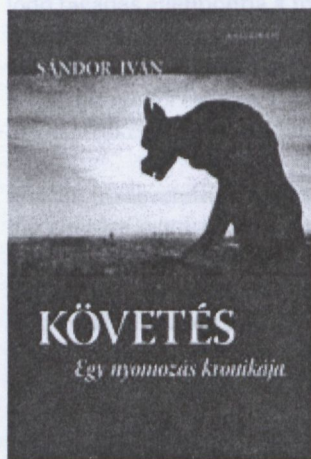


Tekintetbe-vétel

SÁNDOR IVÁN: KÖVETÉS. EGY NYOMOZÁS KRÓNIKÁJA



Kalligram Kiadó
Pozsony, 2006
280 oldal, 2100 Ft

„A tekintetek fontosabbak, mint az események. Lehet, hogy ezt könnyelműség kijelenteni, de akkor talán nem, ha a tekintetek megőrzését azért tartom fontosnak, mert bennük rejlenek az események, csak el kell jutni a pillantástól az érzésig, az érzéstől a történetekig” (87.) – fúzi gondolatát az 1944-es budapesti nyilasterror idejére visszaemlékező, pontosabban az ezredforduló táján az emlékezés és felejtés egyidejű feladványával és kínjával birkózó elbeszélő. Sándor Iván – tudhatjuk előző regényeiből, a regény műfajáról szóló esszéiből, vagy éppen új regényének kettős (az irodalomtudós Geoffrey Hartman-tól és Beckett-től vett) motívójából – roppant tudatos szerző. A regényírás valóságos technikusa – a szó legpozitívabb értelmében. Amennyiben minden egyes regényének minden egyes pontján, azaz minden egyes fejezetében, bekezdésében vagy mondatában érződik a regényírói *tekhné* fegyelmező, strukturáló jelenléte. Esztétikailag szervesült jelenléte méghozzá.

És – többszörösen távoli párhuzammal élve – noha az itáliai reneszánsz kulcsfiguráját, Leon Battista Albertit in-

kább a festészeti perspektíva teoretikusaként, mint gyakorló művészként ismerjük, traktátusa olasz nyelvű változatának alábbi mondatát mégiscsak érdemes párba állítani a *Követés* idézett gondolatával: „Mindenekelőtt oda, ahova festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.” (Hajnóczy Gábor fordítása) A mű latin nyelvű változatában az „ablakon” keresztül egyenesen a „történetre” tekinthetünk (*ex qua historia contuetur*), pontosabban a kép „felületén”, majd az ábrázolt „tagokon” és „testeken” át jutunk a végcélig, a „jelenetig”. Mint ahogyan a regényben is eljutunk „a pillantástól az érzésig, az érzéstől a történetekig”. Míg tehát az Alberti-féle festmény olyan „ablak”, amelyen keresztül a megkomponált belső világra, „történetre” látunk; addig Sándor Ivánnál a „tekintetek” ablakai kínálnak rápillantást a „történetre”. Az elbeszélő mindig a létező vagy elképzelt, vagy létezőnek elképzelt figurák – és ilyen figura az ő gyermekkori éne is – tekinteteinek fátylán (homályos ablakán) keresztül néz vissza az ezredfordulón az 1944-es történetre, próbálja rekonstruálni azt. Például úgy, hogy felkeresi az Astoria kávézóját, ahol '44-ben az üldözött zsidók számára megannyi menlevelet kiállító svájci nagykövet, Karl Lutz és a német alkonzul, Gerhardt Feine beszélgetett egykor, és ahol jelen pillanatban, a „nyomozás” adott pillanatában, a huszonöt év körüli felszolgálónővel

beszélgetve úgy véli: „... az egykori helyszínrajznál fontosabb, milyen egy fiatal nő tekintete, amikor felteszek egy ilyen kérdést”. (92.)

