

Turi Tímea

Szemérmes maszkok

A Drága Liv, a Követés és Az Argoliszi-öböl nyomában

Olasz Sándornak, tisztelettel

(Közbevetés: a történet személyessége) Ha egy Sándor Iván-könyvről szólok, önkéntelenül a szerző többi könyvéről is beszélek. Ha Sándor Iván könyveiről szólok, önkéntelenül magamról is beszélek.

Amikor eldöntöttem, hogy így kezdem ezt az írást, sokat hezitáltam az első személy egyes és többes számú használata között. Végül mégsem azért választottam a sprődebb egyes számot, mert történetesen pár Sándor Iván-regényről nem egyszer éreztem úgy, hogy azok az irodalom szép optikai csalódásaként a saját múltamra és az attól elválaszthatatlan jelenemre reflektálnak, és nem is csak azért, mert pár regénye még tárgyként is a saját, regényként olvasott élettörténetem kellékévé vált. A saját életem regényem – kinek ne ilyen lenne az élettörténete – megtörtént és meg nem történt mozzanatait és mozdulatait gyakran épp ezekből a regényekből értettem meg, vagy legalábbis e regények nyomán békéltem meg az érthetelenségükkel, igaz, néha nem is csak e regények olvasása által, hiszen a megvalósuló és meg nem valósuló könyvcserékről mint találkozásokról vagy e találkozások hiányáról is nagyon sokat tudnék beszélni, de attól tartok, ez rajtam kívül és a történeteimben részes, ám nálam talán szemérmesebb embereken kívül nem sokakat érdekelhetne. Hiába, nem olyan könnyű úgy írni, ahogy Sándor Iván tud, hogy a személyes, hogy az egyszeri közössé, megoszthatóvá, megosztásra érdemessé váljon. És épp emiatt, a Sándor Iván-regényekből megtanult, megtapasztalt belátás miatt döntöttem végül az egyes szám használata mellett, hogy az ellentmondásosságot tiszteletben tartva jelezzem, e regények épp a személyes és a közös történet elválaszthatatlanságára emlékeztetnek.

(A pontos jelek helyettesítése) Sándor Iván prózájának egyik központi szervezőelve ugyanis a helyettesítés mozzanata. Ez a mozzanat okozza, hogy a múlt mindig csak a személyes elbeszélés takarásán keresztül tud megmutatkozni: így helyettesíti a személyes a közöset, a jelenbeli a múltbelit. Sőt, ezek a helyettesítések teszik egyáltalán lehetségessé azt a nyomozati munkát, amely a Sándor Iván-regények szereplőinek a múltjukhoz való viszonyukat meghatározzák: a *Drága Liv* Zoltánkája, Gáborja és Gádora, a *Követés* elbeszélője, Vera és Györgyi, *Az Argoliszi-öböl* elbeszélője mellett Pauló, Lilly egyaránt úgy foglyai többé-kevésbé ismeretlen, személyes vagy családtörténeti múltjuknak, hogy épp ezek a múltak – pontosabban e múltakhoz való viszonyuk feltárásai – határozzák meg identitásukat. Mintha a múltnak való kiszolgáltatottságot épp csak e múlt megismerése oldhatná fel, noha „a felderítés nem egyenlő a megfejtéssel”. *Az Argoliszi-öböl* – a maga módján szintén a tágabb összefüggéseket kutató – nyomozójának megállapítása arra emlékeztet, hogy a múlt megismerése sokkal inkább felderítés, semmint megfejtés.

A nyomozás Sándor Iván regényírói technikájának metaforájaként akként is helyettesítések mozzanata által meghatározott tevékenység, amennyiben a jelek közötti (nyom) olvasást épp a jelölő és a jelölt között létező távolságot áthidaló helyettesítés teszi lehetővé. Sándor Iván regényvilágában azonban a jelölő és a jelölt episztemológiailag egynemű, egy jel – emlék, mozdulat, tekintet – ugyanúgy eszünkbe juttathat valamit, és eszünkbe juthat valami által, jelölő és jelölt különbsége eltörlődik, jelek láncolata van csupán. Gádor „szavai pontos jelek voltak, s éppen jel voltukban fejeztek ki mindig valamit abból, ami az élményeiben, a gondolataiban... vagy fölöttük? ... nem tudom...” A *Drága Liv* elbeszélője úgy jellemzi Gádor szavait pontos jelekként, hogy e pontosság valódi természetéről maga sem tud számot adni, a pontos jel pontossága azonban mintha épp abban nyilvánulna meg, hogy felidéz valamit, ami nem ő. A jel pontossága: nem-azonossága, helyettesíthetősége. Mintha efféle pontos jellel válna a *Követés* elbeszélője maga is, amikor a múlt tekintetétől megszabadító szeretkezés közben Veráról megállapítja, „mintha rajtam túl volna az, amit néz, de csak az én tekintetemben tudná meglátni”. A pontos jel mint egy nem azonos jel helyettesítése azonban a valós és fiktív viszonyával is kapcsolatba hozható. Amikor a *Drága Liv* elbeszélője a pusztán csak Ivánként megnevezett írótól (Mándy Iván ábrázolása így talán rejtett írói önarcképként is olvasható) egy megírt jelenet hitelességéről érdeklődik, az író válasza kétféleképpen értelmezhető: „Ez így volt [...] És hozzátette, a novellában így volt, pontosan, ahogy leírtam”. Mindez azt sejteti, a leírás pontossága a leírásban magában és nem annak referenciális vonatkozásában rejlik, noha talán – a pontos jelek helyettesíthetősége nyomán – a pontosság mint hitelesség épp a referencia helyettesíthetőségében, azaz nem-azonosságában nyilvánul meg.

