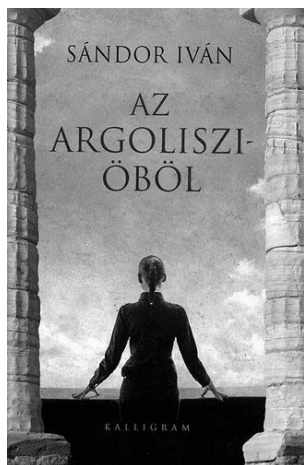


## Horgony nélkül

SÁNDOR IVÁN: AZ ARGOLISZI-ÖBÖL



Kalligram Kiadó  
Pozsony, 2009  
256 oldal, 2600 Ft

A kritikus – miként a Sándor Iván számára oly sokat jelentő Németh László metaforizálja egy helyütt – tökéletlen csillagász, aki (továbbra is Németh szavait véve alapul) lélegzetvisszafojtva lesi: a csillag (az író; netán a mű) arra fut-e, amerre a csillagnéző naiv képletei szerint futnia kell. Amerre a legfényesebb lehetőségei nyílnak.

Akik Sándor Iván hosszú ideje együtt ívelő regény- és esszéepikáját figyelemmel követik, érdeklődésük és vára-kozásaik mocnásaiban megsejthették, megérezhették: a film – mint anyag, gondolkodás- és látásmód, mint *szerepesség* (az irodalom színesztéziásan megalkotható, virtuális-potenciális filmszerűsége), sőt mint „a 20. század művésze” – előbb-utóbb bejelenti igényét e prózakozmoszban való nyomatékos jelenlétre. Az viszont aligha lehetett kó- dolva a műfajközi asztronómia óvatos előrejelzésébe, hogy csillagokat majd a tenger árkában kell keresnünk, ahol atlantiszi meteorit-maradványokként rejlenek, vagy csupán a mélyvízi fénytörés – azaz a teljes fénytelenység káprázata – rajzolja oda őket.

A Sándor Iván-regények eleve többdimenziósak. Sokáig – és nem csekély mértékben mindmáig – az irodalom és a történelem mint emlékezet(hiány) maga képezte azokat a horizontálisokat és vertikálisokat, rétegeket és metszeteket, amelyek az eleinte kazettás, később labirintikus nagyepikai modellek hiánytalan, (ön)reflexív működését lehetővé tették. Az író fokozatosan adaptálta regényeiben bölcséleti és szociológiai nézeteit is. De mindezzel végeredményben megmaradt a humaniorák számára legotthonosabbjának, az irodalomnak a terepén. 2002-es művével nyitott – életpályáját, affinitását, drámaírói törekvéseit tekintve logikusan és szükségszerűen – egy újabb művészeti ág, a színház: a „színházi regény” irányába. 2009-ben *A várható ismeretlen* című elmélkedéskötetének témánk szerinti koronaesszéjében, a könyvet záró írásban (*Pauló a görög tengerparton*) így tekintett vissza komplex regényvállalkozásának közelmúltjára, s adott izelítőt a már készülő *Az Argoliszi-öböl* (2009) koncipiálásából, a *Nem Oidipusz, nem Antigoné, bizony Iszméné a főalak felvezető belső* című gondolatsorban kipattant regényeszméjének megvalósulásából: „Mi volna, ha éppen ez volna a forma: a küzdelem az Iszméné-vízió formába öntéséért? [...] // Ki lehetne egy ilyen alak? // Író, aki Iszméné-regényt próbál írni? Unalmas. // Színházi ember? A *Drága Liv*-ben már kidolgoztam a magam színvilágát. // Zeneszerző? Nem értek hozzá. Leverkusen után különben is istenkísértés. Amiként külön-

