

rajzok kontextusában nagyon érdekes ez a folyamatos elbizonytalanodások (és elbizonytalanítások) és a már-már túlzóan akkurátus, precíz leírások ellentmondására épülő autobiografikus elbeszéléstechnika, és talán ez az az eljárás, ami kiemelheti Polcz könyvét a memoáraradatokból.

A szöveg azon megoldása is a poétikai innovációk körébe sorolható, ahogyan mindvégig igyekszik a gyermeki nézőpontot nemcsak felidézni, hanem poétikájában imitálni is, és erre a szöveg létrehozásának körülményei, tehát az élőlőszóban elmondott visszaemlékezés jócskán ad is lehetőséget. A kislány Polcz Alaine számára magától értetődő módon nincs semmi más a szűk közege kivül: nincs ország, nincs politika, nincs pénzügy. Legfeljebb ami a furcsa felnőttek beszédéből leszűrődik a gyerekekhez is ezekről: „magyar világ lett”, „román világ lett”, „[a]ztán múlt a szegénység”, „Piroska néni volt az első, akitől azt hallottam, hogy Erdély most Romániához tartozik. Abban van igazság, mert egyszer Magyarországhoz tartozik, és egyszer Romániához”, „[j]ött a világháború, szétdobott bennünket”. Bármilyen könnyű volna is egy önéletrajzi írást a történelmi, politikai eseményekre vonatkozó utólagos tudással keretezni és a történéseket azok alapján magyarázni, itt ilyesmi még csak elmosódott háttérként sem jelennek meg az emlékezés mögött.

Úgy tűnik, pontosan ez, tehát a gyermeki nézőpont narrációs eljárásá fordítása az oka annak is, hogy Polcz végig ellenáll a visszaemlékezés poetizálásának. Az utolsó, igen hosszú vízaknai fejezetben kerül a legközelebb ehhez a szöveg, feltehetően azért, mert ez Polcz nagyon kicsi gyermekkoráról szól, amelyről jóval kevesebb emléke van — ám az esetleg várt líraibb vagy poétikusabb lezárások mindig visszafordulnak félúton, és belesimulnak a szikár leírásokba. Ennek ellenére is — vagy éppen emiatt a folyamatos ingamozgás miatt — ez, a vízaknai rész a kötet poétikai szempontból legkiemelkedőbb, legjobban megírt pontja. Nem véletlen — a szerkesztői jegyzetből sejthetjük —, hogy ezeket a szövegeket gépelte (tte) be a szerző, és ezeken kezdett el dolgozni, valószínűleg a publikálás szándékával, és ezeket fedezték fel végül egy flopin a Mészöly-hagyatékban.

E szerencsésen előkerült kéziratokhoz még szerencsésebb lett volna nagyobb gonddal fordulni, és a szerkesztési munkálatokra több időt és energiát fordítva egy Polcz Alaine munkáinak igényességéhez méltóbb kiadásban megjelentetni azokat. Bármennyire is figyelemre méltó maga a szöveg, és bármennyire is szép kiállítású a kötet, ebben a formájában mégiscsak csalódás.

