

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR
IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

– Doktori értekezés –

SINKOVICZ LÁSZLÓ

„Lehet dolgokat kitalálni is...”

Tar Sándor prózapoétikájának olvasási lehetőségei

Témavezető: Dr. Szabó Gábor, habilitált egyetemi docens,
SZTE BTK, Magyar Irodalmi Tanszék

Szeged

2022

Nyilatkozat

Sinkovicz László mint a dolgozat szerzője nyilatkozom, hogy a jelen, *„Lehet dolgokat kitalálni is...” - Tar Sándor prózapoétikájának olvasási lehetőségei* című értekezés a saját munkám, az ebben megfogalmazott állítások az általam, önállóan elvégzett kutatómunka eredményei.

Tartalomjegyzék

| | |
|--|------------|
| BEVEZETÉS | 5 |
| 0.1. IRODALMI ELLENBESZÉD A RENDSZERVÁLTÁS KÖRÜL..... | 5 |
| 0.2. TAR SÁNDOR MINT A PRÓZAFORDULAT MÁSIKJA | 11 |
| 0.3. A PRÓZAFORDULATTAL ELTAKART KÁNON: A SZOCIALIZMUS REALISTA IRODALMA | 16 |
| 0.4. TAR-RECEPCIÓJA A 2000-ES ÉVEKTŐL | 23 |
| 0.5. A DOLGOZAT CÉLKITŰZÉSEI ÉS ÉRTELMEZÉSI KERETEI..... | 31 |
| I. FEJEZET – KINEK A MÁSIKJA? | 36 |
| I.1. TAR A PRÓZAFORDULAT <i>TÜKRÉBEN</i> | 36 |
| I.2. TAR ÉS ESTERHÁZY | 40 |
| I.3. A <i>TÉLI HAVAK</i> ÉS A MESEHAGYOMÁNY | 54 |
| I.4. MOTIVIKUS ÖSSZEFÜGGÉSEK A <i>SZÜRKE GALAMBBAN</i> | 62 |
| II. FEJEZET – MINDEN AMIT TUDUNK, AZAZ ÚGYSZÓLVÁN SEMMI | 72 |
| II.1. AZ OMNIPOTENCIA BIZONYTALANSÁGA A <i>SZÜRKE GALAMBBAN</i> | 74 |
| II.2. A MELLÉRENDELTELT NARRÁTOR | 82 |
| II.3. METAFIZIKUS MŰFAJ KÓDOK ÉS A MINDENTUDÓ ELBESZÉLŐ HIÁNYA | 89 |
| II.4. A KÖZÉPPONTNÉLKÜLSÉG METAFORÁJA: A MADÁR | 92 |
| II.5. AZ ISTENHIT KÉRDÉSEI | 101 |
| III. FEJEZET – KISSÉ DURVA ÉS KÖNNYEN KIISMERHETŐ..... | 113 |
| III.1. EMPÍRIA ÉS ELBESZÉLÉS | 113 |
| III.2. IDEOLOGICITÁS A NYELVBEN | 120 |
| III.3. „ALKALMAZNI TUDNI” – A NYELV ÉS HASZNÁLATA | 128 |
| III.4. AZ OLVASÓ UTCÁJA | 131 |
| III.5. NYELVI TEREK | 137 |
| BEFEJEZÉS..... | 147 |
| IV.1. TOVÁBBI KUTATÁSI IRÁNYOK, A DOLGOZATBÓL KIMARADT, KI NEM FEJTETT TÉMÁK | 149 |
| IV.2. TAR SÁNDOR LEGÚJABB RECEPCIÓJA | 152 |
| IRODALOMJEGYZÉK | 155 |
| A DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉMÁJÁHOZ KAPCSOLÓDÓ SAJÁT PUBLIKÁCIÓK | 164 |

„Tar Sándor írásai olyanok, mint szereplői. Bizonyos távolságból, első pillantásra egyszerűnek, kissé durvának, könnyen kiismerhetőnek látszanak – de ha beszélgetjük és meghallgatjuk őket, ismeretlen, új (bár nyomasztó) világ tárul fel előttünk. Egy másik nyelv, amellyel meg küzdenünk és amelyet érteni szeretnénk.”

Kálmán C. György

Bevezetés

Azt talán nem túlzás kijelenti, hogy Tar Sándor életműve manapság nem tartozik a magyarországi irodalmi diskurzus fő sodrához. Vannak ugyan kísérletek, amelyek megpróbálják az életművet mozgásban, párbeszédben tartani, ám ezek jellemzően inkább a lokális, Debrecenhez kötődő kulturális emlékezet őrző-muzealizáló törekvéseiként értelmezhetők. 2017-ben a Déri Múzeum gondozásában jelent meg *Tájékoztató*¹ címmel egy korábban kétszer már közölt szöveg újrakiadása, 2018-ban pedig az Együtt Debrecenért Egyesület publikálta, *Vén Ede*² címmel Tar 2003 és 2005 között a vagy.hu online újságban megjelent írásait, e művek azonban pezsgő kritikai visszhangot nem igazán váltottak ki.

Tar kánonban elfoglalt pozícióját talán Bán Zoltán András 2011-ben megjelent, majd Deczki Sarolta által 2013-ban citált,³ s az életmű egy darabját újraértelmezni szándékozó Lengyel Imre Zsolt által⁴ 2014-ben ismét hivatkozott mondata foglalja össze a legpontosabban: „Tar Sándor ma már nem számít jeles írónak, egyáltalán semmilyen írónak nem számít (persze vannak páran, és főhajtás előttük, akik ma is őrzik emlékét, de az úgynevezett kánonból kiesett, pedig nagyon is benne volt még tíz éve).”⁵ A 2010-es évekre tehát Tar Sándor kikerült a hazai irodalmi közbeszédből, holott az azt megelőző 10-20 évben határozottan része volt annak.

0.1. Irodalmi ellenbeszéd a rendszerváltás körül

Az 1990-es években Magyarországon végképp meghonosodni látszott azon irodalomtörténeti hozzáállás, amely kutatásának tárgyát önálló entitásként értelmezte: „az »irodalmisságnak« és az esztétikai értékek autonómiájának hangsúlyozása (szemben, mondjuk, az irodalmi diskurzus történetileg-földrajzilag változó önértelmezésének és társadalmi funkcióinak vizsgálatával); a csak intra- és intertextuális, szövege(ke)n belüli kapcsolatokra korlátozódó irodalomértelmezői eljárások gyors felértékelődése; a művek formai, strukturális

¹ TAR Sándor, *Tájékoztató*, szerk. LAKNER Lajos (Debrecen, Déri Múzeum, 2017).

² TAR Sándor, *Vén Ede*, szerk. PORCSIN Zsolt (Debrecen, Együtt Debrecenért Egyesület, 2018).

³ DECZKI Sarolta, „A mi országunk: Tar Sándor és a szociográfia”. In DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete* (Budapest, Kalligram, 2013), 11.

⁴ LENGYEL Imre Zsolt, „»Nincs vége«”, *Jelenkor* 57, 7-8. sz. (2014), 877.

⁵ BÁN Zoltán András és RADNÓTI Sándor, „A magyar politikai költészetről”, *Élet és Irodalom*, 2011. nov. 18., Hozzáférés: 2020.05.06., <https://www.es.hu/cikk/2011-11-20/ban-zoltan-andras-radnoti-sandor/a-magyar-politikai-kolteszetrol.html>

és retorikai komponenseinek az előtérbe helyezése a többi komponenssel szemben; »a szerző halott« teoréma dogmaszerűvé válása; az irodalomelmélet mint az irodalomtudomány metanyelvének térhódítása; az irodalomtudomány intézményesített elválása olyan területektől, mint például a média és kommunikációtudomány, vizuális- és filmelmélet, könyvtártudomány”⁶. Ezen tendenciák jellemzően az irodalom *depolitizálódása* felé törekedtek, vagy afelől érkeztek.

A rendszerváltás előtti időszak áporodott politikai (értsd: párpolitikai) levegőjével szembeni kulturális ellenállás eredményeképp az irodalomértelmezés és -történet ideológiaellenes álláspontra helyezkedett. A szocialista államapparátus által preferált irodalomeszmény nem minőségbeli, esztétikai kritériumok alapján, hanem inkább a kíváncsi hatalmi eszményeinek megfelelő, valamint az azt affirmáló irodalomkép szerint szerveződött. „Adminisztratív eszközökkel így olyan »valóságtükröző« irodalmat kényszerített ki, amelynek nem volt más hivatása, mint kommunista üdvtörténetet kreálni a társadalmi és szellemi nyomorúságból.”⁷ Ezt leváltandó került az értelmezés fókuszába a belső szövegmozgásokra, az esztétikai megoldásokra koncentráló vizsgálódás, amely az irodalmi minőséget az e műveletek során feltárt értékek alapján határozta meg (és nem valamely ideologikus apparátusnak megfeleltethető kategóriák szerint). „Az igazság birtoklásáról való tudatos lemondás és a hatalom-nélküliség éthosza egy oppozíciós nyilvánosság szerkezetében alakította ki a kritikus magatartásokat és tevékenységi köröket.”⁸ Az irodalmi kritikai eszményeket alapvetően határozta meg a hozzáállás, amely szerint a totalitárius (az igazságot birtokló), ideologikus több évtizedes hagyomány végérvényesen tarthatatlanná vált, így ennek meghatározó szerepe lett a kánon ki- vagy átalakulásában is.

„Magyarországon a kilencvenes évek legelején a legkülönbébb irodalmi, írói és irodalomtörténeti csoportokban is elterjedt az irodalom olyan szemlélete, amely a magyar irodalom 1945 és 1989 közötti [...] fejleményeinek, heterogén gyakorlatainak egy nagy elbeszélés segítségével kölcsönzött koherenciát. Ez a nagy elbeszélés a szabadság felé haladás narratívája volt”⁹. E törekvésnek egyik csúcspontja Kulcsár-Szabó Ernő *A magyar irodalom története 1945–1991* című könyve, amely a szocialista Magyarország ideologikusan túlfűtött irodalomtörténete helyett, immár a szabadság perspektívájából beszél el egy másikat, illetve a korábbi korszak nagy írói helyett a pártideológiától megfosztott új irodalomeszményt és a

⁶ HORVÁTH Györgyi, *Utazó elméletek: Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, OPUS Irodalomelméleti tanulmányok 15 (Budapest: Balassi Kiadó, 2014), 107–108.

⁷ KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, (Budapest: Argumentum, 1993), 33.

⁸ MÉSZÁROS Sándor, „A kritika mai idolumai”, *Alföld* 45, 2. sz. (1994), 71.

⁹ HORVÁTH, *Utazó elméletek...*, 77.

szempontrendszere esztétikai preferenciáinak tetsző alkotókat helyezi fókuszpontba. Ez egyben egy újrakanonizáló gesztust is magában foglal, így az új értékek alapján kiemelkedő szerzők irodalomtörténeti előzményeinek új történetét is elbeszéli. Mivel a magyar irodalom fejlődése az ötvenes-hatvanas években az erőszakos kultúrpolitikai beavatkozás miatt megszakadt, ezért a hetvenes-nyolcvanas évek fiatalabb, pályájukon épp elinduló szerzőinek kvázi újra fel kellett fedeznie előzményeiket. „A hetvenes évek második felében azonban olyan összetett, az irodalmi *techné* szintjén is hangsúlyosan artikulált poétikai magatartásformák jelentek meg a magyar irodalomban, amelyeknek hangnem képleteit nem lehetett megfeleltetni a beszéd és ellenbeszéd (alakilag egyébként monocentrikus) szerkezetének és az igazságtartalmuk intencionális egyirányúságának.”¹⁰ Az Esterházy, Nadas és Oravecz nevével fémjelzett prózairodalomnak ezért a *valóságtükröző* és az *igazságot birtokló* (és persze politikával átítatott) nyelvi és irodalmi hagyománya helyett egy korábbi, ezektől még független irodalomhoz igyekezett kapcsolódni, minthogy e történetileg közvetlen mögöttük álló korszak épp a saját maguk által elindított fordulat által vált érvénytelenné. Ezen elgondolás azonban problematikussá válhat – mint arra Bezeczky Gábor is rámutat –, ha ezt a meglehetősen hosszú korszakot más szempontok szerint is szemügyre vesszük. A hatalom beszéde ugyanis ezen időszak során nem volt mindvégig egységes. „Ki, mikor és hogyan beszélhetett, attól is függött, hogy az illető beszéde a hatalom mely pontjáról irányult lefelé vagy fölfelé, befelé vagy kifelé: az utasítás, előírás, számonkérés, fenyegetés másféle nyelvhasználatot tett szükségessé, mint a beszámolójelentés, engedélykérés, folyamodvány vagy javaslat. A rendszer az idők során átalakult, s ennek is voltak nyelvi következményei. A hatalom, a párt belső beszéde - monológnak éppen az egységesség hiánya miatt nem nevezhető éppúgy, mint a külső, minden volt, csak nem egyszerű.”¹¹ Az ideológiai tér nyelvi megszólalási lehetőségei ezért az eltelt idő során meglehetősen heterogének voltak, ami azt is jelentheti, hogy a megszólalás lehetőségeit is meglehetősen különböző formában és mértékben szabályozták, azaz az ideológiával átítatott megszólalásformák sem lehettek teljes mértékig egységesek. Mindez pedig az *ellendiskurzus* lehetőségeit is jelentékenyen befolyásolja, hiszen ez alapján nem tapintható ki pontosan, mi is az, amivel szemben az újfajta poétikának létre kell jönnie. Ezért aztán ez az újfajta irodalom, beszéd- és elbeszélésmód sem volt önmagában egységes; hiába helyezi mindkét szerzőt, Nádast és Esterházyt, Kulcsár-Szabó a posztmodern fejezet keretei közé, azt ő maga is kiemeli, hogy írásmódjuk meglehetősen különbözik egymástól.

¹⁰ KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története...*, 148.

¹¹ BEZECZKY Gábor, *Irodalomtörténet a senkiföldjén* (Pozsony: Kalligram, 2008) 47.

Az *ellenbeszéd* látszólagos homogenitása azonban nem csak a *mi ellen* felől tekintve válik problematikus, de egyidejűleg maga is meglehetősen széttartó, számos, egymástól határozottan eltérő elbeszélésmódot sűrített össze. Egyrészt úgy tűnhet, hogy a hivatalos narratívával szembehelyezkedő irodalmi diskurzust főként a politikamentes, az igazságot mint metafizikai fogalmat dekonstruáló, kizárólag esztétikai szempontokat érvényesítő jellemzések írták le. Ugyanakkor, ezzel egyidőben az *ellenbeszéd* egy ettől meglehetősen eltérő (próza)nyelveket, illetve ideológiai bázist felvonultató korpuszt is hangsúlyosan magába foglalt, aminek talapzatát épp a nagybetűs, vagy talán inkább egy másfajta igazság minél pontosabb feltárása jelentette. Ennek egyik meghatározó megvalósulása pedig a szociográfia lett. E szövegek célja az államhatalom hivatalos szocialista *wonderlandjével* szemben, az utópisztikus narratívák álságosságának leleplezése; *ellenbeszéd*üket ők is az uralkodó és instruált narratívával szemben határozták meg. „Mi jellemző a »mintha« szociográfiára? A kritikátlan magatartás azzal a jelenséggel szemben, amiről beszél - de kritikátlansága általánosabb, áthatja szemléletét, illetve mivel a kritikátlanság nem divat, álkritikus. Továbbá készen kapott sztereotípiákat sorakoztat föl, mert nem képes közhelyes igazságoktól szabadulni; óvakodik attól, hogy tényeket apologetikus és didaktikus szemléletétől idegen adatok, tények, dokumentumok segítségével fedezzen föl - nem hiteles tehát. [...] Ez a szemlélet a valóságot hamisítja meg. [...] A föltáró valóságirodalom szemlélete kritikus, bírálja azt a jelenséget, amelyről szól, irtózik a kényelmes sztereotípiáktól, a közhelyektől megfosztott igazságot keresi; a valóságot objektív tények föltárásával, dokumentálisan vizsgálja; sőt néhány írás azt a fölismerést is tükrözi, hogy a valóság dokumentumok segítségével is transzcendálható. Persze mindezt más-más módszerekkel érik el, formájukban sem hasonlítanak, s színvonaluk is különböző. De abban megegyeznek, hogy a megismerésnek azt az alapvető formáját, amelynek révén megszülettek, nem fosztják meg autonómiájától.”¹² Az ellendiskurzusnak ez a formája tehát a pártideológiától átitatott szocialista realista ábrázolásmóddal ellentétben, annak politikumától megfosztottan a szocializmus megvalósult realitását kívánta bemutatni.

A korszak egyik emblemikus folyóirata, a *Mozgó Világ* a '70-es évek második felétől fogva rendszeresen közölt szociográfiai írásokat is, így többek között olyan szerzők műveit adták közre, mint Csalog Zsolt, Őrszigethy Erzsébet, Kőbányai János, vagy Tar Sándor, aki 1976-ban meg is nyerte a folyóirat szociográfia pályázatát a *Tájékoztatóval*, de a

¹² BERKOVITS György, „Utószó: A szociográfia magatartása”, in *Folyamatos jelen: Fiatal szociográfusok antológiája* Magyarország felfedezése, vál. és szerk. BERKOVITS György és LÁZÁR István (Budapest: Szépirodalmi, 1981), <https://mek.oszk.hu/07200/07229/html/>

szociográfia erősödését, az ellenzékiesség akusztikáját és képzetét, egy műfaj és egy ideológiai attitűd összekapcsolódását erősítette Kemény István munkássága, valamint a *Magyarország felfedezése* sorozat is.

Ezek, illetve az ellenzékiesség másik empirikus bázisát jelentette a SZETA (Szegényeket Támogató Alap) elnevezésű civilszervezet is, amelynek főtevékenységét elsősorban a karitás, a szegények megsegítése és támogatása jelentette, ám ezekhez számtalan szociológiai kutatás, vizsgálat, interjú is társult, alapítói pedig az előbb említett Kemény István tanítványai voltak. „A Szeta szociológusai leggyakrabban szegény- és cigánytelepeken fordultak meg, de nem csak ott. Változatosak voltak társadalomkutató munkánk színhelyei, fővárosi és vidéki nagyvállalatoknál, helyi tanácsoknál, falusi iskolákban és egyetemeken, mezőgazdasági térszeken, a legkülönbözőbb társadalmi helyzetű emberekkel interjúztunk. A szetasok tehát nem zárt világban éltek, nem voltunk mániákusak, és a társadalom peremén járva nem kényszerképzeltük, hogy az maga a társadalom.”¹³ A későbbiekben részben e szervezetből nőtt ki a demokratikus ellenzék, illetve aktívan kapcsolódott a kortárs művészethez is, aukciót szerveztek és irodalmi antológiát is megjelentettek, *Feketében*¹⁴ címmel, a befolyt bevételből pedig szintén a szegényeket támogatták. „A SZETA lett a demokratikus ellenzék első és valószínűleg legfontosabb mozgalmi jellegű intézménye. A szamizdat csak olvasni- (esetleg megvitatni-) valót kínált az érdeklődőknek. Feladatot a SZETA tudott adni azoknak, akik - mind nagyobb számban - csatlakozni akartak a demokratikus ellenzékhez: lehetett pénzt és ruhát gyűjteni, lehetett csomagokat készíteni a segélyezetteknek, szét lehetett hordani a kulturális rendezvények meghívóját.”¹⁵

Ugyanakkor naiv álláspont lenne azt feltételezni, hogy e narratívák, politikaellenes állásfoglalások és médiumok ne vittek volna színre maguk is valamiféle ideologicitást: akár a pártállam által szabályozott irodalmiság maximáival szemben kialakuló újfajta értelmezési és esztétikai keretfeltételek, akár a szocialista társadalom tényszerű bemutatását célzó törekvések (párt)politikaellenessége, pontosabban a fennálló hatalmi kurzus idealizált narratívájával való szembenállása egyben a maguk politikai állásfoglalását is jelentette. Mind a megszakított folytonosság, mind a föltárho valósgirodalom diskurzusainak látszólagos depolitizáltsága

¹³ KARDOS László, „Szeta”, *Beszélő* 3, 11. sz. (1998), 85.

¹⁴ KÖSZEG Ferenc és LENGYEL Gabriella, szerk., *Feketében: Irodalmi és grafikai gyűjtemény a magyarországi szegények támogatására* (Budapest: Szegényeket Támogató Alap, 1982).

¹⁵ KÖSZEG Ferenc, „A demokratikus ellenzék rangja: Gondolatok Solt Otília halálának tizedik évfordulóján”, *Élet és Irodalom*, 2007. febr. 02., Hozzáférés: 2021. 10. 10., <https://www.es.hu/cikk/2007-02-04/koszeg-ferenc/a-demokratikus-ellenzek-rangja.html>

ironikus módon az ideológiaellenesség vezérszólamában találja meg ideologicitásának alapkövét.

A beszéd, és ellenbeszéd a pártállami és ellenzéki diskurzus esztétikai homogenitása tehát több oldalról közelítve is meglehetősen látszólagos, és úgy tűnik, egy történeti nézőpont desztilláló mechanizmusának köszönhető. Míg egy irányból tekintve egy egységes „mi” és egy egységes „ők” képe rajzolódik ki, addig alaposabb vizsgálatoknak alávetve úgy tűnik, hogy a korszakra inkább a nem-egyidejűség egyidejűsége jellemzőbb, amely destabilizálja a temporalizálódást, az egymásutániságot és periodizációt, s a látszólag egymást követő időrétegek, poétikai és politikai magatartások egy időben való létezését mutatja meg.¹⁶

Úgy tűnik tehát, hogy Kulcsár-Szabó az újfajta magyar irodalomtörténet írásakor maga is olyan, az előzőekhez hasonló ideologikus (és egyben teleologikus) *nagy elbeszélést* hoz létre, amelyet leváltani kívánt. „Mikor a szerző a szubjektumfelfogások és nyelvfelfogások történetének vázára rajzolja fel az irodalom történetét, maga is az irodalmat transzcendáló nagy mese mintázatát valósítja meg, és a kortárs irodalom néhány vonásának értéktulajdonító kiemelésével szintén előre létrehozza a tárgyat, melynek előképeit és megvalósulásait utóbb majd értékesnek fogja találni - többé-kevésbé ugyanúgy, ahogyan az általa bírált irányzatok teszik”.¹⁷ Ezen újfajta irodalomtörténet számára a szocialista irodalom és a klasszikus modernség látszólag egységes képére volt szükség ahhoz, hogy ezek ellenében létre tudja hozni a szintén hasonlóan egységes „posztmodern” ellendiskurzust, és amely ezután minden más megszólalásmód viszonyítási pontjaként tételeződhetett. Kulcsár-Szabó értelmezésében tehát a két fogalom aszimmetrikus ellentétpárt képez, amelynek értéktelítettebb oldalán értelemszerűen épp az általa legitimálni kívánt posztmodern áll. Ám – mint arra Bezecký is felhívta a figyelmet – a másik oldalon helyet kapó fogalmak, történelmi perspektívából vizsgálva, épp saját konstruáltságukra mutatnak rá, ezért olyan párt képeznek, amelynek tagjai nem valami eleve adottak, hanem egymást hívják elő. „[E]z nem jelenti azt, hogy az általuk sugallt és gyakran életre is keltett ellentétes viszonyokat történelmileg szintén dualitásban kellene szemlélnünk és végérvényessé tennünk. A múlt antitézisei történelmi megismerési kategóriaként túl elnagyoltak.”¹⁸

¹⁶ Vö.: Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő: A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2003), 142, 150, 387.

¹⁷ BEZECKÝ, *Irodalomtörténet a senkiföldjén...*, 140–141.

¹⁸ Reinhart KOSELLECK, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, ford. Dr. FÓTI Péter (Budapest: Jósöveg, 1997), 11.

0.2. Tar Sándor mint a prózafordulat Másikja

Az újfajta esztétikai és nyelvi maximák és a hozzájuk kapcsolódó teleologikus történeti elbeszélés felől tekintve Tar prózaművészete mint kivétel, mint ezen irodalom (egy másik) *másikja* kanonizálódott. Jellemző példája ennek Bombitz Attila 1998-as kritikája: „[M]intha mi sem történne az elbeszélői módusok alakulásában, ahogy valaha elkezdte történeteiben feltárni, felvillantani, megmutatni a mindenkori szegénység, társadalmi periféria képeit, az egykor volt munkások, parasztok és ingázók egzisztenciális rettenetét, úgy a következetes és tántoríthatatlan folytatásban, képküldésben csak a rettenet mélyült, a nyomor és pusztulás vált mind nagyobbá, az írói eszköz kísértetiesen ugyanaz maradt. Tar Sándor egyszerű technikája, nyelvkezelése, félreérthetetlen szándéka fel sem vet teoretikus kérdéseket, s amiket felvet mégis, a maga írói programját lényegileg nem érinti.”¹⁹

Károlyi Csaba Tar esztétikai szerkesztettségét is érzékeli, kiemeli és értékeli kritikájában, azonban ő is *par excellence* egy, a többitől elkülönülő irodalomként határozza meg őt: „Tar Sándor írásai abban az irodalmi közegben, amelyben megszólalnak, idegenül, furcsán, szokatlanul hatnak. A mai magyar prózában szinte egyedülálló az a hang, az az ábrázolásmód, amely őt jellemzi.”²⁰

Szilágyi Márton szintén e *differentia specificat* teszi meg a Tar-életmű csúcspontjának: „novellisztikájában úgy teremtette meg a kortárs próza egyik legnagyobb teljesítményét, hogy látszólag korszerűtlen maradt. Képest volt fönntartani egy olyan narrációs technikát poétikai tényezőként, amelyben nem merül föl központi problémaként az elbeszélhetőség és a nyelvszerűség kérdése.”²¹

Egy tágabb keretben, de hasonló volt a témája az 1997-es Debreceni Irodalmi Napokon tartott konferenciának is, amely ezt a Tar kapcsán is megfigyelt problémahalmazt tematizálta – sajnos azonban végül a szerző meglehetősen alulreprezentált maradt az előadások szövegeiben. Ahogyan azt a konferencia a címében (*A novellától a textusig, Egy klasszikus műfaj változatai a századvégen*) is megjelölte, az előadók épp azt a mozgást próbálták meg feltérképezni, amelynek végpontjához képest Tart kivételként lehet megjelölni. E tekintetben a debreceni szerző inkább a szintagma első tagjához kapcsolódik, a másik póluson pedig rendre Garaczi, Bodor, Darvasi vagy Márton, azok, akik a *prózafordulat* poétikai forradalmára (is) reflektálva új megszólalásmódokat keresnek és hoznak létre a hazai

¹⁹ BOMBITZ Attila, „Lassú terhek”, *Tiszatáj* 52 12. sz. (1998), 106.

²⁰ KÁROLYI Csaba, „»Hirtelen csend lesz és semmi«: Tar Sándor: *A te országod*”, *Nappali Ház* 4, 4. sz. (1993), 113.

²¹ SZILÁGYI Márton, „De profundis...”, *Holmi* 6, 1. sz. (1994), 115.

(rövid)prózában. Ekképp úgy tűnhet, mintha ezen elmozdulás egy kötöttebb, formalizált mintától egy szabadabb, textualizált irodalomig tartana, azonban a konferencia számos előadója részben a mozgást, a fejlődéselvű látásmódot érzékeli problémaként, illetve azt, ahogyan hagyományosan ennek két végpontját olvassák.

Kulcsár-Szabó Zoltán²² például a novella műfaji névként és ekképp eredetpontként való kijelölhetőségét, illetve annak nem-eredetpont jellegét értelmezi. Szerinte a műfaj elnevezése olvasási és szövegszerveződési konvenciókat, és mint minden műfaj, elsősorban szövegeket jelöl. A novella így nem más, mint textuális és retorikai áthelyeződések rendszereinek neve, amely maga is nevekből áll. A kezdőpont születésének pillanata ezért ebben az értelemben maga is textuális aktus, amelynek megnevezése egyszerre jelöli saját létrejöttét és érvénytelenné válását is.

Farkas Zsolt²³ Stanley Fish *Van-e szöveg ezen az órán?* című tanulmányán keresztül úgy problematizálja a novella-textus ellentét-párt, hogy az olvasót állítja ennek középpontjába. Fish szerint ugyanis az olvasó nem dekódolja, hanem létrehozza az olvasott szövegeket, a jelentés ezért nem ennek inherens tulajdonsága, mint ahogyan Farkas rá is mutat erre Szilasi László egy értelmezésén keresztül, amely egy klasszikus novellaként olvasott Darvasi-szövegben véli felfedezni annak dekonstruktív voltát, majd ezen keresztül próbál rámutatni, hogy valójában a hagyományos szöveg (is) mindig-már textualizált és szintúgy felfedezhetők benne a posztmodernben felfedezett vagy felismert szövegtulajdonságok.

A konferenciaszövegek között rendre feltűnik a referencialitás-valóságyszerűség, illetve fikciósság-szövegszerűség vélt vagy valós ellentéte, illetve ezeknek a címben megjelölt műfajokkal, szövegtípusokkal létrejövő kapcsolata is. Angyalosi Gergely²⁴ például hiányolja az egykorú hazai kritikából, hogy míg a textualizáltság gyakran tárgyalt téma, addig ezzel párhuzamosan – az angolszász gyakorlattal ellentétben – a valóság mint probléma egyáltalán nem értelmeződik.

A konferencia témája és szöveganyaga Tar szempontjából azért érdemelhet kiemelt figyelmet, mert egyrészt az egykorú kritikákban – mint említettem – a szerző rendre a *textus* s így kortárs fősodor ellenpontjaként jelenik meg. Szövegeinek architextuális, olvasási és szövegszerveződési kódjai minduntalan egy klasszikus formához, a novellához irányítják az olvasót (vagy ők ekképp hozzák létre ezeket). Továbbá meglehetősen érdekes az is, hogy a

²² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Név, konvenció, írás”, *Alföld* 49, 2. sz. (1998), 84–90.

²³ FARKAS Zsolt, „Dialógus és szövegszerűség”, *Alföld* 49, 2. sz. (1998), 100–104.

²⁴ Vö.: ANGALOSI Gergely, „A sólyom szövegszerűsége: Egy klasszikus műfaji elnevezés hányattatásai a századvégen”, *Alföld* 49, 2. sz. (1998), 48–60., különösen 51.

tanácskozás során problematizált témák (referencialitás, műfajiság stb.) szinte egyáltalán nem jelennek meg e formájukban a Tar-olvasatokban, holott például a Kulcsár-Szabó Zoltán által kiemelt novellaolvasás-jellemzők, a valószerűség (világkép) és a történetyszerűség, fokozottan igazak a Tar-életműre is. Ugyanakkor nála inkább eltakarnak számos értelmezési lehetőséget ahelyett, hogy megnyitnák azokat – úgy tűnik, mintha a valóság, a műfaj és történetyszerűség problematizáltsága retrospektíve, a *textustól a novella felé* látszódná igazán. Például Márton László felől nézve szövegszerűség, konstruáltság vs. valóságképzés olyan témák, amelyeket az értelmezők minduntalan próbálnak megfejtetni, Tar esetében ellenben azokra a szövegaktusokra, olvasási és műfaji kódokra, amelyek (szintén) *létrehozzák* a valószerűséget vagy ennek illúzióját, már nem tekint értelmezendőként a kritika, mintha nem is feltételezné a konstrukciós aktust jelenlétét. A referencialitás az ő esetében olyan áttetsző felület, amely nem akasztja meg az olvasási és értelmezési folyamatot, nem állítja kihívás elé. Úgy tűnik, mintha a valószerűség (megállapítása) a Tar-életmű *nagy elbeszélése* lenne, olyan narratíva, amely komfortos értelmezési keretet nyújt, amivel mindig könnyedén és teljes egészében interpretálhatók a szövegek.

A korábban citált kritikák természetesen nem fedik le a '90-es évek teljes Tar-recepcióját, hiszen például Domokos Mátyás, bár részben ő maga is szociográfusként jelöli meg szerzőt, posztmodern írónak tartja, igaz a fogalommagyarázat meglehetősen reflektálatlanul marad. „A sztálinizmus hazai gyakorlatában valaha virágzó műfaji előzménye, mint össznépi szinten üzött pop art, akár tud róla, akár nem, a »posztmodern író« státusába helyezi Tar Sándort.”²⁵

Továbbá már az első, *A 6714-es személy* című kötet kapcsán is felvetődtek olyan szempontok, amelyek túlmutattak az empirikus valóság és a szövegek közti problémátlan megfelelésen. Alexa Károly kritikája szintén alapvetően realistiként-naturalistiként írja le a szerző szövegeit, ám kiemeli azokat a tónusokat, amelyek áttörnek ennek határait. „Az üzemek (s tegyük hozzá: a kupék, albérletek, munkásszállások) rajza plasztikus, elhitetően realista. Az *abszurd* vonásokat és a *groteszk* elemeket a kiürült emberi szó és a dehumanizált életre utaló életpótlék, a kegyetlen játék emeli be a képekbe. A játék itt is a szépséget helyettesíti, a pillanatnyi ünnepet. De minden ünnep csak a hétköznapiok légköréből fakadhat, az határozza meg a lelkületet és a mentalitást. [...] Ám maga a látvány is fölvesz Tarnál olyan elemeket, amelyek abszurditásuknál (többnyire morbidba játszó abszurditásuknál) fogva enigmatikusan utalnak a létezés általános válságára. Egy-egy váratlan metafora ugrik ki a fényképszerűen

²⁵ DOMOKOS Mátyás, „Olvasójel: Tar Sándor: *Miért jó a póknak*”, *Holmi* 2, 1. sz. (1990), 114.

pontos mozzanatok közül. Egy nyúlfejjel hadonászó aggastyán, egy vak ember, szemüregében pingponglabdákkal, tüllruhás kislány kezét fogva (mintha egyenesen valamelyik halálmítoszból lépett volna elő), egy kiírás a műhelyfalon: PASLAI JÓZSI KINÉZER... Még a mítosz is ilyen alpárian groteszk fénytörést kap.”²⁶

Alexa mellett más kritikusok is érzékelték, hogy bizonyos novellák letérnek az általánosnak látszó szociografikus tengelyről. „A szociografikus szemlélet hozadéka ez: az ideologikusan tételezett monolit munkásosztály-képet árnyaltabbá teszi, szociológiailag is lényegremutatóan fogalmazza meg. E megállapítással azonban még nem jutottunk közelebb Tar írásművészetének lényegéhez, az írói megformálás mikéntjéhez. Az ábrázolás külső formája alapján ítélve Tar Sándor a hagyományos esztétikai értelemben véve realista író, elbeszélései élményszerűen, érzéken tükrozzik vissza a valóságot, olvasóját eljuttatják a katarzis élményéhez, jellemző rájuk a partikularitásból való felülemelkedés stb. Ám ha a *Celofánvirágok*, *A víztorony*, *A 6714-es személy* vagy az *Örökké* című elbeszélések belső formáját, mélyszerkezeteit vesszük elemzés alá, minden alkalommal olyan egyedi írói megoldást találunk, amely valahogy »kilóg« a hagyományos realizmusról vallott felfogások közül, s az esztétikai nézetek felülbírálatára késztet.”²⁷

Annak ellenére, hogy találni kivételeket, a korábban idézett szöveghelyek jól megvilágíthatják azt a mintázatot, amelyben az életmű bizonyos elemei látszólag olyan határozottan fordultak szembe a korabeli divatos stratégiákkal, hogy az lényegében eltakart minden egyéb értelmezési lehetőséget. Ironikus módon az effajta olvasatok épp egy Esterházy-szövegben sűrűsödtek össze, amelynek ikonikus mondata („Akik nem tudnak beszélni, azok helyett annak kell beszélni, aki tud.”²⁸), valószínűleg a Tar-recepció egyik legtöbbet idézett megállapítása, amely a képviselési próza, a valaki-helyett-beszéd megfogalmazása, ezen keresztül pedig a mimézis-elv és annak a realista irodalom epifániája, mely lebontja a jelölt és a referens, az irodalmi szöveg és az empirikus valóság közti strukturális különbségeket. A Tar-szövegek e tekintetben tehát egy politikai-hatalmi tér megjelenítői, utalnak arra az ideológiára, amely a láthatóság, így saját láthatóságuk feltételeit is keretezi. A szövegekben megjelenő nyelvi és poétikai formák, a textus figurativitása kapcsolatban áll e mezővel, ám – mint ez a későbbiek során pontosabban is láthatóvá válik – korántsem írható le pusztán egy áttetsző mimetikus kapcsolat tételezésével, minthogy a reprezentációra (?) törekvő szövegek kódjainak hegemoniáját minduntalan megzavarják

²⁶ ALEXA Károly, „Realizmus redivivus!: Tar Sándor prózája”, *Mozgó Világ* 7, 12. sz. (1981), 113.