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

*A várható ismeretlen* címadó írása egyébként Bak Imre képzőművészt portretizálja. Homlokzat és fedőréteg, megközelítés és belépés, történet és történet többször is szót kér. „Az ezredforduló *újabb* homlokzatai, *újabb* fedőrétegei mögé pillantó tekintet, az identitást nem kikezdő temporalizálás újabb lehetőségeit hívja elő. Átformálódik a klasszikus konstruktívizmus térszerkezet-tana, elemire redukált színvilága is” – így a kezdés. „Bak Imre homogén felületei mintha nem engednék meg a bejutást a kép terébe. // De valóban így van-e? // Kijelentés és kétely apóriájával Hamvas Béla gondolatát idézném fel: belépni a beléphetetlenbe, itt kezdődik a nagy művészet” – így a folytatás. „Azóta elkészült a *Várható Ismeretlen*, Bak Imre újabb pályaszakaszának egyik legjelentősebb műve. Összpontosul benne, ami ennek a pályaszakasznak újdonsága, miközben az előzőeknek organikus folytatása: a talány mint metafizika, a talány mint az élet Rendje” – így a befejezés. Mintha az írói műhelybe is bevezetne a képzőművészeti esszé. Aligha véletlen, hogy *A várható ismeretlen* a *Várható Ismeretlen* szintagma-pecsétje.

*A Drága Liv* sem volt tisztán a színház kulisszáira bízott regény, *Az Argoliszi-öböl* sem mindenesetül regényfilmként forgatja és vetíti magát. Él a forgatókönyvre emlékeztető szövegképzés eszközeivel (egyes fejezetei Pauló irodalmi forgatókönyvének kompakt részei), ám sem a jelen idő helyenkénti túlhatalma, sem az olykor feltűnően rövidre vágott mondatok, bekezdések, sem a nagyszerkezet montázsos jellege nem vonja ki a könyvet abból az áramból, amelybe immár legalább három évtized alkotásai sorolódnak Sándor Iván tollán, s amely az új évezredben a *Drága Liv*, a *Követés* (2006) és *Az Argoliszi-öböl* egymást kereső trilógiaként is olvasható hármásába hullámozott.

A filmes utalások erősek, asszociatívok. Mindenekelőtt a Wim Wenders-hivatkozások, Wenders konkrét szerepeltetése. *A dolgok állása* című 1981-es filmje külön kiemelés nyer. Vajon kevesebb joggal jelenne meg a memória vásznán például a *Lisszaboni történet* (1994)? Hiszen abban a – Paulóhoz hasonlóan – hosszabb időre „eltűnő” filmrendező saját művészi dilemmái lehetséges megoldásaként választja a felszívódást (erre itt a másik rendező, Taas útja is ráfelel). A történet Wendersnél is további (és másképp mitologikus) történeteket terem. Az ő mozija is három főalak (két férfi és egy nő) személyére feszíti az ön- és világmagyarázat-keresést. Csak míg Sándor Ivánnál Pauló és a történetmondó művészettörténész barát, konzultáns is szakaszosan beteljesíti lelki és testi szerelmét a közös múzsa Erikával, a dramaturggal, Wenders olyan delejes nőfigurát – muzsikust, énekest – állít rendező és hangmérnök hőse közé, aki az előbbivel homályos, az utóbbival kétséges kapcsolatot katalizál. Felbukkan továbbá Ingmar Bergman neve (esetleg hathatott a filmrendező Paulóra, valódi nevén Pálra). Felismerhetően Jancsó Miklós ül egy művészklub asztalánál; odébb az (akkori) operatőrje. Kettősük korjelzően ikonikus, és akár a többi név, minőségi művészetként szavatolja a filmet (e művészeti ág sajátossága, hogy az alkotások belső világát sokszor eltakarja a szakma külső, talmi élete, melyet a regény is kavargásában ábrázol). Fábri Zoltántól épp az 1961-es *Két félidő a pokolban* idéződik meg

(Paulónak a háború-, fasizmus- emlékezés, a holokauszt-nyomolvasás is filmtémája), bevillan Sidney Lumettől *A domb* (1965). Filológiai figyelemre méltó, hogy a Pauló-esszé idézett szöveghelye előtt az utolsó említett név a műhelyproblémáiról töprengő Mészöly Miklós neve. S mégiscsak Mészöly adta közre 1976-ban a *Film* című regényt. (Viszont a *Pauló a görög tengerparton* deklarálja: „A Pauló név semmiképpen nem utal [Pier Paolo] Pasolinire, habár volnának rokon vonások. Nemes Nagy Ágnes is írt Pasolini Oidipusz-filmjéről [1967] szóló esszékritikájában arról, hogy minden korszak azt csinál a mítoszból, amit akar”.)