PÓR Péter

Fuga, Isten rendjén kívül

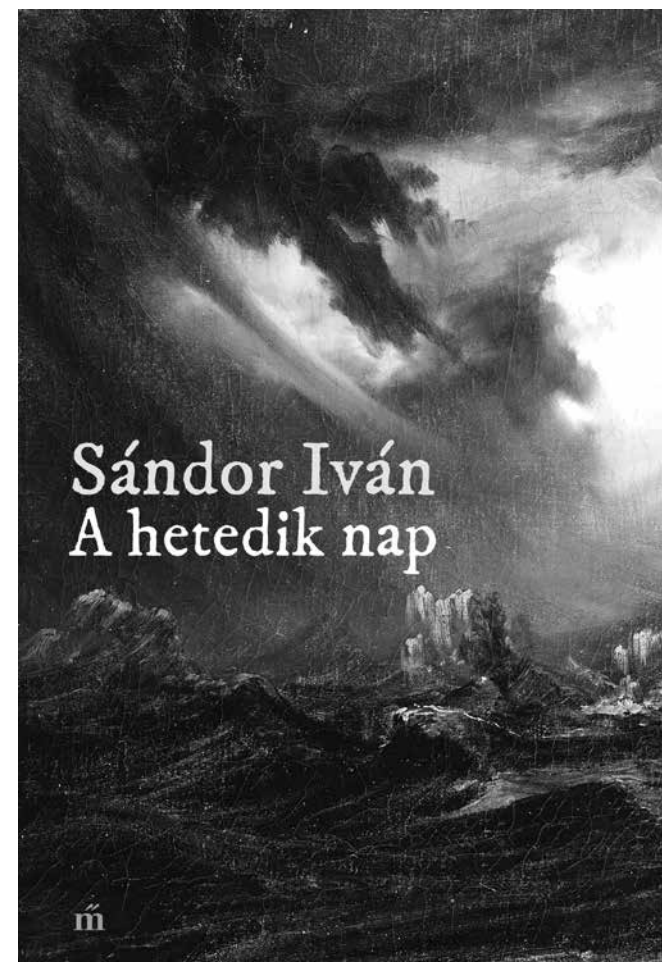
(Sándor Iván: *A hetedik nap, Magvető, 2018*)

Megszállott epika: nem félek ebben a kétszavas szintagmában megragadni Sándor Iván körülbelül negyven könyvre terjedő életművét, de az érthetőség kedvéért rögtön hozzáfűzöm, hogy a szintagmát rá vonatkozóan akként vélem érvényesnek, ha önellentmondásosként értelmezzük. Kevésbé vagy erősebben rejtett, de visszatérő utalásai Proustra (meghökkenítő módon ebben a regényben is — 10, 161, 202 —, holott itt még csak nem is egy első vagy harmadik személy emlékeit idézi fel, mint számos más regényében, hanem történelmi–allegorikus narrációt alkot, amelyben a harmincéves háború néhány emblematis, tehát fiktív alakjának a sorsát találja ki és beszéli el), tehát a visszatérő utalásai amennyire megvilágítóak, annyira meglepetéstartók is. Tekintsünk el mármost mindentől, ami annyira nyilvánvalóan különböző, hogy említeni sem szükséges, azt hinnénk, hogy Proust regénye, a hétrészes, univerzálisnak elgondolt egyetlen kompozíció (mást is írt, de az utalások csak erre vonatkoznak), és Sándor Iván regényeinek már tematikusan, és a témáknak megfelelően ábrázolásmódjuk és stílusuk szerint is mindenfelé szertefutó változat-sorozata majdhogya két különböző bolygón íródott; hanem fogadjuk el az író ujjmutatását és keressük a találkozás és az elválás mindent eldöntő közös pontját. Mindenekelőtt azt kell felismernünk, hogy a szertefutó regényváltozatok sem az elbeszélő fantázia esetleges indítékai szerint keletkeznek (noha persze akár a legfontosabb regényírói életművek is így íródtak meg), hanem ihletük egyetlen, akár spekulatívnak is ítéhető koncepciót követ, amennyiben az író mindegyikükben az egy-sok világ egy-sok regénykompozícióját illetve regénydekompozícióját alkotja meg mindig újra. Nem is hártotta el a kísértést, hogy néha már a címbe is beleírja például *A futár* vagy a *Követés* szavakat; és az ilyen, beszélő címek alá, az első oldaltól kezdve szenuálisan nyugtalan, bizonytalanul irányuló és bizonytalanul összefüggő mondatokat sorakoztat egymás után, mivel azonnal, mintegy a szöveg külső felületén egyre újra megvalósított alkotói elképzelésének diszharmonikus meghatározottságát is fel akarja ismertetni. És az életmű határozottan arra készlet, hogy általánosítsuk a közvetlen felismeréseket, és igazoljuk a tulajdonképpen meg-

hökkenítő párhuzamot, amelyet Sándor Iván önnön regényszorozata és Proust egyetlen regénye között keres — mindenestre tetikus és egyszersmind antitetikus, kedvem volna úgy fogalmaznom, egybefutó és egyszersmind széttartó értelemben.