²⁷ KOVÁCS Dezső, „A szociográfiától az epikáig: Arcképvázlat Tar Sándorról”, *Kritika* 12, 11.sz. (1983), 17.

²⁸ ESTERHÁZY Péter, „A te országod”, in ESTERHÁZY Péter, *Az elefáncsonttoronyból* (Budapest: Magvető, 1991), 15.

egyéb műfaji és hagyományok jelölői is, narráció pedig elbizonytalanítja az elbeszélői hang forrását. Ezek együttesen egyenetlenné teszik a szövegek nyelvi felületét, miközben az, amelyik bennük megjelenik szintén gyakorta töredékes. Ezek ellenére úgy tűnik, hogy a szociográfia, a realizmus és valóságosság mellett a '90-es években nem látszódtott az életmű egyébként számos egyéb értelmezési lehetősége, kerete.

Ennek oka persze nemcsak az, hogy a prózafordulat, valamint a javarészt ezzel egyidőben Magyarországra beáramló és meghonosodó irodalomelméletek (receptióesztétika, dekonstrukció, hermeneutika stb.) frissességük és újdonságuk ereje miatt alapvető meghatározási pontjai lettek mindennek (így, mint látható, Tar megítélése is ezen teoreémák fosztóképzőjeként definiálódott), de az ide kapcsolható irodalmakra (is) támaszkodó *apolitikus*, új irodalomtörténet épp azokat az életműveket ráírta ki, vagy takarta el, amelyek pedig gazdagíthatták volna az egykorú recepció perspektíváját. Ebben az újfajta, a megszakított folytonosságra épülő, a szabadság felé lineárisan haladó elbeszélésben nem volt hely a szocialista és szocialista realista irodalomnak, hiszen a hetvenes-nyolcvanas évek poétikai változásai felől nézve ezek avíttá és (legalábbis a korabeli értelmezők szerint) értelmezhetetlenné váltak.

Mintha ennek a cezúraszerű szakadásnak vagy értelmezésszerű hiátusnak, illetve résnek (úgy is mint *generation gap*) egy másfajta, nem annyira irodalom-, inkább társadalom- vagy mentalitástörténeti vonatkozására hívná fel a figyelmet György Péter is, aki az 1989-es korszakhatárt társadalmi kválénak, azaz olyan érzéki tapasztalat átélésének lefordíthatatlan élményének tartja, amely a két rendszer közötti rendszer átjárhatatlanságának igazi természetére mutat rá. „Az 1989 előtti korszak nem pusztán Magyarországon, ellenben – a lokális kontextusoknak megfelelően – a volt szocialista országok mindegyikében egy szakadék túloldalán lévő, mára visszavonhatatlanul elérhetetlen világnak tűnik. A posztkommunista afázia és amnézia, tehát a közvetlen közelmúlttal összefüggésben jelentkező beszéd- és emlékezetképtelenség nem pusztán metafora, hanem – mint azt az egyes országokból származó példák mutatják – a szó szoros értelmében vett pszichológiai valóság, igazi egzisztenciális alapélmény.”²⁹ Úgy tűnik tehát, hogy az a 'feledékenység', amely a szocialista realista irodalmat kíséri, nem csak, vagy nem feltétlenül csak egy esztétikai értékbázis megváltozásának következménye, hanem akár össztársadalmi jelenség (egyfajta paradigma- vagy episztéméváltáshoz hasonló) egyik igen érzékletes példája is lehet. (A

²⁹ GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete: Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között* (Budapest: Magvető, 2014), 11.

későbbiekben a dolgozat, bár másfajta értelmezések és elméletek mentén, de alaposabban is kitér majd a nyelv, irodalom és az ideológia és ezek megváltozásainak összefüggéseire.)

0.3. A prózafordulattal eltakart kánon: a szocializmus realista irodalma

Erre a hermeneutikai hiányosságra mutat rá Kálmán C. György 2004-ben megjelent *Kánon és eredet*³⁰ című szövege is, amelyben épp arra hívja fel a figyelmet, hogy meglehetősen termékenynek tűnik Nádas felől újraolvasni Galgóczt vagy Sántát, Térey János felől pedig Illyést. Mindez részben kanonizációs, részben – az előbbitől elválaszthatatlan módon – értelmezés- és olvasástechnikai kérdés is. Egyrészt, mert a prózafordulattal megváltozott kánon ismét lehetőséget biztosít arra, hogy azon szerzők kapcsán, akik e hagyományra reflektálva új prózatechnikák kidolgozására „kényszerülnek”, a kánon újfent újrarendeződjön, másrészt például az Esterházy-szövegek által felkínált újfajta értelmezési lehetőségek új megvilágításba helyezhetnek korábbi alkotásokat is. A múlt és a jelen szövegei tehát egyidejűek, hiszen a múlt hatással van a jelen lehetőségfeltételeire, ugyanakkor mindez fordítva is igaz. „A már meglévő műemlékek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik sorai közé.”³¹ A prózafordulatban kicsúcsosodó poétikai változások tehát több ízben is átrendeződést hoztak a kánonban. Egyrészt kiiktatták – de legalábbis olvashatóságát problematizálták – a szocialista realista irodalmi hagyományt, másrészt táptalajt biztosítottak egy olyan irodalompoétika létrejöttének (például Térey Jánosénak), amelyek felől ez az eltüntetett réteg, ha máshogyan is, de újra olvashatóvá vált, a textustól a novella felé haladó mozgásban, addig áttetszőnek tűnő témákat tehetek problematikussá. (Az már más kérdés, hogy ez valóban sikerült-e.)

Mindenesetre a Tar-életmű szempontjából mindennek kulcsszerepe lehet, hiszen az oly sokszor emlegetett realista, szociografikus irodalmi elődök – elsősorban Móricz – közül rendre elmaradnak a rendszerváltás előtti korszak e sodorba szintén beilleszthető szerzői, még akkor is, ha a Tar-szövegek felkínálnak olyan lehetőségeket, amelyekkel könnyen kapcsolódhatnak ezekhez. Bár az itt következő felsorolás nem teljes, az olyan párhuzamok, mint az emberkép hasonlósága Fejes Endre Hábetlereivel, tematikus, nyelvi és hagyománybeli összefüggés Csalog Zsolt vagy Haraszi Miklós bizonyos szövegeivel, vagy poétikai egyezések Konrád György első regényével, minden hiányosságuk és hézagosságuk

³⁰ KÁLMÁN C. György, „Kánon és eredet”, *Café Babel* 14, 45-46. sz. (2004), 15–18.

³¹ T.S. ELIOT, „Hagyomány és egyéniség”, ford. Szenkuthy Miklós, in Francis BACON et al, *Hagyomány és egyéniség: Az angol esszé klasszikusai* (Budapest: Európa, 1967), 558.

ellenére is rámutathatnak arra, hogy ezek a kanonikus kapcsolatok fontosak, és az életmű értelmezése szempontjából relevánsak lehetnek.

A föld szaga elbeszélőjétől elhangzó mondatok – „Közben elmúlt a forradalom is. Itt a faluban nem volt semmi *a paraszt ilyenkor csak bámul, nem ért semmit*. Jöttek ide valahonnan, feloszlatták a tszcs-t, engem nem érintett, nem voltam benne.”³² – könnyen hozhatók összefüggésbe a *Rozsdatemető* Hábetlereivel, hiszen mindkét szöveg szereplői inkább áldozatai, semmint cselekvő résztvevői a történelemnek. A környezetükben zajló események reflektálatlanul, értelmezés nélkül, a perszonális kihívások és ügyek mellett csak halványan villannak fel. A Hábetlerek az '56-os eseményekkel ugyan közvetlenebbül találkoznak, mint *A föld szaga* narrátora, ám releváns hatást mindez mégsem gyakorol az életükre, a problémát inkább a kijárási tilalom megszegésében látják, s bár valamelyest megpróbálják értelmezni a helyzetet, a kérdéseikre kapott válaszok szinte ezen aktus nélkül maradnak. „Este váratlanul megérkezett Híres István. Ruhája poros volt, gyűrött, arca borostás, szeme lázas. Azonnal megkérdezték, mi van Pesten. Azt felelte: – Forradalom. – De hát mi ez a lövöldözés? Kik lönek? Kire? Miért? Híres István két kezével hátrasimította haját. Gondolkozott. Majd ezt mondta: – Én tagja vagyok a Petőfi Körnek. Mi határoztuk el, hogy felvonulunk. Kihirdettük a gyárban, és vezettük őket. Ott voltam a Petőfi-szobornál, a Bem-szobornál, aztán a Rádiónál is. Itt lőttek ránk először. Megmosakodott. Hajnalka tojást sütött neki, Eszter ágyat bontott, le akarták fektetni, de azt mondta, elmegy. – Kijárási tilalom van! – mondta Eszter. – Megőrültél?”³³ E tekintetben tehát a *Rozsdatemető* és *A föld szaga* emberképe meglehetősen hasonló, amennyiben mindkét szöveg antropológiájában a történelembe vetett, ám arra reflektálni képtelen individuum áll a középpontban.

E hasonlóság mellett a *Rozsdatemető*, illetve a Tar-korpusz egy jelentős halmazának rokonságára mutathat rá a személyes valóságélmények szöveggé válásának hasonló módja is. Spiró György Fejesről írott esszéjében mutat rá, hogy a regénynek több szövegváltozata is létezik, amelynek oka elsősorban pont a tapasztalati térben keresendő. „A második óra után egy diák megkérdezte, miért van az, hogy az ő első kiadásában másképpen hangzik az egyik szereplő neve, mint ahogy én felolvastam. Annak idején, gimnazistaként a harmadik kiadást tudtam megvenni, az első kiadás nem volt a kezemben. A két név valóban eltért: Mathia Károly, illetve Mátyás Károly. [...] Kérdésemre Fejes azt felelte, hogy a regény megjelenése után Kodály felhívta, és azt kérte, változtassa meg a szereplő nevét, az illető nála dolgozott, és

³² TAR Sándor, „A föld szaga”, in TAR Sándor, *A te országod* (Budapest: Századvég, 1993), 215. Kiemelés tőlem, S.L.

³³ FEJES Endre, *Rozsdatemető*, (Budapest: Magvető, 2018), 176.

kényelmetlenül érzi magát. »Én azt hittem, hogy meghalt a háborúban«, mondta Fejes, »úgyhogy megváltoztattam.«³⁴ Ez alapján úgy tűnik, hogy a regény, számos Tar-szöveghez hasonlóan (például *Tájékoztató, Vízipók*) poétikai terének létrehozásakor az empirikus szerző közegének elemeit használta fel, így ennek mindkét szerző esetében valamiféle metonimikus kapcsolata mutatható ki, amelynek – mint erre nemsokára kitérek alaposabban is – a valóságghatás, az olvasóban létrejövő referenciális illúzió megteremtésében meglehetősen kiemelt szerepe lehet.

Böhm Gábor egyik tanulmányában³⁵ Csalog Zsolt *Vasemberének* és *A te országod* című Tar-novella tematikus összefüggésére, illetve ezen keresztül a korpuszok közti generálisabb kapcsolódására mutat rá, minthogy a *munkásöntudat* mindkét szövegben hangsúlyos elemként jelenik meg. Mind Tar, mind Csalog szereplője reflektál arra, hogy a gyáron, illetve építkezésen kívül mindketten tiszta, rendes ruhát hordanak, azaz ott nem *melósként* léteznek, valamint mindkét karakter esetében megjelenik a ruházkodás e distinkciója kapcsán a székre való leülés és annak összepiszkolásának kérdése. Ez alapján mindkét szöveg esetében a munkások életében jelen lévő szakadás mutatkozik meg, azaz a rendszer hivatalos szervei előtt ugyanezen rendszer tömegbázisát adó résztvevők nem tudnak önmagukként megjelenni, illetve eredeti mivoltukban *nem tudják elfoglalni helyüket*. A két életmű összefonódásának egy másfajta, inkább biografikus, a levelezésre és az ügynökaktákra, de ezek mellett a poétikai és nyelvi megformáltságra fókuszáló értelmezés szerepel Soltész Márton *Csalog Zsolt*-monográfiájában. „Míg Tar »egy ember szólama révén« sajátos »tudati behelyezkedés«-re tesz kísérletet, majd a »nyelvi idegenség« demonstrálásával egyfajta »általánosítás« a célja, addig kollegája – épp ellenkezőleg – az egyéni nyelvhasználat már-már hiperrealista ábrázolásával az egyedi tudatot kívánja belsővé tenni (mintegy integrálni saját szövegébe), s így kétségkívül egyfajta egyénítést végez.”³⁶

Bár a regény tipikusnak semmiképp sem nevezhető példája a '70-es, '80-as évek szocialista-realista prózájának és keletkezésének időpontja is valamelyest korábbi, mégis talán sok szempontból releváns megemlíteni e ponton Konrád György *A látogató* című szövegét. A Tar-alkotásokhoz hasonlóan szintén egy lecsupaszított elbeszélői hang segítségével mutat be egy, a többségi társadalom számára kevésbé látható szociografikus környezetet, illetve a másik szerző *Tájékoztató*, illetve *Gyuri* című szövegéhez hasonló poétikai eljárás mentén

³⁴ SPIRÓ György, „Miben bízom”, in SPIRÓ György, *Mikor szabad ölni* (Budapest: Magvető, 2021), 84.

³⁵ BÖHM Gábor, „A szociografikus látásmód mint poétikai szervezőelv Tar Sándor *A te országod* című novellájában” in *A nemzet kalogánya: Kálmán C. György 60. születésnapjára*, szerk. VERES András (Budapest: Reciti, 2014), 64–72.

³⁶ SOLTÉSZ Márton, „Egy »lelkiismerettel megvert írástudó«: Avagy jegyzetek Tar Sándorról és a megrendülésről”, in SOLTÉSZ Márton, *Csalog Zsolt* (Budapest: Argumentum, 2015), 311.

szerveződik. Mind Tar, mind Konrád szöveg eredetpontjában a valóságból bekerülő töredékek (gyámügyi akták, illetve gépgyári felügyelői jelentések, dokumentumok és más bürokratikus papírhalmazok) állnak, az olvasható művek mintha ezek valamiféle transzformációi, szerkesztett és összefűzött változatai lennének. Továbbá poétikai szerveződésük (és sok más Tar-szövege is, amelyek interjúkat, szóbeli közléseket használ fel ugyanebből a célból) egyfajta belső-ellenbeszédként is tétéleződhet, hiszen az ideologikus pártrendszer hivatalos személye (gyámügyes és felügyelő) keze közül kerülnek ki azok a dokumentumok, amelyek a hivatalos, a párt által kommunikálni kívánt elbeszéléssel szemben annak valótlanágát mutatják meg, pontosabban azt a helyzetet, ahogyan ezek valójában megvalósulnak.

Mindezeken felül megemlíthetők még Haraszti Miklós *Darabbér*, Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* című (kis)regényei is. Mindkét kötet, *A látogatóhoz* hasonlóan a szocialista rendszer ellentmondásosságát, heterogenitását mutatja be egy olyan elbeszélő segítségével, aki e rendszeren belül helyezkedik el, azaz egy belső nézőpontból képes annak feszültségeit, hézagosságát, önellentmondásait feltárni.

Erre a szubverzív bennfoglalásra utalhat a Haraszti-regény alcíme, az *Egy munkás a munkásállamban* is, amely ekképp már a borítón meglehetősen ironikusan utal arra szakadásra, amely a két fogalom között fennállhat (s amelynek iróniája persze csak az olvasás közben és után bomlik igazán), és végeredményben a regény poétikai és narratív szerveződését is meghatározza. A Haraszti-szöveget ugyanis e kettősség szervezi: szinte mindvégig a tézis-antitézis ritmikájára építve mutatja be a pártpolitikai narratíva *versus* saját, azaz az előbbi gyakorlati megvalósulásának, belső nézőpontú, szinte oximoronná váló kettősségét. Ezt még inkább erősítheti az a regény architextusaiból könnyen kiolvasható tény, hogy Tarhoz hasonlóan Haraszti is munkás, a Vörös Csillag Traktorgyár dolgozója volt, így az empirikus közeg csakúgy, mint Fejes esetében, szintén meghatározó pretextusává válhat a szövegnek. „A beállítók kiemelt munkások, valódi órabért kapnak. Az a feladatuk, hogy a folyamatos munka érdekében előkészítsék a gépet a darabbéres munkások számára, vagy legalábbis segítséget nyújtsanak a gép átállításához, beszabályozásához, amikor befejeztünk egy-egy szériát és új művelet kezdődik. [...] Szólok a beállítónak. Egyszerűen képzelem el a dolgot: amíg én az egyik gépen dolgozom, a beállító a rajzos műveletterv alapján előkészíti a másikat. A dolog nem ilyen egyszerű. A műszak elején láttam ugyan a gépek között ballagó beállítót, de most nyoma veszett. Keresem, de mindenki más tippet ad. A gépem áll. A meó kalitkájában találom meg, ahol a ráérős ellenőrök megtúrt illegalitásában és körmönfont

egymásközti konkurenciában kávéfőzőnek az egész műszak alatt két forintért.”³⁷ A *Darabbér* esetében tehát mintha az lenne látható, hogy a szöveg esztétikai és politikai dimenziói kölcsönösen meghatározzák egymást, hiszen a második ellentmondásosságai egyben a regény szervezőelvé is válnak, ahogy például ez majd Tar esetében legfőképp *A föld szaga*, de *Az elejétől a végéig* című novelláiban is látható lesz.

A két dimenzió egymásra hatása pedig talán egy másik szempontból is kibomlik a szövegben. Az általa ábrázolt tér ugyanis mintha a politikai dimenzió módosulásának lehetőségét készítené elő, illetve az ábrázolással már teszi is: egy olyan dolog válik általa elbeszélhetővé, amelyre eddig nem volt lehetőség, s ezzel az *érzékeltető felosztását*³⁸ változtatja meg. Mintha erre a Tar-életmű kapcsán is gyakran előkerülő gesztusra utalna már az előszó is. „Elárulok egy titkot, amelyet a népművelők serege ostromol. A munkások azért nem írnak, mert dolgoznak.”³⁹ E szerint az alcímbe jelölt bennefoglaltság nem csak valamilyen ellentmondásra utal, hanem mintha még azt is jelezné, hogy a szöveg a munkásállam vakfoltján elhelyezkedő, pontosabban ebben a formában nem ábrázolt munkások hangjának megszólaltatása is egyben, ami egyébként nem kevésbé ironikus, mint köztük és az őket magába foglaló állam közti szakadás. Mindez pedig meglehetősen jól rímelt a korábban itt is idézett ikonikus, Tarról írott Esterházy-mondatra, amelyben a debreceni szerző hangadási gesztusa sűrűsödött össze.

A *Darabbér* így olyan performatív nyelvi aktusként is értelmezhetővé válik, amelynek megszólalásai a határain túláradva mintha empirikus közegének ideológiai megváltoztatását is lehetővé tennék. A szubverzió ekképp nem csak az elbeszélő ideológiai, de nyelvi elhelyezkedéséből is fakadhat. „Lám magam sem tudok másképpen írni a bér munka, a darabbér dolgairól, a normáról, a pótbérről, a kétgépes rendről, mint kiugró sérelmekről; különösségük kihangsúlyozásával csak erősödik a büntudatom, hogy kiküszöbölhetőségük, megjavíthatóságuk illúzióját támogatom. Úgy tűnik, hogy a pénz itt a teleíratlan papír előtt is bebizonyítja gyári erejének mindenhatóságát. Nem csupán arra képes, hogy a megélhetésemet biztosítsa vagy veszélyeztesse, hanem arra is, hogy a nyelvemet cenzúrázza, hogy képtelenné tegyen olyan szavakat találnom, amelyekkel róla beszélve mást is kifejezhetnék, mint azt, hogy keveslem.”⁴⁰ A regény elbeszélője hangsúlyosan azon a nyelvi téren belül helyezkedik el, amelynek kritikáját az általa narrált szöveg is nyújtja, így a nyelv megváltoztatása egyben az ideológia változását is jelentheti, vagy amennyiben a szerző bírósági

³⁷ HARASZTI Miklós, *Darabbér: Egy munkás a munkásállamban* (Budapest: Téka, 1989), 17–18.

³⁸ Vö.: Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és politika* (Budapest: Műcsarnok, 2009).

³⁹ HARASZTI, *Darabbér...*, 3.

⁴⁰ HARASZTI, *Darabbér...*, 102.

meghallgatásán „konstruktív kritikaként” megjelölt szándéka sikeressé válik, az ideológiai tér átalakulása egyben a nyelv elmozdulását is jelenti. Az irodalmi szöveg nyelvjátékának sok szempontból hasonló ismeretelméleti szerepe, illetve lehetősége fogalmazódik meg egy Barthes-idézet gyakori parafrázálásán keresztül Esterházynál is (többek között a *Daisy*-ben, a *Ki szavatol...*-ban is): „helyéről elmozdítani a beszédet annyi, mint forradalmat kirobbantani.”⁴¹ S talán ez lehetett a szociografikus és szépirodalmi ellenbeszéd (fentebb tárgyalt) egyik közös alappontja is: a művekről és a szociális környezetről való beszéd átalakítása oly módon, hogy az végül politikai és társadalmi változásokat is előidézzon.

Mindez ugyanakkor nem csak ismeretelméleti, de ontológiai síkon is megjelenik a szövegben, hiszen ez a fajta determinisztikusság nem csak a nyelvhasználatban, de a munkás életének keretezettségében is jelen van. „Maga működteti a gépét, s csak hozzáértően kell megszabnia a feltételeket, hogy a lepergő időtől, a munkanapokká darabolt élettől tökéletesen idegen munka kényszere elhomályosuljon, beleköltözzék a perceibe, a megújuló, magából kicsikart akarat látszatát vegye fel. Csak ügyesen fenn kell tartani a hitet, hogy minden körülmények között megvan a lehetősége a túllépésre – valami nagyobb pénz kikényszerítésére, mint amit szánnak neki –, s már nem veszi észre, hogy akarása egy hűvös kalkuláció része, túllépése még belülmaradás, új hasznos és egyúttal ellene forduló, új követelés.”⁴² Úgy tűnik tehát, hogy a regény narrátoraként megszólaló darabbéres munkás nem csak a nyelvhasználatának, de létezésének keretfeltételeinek kijelölésekor sem tud kívül helyezkedni azon az ideológiailag oktrojált téren, amelynek ellentmondásosságainak bemutatásával, illetve a benne foglaltak hangjának megszólaltatásával kritikáját nyújthatná, s amelyre mintha Petri is utalna első kötetének, a *Magyarázatok M. Számárának* nyitóversében, a *Reggelben*: „Csinálhatsz amit akarsz/ Akarásod is ők csinálták”.

Galgóczi Erzsébet kisregénye címében jelölt helyhatározós szerkezettel szintén arra a bennefoglaltságra utalna, amelyre Haraszti szövegének alcíme is, ám itt mintha inkább a *Látogatóból* ismerős megfigyelő-narrátor lehetne felfedezhető. A *Törvényen belül* elbeszélője, Marosi főhadnagy ugyanis szintén a hivatalos, államhatalmi intézményrendszer egy kitüntetett szereplője, aki Mohácson teljesít határőri szolgálatot, s akinek magánnyomozása, feltáró munkája szervezi a regény narratíváját. A Galgóczi-szöveg e tekintetben tehát mintha hasonló lenne Tar *Szürke galambjához*, amennyiben ezt is a detektívtörténet műfaji keretei,

⁴¹ Roland BARTHES, „Kritika és igazság”, in Roland BARTHES, *Válogatott írások*, szerk. LATOR László, KELEMEN János (Budapest: Európa, 1976), 215.

⁴² HARASZTI, *Darabbér...*, 46.

szerkezete és kódjai szervezik, egyúttal pedig egyfajta szociális igazság feltárására, de legalábbis felmutatására is alkalmat ad.

A *Törvényen belül* azonban egy rendkívül elegáns, duplafenekű megoldással ezt a társadalmias jelleget mintha el is távolítaná magától. Marosi magánnyomozása ugyanis korábbi szerelme, Szalánczky Éva halála után kezdődik meg, ám kutatásának elsődleges célja nem a haláleset körülményeinek, sokkal inkább az odáig vezető okok feltárásában keresendő. E nyomozásnak szintén van valamiféle társadalmi jellege, hiszen – ha nem is hangsúlyosan – fényt deríthet a korabeli szexuális kisebbségek helyzetére, illetve érint egy ennél ideológiailag jóval érzékenyebb témát is, az '56-os forradalom társadalmi következményeit, a disszidálást, besúgói beszervezést stb., ugyanakkor főszórában mintha mégis mindvégig inkább valamiféle magánéleti bonyodalom felgöngyölítése állna. E tekintetben tehát az állam hivatalos személye nem, vagy inkább nem úgy világít rá a rendszer ellentmondásosságaira, mint a Konrád-regényben.

Poétikailag ugyanis ezt a „funkciót” mintha másodkézbe adná a szöveg, ha nem is elidegeníti, de eltávolítja Marositól. A férfi különösképp nem is reflektál ezekre, a narratíva ezen rétegei ugyanis rendre a halott újságíró, Szalánczky kapcsán, az ő hagyatékából, illetve a róla való beszédből kerül elő. „Az egész addigi és akkori politikánkat megkérdőjelezte, bármiről írt. Bármiről! Hiába adtam neki a legártatlanabb témákat, az ő tolla alatt azonnal közölhetetlenné vált. A külvárosi kultúrházról bebizonyította, hogy nem a kultúra temploma, hanem italbolt; a bölcsődéről, hogy nem szociális intézmény, hanem a nők egyenjogúságának a hiányát leplezi; és így tovább...”⁴³ Az a fajta társadalmi érzékenység, amely Konrádnál és Harasztinál is megjelent, és amely az utópisztikus szocializmus leleplezésében nyilvánul meg, Galgóczi esetében nem a narrátorhoz, de még csak nem is főszereplő nyomozó-határörhöz kapcsolódik közvetlenül, mindössze ahhoz a halott személyhez, aki után a nyomozás folyik. Ezzel a szöveg mintha nem belső tükröt tartana a szocialista állam rendszerének működésére, hanem egymásba tükröződő felületeken keresztül reflektálna ezekre. Marosi a hatalom és bürokrácia ágenseként nem közvetlenül, hanem az emlékezetmunkán és különböző iratok, irományok olvasmányélményein keresztül involválódik ezekbe a tapasztalatokba.

Mindez csak egyetlen szelete lehet annak az irodalmi kapcsolatrendszernek, amely a Tar-életmű és egy eddig alaposabban fel nem tárt és önmagában meglehetősen szétartó irodalmi hagyomány között fennállhat, arra azonban mégis alkalmas lehet, hogy rámutasson, a kánonképződés során elhalványuló életművek miként válhatnak ismét relevánssá egy

⁴³ GALGÓCZI Erzsébet, „Törvényen belül”, in GALGÓCZI Erzsébet, *A törvényen kívül és belül* (Budapest: Szépirodalmi, 1980), 156.

későbbi időszakban. Persze előfordulhat az is, hogy amiképp erre Eliot vagy nyomában Kálmán C. is reflektált, az újonnan létrejövő (irodalmi) szövegek nem csak utódaikat, de elődeiket is megteremtik, vagy – ahogyan Borges Kafka-olvasója is – olyan olvasásmódokat hoznak létre, amelyekben ezek a bizonyos szövegek egymás mellé rendeződhetnek. „Ha nem tévedek, a felsorolt heterogén példák mind hasonlítanak Kafkára, egymáshoz azonban nem hasonlóak. Ez az utóbbi jelenség a fontosabb. Az említett művek mindegyikében megtalálhatók kisebb-nagyobb mértékben Kafka művészetének a jellegzetességei, ám ha Kafka nem írt volna, nem vennénk észre őket; tehát nem léteznének.”⁴⁴ E tekintetben tehát ezek a szövegek önmaguktól nem, mindössze Tar felől nézvést kerülhetnek egymás mellé. Ugyanakkor nem csak az azonosságokra épülő egyenesvonalú modellek lehetnek igazán érdekesek, hanem – és talán még inkább – azok a pontok, ahol épp a különbségek válnak megtermékenyítővé.

0.4. Tar-recepciója a 2000-es évektől

Talán erre a lehetőségre érzett rá a 2000-es évek Tar-recepciója is, hiszen a '90-es évek realizmus-szociografikus hulláma után, az értelmezők inkább a szöveg belső mozgásai és motívumai felé kezdtek el figyelni, mintha prózafordulat körüli értelmezési technikák immár applikálhatóvá váltak erre az életműre is.

Ennek oka lehet egyrészt, hogy az 1999-es ügynökügyet övező botrányt követően a kritika részben hátat fordított a szerzőnek, de a töréspont az utána keletkezett művek esztétikai színvonalában is érezte magát, és úgy tűnik, mintha az életmű a *Nóra jön* válogatáskötet 2000-es megjelenésével szinte le is zárult volna, ami így teret nyitott a korábbi művek újraértelmezésének. Márton László értelmezésében ugyanakkor a töréspont valóban a kritika figyelmének megváltozását okozza, melyek inkább azért fordulnak a szöveg felé, hogy magával a szerzővel ne kelljen foglalkozniuk. „Mikor készültem erre a beszélgetésre, megnéztem, milyen kritikák jelentek meg róla 1999 előtt és után, és feltűnő volt, hogy milyen folyóiratok hallgatnak róla mélységesen 2000-től kezdve. Az Alföld az, amelyik folyamatosan közölt róla kritikákat, de ezekben a kritikákban is kizárólag a szövegekre összpontosítottak. Így utólag óhatatlanul érzek ebben valamilyen kásakerülgetést, mellébeszélést, anélkül, hogy elítélném a szerzőket ezért, mert kétségtelenül ez volt a jobb megoldás, a szövegekre

⁴⁴ Jorge Luis BORGES, „Kafka előfutárai”, in Jorge Luis BORGES, *Bábeli könyvtár* (Budapest: Európa, 1996), 194.

koncentrálni, amelyek előttünk vannak és többé-kevésbé mérhető teljesítmények. De onnantól kezdve a mögöttük álló személyiség nem volt észlelhető és főleg nem volt értékelhető.”⁴⁵

Ugyanakkor mintha az egyes kötetek kiadásainak puszta szerkesztettsége is *kikövetelte* volna a folyamatos újraolvasást, hiszen az ennek gerincét adó novellák többször jelennek meg új válogatáskötetekben, amelyhez néhány újabb szöveget társítanak, míg a korábbi kötetek bizonyos darabjait elhagyják. Ez a folyamatos újrakeretezés pedig mintha a folyamatos újraolvasást állítaná fel az életmű megértési stratégiájaként, így tulajdonképpen olyan szelekciós műveletként is értelmezhető, amely az irodalmi és kanonizációs stratégiák alakulásának egyszerre tárgya és ágense is. E tekintetben meglehetősen furcsa szerkesztési elvet követ a *Nóra jön* is, hiszen egyrészt tartalmazza önálló fejezetcímként a korábbi hasonló, *A te országod* kötetben megjelent új novellákat, ugyanakkor a két kötet közt megjelenő *Ennyi volt* szövegeit a *Nóra jön* fejezetcím alatt szelektálva, az új szövegek mellett, önálló fejezetcím nélkül közli újra.

Harmadrészt az olvasási stratégiák megváltozásának az is oka lehet – ahogy arra Margócsy István a *Nóra jön*ről írott kritikájában rámutat –, hogy a novellák egyik bázisát jelentő szociokulturális környezet a 2000-es évekbe radikálisan megváltozott. „Tar novellái ma, hogy erkölcsi olvasatuk bizonytalanná és kétséssé vált, hogy elhagyták politikai-szociologisztikus ellenzékiességüket, bizony sokat veszítettek érdekességükből és hatásosságukból.”⁴⁶ Azoknak a fogalmaknak, amelyek a '90-es évek kritikáinak fogalmi alapját adták – szolidaritás, szociális érzékenység, társadalmiasság stb. – ekkorra eltűnik a lába alól a talaj, az a szilárd pont, amelyen megvethették lábukat. Ez akár értelmezhető György Péter kválé-fogalmán keresztül is, amennyiben a paradigmatisztikus változások egyben valamiféle társadalmi amnéziát is előidéznek, amely így a fogalmak elfelejtődéséhez is vezet. Margócsy értelmezése alapján úgy tűnik, a beszéd-ellenbeszéd nem egy rögzített (metafizikus) középpont körül felépülő (aszimmetrikus) ellentétpár, hanem olyan egy, a történetiség során változó értékeket magára öltő oppozíció, amely ezen időbeli dinamikával együtt változik, így amikor a társadalmi-történelmi mozgások a pólusok egyikének elmozdulását idézik elő, a másik fél ugyanígy kitetté válik ennek. A fogalmi bázis elhalványodása, ugyanakkor nem csak az életmű feledésbe merülését idézheti elő, hanem új nézőpontok érvényesülésének is teret nyithat, hiszen a politika ideológia tere és az *érzékelhető*

⁴⁵ SZILÁGYI Zsófia, *Tökéletesen átlátszatlan: Szilágyi Zsófia beszélgetése Márton Lászlóval*, hozzáférés: 2020.03.06.,

https://exsymposium.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=tokéletesen-atlatszatlan_1356

⁴⁶ MARGÓCSY István, „Tar Sándor/ *Nóra jön*”, 2000 13, 7–8. sz. (2001), 77.

esztétikai tere együtt mozog, egyik megváltozása, lehetőségek és kizárások sorát nyithatja meg. „A politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával”⁴⁷.

Ahogy arra már korábban Kálmán C. György felhívta a figyelmet, a Tar-szövegek nem provokálják ki az interpretációt, olvasásukba inkább belefeledkezünk, ugyanakkor „éppen ez utóbbiak jelentik az igazi kihívást: megmutatni, hogy miért nem olyan magától értetődőek, hogy hogyan működnek, hogy van csodálatos (és látszólagos) átlátszóságuk megalkotva.”⁴⁸ S mintha a 2000-es évek recepciója ezt a kihívást fedezte volna fel – persze nem egyöntetűen, de meghatározóan –, és fordult a Tar-szövegek újabb interpretációs lehetőségei felé.