Ne folytassuk a filmfesztiválokkal, a Gyarmat utcai filmstúdióval, a mintha valahonnét ismerős George Váradi producerrel és más összetevőkkel, szereplőkkel, mert irodalmi, zenéi, képzőművészeti párhuzam is akad bőven, nevekhez, műcímekhez kötve. Guardi. Kleist. Beethoven. Klee. Broch. Beckett. Valamennyien a mű rendelkezésére bocsátják azon képzetársításokat, melyek várhatóan vagy váratlanul az ő áttűnő jelenlétükből fakadnak.

Ily nagyszámú célzás, összefüggés súly is a regényen. Súly, amelynél nagyobb már nem szabad a teherbíró struktúrára helyezni. Vegyük számba ugyanis, mi mindent hoz mozgásba a komprimáltságához képest áttetsző, markánsan könnyed könyv. A mítoszi Labdakidák-történetet, a mindent megtapasztaló és mindent túlélő Iszménével a centrumban (ez Pauló örökös alakulásban levő, tervezett nagyjelműje). A második világháború európai és magyarországi epizódjaira vonatkozó ismeretek és konzekvenciák vészes hiányát (ez Pauló kedvezően fogadott kisfilmjének tárgya. A címe történetesen: *A várható ismeretlen*). Az 1960 körül született nemzedék, ezen belül a művészértelmiség intellektuális, esztétikai és morális tájékozódási dilemmáit (az író ezúttal eggyel „előrébb” lép a saját generációját foglalkoztató emlékeknél, kérdéseknél és szituációknál). A készen kapott és a szőni, alakítani próbált családi fonadékok elvékonyodását, szakadását, újrabogozódását (Pauló és a történetmondó esetében is egy külön családregény teljesebben ki, sokszereplős, dinamikus epizódokkal. A szerelmi háromszög azért is fontos, mert Erikának mindkét fél bonyolult vagy ellentmondásos családi beágyazottságára rálátása nyílik, míg ő egyik férfi vívódásain sem könnyít azzal, hogy saját, sokszálú familiáris konfliktusgombolyagot gurítana eléjük maga is).

Ennyi történet együtt-egymásban kissé a kompozíció rovására mehet. A homlokzat fedőréteg is, a fedőréteg homlokzat is. Meglehet, túlhevített a történetmondó apjának és anyjának önmagában és együttesen íródo, telített – részint „rendszerelváltó” – sorsa, amely az impulzusokkal amúgy is bőven célba vett Paulónak újabb feldolgozandó tapasztalatokat jelent. E generáció szerepeltetése ugyanakkor fenntartja az apák és fiúk vitadialógusát, melyben Sándor Iván – ahogy az imént jeleztük – már jobbra a fiúk, az utódok pozícióira kíváncsi. A regény közepe táján kezd csomózódni a Rudolf Reimann- és a Lilly Bornstein-fonal, újabb történeti és szerelmi színeket hozva a mitológia, a filmművészet, az utazások (sőt: a II. világháborús emlékképek) folytán nagyszabásúan internacionális, világhorizontú alkotásba. Pedig a történetrétegek átpillantásának még ezzel sem értünk a végére.

A vége és az eleje az egésznek: Tolon. A minden egyéb domináns helyszínnél – az „Ilyen városban még nem jártunk” Mannheimnél, az „ufővárosnál”, a múzeumos, filmfesztiválos Velencénél is – fontosabb locus. A hely, amely *történik*. A görög tengerpart, ahová a poszt-posztmodern történelemfelfogáson átszűrűt, újrakreált hellén alapsztóri drámája visszaköveteli magát, hogy a meghitten pihentető vendégfogadó sistersgő laboratóriumából írja be-

le lapjait, képkockáit abba a gondolat- és textusszövedékbe, még mozdulatlan mozgóképbe, amelynek nyugvó- és renető pontja az Argoliszi-öböl. A három főszereplő különféle felállásokban esztendőök óta lakja nyaranta – a szokásos időben, augusztus közepén – a házat. Változó, hogy közülük épp egy, kettő vagy három van otthon a vendégszerető és tapintatos Nikosznál. A viszony-átmosódások növelik a cselekmény szikrázó – időnként kissé mesterségesen, kívülről, krimiszerűen gerjesztett – feszültségét.