Mindez felidézheti Az *Argoliszi-öböl* szórakozott professzorának, Rudolf Reimannnak a szembeállítását a valóságosról és a hitelesről: „habár a Brindisiből látható tenger volt a valóságos, mégis [...] a Hermann regényében hullámozó a hiteles”. Annak a megállapítása, hogy a leírás pontossága és hitelessége nem a szövegen túli világgal való megfelelésben, hanem épp az attól a világtól való elmozdulásban rejlik, nem csupán a jelzeten dokumentatív *Követés* olvasásakor lehet megfontolandó, de a *Drága Liv* és Az *Argoliszi-öböl* költött történeteiben is, hiszen ahogy a személyes és a közös történet és múlt elválaszthatatlan egymástól, épp úgy a dokumentatívnak feltüntetett és a költött történet is egymásra utalt, egymás helyettesítője.

A sok kicsi személyes történet ugyanis – a fikcionalitás különböző fokozatain – egymás történeteinek jelei, helyettesítői is lehetnek. Az *Argoliszi-öböl*ben Pauló az eltitkolt családtörténet után épp a helyettesítés gesztusával nyomoz: a megtalált családi képen összecseréli a fejeket. A *Követés*ben az elbeszélő és Györgyi nyomozása válik egymás helyettesítőjévé: az elbeszélő itt egyszerre lesz saját múltjának vallatója és egy másik múlt, Györgyi múltjának eltakarója, majd feltárója, az elbeszélő így, miközben mintha bebocsátásra várna a Törvény kapuja előtt, egy másik, de a sajátjától elválaszthatatlan történetben maga is kapuőr lesz. A karkai motívumra nem csupán a regénybéli rabbi szavai emlékeztetnek a Törvény kiismerhetetlen fonákságáról, de a regény befejezése is: a csillagos házban kijelölik az új kapuőröket. Azaz: bárki bármikor lehet kapuőr. Az elbeszélő pedig úgy válik Györgyi történetének kapuőrévé, múltjának megismertetőjévé, hogy a múlt feltárásának eszköze maga az írás lesz: a regénybéli kézirat, mely része a vele nem azonos, mert nála több, azt mégis helyettesítő regényegésznek. A megismerés és megismertetés azonban természetesen most is csak felderítés lehet és nem megértés: a holokauszt mint minden történetet tagadó történet úgysem megérthető. (Ahogy Erika is bár érti Pauló forгатókönyvét az elviselhetetlen történelem és a közöny kapcsolatáról, mégsem tudja elfogadni.) Felderítés és megértés kapcsolatáról talán pontosabb lenne mégis így fogalmaznunk: noha a történelem minden személyes történet helyettesít-

hetőségének, kapcsolódásának alapjaként megérthetetlen, a személyes történet talán felderíthetőbb. Ebben a felderítésben pedig a *Követés* elbeszélőjének kézírata úgy tudja segíteni Györgyit, hogy az írás által mint egy másik tekintet által tekinthessen önmagára. A történetek tehát épphogy a helyettesítések mint perspektívaváltások által remélhetik felderíthetőségüket.