A történetmondás, a „nyomozás”, a „követés” nehézségei és azok elbeszélés-technikai következményei hangsúlyosan jelen vannak tehát Sándor Iván regényében. Mondhatni a történet minden egyes mozzanata a szokottnál is provokatívabb módon, csakis a történetmondás nehézségei felől, azok radikalizálása révén válik megközelíthetővé. A regény-cím bűnügyi szakkifejezése így válik a regényvilág narratív minőségévé. Sándor Iván ismeretkritikai, emlékezetkritikai és vallomáskritikai vállalkozásának nagy kérdése: vajon a nyomozói éthosszal párhuzamos többszörös kritikai szigor, egyfajta negatív viszony a lehetséges történetekhez, miképpen eredményezhet mégiscsak pozitív minőséget, regényformát? Másik irányból kérdezve: milyen poétikai, sőt esztétikai, azaz regényszerű következményei lehetnek a regényműfaj belső kritikájának? Mit fogad be, mit bír el a regényforma mindebből, és mit nem? Egészen pőrén fogalmazva: nem válik-e végső soron a regény regényszerűségének kárára az emlékezéssel párhuzamos regényírás nehézségeinek állandó emlegetése, a nehézségekre épülő – mondhatni az alaptalanság tapasztalatán alapuló – regénypoétika? Ugyanis a regény szövegében olykor provokatívan túlzó, hipertrofikus vagy hiperbolikus formában kap szerepet és hangot a regény poétikája. Sőt, olykor a hiperbola paródiává lesz, amennyiben a túlzásba vitt módszertani tudatosság önmagára reflektál, sőt esetenként önmagán nevet (így például az elbeszélő jegyzetgyártó és -rendszerző szenvedélyének túlzó, karikatúrisztikus ábrázolásakor). Egy valamirevaló szépírónak valamilyen formában illik, illenie kell értelmezni, sőt adott pillanatban átlépni az öntudatosság és az önparódia olykor alig észlelhető, ámde mindig is létező határát. Hiszen csakis ezáltal válhat a regényvilágra vonatkozó reflexió a regényvilág részévé, és nem egyfajta tudálékos koloncává, kenetteljes ellenlábásává. Sándor Iván a legkritikusabb helyeken, érzésem szerint, meglépi ezt a döntő lépést. Miáltal innen, a vállalt önparódia felől tekintve is tényleg meggyőzően igazolja könyve megannyi elbeszélés-technikai sajátosságát.

A „követés” vagy „nyomozás” témájával párhuzamosan tehát kiépül a kérdezés vagy kétely szépírói módszertana, amelynek jegyében minden előzetesen adott emlék vagy tudás, érzés vagy adat radikálisan zárójelbe kerül, azaz kritikával kezeltetik. Ugyanakkor Sándor Iván bátran idéz korabeli dokumentumokat. De ugyanolyan bátran, noha a lehetséges túlzásokat bölcsen elkerülve, tereli például fikciósan egymás közelébe a Gellért Szálló ebédlőjében játszódó jelenet során Adolf Eichmannt és Márai Sándort (a magyar író egyik feljegyzéséből kiindulva). De maradjunk egyelőre a kételynél: „Láthattam ezerkilencszáznegyvennégy november tizenötödikén a Margit híd felrobbantott szárnyát?” (11.) Vagy a Bécsi úton található Praktiker üzletház előtt, visszaemlékezve az egykor ott áll Óbudai Téglagyárra, ahová összegyűjtötték a deportálandó zsidó származású budapesti lakosok zömét: „Minél valószerűbb, hogy állhatok az egykori lábnyomaimon, annál valószerűtlenebb.” (27.) Az utóbbi mondatból persze az is kiderül, hogy a módszeres kétely sosem tűnik valóságidegennek, sosem emelkedik el bántó módon a regény hitelesített valóságától – hiszen maga is a hitelesítés része. És már csak azért sem tekinthetjük valóságidegennek Sándor Iván aggályos módszertani tudatosságát, mivel az elbeszélő szakadatlan kérdezése esetenként pszichológiai vagy logikai értelemben is megokolható rugóra jár; például: „Lehet, hogy mégis hárman álltunk a kapuban? Talán arra emlékszik, hogy egyszer elmondtam neki a visszaérkezésünket? Talán én számolhattam be neki arról