Kálai Sándor például a referenciális olvasást már egyértelműen problémaként, a Tar-életművet leszűkítő stratégiaként értelmezi: „A kritikák még manapság is megmaradnak egy olyan vulgáris marxista hagyományon belül, amely a valóság és a szöveg között egyértelmű megfeleltetést állít fel [...] A figyelem elsődlegesen a referenciális kódra irányul, s arra a viszonyra, amelyet ez utóbbival fenntart. [...] Egy világrepresentációs modell ismétlése nem csupán strukturális játék, hanem transzformációs is, amennyiben a szöveg a modellt nem képes identikusan megismételni.”⁴⁹ A szerző e gesztussal a Tar-korpusz értelmezési problémái közé emeli a *novella* és a *textus* poétikai és interpretációs különbségét. Kritikájában arra a módszertani problémagócra mutat rá, hogy a referenciális kód olyan egyértelműsítő olvasási stratégiává válik, amelynek *bevonulása* egyrészt nem válik problematikussá, másrészt dominanciája eltakar szinte minden további is. Kálai ezután az apa-fiú viszonyok különböző módozatait elemzi a *Lassú teher* című kötetben, amelynek során nemcsak a különböző ödipális mintázatokat veszi górcső alá, de az apa-fiú – állam-munkás párhuzamok mentén az ezek között húzódó hasonlóságokat is.

A szövegekben megbúvó, irodalomelméleti és/vagy pszichológiai-szociológiai mintázatok mellett az eddig áttetszőnek tűnő képviselői prózanyelv helyett megjelennek a recepcióban Tar poétikáját, nyelvhasználatát feltárni kívánó értelmezések is. Kálmán C. György *Szabad, függő* című szövegében a tanulmány címében is megjelölt narrációs eljárás mentén teszi kérdéssé az „Akik nem tudnak beszélni, azok helyett annak kell beszélni, aki tud.” eleddig talán problémamentesnek tűnő kijelentését. „[É]rdemes vizsgálni Tar

⁴⁷ RANCIÈRE, *Esthetika és politika...*, 10.

⁴⁸ KÁLMÁN C. György, „Aki a beszéd-nélküliekért beszél”, *Beszélő* 4, 22. sz. (1993), 25.

⁴⁹ KÁLAI Sándor, „Az apa és a gyár: Tar Sándor prózájáról”, *Alföld* 51, 3. sz. (2000), 48.

nyelvhasználatának sajátosságait: azt, hogy hogyan beszél az elbeszélő, s hogyan beszélteti szereplőit.”⁵⁰

De ehhez hasonló narratológiai problémát vett fel Margócsy is: „[N]em tisztázza a beszédhelyzetet, s az olvasó számára eldönthetetlennek hagyja, ki is beszél, ki is szólalt meg az egyes mondatokban (alighanem ezek a legjobb pillanatai Tar írásainak). [...] Minden a beszéden múlik – s emiatt lesz a novelláknak oly töredékes, kihagyásos a cselekményszerkezete: hiszen az elhallgatás maga a narráció alapelemévé válik.”⁵¹

Radnóti Sándor pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy épp a – talán az említett kötetszerkezetek által is kiprovokált – újraolvasás válhat fontossá a szociografikus olvasatok ellenében. „[T]ar művészetének szociografikus olvasata bizonyos mértékig elfedte azokat a jellegzetességeit, amelyeket a halála napján kezdődő újraolvasás előtérbe állíthat.”⁵²

A szövegszerű olvasást preferáló vagy szorgalmazó kritikák mellett ugyanakkor – sajnos már csak a szerző halála után és talán egyedülként – megjelenik egy olyan nézőpont, amely egyensúlyba kívánná hozni a mérleg két nyelvét. Márton László, a már idézett interjúban⁵³ ugyanis épp egy olyanfajta olvasatot javasol, amely az életet és az életművet egyként kezeli, ezzel pedig lehetőséget teremt az irodalompoétikai szempontok és a realista-szociografikus⁵⁴ olvasatok együttes kezelésére.

Ugyanakkor erre azóta sem tett egyértelmű kísérletet a hazai irodalomtudományos közeg, sőt a legutóbbi évek szövegeiben is rendre csak egyik vagy másik olvasásmód érvényesül, úgy tűnik, mintha a nem túl aktív Tar-olvasásban mostanra a két szempont már párhuzamosan lenne jelen egymás mellett, bár talán a társadalmi, szociografikus vagy realista olvasatok túlsúlyban.

A szövegfókuszú olvasatok közül leginkább Lengyel Imre Zsolt „*Nincs vége*” című tanulmánya emelhető ki, amely a *Miért jó a póknak?* kötet újraolvasását kísérli meg, rendkívüli alaposággal és érzékenységgel fordulva a novellákhoz. Lengyel fókusza alapvetően a kötetben megjelenő maszkulinitás kódjaira, majd ezen keresztül különböző identifikációs aktusokra irányulva azt járja körül, hogy az egyes szövegekben miként és hogyan izolálják, integrálják vagy képzik meg magukat a szubjektumok különböző társadalmi és nyelvi cselekvéseken keresztül. „A novellákat végigolvasva nem annyira a beszéd képtelenségének tapasztalatával szembesülünk, mint sokkal inkább egymással

⁵⁰ KÁLMÁN C. György, „Szabad, függő”, *Alföld* 51, 1. sz. (2000), 82.

⁵¹ MARGÓCSY István, „Tar Sándor/ Nóra jön ...”, 76–77.

⁵² RADNÓTI Sándor, „Tar Sándor 1941–2005”, *Holmi* 17, 2. sz. (2005), 242.

⁵³ SZILÁGYI, „*Tökéletesen átlátszatlan ...*”

⁵⁴ E tekintetben a realista-szociografikus olvasatok jelentik az élet felől való olvasást, hiszen az irodalmi ábrázolás során Tar azt a közeget jeleníti meg, ad hangot neki, amelynek önmaga is része.

összeegyeztethetetlen, önigazoló beszédek sokaságával. A struktúrának kiszolgáltatott szubjektumok identitásgyakorlatainak és konfliktusainak átláthatatlan, szintetizálhatatlan tömege jelenik meg a kötetben”⁵⁵. Bár az értelmezésnek nem célja sem ilyen jellegű összefüggések felmutatása, illetve fókuszában sem hasonló gesztusok állnak, szövege ugyanakkor rámutathat arra is, miért fontos Tar szempontjából a rendszerváltás előtti realista hagyomány feltérképezése. Lengyel kritikája ugyanis lehetőséget adhat arra, hogy a Böhm Zsolt által felmutatott összefüggések a *Vasember* és *A te országod* között ne csak a munkásöntudat megnyilvánulásaként váljanak értelmezhetővé. A *helyfoglalás* mint társadalmi cselekvés, metaforikusan és szó szerint is értelmezhető kérdésköre egyben az identitásgyakorlatok problematizáltságát, a kinn- és bennfoglaltság, izoláció és integráció dimenzióit is megvilágíthatja.

Lengyel szövege mellett a közelmúltban megjelent ugyanakkor egy másik, hasonlóan alapos és érzékeny tanulmány is Tarról, Benke András *Történetek a mi utcánkból*⁵⁶ háromrészes, grandiózus szövege, amelynek egyik központi problémája épp az életmű realizmuson túli olvasási lehetőségeinek feltárása. A címből is könnyen kikövetkeztethetően *A mi utcánkra* koncentráló, szempontokban és interpretációkban rendkívül gazdag – számomra is meglehetősen termékeny – tanulmány olyan kérdéseket vet fel, mint az elbeszélhetőség és reprezentáció viszonyrendje (ezen keresztül pedig nyilvánvalóan a realista és képviseleti próza problematikussága), Lengyelhez hasonlóan a közösség identifikációs gesztusairól, vagy – talán egyedülként a recepcióban – az egyetemes és metafizikai megjelenéséről a szövegben.

Az viszont talán e két tanulmány kapcsán is feltűnő, hogy azok a fajta megközelítések, amelyek nem a realista vagy szociografikus szempontrendszer felől vizsgálják a szövegeket, nem az életmű egészére nézvést, hanem kivétel nélkül csak egy-egy kötet (újra)olvasása során érvényesítik a szempontjaikat. Lengyel a *Miért jó a póknak?* Benke *A mi utcánk*, Margócsy a *Nóra jön*, Kálai és Kálmán C. a *Lassú teher* kapcsán fogalmazza meg interpretációikat. Úgy tűnik, mintha ez a fajta olvasásmód nem tudna általánosan teret nyerni magának, túlságosan heterogén ahhoz, hogy pályaívet, vagy annak nagyobb részét át tudná fogni, mintha csak mikrokörnyezetben lenne működőképes, de természetesen az is lehetséges, hogy az értelmezőknek egyszerűen csak nem állt szándékában egy teljes életmű átfogása.

⁵⁵ LENGYEL, „»Nincs vége« ...”, 887.

⁵⁶ BENKE András, „Történetek a mi utcánkból”, *A szem*, hozzáférés: 2020. 03. 06., <https://aszem.info/2015/10/tortenetek-a-mi-utcankbol-1-resz/>

Ezzel szemben, a másik póluson úgy tűnik, mintha a valóság-leírás szólamai a teljes életmű metanyelvévé válnának, minduntalan az írói pályát egészében átfogó kijelentéseket foglalnak magukban.

Nemrég például az *Élet és irodalomban* a magyarországi realista irodalom körül kibontakozó kisebb vita során Szilasi László, több más szerző mellett Tar Sándor prózáját is a valóság leírására tett sikeres kísérletként értelmezi. „Amikor például a modern magyar prózában Kosztolányi Dezső csodálatosan magas stilisztikája [...] módszeresen, maradéktalanul és termékenyen túlgőzte magát szinte minden más lehetséges prózaeszményen, lassan lezárultak azok az utak, amelyek kézzelfogható valóság árnyékosabb és töredékesebb oldala felé vezettek. Hazai Attilának, Oravecz Imrének, Tar Sándornak, vagy akár a korai Grecco Krisztiánnak úgyszólván újra fel kellett fedeznie azokat a nyelvi lehetőségeket, amelyek retorikai alapon ismét felkelthetik a valóság általánosítható illúzióját.”⁵⁷ A Szilasi-féle ellentételezés úgy értelmezhető, mintha egyik pólusán a stilisztikus-retorikus (szöveg)irodalom állna Esterházyval és Kosztolányival, ezzel szemben az Oravecz és Tar névvel fémjelzett irodalom e szövegszerűségtől mentes, ám emiatt a valóság megragadására alkalmas poétika lenne, ekképp természetesen a Tar-életmű egésze mentesül a jelölőjátékoktól és legátfogóbb jellemzésévé, hogy valóságtükör válik.

A Szilasi-szövegre reagáló Takáts József ugyan meglehetősen alapossággal kezdi ki a másik szöveg állításait, ám Tart mintha részben megfosztaná irodalmi hagyományaitól, lehetséges előképeitől, hiszen állítása szerint nem ezekből, hanem a korabeli szociográfiákból nőtt ki.⁵⁸ Mindez nemcsak azért meglehetősen problematikus, mert meglehetősen leszűkítő álláspont⁵⁹, de azért is, mert ezzel mintha kivonná Tart a mezőből, olyan zárványként értelmezi, amely irodalmi szöveggként nem kapcsolódik más irodalmi szövegekhez, a társadalomleírást teszi meg azon nyelven és közegen, amelyen keresztül értelmezhetővé válik.

Ha nem is Tarra fókuszálva, de szinte ugyanezen témakört járja körbe Takáts egy későbbi tanulmánya is. Az *inga visszaleng*, amelynek bevezetőjében is írja, továbbra is azt az irodalomtörténeti problémacsoportot igyekszik körüljárni, hogyan viszonyul és hogyan alakul a hazai irodalom a prózaforradalom és a posztmodern után. „A folyóiratszám szerkesztője, Sári

⁵⁷ SZILASI László, „Ex Libris”, *Élet és Irodalom*, 2015. december 11., Hozzáférés: 2020. 03. 02., <https://www.es.hu/cikk/2015-12-11/szilasi-laszlo/ex-libris.html>

⁵⁸ Vö.: TAKÁTS József, „Várakozás a realizmusra: Variáció Szilasi László tézisére”, *Élet és Irodalom*, 2016. január 29., Hozzáférés: 2020. 03. 02., <https://www.es.hu/cikk/2016-01-29/takats-jozsef/varakozas-a-realizmusra.html>

⁵⁹ Mint fentebb már utaltam rá, Tarnak lehetnek olyan irodalmi előzményei, amelyek eddig a recepció vakfoltjára estek, de a későbbiekben több összefüggésre is rámutatok majd.

B. László által nekem feltett kérdésre, miszerint »mi jött a magyar irodalomban a posztmodern után«, viszonylag egyszerű a válasz, ugyanis többé-kevésbé bevett kritikai vélekedésnek számít, hogy az elmúlt évtizedben/tizen-egynéhány évben – legalábbis az elbeszélő prózában – valamifajta újrealista vagy új realista irodalom felé mozdultak el az írói gyakorlatok és a profi olvasói elvárások.”⁶⁰ E szerint tehát a súlypont a közelmúlt magyar irodalmában legfőképpen az ezúttal is leginkább Esterházy névével jelzett posztmodern – vagy, ahogy Takáts nevezi, a kombinatorikus – irodalomtól inkább a történetmesélésre, pontosabban ennek újra fel- vagy megtalálása között mozdult el, e tekintetben tehát a probléma középpontjában nem annyira a valóság, hanem inkább az elbeszélés nyelve és formája áll. „Az inga (talán az olvasói, talán az írói elvárásoké) Radnóti fenti leírása szerint nem az irodalmi szóból születő valóság és a valóságillúzió munkálkodó irodalom között lengett ki Esterházy pályájának negyven éve alatt, hanem a történetek elmesélésének feladása és visszatérése között.”⁶¹ A történetmesélésnek ez a fajta visszatérése ugyanakkor mégiscsak valamilyen módon szervesen kapcsolódik a realizmus és a valóság kérdéseihez – nem véletlen, hogy a posztmodern utáni korszakot, a recepció más szövegeivel összhangban Takáts is új realizmusnak vagy *újrealizmus*nak nevezi. Ám azt maga is hozzáteszi, hogy ez, csakúgy, mint a posztmodern és az ezt radikalizáló folytatása (Németh, Garaczi stb.) a legkevésbé sem egységes. Ez is sokkal inkább gyűjtőnév, amely olyan prózai alkotásokat foglal magában, amelyek a kidolgozott elméleteket követő kutatások helyett, ún. „tematikus ködfoltok” köré szerveződnek. Továbbá ezen időszak is az egyidejű egyidejűtlenségek gyűjtőmedencéje, amely ezek mellett számos másfajta prózanyelvnek szintúgy teret enged. „Újra hangsúlyoznám azonban, hogy ugyanazon időszakban, amikor a felsorolt alkotások megjelentek, közzétettek magyarul jelentős posztmodernnek, órealistának, mágikus realistának stb. nevezhető írásműveket is: például ugyanekkor került az olvasók kezébe Parti Nagy Lajos *Fülkefor*-sorozata, *A rög gyermekei*-trilógia és a *Virágzabálók* is.”⁶²

Lakner Lajos a *Tájékoztató* bevezető tanulmányában szintén azt a fajta hagyományt követi, mint Szilasi, amikor a Tar-életműről beszél, ő is a képviselési jelleget, a valósághozközelséget emeli ki olyan értelmezési keretként, amelyen keresztül az alkotások megragadhatók lennének. „Az elbeszélésekben megjelenő ismeretlen világ megdöbbszent,

⁶⁰ TAKÁTS József, „Az inga visszaleng”, *Helikon* 64, 3. sz. (2018), 336.

⁶¹ TAKÁTS, „Az inga visszaleng ...”, 341.

⁶² TAKÁTS, „Az inga visszaleng ...”, 342.

érzelmileg fölkapar, s ezért aztán nem jut eszébe az olvasónak, hogy elemezze, értelmezze az olvasottakat.”⁶³

Deczki Sarolta is társadalmi jelenségek tükreiként olvassa a Tar-szövegeket az ugyanebben a kötetben közölt tanulmányában, pontos megfeleltetéseket és párhuzamokat állítva a szociográfiai tanulmányokban megjelenített és a szöveg reprezentálódó ingázók között, sokszor egy-egy jelenség példájaként idézve a szöveghelyeket.⁶⁴ Ugyanakkor-számos más szövegében utal arra is, hogy Tar ilyen jellegű elhatárolása a legkevésbé sem problémamentes. 2013-as kötetében például maga is nehezen kategorizálhatónak írja le a műveket: „[O]lyan írásművészettel van dolgunk, melynek esetében az irodalmi és szociográfiai invenciók olyan, nehezen meghatározható keveréket alkotnak, amely mindkét műfajból kilóg kicsit.”⁶⁵ Mégis egy oldallal korábban ő maga is szociográfiaként definiálja: „Tar Sándor ennek a rétegnek a szociográfusa.”,⁶⁶ majd egy másik szövegében mégis inkább ennek ellentétét fogalmazza meg: „Tar prózáját korántsem lehet csupán a szociográfia és a realizmus keretein belül értelmezni.”⁶⁷ S valóban Deczkinek számos olyan írása van, amely az említett szociografikus olvasatok helyett, inkább belső szövegösszefüggésekre mutat rá, s szerencsére Tar-szövegeinek egyik legjobb ismerőjeként és legaktívabb kritikusaként több olyan szempontrendszerrel vet fel, amely az írói pálya egészére vonatkoztatva is hordoz tanulságokat.

Egy másik tanulmányában Tar névadásaival és ennek poétikai következményeivel foglalkozik.⁶⁸ Deczki mindkét szövegben kiemeli a másodlagos névadások fontos szerepét Tarnál, amelyek nyilvánvaló identifikációs funkcióval, a közösségbe integrálódás motívumaiként jelennek meg, még *A mi utcánk* akácfája, Béla esetén is. E tekintetben pedig a névadás nem pusztán a szociális térrel, de a fizikaival is szoros kapcsolatot ápol, hisz a fizikai terekbe lépés épp a névadással szentelődik meg. E tekintetben is rendkívül fontos a másodlagos keresztelés szubverzív funkciója, amennyiben az államapparátus megjelölő tevékenységét írja felül, így e felforgatással épp a szimbolikus tér határait mutat rá.

⁶³ LAKNER Lajos, „Valóság/irodalom (?)”, in TAR Sándor, *Tájékoztató*, szerk. LAKNER Lajos (Debrecen, Déri Múzeum, 2017), 11.

⁶⁴ DECZKI Sarolta, „Változatok az otthontalanságra: Albérletek, munkásszállások, ingázás, bejárás”, in TAR Sándor, *Tájékoztató*, szerk. LAKNER Lajos (Debrecen, Déri Múzeum, 2017), 239-251.

⁶⁵ DECZKI Sarolta, „A mi országunk...”, 16.

⁶⁶ DECZKI Sarolta, „A mi országunk...”, 15.

⁶⁷ DECZKI Sarolta, „A robogó csontváz, vízipók, Nándi néni és a többiek: A nevek poétikája Tar Sándor prózájában”, *Literatura* 44, 1. sz. (2018), 76.

⁶⁸ Vö.: DECZKI, „A robogó csontváz...” illetve: DECZKI Sarolta, „Béla, az akácfa, avagy a másodlagos nevek szerepe Tar Sándor prózájában”, *Palócföld* 61, 6. sz. (2015), 47–54. E másodikként megjelölt tanulmány meglátásom szerint részben előképe az elsőnek.

E szubverzió egy másfajta módozatát elemzi *A zökkenés természetrajza* című tanulmánya is. „[V]alamilyen normatív rend felbomlásáról van szó, a világban lefutó és a világot mintegy összetartó szabályszerűségek megbicsaklásáról.”⁶⁹

Ezek után nem meglepő, hogy a kritikus gyakran foglalkozik a tér kérdéseivel is a Tar-életmű kapcsán. Erről tanúskodik a *Vonat a semmibe*⁷⁰ című szöveg, amely ugyan több állítást is tartalmaz Tar szociografikusságára, a „magyar valóságra” vonatkozólag, ám ezeket később részben elbizonytalanítja, részben más megvilágításba helyezi. A tanulmány a tér különböző, rendkívül megvilágító, motivikus értelmezéseit adja, hasonlóan a *Térképről lemaradt tájak*⁷¹ szövegéhez, bár ez utóbbi talán kevesebb obskúrus irodalomelméleti összefüggést tárgyal.

0.5. A dolgozat célkitűzései és értelmezési keretei

Mindezek alapján úgy tűnik, mintha Deczki Tarral foglalkozó szövegei kicsinyítő tükrök lennének az egész recepciónak. A szerző maga is a két értelmezési pólus, a szociografikus-leírás, illetve a szövegközpontú elemzések között ingadozik és gyakran tematizálja is e problémát. Böhm Gábor tanulmánya⁷² viszont a szociografikusságot egyben poétikai szervezőelvként is értelmezi. Számomra azonban – mint ez a dolgozat későbbi fejezeteiből talán világossá válik – az válik épp problematikussá, hogy lehet-e szó egyáltalán két pólusról. Hiszen az egyes szövegek poétikai szerveződését mintha épp e különböző olvasási kódok ütköztetése alkotná. A Tar-szövegek poétikai szerveződését ugyanis nem kizárólag az empirikus valóságra és egyéb teorémákra utaló kódok határozzák meg, hanem – az én olvasatomban – ezen kódok együttes és azonos helyi értékű jelenléte. A szövegszerveződés mintázatait több más minta párhuzamos jelenléte határozza meg, amelyek kölcsönösen destabilizálják egymás jelölőfolyamatait, ezáltal pedig épp az egyik vagy másik olvasási stratégia egyeduralmát szüntetik meg, a szociografikus leírásokat minduntalan átjárják más szépirodalmi szövegek, amelyek e környezetben természetesen maguk is elkülönöződnek eredeti státuszuktól. E tekintetben tehát a dolgozat egyik célja, hogy feltárja és láthatóvá tegye ezen kódok együttes jelenlétét, valamint, hogy rámutasson a szövegek poeticitására, nyelvi rétegződésére, amely ezek által létrejön, illetve létrehozzák mindezt,

⁶⁹ DECZKI Sarolta, „A zökkenés természetrajza: különös tekintettel Tar Sándor novelláira”, *Alföld* 66, 7. sz. (2015), 98.

⁷⁰ DECZKI Sarolta, „Vonat a semmibe: Tar Sándor: A 6714-es személy”, *Literatura* 39, 3. sz. (2013), 257–263.

⁷¹ DECZKI Sarolta, „Térképről lemaradt tájak”, in DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete* (Budapest: Kalligram, 2013), 20–29.

⁷² Vö.: BÖHM, „A szociografikus látásmód...”

hiszen úgy tűnik, a Margócsy Sándor által kiemelt,⁷³ épp a bizonytalan fokalizáltságú, és – mint a dolgozat későbbi részeiben láthatóvá váló – polifonikus vagy kontrapunktív szövegstruktúra lehet az egyik oka annak, hogy a különböző nyelvi, kulturális, társadalmi, ideológiai kódok minduntalan egyszerre, egymás működését kölcsönösen befolyásolva vannak jelen a szövegekben. Emiatt azonban a dolgozat nem is kísérli meg, hogy közös nevezőre hozza az életműben hagyományosnak számító szociográfia vs. textus ellentétpár olvasási stratégiáit, hiszen mintha a szövegek épp ennek negligálását sugallnák.

„Tudomásul kell vennünk, hogy vannak olyan szövegek, amelyek arra tesznek javaslatot, hogy fikcióként olvassuk őket [...]. Más diskurzusok, amelyen a reprezentatív funkció a minimálisra redukálódik, tiszta textualitásként »mutakoznak be«; ismét más esetekben viszont a konstitutív mozzanatként jelenik meg az »igaz történet« jelleg, vagyis a referencialitás-elv, Roland Barthes szavával: a *realitás-effektus* újból és más módon jut fontos szerephez.”⁷⁴

A szövegek tehát egyrészt tartalmazzák saját olvasásmódjukat, másrészt az architextuális kódjaikon keresztül hovatarozásukat is kijelölik, azaz nyelvi megnyilvánulásaik diskurzus-típusaikat is definiálják. „Az így felfogott műfaj – mint kompetencia-mátrix – az *olvasási struktúrák* egyike, míg a textuális funkcióként értett műfaj a *szövegiség konstitutív tényezőjeként* működik.”⁷⁵

A szövegolvasás során létrejövő referencialitás (vagy fikciósság) fokát ekképp nem az határozza meg, hogy a szöveg milyen mértékben tükrözi az úgynevezett valóságot, hanem hogy a *textuális funkciói* révén mennyiben hozza létre azt a kódot, amelyet az olvasó *realitás-effektusként* érzékelhet, illetve természetesen attól, hogy az olvasók mennyiben ismerik fel és értelmezik ekképp. E kód pedig nem csak az adott szövegre jellemző tulajdonságköteggént tűnik fel, hanem egyben olyan műfaji utalásrendszerként, amely szintén befolyásolja az olvasásmódját, illetve azt is, mennyiben ismerik fel benne a referencialitás, textualitás vagy a fikciósság jelölőit. E tekintetben a novella különösképp alkalmasnak látszik arra, hogy az áttetszőség és valószerűség hatását felkeltse, vagy ha úgy tetszik ilyenné olvassák az értelmezői. „Lehetséges tehát, hogy a novella, mint olvasás, mint olvasási konvenció nem más, mint elsődlegesen a »történet« érzékelésének az alakzata. Vagyis (Szegedy-Maszák szemiotikai leírása alapján) az epikus közlemény »üzenetének« érzékeléséé. E szempontból nem véletlen, hogy a novella hálás műfaj pl. a »világkép« iránt kitüntetett érdeklődést mutató

⁷³ Vö.: MARGÓCSY István, „Tar Sándor/ Nóra jön...”

⁷⁴ ANGALOSI, „A sólyom szövegszerűsége...”, 51–52.

⁷⁵ ANGALOSI, „A sólyom szövegszerűsége...”, 53.

olvasásmódok számára [...] Az »üzenet« felismerhetősége megóvhatja az említett akadálytalan olvashatóság könnyedségének sértetlenségét»⁷⁶.

Amikor a Tar-szövegeket szociográfiaként, realista irodalomként, társadalomleírásként olvassák az értelmezők, akkor a valójában egy, a szöveg által létrehozott valóságmodellt olvasnak vissza erre, azaz szövegeffektusokat kezelnek akképp, mintha azok valami más tükröződései lennének a szövegben. (Az olvasók tapasztalati terei természetesen befolyásolhatják az olvasás mikéntjét, illetve azokat a referenciákat, amelyeket felfedezni vél.) Ahogy korábban az architextuális kódok eligazították a műfaji interpretációs lehetőségek között, úgy az ismeretanyag – amely természetesen nem független a műfajtól – meghatározhatja azt is, hogy mi az, amit a valóságtükrözőként felismerhet a szövegben. A szövegek referencialitása így egyfajta tükrójátékként is értelmezhető, amelynek egyik felén a szöveg valóságmodellje, másik felén pedig egy olyan struktúra áll, amelyet az olvasó valósággént (vagy a saját valóságaként) ismer fel, s középen pedig ő maga áll olyan felületként, amelyen keresztül e kódok kapcsolatba kerülnek egymással. A szöveg különböző figuratív játékokon keresztül egy textualizált valóságot hoz létre, amelyekben az olvasó az architextuális, műfaji kódok és más tapasztalati ismeretek alapján felismerheti a nem szöveggént megismert valóságot, amely így visszatükröződik a szövegekben, innentől viszont újfent „kiszolgáltatott” a figurációs játéknak. Ha a textuális és empirikus kódok színterződése nem válik el egymástól, akkor ez megengedhet egy olyan olvasatot is, amelyben a szövegben megjelenő vagy megjelenített referenciális kategóriája nyelvi térként tételződik, és az egyéb, textuális kódok újraértelmezéseinek (szövegszerű) helyévé válik.

Éppen ezért egyrészt a szociográfia vs. textus ellentétpárt meglehetősen ingatagnak gondolom, másrészt úgy vélem, talán gyümölcsözőbb lenne nem azt firtatni, hogy a Tar-szövegek valójában valóságtükrök-e, s ha igen milyen mértékben, hanem azt megvizsgálni, hogy milyen transzformációk, figurák és trópusok mentén hozza létre ezt az effektust.⁷⁷

Ha ugyanis az olvasás során létrejövő referencia főként szövegkonstrukció, amely egy tükrójátékban újra létrehozza az empirikus valóság modelljét, akkor mindez a szöveg egyik alakzatának tekinthető, viszont amennyiben ezt is más alakzatok hozzák létre, akkor az olvasás során létrejövő valóság nem más, mint a *trópusok allegóriája*, valamint az ezek által megteremtődő *olvasási szerződés*⁷⁸ módja, e tekintetben viszont maga is értelmezésre váró jel.

⁷⁶ KULCSÁR-SZABÓ, „Név, konvenció, írás...”, 87–88.

⁷⁷ Részben ezt kísérli meg Szilasi László egyik tanulmánya is. Vö.: SZILASI László, „»mintha« változatok: A referencia-illúzió felkeltésének retorikai stratégiái a mai magyar prózában, *Bárka* 14, 6. sz. (2006), 79–98.

⁷⁸ Vö.: „[J]ean-Marie Schaeffer szerint minden szöveg javaslatot tesz a saját olvasásának mikéntjére; ezt nevezi *contrat de lecture*-nek, olvasati szerződésnek.” – ANGYALOSI, „A sólyom szövegszerűsége...”, 51.

Ebből kifolyólag a Tar-művekhez olvasataimban – a Debreceni Irodalmi Napok fogalomhasználatát kölcsönvéve – alapvetően *textusként* közelítek, tehát olyan jelölőláncokként, amelyeknek jelöltjei és jelentései nem redukálódnak referensekké, hanem a szövegben vagy jóval tágabban, egy irodalmi mezőn belül is megtalálhatóak. Mindebből pedig az is kitűnhet, hogy a kritikai hagyományban jellemzően azokhoz a szövegekhez kapcsolódom, amelyek hasonló módszertannal járnak el, tehát inkább a 2000-es évekre jellemző interpretációkhoz, illetve az közelmúltból jellemzően Lengyel Imre Zsolt, Kálai Sándor, Benke András, illetve Deczki Sarolta bizonyos tanulmányaihoz.

Értelmezéseimben a Tar-szövegekben megjelenő szociológiai markerek: terek, emberkép stb. olyan értelmezésre váró jelekként tételeződnek, amelyeknek denotátumai nem csak valamely társadalmi valóság tükröződései, hanem ennél jóval plurálisabb, konnotatív jellegű jelölők, amelyek az értelmezés lehetséges sokszínűségéről tesznek tanúbizonyságot, pontosabban sok esetben épp arról, hogy ezen olvasatok, valamint a különböző referenciális kódok együttes jelenléte hogyan hoznak létre olyan poétikát, amely épp így és épp ezen kódok hegemónikus olvasatának áll ellen.

A bevett distinkciós szokásokkal ellentétben ezért nem teszek különbséget az egyik, vagy másik féle irodalmi, irodalomtörténeti vagy olvasásmódszertani hagyomány között sem. Tar életművét nem egy bizonyos típusú irodalmi beszédmód ellenétéként állítom be, hanem választott interpretációs kereteim (például a nyelvi és az elbeszélhetőség kérdéskörét körbejáró értelmezések) és olyan komparatív olvasatok segítségével, amelyek Tar és más szerzők együttolvasására törekszenek, arra teszek kísérletet, hogy kimutassam e különbségtevés kiiktathatóságát. Annál is inkább vélem ezt releváns megközelítésnek, mert a Kálmán C. György és T.S. Eliot nyomán korábban már vázolt kanonizációs mozgások arra hívják fel a figyelmet, hogy az újszerű alkotások új olvasásmódokat is napvilágra hoznak. A prózafordulattal és ezt követően erre reflektáló szövegek arra hívják fel a figyelmet, hogy a hagyományosként tételezett alkotások sem oly akadálytalanul és könnyedén olvashatóak. Az elmozdulás ekképp nem csak a novellától a textusig, de a textustól a novelláig is tart. Erre hívta fel a figyelmet Szilasi László Darvasi-kritikája is, amelyet Farkas Zsolt elemzett a Debreceni Irodalmi Napokon, és amely épp azokra a pontokra (hagyományosság, történet stb.) mutat rá, amely a Tar-életmű kapcsán is relevánsak lehetnek. „Én, ha nagyon muszáj, végül is elhiszem, hogy Darvasinál a klasszikus (Kosztolányi-) novella tér vissza, csak Darvasi felől olvasva ama novella-típusnak bizony nem *elbeszélés, történet, világszerűség, metaforikusság, eleje-közepe-vége-teljesség* per def. tulajdonságai, hanem esetleg *szóródás, halasztódás, metonimikusság, simulacrum-jelleg, a megszakítást, megszakítotttságot jól tűrő*

szövegszerveződés – már ott is.”⁷⁹ Csakhogy a Tar-szövegek mintha ezen valamelyest túllépve talán épp arról tanúskodnának, hogy a számos beépülő kód és hagyomány miatt az írás és a textus hatalmát visszaállító olvasatoknak is ellenállnak, tehát a saját jelölőik hatalmát tételező értelmezések uralmának sem engednek.

Továbbá a Tar-recepcióval ellentétben, szövegfókuszú értelmezéseim nem korlátozódnak egy-egy kötetre vagy szövegre, hanem olyan témákat, motívumokat, nyelvi alakzatokat, poétikai eljárásokat próbálnak feltárni az életművön belül, amely annak egészére érvényesen működtethetők, több kötetten átívelnek, illetve maguk is összefüggnek, gyakran módosítják, árnyalják egymás értelmezései lehetőségeit.

Annak ellenére azonban, hogy olvasataim az életmű egészét átfogóan célozzák, nyilvánvalóan meglehetősen szűkítettek is, hisz alapvetően csak olyan szövegekkel foglalkoznak, amelyek az egyes témák szempontjából relevánsnak tekinthetők. Mindez meglehetősen önkényes szövegbázis-kijelölésnek tűnhet, mintha kizárólag azon szövegeket venném számba, amely az általam meghatározott kereteken belül válnának olvashatóvá. E témák kijelölése ugyanakkor meglehetősen organikus, ezeket – az olvasói tekintettől nyilvánvalóan nem függetlenül – maguk a szövegek, az ezekben rendszeresen visszatérő motívumok hívták életre, amelyek a későbbiekben már megformált keretként, természetesen más szövegeket is maguk köré csoportosítottak, csakúgy, mint *Kafka előfutárai*.

A releváns pontokon természetesen jelezni fogom az összefüggéseket a részletesen tárgyalt és a nem, vagy nem kiemelten vizsgált szövegek közt, hiszen természetesen e második szövegkorpusz gazdagíthatja, árnyalhatja az első értelmezéseit.

⁷⁹ SZILASI László, „Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle: Darvasi-trilógia ráadással”, *Nappali ház* 7, 2. sz. (1995), 92.

I. fejezet

Kinek a Másikja?

Tar Sándor lehetséges szövegközi olvasatai

I.1. Tar a prózafordulat *tükrében*

Tar Sándor kánonban elfoglalt pozícióját tehát alapvetően határozta meg az az irodalomkritikai hozzáállás, amely az életművet kivételként, a prózafordulat és a jelképes 1986-os évszámmal jelölt mérföldkőhöz képest másként, a Másikként határozta meg. A szerzőt a *szövegszerű* nyelvjátékos-kombinatorikus irodalommal szemben inkább a szociografikus és realista jelzők mentén vélték leírhatónak. Az értelmezés effajta keretezését erősítették fel a szerző kijelentései is. „Sejtettem nagyjából, mi a szociográfia, de azt nem tudtam, hogy mi az – lehet, hogy most sem tudom pontosan. De amit leírtam, gondoltam, talán belefér ebbe a műfajba, mert az általam olvasottak nyomán úgy éreztem, hogy eléggé tág teret ad az írónak ez a műfaj, tehát lehet itt egy kicsit kalandozni, lehet dolgokat kitalálni is, nem kell riportszerűen mindent feldolgozni.”⁸⁰ Tar önmagáról tett kijelentései mellett ugyanakkor bizonyos szövegszerveződési minták, a hagyományos formai, poétikai és narrációs elemek felfedezése, a jelentéselhalasztódás (látszólagos) hiánya tovább erősítették az értelmezés e tendenciáit, emellett pedig az is, hogy az olvasók rendre a referenciákat fedezték fel az értelmezésben.

