

SÁNDOR IVÁN

*Pauló a görög tengerparton (2.)**

Isméné megvárt.

Nem volt efelől kétségem.

Ami közöttünk már eddig is történt, ha nem is életre szóló kapcsolat, ám nagy kaland. Ilyenkor négy esztendő nem hosszú idő a várakozásra. Az évekkel előbbi búcsúnál éreztem, olyannyira összekapcsolódott a tekintetünk, hogy megtartja az idő hídja.

Mindent eltakaró esőben láttam.

„Szurdok szélén áll (írtam).

Hatalmas, széltől csiszolt sziklatömbök. Kisebbek is, egymásra rétegezten. A szurdok, meredek partok között kígyózva, mitikus tömegsír. De a holttestek nem itt vannak. Sem Oidipusz apateste, sem Iokaszté anyateste, sem Antigoné nővérteste, sem Eteoklész és Polüneikész fivérteste.”

Követni kívántam, amint (írtam), „elindul, hogy beleveessen az elbeszélhetőségbe”. Tekintete a sorsa esőfüggönye mögül négy éven át kísért.

Átlátható volt, hogy a közönye nem nekem szól. Nekem a várakozásra való felhívása szólt. Az irántam tanúsított érdeklődése: mit kezdek a sorsára, (a másokéra is) irányuló közönyével?

Míntha szemrehányás is érezhető lett volna, amiért én elvontam róla a tekintetemet, másnak a *Követés*-ével foglalkoztam, nem a tervezett Iszméné-regényt írtam meg.

Ott volt, írtam négy éve, amikor anyja véget vetett életének, apja kiszúrta a szemét, amikor fivérei egymás kezétől estek el, látta nővére halálát, nagybátyja bűnhődését, s a véres gomolygásban már nem kívánt nézni, nem kívánt látni.

„Ilyen az európai kultúra első nagy közöny-ábrázolása” – írtam.

Akkoriban már azt is eldöntöttem, hogy visszafelé kell indulnom, a születése előtti eseményekhez. Ha Iszméné érzem a Labdakiádák története főalakjának, ez kapcsolatban van azzal, amit a mítoszoknak a Periklész-korban is, annak alkonyán is feldolgozott, az európai kultúrát két és félezer éven át meghatározó alapokból (önszembenezés, katharzis, erkölcs, közösség), ezredfordulónkon működésképtelennek tartok. Miközben Iszméné mindezekre rápillantó tekintetében ott látom ama *közönyt*.

Megkezdődhet az akadályfutás. A regényíró terepe, szemben a sportpályák akadályversenyzőivel, – az ismeretlen. Tervezel, megformálsz, közben a regény nemcsak önmagát formálja (át), – íróját is.

Isménében teljesül be a Labdakiádák sorstörténete. Figyelemre méltó, hogy a mítosz, sem a mítoszt a maguk-koruk képére formáló antik tragédiák, ezt nem vették figyelembe. A nagy drámai triász változatai különbözőek, azonban különbözőségeikben is, a Periklész-

* Az *Argoliszi öböl* című regény munkanaplójából.

kor eszményvilágát tartósítva a mindent meghatározó alapértékeket szublimálták a mítoszról. Olyan elementáris erejű „átesztétizálással”, hogy két és félezer éven át maradóan rá tudták azokat vésni a napnyugati kultúra viaszábláira.

A szokratészi-platoni barlangmetafora szerint az odabent ülők a barlang falán árnyékként a megismerhető „részt” látják, s úgy gondolják az maga a valóság. Ám ez, mondják a filozófusok, csak a megismerésre váró „rész” visszfénye. Iszméné tudatában „benne van” ama megismerésre váró, azonban elfojtódik, *nem* része érzésvilágának-sorsának, a tradícióba sem épül be. Abban az értelemben van jelen amit Schelling „platonizál”: ... a világ nem megismerhető részének egy létet tulajdonítunk, nem azért, hogy abban az értelemben létezőnek nyilvánítsuk, mint amilyenben a megismerő van, de mégsem teljességgel nem létező, (tehát)... a nem létezőről, ám mégis valami módon létezőről beszél...”

Bazsányi Sándor előzékeny párhuzamot von a regényíró módszere(i)m és Leon Battista Alberti az itáliai reneszansz kulcsfigurájának azon elmélete között, miszerint, „Mindenekelőtt oda, ahová festenem kell, rajzok egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.” Így folytatja: „Míg tehát az Alberti féle festmény olyan „ablak”, amelyen keresztül megkomponált belső világra „történetre” látunk”, addig – írja, S. I.-nél a „tekintetek” ablakai kínálnak rápillantást a történetre.