Úgy vélem, Sándor Iván olvasata szerint Proust alkotói személye, Proust regénye a megszállott epikus és vele azonos értelemben a megszállott epika egyszerien érvényes megtestesülése, amennyiben az életét és a művét arra szentelte, hogy (regény-)szöveggé tegye önnönmaga történetének, vagyis a világa történetének az idejét; de a kommentátornak mindenestre explicitté kell tennie, amit Sándor Iván nagyon jól tud, de nem mond ki: Proust egyetlen regénye, minden alakon, eseményen és tényen át megszállottan az egyfelé irányuló keresés sikerét, önnön tökéletes idő- és szövegkompozíciójának a *megtalálását* hirdeti (emlékeztetőül a zárókötet címe: *A megtalált idő*). Az alapmondatot majdnem változatlanul megismételhetjük: Sándor Iván életművének egyetlen vezérlő szándéka, hogy regényszöveggé tegye a világ, vagyis saját, illetve a saját, vagyis a világ (szenvedés-)történéseinek az idejét. De ezt a szándékot egyszersmind ellentétesen követi: az emlékezetnek a „vakfoltjait” (*Drága Liv*, 149), fatális esetben az emlékezésre való képtelenséget idézi fel, neveket idéz, amelyekről elfelejtődött, hogy kit vagy mit jelölnek, „nyomokat” (*Századvég*, 179) fedez fel, amelyek ugyan nem tűntek el, de az eredetüket mégse lehet azonosítani, és ennek az utolsó regénynek az egyes alakjai a „nyomdá”-ban (látjuk a belerejtett szót!) már a héber és a görög betűket se tudják kiolvasni, nem tudják melyik rabbinak látják a képét — a szerző *keresése* károszhoz, meg-nem-szűnő végpontokhoz, a legrosszabb esetben „üres” helyekre vezet (*Drága Liv*, 308; de teoretikusan is leírta az „üresség” szót — *Hajózás a fikció tengerén*, 46).

Itt már túlhaladhatunk Proust (ellen)példáján, mivel Sándor Iván általa nemcsak *Az eltűnt idő nyomában* — szó szerinti fordításban: *Az eltűnt idő keresésének* —, hanem bárminő epikus alkotásnak az alapelvét idézi fel, de azért hogy mindig újra szétfoszlassa. Végre is a regény megalkotása műfaja szerint feltételezheti, hogy a szerző valamilyen magasabb szint tudásával, a legnagyobb korszakokban: mindentudásával ismeri történetének a menetét és az értelmét (például *Az aranyszámár* fantázia kalandjaiét is, amelyre szintén többször utal ebben a regényben). Ezzel szemben Sándor egyáltalán nem hisz abban, hogy az időknak vagy az időnek bármilyen dimenzióban is bárminő egyértelmű irányultsága lenne, annyira nem, hogy regényszövegeinek állandó szerteágazását néha mintha maga a szerző se követné, vagy bizonyossággal csak az elvesztésbe követi. Félreismerhetetlenül éppen ez a tetikus–antitetikus felismerés ihleti az epikumát, ezt jeleníti meg, komponálja és dekomponálja különféle változatokban, az első személyű életemlékektől a történelmi elbeszélésekig (de szereti e két változatot is egyazon regénybe belevonni). Szövegeiben, akár egyetlen regényen belül is autochton epikai ihlettel sokféle eseményt, alakot mozgat, vagy éppen *meneteltet* egyre tovább, szenvedélyes sorsokat és megváltoztathatatlan maszk-pózokat jelenít meg (de egy helyütt expressis verbis kifejti, hogy ezek való-



jában egymás másolatait), kimerevített (fény-)képeket, vallomásos szakaszokat, freskószzerű vagy töredékes leírásokat helyez egymás után, sőt egymásba, a sokféle változatban gyakran valósággal tűntetően nyilvánvalóvá teszi a szerző alkotói szuverenitását. Valójában azonban szerzői (ál-)mindentudása amennyire látványos, annyira reménytelen is, hasonlóan Bosch festményének az elbeszélő-alakjához, aki ott van, de nem uralja a rémek látványát. (*Követés*, 10) Szövegeinek az elbeszélője a negatívumot ismerteti fel, azt, hogy epikai szenvedésvilágának nem tud célzatot és értelmet adni. Idézek két emblematis példát: a követő saját magát követi, és az egyik szereplő a múltból Huszka operettjére és auschwitzi fényképekre emlékszik vissza. (*Vanderbilt*, 60, 87)

Megismétlem: Sándor Iván megszállott epikus; de akként, hogy az életmű szövegeinek az alappontján önnön elképzelésének a lehetetlenségét ismerteti fel, és ezt a felismerést jeleníti meg, értsd: beszél el, fantáziálja, kommentálja mindig újra különféle változatokban.