A prózafordulat, mint viszonyítási pont azonban nemcsak a formailag hagyományosabb Tart, de az e hagyományt továbbgondoló, radikalizáló formanyelvet alkalmazó '90-es évek fiatal, vagy ekkor pályakezdő irodalmát is alapvetően határozta meg. „Esterházy Péter és Nádas Péter nagyszabású alkotásai – természetesen elválaszthatatlanul Mészöly Miklós mind terjedelme, mind sokszínűsége, mind színvonala miatt már régebb óta kikerülhetetlen életművétől – ugyanis nem pusztán folytatták a korábbi kezdeményezéseket és törekvéseket, [...] hanem olyan értelmezői látószöveget jelöltek ki, amelyek a közeli múlt és a közeli jövő irodalmának olvasási tapasztalatait egyaránt meghatározták. Meghatározták tehát ama kötetek befogadástörténetét is, amelyek a valóságos prózai tűzijátékot hozó 1992-es évet keverték a jelképeség gyanújába.”⁸¹ Úgy tűnik ekképp, hogy a prózafordulat a '90-es évek irodalomértelmezésének (egyik) meghatározó referenciapontja lett, amely a *megszakított*

⁸⁰ TAR Sándor, „»A tényekhez azért ragaszkodom«: Tar Sándorral beszélget Károlyi Csaba”, *Élet és Irodalom*, hozzáférés: 2020.05.01., <https://www.es.hu/old/9912/interju0.htm>

⁸¹ BENGI László, „»...tamen usque recurret«: Hangsúlyváltás a magyar prózában 1992 és 1999 között, *Alföld* 51, 12. sz. (2000), 67.

folytonosság irodalomtörténet-értelmezési kerete mentén nemcsak retrospektíve módosította a magyar irodalmi kánont, hanem prospektíve az ezt követő generáció, illetve az ezt értelmezni kívánó irodalomkritikai közélet és nyelv megszólalásának lehetőségeit és kereteit is jelentékenyen befolyásolta.

Ugyanakkor a szociografikus hagyomány szintén jelen van a korszak irodalmában és Tar esetében a kritika épp ennek elemeit emeli ki. Úgy tűnik, a '90-es évek prózairodalma, hasonlóan minden más korszak irodalmi mezőjéhez, meglehetősen heterogén, amelyben számos, egymástól eltérő poétikai eljárás létezik egymás mellett, amelynek azonban referenciapontja szinte mindvégig a prózafordulat mint *nagy elbeszélés* maradt.

A korábbi fejezetben bemutatott módon, a *Lassú teher* című kötet kapcsán már új értelmezési keretek, nézőpontok kezdenek el meghonosodni a recepcióban. Kálai Sándor és Kálmán C. György kritikái is tudatosan reflektálnak a referenciális olvasatok megcsontosodására, s ezzel párhuzamosan újabb pszichológiai-irodalomelméleti, illetve poétikai elemzési szempontokat vezetnek be a Tar-értelmezésekbe. Kálmán C. és Kálai szövegeivel szemben Sükösd Mihály kritikája közelebb áll a klasszikusnak mondható Tar-olvasatokhoz, hiszen szembeállítja a posztmodern prózaírással, illetve *par excellence* realista íróként definiálja, s bár értelmezése ugyanakkor több ponton is kitér a prózanyelv megformáltságára, azt nem igazán érzékeli problematikus pontként. „*Hogyan kell történetet mondani?* Természetesen előjeltelenül és személytelenül. A látszatra hagyományos módszerű Tar Sándor remekül megtanulta és megvalósította, miként viselkedjék írásaiban az elbeszélői én. Szereplői ritkán szólalnak meg nyűtt első személyben. A harmadik személyű előadásmód uralkodik, tudatosan keverve első személyű betétekkel. Az elbeszélő tökéletesen elrejt magát: nem ő beszél, hanem az általa teremtetett történet.”⁸² Györffy Miklós⁸³, Sükösdhöz hasonlóan szintén egy klasszikusabb Tar-értelmezőnek mondható, a szövegek számára szintén szociográfiaként olvashatók.

Kálmán C. és Kálai tanulmányai kiemelten fontosak abból a szempontból, hogy rámutattak, hogy azok a fajta irodalomértelmezési szempontok, amelyek könnyedén és jól applikálhatók voltak a prózafordulat vagy az ezt folytató hagyomány esetében, a kevésbé *avantgárd* formai elvek mentén szerveződő alkotásoknál is, illetve hogy ezen értelmezési szempontok *egyidejűségükben* sem zárják ki egymást.

Mindeddig azonban elmaradtak azok a fajta értelmezések, amelyek ennél szorosabb összefüggéseket fedeztek volna fel a két hagyomány között. Míg Esterházy esetében –

⁸² SÜKÖSD Mihály, „Tar Sándor elbeszélései”, *Mozgó Világ* 24, 9. sz. (1998), 126.

⁸³ GYÖRFFY Miklós, „Mindent elfelejteni”, *Magyar Napló* 10, 12. sz. (1998), 51.

poétikai okok miatt is – a szövegek közötti utalások felkutatása és értelmezése a kritika egyik fő vonulatává vált, addig Tar kapcsán ezek legfeljebb említés szinten vannak jelen, s ekkor is csak ha erősen hangsúlyozott kapcsolatról van szó, mint például a *Lassú teher* Descartes-hoz intézett levele esetében.⁸⁴ Ennek egyrészt lehetnek poétikai okai: a Tar-próza szerkesztettsége nem bővelkedik szövegek közötti utalásokban, továbbá nem is hangsúlyozza ezeket. Másrészt abból kifolyólag, hogy egy rejtett, s hagyományosan legfeljebb egy félművelt réteg szócsöveként és egyben képviselőjeként látják, olvasott, ám kevésbé obskúrus szerzőként tartják számon. „Tudott olvasni németül, ez kiderült, és nagyon sok esztétikai, bölcséleti, világirodalmi alkotást németül olvasott el. De azt hiszem, oroszul is tudott, bár ebben nem vagyok annyira biztos. Ha nem eredetiben, akkor fordításban, sokat olvasott orosz írókat. De orosz teoretikusokat is. Az orosz formalistákat ismerte. Végző soron volt neki egy eléggé gazdag és eléggé markáns műveltséganyaga. Nyilvánvaló, hogy valami általános nagy műveltséget nem lehet rajta számonkérni, nem hiszem, hogy a görög vagy római klasszikusokat például ismerte, szerintem ezek őt nem érdekelték. De ez megint csak olyan, mint az írói világa: volt egy olyan ismeretanyaga, amit ő elég intenzíven ki tudott használni, és ezen belül ő kifejezetten elméleti kérdések iránt is érdeklődött, valahogy úgy, mint egy gépész a gép szerkezete iránt érdeklődik.”⁸⁵

E szerep, a realista-szociografikus jelzők mellett mintha túlságosan is rátelepedett volna a szerző megítélésére, talán túl erőteljesen határozta meg az olvasatok fókuszát. Jellemző például, hogy az *Élet és Irodalomban* 1999-ben megjelent interjúból a kritika gyakran idézi az e fejezet elején általam is citált sorokat, amelyben Tar szociografikusságára reflektál, miközben ugyanezen szöveg más, talán ugyanennyire fontos részeiről nem vesz tudomást, holott nemcsak műveltségi bázisának feltárása szempontjából, de a szövegek kapcsolati hálójának, írásmódjának feltárásában is rendkívül hatékony támpontokat nyújthatnának. „Az orosz prózát rendkívül nagyra értékelem, a klasszikus orosz prózát főleg, de a mai is, mert most megint nagyon jó orosz prózaírók vannak, Venyegyikt Jerofejev vagy Popov például. De egymástól is sokat tanulunk, úgy értem a kortárs magyar írók egymástól. Szóval oda kell figyelni: mindenhol ötletek vannak, jó módszerek. Most olvasom például Zoltán Gábor és Halász Margit köteteit, inspirálóan jó könyvek. Vagy például Szijj Ferenc rövid idejű történeteit nagyon élveztem. Aztán persze Mándy, Mészöly, Nádas, Esterházy. [...] Thomas Mann, Roger Martin du Gard novelláit vagy Joyce novelláit, A dublini embereket például nagyon szerettem. A Malamud-novellákat. Aztán nagy hatással volt rám

⁸⁴ Vö.: KÁLMÁN C., „Szabad, függő...”, 80.

⁸⁵ SZILÁGYI, „Tökéletesen átlátszatlan ...”

Kafka. Turgenyev és Csehov, főleg a novelláik.”⁸⁶ Az idézetből kitűnik, hogy Tar nemcsak a Márton László által is kiemelt orosz formalistákat és irodalmat olvasta szívesen, de a kortárs magyar és a világirodalomban is meglehetősen tájékozott volt. Ezt hangsúlyozza az is, amelyre Deczki Sarolta a Szegedi Tudományegyetemen tartott előadásában rámutat: a hagyatékban talált levelezések alapján, Tar nem csak a határon inneni, de túli magyar szerzők műveit is rendszeresen figyelemmel kísérte és leveleiben rendszeresen reflektál is rájuk.⁸⁷

A következőkben ezért olyan interpretációkra teszek kísérletet, amelyek igyekeznek feltárni a Tar-életmű szövegeinek egy olyan rétegét, amelyek hol jobban, hol kevésbé nyíltan lépnek kapcsolatba vendégszövegekkel. E kísérlet célja elsődlegesen semmiképp nem az, hogy a szerzőt egyfajta szociografikus Esterházyvá minősítse, azt bizonyítva, hogy lám, az intertextuális szövegszerveződés *már/még itt is* megjelenik, hiszen Tar szövegek elsődleges poétikai struktúrája nem ilyen. De a recepció értelmezési stratégiáinak és (ennek) vakfoltjainak körülrajzolhatósága miatt talán mégis releváns lehet, amennyiben a tári szövegvilág olyan új kereteit nyitják meg, amelynek feltárása ez idáig szinte teljes egészében elmaradt.

Ehhez elsőként a *Lassú teher* kötetben megjelent, *Rinaldó* című novella rétegeit, szövegközi kapcsolatait igyekszem feltárni, pontosabban felkutatni azokat a pontokat és rétegeket, amelyekben a Tar-szöveg összekapcsolódik Esterházy Péter *Fuharosok* című regényével. A két szöveg együttolvasása nem pusztán a nyilvánvaló tematikus és egyéb összefüggések miatt lehet indokolt, de amiatt is, hogy Nádas Péter olvasása mellett Tar az Esterházy-életmű alakulását is követte. „Emlékszem, Nádas Péternek volt benne [A Mozgó Világban – S.L.] egy marha jó novellája, a Minotaurus. Azóta is az egyik novella, amit példaként emlegetek magamnak meg másoknak is. [...] A kedvenc Esterházy-könyvem a Fuharosok. Várom, hogy most mit ír, mert az *Egy nő* nekem nem volt igazán nagy élmény.”⁸⁸ Tar tehát olvasta és szerette a *Fuharosokat*, amelyet – véleményem szerint – a *Rinaldó*ban feldolgozott és újraformált.

Mindez pedig befolyásolhatja a szerző életművének értelmezési lehetőségeit is, hiszen egyrészt elbizonytalanítja azokat a határolásokat, amely mentén Tar a Másikként definiálódik, viszont megnyit olyanokat, amelyek újfajta, akár szövegközi olvasatokat is lehetővé tesz. Harmadrészt a látszólag szembenálló kétfajta hagyomány általuk történő összeolvadása miatt más nézőpontból mutathatják meg a tári írásművészet bizonyos kérdéseit: újakat vethetnek fel

⁸⁶ TAR Sándor, „»A tényekhez azért ragaszkodom« ...”

⁸⁷ DECZKI Sarolta, „A realizmuson innen és túl”, AudMax esték, 2021. tavasz, hozzáférés: 2021.04.06., <https://www.youtube.com/watch?v=RS8YcUIAG4g>

⁸⁸ TAR Sándor, „»A tényekhez azért ragaszkodom« ...”

hagyományos formaiságával kapcsolatban, illetve azzal is, hogy szociografikussága mennyiben pusztán egy valóságmodell leképzése, és mennyiben egy olyan figuratív, narrációs vagy poétikai felület, amely más, újabb értelmezési gócpontok felszínre hozására alkalmas. A mostanra valóban talán közhelyessé vált 1999-es *ÉS*-interjú mondatát immáron harmadszor is megidévezve, engem elsősorban a szociográfia határterületei érdekelnek, ahol *lehet egy kicsit kalandozni, lehet dolgokat kitalálni is*, tehát nem a riportszerű feldolgozás, hanem hogy mindez hogyan és miért válik irodalommmá és hogyan válik olvashatóvá prózaforodulat után.

I.2. Tar és Esterházy

A *Fuhasok* az első, 1983-as megjelenése óta az Esterházy-életmű egyik leggazdagabban értelmezett szövege.⁸⁹ Az egykorú recepciót jellemzően olyan ellentétpárok szervezték, mint fény és sötétség (Szörényi László⁹⁰), igazság és erő (Szegedy-Maszák Mihály⁹¹), rend és káosz (Balassa Péter⁹²), de hangsúlyos szerepet kapott a szöveg prózapoétikai megformáltsága, balladisztikussága, illetve a gazdag szövegközi kapcsolathálója is. A szöveg iránti érdeklődés második hulláma a '90-es évek második felében érkezett meg, köszönhetően a szegedi DEkonFERENCIÁnak,⁹³ ahol az ezen értelmezői közösségtől nem idegen posztstrukturalista és dekonstrukciós olvasatok kerültek előtérbe, de újfent vizsgálat alá került az intertextuális hálózata is.

A szöveg értelmezéseinek jelentékeny része fókuszált a regény „poszt-mitikus pszeudo-rituális beavatás-jellegű” aspektusaira, amelyek nem csak emiatt válhatnak fontossá, de azért is, mert a *Rinaldó* újraíró-értelmezése is főként ezeket explikálja. Ahogyan a *Fuhasok*, úgy a Tar-novella tengelyvonala is a beavatás, szexualitás, személyiségkonstrukciós folyamatok, illetve ezektől elválaszthatatlanul a szereplők egymáshoz való viszonya és pozíciója mentén épül fel. A következőkben ezért arra teszek kísérletet, hogy a két szöveg párhuzamos olvasásával feltárjam ezen jelentésrétegek elmozdulását és azt, ahogyan ezek módosítják, gazdagítják és árnyalják egymást. A Tar-

⁸⁹ Korábban magam is írtam a *Fuhasokról*, így e dolgozat tartalmazza a korábban megjelent szöveg bizonyos tanulságait. Vö.: SINKOVICZ László, „Szét vagyok: rítus, határ és szubjektum Esterházy Péter *Fuhasok* című művében”, in *Térdimenziók és emlékezetformák: A Grezsa Ferenc tehetség gondozó Műhely dolgozataiból*, szerk. KOVÁCS Krisztina et al (Szeged: SZTE BTK Modern Magyar Irodalmi Tanszék Grezsa Ferenc Tehetség gondozó Műhely, 2010), 69–85.

⁹⁰ SZÖRÉNYI László, „Esterházy Péter: *Fuhasok*”, *Mozgó Világ* 9, 9. sz. (1983), 102–103.

⁹¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A kimondatlan költészete: Esterházy Péter: *Fuhasok*”, *Kortárs* 28, 2. sz. (1984), 153–157.

⁹² BALASSA Péter, „Az ősi rend: Esterházy Péter *Fuhasok* című regényének értelmezési kísérlete”, *Jelenkor* 27, 1. sz. (1984), 71–76.

⁹³ MÜLLNER András és ODORICS Ferenc szerk., „DEkonFERENCIA: *Fuhasok*” (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999).

szövegen keresztül a *Fuهارosok* olyan újraolvasására nyílik lehetőség, amely új, eddig fel nem tárt intertextusokra is ráirányíthatja a figyelmet, amelyek talán enélkül nehezebben hozzáférhetők lennének. Az együttes olvasás továbbá lehetőséget teremt arra is, hogy egyes poétikai változások is árnyaltabban bemutatathatóbbá váljanak, valamint, hogy Tar mint a Másik definíciója is újfajta fénytörésben mutakozzon meg; írásművészete a prózafordulat viszonyítási alapjához képest ne teljes egészében visszalépésként váljon értelmezhetővé, hanem olyan elmozdulásként, amely csak látszólag kelti a hagyományosság illúzióját. A *Rinaldó* e tekintetben tehát *ablak* is, amely – bár a szöveg majd mást sugall – nem csak kirekeszt, de határokat nyit meg.

A novella a *Fuهارosok* nyitójelenetére és az abban felvonultatott metaforákra (fény és ablak) rímelő szövegrészében meglehetősen hangsúlyosan az előbbi kiiktatásáról, illetve a szövegtérből történő kizárásról tanúskodik. „Ritkán húzták szét a sötétítő függönyt, egy nagy ecetfa úgylis eltakart előlük az utca felől mindent, és így a bútor sem fakult annyira, szellőztetéskor minden ajtót kitértak, hogy a szag menjen ki a gangra, mert az utca felé nem volt érdemes ablakot nyitni, lárma, por, benzinbűz lepte el a lakást kintől, a földszinti húsboltból nagytestű, zöld legyek, nyáron hőség és vérszag, a hentes hajnalban az utcán szúrta meg a disznót, a vérét pedig a lefolyó rácsán keresztül a csatornába engedte, de hát manapság már mindent szabad.”⁹⁴ Míg az Esterházy-szövegben kiemelt szerepet kap a fény, hiszen egyszerre jelöli a fuهارosok epifánia-szerű megjelenését,⁹⁵ valamint később az „éket ver belém a fény”⁹⁶ idézetben sűrűsödő beavatási aktust látszólagos sikerességét is, addig Tar esetében annak kizárásáról, a szövegbe, a szöveg terébe való behatolás lehetetlenségéről számol be, így a metafora által implikált jelentésrétegek értelmezési lehetőségeit is jelentékenyen befolyásolja.

A fény ismeretelméleti figuraként a *Fuهارosok*ban először a metafizikus, a középpont köré elrendeződő tudás alakzataként tűnik fel, hiszen a címszereplő isteni jelenléte és cselekedetei az általa szabályozott és megszerezhető ismeretek szimbolikus helyévé is válnak, vagyis a fuهارos az ideológia és a kizárólagos jelentés metaforikus alakjaként is értelmezhető. A szöveg azonban később visszavonja mindezt, amely az „Istenem, milyen ragyogásról volt szó, csak, csak fekete vér” [F. 46.] mondattal jelzett felismerésben. „A megvilágosító jelentés korántsem egyértelműen ragyogja be a szöveg homályos részeit; pontosabban: azt teszi

⁹⁴ TAR Sándor, „Rinaldó”, in TAR Sándor, *Lassú teher* (Budapest: Magvető, 1998), 124. A továbbiakban Tar esetében az első hivatkozáskor jelölöm meg szöveg kiadásának pontos adatait, majd ez alapján betűrövidítéssel, a főszövegben hivatkozom az idézetek helyeire.

⁹⁵ Effajta megjelenésüknek alapos értelmezését lásd Szörényi László hivatkozott kritikájában.

⁹⁶ ESTERHÁZY Péter, *Fuهارosok*, (Budapest: Magvető, 1983), 10. A továbbiakban ezen kiadás alapján főszövegben, betűrövidítéssel fogok hivatkozni az idézetek helyeire.

kétségesse, hogy lehetséges-e egyáltalán ez a megvilágosodás, az egyértelmű értelemadás kizárólagosságára törő megvalósítása.”⁹⁷ Az Esterházy-regény viszont a Taréhoz képest valamelyest afirmatívabban viszonyul a megismerés, illetve a tudás megszerezhetőségének kérdéséhez, amennyiben legalább teoretikusan feltételezi a fény jelenlétét, s mindössze ennek elérhetőségét, megragadhatóságát, így a metafizikus középpont kialakulását, rögzíthetőségét teszi kérdésessé. Tar-esetében azonban a fény jelenlétének, behatolásának elvi lehetőségét is elzárja a szöveg. A *Rinaldó* a függöny fellebbentését, a ragyogás megpillantásának lehetőségét is kiiktatja, hiszen a novella szereplői feleslegesnek tartják a sötétítők széthúzását, az ablak kinyitását, ezek mögött semmi más nem kap helyet a szövegben, mint az ecetfa, illetve az utcáról beáramló abjektek, tehát ez esetben nem az értelemadás és megvilágosodás *iszkolásáról* van szó, hanem egy ehhez képest meglehetősen negatívabb kizárásról. A Tar-novella ismeretelméleti koncepciója ekképp a szövegelődhöz képest nem arról tanúskodik, hogy a jelentésképzés lehetőségei vagy a tudás és a nyelv erőszakos bevonulásával egy strukturált interpretáció létrejöttében, vagy a nyelvjáték minduntalan elhalasztó mozgása miatt egy rögzíthetetlen értelemadásban érhető tetten, hanem hogy a jelentés, a fény mindössze úgy van jelen a textuson belül, hogy annak egyrészt kívüliségét, másrészt bejutásának a lehetetlenségét beszéli el.

A fény kizárása a szövegből, valamint abjektekkel történő helyettesítése ugyanakkor az énképző aktusok létmódját is jelentősen befolyásolja. Az Esterházy-szövegben a fuharos behatolása – nemcsak a szövegbe, de Zsófi testébe is – a tudás és a nyelv erőszakos elsajátíttatásán keresztül olyan beavatásként is értelmezhetővé válik, amely e határátlépéssel egyben a serdülő- és felnőttkor közötti átlépést is magában foglalja.

A *Rinaldó*ban ezzel szemben nemcsak ez, de a fuharos szövegbeli pozíciója és szerepe, valamint emiatt a tetteinek sikeressége is meglehetősen kérdésessé válik. Az elődszöveg orgia-jelenetében, a fuharos szájából elhangzó, „ugyan hát csak jobb így... a családban... no...” [F. 47.] szövegrész egyértelműen utal rá, hogy a defloráció a családon belül történik meg. „A szexus tehát egyúttal incesztus is lehet, s a történet logikáján belül valóban elképzelhető, hogy Zsófia az évről évre menetrendszerűen visszatérő fuharosok egyik régebbi látogatásának gyümölcse.”⁹⁸ A fuharos ily módon is egy meglehetősen zárt, rekurzív rendszert hoz létre, hiszen a szexualitást nem engedi a saját és családjának terrénumán kívülre. A Tar-novella pozíciói ennél jóval ziláltabbak, kevésbé lokalizálhatók. Egyrészt a

⁹⁷ SZABÓ Gábor, „...Te, ez iszkol”: Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában (Budapest: Magvető, 2005), 182–183.

⁹⁸ SZABÓ, „...Te, ez iszkol” ..., 186.

főszereplő lány családi helyzete meglehetősen bizonytalan: „[A]z a vastaghajú, sápatag, bár nem csúnya lány, akit valaha Bertának kereszteltek nem is a lánya, hanem az unokahúga volt, az is valahogy balkézről, szóval tetszenek érteni, magyarázta annak idején, a gangon, a húgomnak akkor nem a férje volt a párja. Hogy akkor ki, az titok maradt. Az is, hogy Bertát a rokonok úgyszólván kézről kézre adták a szülők váratlan halála után” [R. 123]. Berta, Zsófi-val ellentétben nem egy családi közösségen belül nyeri el helyét a szövegben, hanem egy ennél jóval bizonytalanabb összefüggésrendszerben. Másrészt a *Rinaldó*-ban ugyan szintén szerepet kap egy fuvaros, ám az egyébként is ingatag családi viszonyok között, egy még kevésbé szignifikáns helyzetben. „Tállainé azért zavar el téged otthonról, mert akkor megy hozzá Heller, a fuvaros, akit már Málka is kirúgott, pedig az egy nagy kurva. Málka, kérdezte Berta, valamit kérdeznie kellett, mert nem értett semmit az égi világon, hogy Borika? És Heller? Míg te az utcán koslatsz, folytatta a fiú, mindenki tudja. Ők meg dugnak.” [R. 130] Heller a fuharossal ellentétben nemhogy a lány apjaként van jelen a szövegben, hanem mint Tállainé, a nevelőanya szeretője, mégis több attribútumában magán viseli a (szöveg)előd nyomait.

A Heller név ugyanis egyszerre utal a fuvaros többszintű metafizikai jelenlétére, hiszen magába sűríti a német nyelvből átemelve a *fényes* (hell) középfokú alakját, ugyanakkor az angolból a *pokol* (hell) jelentésrétegeit is tartalmazza, tehát nevében egyszerre jelöli a fuvaros isteni és ördögi jelenlétét. Hellert továbbá szintúgy jellemzi a körköröség, a folytonos visszatérés, mint ahogyan az Esterházy-szöveg vándorkereskedőit.

A *Fuvarosok*-ban az ismétlődés szerepe alapvetően a mitikussághoz, illetve a rítus-szerűséghez kötődik, pontosabban metafizikai bázisként működő jelenlétük illúziójával kecsegtet. A fuvarosok ugyanis mintha a visszatérések során az ősmítoszt vinnék színre újra és újra, ám valójában csupán ennek szimulákrumát, önmaguk eredetének mimikrijét hozzák létre, visszatérésük olyan performatív aktus, amely saját eredetijét teremti meg. „Tehát *ők nem mitikus alakok, viszont az elhomályosult értelmű mítosz rajtuk és általuk dolgozik*. [...] A rend tehát a mítosz, melynek szereplői nem mitikusak, és amely azért visszatérő általánosság, hogy valódi, belső kaotikus tartalmát elfedje.”⁹⁹ Az epifánia ekképp nem valami metafizikus újra-megmutatkozása, hanem ennek szimulációja, amely a re-produkcióban jön létre. Továbbá, ha a *Fuvarosok* a nyelv hatalmának figurációs példázata, amennyiben az alávetettség az apa behatolása és egyidőben a nyelv erőszakos elsajátíttatása által jön létre, akkor e hatalom is pusztán a nyelv használata által létezik, nincs olyan metafizikai alapja,

⁹⁹ BALASSA, „Az ősi rend ...”, 72–73.

amely önmagában legitimálná a létezését, csak a praxisban jön létre, s csak ennek keretei között működik.¹⁰⁰

A fuharossal szemben azonban Heller nemhogy a középpontszerű, atyai vagy az ezt imitáló szimulákrum pozícióját nem tudja elfoglalni, de a fény kizárásának alakzatához hasonlóan az ő szerepe is mintha ennek jelentés- és jelentéktelenedéséről tanúskodna, mintha csak a Szörényi László *Fuvarosok*-értelmezésével ellentétes mozgást vinné színre. „Véleményem szerint az író azért választotta a »fuvarosok« alakot, hogy a szó jelöltjeit, mitikusra növelt hőseit [...]elkülönítse a hétköznapi »fuvarosoktól«”.¹⁰¹ A fuvarosból fuvarossá váló, ám az eredeti – amennyiben beszélhetünk egyáltalán eredetiségről – nyomait magán viselő Heller a hangzócsere során éppen mitikussá növekedés lehetőségét veszíti el. A szöveg demitizálja a fuvarost, a családi kapcsolatok szétzilálásával az apa-szerepet az nagynéni szeretőjévé változtatja, megfosztja a rítust az incesztus-tabu határátlépésének metafizikai vagy transzcendens jelentőségétől. Heller visszatérése ugyanis csak annyiban csúcsozódik ki Berta beavatási szertartásában, amennyiben épp ez lesz az, ami miatt a lány folyton otthona elhagyására kényszerül, s találkozik Jánoskával, aki majd a beavatást végrehajtja. A *Rinaldó* fuvarosának folytonosan ismétlődő feltűnése nem az eredeti ősmítosz ismétlése, vagy ennek szimulációja, hanem olyan kiüresedett aktus, amely az orgia excesszusából és transzgresszív jellegéből mindössze a kopulatívát tartja meg („Ők meg dugnak.”). Ahogyan korábban a fény-metaphora kizárásával is egy negatív tapasztalatot vitt színre a novella, a tudás behatolásának elvi lehetőségét is kiiktatva, úgy a folytonos visszatérés jelölőhálózatát is megfosztja attól, hogy önmaga mitikus eredetijét szimulálja. A *Rinaldó* esetében nincs szó karneváli tudatról, túláradásról, megszegésről vagy határátlépésről, amely elhomályosítaná a profán és a szent határát, hiszen a szöveg világában a profánon túl nincs semmi, így nemhogy a mítosz nem ismételhető a rítusban, de ennek mimikrije sem. A tarsi (szöveg)világban a hétköznapiság profanítása arról tanúskodik, hogy nincsenek önmagukon túlmutató jelek, a jelentés nem egy lokalizálható fénylő pont a szövegben, s nem is ennek illuzórikusságát, illékonyságát, demitizáltságát megmutató mozgás, hanem annak belátása, hogy e szüzsében mindezek kioltódnak. Mindez részben az apai pozíció átalakulásának is köszönhető, hiszen a *Rinaldó* mintha e kulturális jelekkel túlterhelt szerepet is megfosztaná szignifikánságától azáltal, hogy bár Heller magán viseli a fuvaros nyomait, a szöveg apából a nevelőanya szeretőjévé alakítja.

¹⁰⁰ Mindez természetesen nem áll messze az Esterházy-művek által gyakran tematizált wittgensteiniánus, használatelvű nyelvszemléletétől.

¹⁰¹ SZÖRÉNYI László, „Esterházy Péter: *Fuvarosok...*”, 102–103.

Ezzel, az apa-szerep ily módon történő kioltásával szemben, az anyai pozíciók viszont hasonlóságot is mutatnak a két szöveg között. Bár Borika, Marjonkával ellentétben a beavatási szertartásban, a szexusban nem vesz részt, a lány felkészítésében ő is tevékeny szerepet vállal. Zsófihoz hasonlóan Berta felkészítése is a különböző csábítási technikák elsajátítására, illetve ezeken keresztül a férfi megszerzésére irányul. „[N]ol-lám, kiabálta nagy hangon, láthatod, milyen hatással vagy a fiatalemberre, hát csak bátran! Bemutatta, hogy kell ilyenkor kissé szendén, de inkább félszegen rámosolyogni az illetőre, kanyarokat írt le a fejével a nyakán, Berta már attól tartott, hogy a nagynénje elszédül, de nem szédült el. [...] Nyisd ki a szád, a nyelved egy kicsit nyújtsd ki, oktatta máskor, a csókról volt szó, harapdald a fülcimpáját, lehet azt látni, érezni, mi esik neki jól, Érted? Értem. Dehogyan értette.” [R. 128.] Borika meglehetősen alapossággal tanítja ki nevelt lányát arra, hogyan kell egy férfit elcsábítani, illetve ezt követően milyen egyéb teendői lesznek. Bertához hasonlóan az Esterházy-regény Zsófiját is alaposan felkészíti a családjára a fuharossal való találkozásra. „Járásra is kitanítottak, veres selyemszalagot gurítottak nénjém a kertben, s nekem, mint keskeny gáton, melyet álnok hullámok ostromolnak kétfelől, kellett végigmennem ezen, ők meg rajongva kiabáltak, még a grófnő is, bravó, Zsófi, nézzétek, milyen ékes a farocskája, s hogy rázza a bestéje.” [F. 19.] Úgy tűnik tehát, hogy míg az apaszerű-szerepek mentén meglehetősen különböző narratíva bontakozik ki a két szöveg között, addig a másik póluson, az anyai szerep és az ehhez kötődő funkciók hasonlóan bizonyulnak. Hiába ékelődik be egy rendkívül releváns különbség a *Rinaldó* és a *Fuharosok* közé, hiszen Tállainé egyértelművé teszi, hogy nem Berta anyja, az elfoglalt szimbolikus pozíciója mégis Marjonkához hasonlatossá teszi. Mindkét szöveg esetében e pozíciók funkciója a lány felkészítése a beavatásra, a férfival való találkozásra és a szüzesség elvesztésére irányul, azaz az önmaguktól való elválasztásra, ami lehangsúlyosabban a *Fuharosok* „Mosdj, mondotta, a többi megy magától, és nevelésem számára befejeződött.” [F. 16.] mondatában jelenik meg.

Bár a beavatásra való felkészülés mindkét szövegben hangsúlyosan van jelen, az, hogy végül ki hajtja végre ezt, már az 1983-as regényben is meglehetősen kétséges. Zsófinak ugyanis a fuharossal történő erőszakos aktust megelőzően már a Lovaggal is van egy meglehetősen bizonytalan keretek között mozgó együttléte. „Határhoz értünk, jajj, sikoltottam, és erősen markoltam a térdét, túl, onnét is, át, beljebb, mély, mély – Szeretlek.” [F. 40–41.] Továbbá az sem teljes egészében egyértelmű, hogy a későbbi aktus során, ki garantálja ennek sikerét, a fuharos, vagy az őt eszközként használó Lovag. „[T]e, verd csak a hátamat, verd az éket, verd csak ravasz Bolondka.” [F. 47.] Közel sem biztos tehát, hogy a fuharos egymaga hajtja végre a lány deflorációját, valamint hogy ebben nem előzi meg a

Lovag, így az is meglehetősen kérdésessé válik, hogy a szimbolikus hatalom és ennek nyelvi kódjainak elsajátítása valóban megtörténik-e a regényben, illetve hogy „parabolisztikus értelemadás erőszakos egyértelműsítése”¹⁰² sikeres-e, vagy a szöveg épp ezen olvasatok tarthatatlanságát hangsúlyozza.

A *Rinaldó* Zsófi és Bolondka előjáték-jelenetére rímel, amikor a Jánoska, a ház egy másik lakója és Berta közötti, szintén meglehetősen bizonytalan kimenetelű együttlétét szcenírozza. A lány egyik kényszerű eltávozásakor ugyanis, a fiú a pincében lévő szobájába csábítja, ahol Borika taníttatása végre célt érni látszik, hiszen a felkészítés során elsajátított kódok szervezik az együttlétet. „[A] fiú zubbonya alá lesett, ahová majd szintén csókokat kell hintenie, langyos pára csapta meg az orrát, az ördög fűszeres illata, ahogy Borika mondaná, pihéket sejtett ott is, nol-lám! A fiú, mintha kitalálta volna, mire gondol, hirtelen felállt, lehúzta magáról a zubbonyt, Berta meg leesett, ez volt az a perc, mikor az az érzése támadt, hogy most ő el fog veszni. Didergett tőle, jó érzés volt.” [R. 131.] A beavatástörténet tetőpontja ekképp a *Rinaldó*ban Berta és Jánoska együttléte reprezentálja, hogy Marjonkáéhoz hasonlóan Tállainé felkészítése is véget ért, az elsajátított kódok új keretek között válnak működővé. „Rám nézel, hangzott most az újabb parancs, és ő engedelmesen a fiú felé fordult a fejével, mostantól a feleségem vagy, hallotta később az orra magasságában, ő közben Jánoska nyakát nézte, már nyíltan, azt a gyalázatosan sima bőrt, és ahová neki Borika szerint apró csókokat kell majd hinteni, és ahol egy huncut kis szőr ágaskodott, ki is rántotta.” [R. 130–131.] Kiszakadva a nevelőanya által szabályozott lét keretei közül, Berta újabb feltételrendszerben találja magát, amelyet ezúttal már Jánoska parancsai szabályoznak. A szertartás azonban több tekintetben is különbözik a *Fuhasok* ösjelenetétől. Egyrészt mert az Esterházy-szövegben, mint ahogy maga a beavatás, a beavató személye, illetve ezek sikeressége is meglehetősen kétséges, úgy a szöveg elbizonytalanítja az újrakereteződést is. „Végül nénéim így szólnak: És nem élveztünk el! Nem! Bugrisok, azt hiszik, de nem, *nem élveztem el*, azt hiszik, mindent.” [F. 50.] A bordély lányainak mondatai mintha arról tanúskodnának, hogy a fuhasok behatolása, bevonulása, az erőszakos értelemadás végül sikertelenné válik, a „nem élveztem el” mondat az alávető-jelleg kicselezését jelenti. Ezzel szemben Berta a nevelőanya elnyomó-szabályozó praxisából, Jánoska parancsai közé kerül, e tekintetben tehát a *Fuhasok* nénéivel szemben ő nem bújik ki a hatalom karmai közül. Másrészt bár a szövegelőd kérdésessé teszi, hogy ki és mikor hajtja végre a beavatást, az azonban bizonyos, hogy e bizonytalanság ellenére, erre a regény szövegterén belül kerül sor,

¹⁰² Vö.: SZABÓ, „...*Te, ez iszkol*” ..., 184.

míg a *Rinaldó* esetében bár több kijelölhető támpontot ad a novella, a defloráció maga a szövegtesten kívül történik meg: „el fogok veszni” – többek között e mondattal zárul a novella, a jövőidejűség pedig egyértelműen ezen túlra helyezi a végkifejletet.