Ez eszembe juttatja, hogy az *Átváltozások kertje* regénykompozíciójában a „hosszanti”- s a „kereszt”-fejezetek alakításában segítségemre volt a Szent Péter bazilika alaprajzáról szerzett élményem. Az is eszembe jut, hogy a *Drága Lív Beszélőjét*, két másik alak kíséretében a Milánói Dómba is elvezette a véletlen. Bizonyára a kompozíció rétegezettségének színjátékosságának a Dóm építészeti szerkezetét is idéző kényszere okán.

Az Iszméné-regény felvillanásakor három nagy rész jelent meg képzeletben: az Oidipusz születéséig tartó, az Oidipusz haláláig vezető, majd az egész család pusztulása, az egyetlen életben maradóval, Iszménével. Mindháromban megragadó lehetőségek: harc, tisztítás–önpusztítás, vérfertőzés, vakszerelem, áldozat, hatalmi küzdelmek...

Meg lehet csinálni egyes szám harmadik személyben megszólaló elbeszélővel, nem törődve a jól ismert problémával: honnan tudja, mindazt, amit elmond a „mindentudó” Beszélő? Át lehet ezen a dilemmán lépni, folytatva-továbbcsiszolva a modernitásnak a poszt *után* is hasznosítható poétikáját, amiként például Spíró György tette sikerrel a *Fogságban*.

Nem volt kedvem hozzá. Évekre lett volna szükségem, hogy mégjobban beássam magam a korszakba, a hatalmas irodalomba, az áttekinthetetlen antik mítosz-világba. Nincs ehhez életidőm, gondoltam, nincs egy ilyen változathoz nyelvem, pontosabban: nincs reményem egy olyan nyelv megteremtésére, amelyben az episztemológiai horizontot egy sztoriban esztétikailag működtethetem.

A másik megoldás az egyes szám első személyű Beszélő, akinek rekonstruáló-belevetítő *énje*, hajlamom szerint hitelesen működtethető. De ez két újabb problémával jár. Az első: ha a Laiosz-részből választok elbeszélőt, az *már* nemigen élheti meg a következő két korszakot. Ha viszont az Iszméné-időtérből választok, az *még* nem lehet ott az események kezdetén.

Megoldható persze az ilyen dilemma, – minden problémához található „megoldó” regénytechnika –, például emlékek felidézésével, álmokkal, sejtetésekkel, csakhogy García Marquez után nevetséges ezzel kísérletezni; különben is, itt a másik probléma: az Iszméné-történet éppen az értetlenség–megérthetatlenség, a befogadandó befogadásképtelenségének *epikai jele*; hogy rendelkezhetne bármely közönybe süllyedt Beszélő olyan rálátással, amelyben mégis emlékez-megőriz, reflektál önmaga amnéziájára?

Mindezeket a mai regényírás általános poétikai kérdéskörében – a legkülönbözőbb különutakban is jelentkező problémákat figyelembevéve – rögzítem.

Mészöly Miklós többször utalt a maga műhelyproblémaként is arra, mit jelent a regényíró számára az, amikor nem talál megfelelő formát az „anyagának”.

Mi volna, ha éppen ez volna a forma: a küzdelem az Iszméné-vízió formába öntéséért? Ez egyúttal eltüntetheti az egyes szám harmadik személyű, a „honnan tudja a történetmondó?” hiteltelen nézőpontját, ám lehetőséget ad egy olyan egyes szám első személyben „beszélő” történetmondó jelenlétére, amely hitelesítheti az események episztemiológiai megközelítését.

De akkor ez nem „egyszerűen” egy Iszméné regény... Hanem egy ezredfordulós művészregény. Avagy: mindkettő? Az előbbi, az utóbbiban?

Máris mozdulni kezdtek az újabb szereplők. Mai alakok voltak. Egyikük az Iszméné-történetben, – miközben a mítoszt, a maga kora lényegiségeinek feltárásaként „használja” – az „ellenmítoszt” keresi, ugyanis számára ez sorsprobléma, művészetének lét–nemlét kérdése.

Ki lehetne egy ilyen alak?

Író, aki Iszméné regényt próbál írni? Unalmas.

Színházi ember? A *Drága Lív*ben már kidolgoztam a magam színvilágát.

Zeneszerző? Nem értek hozzá. Leverkühn után különben is istenkísértés. Amiként különben Bulgakov Mestere után egy írófigura.

Talán filmrendező. Akit az ezredforduló emberének a Camus *utáni* közönye foglalkoztat. Mersault egy utolsó ordítással még tudott azonosulni a világ univerzális közönyével. Ebben az értelemben rendelkezett a reflexió–önreflexió morzsáival, annak maradékával, azzal, ami a humanista kultúrában az embert emberré tette. Paulót, a filmrendezőt ennek a maradéknak a *hiánya* foglalkoztatja. Erről akar filmet csinálni. Ez a film: a sorsa.