Mint azt Olasz Sándor monográfiájában megjegyzi, Liv is tükörszerűsége miatt válhat kitüntetett jelentőségű figurává, a *Drága Liv* múltjától a leginkább elzárt és a múltja után talán ezért is a leginkább érdeklődő szereplője épp e saját múlttól való megfosztottság miatt mások múltjában is otthonosan kíván mozogni. „*Mintha nem lenne otthona, érzése, élménye, csak mások otthonával, élményével, érzésével együtt.*” Liv azonban saját múltkeresése közben nem csak saját magát köti mások múltjaihoz, mások múltját is összeköti (Zoltánkáét és Gáborét), a múltak egymásra utaltságának felderítése pedig itt is írásokon (Gábor levelein) keresztül történik meg. Noha Liv kitüntetett helyzete valóban vitathatatlan, a regényben mégis sokan mások is – egy fejezetcímét kölcsönvéve – „*egy másik tükreivé*” válnak, bár talán inkább mindig egy másik tükrévé, a helyettesítések láncolata ugyanis nélkülözi a szimmetriát, sőt, a tükrözések és a tükörzések általi önfelismerések sikerességét is. „*Mintha Liv azt értette volna meg, hogy van neki is története, de ez nem az azonosulás, hanem az azonosulás kudarcának a története.*” Liv tehát maga is pontos jel. Beszédes az is, amikor azok alapján az információk alapján, amiket mégis sikerül megtudnia az anyjától, térképet készít a számára ismeretlen városról: ekkor anyja csak ennyit mond: „*drágám, nagyon pontos*”. Mintha nem is arról lenne szó, hogy az ábrázolás pontossága nem igényelné a részvételt, bizonyos szempontból a részvétel épphogy megnehezíti a pontos ábrázolást. A *Követés*ben például Lutz nevelt lánya úgy gondolja, ő pontosabban ismerte nevelőapját, mint ahogy az a naplóból megismerhető, az elbeszélő szerint azonban ez mégsincs így – ezt a gondolatot követve a résztvevő, tanúságtevő emlékezetnek itt is perspektívaváltásra van talán szüksége az ábrázolás pontosságához, hitelességéhez. Ezt a perspektívaváltást valósítja meg a regények épphogy elmozdulásokban megmutatkozó fiktív természete.

Pauló is Livhez hasonló annyiban, amennyiben „*olyan történetek foglalkoztatják, amelyekben nem vett részt, úgy érzi azonban, hogy az ő története is*”, amennyiben „*úgy raktározta el magában mások emlékeit, mintha az ő emlékei volnának*”. Pauló saját múlttól való elzártsága és a más múltja iránt is való fogékonyság lesz filmjeinek is az egyik eredője. Első kisfilmje a fikció hitelességével beszél a múlt „*eltörlésének hangyaszorgalmáról*”: Pauló filmjének reménye, hogy a múlt épp a helyettesítő beszédek által közösen felderíthető. A családtörténet által eltakart, majd megtalált, valaha SS-tiszt nagybácsi azonban nem tartja megoszthatónak, megbeszélhetőnek, közösen felderíthetőnek a múltat: „*te ezt soha nem fogod megérteni*”, mondja Paulónak. Az *Argoliszi-öböl* azt sejteti, hogy a két vakság együtt jár, aki nem hisz az emlékek helyettesíthetőségében megnyilvánuló felderíthetőségében, voltaképpen a saját múltjára is vak marad. A történelmi tudat felelőssége elválaszthatatlan attól a meggyőződéstől, hogy az emlékeknek van köze egymáshoz, hogy a különböző történetek szétszalazhatatlanok.

„*Talán mindaz, ami velem történik, másokhoz is hozzátartozik*”, olvashatjuk a *Követés*ben, amely a Pészachi Hagadát is idézi: „*[a]ki pedig kérdezni sem tud, ahelyett te beszél!*”

(Közvetítés: szembenézni a tévedéssel) Az írás ezen pontján megtorpanok. Lehet, hogy nem választottam eléggé pontos szót, amikor a helyettesítést választottam? A helyettesítés talán azt sejteti, hogy valami valami másnak a helyére lép, és e lépésben a másikat eltakarja. A maszkok, a takarások persze nem idegenek Sándor Iván regényeitől, ám mindig az válik fontossá, ami a takaráson átüt, ami a takarás által megmutatkozik.

Nem lenne hát talán pontosabb, autentikusabb szó az áthagyományozódás? „[M]ost kell átvennem a már reagálásra sem képes tekintete súlyát. / Ez az áthagyományozódás minden bizonnyal hozzátartozik a nyomozati munka önkéntelen előkészületeihez”, olvashatjuk a *Követésben* az anya halálát (amely jelenetre *Az Argoliszi-öböl* apahalála rétegződik majd rá). Miért hagyom meg mégis a saját tévedésemet? Mert talán mégsem tartom akkora tévedésnek? Vagy talán mert abban reménykedem, hogy bár sem a helyettesítés, sem az áthagyományozódás nem eléggé pontos szó, de a közöttük történő elmozdulásban (helyettesítésben, áthagyományozódásban) mégiscsak megmutatkozik valami hiteles? Hogy két szó egymásra rétegzése beszédesebb lesz egy-egy szó mindenkori pontatlanságánál?