A beavatási jelenet azonban a hasonlóságok és eltérések mellett azért válik kiemelt fontosságúvá, mert Jánoskával a szöveg hangsúlyosan viszi színre azt a poétikai technikát, amellyel Tar a szövegelődhöz viszonyul. A fiú válik a szöveg azon alakzatává, amelyben a *Fuharosok* egyszerre sűrűsödik és disszeminálódik, az elődszöveg mintegy repeszdarabokként hatol bele a *Rinaldó*ba, e szétszóródás során pedig egyes elemei új helyeket foglalnak el, illetve máshogyan kereteződnek újra. Jánoska egyrészt – Hellerhez hasonlóan, ám mégis más módon – magán viseli a fuharosok attribútumait. A fiú zubbonya alól langyos pára csapta meg Berta orrát, „az ördög fűszeres illata”, hasonlóan ahhoz, ahogy Zsófi is jellemzi a fuharosokat: „Erős férfiak, ingükből szalonna- és verejtékszag áramol” [F. 33–34.], valamint későbbiek során is Berta leírásában „démoni testként” jelenik meg a fiú. E tekintetben tehát magán viseli a fuharos ördögszerű jellemzőit, viszont a fényességgel ellentétben, amely a tudást és az igazságot hordozta magában, Jánoskát ennek hiánya, a félhomály veszi körül. „A pincébe mentek. [...] Mackók, kutyák, hajas és hajatlan figurák, eltépett testük koszos, plüss, vászon, műanyag darabjai szanaszét virítottak a félhomályban.” [R. 128–129.] Berta és Jánoska az együttlétük előtt alászállnak¹⁰³ egy pokol egy meglehetősen profán alakmásába, a bérház pincéjébe, ahol végül az együttlétükre is sor kerül, amivel mintha a *Fuharosok* tanúk nélkül dolgozó poklát, illetve a fényesség csalódásba fordulását, fekete vérré válását is magába olvasztaná a jelenet. Míg azonban az Esterházy-regényben a fényesség alakul át a csalódottság sötétévé, addig a *Rinaldó*ban, mivel előbbi már korábban a szöveg és a lakás terén kívülre szorult, a kifordulás sem történhet meg, a szöveg mintha mindig-már ebben létezett volna. Szembetűnő példája ennek a Tar-szöveg – akár a *Fuharosok* szintén megidéző – kutya-jelenete, amelyre épp a Jánoskával való találkozás előtt emlékszik vissza a lány. „[B]erta a múltkor két kutyát is látott egymáson, a lépcsőkről gonosz kölyökbanda ingerkedett velük, az állatok később már háttal álltak, mégis együtt, a szemükben nyomorúság és fájdalom, Berta akkor is merte fel, hogy ez a szerelem, amiért annyira odavannak, ő pedig köszöni, ebből nem kér.” [R. 127.] A szerelem és a szexualitás nyomorúsága, amellyel a *Fuharosok*ban csak az orgiajelenet közben és után válik világossá

¹⁰³ E tekintetben egy profanizált Hádész-Perszefoné párnak is tekinthetők, amely különösképp azért válik érdekessé, mert Perszefoné a termékenység istennője, e tekintetben pedig a *Fuharosok* mítoszszerűségébe íródik be, a Zsófi és nővérei földművelő közösségében válik motiválttá alakja.

Zsófi számára, Berta esetében már a defloráció előtt is nyilvánvaló, nincs a metafizikai elragadtatásból csalódottságba fordulás, mindössze a profanitás mindent átítató sanyarúsága.

Ez ugyanakkor nem csupán a metafizika dimenziójának újfajta kritikájaként válhat jelentéssé, de akár a szöveg realitásának, valósághatásának egyik trópusaként is értelmezhetővé válik. „A realizmust gyakran úgy határozzák meg, mint ami készen áll a vallásos és filozófiai víziók és spekulációk, illetve a technológiailag előállított képek visszautasítására és ehelyett általában a világ átlagos, hétköznapi és profán nézetét foglalja magában. Habár a világ e profán látképe nem kifejezetten izgalmas. A vágyat, hogy mégis ábrázolja és reprodukálja nem lehet magyarázni a tárgya állítólagos »szépségével«, amivel nyilvánvalóan nem is rendelkezik.”¹⁰⁴ Itt tehát mintha ismételten egy kettős tükörijáték jelenne meg. Egyrészt a realitás ábrázolásának vágya kioltja a metafizika vallásos vagy filozófiai többletjelentését, ennek helyére a világ profaneitását állítja. Másrészt ez a szöveg effektusaként is olvashatóvá válik, azaz a novella épp azzal kelti fel a valóságosság hatását, hogy kivonja tárgyának ezen lehetséges rétegeit. Mindeközben pedig – ironikus módon – épp ez a negativitás lesz az, amely a *Rinaldó* többletévé válik elődszövegéhez képest.

Annak ellenére azonban, hogy Jánoskát a fuharos fényessége helyett a félhomály jellemzi, mégis ő válik az igazság és tudás helyévé a szövegben. Ő az ugyanis, aki Berta előtt felfedi a nevelőanya titkát, hogy miért kell folyton elmennie otthonról. E tekintetben nemcsak a fuharos-figurát olvasztja magába, de Bolondkát is, ezzel mintegy egy helyre sűrítve össze az igazság és erő Esterházy-regényben is hangsúlyozott ellentétét. Míg a fuharos korábban a fényességben metaforizált igazság birtokosaként, illetve ezen igazság keretfeltételeinek megteremtőjeként tűnt fel, Bolondka az ék beverésével meglehetősen elbizonytalanítja a beavatásban ezt a szerepét, valamint az Igazság és az Erő összefüggéseiről tett pascali értelmezései épp a fuharos ugyanezen kisajátító, szubjektíváló praxisát leplezi le. „Így aztán nem volt rá mód erőt adni az igazságosságnak, mert az erő szembeszállt vele, kijelentvén, hogy ő az igazságos. Mivel nem tudták elérni, hogy ami igazságos, egyúttal erős is legyen, úgy intézték az emberek, hogy az legyen igazságos, ami erős.” [F. 44.] Az apai szerep énteremtő praxisa ugyanakkor nem csak ezekben a kisebb struktúrákban, de az állam, illetve az egyén viszonyában is megjelenik az életmű más szövegeiben, nem függetlenedve természetesen az igazság fogalmától sem. „Az állam és a munkás köz szintjén megfeleltethető az apa és a fiú viszonytal a privát szféra területén, ráadásul a két pár között szinekdochikus reláció is tételeződhet. Az állam teleologikus beszéde nemcsak a jelen horizontján osztotta le

¹⁰⁴ Boris GROYS, „Towards the New Realism”, *e-flux Journal* #77, hozzáférés: 2022.05.29, <https://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>.

a pozíciókat, s volt képes ideológiai apparátusával önidentikusként megszólítani a munkásokat, hanem mindezt eternálisként gondolta, számúzve a kétely lehetőségét”¹⁰⁵.

Mind Bolondka, mind Jánoska esetében tehát az igazság felfedése a kvázi-apai pozíció leleplezésében áll, az igazság kimondása az apai szerep „lebuktatásában” valósul meg. Ezáltal pedig úgy tűnik nem csak egy lokális szerepet, illetve szerepműködést fed fel, hanem egy általánosabb, az ideologikus apparátus működést egyaránt.

A Jánoskában megtalálható Bolondka-figura ugyanakkor, nem csak itt, a *Rinaldó*-ban, de Tar *Egyensúly*¹⁰⁶ című novellájában is felfedezhető. Ahogy az a fentebb idézett szöveghelyekből kitűnt, a *Fuharosok* kiemelten tematizálja az erő és ész, valamint az igazság összefonódásait, illetve az ellentétpárok látszólagosságát. Az *Egyensúly* szintén e téma körül szerveződik, amelynek kereteit, hasonlóan az Esterházy-szöveghez, egy többszereplős szerelmi kapcsolat adja.

Ennek egyik oldalán Joó Árpi, a Bolondka alakját több tekintetben is felidéző figura áll, aki testi fejletlenségét leginkább intellektusával igyekszik ellensúlyozni, de leginkább a Horváth ikrek elcsábítására felhasználni, valamint ahogyan korábban az Esterházy-szereplő, ő is sok tekintetben idézi meg az igazság és erő pascali frázisának, valamiféle szociáldarwinista értelmezését, ráadásul pont a nemi erőszak tematikájával összefonódva. „Arra riadt, hogy olyasmire gondol, amire nem volna szabad, hogy Ottó erősebb, neki van több esélye a fennmaradni, ő pedig gyenge és akkor mi lesz? Csakhogy Ottó buta, ő pedig okos! [...] Elképzelte, hogy később, évekkel később, mikor ő a filozófia doktora lesz, Nobel-díjas például, elveszi feleségül a Horváth ikreket, akkor jön majd Ács Ottó, és megerőszkolja mindkettőt, gyereket csinál nekik, mert neki több joga van fennmaradni, ő az erősebb.” [E. 55.].¹⁰⁷ A fiú értelmezésében a Pascal-homage úgy jelenik meg, hogy az erővel való összefonódásában az Igazság helyét itt egyfajta reprodukciós törvényszerűség a szaporodás igazsága hatja át, Bolondkával ellentétben ő inkább ennek biologikus, s nem filozofikus olvasatát adja. Az erős nem azáltal legitimálja a saját létét, hogy az alávetéssel, a szubjektumteremtés és -termelés, a nyelv hatalma által uralma alá vonja azokat a feltételeket, amelyek definiálhatják, mi igaz s mi nem – mint az a fuharos esetében látható volt –, hanem pusztán a reprodukciós aktusok, a továbböröklődés lehetőségének egyébként hasonlóan erőszakos kisajátításával teremti meg mindezt. Úgy tűnik, e tekintetben tehát valamelyest ugyanazon mozgás figyelhető meg, mint a *Rinaldó* esetében is, hiszen a szöveg megfosztja a

¹⁰⁵ KÁLAI Sándor, „Az apa és a gyár...”, 51.

¹⁰⁶ TAR Sándor, „Egyensúly”, in TAR Sándor, *Az alku: gonosz történetek* (Budapest: Noran, 2004).

¹⁰⁷ Az Erő hasonló értelmezése, illetve szerepe jelenik meg a *Lassú teher* című novellában is, amelyet a Kálai-tanulmány rendkívül éleslátóan elemez. Vö.: KÁLAI Sándor, „Az apa és a gyár...”, 53.

logoszként felfogott igazság fogalmát metafizikus aurájától, s helyébe ezúttal is a kopulatívat állítja, amely leginkább az osztály (szintén a kutya-képhez kapcsolódó) felkiáltásában csúcsosodik ki. „[A]zon belül is azok szaporodnak jobban, amelyek erősebbek, melyek jobban bírják a természetadta körülményeket, a két alapvető ösztön, a lét- és fajfenntartás – gondolta már félálomban, *erősebb kutya baszik*, vágta rá a fél osztály, mikor Gém tanár úr a közmondást említette”. [Kiemelések tőlem, S.L. – E. 55.]

Fontos különbség azonban, hogy Esterházynál az ész és erő csak látszólag tűnik aszimmetrikus ellentétpárnak, a szöveg Bolondka és a fuharos viszonyában azonban ennek elbizonytalanodásáról tanúskodik. Látszólag Bolondka képviseli az észet, aki intellektusával csábítja el Zsófit, a fuharos pedig az erőt, aki végül erőszakot tesz a lányon, de valójában utóbbi sem tűnik kevésbé értelmesnek. „A fuharosok pl. nemcsak erősek, de éppoly intelligensek is, mint a Lovag, hiszen hozzá hasonló veretes idézetekben képesek társalogni”¹⁰⁸. Az *Egyensúlyban* viszont ellentétpárok kiíródása talán nem is jön létre, ugyanakkor az erővel szembenálló *szellemet* igencsak ironikusan kezeli a szöveg. „A fiúnak komoly tervei voltak ezzel a lehetséges látogatással a zavartalan csókolózáson kívül, bemutatta volna a szobáját, a szobám, mondaná az ajtóban [...], majd hanyagul az ágyon heverő könyvre mutatna: Wittgenstein, aztán az asztalra: Heidegger, filozófus több nem volt, őket sem olvasta.” [E. 52.]. Míg Árpi szobájában tüntetőleg, az Esterházy-korpusz számára is fontos szerzők kötetei találhatók, ezek valójában olvasatlanul hevernek és mintha csak a csábítás eszközei vagy díszletei lennének. Ráadásul az ágy nem csak ezen álintellektus színpada, de emellett az onanizáció tere is, amely így egészen új (és megint csak ironikus) megvilágításba helyezi a *szöveg öröme* fogalmát, valamint ugyanilyen iróniával kezeli az ész meghatározhatóságának díszleteit is.¹⁰⁹

Mindezek ellenére úgy tűnik, hogy Árpi a novella alapjait szervező buta/okos aszimmetriájában továbbra is az ész oldalán lokalizálható. „[T]udta, hogy Árpi sokszor késő éjszakáig olvas, ha valami neki tetsző dolgot talál a könyvtárból hazacipeltengeteg kötet között, azt viszont nem, hogy közvetlenül elalvás előtt Árpi többnyire a matrac és, mint a kamaszfiúk általában, a takaró alá nyúl.” [E. 54.] A különböző ellentétek kiíródása tehát e helyen egészen másképp megy végbe, ha egyáltalán végbemegy, mint korábban a

¹⁰⁸ SZABÓ, „...Te, ez iszkol” ..., 182.

¹⁰⁹ Ha távolabbról is, de a szöveg öröme és Heidegger erotikussá váló kapcsolata felidézheti Hazai Attila *Tanár úr késésben* című novelláját is, amelyben a filozófus meg-nem-értése és olvasása a vágy katalizátora, amely végül ugyan mégiscsak valamiféle értelmezéshez vezet, ám erről az olvasó már vajmi keveset tud meg, mert az interpretáció kifejtését az erotikus aktus veszi át. A Hazai-szöveg tehát végül valóban Heideggerrel élvez, még ha igencsak ironikusan kezeli is ezt. Vö.: HAZAI Attila, „Tanár úr késésben”, in HAZAI Attila, *Szilvia szüzessége* (Budapest: József Attila Kör, Balassi kiadó, 1995), 117–118.

Fuهارosokban. Egyrészt az ész azzal, hogy leleplezi saját álintellektusát, amennyiben Wittgensteint és Heideggert a csábítás színpadkellékeivé degradálja, úgy szüntetné meg az ellentétet, hogy annak egyik oldalát elbizonytalanítja, így viszonyfogalomként a másik sem válna definiálhatóvá. Másrészt azonban a pascali igazság és erő szociáldarwinista parafrázisa – mint az korábban Árpai álmán keresztül is látható volt – az erő által kisajátított logosz, az Igazság metafizikai dimenzióit iktatja ki, helyükre mindössze a reprodukív sikert állítja, az *Egyensúly* tehát épp ott, az interszubbektivitásban írja vissza az oppozíciókat, ahol korábban a *Fuهارosok* kiiktatta. Árpai ugyanis a saját terrénján belül nem igazán, az Ottóval való viszonyában azonban továbbra is az okosként írható le. („Csakhogy Ottó buta, ő pedig okos!”) Míg Esterházy-nál épp az ész és erő, a Lovag és a fuهارos viszonyában bizonytalanodnak el az ellentétek: ha a fuهارos Bolondkához hasonlóan veretes idézetekben beszél, viszont az aktus során eszközként használja az ék beverésére s így Zsófi beavatására, a logosz és a szimbolikus rendszerének való alávetésre, akkor egyrészt nem tudjuk, hogy ki az okos és ki az erős, másrészt azt sem, ki az erőszak valódi aktora és alávetettje.

Úgy tűnik tehát, hogy az *Egyensúly* az ész és erő viszonyát elsősorban reprodukációs sikerként értelmezi. A metafizikától megfosztott fogalmak pedig egy sokkal profanizáltabb formában ugyan, de az ellentétek visszaíródásához vezetnek még akkor is, ha az ezek egyik oldalán helyet kapó fogalom státusa meglehetősen bizonytalan.

A novella ugyanakkor a *Fuهارosok*-allúziókon túl további Esterházy-szövegekkel is kapcsolatban áll, hiszen reprodukációs sikerességen való gondolkodás origópontja egy verekedés, amelyben Árpai alul marad, így végül nem ő szerzi meg a Horváth ikreket, de az ezt okozó ütés szintén az Esterházy-korpuszra tett utalásként is értelmezhetővé válik: Ács Ottó pofonja akár a például a *Spionnovellában*, az *Iszkolásban* és *A szavak bevonulásában* is fellelhető „Ottó ütött, talált ötöt” mondat egyfajta parafrázisának is tekinthető. A szöveghely mindenütt mintha a nyelv használatához, a nyelv hatalmának – korábban itt is érintett, a *Fuهارosoktól* a legkevésbé sem idegen – teorémájához kapcsolódna, valamint az (*anekdot*) margináliájának kapcsán az *Egyensúlyhoz* is, amennyiben a Tar-szöveg is azon általános iskolai környezetben játszódik, ahol a forrásszöveg eredetét kijelöli a *Bevezetés*. „Mindez együtt ugyanis minden bizonnyal arra utal, hogy a szöveg a nyelv elsajátítását és a hatalomba történő bevezetést, a nyelvi és a hatalmi struktúrában való eligazodást, a hatalom és a nyelv egyképpen agresszív gyakorlatát egyazon tanulási folyamat belül véli elsajátíthatónak és alkalmazhatónak.”¹¹⁰

¹¹⁰ SZABÓ, „...Te, ez iszkol” ..., 116–117.

Ottó ütése tehát – Esterházy nyomán is – olyan performatív aktusként tételezhető, amely hangsúlyosan rendelkezik nyelvi dimenzióval, amelyet még inkább aláhúzhat, hogy a fiú és az ikrek kapcsolatát, mintegy pecsétként, szintén egy nyelvi gesztus szentesít meg. „Ha kellenek neked a Horváth lányok, hát a tiéd mind a kettő, fejezte be Árpi a mondatot, és ettől most megkönnyebbült. Igen, kérdezte Ottó, na ne mondd! A kezei a zsebében voltak, szokása szerint az ágyékát masszírozta, most kivette mindkettőt, odamutatta Árpi orra alá, a szem elé nagy tenyereit, az egyikbe az volt írva lemoshatatlan, zöld festékkal, hogy Bori, a másikba meg Irén.” [E. 56.]

Mindez a Pascal-átirattal együtt olvasva, ennek nyelvi dimenziókat kölcsönöz: az igazság helyének kisajátítása ugyan ez esetben nem a nyelven keresztül történik meg, ám egy hangsúlyosan nyelvi aktus pecsételi le. Ez akár értelmezhető úgy is, hogy a hatalmi, ez esetben tehát a szaporodás lehetőségét birtokló pozíció nem minden esetben, vagy nem kizárólag nyelvi aktusokon keresztül történik meg – szemben Esterházyval –, ám ez esetben ilyen zárja. Az (*anekdot*)hoz hasonlóan tehát a nyelvi és más társadalmi fenoménekben, vagy ezeken keresztül működő (agresszív) hatalmi struktúrák¹¹¹ egyazon rendszer különböző helyein található elemek. Továbbá a nyelv ekként nem ezen ideológiai struktúrák színrevivőjeként tételeződik, hanem olyan entitásként, amely maga is alámerül bennük. „Amit a művészet *láthatóvá* tesz számunkra, s emiatt átad számunkra a »látás«, »felfogás« és az »érzés« alakjában (ami nem a *tudás* alakja), az az *ideológia*, amiből született, amiben alámerül és amitől leválasztja magát mint művészet és amire utal.”¹¹² E belátás pedig talán azért is válhat fontossá, mert nem csak lokálisan, az egyes szövegek jelentés-, vagy poétikai terében válik értelmezhetővé, hanem alapvetően határozhatja meg a teljes Tar-korpuszban a nyelvet, az ideológia, a reprezentáció és az igazság kérdését is. Ám mindezzel részletesebben a nyelvről szóló fejezetben fogok szót ejteni.

Bolondka alakváltozatai tehát a *Fuharosok* mellett, az *Egyensúlyban* és a *Rinaldóban* is úgy jelennek meg, hogy minden esetben rendkívül termékeny kapcsolatot alakítanak ki az igazsággal, hiszen Árpi esetében az ő szájából elhangzó Pascal-idézet transzformációja történik meg, Jánoska esetében pedig az igazság felfedése szintén az apai pozíciók leleplezéséhez köthető, ugyanakkor – bár meglehetősen különböző módon – mindkettőjükön keresztül valamilyen módon Tar metafizika-felfogásához juthatunk el.

¹¹¹ Ez látszódnak majd a későbbiekben például a *Téli havak*, az apa nyelvét elsajátító-lemásoló fiú esetében, illetve másfajta összefüggésben a *Föld szaga* című novellában is.

¹¹² Louis ALTHUSSER, „A letter on art: in Reply to André Daspre”, in Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1971), 222. Kiemelések az eredetiben.

Ugyanakkor Jánoska és a Lovag hasonlósága nem csupán a fentiekben merül ki, hiszen abban is köthető egymáshoz a két figura, hogy jellemzéseik, pozíciójuk a szövegek szereplőinek fókusza mentén változik. Bolondkát a fuharosok, illetve Marjonka és a nővérek nevezik így, míg Jánoskát a bérház lakói tartják szintúgy bolondnak. „[A]zt mondta mindenki a házban, hogy Jánoska ugyan bolond egy kicsit, de nem olyan, nem kell tartani tőle”. [R. 127.] Ezzel szemben Zsófi szemében egészen máshogy jelenik meg a figura: „Marjonka, drága, látom, mint rendesen, elveszejtenél szíved szerint már, szólt az, akit az imént drága anyánk Bolondkának nevezett, s kilépett a homály öleléséből – a Lovag.” [F.24.] Bár Berta szemében is általában bolondként jelenik meg a fiú, az ő szemszöge az egyetlen, amelyben ördögi attribútumokra tesz szert, Jánoska tehát csak e *tekintetben* válik egyszerre fuharossá és bolonddá is.

Ugyanakkor ezt a fajta pozicionáltságot még inkább árnyalja, s újfent rámutat a novella repeszdarab-szerű poétikájára, hogy míg az egyes szereplők szemében bolondként vagy démonként jelenik meg, a fiú önjellemzése egészen másként helyezi el magát. „Tudod, hogy hívnak engem, kérdezte szembefordulva a lánnyal. János, felelte Berta, mit is mondhatott volna mást? Hát nem, nevetett fel Jánoska, és közelebb hajolva elárulta, Rinaldó. Rinaldó Rinaldini. De ezt senki nem tudja, te se mondd el senkinek. Jó, mondta a lány, felőlem, gondolta hozzá, ez tényleg bolond egy kicsit, de mit csináljunk.” [R. 129.] Azon a szöveghelyen, ahol Berta Jánoskára bolondként mutat rá, a fiú önjellemzésében Rinaldó Rinaldiniként jelenik meg, s ezzel további két szerepet olvaszt magába. Egyrészt Christian Vulpius rablóregényének címszereplőjét, másrészt Torquato Tasso Renaud (olaszos írásmódban: Rinaldo) de Montauban figuráját, aki a *Megszabadított Jeruzsálem* című szövegében a legnagyobb keresztény lovagként szerepel.¹¹³ Jánoskában ekképp nem csak a fuharos figurája sűrűsödik össze, de egyben a Bolondka-Lovag figura kettőségét is színre viszi, illetve az ezeken keresztül megszólított elődszövegekkel újfent arra a keresztény metaforikára erősít rá, amely már a *Fuharosokban* is kitüntetett jelentésképző szerepben volt. E vendégszövegek azonban eddig nem képezték részét a Lovag-figura értelmezésének, azaz Tar retrospektíve úgy módosítja a hagyományt, hogy olyan pretextusokat állít szövegelődje elé, amelyek saját olvasata nélkül nem képeznék részét annak.

Jánoska a Tar-szövegben látványossá teszi azt a poétikai elrendeződést és technikát, amelyen keresztül a *Rinaldó* viszonyul szövegelődjéhez. A fiú nemcsak amiatt válik a szöveg központi alakzatává, mert öndefiníciója a metonimikus áthajlason keresztül az egész novella

¹¹³ A név szintén feltűnik Ludovico Ariosto *Orlando furioso* című lovageposzában is.

kicsinyítő tükrévé változtatja, hanem azért is, mert esetében válik leginkább látványossá az a kaleidoszkópszerű szövegstruktúra, amellyel a *Fuهارosok* jelen van benne. Jánoska ugyanis egyaránt magában foglalja mind a fuهارos, mind Bolondka figuráját, azonban úgy, hogy ezek különböző jelölőit egyszersmind szét is szórja és új pozícióban teszi láthatóvá azokat a darabokat, amelyek az Esterházy-szövegben korábban helyet kaptak. A fiúban egyszerre kap helyet a fuهارos ördögszerű megjelenése, az az aktus, ahogyan a beavatáson keresztül újfajta hatalmi struktúrának veti alá Bertát, ugyanakkor mások szemén keresztül olykor bolond, aki – ennek ellenére, vagy épp ezért – felfedi az igazságot, de önmagát a lovagi hagyományhoz köti. A fuهارos különböző attribútumai viszont korábban nem csak a fiúra, de Hellerre éppúgy jellemzőek voltak. Ekképp amikor a *Rinaldó* újraolvassa a *Fuهارosokat*, nem csak megismétli annak bizonyos alakzatait, de azokat újra is pozicionálja, hasonlóan ahhoz, ahogyan korábban a *Fuهارosok* is megtette ezt a vendégszövegekkel, ezek viszont már nem csak egyetlen helyen lehetnek jelen, hanem szuperpozícióikat elnyerve, fragmentumokként szétszóródva egyszerre akár többön is.

Ugyanakkor a szövegek közötti transzformáció, az újonnan elnyert helyek egyben új értelmezési kereteket is jelentenek. Amikor a *Fuهارosok* mitikus félmúltja, figurái és szövegei egy bérház szociografikus keretei között jelenik meg újra, e töredékek új helyzete egyben új lehetőségeket nyitnak az interpretációban. Jánoska – mint a szöveg kicsinyítő tükre – magában foglalja a fuهارos alakját is, ugyanakkor annak epifániaszerű, fénylő jelenléte helyett őt inkább a félhomály, a fény hiánya jellemzi, ezzel pedig a novella korábban értelmezett jelenetét ismétli meg, a fény kizárását. Azáltal, hogy a Tar-szöveg a fény helyére a pince félhomályát állítja, a „milyen ragyogásról volt szó, csak, csak fekete vér” [F. 46], „A tanúk nélkül dolgozó pokol” [F. 48] és a kivert ablakok által fémjelzett csaldottságba fordulásától is megfosztja a szöveg, hasonlóan ahhoz, ahogy korábban – szintén a fény kizárásával – a megvilágosodás elvi lehetőségét is kiiktatta, ezzel pedig újfent egy abszolút negativitást visz színre, amely e helyen már nemcsak episztemológiai, de ontológiai kérdéssé is válik, amennyiben a kopuláló kutyák nyomorúsága és fájdalma egyben a lét és lehetőségeinek metaforája is egyben.

I.3. A Téli havak és a mesehagyomány

A *Rinaldó* kaleidoszkópszerű poétikája, illetve szövegterének szerkesztettsége azonban nem csak itt érhető tetten, de szintén megjelenik a *Téli havak*¹¹⁴ című novellában is,

¹¹⁴ TAR Sándor, „Téli havak”, in TAR, *Lassú teher...*

amennyiben esetében a mesehagyomány, illetve az ebben megjelenő felnőtté válás történetének elemei hasonló struktúra szerint állnak össze (vagy tartanak szét), kölcsönösen átlátszanak egymásba a különböző fragmentumok, valamint kölcsönösen dekonstruálják egymást.

A szereplők szociokulturális környezete, az életük szűkebb és tágabb közege mint térmetafora, egyben a szöveg alapszerkezeteként is tétéleződhet, az otthon terében fellelhető kettős kódoltság egyben, úgy tűnik, mintha az ezt színre vivő szöveg kettősségét is bemutatná. Ezt egyrészt a perifériás létezés, a lepusztultság jellemzi, amelyet még inkább hangsúlyoz a vágóhíd jelenléte is. „Még jó, hogy a falu szélén laknak, a boszorkány házában, nem messze a vágóhídtól, ahol az apja dolgozott valamikor, nem volt ő hentes, csak olyan lefogó ember, aki letaglózta az állatokat, kieresztette belőlük a vért, majd behúzta a terembe a bölléreknek. A vágás azonban megszűnt, csak az üres épület maradt és a hosszú kerítés az udvara körül, abból lopkodták a léceket az anyjával, mert az apja nem volt többé hajlandó a vágóhíd közelébe se menni.” [TH. 24.] Mindemellett az idézetben szereplő „boszorkány háza” kifejezés már utal arra kettősségre, hogy lakókörnyezetre nem csupán az otthonosság hiánya, de a babonáság is egyaránt jellemző, s mint látható majd ezek nem csak a leírásban, de a szöveg műfaji kódoltságában is tetten érhetők lesznek. „[Cs]endesen zárta az ajtót, nehogy kiessen a kés, amit az apja szúrt minden este az ajtó deszkájába a rontó gonosz ellen. Ilyenkor a nagyanyját is látta, ott ült a kisszéken csukott szemmel, mint a halottak és őrá mosolygott, de tudta, nem igaz.” [TH. 22.] A motívum ugyanakkor nem csak itt, de a családtörténetben is megjelenik. „Laca egyszer-egyszer titokban mégis eljött, csak hogy nem játszott vele senki, Gőz Feri azt mondta, ő is boszorkány, mint a nagyanyja, akinek a házában laknak, és ha lehúzza a cipőjét, láthatja mindenki az ördög patáját a lába helyett.” [TH. 27.]

Ahogy a szociális és térszerkezeti struktúrában, úgy a szövegtérben is egyszerre, egymást átszöve jelennek meg azok a különböző regiszterek, illetve irodalmi, szöveg-hagyományok (mese, babona, szociográfia), amelyek a későbbiekben a történet szintjén a novella poétikáját is meghatározzák. A *Rinaldo* esetében a Tar-szöveg a *Fuhasok* egy átirataként, a *Téli havak* azonban több mesének, de talán legfőképp a Jancsi és Juliska¹¹⁵ történet allúziójaként válik értelmezhetővé, amelyet azonban nem csak a szociografikus szűzsé, de az apa-fiú ödipálisan terhelt viszonya, valamint ettől nyilvánvalóan nem függetlenül a felnőtté válás (mesei hagyománytól sem idegen) elemei szönek át, hasonlóan a

¹¹⁵ Az olvasathoz az alábbi szövegváltozatot vettem alapul: Jacob GRIMM, *A Grimm testvérek összegyűjtött meséi*, ford. BENEDEK Elek, hozzáférés: 2021.05.11., <https://mek.oszk.hu/10100/10149/10149.htm#10>

szintén a *Lassú teher* kötetben található *Az utca vége* című novellával, amelyről, illetve a *Téli havak* másfajta aspektusairól egy későbbi fejezetben még lesz szó.

Mint korábban a *Rinaldó* esetében inkább hangsúlyosan, de talán az *Egyensúlyban* is felsejlően, a kaleidoszkopikus struktúra miatt a szövegek természetesen inkább utalnak, úgy a történet is inkább csak emlékeztet szövegelődjére. Megjelennek benne bizonyos hagyomány töredékei, ám ezek kimozdulnak eredeti helyeikről és újrapozicionálják magukat, miközben természetesen az eredeti jelek nyomait is magukon viselik. Úgy tűnik, a szociografikus környezet mindkét szöveg esetében megváltoztatja a különböző jelölők helyi értékét is, melyek így egyszerre kezelhetők referenciális és irodalmi jelölökként. A *Téli havak* esetében például az alapszituáció ugyan részben hasonló a mesei eredetihez, amennyiben mindkét történet alapkonfliktusát bizonyos értelemben a szegénység jelenti, ám ez esetben Laca otthonát nemcsak ez, de a rossz, agresszióval terhelt körülmények is súlyosbítják. A boszorkányság ugyan már e helyen is megjelenik, ugyanakkor a legkevésbé sem mesei alapmotívumként, hanem mint e vidékies, falu- vagy utca végi életközösség hiedelem- és babonavilágának egyik jelölője, kulturális markere. A fiú pedig e térből mozdul el egy idilli, valóban otthonos otthon felé.

Apjával közösen ugyanis a megfelelő karácsonyfát¹¹⁶ keresve, az erdőn (amely a karácsonyhoz hasonlóan szintén rendkívül idealizált, bukolikus tér a Tar-szövegekben, például *A föld szagában*, vagy *A vadászatban*) átvágva kerül át Hamarné (?) házába. „Nahát, mondta egy másik fánál, olyan szép, mint egy menyasszony, most te mondd meg, kivágjam? Nem, mondta a fiú, ezt nem. Keményre fagyott a hó teteje, roppant, amikor lábbal beleszakadtak minden lépésnél, Laca ilyenkor egy kicsit felszisszent a gyönyörűségtől, tudta nem lehet semmi baja, hiszen itt van az apja, aki csak felkapja majd a hónap alá és gyerünk!” [TH. 29] Mindez viszonylag nyíltan idézi meg a Jancsi és Juliska, a gyereket az erdőbe vezető szülő történetét, ám míg ott a szülők a szegénység felől tulajdonképpen az éhhalálba taszítanák gyermekeiket, addig Lacát az apja nem a halál, hanem szeretőjének otthona felé kíséri, tehát az út a nyomor felől a karácsony és az erdő által is sugallt megváltásszerű tér, az otthonosság felé tart.

A szerető – akit kezdetben mindenki Hamarnének gondol – otthona szintén olvasható a Jancsi és Juliska történetének mesei alapszituációját felidéző műfaji kódként, amennyiben ennek bensőségeségét a mesei mézeskalácsházhoz hasonlóan az édességek, az étkezés orális

¹¹⁶ A karácsony egy – talán kissé közhelyesen – rendkívül bensőséges, idilli helyzetként tételeződik általában a Tar-életműben, még az olyan szövegek esetében is, mint *Az apánk még élt*, amelyben a házat elfoglaló orosz katonák meglehetősen agresszív és fosztogató viselkedése, a narrátor visszaemlékezésben, a saját gyermekkori fókuszán át mégis valamiféle örömteli helyzetként szituálódik.