Amiként annak is ez a sorsa, aki Paulót – valójában Pál a neve, a „Paulót” kollégái aggatják rá –, kitalálta, hogy regényt „csináljon” belőle.

Csinálni – a regényíró számára ez idézőjeles fogalom. A filmrendező számára: *más*. Jancsó Miklóstól lehetett az ilyesmit megtanulni. Ő vezette be a filmcsinálás terminuszát. Arra utalt így, hogy mi minden járulékos dolog kell a művészetben „túl” a filmhez: pénz, szerencse, politikai szituáció, stáb, technika, időjárás, színészválasztás. Ha egy filmrendezőt találunk (ki), máris benne vagyunk a kellő összefüggések hálójában is: szűkebb közöség, társadalom, történelmi környezet, kulturácsi hatás.

A Pauló név semmiképpen nem utal Pasolinire, habár volnának rokonvonások. Nemes Nagy Ágnes is írt a Pasolini Oidipusz-filmjéről szóló esszékritikájában arról, hogy minden korszak azt csinál a mítoszból, amit akar. De ő sem tért ki arra, hogy a nagy drámai triász

a saját korszakára irányítottan dolgozta fel a számára is korábbi mítoszt. Érdekes, hogy a hetvenes években sokallta a filmben a kegyetlenséget, a vért, a divatnak való engedelménynek tekintette. Holott Pasolini arra adott példát, hogy nemcsak a mítosz üzen a korszakoknak, de minden korszak a maga létvilága szerint formálja a mítoszt. Az ezredfordulón újranezve a filmet a vértócsák, a kegyetlenségek, a huszadik század gázhalálához-atomhalálához képest nem tekinthetőek túlzásoknak. Miközben azt, ami az elmúlt században történt, – amiként Iszméné számára a Labdakiádák sorsát –, az emlékezetfelejtés, az elfojtás, az amnézia, s a mindezek hatására kialakult traumák kísérik.

Gyáni Gábor, akit történészként folyamatosan foglalkoztatnak hasonló kérdések, Freudra hivatkozva ír arról, hogy „a kellemetlen, vagyis traumatikus élményekre való emlékezés, az elfojtás hatására ismétlési kényszer formáját ölti magára”, s közben régi tapasztalásokat ismét meg, anélkül, hogy emlékezne annak előképére. Felteszi a kérdést: miként transzponálható az egyéni élethez tartozó lelki jelenségeket leíró fogalomkészlet a kollektív emlékezet szintjére?

A huszadik század nemzedékei folyamatosan szembetalálták magukat az egyéni és kollektív emlékezet gyötrő eseteinek elfojtásából kialakult traumatizáltsággal.

Szophoklész „az egészet látja. Amit csak bizonyos távlatból lehet látni... Sohasem uralkodnak el a részletek. De azért minden részlet fontos és tökéletes. Az utolsó szolgaszereplő is kész jellem és sorstanulmány. Az utolsó mondat is kiszámított műremek...”, írja Babits.

De miért olyan „sorstanulmány-hiányos” Iszméné, Szophoklésznel is?

Igaz, az *Oidipuszban* még gyermek, nemigen van sorsa-funkciója, amiként testvéreinek sincs. Ám a *Kolonoszb*an sem több jellem-nélküli kísérő árnyéknál. Az *Antigonében* életre kelhetne nővére oldalán, ám gyorsan a semmibe vész.

Ezen Pauló is töpreng.

Igaza van Babitsnak, Szophoklész jellemei pontosak, kikezdetlenek. Ezért, ahol a maga értékrendjében, minden „kiszámított műremek”, nincs helye annak, akinek nincs értékrendje. Az, aki mindent végignéz és semmit sem lát, méltatlan Szophoklész pillantására. Nála nyomoznak, (önmaguk és mások után), magukra veszik a város sorsát, a közösségért érzett felelősségtől, vagy éppen a törvényektől vezettetnek, az erkölcs nevében szembeszállnak az uralommal, önmaguk felett tartanak ítéletet, utoléri őket a sorsuk.

Ebben a világban Iszméné helye: *üres hely*.

George Steiner írja, hogy Kirkegaard Antigonéja „játszik a »teremtett« személy metaforikus értelemben vett képességével, hogy létében függetlenül magát teremtőjétől, hogy »rajta kívül« és »vele szemben« álljon.” Kirkegaard ezzel kapcsolatban Tolsztojra hivatkozik, aki azt írta kiadójának, hogy Anna Karenina kiszabadult a hatalma alól.

Ez minden műalkotás egyik evidens talánya.