(*A múlt áthagyományozódása*) Sándor Iván regényeiben tehát a helyettesítés mozzanata nem jár együtt a helyettesített eltűnésével, a jel és a másik jel, amelyre utal, áthagyományozódása által egymásra rétegződik. A *Drága Lívben* Gábor például így szembesül a saját régi írásával: „[M]intha rá akartam volna írni ugyanazt, de úgy, ahogy harminc év után írtam volna meg. Ráírni magamat a régi magamra.” A helyettesítések, áthagyományozódások egymásra rétegzésének mint prózapoétikai eljárásnak az egyik legtalálhatóbb képe ugyancsak a *Drága Lívben* olvasható, a francia fotós technikájának ismertetésekor: „három órán át tízpercenként exponálta ugyanazt, nézze, húsz-harminc felvétel rétegződik egymásra, így lehet olyan hatást elérni, mintha magát az időmúlást rögzítette volna”. Érdekes megfigyelni, ahogy az idézetben az elbeszélő és a fotós perspektívája is egymásra rétegződik: Sándor Iván regényírói technikája is talán a különböző idő- és stílusrétegek egymásra rétegzésében, a rétegek közötti elmozdulások érzékeltetésében tud a legmesteribb lenni. (Mindehhez szívesen bemásolnám *Az Argoliszi-öböl* 205. oldalán kezdődő óriásmondatot, ahhoz nem is kellene semmit se hozzáfűzni.) A fotós montírozói technikája azonban az idő és a tér kapcsolata szempontjából is beszédesebb: a montírozás lehetővé teszi, hogy az idő térbeli nyomot hagyjon, ahogy a regények követendő nyomait is mindig az idő hagyja a térben. Ahogy Olasz Sándor monográfiájában megjegyzi, e regényekben a tér mintha fontosabbá válna az idővel szemben – a tér elsőbbsége azonban talán csak úgy látszólagos, mint a pontos jelek észlelhetőségben rejlő elsőbbsége azokkal a jelekkel szemben, amelyekre utalnak. „Az Idő összehúzódik, tágul, térfogata van, torlaszokat emel, csatornákat épít”, olvashatjuk a *Követésben*. „Aki a jelent látja, az mindent lát, azt is, ami valaha volt és lesz”, tanítja Pitheusz Oidipuszt *Az Argoliszi-öböl* betétregegyében. Mintha e tanítás előfeltétele is az lenne, hogy az idő nyomhagyásával a téren, hogy e nyomok felfejtésével – amely mozzanat mintha el is mosná a különbséget saját és közös emlékezet között – váljon felfejthetővé a múlt a mindenkori jelenből.

A különböző jelenségek egymásra rétegzésének szép példája a *Követésben* az elbeszélő által őrzött kagyló is: a kagyló őrzi a hangokat, ám épp az őrzés funkciója miatt elkülöníthetetlenek a különböző, egymásra rétegzett nyomok. A tér egyszerre teszi hozzáférhetővé az idő nyomait, ám mivel mindent egyszerre őriz, meg is nehezíti ezt a hozzáférést. Szintén a *Követésből* való így a különböző időbeli rétegek térben való megjelenésének az a mozzanata, amikor az elbeszélő újabb és újabb feljegyzéseinek immár egész új szobákat, új tereket kell kiüríteni: a nyomkeresés mindig újabb és újabb nyomokat termel, a nyomkeresés helyett e nyomok egymáshoz való viszonya válik fontossá. „Összemosódnak az emlékeim a rögzített látvánnyal.” A dokumentumok egymásra rétegzése így a Sándor Iván számára oly fontos Baudrillard szimulákrum-elmélete által idézett Borges-példázattal is analóggá válik: a legpontosabb térképnek azonos kiterjedésűnek kellene lennie magával a térrel, ám egy ilyen térkép az „eredeti” tér létét fenyegetné. Ahogy a svájci filmforgatáson is „mintha mindent, ami megtörtént, éppem a felidézésre írá-

nyuló kísérlet semmisítene meg”, ezért is, hogy Lutzra emlékezni épp mások emlékei miatt egyre nehezebb, a különböző nyomok mint rétegek között „elvész az eredeti”. A jelek egymásra rétegzése azonban nemcsak rögzít, de tömörít is. Azzal, hogy a nyommá tett nyomkövetés (írassá tett emlékezet) maga is nyomot (írást) hagy maga után, az írás mint egymásra rétegzés nem csupán eszköze lesz a nyomkövetésnek, az emlékezetnek, de féltő, hogy feleslegessé is teszi az emlékezetet. „Nincs szükségem emlékezetre. Nincs szükségem felejtésre.” A filmforgatáson vallott elbeszélő finom és lényegi különbségtévése túlélő és tanú között is hasonlóan határozza meg a tanúság mibenlétét: tanú az, „aki őriz, nem emlékezik, nem vádol, nem véd, nem felejt”.

