára nehezedett.

Az Egyház engedményeket kapott a Hordától – garanciát vagyónának és rítusainak sértetlenségére annak fejében, hogy a kánokról is imát mondanak.

Érthető, hogy a Horda hatalmának megdőléséig az egyház óvatosan kezelte a problémát, noha tömjénezte az amúgy vitathatatlan orosz győzelmeket annak érdekében, hogy morális tőkét kovácsoljon belőle. Mindezek mellett az egyház hatalmas földbirtokokat harácsolts össze, és küzdelmet vívott az állammal azért, hogy megőrizze azokat. Az egyszerű nép sokszor felkelt fegyverrel a kezében a papság ellen, felgyújtotta az egyházi vagyont, az ikonok elégetésétől sem riadva vissza. Az egyház kíméletlenül leszámolt az engedetlennel, elnyomva a nép eretnek szabadgondolkodását.

Az Andrej Rubljov alakjának szentelt forgatókönyvet a kor szellemének kell áthatnia. Ha nem is érint minden fontos eseményt a korból, pontosnak kell lennie azok bemutatásakor, művészileg meg kell alapoznia az orosz felvilágosodás hirdetőjének megjelenését, amikor az orosz nép karddal a kezében vitta ki jogát a nemzeti léthez.

A forgatókönyv az 1400–1424-ig terjedő időszakot fogja át, és két részből áll. Az első (1408-ig) a hős ifjúkorát mutatja be, tehetségének fénykorát és alkotói krízisét, a második rész – újjászületését a munkára és az életre.

Tekintsük át, miként értelmezi a forgatókönyv az akkori társadalmi-politikai élet egyes főbb elemeit: dolgozó nép, államhatalom, egyház, tatár Horda. Ezt követően térjünk rá azokra az általános érvényű megjegyzésekre, következtetésekre, melyek Rubljov alakjának történelmi és szociálpszichológiai megalapozottságát érintik.

A nép – a forgatókönyv központi eleme, szinte minden cselekmény az emberek között zajlik. Ez jó dolog, hiszen a nép – Rubljov humanizmusának és művészetének forrása.

A nép – a nemzeti függetlenség eszméjének hordozója, amelynek megvalósulása egyre közelebb van. Ebben az értelemben már a prologus is szimbolikus: a kulikovói csatát követően a Horda hatalma még tartotta magát, mint a nyeregben ülő tatár a torkából kiálló nyílvevesszővel. A nép hiszi, hogy az iga ideje lejárt (»Bánat«)².

A nép, a társadalmi tiltakozás képviselője – a futó lázadó, a hatalomra veszélyes leleplező csepűrágó (»Csepűrágó«, »Bánat«) vagy a gyújtogató alakjában (»Ünnep«); a novgorodi és pszkovi népfelkelések szele is élér Rubljovhoz.

Az alkotó nép az, aki mindent megold (a második rész prologusa, »Megvakítás«, »Harangöntés«). A parasztok, a nincstelenek társadalmi és nemzeti tiltakozása képezik a film alapját.

E téma értelmezése mélyre nyúlik, köszönhetően a politikailag megosztott államhatalom remek bemutatásának. Annak a hatalomnak, ami eltámassza az igazi szépséget (»Vadászat«), az építő népet (»Megvakítás«), az életörömet képviselő népet (»Ünnep«) és a Horda által elnyomott népet (»Ostrom«).

² A jelen szakvéleményben idézett egyes epizódok és jelenetek a munka folyamán átszerkesztésre kerültek. Ezért találunk itt utalást olyan epizódok címekre, amelyek nem kerültek be a film végleges változatába.

Ideológiailag gazdagítja a forgatókönyvet az egyház szerepének és a harácsoló, népelnyomó kolostorok hiteles értékelése. Miközben a nép éhezik, a kolostorok gazdagodnak (»Vénasszonyok nyara«) és terített asztallal és lakóhellyel várják a Kirillhez hasonló jövevényeket; a kolostorok uzorások és népnyalók. Mindez nagyon élénken és meggyőzően tárul elénk.

Végezetül a Horda – a Ruszt és népét leigázó erő. E téma kidolgozása már a prologusban megkezdődik és a »Leányok mezején« át »Vlagyimir elfoglalásának« jelenetig tart.”

Nem kell történésznek lennünk ahhoz, hogy érezzük a sorok mögött megbúvó, onnan hol óvatosabban, hol nyíltan előbukkanó rejtett pártideológiát. Nem célunk az idézetben említett történelmi események értékelése, viszont néhány dolgot szükséges tisztázni.

Andrej Rubljov valóban a Kulikovói csata (1380) előtt nem sokkal, 1360–1370 körül született. A pontos dátumot nem ismerjük, a hozzávetőleges dátum is csak feltételezésen alapul.