a félelemről, amit Linnerné arcán láttam?...” (77.) Vagy: „Honnan szereztem ezeket a kis blokklapokat? Mindkét felére írtam, megszámoztam az oldalakat. Nehéz olvasni, az egyik sor a másikba csúszik. // Visszamentem a szobába és ott írtam? // Lehet, hogy a legfelső lépcsőre ültem és a térdemen írtam.” (146–147.) Sándor Iván fáradhatatlan módszertani akribiája mindig a valóságábrázolást, pontosabban a megkérdőjelezett valóság – regényünkben az egyszerre személyes és történelmi valóság – szépirodalmi újratereemtését szolgálja. A gyermekkori üldöztetésre, menekülésre emlékező felnőtt olykor az őt faggató másokra utalva, mondjuk az anya iránti szeretetből, foglalkozik az emlékezés és történetmondás technikai kérdéseivel: „Tényleg, merre jöttetek, teszi le a horgolótűt. Félek, hogy a hallgatásom csalódást okoz neki, ugyanis nem tudok felelni a kérdésére, hogy a Baross teret elkerülve, hol folytattuk az utat.” (153.)

Az emlékezés etikája, az emlékező írás etikája, egyáltalán az írás etikája kapcsán eszünkbe juthat akár az amerikai új kritika „*close reading*”-jét, szoros olvasatát radikalizáló dekonstrukciós iskola – elsősorban Paul de Man és J. Hillis Miller nevéhez köthető – „*good reading*”-je, jó vagy helyes olvasása, amely határozottan ellenszegül a mindenkori irodalmi szöveg ideologikus, sietős és rövidre záró értelmezéseinek. A „*good reader*”, a jó olvasó pedig igazán örülhet, amikor emberére akad, vagyis olyan könyvre bukkan, amely már eleve magában hordja az „*unreadability*”, az olvashatatlanság, azaz a többféleképpen olvashatóság gyakorlati bölcsességét. Sándor Iván regénye éppen ilyen könyv: miközben az elbeszélő saját maga számára olvashatatlanná teszi a saját történetét, egyúttal számunkra olvashatóvá teszi az olvashatatlanság tapasztalatát. Még egyszer hangsúlyozva, a *Követés* szerzői tudatossága és ebből következő elbeszélői modorossága – az olvashatatlanság fenti értelmében – nem válik a hagyományos értelemben vett olvashatóság kárára. Szerzőnk igazán magával ragadó történeteket gombolyít – gondoljunk csak a bombazáporos újlipótvárosi bujkálásra a regény utolsó fejezeteiben. Igazán emlékezetes figurákkal dolgozik – gondoljunk csak a zsidó származású, ámde a német tisztekkel a hangot mindig megtaláló Gizi alkalmi lélekrajzára, vagy a tizennégy éves fiú ébredező szexualitásának lappangó jelenlétére. Igazán mesteri módon, megannyi áthallás és motívumismétlés révén teremt értelmezhető kapcsolatot a regény különböző idősíkjai, történetstilánkjai között – gondoljunk csak a fényképezés vissza-visszatérő, s így egyre inkább rétegződő ornamensére. Egyébként is, a *Követés*ben a nem akármilyen mérvű szerzői körültekintés révén nem akármilyen súlyú kérdések kerülnek szóba, nem akármilyen léptékű tétek forognak kockán.

Hiszen Sándor Iván – aki most szerzőként nyilvánvalóan nem azonos a regény elbeszélő hősével – egykor gyermekként tényleg viselhetett (viselt) sárga csillagot a kabátján, tényleg begyűjthették (begyűjtötték) az Óbudai Téglagyárba, tényleg bujkálhatott (bukált) a nyilasok és levették elől, tényleg bujkálva érte meg (érte meg) a németek vereségét. Tényleg szinte minden megtörténhetett (megtörtént) vele, ami megtörtént a tizennégy éves zsidó származású fiúval a regényben. Vagy legalábbis párhuzamba állítható az ő saját története a regénybeli fiú történetével, az ő saját múltba nézése a regénybeli felnőtt emlékezésével. Talán az ő legsajátabb, legmeghatározóbb történetéhez (az 1944-es nyilasteror egyszerre személyes és közösségi eseményeihez) csakis szerzői minőségében, a regénybeli elbeszélő jóvoltából, annak visszaemlékezése révén tud közel kerülni.