Az *Argoliszi-öböl* nemcsak a *Drága Lív*hez kötődik nyilvánvaló szálakkal („művésztregény”-ség, az eltakart családtörténet utáni nyomozás, egy szerelmi háromszög története, az elbeszélő az egyik férfi, a regényen belüli kisebb regény a másik férfi írása), de a *Követés* történelemszemléletére is ráretegződik. Pauló filmnovellája, a regényegészbe foglalt Oidipusz-átirat a középpontba helyezett Iszméné-alakkal – ahogy arra a regény műhelynaplója, a *Paulóval a tengerparton* is reflektál – az egymástól elválaszthatatlan történelmi és személyes közöny, amnézia kialakulását mutatja be. Iszméné sem emlékezik (ezért nem is felejteth), mégsem válik tanúvá: a két nemfelejtés és nememlékezés között a különbség nyilván az, hogy a tanú őriz, Iszméné azonban épp a nememlékezés és a nemfelejtés között létrejövő azonosság (a jelek pontosságáért garantáló távolság megszűnése) miatt válik közönyössé, idegenné. Iszméné történetvesztésének története pedig (amelynek oka talán épp az őt körülvevő történetekben található) szorosan összetartozik a maszkok történetével.

(*Közbevetés: sorstalanság és történettelenység*) Amikor az elmúlt mondatban a történet szóhoz értem, hosszú időre meg kellett állnom, vajon írhatom a történet szó mellé a sorsot is? Iszménének nincs sorsa, ha volt, elvesztette, de vajon volt-e egyáltalán? Elvesztése mennyire sorsszerű? Az *Argoliszi-öböl* egésze és a benne szereplő Oidipusz-átirat kérdése éppen az, hogy mi az, amit a ma megérthet a mítoszból, mi az, amit a mítosz megérthet a mából, és hogyan rétegződhet egymásra ez a két tapasztalat? A mítosz esetében – vagy annak az elbeszélésnek az esetében, amit mi az „eredeti” mítosznak gondolunk – nyilván még van értelme sorsról beszélni, hiszen a Labdakidák hübrisze is mintha épp a sorsukkal való szembeszegülés lenne, ami szükségyszerűen, sorsszerűen okolja elbukásukat. A történelem során elveszett oidipuszi képesség pedig – ahogy Sándor Iván esszéiben is kifejti – az önszembenezés képessége. Am Oidipusz esetében az önszembenezés nem más, mint a saját vakság felismerése (a mítoszban ezt jelzi az önvakítás). Az *Argoliszi-öböl* átiratában azonban nem csak az történik, hogy Iszméné vak marad a saját vakságára, megtagadja saját tanúságát (a regény és kísérő esszéje sejteti, ez nem pusztán saját felelőssége), de a sorsszerűségről való gondolkodás is megváltozik. Laiosz nem egy jóslat miatt válik meg Oidipusztól, bár a történelem körkörös, nincsenek a sorsot előrejelző jóslatok: az eltitkolást és a felfedezést egyaránt nyomként működő, szinte esetlegesen megtalált jelek irányítják: a dramaturgia hajtóereje, ami a mítosz esetében még a jóslat, az az átiratban egy medál: térbeli tárgy, az idő üzenete. Miben rejlik hát akkor az átiratban Oidipusz különlegessége? Sándor Iván esszéiben is megtalálható válasza: az önszembenezésen túl az, hogy még hitt személy és közösség egységében. Az Oidipuszt követő uralkodók már nem hisznek ebben: „[k]i a város, nem a király birtoka?” Ha pedig nincs közös gondolkodás személy és közösség felelősségének kapcsolatáról, történetéről, a történelemben élő ember önkéntelenül magába zárkózik, közönyös lesz saját idegen életében. Ezért marad magára Iszméné.

(A közbevetés közbevetése: linearitás és körkörösség) Iszméné történetének végpontján eltűnik a különbség arc és maszk között. „Az arc: maszk. / A maszk: Iszméné arca.” Így Iszméné közönyének kialakulása a maszkok által megjelenítve a jelek helyettesítését lehetővé tevő távolság megszűnésével is magyarázható. Az arc és a maszk egyelőrvadásával azonban nem csak az arc, de a maszk is elveszíti a funkcióját. Az arc és a maszk azonosává válása, egymás jelvoltának megszüntetése pedig nem csak az önszembenézést, de a katarzist is lehetetlenné teszi. A katarzis ellehetetlenülése ugyanakkor már az Oidipusz-történet legelején is megjelenik, amikor Hippodameia szolgálóinak maszkszerűen kell lehunyniuk a szemüket: úrnőjük ugyanis „akkor parancsolta meg ezt nekik, amikor [...] meglátta tekintetükben a részvétet és a félelmet”.

A lehunyt szem motívuma nem csak a maszkossággal és a vaksággal való kapcsolatban jelentős. „[L]ehunyt szemmel persze nem lehet írni”, olvashatjuk a *Követés*-ben: az íráshoz kell az emlékezés, az emlékezéshez le kell hunyni a szemet, ez azonban megnehezíti az írást. Az *Argoliszi-öböl* azonban már megkísérlí a lehetetlent (Sándor Iván kifejezésével a „beléphetetlenbe való belépést”), Pauló fordulata a „lehunyt szemmel szembenézni”.