Az Argoliszi-öböl bizonyossága a véget nem érő feltételeesség. A narrátor, aki a filmkészítés helyett a művészettörténetet, a Guardi-kutatást választotta életcélul, de a filmes munkához – illetve filmkészítő barátaihoz – sem lett hűtlen, évekkal *A domb* megtekintése után a film egyelőre néven sem nevezett főszereplőjét véli felismerni egy fesztiválon. Ahogy ebben a mellékes esetben, úgy bírja munkára a döntő kérdésekben is az olvasói befogadás igényeit és nemjeit, értelmezői fázisait, meggyőződéseit és elbizonytalanodásait a szöveg. „Nem látom már a férfit, aki a névjegyet küldte, eszembe jut a színész neve, Sean Connery, de biztos, hogy nem ő volt, ki lehetett?” [...] „A teraszra nyíló ajtóban megjelenik Sean Connery, mármint az, akit én a vetítés után annak néztem.” Ő? Nem ő? Az? Nem az? Akkor? S most? Személyek, események, dolgok, időpontok önazonossága a tét. De létezhet-e még önazonosság?

A négy – vélhető: szándékoltan nem arányos – rész tizenkilenc (címmel ellátott) fejezetéből öt öleli fel a (megfilmesítendő) Iszméné-történetet (*Vagyok, aki vagyok; Sokféle a tudás és az emlékezet; Az álmok üzennek; Először az történt; Nézzetek rám*). Az identitás kétsége, a Pauló forgatókönyvét átható kétség e fejezetekben rokon mechanizmusú a Sean Connery?-kétséggel, s mindazon tanácsalanságokkal, melyek a fő- és mellékalakok iránykeresését, tétovázását, megtorpanását jellemzik mindvégig. Természetesen a félre- és a fel-nem-ismerések mitológiája nagyságrendekkel nő fölébe a potom, de tipikus Connery-ügynek. A félre- és fel-nem-ismerések organikusán épülnek egymásba, akárcsak a belátások és be-nem-látások hálózata. Így jön létre az idő- és térbeli össze- és félresiklatások poétikája, melyben az elveszett, veszendő egyént kizárólag számkivetettségéről való tudása, e kimerítő s mégis ingatag tudás, valamint a kárhovatával történő szembenézés: szenvedésének megörökítése, örökül hagyása – az esztétikai lenyomat igaza védheti meg. Ha ezt az építkezést, elgondolást befogja olvasatunk, Sándor Iván könyvének felemelően tragikus volta teljességében jelenik meg. Abban a hiátusban, ahol görög–zsidó–keresztény kulturális hagyományával, a szellemi és tárgyi kincsestárral szívesen hivalkodó kontinensünknek, az Ázsia és Afrika egy-egy karéjára is kiterjeszkedő Európának kellene elterülnie.

A két szélső személyiségpont (időben és mentalitásban is): Iszméné, aki kitér különleges státusának következményei elől, s mind a tettek, mind a nyelv szintjén épp az ellenkezőjét tölti be annak, ami lényének maximuma lehetett volna – és Pauló, aki (barátja: a történetmondó, szerelme: Ildikó, és barátnő-szerelme: Erika közreműködésével, egyben fölébük növe) *lehetőségként* megvalósítja mindazt, amit legjobb énje életprogramként, sorsként diktál számára. *A várható ismeretlen* című kisfilmjében is az Iszméné-filmet valószínűleg meg sem történt régmúlt nagyszabású példázatát is engedi vibrálni, másfelől a régi görögség egyik, töredezettségében és homályában is egész és világló nagytörténetét a tegnapi, II. világháborús Európa máig pusztító hamistudata, hiányzó tudata felől is megfogalmazza. A két történet (a számos történet) összeér, összesodródik. Ennek korántsem formális kife-