Ebben az utolsó regényben a bibliai szólás érvényével állítja maga elé önnön szólásának megszállottan lehetetlen hivatását. A szöveget mottóval kezdi, amelyben a *Jelenések Könyvét* idézi: „Írd meg tehát, amiket láttál, amik vannak, s amik történni fognak

ezek után” — így hangzik a felszólítás a világ minden banális és végletes történéseinek az epikai elbeszélésére. Az utolsó lapokon azonban *A prédikátor könyvét* említi, amelynek az elején azt olvassuk: „Ami volt, ugyanazon, ami ezután is léssen, és ami most léssen, ugyanazon, ami ennekutána is léssen; és semmi nincsen új dolog a nap alatt.” Ez egy olyan világnak a formulája, amelyet lehetetlen epikailag elbeszélni, mivel összes történéseivel kívül van az időn. A regény szövege e két bibliai szöveg között, e két bibliai szöveg örökösén együttes hallatára íródott, vagyis ennek hallatára halad és menekül egyre tovább. Sándor Iván Isten földi alkotásának egyik történelmi szakaszát írja meg, de alakjai és történései nem az Örökkévalóság Idejének az Istenét tanúsítják, hanem (ahogy ez többször leíratik) Káin leszármazottai, a minden időn kívüli elveszettség önmagukat is elvesztő–elvesztendő *jeleit* („mit jelent az, hogy jelek?” — 34) követve élnek és szűnnek meg élni — legyenek ezek a már rég eltűnt elődök („holtak csontjai vannak alattam” — 142), nyomdabetűk vagy a rabbik tekintete egy képen.

Ennek a tulajdonképpen eredeti módon anti-epikus elképzelésnek az epikus, de valóban rendkívül szokatlan módon epikus megalkotásához Sándor Iván két, egymással összefüggő hagyományhoz nyúl vissza: témájául a harmincéves háború korszakát választotta, és annak az alakjait, epizódjait, recte: egy-sok alakját és egy-sok epizódját a barokk világszínháznak (valószínűleg közvetlenül Calderon két leghíresebb drámájának)¹ a szellemében beszéli el, recte: jeleníti meg és veszejt el. A harmincéves háború, miként ez jól tudott, teológiai–metafizikai történet volt, mert hiszen (ahogy a regényben emlékeztetnek rá: Róma és Wittenberg között) a hit nevében folyt, Isten igazi megismerésre küldte minden részvevőjét; de a hit nevében feláldozta Isten teremtett világát, hatalmas személytelen tömeget hajszolt a halálba a föld színpadán az égtájak minden irányában, az „egyik hadsereg” és a „másik hadsereg” önkénye újra és újra lerombolta (és: le fogja rombolni) a falvakat és a falvak lakóinak az életét, a „hullámok” „tetemetek” hordoztak és fognak hordozni.

Ennek a történetnek és történetdőlnek az elbeszélésére Sándor egy tökéletesen egyedi, akaratlagosan saját magát is egyre újra megteremtő és megsemmisítő, vagy éppen meghirdető és feláldozó epikum-prózát alkot, korlátlan mondatokban terjedő leírások („áradat”, hogy a szöveg egyik visszatérő és persze sokhagyományú allegórikumát idézzük) és hiányos mondatokban épp hogy csak felvázolt helyzetek (a „furulyaszó”, hogy egy másik visszatérő allegórikumot idézzünk), auktorialis bekezdések és párbeszédben megszerkesztett vagy éppen senkinek se szóló kijelentésekben megszerkesztett személy-jelenetek következnek egymásra, egymásra utalnak ugyan, sőt még a szavakban is ismétlődnek, de nemhogy szabálytalanul és előreláthatatlanul, hanem azt hinnenk, utólag is érthetetlenül (de már itt közbe kell vetnem: épp ez a mindenkor volt és leendő értetlenség, ez a mű értelme). Persze az is kívül van az epikai idő-történekek érvényes „kapcsolat”-ain (146), amit ez az egyedi epikum-próza elbeszélni hivatott, egy falusi műhely mindennapjaira egy „*theatrum anatomicum*” leírása, majd Shakespeare királydrámáinak konfliktusai követ-