Amit Sándor Iván a gyermekkori hányattatástörténet és a felnőttkori emlékezéstörténet összefűzésével egy regényen belül oldott meg, tudniillik az emlékezés szépirodalmi feladványát, azt például Kertész Imre több regényben, mondhatni a teljes életművében tette meg, amennyiben a *Sorstalanság* gyermek elbeszélője és *A kudarc* „Öregje” tényleg két külön világhoz tartozik, noha alaptapasztalatuk, kár volna tagadni, közös. Mint ahogyan a két író ügye is részben-egészen közös. Mint ahogyan a két író részben-egészen közös ügye egyúttal mindnyájunk közös ügye. Éppen ezért lesz Sándor Iván regénye jóval több, mint privát memóriagyakorlat. Ahogyan az a hátsó borítón kiemelt mondatban is áll: „Sokak tekintetével kell látnom, hogy a magamé éber maradjon.” A „sokak” közé tartozik a felnőtt elbeszélő, annak gyermekkori énje, a megannyi valóságos vagy koholt szereplő, a jó néhány idézett dokumentum, az esetenkénti kép- vagy fényképleírás és így tovább. A borítóra került mondatot magában foglaló bekezdésben olvashatjuk: „Olyan ez a történet, jegyzem még fel, mint a jó irodalom, tele van kétellyel, bizonytalansággal.” (132.) A jó irodalom esetében az elbeszélés kételye mindig összefonódik a szerző ön- és világismereti kételyeivel (a regényíró Sándor Ivánnál most éppúgy, mint egykor a lírikus Aranyánál: „Bárha engem titkos mótely / Fölemészt: az örök kétely...”). Jelen esetben annak belátásával, hogy nincs történettől vagy történetektől független önismeret, hogy nem lehetünk azonosak önmagunkkal, hogy éppen azzal vagyunk azonosak, ami önazonosságunkat folyamatosan megkérdőjelezi, a jórészt kiszámíthatatlan történetünkkel, a másokéval párhuzamos történetünkkel, mások párhuzamos történeteivel, mások tekinteteinek – „sokak tekintetének” – folyton változó tárgyával.

Sándor Iván látványosan felszorozza az ő saját történetével párhuzamos történetek számát, az ő elbeszélőjével párhuzamos szereplők számát – legyenek azok akár valós figurák, mint például a vívódásaiban körültekintően ábrázolt Karl Lutz, akár koholtak, mint például az apját a koncentrációs táborban elvesztő, az elbeszélőnek az emlékezésben segítő Györgyi. A párhuzamok, áttételek és rétegződések szövegszerű működését most egy hosszabb idézettel szemléltetném, ahol Gizi, az elbeszélő gyermekkori énjének nagynénje Gertrudtól, Lutz feleségétől tudomást szerez egy fényképről, amely férjét ábrázolja egy „lengyel zsidó” rab által megnyomorított némettel: „Lutz, amikor majd Gertruddal együtt nézi a képet, azt gondolja, a német is úgy érezhette, hogy valami összekapcsolja őket, a testtartása, ahogy az ő vállához közelíti a vállát, a tekintete, ahogy nem a Leica lencséjébe, hanem órá néz, amikor a fiú exponál, látod, mondja Gertrudnak, mintha várta volna, hogy érdeklődjek, hogyan történt az ásócsapás, várta, hogy legalább egy kérdést tegyek fel. Amikor erről beszélt, mondja Gertrud Gizinek, úgy éreztem, hogy én is részes lettem abban, amiben ő, ezt nem értem, szól közbe Gizi, nem csoda, drágám, mert én sem értem, de így éreztem, és most is érzem.” (66.)