Ám a sorstalanság és a történetelenség egyik legégetőbb kérdése mégis az, hogy Iszméné történetvesztése valójában valaminek az elvesztése, vagy egy már „eleve” létező hiány felismerése. Az *Argoliszi-öböl* műhelynaplója, a *Paulóval a tengerparton* című esszé hosszan gondolkodik a *Nagyítás* novella és film kapcsán Cortazár és Antonioni időszemléletének különbségéről, az eltérő kulturális gyökerű szemléletek különbségét a Borges és Beckett időszemlélete közötti differenciával érzékeltetve. „Cortazárnál az *Idő körkörös*, Antonioninál a kezdőponttól a vég felé tart. Amiként egyfelől a *Tér-Idő körkörös mozgásának univerzális kultúrájában Borgesenél*, másfelől a *Tér-Idő elejevége mozgásának az alapok összeomlását elmondó narratívája Beckett-nél*.” Az *Argoliszi-öböl* Oidipusz-átírata mintha ezt a kétfajta időszemléletet próbálná ötvözni: a történelem hatalmi harcokként megnyilvánuló mintázatai visszatérnek, ugyanazok a színészek játsszák az új, de régi funkciójú szerepeket, a történelem vigasztalanul ismétlődik – ezzel a körkörös narratívával azonban párhuzamossá válik Iszméné amnéziájának egyenes vonalú hanyatlástörténete.

Ám mennyire lineáris már „eleve” Beckett narratívája? „Hagyjon már békében ezekkel az időre vonatkozó kérdésekkel! Nincs semmi értelmük.” A *Követés* egyik mottójául választott és magába a regényszövegbe is többször beledolgozott Beckett-idézet az idő felfüggesztődéséről ad számot, a felfüggesztődött időből „vissza”-nézve azonban már nem lehet látni, vajon valóban léteztek-e azok a szép napok, vajon volt-e valaha mit elveszíteni, vagy már mindig is az idő hiányában álltunk. Vajon az idő visszatérésének, egy helyben topogásának érzetét a szereplők emlékezethiánya okozza a *Godot-ra várva* esetében, vagy a szereplők amnéziája épphogy az idő „valódi” természetével szembesít? Ha az idő mozgása körkörös, értelmetlenné válik az előtte és az utána kategóriája, így az idő mindig csak jelen idejüként megtapasztalható. A *Követés* tér-idő viszonyaiban is meghatározó a szimultaneitás, a különböző mozzanatok egy térben és több időben vagy több térben egy időben történnek. Így talán kézenfekvő lenne arról írni, hogy a sorsvesztés lineáris narratíváját nyújtó *Sorstalansággal* milyen párhuzamba állítható a körkörös *Követés*: ám a *Sorstalanság* lineáris elbeszélése épp azt is mutatja be, hogy a történet kezdete hogyan rejti már „eleve” magában az idő végének tapasztalatával azonos következményeket, és a *Követés* szerkezete is ötvözi a lineáris és a körkörös logikát. Ennek az ötvözésnek a legszembetűnőbb megnyilvánulása a sorszámozott fejezetek linearitásának megbontása: a fejezetek egyenes vonalú előrehaladását meg-megbontja egy későbbre datált fejezet beékelődése. A regény elbeszélése így egyszerre követi lépésről lépésre a történetet, miközben a linearitás megbontása nemcsak azt érzékelteti,

hogy a visszaemlékezés, az elbeszélés is a történetet tagadó történet részévé válik, de azt is, hogy ebből a történetet (és történelmet) tagadó történetből nem lehet kilépni.

(*Titkos maszkok*) Iszméné közönye tehát elválaszthatatlan a maszkok szerepétől, a maszk mint motívum azonban nem csak *Az Argoliszi-öbölben* kitüntetett jelentőségű. A maszkok jelentőségével összefügg, hogy a környező valóság is színházként, filmként, azaz színjátékként válik érzékelhetővé a regényekben. A *Követésben* a pesti utca „[d]íszletnek tűnik”, „mintha az épületek önmaguk másolatai volnának”, a svájci filmforgatás-kor, ahol „a történelmet látó falak mintha kulisszák volnának”, pedig „[m]intha mindenkinek a saját sorsát kellene imitálni”. *Az Argoliszi-öbölben* a történelmi múltat eltakaró és feltáró családi múltat eltakaró és feltáró ház lebontott romja lesz olyan, „mint egy háborús film díszlete”, de egy szakítás, egy filmbemutató, egy temetés, egy kihallgatás is mindig megrendezett, megjátszott jelenetként érzékelődik. Mindezek a teatralizált jelenetek – megint csak a szimulákrum jelenségével párbeszédbe lépve – az eredet problémájára is emlékeztetnek, hiszen ha valami színjátékszerű, feltételezni kell, vagy legalábbis lehet egy a jelenetet megelőző „eredeti” forgatókönyvet, rendezést. A valóság mint színjáték jelenségét tömören összefoglalja a regényeken keresztül vándorló város alatti másik város motívuma. „Mintha a város alatt volna egy másik város”, olvashatjuk a *Drága Livben* és a *Követésben* egyaránt, mintha a mondatok alatt lenne egy másik mondat, amelynek másolatai a regénybeli megnyilvánulások. A város alatti várossal szembesülni a felismerés lehetőségét ígéri, mintha a város alatti város nem is a múltjával, hanem a változások által érzékelhető elmozdulásokkal lenne azonos. Egy város múltjának megtalálása azonban mintha mindig párhuzamos lenne a felismeréssel, hogy maga a város elveszíti a kapcsolatot a múltjával.