öröme teremti meg. „Bent jó meleg volt, ételszag, rend és tisztaság mindenütt, az ablakon függöny, nem úgy, mint náluk, a szoba sarkában egy nagy dézsába ültetett élő fenyőfa, egy polcon tévé, rádió is, Lacának elakadt a lélegzete, csak bámult, észre sem vette, hogy az apja meg Hamarné ölelik, csókolják egymást, csak úgy állva, aztán az asszonynak Lacát is sikerült megcsókolni az arcán, jó szaga volt, meleg, olyan anyás [...] És étel az asztalon, leves, sült hús, krumpli, és olyan diós palacsinta, ami le volt öntve csokoládéval.” [TH. 29–30.]

Hamarné háza ugyanakkor nem csak a műfaj beíródásának helyeként értelmezhető, hanem olyan térként is, amelyben a különböző kódok a kaleidoszkopikusan elkezdnek elmozdulni, illetve ahogy a Tar-szöveg újraértelmezi ezeket. Minden bizonnyal e gesztus egyik példajaként említhető meg a már említett éhhalál vs. habzsolás, orális mohóság kérdésköre is. Az eredeti szövegben a gyermekek az éhhaláltól és a kitaszítástól rettegve, önbeteljesítő jóslatként pont a félelmüket valósítják meg. „Azáltal, hogy felfalták a mézeskalács ház tetejét és ablakát, a gyermekek bebizonyították: valóban képesek rá, hogy valakit »kiegyenek« a házából: ezt a félelmet vetítették belé szüleikbe; úgy gondolták, ez volt az oka, hogy kitették őket az erdőbe.”¹¹⁷ Ezzel szemben a *Téli havakban* mintha egy ezzel rokon, ám másfajta félelem jelenne meg. „Laca nyitott szemmel meredt a sötétbe a kis gyerekágyán, ahol már csak összekuporodva tudott feküdni, most már biztos volt benne, hogy az apja egyszer le fogja taglózni, mint a marhát vagy a disznót a vágóhídon. Az anyja meg hagyja, az is lehet, hogy utána megeszik.” [TH. 25.] A fiú esetében nem az éhhalál, illetve az elhagyatás válik a félelem alapmotívumává, hanem egyfajta kannibalisztikus rettegés, azaz mintha a szövegelőd projekciós mozzanatai, a ház felfalása, az otthon felemészítése helyére önmaga szülei által való elfogyasztása kerülne.

Ezzel pedig szoros összefüggésben lehet, hogy a fiú például a *happy end*del kecsegtető végkifejlet felé közeledve nem a házat mint óvó teret elpusztító mohóságot, hanem egy hasonlóképp destruktív gesztust, az étkezés erőszakos elutasítását viszi színre. „Egyél, kincsem, nógatta az asszony, keze állandóan a fiú vállán, mint aki attól fél, hogy megszökik, Laca pedig felállt, megfogta az előtte lévő tányért és a falhoz vágta. Aztán a másikat is. Mindet. Leves löttyent a falon, a padlón, valami mártás az ajtó deszkájára kenődött, és hogy villogott a fiú szeme!” [TH. 30.] Ez pedig nem csak azért válik szimbolikus jelentőségűvé, mert már önmagában is rámutat azokra a szövegszervezési aktusokra, amelyek átszövik a novellastruktúrát, de egyben olyan gesztus is, amely e repeszszerű felbomlás epicentrumává is válik.

¹¹⁷ Bruno BETTELHEIM, *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÚNOS László (Budapest: Corvina, 2011), 165.

Laca ugyanis az otthonossággal, felhalmozott ételekkel szembesülve kezdi meg átalakulását, amelynek – egymástól értelemszerűen nem függetlenül – két iránya is van. Egyrészt, újfent a mesei hagyományokat felforgatva ő maga alakul át boszorkánnyá, pontosabban ördögszerű lénné, amellyel a Jancsi és Juliska egy másik változatát, *Az elveszett gyermekek* című francia mesét is megidézi, ebben ugyanis a boszorkány helyett még ördög, illetve annak felesége szerepel. Ennek a mézeskalácsszerű háznak tehát nem a tulajdonosa lakója a másság megtestesítője (az ördög vagy boszorkány), hanem az ide keveredő gyermek alakul át ezzé az 'idegenné', amivel úgy tűnik e helyen nem csak ételek, de a mindenféle szövegtöredékek is ismételten szétszóródni látszanak.

Másrészt Laca átváltozása egyben egy identifikációs aktusként is értelmezhetővé válik, a testi átalakulása ugyanis olvasható egyfajta ödipális struktúra kiteljesedéseként is, hiszen a fiú Hamarnéval szemben, az apja hangján épp ugyanazon mondatokat ismétli meg, amelyeket korábban egyik agresszív, mániás szakaszában az kiabált neki és anyjának. „[H]a úgy nézett a szemével, nem is lehetett hozzá szólni, olyankor csak morgott, mint a kutya, azt mondta Lacának, te féreg! Az anyjának meg: te pióca!” [TH. 23.] „Olyan ereje volt, hogy a házat is szét tudta volna verni. Te féreg, kiabálta az apja férfihangján, te pióca! Hamarné ijedten nézte, fogta volna le a kezét, de Laca csak morgott rá.” [TH. 31.] A fiú az apjává alakulással, illetve az apja szimbolikus pozíciójának, az agresszornak, átvételével teljesíti be a mesei hagyománytól ugyancsak nem idegen célt: a fiúból férfivá válik. Ám míg a klasszikus történetekben ez általában a gonosz legyőzésével, az entrópia felszámolásával történik meg, itt úgy tűnik mintha megfordulna a mese logikája és maga válna ezzé a destruktív erővé. „[H]amarné, most felgyújtom a házad mindenestül! Utána lehúszom a cipőmet és szétaposok mindent a patámmal! [...] Később az anyja orrot fűjt, szipogott, mint aki náthás, kisfiam mondta, olyan mély lett a hangod. Mutasd csak a lábad! Nem! De! Miért? Csak! Hideg van, mondta a fiú, aztán mégis kinyújtotta egy kicsit. Az anyja ránézett, majd gyorsan vissza is takarta, Istenem, mondta ijedten és megpusztilta a fiú arcát, aludjunk gyorsan!” [TH. 31.] Az idill helyreállása azonban mégis megtörténik, hiszen az eredeti otthonába visszatérve, az immáron férfivá érett fiú elfoglalja apja helyét anyja mellett, amitől egycsapásra az eddig meglehetősen rideg otthoni tér valahogy ismerősen otthonossá válik. „Hogy nevettek ezen az anyjával, otthon, a hideg szobában, a fiú az asztalon, szűrös takarók alatt, az anyja a páros ágy egyik zugába bújva. [...] Kint, a konyhában az apja horkolt Anna néni foteljében részegen, néha böffentett, csuklott álmában, de kit érdekelt ez most már?” [TH. 31.]

A *Téli havakban* ekképp a mesék identifikációs aktusa, az idegen legyőzése helyett az én struktúrájának kialakulása egyrészt az ödipális vágy beteljesítésével, másrészt ezzel

párhuzamosan a nyelv az (atyai) szimbolikus jelrendszereként, a *törvény* elsajátításával jön létre. „A szubjektum konstrukciója a nyelv által valósul meg. Az interszubjektivitást, az emberi kapcsolatok rendszerét a nyelv fogja körül. A nyelv a »harmadik hely«, a mindig változó tér, amelyben a szubjektum és másika konstituálódnak, feloldódnak és teremődnek.”¹¹⁸ A fiú átváltozása közben nem csak vokálisan (az apja férfihangján), de nyelvileg is elfoglalja annak pozícióját (a szavai megismétlésével), bezárja a vágy rendszerét. E tekintetben tehát itt mintha a *Fuharosokból* ismerős szituációval szembesülnénk, azaz ahogy Zsófi, úgy Laca is az apai nyelv elsajátításával lépne át azon a szimbolikus határon, amelyet a gyermekből felnőtté válás jelent. E helyen tehát a nyelv olyan instrumentumként van jelen, amely az *ideológiai interpelláció* kitüntetett helyén foglal helyet, az ideológia ez által működik, ellentétben az *Egyensúlyban* megfigyeltekkel.

Még akkor is így van ez, ha egyébként a helyettesítési láncolat e ponton nem szabályosan ismétli az ödipális ősmítoszt, hiszen a beteljesedés először nem az anyával, hanem az apa szeretőjével történik meg. Hamarné mintegy pótlékként viselkedve biztosítja a helyet a szubjektumképződés megtörténtéhez, hogy aztán végül majd az anya oldalán teljesezhessen ki, mint az látható volt az idill helyreállításában. Ezt az identifikációs bizonytalanságot erősítheti az is, hogy mindeközben ráadásul a szerető kiléte is bizonytalan, de legalábbis egy félreértésen alapul. „[M]iféle Hamarné, kérdezte. Én nem vagyok Hamarné! Én Sápiné vagyok, az erdész felesége!” [TH. 31.] A *Téli havak* ekképp ödipális struktúra háromszögesülését felbontja, s azt egy négy- vagy ötszögű szerkezetté változtatja.

Harmadrészben az énejlődés szempontjából nem csak azért kiemelten fontos e jelenet, mert a pszichoanalitikus identifikáció egy neuralgikus pontjára mutat rá, módosítja és átértelmezi azt, hanem azért is, mert e ponton egy másik *ősjelenet* a Másik létrejöttének aktusát is színre viszi. „Ez az a pillanat, amikor az emberi tudás mint olyan véglegesen átbillen a másik vágya által való közvetítettségbe, amikor kialakulnak a tudás objektumai a másikkal való versengés során létrejövő elvont egyenértékűségben, az én (je) pedig olyan szerkezetté válik, amelynek számára az ösztönök minden előrenyomulása veszélyt jelent, még ha ez egy természetes érésnek felel is meg – vagyis az érés normalizációja maga is kulturális közvetítéstől függ, ahogyan ez a szexuális tárgy kapcsán jól megfigyelhető az Ödipusz-komplexusban.”¹¹⁹ E tekintetben a fiú vándorlása, a tökéletes karácsonyfa keresése nem csak egy mesei ősmítosz újraszituálásaként, de az én és a Másik megtalálására tett kísérletként is

¹¹⁸ FARKAS Zsolt, „A lacani szubjektumról”, *Pompeji* 5, 1–2. sz. (1994), 144.

¹¹⁹ Jacques LACAN, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993), 9.

értelmezhetővé válik, amelyben az otthon zárt terének elhagyása, s a távolban felsejlő új tér felderítése az én és az Az elkülönülésének és egyben keresésének története is egyben. „Ez a belső arénától a külső övezetig s az azt körülvevő törmeléken és mocsaras területig két, egymással szemközt lévő harcmezőre oszlik, ahol az alany a fenséges és távoli belső kastély keresésének útvesztőjébe téved, s amelynek formája egészen meghökkentő módon jelképezi az »öszön-ént«, az *Azt* (ça).”¹²⁰ Hamarné (vagy Sápiné) otthona e tekintetben tehát kétszeresen is az énképződés szimbolikus terévé válik. Egyrészt helyet ad az ödipális vágy kioltódásának, e struktúra bezáródásának, hiszen a hang és a nyelv átvételével Laca itt foglalja el apja pozícióját, másrészt mindez, ugyanabban a pillanatban a Másik megtapasztalásának, létrejöttének momentumát is rárétegezi minderre. Úgy tűnik tehát, hogy a Tar-novella esetében a férfivá válás kulcsmozzanatai egy valamiféle ödipális rendszer bezáródásában, s ezzel párhuzamosan a Másik felfedezésének vagy megteremtésének pillanatában lennének felfedezhetők.

Azonban míg a lacani értelmezésben ez egy határképző aktusként értelmezhető, amennyiben a tükörfázisban az én és a veszélyt jelentő ő-én, az Az válik el egymástól, hiszen ennek kulcsa épp az én és a nem-én differenciálása, addig a *Téli havakban* ez mintha inkább a határok eltűnéséről, de legalábbis elbizonytalanodásáról tanúskodna.

Egyrészt – s ebben releváns különbség mutatkozik a *Rinaldóval* szemben – azzal, hogy az ördögi attribútumok megjelenésével, a novella kezdetén már baljósan megjelenített babonás világ életre keltésével elmossa a határt a metafizikus-transzcendens és az emberi vagy profán között, hasonlóan, mint a *Fuharosok* orgiája is teszi. Másrészt azonban az attribútumok megjelenése, valamint az apai agresszió átvétele nem csupán ezt, de az állati és az emberi közti különbségtételt is elbizonytalanítja. A valószínűsíthetően patákat növesztő fiú átváltozásában az animális és emberi test elválasztását is ellehetetleníteni, ami különösképp azért érdekes – ahogyan erről a következő fejezetben lesz szó –, mert más Tar-szövegekben, mint a *Csóka*, vagy a *Madárles*, ez az aktus épp a szakrális szférájához, illetve a halálhoz mint határvonalhoz kapcsolódik.

A fiú férfivá válásának aktusa tehát egy *pontatlan* ödipális struktúrában, illetve a Másik kialakulásában is tetten érhető. Ez utóbbi azonban még egy tekintetben elválik a lacanitól: Laca esetében ugyanis az Az nem a tükörben *imágóként*, vagy szoborként jelenik meg, hanem mint saját testének állativá, ördögivé történő átalakulása, így az én és a nem-én

¹²⁰ LACAN, „A tükör-stádium ...”, 8.

megpillantásának aktusa nem a térképzésben is jelzett elhatárolással, hanem az énen belül történik meg.

A *Téli havak* a különböző énképző aktusokat, a tükörstádiumot és az Ödipusz-komplexust, az identifikáció sikerességét nem elfojtásokban vagy az én elhárító mechanizmusaiban véli felfedezhetőnek, hanem épphogy ezek kiteljesítésében, még akkor is, ha ezeket az ősjeleneteket nem mértani pontossággal ismételve, inkább iterációként viszi színre. E sikerességét fémjelezheti az is, hogy e *pontatlanság* ellenére vagy épp ennek köszönhetően, de az idillinek ható családi közeg a boldogan nevető fiú és anya képében létrejön a novella zárlatában, azaz mintha a fiú a különböző destruktív vágyak kiteljesítésével az otthon *unheimlich*,¹²¹ ismerősen idegen és elidegenítő jellegét változtatná otthonossá. Úgy tűnik tehát, hogy annak ellenére, hogy bizonyos struktúrák sérülnek, pontatlanná válnak, valamilyen formában mégis működőképesek maradnak.

E novella mellett ugyanakkor a tükörstádium egy másik lehetséges reprezentációja vagy értelmezése jelenik meg a *Szürke galamb* egyik zárójelentében is. „[K]inyitotta az ajtót, és mindjárt ott állt vele szemben a Nyúlszájú. Elnevette magát, bolond vagyok már, mondta hangosan, te akarsz engem megölni? A lövésére csak üvegszilánkok szóródtak szét, és a tükörrel együtt egy darab már hiányzott az ablakból is. Ha kinyújtotta a kezét, az is, ha bólintott, bólintás volt a válasz, kést rántott, ugyanazt látta magával szemben, a torkára tette a pengét, az szintén, most meghalsz velem, mondta neki, és hirtelen végigrántotta az acélt a nyakán. Látta, hogy a másik a tükörben inog egy kissé, mintha szédüléssel küzdene, végbuggyant ki a torkából, szájából, nyúlna az ő keze után majd lassan lehanyatlik teste az övé mellé.” [SZG. 285–286.] Ez a jelenet egyrészt magában foglalja a nyomozás egyik nagy rejtélyének felfedését, azaz, hogy ki a Nyúlszájú, aki folyamatosan gyilkosságokat követ el, miközben a Galambos ember is, illetve a megbetegedések és a mérgező formulája után nyomoz. Másrészt azonban e rejtély felfedése egyben a már ismert tükörmetaforához, az én létrehozásához, illetve az egységessé váló szubjektum létrejöttéhez kapcsolódik. Az ajtó mögött lévő tükörben ugyanis Csiszár megpillantja a Nyúlszájút, ám mint az az olvasó számára a későbbiekben nyilvánvalóvá válik, a két személyiség valójában egyazon emberhez kapcsolódik. Csiszár ekképp a tükörben a saját Másikját, a gyilkost pillantja meg, de mint a regény több pontján, így itt is csak a külső szemlélő számára állhat össze a kép, a belső perspektívából figyelve maga sosem jön rá. Öngyilkossága számára mindvégig gyilkosságnak tűnik. A saját mássága megpillantásával ugyan felmerül az egységes én létrehozásának

¹²¹ Vö.: Sigmund FREUD, „A kísérteties”, in BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc szerk., *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (Budapest: Filum, 1998), 65–82.

lehetősége (amely a klasszikus krimik karteziánus személyiségfelfogása miatt is releváns lehet), ez mégsem lesz sikeres, a hasadás és kettőzöttség nem tűnik el.

I.4. Motivikus összefüggések a *Szürke galambban*

A *Rinaldó* és a *Téli havak* szövegviszonyai, allúziói mellett ugyanakkor másfajta intertextuális kapcsolatok is felfedezhetők az életműben. Ezek esetében az elődszövegek nem szétszóródva jelennek meg a Tar-átiratban, de nem is idézetszerűen ékelődnek be, hanem egész struktúrákra, mintázatokra utalva, viszont ahogyan a korábbi olvasatok esetében is, úgy e helyeken sem példaszzerű ismétlésekről, inkább értelmező transzformációról beszélhetünk.

A korábban értelmezett két szöveg esetében sem teljesen biztos, hogy a riffatterre-i *kötelező* intertextualitásról volt szó, bár ennek működése, kogníciója olvasóként eltérhet, így elképzelhető, hogy egyes olvasók számára az. A *Rinaldó* és a *Téli havak* szövegeibe talán inkább *értelmező intertextusokként* ékelődtek be (szóródtak szét) szövegelődjeik. „Ez az értelem már nem nyelvi, nem szótári, máskülönben az olvasónak nem volna szükséges az intertextuson áthaladnia ahhoz, hogy megragadja: már a nyelv megmunkálásának eredménye, s ez a munka semmi esetre sem redukálható egy olyan egyszerű transzformációra, amelyet a retorikai trópusok hajtanak végre. Maga a jelentésség-átvitel két mű között olyan jelrendszerek látens jelenlététől túldeterminált, amelyek a referenciát közvetítik a szövegtől annak intertextusa felé. Ezek a közvetítő rendszerek maguk is intertextusok, de funkciójuk pontosan körülhatárolt: *értelmezőkként* viselkednek, abban az értelemben, ahogy ez a terminus a szemiotikában használatos.”¹²² Mivel mindkét novellában szétszóródva, ám nagyon is kitapinthatóan vannak jelen pretextusaik, nem idézetszerűen ékelődnek be és talán nem is akasztják meg látványos az értelmezés és az olvasás menetét, funkciójuk talán nem az, hogy ezekre a szövegekre utaljanak, hanem inkább az, hogy jelenlétükkel az interpretációt árnyalják.

Ezzel szemben a következő szövegek még inkább szétfeszítik az intertextualitás fogalmi kereteit. Esetükben talán pontosabb lenne a szövegközöttség helyett motivikus összefüggésekről beszélni, hiszen bár felidéznek bizonyos struktúrákat, poétikai megformáltságokat, megoldásokat, ezek más szövegek esetében is előfordulhatnak, még akkor is, ha – mint látható lesz –, épp a motívumok koncentrációja az, amely egymáshoz köti

¹²² Michael RIFFATERRE, „Az intertextus nyoma” ford. Sepsi Enikő, *Helikon* 42, 1–2. sz. (1996), 72.

őket. Összefüggéseik semmiképp sem *ad hoc* jellegűek, a közös jelölők sokasága, a struktúrák azonos alakja köti össze ezeket.¹²³

Ennek egyik példajaként említhető meg a *Szürke galamb*¹²⁴ egy töredéke is. Azért említek itt mindössze töredéket, mert a lentebb kifejtett, a házmaster szimbolikus pozícióját érintő kérdések egy ennél jóval tágabb horizontú, a regény műfaji, poétikai és narratív szerkesztettségét egészében érintő komplex problémakörbe illeszkednek be. Ezek alaposabb tárgyalására nem itt, hanem a következő fejezetben vállalkozom majd, ugyanakkor a szöveg ezen aspektusának határozott intertextuális jellege szervezesebben kapcsolódik ide.

A *Szürke galamb* Vámost, a házmastert látszólag a városi tér olyan magaslati pozíciójába helyezi, amely mintha szimbolikusan egy felettes, a szövegtér egészének átláthatóságával, valamiféle metafizikus fuharos-tudás megszerezhetőségével is kecsegtetne. „A húszemeletes toronyház, oldalán Coca-Cola reklámmal az egyik legcsúfabb, de a legmagasabb ház a városban, a felső emeletekről belátni az egész települést, sőt, túl rajta kilométerekre is elnézhet a figyelő szem. [...] A legfelső szinten lakott egy más fél szobás lakásban, úgy tudta mindenki, egyedül [...] [V]an ideje és távcsővel megfigyelni a közeli épületben lakó »csúf, kövér leányt, aki kelletős anyjának, de egész családjának nemhogy díszére nincsen, hanem egyenesen bosszantására van«, amin a házmaster sok-sok bejegyzésen át mérgeledni látszik, majd megnyugodva írja le, hogy az a lány is »ott van« már [...] Az őrmester azonnal tudta, hogy az a »csúf, kövér leány« a Szabados-gyerek volt míg élt”. [SZG. 118–119, 246.] A házmaster a város fölé emelkedve olyan események szemtanújává is válik, amelyek más helyzetből nem lehetnének megfigyelhetők, hiszen nem csak a várost és az azon is túlnyúló makro-, de a Szabadosék lakásán belül, a mikroszinten zajló eseményeknek is tanújává válik. A szöveg ezzel mintha az onnipotencia illúziójába ringatna: egy olyan olvasói szintet hoz létre, amely lehetővé teszi a város eseményeinek átfogó narratívává való összeállítását. Erre számos más szereplő törekszik, ám kísérleteik rendre kudarcba fulladnak. Tar krimiszerű *bűnregényében* (vagy mint majd látszódik, inkább anti-detektívtörténetében) a klasszikus detektívtörténetek nyomozóinak szimbolikus, narratívateremtő-értelmező pozícióját, a gyilkos, de legalábbis a járvány kirobbantója foglalja el. „»Flâneurként« tehát

¹²³ Érdekes módon egyébként Vadai István épp a *Fuhasok* intertextualitásának rétegeiről írott tanulmányában, harmadikként egy ehhez meglehetősen hasonló összefüggésrendszert ír le. „Harmadlagosnak azokat az idézeteket nevezhetjük, ahol felismerünk, vagy felismerni vélünk korábbi szövegeket, szerzőt, ám ez inkább tekinthető ráhallásnak, beleértésnek, mintsem felfedezésnek. Valószínűen nem a szerzői szándék működteti őket, eltekinteni azonban nincsen jogunk tőlük, mert befolyásolják, esetleg alapvetően meghatározzák az olvasatot.” – VADAI István, „Itthagjunk csapat-papot!”, in MÜLLNER András és ODORICS Ferenc szerk., „*DEkonFERENCIA: Fuhasok*” (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999), 88–89.

¹²⁴ TAR Sándor, *Szürke galamb* (Budapest: Magvető, 2005).

ezúttal zavarba ejtő módon a gyilkos jár el, sőt a nyomozótól ez a lehetőség – úgy tűnik – egyenesen meg van tagadva.”¹²⁵

Elhelyezkedése lehetőséget teremtené a házmester számára arra, hogy a regény más szereplőéhez, Borbánhoz és Szűcshöz hasonlóan *nagy elbeszélést* hozzon létre. Annál is inkább, mert esetében nem csak ez a szimbolikus pozíció utal erre, hanem más *szövegszerű* bizonyítékok is. „[E]gy kis asztalon sporttáska és néhány füzet hevert csak úgy odalökve, ami elütött az egyébként gondosan kialakított rendtől. Malvin felvett egyet, és Molnár elé tartotta. Régi, kopott, iskolai nagyfüzet volt, a fedelén cifra írás: SZÜRKE GALAMB Alatta elkapart, de még jól kivehető betűkkel: S. Kőhida [SZG. 212.]”. Vámos tehát nem csak egy látszólagos onnipotenciával, de úgy tűnik mintha még annak szerzőségével is ki van tüntetve a szövegben, így végeredményben nem csak *flâneurje*, de minden bizonnyal a szimbolikus tér létrehozója is, ezért a potenciális történetalkotó pozíciója nem csak az értelmezés létrehozásának utólagosságában, hanem már előre, a szerzőség teremtő megalkotásában is állhat. Elhelyezkedése ezért nem csak *felettes*, de középponti is, amennyiben egyrészt a járvány kirobbantójaként ő hozza létre az értelmezésre váró nyomok szimbolikus és az ezt színre vivő szöveg jelölőhálózatát is.

E tekintetben Vámos meglehetősen nagy hasonlóságot mutat Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényének Doktorával. Egyrészt ugyanis mindkét szereplő esetében lakásuk ablaka lesz a mindentudás megszerezhetőségének térbeli metaforája: a Doktor innen szemlélve lát rá a telep életére, Vámos pedig szintén innen láthatja be az alatta elterülő város – akár mindenki más számára rejtett – eseményeit is. „Az ablak mellett ült a toronyház legfelősi emeletén lévő lakás félhomályos szobájában, alatta a város, nem gyújtotta fel a villanyt, így jobb.” [SZG. 146.] Úgy tűnik tehát, ez esetben, hogy az ablak a *Szürke galambban* nem a tudás és a fény kizárásának metaforájaként válik értelmezhetővé, mint a *Rinaldo* esetében, hanem épp annak a tudásnak központjaként, amely később beragyoghatja a szöveg egészét.

A Doktor és a házmester szimbolikus hasonlóságát emeli ki az is, hogy mindkét szereplő egyben önnön szövegének szerzője is regényekben. A Doktor ugyanis a *Sátántangó* zárataként épp a *Sátántangó* szövegét írja a füzetébe, ami hasonlóan ahhoz, hogy Vámos is birtokolja az azonos című füzetet. Ez a gesztus természetesen nem csak a két regény összefüggésében fedezhető fel, sokkal inkább értelmezhető úgy, hogy mindkét regény egy már ismert műfaji kódot, szöveghagyományt jelenít meg. A szerzőnek és az általa íródó

¹²⁵ DÖMÖTÖR Edit, „Nyomozás és olvashatóság: Tar Sándor: *Szürke galamb*”, *Alföld* 58, 7. sz. (2007), 78.

regény tematizálása már a XX. század elején megjelenik sok más alkotás mellett például André Gide *A pénzhamasítójában*, vagy ehhez hasonlóan Aldous Huxley *Pont és ellenpont* vagy Bulgakov *Mester és Margarita* című műveiben.

A szerzőség és a (narratív) tér uralkodóságának metaforikus hasonlóságára utalhat mindemellett a mindkét szövegben jelenlévő pók, illetve pókháló képe is, amely a textus mint háló és mint szöveg homonímiájának figuratív képeként is értelmezhetővé válik. „És e bársonyosan zengő tangóharmonika-szóban utolsó támadásra indultak a kocsmáspókjai. Laza hálót eresztettek az üvegek, poharak, csészék, hamutartók tetejére, körbefonták az asztalok és a székek lábait, majd – egy-egy titkos, vékony szállal – összekapcsolták ezeket, mintha fontos volna, hogy felfedezhetetlen, rejtett zugaikban meglapulva azonnal értesüljenek minden moccanásról, minden rezzenésről, amíg csak sértetlen ez a hibátlan, különös, szinte láthatatlan háló. Beszöttek az alvók arcát, lábait és kezeit is, aztán villámgyorsan visszafutottak rejtekükre, hogy egy leheletfinom pókfonál rezdülésére várva majd újrakezdjék.”¹²⁶ A kocsmát és ezzel párhuzamosan a szövegtér jelölőit is összefonó pókháló úgy tűnik mintha a narratív kohézió, a szöveg különböző tárgyait, szereplőit, összefogó és szervező erő, az elbeszélés fonalának, a rejtett zugaikban rejtőző és a szövedék segítségével a mindentudás pozícióját birtokló állatok pedig ennek megteremtőjeként, a szerzőség, és így a Doktor metaforájaként is olvashatóvá válnának. Ehhez hasonlóan a házmaster figuráját a *Szürke galamb* esetében is át- meg átszövi a pók képe. „Egy pók mászott elő a szekrény mögül vékony nyálfonalán, a házmaster érdeklődve nézte egy ideig, azon elmélkedett, hogy mi készítette ezt a kis szürkésfekete állatot, hogy előbújjon sötét birodalmából. Netán új hálót tervez magának? De hiszen a pók alapjában véve egy passzív állat, gondolta tovább, megszövi a maga halálos csapdáját a legyek, szúnyogok számára, és vár.” [SZG. 145.] A pók megfigyelésében és viselkedésének leírásában a házmaster mintha a saját szerepét beszélné el. Nem csupán azért, mert az állat később az általa megmérgezett és a járványt kirobbantó galambbal fonódik össze, hanem mert egyúttal strukturálisan Vámos pozíciójának metaforájaként is olvasható, hisz mindketten az általuk szőtt gyilkos szövedékben üldögélő, szinte passzív megfigyelőként vannak jelen, amely háló nem csak nyomok, de egyben a regény jelölőhálózatának létrehozását is jelenti.

E tekintetben tehát Vámos látszólagos mindentudása nem csak abból fakad, hogy olyan értelmezői és fizikai pozíciót foglal el, amely ezt lehetővé teszi számára, hanem abból is, hogy ő a történetek alakítója, a szövedék létrehozója is. „Lázasan rózsa a betűket, és

¹²⁶ KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető, 1985), 185.

nemcsak látta, minden pontosan így történik odaát, de halálos biztonsággal *tudta* is, hogy ettől kezdve ez nem is lehet másként. Mert fokozatosan döbbsen rá, hogy évek hosszú, gyötrelmes, szívós munkája végül meghozta gyümölcsét: olyan egyedülálló képesség birtokosa lett, amelynek kegyelméből már nemcsak a leírás készenlétével szegülhet szembe az örökösén egy irányba tartó dolgok kihívásának, hanem bizonyos fokig *meg is határozhatja* a látszólag szabadon örvénylő események elemi szerkezetét!”¹²⁷ A Doktor és Vámos is e metafiktív áthajlason keresztül valójában azon művek szerzőjeként is feltűnnek, amelynek reprezentációs terét maguk hozzák létre, amely így az elsődleges-utólagos, előtte-utána kronotoposzainak bevett értelmezéseit is elbizonytalanítja.

A SZÜRKE GALAMB című füzet tehát több szempontból is tartalmazza a regény megoldásának (?) kulcsát, hiszen ahogy a *Rinaldó* esetében Jánoska, a *Téli havak* esetében pedig a különböző otthonok terei sűrítették kicsinyítő tükörként magukba a teljes szöveget, úgy a füzet is re-prezentálja azt, amely színre viszi. A füzet maga ugyanakkor, ahogy az látható volt Vámos esetében is, a járvány, így a regény jelölőhálózatának epicentruma is. Tartalmazza a fertőzési hullámot előidéző vegyületek leírását, így a járvány megállításának és e rejtély megfejthetőségének textuális nyoma is, vagyis a sikeres interpretáció letéteményese. A regény hermeneutikus kódjaként explicit módon utal saját olvashatóságára is, ráadásul mivel a füzet is a házmaster lakásában található, maga is annak a szimbolikus felettes pozíciónak birtoklója, mint Vámos, aki – mint az később látszódik majd – a mindentudó narrátor bukásával szembesít.

Kulcsként pedig a füzet is az effajta értelemadás lehetetlenségéről tanúskodik: azt a pozíciót bizonytalanítja el, amely ennek sikerességét garantálná. „Malvin őrmester itt elidőzött kissé, mert ezek a beírások már egy gondos házmaster tevékenységére utaltak, aki »sidollal tisztítja a vasakat, vimmel is«, »felsúrol minden napon, pedig nem köteles véle« [...] [V]alaki kiszabadulva a börtönből ül egy ablakban vagy erkélyen, figyeli a várost, és a maga igazsága szerint jár el. Könyörület nincs, pontosabban ebben az észjárásban nem értelmezhető. Csakhogy ez az írás határozottan más volt, a betűk durvábban rajzoltak, csúnyák, bár mintha utánozta volna az illető az elődjét, akinek léte csak egy sor utalt: »Mostantól én vagyok ő.« [SZG. 246.]” A füzet szerzőségének elbizonytalanodása kimozdítja a házmaster a mindentudó elbeszélő-szerző pozíciójából, amivel már nem csak az előtte-utána kronotoposza, de az eredetpontok gyökere is bizonytalanná válik, így sem az értelmezés utólagosságában, de a szerzőség elsődlegességében sem jöhet létre a metafizikai középpont,

¹²⁷ KRASZNAHORKAI, *Sátántangó* ..., 320.

amely lokalizálhatóvá tenné a regényt beragyogó értelemadás fényének origóját. A házmester szólama, a szerzőség metaforájaként, autoritásának elvesztésével a többi *mellé* rendelődik, azaz végérvényesen elveszíti azt a jelentőségteljes pozícióját, amely ezúttal nem annyira fizikailag, inkább szimbolikusan emelné a többi elbeszélő szólama fölé. „A házmester ugyanis a rendőrökkel együtt a város olyan szövegét olvassa, melyben az olvasás előtt egyenrangúként inszcenírozott választási lehetőségek nyílnak. [...] A több bejáratú és kezdet nélküli szöveg fogalma aláássa a házmesternek azt az igényét, hogy »a cselekmény utólagos megszervezője« legyen, hiszen éppen az a kontingencia öli meg, amiről nem akart tudomást venni, a szöveg pedig »elfelejti« őt.”¹²⁸ Ennek pedig a regényét egészét érintő poétikai következményei lesznek, amelyek működésmódjuk meglehetősen hasonlatosak ahhoz, amelyeket korábban a kaleidoszkópszerű struktúra, de főleg a *Téli havak* kapcsán már igyekeztem megvilágítani. Ahogyan ott a Jancsi és Juliska történetének beíródásának és átértelmeződésének következtében a szöveg kettős műfaji kódoltságot öltött magára, úgy a *Szürke galamb* esetében a krimi-szüzsé szociografikusabb újraszituálása során az egyes műfaji kódok mintha egymás jelentéseit oltanák ki, továbbá a szólamok szinteződésének kioltásával az elbeszélés módja is megváltozna.

A szöveg saját mindentudó narrátor-szerző pozícióját megszüntető poétikája, illetve ennek egy másfajta metaforizációja jelenik meg *A mi utcánkban*¹²⁹ található *Isten szeme*, a címében is már gyanakvásra késztető szövegben is, amelyben a főszereplő úgyszintén a Krasznahorkai-féle Doktor pozícióját foglalja el.

A szövegrészben Terka egy távcsőre tesz szert, amelyet felhasználva, a domb tetején található emeleti ablakban ugyanazt a felettes pozíciót foglalja el, mint korábban a Doktor vagy Vámos tette. A nő ebből a kitüntetett helyzetből figyel az alatta *könyvként* elterülő utcát és lakóit, amely így, a korábbi mintákhoz hasonlóan többlettudást biztosít számára. „Az ablakot persze meg kellett pucolni, aztán elrendezni a padláson is a kilátást, és most áldotta az esztét, hogy annak idején nem az út mellé, hanem hátrább, az udvar végébe, a dombra építette kis házát, így most, ha felment a padlásra, ott terült el alatta az egész utca, mint egy nyitott könyv. [...] Rossz alvó volt, így reggel már látta Sarkadi néni háza előtt az iszákosokat ácsorogni, neki aztán ugathatnak most már, az ő veje is ott imádkozott, a drágalátos, hóna alatt egy üveggel. Kiss néni meg kiborítja a szemet az utcára, de előbb körülnéz, haha, azt hiszi, nem látja senki, a Rózsi fia pedig kiflit lop minden reggel a bolt elől, ezt vajon tudják?” [MU. 121-122.] E szerint Terka is látszólag birtokolja azt a (nem csak metaforikus) felettes

¹²⁸ DÖMÖTÖR, „Nyomozás és olvashatóság ...”, 78.