jeződése, hogy az említett fejezetek közül kettőben a történetmondó beszámolója és Pauló forgatókönyve egymáshoz szervesül, az előbbi az utóbbiba vált (például: „Erika az utazás előtti estén azt mondja, Pauló odaadta a görög forgatókönyv újabb fejezetét, vihetjük magunkkal Tolonba, zápor érkezik... // ...veri a zápor Piza várfalait. // Az udvaron sorakoznak a harcosok. // A sisakok, a vérték ezüsthéjben. // Hippodameia két testőrparancsnoka kilép a szentélyből, ahová úrnőjük holttestét helyezték”). A két szféra akként szerveződik, akként oszcillál, hogy – változatos epikai nyomatékokkal, közvetett és közvetlen megjelenítésben – végig *egyek*, vagy legalábbis részlegesen egybevághóak. A megvalósulását váró jelen/jövő (a forgatás, a film terve) akkor is része a múltnak/múltaknak, amikor hosszabb időre elhagyni látszik azt. Az *objektív* (a felvétel akarása) kölcsönösen feltételezi egymást a *szubjektívvel* (a mitológiai história Iszménére kihegyezett újraértelmezésével), az átélés az elidegenítéssel, a leírás a párbeszéddel: „Mindennről tudsz? // (A kamera még Iszméné arcán.) // Mindent láttam. Mindent hallottam. // (A kamera vált: kettőjüket mutatja.) // Ne maradj velem, mondja Pitheusz. Veszélyben vagy a közelemben. Most már te is tudsz mindennről. Menekülj. // Iszméné Pitheusz nyakába függeszti a medált. // A tiéd volt, a tiéd legyen”.

A nagyfeszültségű szövegfront-ütköztető formáláson belül forrja ki magát a regény lírizáltsága. Az *Argoliszi-öböl* Sándor Iván legköltőibb regénye. Ebbe a vonásba tematikus és instrumentális elemek bőven belejátszanak. A történetmondó, Pauló és Erika szerelmi-baráti hármásának bemutatását lefojtott szólamok kísérik (a két férfi, az egykori osztálytársak kapcsolatában is). A könyvön végigvitt fény–árny bipolaritás, a szöveget betérítő fénylegező a film(művészet) vizualitásától nyer megokolást, motivikusan azonban már inkább a toposzok felségterületéhez tartozik. Főleg az *alkonyi fény* megvilágításában, a civilizációs és morális hanyatlás szimbolizálásában: a nosztalgia, rezignáció, melankólia, harang-félreverés nélküli tárgyilagos híradásban. A toloni fogadó: menedék – átfutóban. *A várható ismeretlen*: sikeres kisfilm – a folytonosan csak ígérkező Iszméné-opus előzményeként. Valamennyi szerelmi szövetség: tartalmas szövetség – s egyetlen egynek sincs távlata. A múlt: napnál égetőbb és világosabb – de az archivált Oidipusz/Antigoné-tradícióval szemben csupán heroikus művészi erőfeszítés révén felmutatható. S Iszménét, ezt az Iszménét *felmutatni*?! Sem a mitikus, sem történelmi idők nem hagytak-hagynak ránk megkapaszkodásra alkalmas értelmezési folytonosságot, erkölcsi kánont, életvezetési mintát. A regény minden betűje a dehumanizálódás, az emlékezetvesztés, az illuzórikusság, a fényhiány ellen íródott – de a jelképes-valóságos Argoliszi-öbölben nincs olyan víz alatti földdarab, amelybe szilárdan vethető a horgony. Nincs horgony sem.

Az egymásba simított-kuszált narratívákat mozzanat-egybeesések, párhuzam-szekvenciák, előre- és visszautalások éltetik. Bizonyos motívumok alakváltogató módon képesek siklani a történetrétegek között, mindig azt erősítve fel, amelyik erre leginkább rászorul. A történetmondó tudós Francesco Guardi kutatáskalandja semmiképp sem ér fel Pauló Iszméné-expedíciójával, a motivikus egyensúlyozás és a kitérőkkel tarkított (egyben hiatusos) cselekményképzés azonban ezt (és a legtöbb, kisebb horderejű melléktémát) állandóan pulzáltatja. A nagyszerkezet *nagymotívumaira* pedig mindig lehet számítani. Legfőképp az alak- és síkváltogatás egyik zálogára, a maszkmotívumra. Ennél evidensebb jelölője a mitológiai régióknak nem is lehetne. Sándor Iván meglelte a módját, hogy a maszk képpé, ikonná, jellé is váljon – például fotográfia formájában a mozgókép előhírnöke le-