keznek, ez utóbbit viszont egy utcai vándorszínház színészeinek megpróbáltatásai ellensúlyozzák, különös tekintettel a szerelmespárra és a (Till Eulenspiegel-szerű?) bohócra, akik viszont kérésre Isten teremtésének azt az epizódját rögtönzik a színpadra, amelyiknek *Káin* a címe; az egyik színelőadás leírása után egy oldallal egy másik spektakulumnak, egy autodafének a leírását olvassuk, amelyen zsidókat égettek. Az időt világosan csak a kivégzések tagolják (a központi alak apjának vagy kutyájának ütik le a fejét), bármi következhet és következik is bármire, és annál inkább, mert a szöveg, gyakran megismételt ’play in the play’ hatással, egymáshoz hasonítja a leírásnak és a leírás színházának az alakjait. A terminus megszokott értelmében nincs is cselekménye, hanem az egyetlen igazi cselekménye maga a *sodródás* (27, de például: *Futár*, 29 is, továbbá rengeteg bekezdésben épphogy csak nem írja le szót) a nyomorúságos parasztházak és a Nagyherceg palotája, a csataterék és a tenger között. A szöveg igazi témája a mindent és mindenkit meghatározó és meghatározandó *menekülés*, a szöveg legelső szavaitól: „»Fuss! Menekülj!« kiáltotta az apja” (9), az utolsó szintagmák (ön)elvesztéséig: „és végre megérkezett, olyan mélységbe, ahonnan nem lehetett tovább zuhanni” (254) — viszont ebben a menekülésben az alakok és a történekek előreláthatatlanul és érthetetlenül, de találkoznak és ismétlődnek.

Tulajdonképpen élettörténeteket beszél el, egy fegyverkovács-inasét, egy orvosprofesszor fiát, egy nyomdászét és egy vándorszínész-muzsikás lányét, akik ebben az univerzális menekülésben valahogy egymáshoz sodródnak — de nem epikai személyekét, hanem olyan alakokét, akikkel a sorsukat allegórikumként élteti meg. Mikrokozmosz-sorsok; de akik megélik, értsd: akik belevesznek, tudnak egy makrokozmoszról és annak a név-alakjairól, az inas egy Istenről, akinek a szavait egy Prédikátor kimondta a Bibliában és kimondja, ki fogja mondani a föld akárhány helyén, a nyomdász hajdani, ilyen vagy olyan módon és nyelven Tudós szerzőkről, akiknek a szavait könyvvé teszi, és például egy Festőről is, akinek hajdan megfestett képében az alakok saját magukat ismerik fel, a lány pedig egy Fistula Dei együgyű-szent ihletével hallatja mindig és mindenütt a furulyaszavát (annál is inkább mert az egyik színpadias jelenetben a hercegkisasszony is fuvolázik). Mellettük pedig Sándor Iván — de szívesebben úgy fogalmaznék: ennek a Könyvnek az Alkotója szokatlanul sok megnevezést ír bele a szövegbe, amelyek már semmi esetre sem a mikrokozmosz szenzuális tapasztalatát, hanem egy makrokozmosz képzetét-tudatát jelölik.