¹²⁹ TAR Sándor, *A mi utcánk* (Budapest: Magvető, 1995).

pozíciót a szövegben, amely ahhoz lenne szükséges, hogy mindentudó elbeszélőként, egy külső nézőpontból mondja el az utca közösségének történeteit. A messzelátó és az ablak, ahogyan korábban a *Szürke galambban* is, a felettes, a különböző szólamokat, történetfragmentumokat elrendező, a szövegteret bevilágító tudás és látás optikai metaforájaként is értelmezhető, hasonlóan ahhoz ahogy a detektívtörténetek esetében a nagyító. Azonban e pozíció elbizonytalanodása miatt *A mi utcánkban* sem tud kialakulni ez a fajta középpontosuló struktúra, az *Isten szeme* ugyanis szintén ennek kudarcát beszéli el. „Aztán Dorogi végre előadta, hogy ez kimondott lóbetegség szemüveggel meg lehet tartani, de akkor rámegy az agyra. Itt csak a szesz segít. Dorogi érettségizett, és náluk, a gyárban, aki nagyítóval dolgozott, mind így járt, nem szokott maga is kukkerolni? [...] Látok mindent, motyogta neki, mindent. Részeg volt. Aztán elmondta távcsövet is. [...] Micsoda állat vagyok, sopánkodott, hogy a kútba löktem. Becsaptak ezek a mocskok.” [MU. 124.] Az utca lakói tehát egy betegség hazugságával megszüntetik Terka mindentudó pozícióját, hiszen ennek következtében eldobja magától a távcsövet és a többiekhez hasonlóan szintén az alkoholba merül.

Mindezzel az utca mint közösség az individuális létrehozásának, illetve kiemelkedésének lehetőségét törli el, az egyénit egy kollektív, a többes szám első személy „mi”-jében oldja fel. Ennek következtében azonban, ahogy a másik regényben sem, úgy itt sem tud a potenciális elbeszélő strukturálisan elválni a szöveg többi megszólalójától, ahogy korábban a nyomozók vagy a gyilkos, úgy ez esetben Terka pozíciója sem nyerhet el más helyi értéket, mint bármely másik elbeszélőé. Azonban míg a *Szürke galamb* esetében – mint ezt majd később látjuk – többek között a műfaji kategorizálhatatlanságon és a regény poétika szerveződésén hagy nyomot, *A mi utcánk* kollektív „mi”-je ennél talán tágabb keretek közt is értelmezhetővé válik.

Ahogy a másik szöveg esetében majd a következő fejezetben megfigyelhetővé válik, úgy ez esetben is látható a szöveg azon felépítése, amelyet a szöveg szintjén a különböző narratív szólamok jelenítenek meg: a függő, szabad függő stb. beszéd rétegeinek elválaszthatatlansága, valamint az emiatt a különböző szereplői, valamint a szöveg egészét elbeszélő narrátor fokalizációinak jelzés nélküli egymásba csúsztatása miatt, ez utóbbi hangja sem tud elválni a szövegben reprezentált „mi”-től. Ennek következtében a szöveg nem csak az általa metaforizált, hanem a saját elbeszélése szintjén is megvalósítja a narráló és narrált pozíciók azonos helyi értéken történő kezelését, azaz úgy tűnik, a *Mit utcánkat* elbeszélője maga is lakója annak a nyelvi térnek, amely a térképen Görbe utca néven válhatna olvashatóvá.

E különböző szinteződések kiiktatása mind a *Szürke galamb*ban, mind itt mintha egy metafizikus struktúra kritikáiként lehetnének értelmezhetők. Ugyanakkor míg a detektívtörténet mindezt valamelyest indirektebben a mindentudó narrátor pozíciójának elbizonytalanításával, addig az *Isten szeme* – a címében a lehető leghangsúlyosabban jelölve ezt – leplezetlenül is az Isten vagy valamiféle istenség helyzetével azonosítja, amivel mintha a *Rinaldó*hoz képest, inkább a *Fuhasok* poétikai megoldásához lépne: feltételezi ugyan a középponti tudás megszerezhetőségének teoretikus pozícióját, ám végül ennek kudarcával szembesít. Tar esetében tehát a metafizika-kritikának több jelentésrétege is felfedezhető az életműben, hiszen úgy tűnik, ez nem csak egy narratív-poétikai szinten, de az istenhit kérdéskörében is felfedezhető lenne, de ezzel alaposabban majd csak a következő fejezetben fogok foglalkozni.

Ugyanakkor mindkét, valamilyen strukturális vagy metaforikus módon a Krasznahorkai-regényhez kapcsolódó szöveg esetében látható, ahogy a *Sátántangó* Doktorához hasonlóan egy omnipotens pozíció ismeretelméleti kritikáját hajtják végre. Nem csak azért, mert ennek kudarcával szembesítenek, de azért is, mert a Doktor naplója, ami deklaráltan egyfajta mnemotechnikai eljárás eszközeént funkcionál, nyilvánvalóan nem lehet totális, hisz korlátozza a tér, amelyre ráláthat, a *Szürke galamb* a rekonstruálhatatlanságot tematizálja, míg az *Isten szeme A mi utcánk* többi szövegével együtt olvasva a saját toposzát egy nyelvi és emlékezésbeli zárványként vagy gettóként kezeli.

Mint korábban látható volt, a prózafordulat irodalomtörténeti hagyománya viszonyítási pontként jelenik meg akár visszamenőlegesen a hagyomány újraértelmezésében, akár előreirányulóan olyan életművek interpretációjakor, mint Taré is vagy a '90-es évek fiatal, ekkor pályakezdő irodalma. Ezen értelmezések korábban jellemzően a különbségeket emelték ki, majd a későbbiekben inkább az előbbinél meghonosult újfajta értelmezési koncepciókat vélik felfedezni a szövegekben. Mindez nemcsak Tar esetében volt jellemző, de olyan később induló szerzők esetében is, mint Darvasi László. Szembetűnő például, ahogy (Tar esetében is) a recepció eleinte a hagyományos prózaformák és a történet visszatérését ünnepelte, majd Szilasi László 1995-ös, *Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle* című, a *Koller a férj* novellát elemző, (korábban már általam is idézett¹³⁰) szövegében már ezzel ellentétesen fogalmaz és arra mutat rá, hogy a látszólagos szabályossága ellenére ugyanazon poétikai mozgások szervezik, mint azokat, amelyektől elvileg elkülönбöződik.

¹³⁰ SZILASI László, „Jánoskám, egyetlenem...” Vö.: 56. lábjegyzet

Ez alapján meglehetősen logikusan következik a Farkas Zsolt¹³¹ által is megfogalmazott kérdés: az elválasztásokat létrehozó tulajdonságok a szövegek tulajdonságai, vagy csupán olvasói projekciók. Mindez nem csak a műfajiság (novella vagy textus) kérdése szempontjából érdekes, hanem amiatt is, mert mindez – mint arra Angyalosi Gergely¹³² rámutatott – nehezen, vagy nem elválasztható a referencialitás problémájától. Ez pedig újra a hagyományos vagy újszerű szövegtulajdonságok (ez esetben a prózaforulat hagyományához kapcsolódó) elválasztásához vezet, létrehozva a valóságosság és szövegszerűség törésvonalát.

Mindez azért is válik meglehetősen problémássá, mert így a prózaforulat olyan oppozíciópárok létrejöttét generálja, amelyeknek felszámolására törekedett. Az azonban a *Rinaldó* esetében is jól látható, hogy az egyszerű ellentételezéssel szemben egy jóval összetettebb rendszerről van szó. Ennek bázisát a sokszínű kódok együttes és egymással mellérendelő viszonyban álló jelenléte biztosítja: a bérházi létezés szociografikus leírását létrehozó, a valóság-effektus jelölő, például a dögszag, vagy az ezt a lakáson kívül tartani próbáló ablak egyszerre válik olvashatóvá így, valamint az ezen hagyománytól látszólag határozottan elkülönülő szépirodalmi szövegre idézeteként is. E folyamatot megfordítva pedig a Tar-szöveg újraíró gesztusa úgy is értelmezhetővé válik, mint amely ennek során intertextuális és más irodalmi jelölőket referenciális kódokká transzformál.

A vendég-szövegek jelenléte az életmű egészét tekintve tehát több szempontból is fontossá válik. Egyrészt önmagukban is elbizonytalaníthatják azt a határvonalat, amely oly élesen választotta el a szerzőt a prózaforulat hagyományától. Ennek ellenére mégis túlzás lenne állítani, hogy a *kötelezők* közé sorolhatók jelenléte releváns lenne a Tar-korpuszban, bár ezek érzékelése, felfedezése olvasónként változik. Kulcsszerepüket nem ebben, hanem az *értelmezésben* elfoglalt helyzetük miatt nyerik el: bár nem hívják fel nagyon látványosan magukra a figyelmet, az interpretációkat jelentékenyen befolyásolják. Továbbá a *Rinaldó*, a *Fuvarosok*, a *Téli havak*, a *Jancsi és Juliska* vagy a *Sátántangó*, a *Szürke galamb* és az *Isten szeme* együttes olvasása is alkalmas lehet arra, hogy olyan poétikai, ismeret- és lételméleti kérdésekre is rámutassanak, amelyek más fénytörésben mutatják az életművet, valamint ezek mentén valóság- és szövegszerűség, novella és textus oppozíciópárjainak újraértelmezésére is készíthet. A referencialitás vált ugyanis azzá a „neuralgikus ponttá”, amely mentén a műfajiság két pólusa szembeállítható egymással, s amely végül a hagyományosság-újszerű szembeállításhoz is vezetett. A *Rinaldó* azonban egy szociografikus, referenciális kódokban gazdag szövegebe transzformálva a *Fuvarosokat*, annak metafizika-kritikai, szimulákrumszerű

¹³¹ Vö.: FARKAS, „Dialógus és szövegszerűség...”

¹³² Vö.: ANGALOSI, „A sólyom szövegszerűsége...”

és jelentéselhalasztó mozzanatait tovább radikalizálta, így egy olyan hagyományos formát hozott létre, amelynek ismeret- és lételméleti kérdései túlmutatnak a hagyományosan inkább újszerűnek tartott szövegelődjén és amelyek egyébként az életmű más pontjain is felfedezhetők.

E mentén pedig talán logikusan tehető fel a kérdés, hogy általánosságban azok az elhatárolások és fogalomhasználat, amelyek elválasztották egymástól a különböző hagyományokat (prózafordulat, - előtti és után) és poétikai működésmódokat (hagyományos, újszerű, tehát a prózafordulat holdudvarához tartozó, ezt radikalizáló) diskurzus egyrészt mennyiben tarthatóak, illetve ha azok is, mennyiben azon fogalmak mentén, ahogyan hagyományosan megjelentek.

Úgy tűnhet inkább, hogy nem különálló hagyományokról eshet szó, hanem arról, hogy egy-egy művön belül többfajta egyszerre van jelen. A *Téli havak* a mese társadalmi rétegét explikálva olvasztja magába annak szöveghagyományát, a *Rinaldó* egyaránt működtet klasszikusnak mondható poétikai eljárásokat, miközben kortárs szövegekkel is diskurzusba lép, A *Szürke galamb* pedig egyszerre krimiszerű és szociografikus is.

II. fejezet

Minden, amit tudunk, azaz úgyszólván semmi

A metafizika és középponti struktúrák kérdései

Talán a korábbi értelmezésekben itt-ott felgyűrődni, kidomborodni látszódott, hogy a szövegek (vagy olvasataik) rendszeresen, bár igazán különböző módon érintenek olyan problémaköröket, amelyeket összefoglalóan a *metafizikai* jelzővel láthatunk el.

Mindeddig azonban elmaradt a fogalom tisztázása. Ennek történeti és bölcséleti horizontja viszont olyannyira széles, hogy az bizonyosan szétfeszítené e dolgozat kereteit, így jelenleg arra szorítkozom, hogy egy meglehetősen táغان értelmezhető, ám a Tar-életmű során is kibontakozó magyarázattal szolgáljak. „Mindazonáltal addig az eseményig, melyet szándékomban áll feltárni, a struktúra vagy inkább a struktúra strukturalitása, annak ellenére, hogy folyton működésben volt, folyton semlegesítődött, redukálódott: mégpedig oly gesztus által, amelynek következtében a struktúra középponthez jutott, és a jelenlét bizonyos pontjához, egyfajta szilárd kezdőponthoz vált viszonyíthatóvá. Ennek a középpontnak nem csak a struktúra orientálása, egyensúlyának fenntartása és szervezése volt a feladata – hiszen szervezetlen struktúrát valóban képtelenség elgondolni –, hanem főleg annak biztosítása, hogy a struktúra szervezési elve alapján korlátozza azt, amit mi a struktúra *játékának* nevezhetnénk. [...] S ha ez így van, akkor a struktúrafogalom egész történetét középpontok középpontokkal történő helyettesítésének sorozataként kell elgondolnunk egész az általunk emlegetett törésig. A középpont újra és újra, szabályozott módon különböző formákat és neveket kap. [...] Bebizonyíthatnánk, hogy az alap, az alapelv és a középpont valamennyi neve minden esetben a jelenlét invariánsát jelölte (*eidosz*, *arché*, *telosz*, *energeia*, *ouszia*, lényeg, lét, szubsztancia, szubjektum, *aletheia*, transzcendentalitás, tudat, Isten, ember stb.)”¹³³ A derridai struktúra – amely tekinthető a metafizika szinonimájaként – jelentősen kitérít a fogalom eredeti *a priori* jelentését (*meta ta phüszika*, a természet, fizika utáni), ezt a mindenkor rögzített, szilárd pontok rendszerivel helyettesíti (amelynek természetesen előbbi is része). Ehhez hasonló mintázatokra már az eddigi értelmezések során is számos példa volt látható. Ezért metafizikainak tartok minden olyan törekvést a szövegekben, amely vagy valamilyen lokalizálható középpont körül szervez meg bizonyos struktúrákat, lehetővé teszi egy rögzített hely kijelölését, meghatározza, irányba állítja a szövegek mozgásait,

¹³³ Jacques DERRIDA, „A struktúra, a jel, a játék az embertudományok diszkurzusában” ford. GYIMESI Tímea, in BÓKAY Antal és VILCSEK Béla et al szerk., *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, (Budapest: Osiris, 2002), 265-266.

jelentéseinek kialakulását, de minden olyat is, amely valamilyen módon egységes, átfogó, hézagmentes ernyőként fedné le a szövegek egészét, vagy ezek bizony aspektusait.

Mind a *Rinaldó*, mind az *Egyensúly* esetében például a novellák bizonyos fogalmak, metaforák, problémák olyan újraértelmezését és újraszituálását nyújtják, amelyek – legfőképpen elődszövegeik tükrében – meglehetősen profanizálják ezeket. A metafizika kritikája e szövegek esetében tehát nem is az elhalasztódásban, jelentésszóródásban ragadható meg, hanem úgy, hogy mintha már/ még e mozgást megelőzően lehetetlenné tennék a fogalmak bizonyos aspektusainak belépését a szövegtérbe.

Emellett ugyanakkor felfedezhető az életműben egy másfajta mód is, amelyen keresztül a metafizikaihoz való viszony megmutatkozhat: az istenhit kérdésében. Ez már az *Isten szeme* kapcsán is felmerült, ahol ez egy olyan felettes (narrátori) pozíció képével kapcsolódott össze, amely mindentudás lehetőségével látta el birtokosát. Ugyanakkor a metafizikum az életmű egészét tekintve, gyakran és e narrátori ruhába bújtatása nélkül is megjelenik, például az ember és az Isten (átalakuló) viszonyában.

Harmadrészben pedig nem csak a jelentéstartományokon belül, de számtalanszor a szövegek felszíni rétegeiben, a narratív, műfaji és poétikai szinten is megmutatkozik a monolitikus, egységesítő rendszerekhez való viszony. E tekintetben a recepció nem járt nagyon messze az igazságtól (*sic!*), amikor az életmű egészére vonatkozólag a szociográfiát olyan narratívaként (és Tart mint *par excellence* szociografikus szerzőt) határozta meg, amely a szövegek egészét, de legalábbis jelentős részüket le tudja fedni. Ez a műfaj valóban minduntalan át- meg átjárja a szövegeket, azonban eközben úgy tűnik egyáltalán nem ernyőfogalomként borítja be ezeket, hanem olyan szűrőfelületként, amelyen átkerülve a különböző irodalmi hagyományok kódjai szétszóródnak, miközben természetesen maga is meglehetősen lyukacsossá válik. Így a műfaji kategorizálhatóság és rögzíthetőség kérdései is meglehetősen ingataggá váltak.

Úgy látszik tehát, hogy a metafizikus struktúrák, vagy azok kritikája számos alakváltozatban, de az életmű egészében szétterülve figyelhető meg Tarnál. Éppen ezért a következőkben arra teszek kísérletet, hogy a fentebb felsorolt tematikákat követve az előző fejezet szövegeitől részben már elszakadva, illetve ahol szükséges, még jobban kifejtve megpróbáljam bemutatni miként változik, módosul (ha módosul) ennek kérdése a különböző szövegekben.

II.1. Az omnipotencia bizonytalansága a *Szürke galambban*

Amikor a korábbi fejezetben láthatóan a *Szürke galambban* Vámos a város és egyben a szimbolikus szövegtér felettes, az objektív és mindentudás lehetőségével bízató helyére került, a regény mintha egy olyan metafizikus, s az *Isten szemében* szó szerint (és valójában csak szó szerint) istenivé váló pozíció kijelölhetőségével és megszerezhetőségével kecsegtetett, amelyből létrehozhatóvá válna a *Szürke galamb* olyan egységes elbeszélése, amely valamiféle narratív rendbe állítaná a különböző jelölőket és jelentéseket. Ezt még inkább elősegítené az is, hogy a házmester a kicsinyítő tükörként a regénybe íródo szintén SZÜRKE GALAMB című füzet szerzője is. Ez a reménykeltő próbálkozás azonban, mint erre érintőleg utaltam már, nem csak Vámos, de más szereplők kapcsán is előkerül a műben.

„Az agya most másodpercek alatt gázolt át a tényeken, megpróbálta befolyásolni azzal, hogy a járványra gondolt, kivérzett emberekre, onnan kellene elindulni, de már tudta, hogy az szinte nem is fontos, és néhány pillanat múlva súlyosan rendeződtek el a dolgok, minden bekattant a helyére, a szeme hirtelen könnybe lábadt, és vastag, gőzölgő sugárban tört ki belőle a vizelet, anyám, nyögte hangosan, csak el ne felejtsem! [SZG. 145.]” A szöveg e helyen mintha arról tudósítana, hogy Borbánnak mint a *Szürke galambot* szervező nyomozás vezetőjének sikerült oly módon elrendeznie a különböző töredékeket és történetelemeket, hogy azok *helyükre kattánva* valamiféle egységesnek látszó narratívát hozzanak létre. Megvilágosodása látszólag a „végén mindenre fény derül” optikai metaforájának (e dolgozatban is többször említett) jelentéshálózatán belül, a vizelet feltörése pedig, a *regényes kielégülés* – akár bataille-i allúziókat is felidéző – pillanataként válik értelmezhetővé. Az ezredes orgazmusszerű revelációja a lezáródás, a történet végének és a nagy elbeszélés megszületésének pillanata is lehetne, ám ezt követően életét veszti anélkül, hogy a történetet bárki másnak elmondhatta volna. Megvilágosodása így végül nem hatja át a szövegtér egészét, tudása senki számára nem válik hozzáférhetővé, az igazság kimondásának lehetőségét a határokon kívülre helyezi a regény. A korábbi szövegekhez, a *Rinaldó*hoz és az *Egyensúlyhoz* képest tehát itt mintha azzal szembesülnénk, hogy a metaforikus fény ezúttal nem záródik a szövegen kívülre, valamint az Igazság sem válik meg metafizikus aurájától, mindezek ellenére azonban mindkettő megragadhatatlan marad, hiszen a szöveg is mindössze az elrendeződés tényét jelenti be, annak részleteiről viszont messzemenőig hallgat. A regény ismeretelméleti vonatkozásai ekképp sokkal inkább kötődnek ahhoz a fajta poétikához, amelyet egyrészt a *Fuvarosokban* is látható volt, amikor a nővérek kicselezték a behatolót, másrészt a *Mámor enyhe szabadságához*, amely a tudás metaforikus fényének megpillantása

után szintén elhallgat. A mindentudás lehetősége, ahogy az korábban Vámos esetében is történt, mintha ott lebegne a regényben, ám ahogyan a füzet értelmezetlen, Borbán olvasata is közvetítetlen marad, azaz nincs a szövegben olyan belső narrátor, aki végül a logikai vagy más kapcsolatokat *súlyosan elrendezhetné*. „Nincs a szereplőkkel szemben álló elbeszélői nézőpont, amely az egyes történetek »fölötti« pozícióból cselekményesítené azokat egy »nagyobb« történet részeként, illetve ami egyetlen narratívába szervezhetné.”¹³⁴ A regény nyomozói így nem tudnak olyan metaolvasói pozíciót elnyerni, ahonnan felülről látva a regény különböző szólamait struktúrába rendezhetnék.

Hasonló eset figyelhető meg Szűcs István kapcsán is: „Ő most világosan látta, hogy odakint az emberek másként viselkednek, mert történt valami, ami elszabadította bennük addig elfojtott érzelmeiket, vágyaikat, szenvedélyüket, gyűlöletüknek hirtelen gátja szakadt és tárgya lett. Ha még néhány percig kitartóan hagyja magát gondolkozni, talán mindent megfejt, amin most egy sereg töpreng a városban, roppant összefüggésekre jöhetett volna rá, csak hogy nem érdekelte [SZG. 169.]”. Az énektanár, Borbánhoz hasonlóan, szintén az átfogó és konzisztens narratíva birtokosaként tűnik fel, ám ahogy korábban, úgy a szöveg ezúttal is mindenkit megfoszt a megismeréstől és megint csak a *roppant összefüggések* tényéről tájékoztat. Ráadásul itt a mintha egyúttal ész hatalmának kritikáját is színre vinné amennyiben a megfejtés szimbolikus helyszíne ez esetben egy elmeegógyintézet, Szűcs pedig különböző nyugtatók és gyógyszerek hatása alatt, azaz az ész uralkodásának kiiktatásával fejt meg a rejtélyt. „Tablettákat etettek vele, az ápolónő a tenyerébe rakta, sokfélé, a legtöbb fehér volt, de apró kapszulák is kerültek közéjük, egy szürke is, alkoholéhség ellen, magyarázta később az egyik beteg, magáról itt senki nem fogja elhinni, hogy nem részeges. [SZG. 169.]”

Szűcs leírásából azonban a regény egy másik fontos aspektusa is megmutatkozhat, amelynek már nem csak a regény metaforikus vagy a szimbolikus rétegeit, de a makroszerkezetét, a narratív és poétikai szerkezetet is érintő következményei is lehetnek. Az énektanár elbeszélése ugyanis nem csak arra mutat rá, hogy ő is a helyükön látja töredékeket, de mintha a város egy másik igazságára rájött volna, mégpedig arra, hogy a járvány egyben valamiféle realista kód szerint is értelmezhető lehet, amennyiben nem csak egy értelmezésre váró rejtély alapító aktusa, mint Borbán esetében („a járványra gondolt, kivérzett emberekre, onnan kellene elindulni”), de egyben olyan esemény is, amely megvilágít eddig rejtve maradt mintázatok, elszabadít bizonyos indulatokat: azaz a betegség kitörése egyben a valószínű kódjának elszabadulása is. Emiatt jegyezheti meg a regény egy pontján az OST-WEST

¹³⁴ DÖMÖTÖR, „Nyomozás és olvashatóság ...”, 73.

rádióbemondója is, hogy „Ez nem a járvány, itt már mindenki magától hülye” [SZG. 230.], amellyel mintha újfent arra utalna, hogy a járvány, ahogy Szabadosék, úgy az egész város esetében is csak láthatóvá tette azt, ami eddig is – ám ez idáig csak bűvópatakként – jelen volt.

A fertőzés epicentruma tehát kettős kódoltságú. A regény alapító aktusának tekinthető egyrészt azért, mert olyan értelmezésre váró hiátust képez, amelyet Borbánnak és nyomozótársainak fel kell deríteni, így a nyomozás narratívája, ahogy a detektívtörténetek esetében általában, egyben a szöveg elbeszélésévé is válik. Másrészt azonban a fertőzés nem csak ily módon teremt, de a város valódi arcát felfedve is. Nem véletlen, hogy Adél meglehetősen naturalisztikus halála egyszerre jelöli ki a nyomozás és a narráció kezdőpontját, párhuzamosan viszont a család viszonyait, elfojtott indulatait is megjeleníti. „[Sz]abados nem szerette a lányát, és ezt néha nem is tudta titkolni, látszott.” [SZG. 6.] „[M]ost már biztos volt benne, hogy mindig a lánya az, aki mérgezi a hangulatot, és amikor Adél köhögni kezdett egy falattól, egy pillanatra arra gondolt, hogy most talán megfullad, és valami bűnös öröm szállta meg, de hamar ki is rázta a fejéből.” [SZG. 8.] A járvány tehát azért válik kétarcú jelenséggé, mert részben a nyomozást megalapozó rejtély, ugyanakkor olyan esemény is, amely szabadjára engedi a realista szándékot, lehetőséget teremtve arra, hogy az eddig rejtett mintázatok megmutatkozhassanak, azaz egyszerre rejt el és fed fel.

Ebből kifolyólag azonban a regény ugyanazon pillanatban egyszerre tekinthető a lehető legkevésbé sem szabályos detektívtörténetnek, és legalább ugyanennyire kevésbé szabálykövető realista vagy társadalmi regénynek. Pedig mintha már keletkezéstörténetében (ami akár architektonikus utalásként felfogható) éppen a krimiszerű olvasatot hangsúlyozná ki. „Először is ez egy krimi, annak készült a *Beszélőben*, aztán folytatódott az *ÉS*-ben. Mi, Mosonyi Alizzal azzal a szándékkal hirdettük meg még a hetilapban ezt a pályázatot, hogy felderítsük, lehetséges-e magyar krimi írni. Olyan krimi tehát, amely a magyar világot ábrázolja. Vajon sikerült-e Tarnak? Ez az első kérdésem. A másik, ami nagyon fontos dolog szerintem, és alapvetően meghatározza a regény szerkezetét, hogy itt tulajdonképpen folytatásos regényről van szó.”¹³⁵ Ennek ellenére mégsem nevezhető teljes egészében detektívtörténetnek. Bár magán viseli a metafizikus detektívtörténetek nyomait, amennyiben „az általános episztemológiai allegorikusság mellett a nyomozást többé-kevésbé nyíltan az olvasás/értelmezés allegóriájaként is használja”¹³⁶, ezen kívül pedig a „kemény krimik”

¹³⁵ ANGVALOSI Gergely et al, „Irodalmi kvartett: Tar Sándor *Szürke galamb* című regényéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Beck András és Radnóti Sándor”, *Beszélő* 1, 4. sz. (1996), 88.

¹³⁶ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai, 2000), 18.

jellemzőinek jelentős részét is, hiszen a hangsúly itt sem annyira a nyomozás logikájára esik, mint inkább kalandokra és a felderítés cselekményére, a regény mégis inkább ezek dekonstrukciójaként olvasható. A cselekmények viszonylag korlátozottan vezetnek el a rejtély felderítéséhez, s bár valóban tematizál bizonyos ismeretelméleti kérdéseket, ezek inkább az olvasás és értelmezés nehézségeit, lehetetlenségét, de legalábbis az egységes és koherens kialakításának lehetetlenségét tárgyalják. Ezért a *Szürke galamb* inkább nevezhető *anti-detektívtörténetnek*. „[A] nyomozás és a rejtély megoldásának problematikussá tételével megváltoztatják a klasszikus krimi és a Borges előtti metafizikus detektívtörténet irányultságát, allegorikus módon utalva a megismerés vagy az olvasási-értelmezési tevékenység problematikus voltára. A megoldás nem lehetséges, bizonytalanná válik, nyugtalanítóan megsokszorozódik, elveszti jelentőségét, vagy olyan síkra helyeződik át, amely a klasszikus detektívtörténet számára nem látható és nem releváns.”¹³⁷ A regény e tekintetben tehát Poe, Chesterton, Hammett vagy Chandler regényei helyett inkább olyan szövegekkel rokonítható, mint a már említett Borges bizonyos alkotásai, a *Ha egy téli éjszakán az utazó* Italo Calvinótól, Thomas Pynchontól *A 49-es tétel kiáltása*, vagy a hazai hagyományból Tandori Dezső Nat Roid álnéven írt kötetei, illetve Darvasi László egyes novellái.

A helyzet azonban talán még ennél is komplikáltabb, hisz ugyanazon nyom egyszerre öltheti magára a realista és a detektívtörténeti jelleget, ezért a műfaji kategorizálhatóság igencsak nehézségekbe ütközik. „A két detektívregény-típus [a hard-boiled és a metafizikus, S.L.] mintha csak egy szociografikus ihletésű társadalmi regény köntöse lenne. De ez csak látszat. [...] Tar regényére nem igaz, hogy olvasható társadalmi regényként is, kemény krimiként vagy akár metafizikus krimiként is, hiszen nála a dokumentarista igényű társadalomábrázolás elemei szerveződnek a misztikus thrillerhez hasonló módon.”¹³⁸ A *Szürke galamb* tehát egyszerre feszíti mind a detektívtörténet, mind a társadalomábrázolás kereteit.

Ennek oka lehet minden bizonnyal az is, hogy a *történetek utólagos megszervezőjeként* sem Borbán, sem Szűcs, illetve az előző fejezetben már bemutatott módon Vámos sem képes fellépni. Nincs a szövegben tehát olyan belső narrátori (vagy szerzői) pozíció, amely képes lenne valamilyen *nagy elbeszélés* létrehozására. „Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő, és

¹³⁷ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend...*, 19.

¹³⁸ BÁNKI Éva, „»A meghalni nem tudó bűn«: Hard-boiled hagyomány a magyar irodalomban”, *Napút* 12, 5. sz. (2010), 77–78.

egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékeivel mozog. Ezeknek a felhőknek a keveredési pontjaiban élünk mindannyian. Nem szükségképpen képezünk nyelvileg állandó összetételeket, és az összetételek általunk formált tulajdonságai nem feltétlenül közölhetők.”¹³⁹ Mindez természetesen továbbra sem jelenti azt, hogy Tar *per definitionem* posztmodern szerzővé vagy a *posztmodern állapot* egyik reprezentatív példájává válna, mindössze arra mutat rá, amelyre egy másfajta megvilágításban már az előző fejezetben is igyekezett: számos olyan hely található az életműben, ahol különböző műfaji, irodalomtörténeti és egyéb hagyományok, illetve jelölők egyszerre mintegy *szuperpozíciót* elfoglalva vannak jelen. Tar nem *csak* szociografikus szerző, hanem elsősorban szépirodalmi, *differentia specificája* nem egyfajta társadalmi(as) prózában és valóságtükörben, hanem ennek és ezen keresztül más narratívák kezelésében állhat.

Tovább bonyolítja a helyzetet az is, hogy az egyidejűleg két irányba mutató jelölők mintha ráadásul még mintha a saját igazságuk kizárólagos birtoklására vagy kimondására törekednének. A hagyományos detektívtörténet esetében minden esetben minden jel, mindig csak a bűnösségre vagy az ártatlanságra mutat, egyetlen funkciója az, hogy a nyomozót a megoldáshoz közelebb vigye. „A tárgyak, mozdulatok vagy gesztusok jelentésre (különbségre) tesznek szert, vagyis különbözőek lesznek önmaguktól: kettéválnak, elválnak önmaguktól, jellé alakulva olyan jelölttel és referenssel rendelkezhetnek, amelyhez közvetlenül – különösen pedig szándékuk szerint – nem kapcsolódnak.”¹⁴⁰ A detektívtörténetekben található különböző referensek tehát jelentéseiket sohasem úgy nyerik el, mintha az empirikus valóság valamilyen darabjára mutatnának rá, hanem minden esetben valamilyen, a bűnre, vagy a bűnösre mutató jelként értelmezik ezt, így jelöletük kizárólag a saját Igazságuk nagy történetének egy-egy mérföldköve lehet. Ugyanakkor a bevezetőben már idézett Berkovits-szöveg is mintha egy ehhez meglehetősen hasonló szándékot tulajdonított volna a referenciális irodalomnak. „A föltáró valóságirodalom [...] a közhelyektől megfosztott igazságot keresi; a valóságot objektív tények föltárásával, dokumentálisan vizsgálja; sőt néhány írás azt a fölismerést is tükrözi, hogy a valóság dokumentumok segítségével is transzcendálható.”¹⁴¹ Az idézetből mintha az tűnne ki, hogy a szociográfus végeredményben a társadalom Sherlock Holmesa, Vidocq-ja, Miss Marple-je, vagy épp Auguste Dupinje lenne, amennyiben az igazság feltárásához – mint a *Morgue utcai kettős gyilkosságban* – mindössze

¹³⁹ Jean-François LYOTARD, „A posztmodern állapot”, in BUIALOS István szerk., *A posztmodern állapot: Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai* (Budapest: Századvég, 1993), 8.

¹⁴⁰ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend...*, 96.

¹⁴¹ BERKOVITS, „A szociográfia magatartása...”

dokumentumok olvasása is elegendő lenne, úgy, ahogyan az például Tar *Tájékoztató* vagy valamiféleképp Konrád *A látogató* című szövegében is látható. A szociográfus a társadalom jelölőinek vizsgálatával azok értelmét egy addig leplezett, ám ezek helyes olvasata során feltáruló újfajta (szocio)igazság megpillantásában jelölné ki, azaz az általa értelmezett jelek minden esetben efelé kell, hogy mutassanak.

A Szürke galamb ekként annak allegoréziseként is olvashatóvá válik, hogy mi történik akkor, ha egy szövegben egyszerre van jelen több, a saját transzcendens igazságát kisajátítani kívánó kód, ugyanakkor hiányzik az a szövegfunkció, az *isten szeme*, amely nagy elbeszélésként kijelölhetné melyik az egyetlen igazság, amely a szöveg végpontja lehet. A jelentésadás folyamatának ilyen felforgatásának, illetve a különböző műfaji kódok együttes jelenlétének alapvetően háromfajta következménye lehet a regényben.