gyen. A maszk – melyet eleve kettősen látunk, tragikusra és komikusra húzódó ajakkal – idők felettiségebe az időt fagyasztja. Passzívan is uralkodik az idővel önmagának reménytelenül tartozó, idővesztes színtér figurákat mozgató hiábavaló-hősies, tévesztett-féltre-magyarázó aktivitásán.

A vallomásos személyesség – a tartózkodó líraiság – a helyszínrajz egyik vonásában is megéled. Sándor Iván sokszor írt, beszélt arról (regényekben is), hogy Zugló körülbástyázta egész életét, eddigi éveit – immár nyolcvanát. A filmgyár Zuglóban, a Gyarmat utcában van (volt), s ez a fix pont vonzza a szövegbe a zuglói utcaneveket, épületeket, emlékfoszlányokat. Egy példa: „Amióta átmentem a művészettörténet szakra, a Stefánia út és a Thököly út sarkí sörözőben találkoztunk Paulóval”. Bár a következő nemzedékre fokozottabban irányuló szerzői figyelem tényét fentebb rögzítettük, a Zugló-motívumok az író életrajzi énjét finoman suhanó árnyként hőse, a narrátor mögé rendelik. A Kritika című lapban a Szegő Jánosnak adott, 2009. októberi Sándor Iván-interjú a regényhelyszíneket illető nagyfokú személyességet külön is nyomatékosította: „...ki kell emelni a helyszínek elvonatkozatható, strukturális lényegiségeit. Az, hogy Velencében esik-e az eső vagy süt-e a nap, meghatározhatja egy egész fejezet atmoszféráját. Az, hogy Zuglóban valamikor merre voltak az üzletek, éttermek, belejátszhat egy figura emlékvilágába-múltjába. A regényben semmi sem az eredeti, de minden helyszínen élnie kell a regényigazságnak. Ha *időkontinent* említettél, akkor hozzátehető ehhez a *térkontinens* is”. (A kulcsszavaknak bizonyuló kifejezések egyikét Szegő mindjárt az indításnál felvetette: „A *Drága Liv*ben például 1956, a *Követés*ben 1944 az idősáv, amelyben mint átvilágított múltban ütközteted a jelenet. Az új regényben időkontinensről, lassúbb átrendeződéséről lehet beszélni. Az antik és a posztmodern világ kapcsolódásáról”. Innen bontakozik ki „a humanista kultúrakorszak, az alapértékek elporladása *utáni* idő”: a jelen feltérképezése, s kel életre a térkontinens-fogalom.)

Isméné a tanúságot nem tevő tanú, a szavakat nem találó néma. Irányába a számos mellékalakon kívül a három főszereplő mesterrajza vezet. A művészettörténész tesz tanúságot arról, miként válik a tanúságtévés Pauló életcéljává. Erika mindkettejük tanúságának katalizátora. Ők hárman mélyen értik, szeretik, ám ettől még ironikus-maliciózusan „körbekritizálják” egymást. Ismerik valamennyien a másik kettő erősségeit és gyengéit. A magukéit ugyancsak. Pauló kettős és súlyos (a mitológiához tapadóan részint biblikus) áthallású neve (Pauló/Pál) és a narrátor hiányzó neve közt Erika neve (jelentése: becsület, esetleg: uralkodás) onomatopoétikailag is hármasságot képez. Nélkülük nem létezne *Az Argoliszi-öböl* Oidipusza, Iokasztéja, Iszménéje – akik nélkül viszont üres korsó lenne a három barát, a három művész, a három filmkészítő léte.

Azt állítja Sándor Iván (idéztük): nem ért a zenéhez.

Nem lepődnék meg, ha következő regényeinek valamelyikét a zenére, zenészekre: a muzsika epikus transzpozícióira kottázná.

**Tarján Tamás**