Szophoklésznel Iszméné az, aki ebben az értelemben olyannyira kiszabadult teremtője hatalma alól, hogy alakja, – a rengeteg antikot követő feldolgozásban is – évezredekre eltűnik. Az antik és az antik utáni kultúra nem sokat tud kezdeni egy olyan „létezővel”, aki mindent néz és semmit sem lát.

A huszadik század második harmadában jelenik meg mérvadó erővel Iannisz Ritszosznál (1972). Ezek azok az évtizedek, amikor a művészet, a bölcsélet már szembenéz azzal,

hogy az évezredek értékrend véglegesen archivumba szorult, a humanista kultúra-korszak *utániságában* vagyunk.

A nem ismert–nem megismerhető, ám „valahol” mégis létező szokratészi–platonai probléma végigkíséri a szellem történetét. Mintha ama híres barlang-metaforában szereplő „egyik részhez”, „másik részként” tartozna hozzá, aminek csak azt árnyéka látható. Erről idéztem Schellinget: miközben nem létező, mégis valami módon látható. Ezt gondolja tovább Heidegger, mikor a nyitottságot említi, amely *a létező igaz léte felé nyílik meg*.

A folyamatosan nem létezőben, ám valami módon mégis létezőben, vagyis az igaz lét felé nyíló keresésben jelenik meg a huszadik század közepére–végére az addig „nem látható” ám mégis valami módon jelenlévő Iszméné-fenomén.

Pauló úgy érzi, megérett rá az Idő, hogy benne találja meg filmje főalakját.

Pauló a hatvanas évek elején született. Már megküzdött első filmjeiért, díjat is nyert velük nemzetközi fesztiválokon, miközben eszmélése óta az Iszméné forgatókönyvén dolgozik. Megtanulta, hogy mindig úgy térünk vissza Oidipuszhoz, vagy Antigonéhoz, ahogy önmagunkhoz térünk vissza. Tudja, hogyha korához akar visszatérni, úgy, mint önmagához, akkor Iszménéhez kell visszatérnie.

Milyen lehetett a húgocska tekintete, töpreng, amikor meglátta anyja testét a kötélben, apja önkezével kiszúrt szemét, amikor elbúcsúzott a halálba induló nővérétől, amikor megpillantotta holt fivéreit.

Hölderlinből is merít azok után, hogy információt szerzett egy Gerald F. Else nevű ismeretlen szerző értelmezéséről, amely szerint Iszméné azért tűnik el, mert ő a Labdakiádák sorában az egyetlen épelméjű szereplő. Ezek után főképpen azért érdekli Paulót Hölderlin tekintete, mert tudja, hogy amikor Szophoklészt fordította, már zavart volt az elméje.

Ám hajtja még valami, amiről megteremtőjének sincs fogalma, amikor útjára indítja. Legfeljebb *érzi*, hogy Pauló számára kellene még valami... személyes indíték.

Nem ismeri anyját, apját. Annak a nemzedéknek a tagja, amelyiknek a szülei gyermekként már átérték a második világháborút, az ötvenes éveket, ötvenhatot. Négy esztendőskorában látta őket utoljára a hatvanas évek közepén. Azóta nagynénje neveli. Már elkészítette első vizsgafilmjeit, amikor komódfiók mélyén talál egy fényképet: fiatal lány; nem tud a tekintetétől szabadulni. Miközben próbálja elképzelni, hogy két és félezer év klasszikusai milyenek láthatták Iszméné tekintetét, a fényképen látható tekintettől való megszabadulhatatlanság beépül érzésvilágába.

A nagynénjétől nem kap felvilágosítást.

Majd jut ismerethez, de addig hosszú idő telik el. Nem bánja. A talány, gondolja, ösztönző a munkában.

A hatvanas években születtek művésznemzedékei már nemcsak a Camus-utániságban, a Beckett-utániságban is dolgoznak. Akinek műve „a modern művészet *egyik* végjátéka”, írta Balassa Péter, és idézte: „Eltűnni végleg. De addig tovább rágicsálni. Mindenki tovább rágicsál. Hogy eltűnhessen.”

Paulónak már a Pasolini-film, – a maga kérlelhetlenségével, vértócsáival is, – archív lelet. Számára a görögök teljesítménye iránti szüntelen rajongás, a belső kényszer, ami

a régi alkotásokhoz vonz, felvilágosult nosztalgia. Szembe találja magát az évezredek alapértékek működésképtelenségének olyan, magasszintű átesztétizálásával, mint például Ransmayer *Utolsó világ* című regénye. Nem hagyja nyugodni a gondolat, hogy ama alapértékek, már két és félezer évvel korábban is mindössze *áhitottak* voltak. Hasonlóan George Steiner elgondolásához: „A katharszisz fogalmának megoldatlansága ragyogóan megmutatkozik abban, ahogy az *Oidipusz Kolonoszban* végén elcsillapul a rettegés.”