Tehát még egyszer: Isten, Prédikátor, Tudós, Festő és hozzájuk: Könyvész, Bohóc, Nagyherceg, Színész, persze a már említett: *Theatrum Anatomicum*, és ebben a sorozatban már az is: Kutya, Kóvér, Sovány, Fogadós stb. és hozzájuk illeszkedve a személynevek: Hérodotosz, Apuleius (emlékeztetőül: *Az aranyszámár* hősnéne a változatos megpróbáltatásai akkor érnek

¹ A mű és az író további elemzői számára nyomtatékosítom: a szókincsig terjedően is biztosan felismerni vélem, hogy Sándor megkereste és követte a két dráma: *A nagy világszínház*, *Az élet álom* alkotói példáját (esetleg Hugo von Hofmannsthal változatainak a közvetítésével).

véget, amikor Isis megszólítja és beavatódik az istennő szentélyébe), Maimonidész meg a bibliai személynév: Káin; és hát a Könyv Alkotója szövegének a központi alakját is „a Fiú” nevezetel jelöli. A makrokozmoszról való tudás nem igazolja a létüket (ahogy a középkori világlegóriákban feltétlenül igazolja, erre találtattak ki, a barokk világlegóriákban viszont egyre több kéttellyel, ha egyáltalán igazolja),² és még kevésbé váltja meg a létüket, hiszen a regény minden szertefutó sorában és képzetében azt hirdeti, hogy a makrokozmosz allegórikumai nem uralják, nem hatják át a Teremtést, amit megalkotni és megjeleníteni hivatottak (vagy ha igen, csak úgy, mint Káin történetét); viszont mégis ez az örökké megcsorbult tudás határozza meg mikrokozmoszlétüket. Mindegyikük mintha folyton egy rituális cselekedetet hajtana végre, amikor szeretkeznek, ölnek, lovagolnak, színészkednek, menetelnek és meghalnak. Mintha a Könyv Alkotója az összes, akaratlagosan sokféle és ugyanakkor követhetetlenül, de mégis egymásba, egyfelé is sodródó történekekben és Történelemben valamilyen ismeretlen *Nyomatványnak*, nevezzük így: a Rituális Tárgyak és Cselekvések Nagy Enciklopédiájának egyes példáit reprodukálná, és írná át. És arra gondolva, hogy a főhős apja görög szövegeket fordított, azt is mondhatnánk: egyes példáit *fordítaná* át, és mintha szövegének sok és sokféle, de egyszersmind elutasíthatatlanul egylényegűnek is ható epikai formulái is mind egy másik ismeretlen *Nyomatványnak*, nevezzük így: a Rituális Cselekvések Thesaurusának a szócikkeit idézné és írná át, vagy éppen *tükrözné* tovább, mert Sándor Iván ezt az allegórikumot is bevonja a szövegébe. (70, 147)

Úgy vélem, regények sora után, amelyeket részben vagy egészen a zsidók üldöztetésének szentelt, ezért ad Sándor Iván ebben a regényében is, ahol is maga a történelmi elbeszélés nem kényszerítené rá, különleges jelentőséget Zsidó Alakjának–Alakjainak. Ahogy itt a sorsukat értelmezi: mert ők Isten mindenkor keresői és Isten Föld-Alkotásának mindenkor sodródói, mert ők mindenkor újraolvasták, -olvassák és újra fogják olvasni a Könyvben a Prédikátor megfoghatatlan kinyilatkoztatását, és mindenkor megélik e szavak kegyetlen depravációját, azt, hogy bármi történt, történik és fog történni velük (expressis verbis, pl. 50), valamiféle tudás vagy éppen mindentudás csak nekik adatik meg — még ha ez az áldozat elveszettségének a mindentudása / megcsorbult tudása is önmagáról és a világról.

De nyomtatékosítom: miként a könyv címe hirdeti, ez nem a zsidó sors regénye, hanem világregény. Egyetlen témája és vezérlőelve a *fuga*. Egyrészt a szónak a szótári értelmében, amikor közvetlenül ’menekülés’-t, tágabban ’útvesztést’-t jelent; másrészt pedig a szónak a zenei értelmében, amikor egy olyan kompozíciót jelent, amelyben a zeneszerző a motívumait egy bizonyos Időbeli rend szerint ismétli és variálja, azt szokás vélni, hogy Bach a fűgáiban Isten kombinatorikáját kísérte meg földi zenébe átfordítani. Ebben a regényben minden és mindenki folyton tovább menekül, nemhogy az emberek sorsa, de minden tárgy: a cölöpök, a csónakok, az ösvények, a hullámok a menekülésnek a jelei. A szöveg minden szavát, alakját, motívumát ál-

landóan újra megjeleníti, de a *sodródás* esetlegessége, a harmincéves háború történelmi szcénáján: borzadályos esetlegessége szerint. Az elképzelés allegórikusan barokk szellemében szólva a menekülés univerzuma, amelyik épp azt hivatott megjeleníteni, hogy a világnak nincsen rendezőelve, a világ önnön időn kívüli összeomlásába sodródott, sodródik és fog belesodródni.