Az említett novgorodi népfelkelés tényét, melyben a nép már „hallatta hangját”, erős kritikával kell kezelnünk. Ismeretes, hogy a középkori Novgorodban egyfajta sajátos „demokrácia” uralkodott. A gazdag kereskedőváros területileg is két részre oszlott: a gazdag kupecsek és a szegény kézművesek városrészére. Ebből szinte természetesen adódott a két városrész szembenállása. Az említett lázadások nem az „elnyomott” parasztok, a rabigát lerázni szándékozók lázadásai voltak, hanem gyakran személyes ellentétekből kirobbanó helyi csetepaték, amelyek általában olyan gyorsan meg is oldódtak, amilyen hamar kirobbantak.

Az ikonok elpusztítására vonatkozó utalás egyenesen mosolyra fakaszt mindenkit, aki akár csak felületesen az orosz középkori kultúrával foglalkozik. Az ikonok ilyen elpusztításáról szóló általános érvényű kijelentés nélkülöz minden alapot.

Az egyház és a kán közötti titkos szövetségre vonatkozóan pedig nem találtunk eddig egyetlen forrást sem.

Természetesen ki kell emelnünk azt is, hogy Pasuto „szakvéleménye” nem tudományos céllal íródott, ezért hiányzik belőle mindenfajta irodalmi forrás, vagy arra való utalás. A cél nyilvánvalóan ideológiai volt, s a szakmai véleményalkotást a szerző inkább pártfeladatnak tekintette.

A kor ismeretében egy dolog azonban teljesen világos: az alkotóközösség tagjaitól azt várta el a MOSZFILM vezetősége és ezen keresztül a párt, hogy minden eszközzel támogassák az ideológiát. Ebből a nézőpontból viszont Pasuto szakvéleménye kifogástalan. A kezdeti négy pont – a nép, az ideológia, az egyház és a Horda – tekintetében „szakértelmével” megalapozott útmutatást ad az alkotóknak.

El kell ismernünk – akármilyen furcsán hangzik is ez a feltételezés –, hogy az Andrej Rubljov a hatalom szempontjából – propagandafilm. Célja, hogy népnevelő funkciójával segítse az elnyomott néposztály esztétikai nevelését, bemutassa a nép szenvedéseit és ellenállását az elnyomókkal szemben, végül pedig hatékony eszköz legyen a burzsoá reakciós erővel szembeni politikai-ideológiai harcban.

Ezt a nézetet támasztja alá a MOSZFILM archívumában fellelt valamennyi dokumentum. Különbségek azért adódtak az ideológiai megnyilvánulások intenzitásában az egyes szakértők között.

Pasuto végül a következőkkel zárja véleményét:

„A forgatókönyvírók teljesen átdolgozták műveiket a konzultáns megjegyzései alapján, aminek eredményeként a forgatókönyv megszabadult az egyház idealizálásától és a társadalmi értelemben vett kiforratlanságtól. Helyet kaptak benne parasztok, lázadók, a nép éhezését bemutató jelenetek, elmélyült Rubljov művészi újjászületését bemutató folyamat megalapozása, pontosításra került a Horda szerepe stb. Ennek eredményeként sikerült Rubljov alakját művészi hiteles

társadalmi-politikai háttérben elhelyezni, és helyesebb értelmezést adni alakjának, történelmi és szociálpszichológiai értelemben.”

Nem állítjuk, hogy Tarkovszkij akár egy percig is hitt volna ebben az eltúlzott ideológiai maszlagban. Ellenkezőleg. Ő egy művésztől akart filmet készíteni. A művésztől, aki alkotói krízisbe jut és feloldja azt. A rendező keze azonban meg volt kötve. Alkotói szabadságát a vezetőség erősen korlátozta. Noha a MOSZFILM vezetősége mindvégig tisztában volt az alkotás nagyszerűségével és a rendező tehetségével.

A „szakértő” végső javaslata így hangzik:

„Összességében úgy látom, minden alapja megvan annak, hogy javasoljam megfilmesítésre ezt a kiváló forgatókönyvet. Nincs kétségem afelől, hogy a forgatókönyv alapján elkészített film nagy érdeklődésre számíthat itthon és külföldön egyaránt.”

Hogy a filmet elkészülte után újra meg kellett vágni, és hogy a Szovjetunióban több évig nem vetítették, azt is bizonyítja, Tarkovszkijnak a fent említett megkötések ellenére mégis sikerült szuverén műalkotást, s nem propagandafilmet létrehoznia, amely mentes volt a párt ideológiájától. A filmrendező további sorsa arról tanúskodik, hogy ez hazájában nem számított bocsánatos bűnnek.

(A fordítás alapjául a MOSZFILM Filmstúdió által 2004-ben rendelkezésemre bocsátott dokumentum szolgált, amelynek részletei először jelennek meg magyar nyelven.)

Folyóiratunk megjelentetését a
Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram



és a

József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány
támogatja.