Noha az ásócsapás története homályban marad, a Lutzra tekintő németet ábrázoló kép révén mégiscsak többen részeseivé lesznek a történetnek: Lutz, Gertrud, Gizi, az elbeszélő – és az olvasó is. Mintha a fénykép sík felülete mögötti bejárhatatlan, csupán elképzelhető mélységhez hasonló mélységek nyílnának meg a regény egy-egy pontján. Mint Paul Klee képein, aki – az ezredfordulós nyomozással egyik mellékszereplője szerint – „olyan összefüggésekig vezet el néha, ahonnan mintha ráismerhet[nénk] valamire, ami túl van a képen”. (125.) De a zene is, például Bergman *Varázsfuvola*-filmjében, „önmagánál többet, valaminek a tudását fejezi ki, ámulatot a felett, hogy az életről mi mindent lehet meg-

ismerni”. (136.) Sándor Iván művében az „önmagánál többet” kifejező látványok, a mélységekre nyíló mélységek keltette „ámulatra” vonatkozó tudás feloldódik, azaz működésbe lép a végtelen számú lehetséges figurák, tekintetek, helyzetek és történetek határolásának, majd összerendezésének regényírói praxisában. És noha – tudjuk jól Thomas Manntól – mélységes mély a múltnak kútja, sőt feneketlen, a kútbanezés mégiscsak elkerülhetetlen, sőt kötelező. A kútba tekintés művészi radikalizmusa teremt közösséget az alkatilag olyannyira különböző figurák között, mint amilyenek például a természeti és művészeti tárgyak közti határt provokatívan feszegető Joseph Beuys és az ezredvégi elbeszélő, aki a Lutzra emlékező dokumentumfilm locarno-i forgatása során ellátogat egy Beuys-kiállításra: „Nem áll közel hozzám az ilyen alkotótechnika, a visszaúton mégis arra gondolok, hogy vajon nem így dolgozom-e én is, vajon nem a sors-e az én természeti anyagom, amit megmunkálás után visszahelyeznék, ha nem is a természetbe, de mondjuk természetes közegébe, a történelembe.” (233.) A *Követés* mint „visszahelyezés”: egyfajta szépirodalmi jóvátétel – személyes indíttatású, de közösségi perspektívájú.

És noha az ezredfordulós történet fiktív Györgyi-szála – amely éppenséggel a „nyomozás” egyik legfontosabb katalizátora – nekem olykor túlságosan erőltetettnek és túlterheltnek, mintegy az írás műhelyitkait kitergető szándékoltságnak tűnt, a szerzői szándékkal, annak deklarált bölcsességével mégis maradéktalanul egyet tudok érteni. Mert ugyan az emlékezés során teremtett tekintetek közül számomra tényleg Györgyié tűnik a legmesterkétebbnek, és olykor talán nem is tudom eldönteni, vajon csupán az elbeszélő akarja-e, hogy létezzen, vagy maga az elbeszélés sem volna meg nélküle –, az alábbihoz hasonló belátások mégiscsak a szereplők tekinteteibe kapaszkodó olvasó tekintetét, most éppen az enyémet, aktivizálják: „Remélem, nem lehet érdektelen [Györgyi] számára az, amit önmagáról olvas. Úgy érzem, látni kívánta magát egy másik tekintettel. Miközben önmagáról olvas, írom, egy másik történettel is találkozok.” (180.)

Sándor Iván két fő idősíkban játszódó „krónikája”, miközben az ő legsajátabb, legszemélyesebb élményeit ábrázolja, megspékelve megannyi regényszerű cselekményfordulattal és emlékezetes jellemfestéssel – minderről méltatlanul keveset szóltam, de csak azért, mert készpénznek vettem –, egyúttal a mindenkori Másik tekintetének sors- és történelemformáló tapasztalatát viszi színre.

Bazsányi Sándor