Valóban a négy fejezet után, amelyiknek a címe a négy alak neve: Thomas, Jensen, Mattias, Eliz, ötödiknek egy ebben a sorozatban különösen bizarrnak ható cím következik, amelyik olyan, mint egy név, de nem az, illetve mégis az: „Sehol”. A fejezet szövegében ugyan több és többféle tárgy és esemény fordul elő, mint másutt. A Nagyherceg várkastélyában, ahol még azt is megtudjuk, milyen sorrendben épültek az őrtornyok, fogságba zárnak, színházi előadásokra emlékeznek, szénásszekerek festményképeit nézegetik, zsoldosok menetelnek, az ősök emlékét idézik, a Császárral vagy a Császár ellen intrikálnak, és viszonylag nagyon sokat dialogizálnak. A legtöbbit Istenről — de épp azért, mert minden szóval egyre elveszettebben azt jelzik, hogy számukra Isten nincs jelen, különös szóalálattal: „behúzódot” (235); mint ahogy a sokféle tárgy és esemény egy bárminő teret és bárminő időt elvesztett „Sehol”-nak a jelei; és ha a címet anagrammának, vagyis a zsidó mitológia „Sheol”-nevezetének is olvassuk, akkor a halottak birodalmának, az emberiség temetőjének a jelei, innen vagy túl Isten jelenlétén. Ide menekül a világ összes alakjával, tárgyával, eseményével és szavával: a várkastélyban az odasodródott vándorszínészeket kivégzik, illetve a legfőbb közülük, a Hérodotosz-fordító leszármazottja (emlékeztetőül: Hérodotosz a történetírás atyja) követhetetlenül, de valamilyen tóhoz–tengerhez jut, amelybe a hetedik napon beleveszejt magát.

A regény vége felé, de még a negyedik fejezetben, amikor a „Bolond”-„Komédiások” éppen egy „Fejedelem” elé, mintha egy védettebb helyre jutnának, és alkalmuk van a múlt(ak)ról elmélkedni, a szerző ismét Proust regényének ugyanazt a kulcsmotívumát juttatja a hősnéne az eszébe, nevezetesen azt, amellyel a hétrészes kompozíció elkezdődik: az emlékező felidézi, hogy soha nem tudott elaludni, ha az anyja nem jött be hozzá, hogy egy csókkal elbúcsúzzon tőle. A megismételt utalás meghatározó értékű, de persze azért, mert mindazok után, amit olvastunk, ez az ugyancsak finom lelkű emlék erősen meglep, hogy aztán tökéletes különbözőségében azt is megvilágítsa, amiért Sándor Iván visszanyúl hozzá, hogy a maga számára átfordítsa. Az anyai csók epizódja az alkotást kezdi el, amelyikben a szerző a szöveggé tett idő elvét keresi és találja meg egy hatalmas kompozícióban. Sándor Iván viszont ennek inverz hasonmását, az idő(k) minden renden kívüli örökös továbbmenekülését, a széttartó vagy éppen útját vesztett világkompozíciót tette regény-szöveggé. Rendkívüli alkotás, bizonyára az életműnek egyik legfontosabb, én azt hiszem, a legjelentősebb alkotása — de ennél sokkal több is: egy megszállott epikus azt beszéli el, amit mindig elbeszélni keresett.

² Még egyszer: ennek a mintapéldája Calderon: *Az élet álom* című műve, amelyet Hofmannsthal *A torony* címmel írt át — Sándor Iván pedig beleírja a szövegébe a „Toronylakó” alakját, illetve megnevezését.