Ahogy *Az Argoliszi-öbölnek* a filmcsinálás a kulisszája, úgy a *Drága Livnek* a színház: mindkét regényben a hitelesség eldönthetetlen apóriájával szembesít egy-egy jelenet teatralitása; ennek talán legszebb példája Gádor viselkedése Simi temetésén. A Bogart-kalap sírba ejtésével az elbeszélő kommentárja szerint Gádor „a maszkjától való búcsút játszotta el”. Ám függetlenül attól, hogy a kalap később egy ugyanolyan, ugyanúgy kinéző, de az „eredetivel” mégsem azonos kalappal helyettesítődik, vajon hogyan lehet eljátszani, vajon el lehet-e játszani egyáltalán a maszktól való búcsút? Vajon ez megint az elmozdulások hitelességének problémája lenne? Gádor Hamlet-értelmezése szerint „a nullponton ugye előkerül a maszk, minden, ami történik, ugyanúgy szerepjátszás, mint addig, csak más a szerep... az egyik réteg mögött egy másik...” A kalapcsere tehát annak is a jele, hogy a maszk mögött mindig egy másik maszk van (a nyomok mint jelek láncolatát felfejteni vágyó értelmezői munkával összhangban), egy szerepből kilépni csak egy másik szerepbe való átlépéssel lehet.

A maszkok problematikussága szorosan összefügg a tekintetek fontosságával is. *A Drága Liv* olvasható nem találkozó tekintetek történeteként, a *Követés* pedig kísérletként, hogy egy jelenbeli és egy múltbeli tekintet találkozzon, ám noha a két, közös térhez, de külön időhöz tartozó tekintet nehezen találja egymást, az írás tükröként tud megmutatkozni egy harmadik tekintet számára. Mindez Pauló filmrendezői technikáját is idézi: „befelé haladunk, lassan, lassan, az arcok mögé”. Az írás mint más tekinteteket megmutatni képes tükrö-tekinet pedig, ahogy már láttuk, szorosan összefügg a fikció perspektívaváltásával. Gábor Miklós alakja (aki a *Drága Liv* tükröző fikciójában Gádorrá válik, egy betű jelszerű tükrözésével, lásd a b-d tükröződését) Sándor Iván *Hamlet viszszenéz* című szép kötetében is mintha a folyamatos önszembenézés allegorikus alakjává válna, miközben megőrzi egyediségét. E könyv *Tükrök előtt* fejezete is színjáték és őszinteség (hitelesség, pontosság) kapcsolatát sejteti, azt elbeszélve, hogy Gábor Miklós saját szerepei és saját írásai miként váltak önmagának és korának nem pusztán mimetikus

tükrévé. A *Hamlet visszanéz* központi kérdése is alkotó ember és korszellem, kortudat kapcsolata: annak a története, hogy az alkotó embernek, azért, hogy a kortudatot megragadhassa, „alá kell merülnie” saját korában, hogy tanúja legyen, de úgy, hogy mégse legyen kiszolgáltatottja. (Ezt a kiszolgáltatottságot mutatja majd fel Iszméné történet nélküli történetének végpontja.) A *Hamlet visszanéz* azonban azért is fontos lehet, mert benne Gábor Miklós (és kora) megint csak az írás, egy másik írás tükrében jelenik meg, magában a *Hamlet visszanéz* szövegében. Sándor Iván finom esszéstílusú mindig érzékelteti, hol kapcsolódik össze, hol fut egymás mellett párhuzamosan a nyomon követett Gábor és a nyomon követő szerző története. Gábor Miklós, az író színész portréjának megjelenítése közben így rajzolódik ki Sándor Iván, a saját szerepét játszó író képe is. „Sokáig távoli, később közelebbi, élete vége felé baráti volt a kapcsolatunk. De mindvégig: két szemérmes ember.” Van tehát maszk, ami nem eltakar, hanem megmutat: ez pedig a szemérmesség maszkja.

Olasz Sándor monográfiája szerint a *Drága Livben* a „színházi analógia kiterjesztése a korszak világára a regény egyik legfontosabb formagondolata”. Azonban nem mindig a maszkok takarják a feltárni vágyott ismeretlent, van, amikor maga a maszk is takarásban van, és talán nem csak a maszkok mint jelek, nyomok folyamatos láncolata miatt van ez így. Liv anyja, aki a történetben Liv múltjának eltakarója, aki maga is megpróbálja elfelejteni saját múltját, színházi jelmeztervezőként maga is maszkokat készít, de csak a saját műhelymunkája számára, olyan maszkokat, amelyek az előadásban már nem látszanak, nem játszanak. „Szükséges, mondta, fontos, hogy azt is elképzelje, ami a színpadon láthatatlan marad, olyan maszkokat készít, amelyek azt is elárulják, ami nem mutatható meg a játékban.” Liv anyjának műhelymaszkjai tehát épphogy nem eltakarnak valamit, hanem maguk a maszkok kerülnek takarásba, sejtetve, hogy a maszkok mögött is maszkok vannak, maszkok és maszk takarta tekintetek egynemű nyomok is lehetnek. A maszkok karneváli sokasága azonban nem válik mulatsággá, ahogy *Az Argoliszi-öbölben* az elbeszélő által kutatott Francesco Guardi-képek és Pauló Velencében játszódó Casanova-filmje is Velence fényeivel és fényei mögött valójában Velence alkonyát mutatják fel. Velence alkonya pedig mint emlékeztető jel egy kor, az örök jelen alkonyát helyettesíti. Kérdés azonban, hogy ha minden maszk mögött egy újabb maszk található, a szimulákrumok láncolatában hogyan valósulhat meg az emlékezés és az értelemadás nyomkövetése?

Mikor a *Követés* elbeszélőjét arról faggatják a svájci filmforgatáskor – amely forgatás végén megint csak alkonyi karneváli forgatagként vegyülnek össze a túlélőknek nevezett tanúk és a színészek –, hogy mi az a fontos emlék, amit őriz, egy kiáltást nevez meg. Többet azonban nem beszél róla. „[H]át ez az, amit meg kívánok tartani magamnak, [...] egyszerűen az emlékezni tudás kulcsa számomra és nincs belőle több példányom.” Ez is a *Követés* tanúsága: hogy ami ott van, ott létezik a maszkok, nyomok, rétegek helyettesítésének és áthagyományozódásának láncolatában, talán nem is megosztható, nem is tehető nyilvánossá, és épp azért nem, mert épp ez a titkosság szavatolja azt, hogy a rétegződések láncolata megközelíthető maradjon. Az utolsó maszk mindig láthatatlan, ez teszi láthatóvá a többi. Ez teszi lehetővé az alkotás sok helyen kifejtett, ellentmondásossága ellenére (vagy talán épp ellentmondásosságával) meggyőző mozzanatát: a beléphetetlenbe való belépést.

Ám ha a nyomozás, ha a követés titokban maradó végpontja maga is maszk lehet, akkor ami maszkként nyilvánul meg, az is lehet felfedett jel. S ami a legfontosabb: noha az emlékezés kulcsa megoszthatatlanságával védett, az időben és térben egymásra montírozódó nyomok mégsem mint feltárt nyomok válnak hitelessé, hanem a feltárás közbeni montírozással együtt. Sőt, maga a montírozás, a „rárétegzés” lesz a hitelesség maga.

Megint csak a *Követés* forgatására kell emlékeznünk: a szerkesztők a túlélőkben keresik a megszólalás hitelességét, ám az elbeszélő mint tanú épp a keresés hangzavarában magában talál valami megoszthatót. „Számomra ez a mindent átható zúgás a hiteles.” Nem is a nyom, ami rétegződik, hanem maga a rétegződés válhat az autenticitás megtalálásának reményévé Sándor Iván prózájában.

(Közbevetés: még egyszer a személyességről) S hogy mindez hogyan kapcsolódik az olvasás elkerülhetetlen személyességéhez? Ha Sándor Iván könyveiről szólok, önkéntelenül magamról is beszélek, így kezdtem ezt az írást. Visszatérve és elhagyva kiindulópontomat, be kell vallanom, hogy sokáig foglalkoztatott, mi lenne, ha olvasói magánmitológiam szerkezetéről is fényképet készítenék, elmesélném azokat a történeteket és mozzanatokot, amikor a saját életem történetét egy-egy szövegrész magyarázatával, egy-egy szövegrész értelmezését pedig a saját történeteimmel helyettesítettem. Aztán, talán épp a közössé tett olvasás kulcsaként rejtettem el mindezeket szemérmesen, és azért is, mert noha a saját emlékeim elrejtése előzékenység is, ám a saját jelekkel való összezúgásokból talán valami mégis megmaradt, áthagyományozódott. „Sokféle a tudás és az emlékezet”, olvassuk *Az Argoliszi-öbölben*, sokféle a zúgás is, a sok kis személyes zúgás a nagy zúgások maszkablájában.