Elsőként, mint az az *Isten szemében* is látható, de valójában az életmű számos pontján felfedezhetően, nem válnak el élesen egymástól a különbözőképp fókuszált szereplők, illetve a narrátor elbeszélésmódjai: a függő, szabad függő, egyenes, valamint szabad egyenes beszéd modalitásai úgy váltakoznak, hogy eközben nem látszik különbség közöttük igazság- és tudástartalmuk szerint. Annak ellenére, hogy szinte a teljes regény (ahogyan *A mi utcánk*) egy harmadik személyű narrátor elbeszéléseként olvasható, ezt rendszeresen, valamint szinte mindig jelöletlenül és észrevétlenül törik át az általa megszólaltatott szereplő-elbeszélők szövegei. Borbán és Vámos halálával, illetve Szűcs elmegyógyintézeti száműzetésével metaforikusan kiíródik a mindentudó elbeszélői pozíció a szövegből, s ahogyan korábban Terka és vele párhuzamosan a narrátor is feloldódott a Görbe utca „mi”-jében, úgy a *Szürke galambban* is szintén a városi tér szereplőjévé változik. E tekintetben tehát nem csak a szövegen belül metaforizálva, de a poétika szintjén sem válik külön olyan elbeszélői hang vagy tudat, amely egységesen fogná össze a szétszalazódó beszédmódokat. Ugyanakkor ez nem azt jelenti, hogy a szerzőnek nincs valódi többlettudása, hiszen Vámos esetében épp az derült ki, hogy olyan eseményeknek is tanúja, amikre másnak nincs lehetősége. Borbán és Szűcs esetében is látható volt valami hasonló, ám e tudás nem terjed át a többi szereplőre, így nem alakul ki közös nevező, amely a többletet kifejezhetné. Mindez rokonságot mutathat a *polifonikus regény* bizonyos jellemzőivel,¹⁴² amennyiben a regényszöveg egészét nem egyetlen hang, hanem egymás *mellé* rendelt hangok sokaságának összhangzata jelenti. „[N]em jellemek és sorsok sokasága bomlik ki egy egységes, objektív világban, valamely egységes szerzői tudat fényében, hanem éppen egyenrangú tudatok és világlátások sokasága

¹⁴² Ennek bizonyos aspektusaira mutat rá Dömötör Edit tanulmánya is. Vö.: DÖMÖTÖR, „Nyomozás és olvashatóság...”

kapcsolódik itt össze valamilyen esemény egységében anélkül, hogy ezáltal a közöttük húzódó éles határok elmosódnának. S ebben az értelemben teljesen igaz, hogy Dosztojevszkij főhősei már alkotójuk eredeti szándéka szerint sem csupán a szerző szavainak objektumai, hanem egyben saját, közvetlenül őket kifejező szavaiknak a szubjektumai is.”¹⁴³ Mindez nyilvánvalóan nem jelenti azt, hogy a *Szürke galamb* valami módon egy Dosztojevszkij-verzióvá változna – mint ahogyan legalább ennyire nyilvánvalóan nem avanszált posztmodern szerzővé Tar sem –, de bizonyos jellemzőiben megjelenít egy olyan formahagyományt, amely átszűrődik a szociografikus felületen.

Ez a rendkívül demokratikusan kezelt szerep egyébként mintha valamiféle szövegszerű leképződése lenne azoknak a talán metafizikus és komplexitásukban vagy képlékenységükben talán kissé megfoghatatlan, a recepcióban jelzőként használt fogalmaknak, mint a szolidaritás vagy a részvét. Mintha Tar azért tudná felidézni az olvasóiban ezeket, mert szerzőként nem különíti el magát attól a tértől és lakóitól, amiről a szövegei szólnak. „Azt, hogy – és ahogyan – nincs mindent (jobban) tudó elbeszélő, csak olyan, aki együtt beszél szereplőivel; azt, hogy Tar elbeszélője minduntalan átadja a szót, hogy nem keres motívumokat, hanem ezeket a szereplők maguk tárják fel vagy rejtik el, hogy szereplői nyelvét, amely az számukra a világ alakítója, formába öntője is, átveszi, és így velük lát és láttat.”¹⁴⁴

Emellett pedig mindez talán olyan objektív (azaz poétikai, grammatikai, tehát szövegszerűen vissza- és nyomon követhető) alapot is jelenhet, amely által a különböző alkotások minőségükben is megkülönböztethetőkké válnának egymástól; nem csak egyfajta etikai, de esztétikai kritika textuális bizonyítékai is lehetnek. Ahogyan erre korábban már általam is idézett kritikájában például Margócsy István is rámutat, a jelöletlenül egymás hangjába vagy fókuszába lépő elbeszélések az életmű legjobban sikerült darabjai. „[N]em tisztázza a beszédhelyzetet, s az olvasó számára eldönthetetlennek hagyja, ki is beszél, ki is szólalt meg az egyes mondatokban (alighanem ezek a legjobb pillanatai Tar írásainak).”¹⁴⁵

Ennek a kritikai szinteződésnek egyik példája lehet a *Zárkert*¹⁴⁶ című novella is, amely bizonyos tekintetben mintha *A mi utcánk* prototípusa lenne: mindkét szöveg egy zárt közösség szerveződésébe, viszonyaiba és mindennapjaiba enged belátást, valamint az egyes szereplők és események egyképp nem csak a róluk szóló fejezetben vagy bekezdésben jelennek meg, hanem mások által elbeszéltekben is. Azonban *A mi utcánk* rendkívül

¹⁴³ Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (Budapest: Gond-Cura Osiris, 2001), 10–11.

¹⁴⁴ KÁLMÁN C., „Szabad, függő...”, 83.

¹⁴⁵ MARGÓCSY István, „Tar Sándor/ Nóra jön...”, 76–77.

¹⁴⁶ TAR Sándor, „Zárkert”, in TAR Sándor, *A te országod* (Budapest: Századvég, 1993).

érzékletesen és óvatosan, többek között pont a különböző elbeszélői hangok és szólamok egymásba csúsztatásával ugyanazt a dolgot több oldalról és állásfoglalás nélkül tudja bemutatni. Ebben pedig mintha egy Bahtyinhoz köthető meglátás köszönne vissza. „Általában véve a bahtyini világnézet kevés helyet hagy a privát szférának; időnként nyelvszemléletének ez a sűrűn lakottsága a szovjet típusú közösségi lakásokban hagyna bennünket, amelyek vékony válaszfalai biztosítanak, hogy sose lehessen igazán kizárni mások beszélgetéseinek interferenciáját.”¹⁴⁷ Ahogyan Bahtyinnál a társbérleti lakások egymásba szűrődő hangjai, úgy *A mi utcánk* és a *Szürke galamb* hasonlóan zárt és kevésbé privát terében is mintha egymásba folynának a lakóközösség különböző szólamai, amelyek végül a szövegek poétikai szerkesztettségét, illetve ismeretelméleti állásfoglalását is jelentékenyen befolyásolják.

A *Zárkertben* azonban mintha egészen más lenne a helyzet: „Karasné arrébb tett a háti permetezőt az asztal mellől, a széket tette a helyére, itt is kellene egy kis rendet csinálni, mondta hangosan, de az istennek van kedve ebben a melegben még élni is, a tök is ott szárad az asztal alatt, a múlt héten akarta megfőzni, akkor a ruhák is összevissza, mosatlan edényeken, ételmaradékokon rajzanak a legyek, de a fene így egye meg, majd megcsinálja, ha hűvösebb lesz egy kicsit.” [ZK. 229.] A probléma (?) talán elsősorban nem az, hogy elbeszélő itt mintha nagyon is látványossá tenné magát, hiszen – mint az később láthatóvá válik – *A 6714-es személy* még idézőjelekkel is jelzi, ahol valaki más beszél a narrátor helyett, de ebben a zártkerti térben Karasné foglalja el azt a pozíciót, amit az *Isten szemében* vagy a *Szürke galambban* Terka vagy Vámos nem tudott: nem egyenrangú a többi szereplővel, szólamai kiemelkedik a többieké közül, felettük áll. Pedig a novella alapszerkezete lehetővé tenné, hogy ne így tegyen, hiszen a szerveződését egyrészt a különböző a kertekből és kerítéseken át egymást minduntalan megfigyelő, kukkoló szomszédok, másrészt az ezekből fakadó pletykák jelölik ki, ami igazán lehetővé tenné a fókuszpontok szétszóródását. Mivel a narrátor mindössze egyetlen szereplő, Karasné szemszögéből engedi láttatni az eseményeket, az ezekhez fűzött kommentárok rendre egy *mindent jobban tudó* véleményeivé válnak. „Tessék, most is látszik, tárva, nyitva az ajtó, az megy be, aki akar, ő meg biztosan a heverőn fekszik részegen, nem tud magáról vagy Szabóné pátyolgatja, lehet, hogy nincs is már meg a pénz, sőt, biztos! A vén mocskos észre sem venné, ha valaki akár mindet ellopná, el is vittek onnan már sok mindent, a jó cefrés hordókat, létrát, deszkákat, délre már nincs magánál, Siróék is ki-be járnak az udvarba, ő meg lassan már be sem mehet, mióta összeveszték emiatt meg Szabóné miatt.” [ZK. 230.] Mindez persze nem lenne problematikus, hiszen a pletykának

¹⁴⁷ Clare CAVANAGH, „The Forms of the Ordinary: Bakhtin, Prosaics and the Lyric”, *The Slavic and East European Journal* 41, 1. sz. (1997), 49.

talán egy alapvető tulajdonsága az ítélkezés és jobban tudás, és talán ez a motívum *A mi utcánkban* is megjelenik, ám ott ezt később árnyalja többi szólam, míg itt mindössze Karasnée hömpölyög végig a novellán, így eltűnni látszik Tar erényeként oly sokszor emlegetett részvétlen, és pártatlan bemutató jelleg.

II.2. A mellérendelt narrátor

Úgy tűnik azonban, hogy *A mi utcánkban* és a *Szürke galambban* látható, a narrátornak a többi szereplő-elbeszélővel egyenrangú megszólalóvá tételével létrejövő polifonikus narrációs technika nem csak ott, de más helyeken is megjelenik az életműben, például az egyik legkorábbi darabjában *A 6714-es személy*¹⁴⁸ című novellában is.

A szüzsé ez esetben az utcához, zártkerthez hasonló, de egy még inkább zárt teret, a munkásvonat világát, a szerelvények belső életét, szociokulturális szerveződését láttatja. A leírás azonban ez esetben sem egyetlen, felettes vagy kiemelt fókuszpozíción keresztül zajlik, hanem ahogy a többi mű esetében is (kivéve persze a *Zártkertet*) látható volt, a narrátor elvegyül a narrált tér szereplői közt. Ennek következtében azonban ez esetben nem a különböző szólamok igazságtartalma szerinti szinteződés veszik el, hanem az rend, amely ezeket, illetve a különböző beszélők megszólalásainak határait elválasztaná egymástól, annak ellenére, hogy a szöveg idézőjelekkel mutat rá az elbeszélő váltására. „»Nincs is abban semmi, komám, én csak azt nem szeretem, ha hajsza van benne.« »Te szájba lökött állat, hát nem láttad, hogy kimentem a tízessel, hát nem láttad?« A peronon a legtöbben leülnek a padlóra, kabátot, újságpapírt terítenek egyesek maguk alá, az ajtó nyitva mindkét irányban, jobb oldalon két középkorú férfi ül egymás mellett a lépcsőn, ordítva egy más fülébe énekelnek. »...nekem, komám, elhihetitek, hogy a sánta nő a legjobb. Állva.» [SZ. 22] A nagy elbeszélő hiánya miatt az egyes megszólalások folyton megszakítják egymást, a különböző elbeszélők, beleértve a narrátort is, minduntalan egymás szavába vág, hiszen nincs olyan pozíció a szövegben, amely súlyosan elrendezné őket, egy egységes, elejétől-a-végéig elbeszélésfolyammá.

A *6714-es* e tekintetben a zenei műszó eredeti jelentésében nem tekinthető polifonikusnak, hiszen nem a különböző részleges szólamok összhangzata alakítja ki az elbeszélés harmóniáját, azonban teljes egészében kakofonikusnak sem, hiszen egyértelműen zajként sem értelmezhető. Egy másik zenei fogalom kölcsönvételével a novella poétikai struktúrája, inkább kontrapunktívnak látszik, azaz minden megszólaló önálló és teljes értékű

¹⁴⁸ TAR Sándor, „A 6714-es személy”, in TAR Sándor, *A 6714-es személy* (Budapest: Magvető, 1981).

szólamot beszél és e különálló szólamok összhangzata teremti meg a narráció egészének struktúráját. A korábbi, a *Szürke galamb* polifonikusnak nevezett struktúrához képest a különbség tehát javarészt abban áll, hogy ugyan rendkívül hasonlóan itt is „*egyenrangú tudatok és világlátások sokaságával*” találkozhatunk, ám ezek nem feltétlenül kapcsolódnak össze, másrészt semmiképp sem „*valamilyen esemény egységében*”, hiszen az eseményeket épp folytonos megszakítottságuk, töredezettségük jellemzi. Sőt A 6714-esnek nincs is a szó szoros értelmében vett története, amely legalább úgy tenne, eljutna valamilyen kiindulóponttól egy végállomáshoz, hiszen a szerelvénynek is mindössze az induló állomását ismerjük meg, a novella 'története' így nem más, mint a benne egymásba kavarodó elbeszéléstöredékek összhangzata.

Mindezt hangsúlyozza a címben is már kiemelt vonat is, hiszen mint az utazás tere, a kontrapunktív megszólalásoknak közege maga is rögzítetlen tér, folyamatos mozgásban van, így nem képes olyan statikus helyzetet elfoglalni vagy az utazók számára elfoglalhatóvá tenni, amely lehetőséget adna az elbeszélések jobban szétszálazott elrendezésére. „[A] vonat viszonyok rendkívüli nyalábjait gyűjti egybe, hiszen áthaladunk rajta, a segítségével haladunk egyik pontból a másikba, végül maga is halad”¹⁴⁹. Annál is inkább, hisz a szerelvény (a domborzatot leszámítva) vertikálisan mozog, így sem szimbolikusan, sem 'fizikailag' sem tud olyan felettes pozíció leképezni, mint amelyet Terka dombteteji házának padlása, vagy a *Szürke galamb* emeleti lakása. E tekintetben tehát a 6714-es személy szerelvénye *nem-helynek* tekinthető, hiszen egyrészt hangsúlyosan megbontja az egyénivé válás lehetőségeit azáltal, hogy kontrapunktív poétikai technikája ellehetetleníti bármely saját szólam kiemelkedését, továbbá azért is, mert mindez a szöveg történetiségét is felfüggeszti. „Amennyiben a hely identitást, viszonyokat és történetiséget feltételez, a tér, mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál, nem-helyet hoz létre. A hipotézis, mely mellett itt érvelünk, az, hogy a szürmodernitás nem-helyeket teremt, vagyis olyan tereket, amelyek önmagukban nem antropológiai értelemben vett helyek, és amelyek a baudelaire-i modernitással ellentétben nem építik magukba a múlt helyeit.”¹⁵⁰

Az egymás szavába vágó, szaggatott elbeszélő eljárásnak köszönhetően a szöveg élőbeszédszerűvé válik. Mindez azonban nem elsősorban a közlések modalitásában vagy tartalmában nyilvánul meg, hanem *működésében*, ugyanis a szöveg mintha arra tenne kísérletet, hogy egy (vagy több) vonatkocsi belsejében zajló kaotikusan örvénylő

¹⁴⁹ Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, ford. SUTYÁK Tibor, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 149.

¹⁵⁰ Marc AUGÉ, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford.: Fáber Ágoston (Budapest: Műcsarnok, 2012), 47.

beszélgetésfoszlányok sokaságának összességét reprezentálja, vagyis azt, hogy *hogyan* hallhatók a különböző utazók szólamai *ott és akkor*. S ennek mintha két, ám egymással nagyon szorosan összefüggő következménye lenne.

Egyrészt a vonat nem csak heterotopikus, de heterokronikus térré is változik. „A heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak, vagyis valami olyasmit eredményeznek, amit a tiszta szimmetria kedvéért heterokroniának nevezhetünk; a heterotópiák működése csak akkor teljesezhet ki, ha abszolút szakadás áll be az emberek és a hagyományos emberi idő viszonyában”.¹⁵¹ A szerelvény olyan közegeként fogható fel, amely felfüggeszti az idő lineáris haladását, azaz felborítja az elsődleges-utólagos sorrendjének bevett kronotopozsát, igaz ez esetben – a *Szürke galamb*tól eltérően – nem a szerző és az általa létrehozott szöveg, hanem a megszólalók és megszólaltató viszonyában: az itt helyet foglaló narrátor a kontrapunktív szerkezetben, az élőbeszédszerűség működésének megfelelően *egyszerre* hallja a különböző szólamokat.

A működésnek ez a pontosságra törekvő reprezentációja, azaz, hogy valóban az élőbeszéd és annak hallgatása jelenjen meg a szövegben, valamint időrendiség felborulása ugyanakkor mintha az írás és beszéd, a betű és a hang sorrendjét is felcserélné. A novella mintha ez alkalommal is a szocialista ideologikus igazságfogalommal szemben, valami empirikusabb megragadására törekedne. „Ez egy munkásvonat, az utasok nyolcvan százaléka részeg, és olyan zsúfolt, hogy maga még olyat nem látott... Hogy munkásvonatnak kellene a legtisztábbnak és legkényelmesebbnek lenni, azt én is aláírom, meg hogy szocializmus van, de ne kapjon a fejéhez majd, ha mást tapasztal, mint amit a kisdobos-eligazításon hallott”. [SZ. 18–19.] Ennek a nagybetűs Igazság megragadásának (egyik) retorikai eszköze lenne az élőbeszédszerűség, hiszen ez az *ott és akkor* pillanatában, és nem egy politikus és idealizáló távolságból mutatja be a vonat szociális és kulturális mintázatait. A nyelvnek ez a működés közben való bemutatása pedig mintha annak *ad hoc* jellegét, illetve rendezetlenségét is magában foglalná; a novella mintha az által törekedne a valóságosság hatékony megteremtésére, a hétköznapi élet megragadására, hogy a nyelvet nem egy utólagosan desztillált és elrendezett struktúrában mutatja be, hanem megtapasztalásának pillanatában, de legalábbis ezt a lehető legpontosabban imitálva. Ezzel pedig mintha sikeresen hozná létre azt a prozaikus műfajt, amely Bahtyin és az őt értelmező Morson olvasatában leginkább a nagypróza sajátossága, és amely Cavanagh értelmezésében mégsem teljes egészében jellemző arra. S mint talán látható volt valószínűleg azért, mert a Tar-szövegek nem, pontosabban nem

¹⁵¹ FOUCAULT, „Eltérő terek...”, 152.

pont úgy polifonikusak, ahogyan az orosz irodalomértelmezőnél megjelenik. „A prozaikusság, magyarázza Morson, »az emberi eseményekről való gondolkodás egy módja, ami a hétköznapi élet közönséges, rendezetlen, átlagos tényeire fókuszál, röviden a prozaikusságra.«”¹⁵² A különböző szövegek egymásba szűrődése tehát nem csak egy multifokális szerkesztettség, többszólamú prózanyelv megteremtését teszi lehetővé, mint például az *Isten szeme* esetében, de ezzel párhuzamosan, és még véletlenül sem függetlenül – az élőbeszédszerűség létrehozásával – mintha a hétköznapok empirikus valóságát is megragadhatóvá tennék. Ezek igazságfogalma ekképp egyrészt a különböző nézőpontok szétszóródásában, valamint a kaotikusan kavargó, épp használatban lévő nyelvben lenn tetten érhető.¹⁵³

Mindez pedig mintha újabb egyidejű egyidejűtlenségekre is rámutatna. Tar mellett, s vele szinte teljesen azonos időben Mészöly Miklós életműben is kiemelt szerep jut ugyanis a vonat-tematikának, illetve -metaforának, például a *Bolond utazás*ban vagy a *Térkép repedésekkel*ben. Ezek, tematikus azonosságuk mellett egyben a tari poétikától való elkülönбözödésüket is megvilágíthatják, így persze azt is, hogy egy azonos időben és egységesnek vélt irodalmi közegben, egy azonos téma körül mennyi fajta nyelvhasználat bomolhat ki egyszerre.

Például a *6714-est* inkább a dinamikuság jellemzi, hiszen egyrészt a novella terét jelentő szerelvénnyel, az ebben utazók és velük párhuzamosan az egymásba kavarodó, egymást megszakító beszélgetésfoszlányok is mintha folyamatos mozgásban lennének. Ezzel szemben a *Térkép repedésekkel* mintha inkább a statikusként, a megrekedtként lehetne leírható. Nem csupán azért, mert a szöveg nyitányában már hangsúlyosan jelöli a mozdulatlanságot („Egy órája állunk már nyílt pályán.”¹⁵⁴), hanem mert a narrátorra utalva is inkább a fényképszerűség kimerevítettsége és nem az élő nyelv dinamikája mutatkozik meg. „Fölállok, kinézek az ablakon, de úgy, hogy az anyát és csecsemőjét is lássam. Erős a holdfény. Szűkített blendéjű pillantással figyelem.”¹⁵⁵ E „kimetszett látvány” azonban mintha mégis valamiféle totalitás megjelenítésére lenne alkalmas. „Ilyen módon egy másik Mészöly-novella, a *Bolond utazás* vagonjára emlékeztet, amely mozgásban vagy vesztegelve, bizonyos pillanatokban ugyancsak elhatárolt helyszínt növel naggyá. A *Térkép repedésekkel* tere tehát

¹⁵² CAVANAGH, „The Forms of the Ordinary ...”, 41.

¹⁵³ A XX. századi lírai hagyományban ez az eljárás elsőként Apollinaire ún. „beszélgetőversei”-hez kapcsolódik, így például a *Hét fő Rue Christine* a fentiekhez hasonlóan az utcai élőnyelv-kavalkád megjelenítését, visszaadását kíséri meg.

¹⁵⁴ MÉSZÖLY Miklós, „Térkép repedésekkel”, in MÉSZÖLY Miklós, *Alakulások* (Budapest: Szépirodalmi, 1975), 767.

¹⁵⁵ MÉSZÖLY, „Térkép repedésekkel ...”, 767.

hol osztott, hol totális világgént működik, amelyből újabb és újabb mikroközegek nyílnak.”¹⁵⁶ Úgy látszik mintha Mészöly esetében egyrészt a rögzítettség, másrészt a Krasznahorkaitól Doktorától, Terka szobájának ablakából, vagy a *Szürke galamb* emeleti lakásából ismerős szűkített fókusz, mintha épp a teljesség megteremtésére adna lehetőséget, de ez itt sem a látvány totalitását jelenti, hanem a lemetszett kép alapján létrehozható egészet. Ezzel szemben Tar esetében, mivel a szöveg megfosztja az elbeszélőjét a rögzíthetőségtől, a totálissá nagyított kép helyett a nyelvjáték kaotikussága és aktualitása jelenik meg, amely így természetesen semmilyen történelmi-társadalmi egész megjelenítésére nem lesz alkalmas, viszont mégis – egy másfajta – valóságszerűséget teremt meg.

E tekintetben tehát a tari perspektíva nem annyira Mészöly különböző szerelvényeihez, sokkal inkább *Warhol kamerájához* hasonló. „Az idő, mint olyan, eleve fiktív rendbe helyezi az átéléseket. Az átélés viszont, önmagában, folyton arra törekszik, hogy objektiválja az időt; ami ebben az esetben a kikapcsolásával egyenlő. Jelen idejű akar lenni. A visszaadás – s általában a vissza- és előretétekintés – szükségszerűen fiktív és művi. Holott – objektíve – egyenrangú egyidejűségek egymásmellettiségéről kellene inkább beszélnünk. A kamera ezt teszi, a maga szűk látvány-világában; s ettől olyan személytelenül objektív. Mi a személyes objektivitás »négyesgyöttesítésével« küszködünk. Ha az eddiginél árnyaltabb pontossággal akarjuk ábrázolni, ami van, ami történik – időtlenített pillanatot, pillanatok sorozatát kellene hitelesítenünk. Nem a világ s az élet epikus; a mi értelmező egyszerűsítésünk helyez mindent kommunikációs kronológiába, hogy »rendet« vigyen az egyenrangúságba, a létezés-közérzet álomszerű egyidejűségébe. Tudósításunk – bármilyen szinten – nyomban előadás is. Az új igény megidézni szeretne.”¹⁵⁷ Bár Tar „kamerája” hasonlóképp kimetszett látványok, térszeletek bemutatásával működik, mint a *Térkép repedésekkel*, a 6714-es esetében inkább az *egyenrangú egyidejűségek egymásmellettiségéről* lehet szó. Ez, mint ahogy a Warhol-film esetében sem a narratíva, vagy az olvasás/nézés során jön létre – hisz ezek szükségszerűen az időbeliségbe zártak –, hanem az *átélésben*, azaz a befogadás során létrejövő értelmezői affekcióban.

Mindkét alkotás (Warholé és Taré) esetében ez a hatás azért jöhet létre, mert látszólag mindkettő lemond a beavatkozásról. „A film nem egyéb, mint amit a kamera be tud fogni, ami eléje kerül. A beavatkozás csupán annyi, hogy időnként újratöltik a gépet. Tehát gépiesen,

¹⁵⁶ KOVÁCS Krisztina, „Térkép repedésekkel: Táj- és térképzetek Mészöly Miklós novellájában”, *Forrás* 42, 3. sz. (2010), 90.

¹⁵⁷ MÉSZÖLY Miklós, „Warhol kamerája: A tettenérés tanulságai”, in MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája* (Budapest: Szépirodalmi, 1993), 136-137.

tökéletes érintetlenségben rögzítik a történeteket.”¹⁵⁸ Narratíváikból eltűnik az alkotói funkció, aki látványossá tenné, hogy van valaki, aki elrendezi a különböző eseményeket, valamilyen eleje-közepe-vége struktúrába kényszerítené őket. Ugyanakkor a beavatkozás hiánya mégsem jelentheti a teljes objektivitást, hiszen a nézőpontja megmarad, még ha mozdulatlan is, csak egy eleve kimetszett (értelmezett) látványt hozhat létre, hasonlóan, ahogy a *Sátántangó* Doktoránál is látható volt. Tar esetében ez értelemszerűen nem a látvány, hanem a hangok egymásmellettségében jelenik meg. A szöveg azért válhat kontrapunktívvá, mert az átélésben (nem az olvasásban) kiiktatódik a hangok kronológiája. „Ugyanennek a valóságdarabnak megfelelő kommunikációs hangvilág – a beszéd – elvileg szintén rögzíthető így; de nem értelemszerűen is. Az már csak kiemelt, kitüntetett elemek idődimenziójában érthető meg, az egymásra-következés tagoltságában; hogy több legyen, mint láрма. A látvány, a mozgás is egymásra-következés, de kihangsúlyozott térdimenzió is elég, hogy valamilyen összértelmet közvetítsen; anélkül, hogy meg kellene bontania az elemek egyenrangúságát.”¹⁵⁹ A *6714-es*nél is megjelenik a kamera (mikrofon?) perspektívája, hiszen ő is valamilyen gyújtópontból rögzíti a szerelvény hangjait, ám az utólagos beavatkozásról, elrendezésről, az időrendiség felállításáról és desztillálásáról lemond.

A *6714-es* és benne a *6714-es* szerelvényének kavargó, egymás mellé rendeződő időrendjében, pontosabban épp ezáltal kialakuló időtlenségében viszont úgy tűnik, hogy abban a momentumban, amikor sikeresen létrejön az élőbeszédszerűség, eldönthetetlenné válik, hogy az írás hozza-e létre azt vagy fordítva. Valószínűleg azért is, mert időtlenné váló gomolygás felfüggeszti a kronológia lineáris viszonyait. Ha az írás *pontosan* ismétli vagy mutatja be a beszédet, akkor az előbb és utóbb sorrendje nem csak az egyszerre felhangzó szövegek, illetve a vonat eltérő ideje miatt borul fel, hanem amiatt is, mert eldönthetetlenné válik, hogy a betű a hang *utólagos* lejegyzése-e, vagy a szöveg voltaképpen az írás közben hozza létre beszédet, a beszéd szimulákrumát, azaz az ’élőbeszéd’ valójában az írás során keletkezik, vagyis a szöveg olyan alakzata, amely egyébként annak a *valósághatását* teremti meg. „Inkább azt szeretnék sugalmazni, hogy az írás állítólagos származtatottsága, bármily valóságos és masszív is, csupán egy feltétellel volt lehetséges: hogy az »eredeti«, a »természetes« nyelv sohasem létezett, sohasem volt intakt, érintetlen az írástól – hogy maga is mindig írás volt.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ MÉSZÖLY, „Warhol kamerája...”, 130.

¹⁵⁹ MÉSZÖLY, „Warhol kamerája...”, 134–135.

¹⁶⁰ Jacques DERRIDA, *Grammatológia* (Szombathely: Magyar Műhely/ Életünk, 1991), 91.

Úgy tűnik tehát, hogy a tari nyelv figurativitásának egyik fontos eleme, hogy a látszólagos valóságyszerűség megteremtése közben ez elrejti vagy eltörli az empirikus környezet (referens) és az irodalom (jelölt) közti különbséget azáltal, hogy egyrészt eldönthetetlenné teszi, ki beszél, másrészt, hogy a valóságtermelés közben pont a fiktív és nem-fiktív határait teszi átjárhatóvá. Mindez azért is fontos, mert mindez egész alapvetően határozza/határozta meg az olvasás lehetőségeit is.

A *6714-es*, illetve ebben a narrátor elhelyezkedésének kérdésköre ugyanakkor, *A mi utcánk* vs. *Zárkert* kapcsán már előkerült esztétikai különbségtétel lehetőségének egy másik megközelítésmódjában újra szövegszerűen is bizonyíthatóvá teszi, hogy mely pontokon és miért láthatóak egyenlőtlenségek a Tar-életműben. Az *Az a fényes csillagban*¹⁶¹ ugyanis mintha egy hasonló szituációt lehetne felfedezni, mint a korábbi szövegben, ám ezúttal a narrátori tekintet, ahogyan a *Zárkert* esetében is, mindössze egyetlen szereplő nézőpontjával válik azonossá, a legutóbbi Tar-kötet címadó szereplőjével, Vén Edéével. A korábbi szövegek alapján is az volt látható, hogy talán azok tűnnek kevésbé sikerültnek, amelyek jól láthatóvá teszik elbeszélőjüket (vagy legalábbis azok tűnnek jobbnak, amelyek nem), mert ilyenkor épp az a különböző tudatokkal azonosuló, szenvtelen elbeszélői hang tűnik el, amely a Tar-szövegek legjavát szervezi. És sajnos így van ez itt, illetve a teljes *Vén Ede* kötet esetében is. Emiatt ugyanis a *Fényes csillagban* a szenvtelen bemutatást minduntalan felülírja a nosztalgia. „Mások a vonatok is máma, gyorsan mennek, rohannak, de az utasok sem olyanok, mint régen, mikor lármás asszonyok, emberek szálltak fel, szálltak le, nem táskával, bőrönddel, hanem megpakolt kosarakkal, szatyrokkal, élénk gyerekek szaladgáltak a folyosón, játszottak, az asszonyok nyájasan szóltak az idegenhez is, elmondták honnan jöttek, hová tartanak, vásárra, piacra, a rokonokhoz vagy csak körülnézni Pesten.” [FCS. 33.] Az elbeszélő mintha épp annak a narrációs eljárásnak, a hangzavar és láрма hiányán keseregne, ami a *6714-es* esetében még megvolt, miközben – meglehetősen ironikusan – ezt a csendet vagy egyszólamúságot épp ő hozza létre. A *tudatok sokasága* helyett itt mindössze egy, egységes hangban bomlik ki az egész novella, s végül válik egy régen-minden-jobb-volt kesergéssé. Mintha a narrátor elveszítené a képességét, hogy más szereplők fókuszán keresztül (is) láttasson, megszólaltassa a polifóniában vagy kontrapunktív szerkezetben ezeket a (belsővé váló) külső hangokat, hiszen ezeket már sajátja uralja, így nosztalgiája válik azzá a *nagy elbeszéléssé*, amely egyetlen szólamként felcsendülhet a szövegben.

¹⁶¹ TAR Sándor, „Az a fényes csillag”, in TAR, *Az alku...*

II.3. Metafizikus műfaji kódok és a mindentudó elbeszélő hiánya

E hosszabb, ám talán nem teljesen tanulságok nélküli kitérő után azonban érdemes visszakanyarodni oda, hogy milyen következményei vannak még a *Szürke galamb*ban annak, hogy egyszerre több a metafizikus igazság megragadására törekvő műfaji hagyomány is van jelen a regényben, amely ugyanakkor mellőzi a legitimáló pozíciót, amely egyiket vagy másikat a szöveg nagy elbeszéléseként kijelölné. Ennek egyik következménye a narrátor azonos helyiértékű válása a szöveg többi megszólalójával, illetve a poétika hol polifonikussá, hol kontrapunktívvá válása.

Másodsorban ennek hiányában a regényszöveg is felrepedezik, nem tud létrejönni olyan egységes szerkezet, amelyben a *pókfonalak* összeszönnék a különböző elbeszéléstörödékeket. Ez Bán Zoltán András kritikáját is más fénytörésben mutathatja meg. „Nekem az volt az érzésem, amikor végigolvastam, hogy rettentően mozaikos, bizonyos értelemben szétesett, szétszilárdott szöveg, nagyon sok szálát nem tudtam követni, és talán az író sem tudta követni önmagát. Mintha maga Tar sem tudta volna, hogy pontosan mit is akar.”¹⁶² Az észrevétel mintha arra irányulna, hogy Tar nem rendelkezett azzal a szerzői fegyvellemmel, ami egy egységes hangon megszólaló narratíva létrehozásához kellett volna. Ugyanakkor a mozaikosság talán sem e „hibából”, sem az Angyalosi által kiemelt keletkezési körülményekből fakad (azaz, hogy folytatásokban jelent meg), hanem a szöveg szemiotikai rétegének következménye. Az egymásra csúszó elbeszélésmódok a felettes én hiányában képtelenné válnak a saját metafizikus igazságukat megragadni és kimondani, minduntalan kioltják egymást, így nem rajzolható meg a logikai kapcsolatok *vörös fonala*, mely végén az olvasó számára világossá válna, mi is a célpont, ahová megérkezett (a szöveg és az értelmezés). S mivel a végére sem *rendeződnek el súlyosan a dolgok*, a koherencia a narráció közben is felrepedezik, hiszen nem lesz, ami összetartaná a különböző törödékeket. Erre utalhat az is, hogy a belső tükörként funkcionáló SZÜRKE GALAMB című füzet is hasonló módon épül fel. „A Galambos Ember füzete olvasatomban a regény poétikai működésmódjának allegóriája: hétköznapi élethelyzetek, történetek olyan mozaikja, amely azonban valami mélyen rejlő tragikumot közvetít. Ahogyan a füzet újságkivágásokból, összeollózott bulvárcikkekből áll, persze a galambos Ember reflexióit is tartalmazza, úgy a

¹⁶²ANGYALOSI et al, „Irodalmi kvartett...”, 88.

regény is apró, látszólag hétköznapi történeteket leíró mozaikokból, az átlagos mindennapiságból vett fragmentumokból építkezik.”¹⁶³

Harmadrészt pedig különböző valóságfokon és egymás mellett, de semmiképp nem alatt-fölött felcsendülő szólamok egyben a reális kategóriájának értelmezését is megnehezítik. „Mikor először tudósítottak arról a rejtélyes megbetegedésről, amely szinte válogatás nélkül szedi áldozatait, lefolyása pedig ijesztően tragikus (gyors kivérzés orron, szájon), a betelefonálók közül sokan akkora baromságnak találták a betegség leírását, hogy az már csak egy zavart elme találmánya lehet. Az események azonban a rádiót igazolták.” [SZG. 186.] Az OST-WEST rádióadása a járvány pontos bemutatásával a városban zajló események szinte Berkovits-féle dokumentarista igényű rögzítésére vállalkozik. A rádióadás számára mintha még létezne az empirikus vagy referenciális valóság, amely mintegy metafizikus alapként, vagy transzcendens jelöltként legitimálhatná a műsor tartalmát, ám az események, úgy tűnik, felülírják ezt, s már-már *hiperreálissá* válnának. „Minden kategória eljut az általánosítás legfelső fokára, s ezzel elveszíti minden sajátosságát, és beleolvad az összes többibe. Amikor minden politika, akkor már semmi sem politika, és a szónak többé nincs értelme. Amikor minden szexuális, akkor többé már semmi sem szexuális, és a szexualitásról lehullik minden meghatározás. Amikor minden esztétikus, akkor többé már semmi sem szép és semmi sem csúf, és maga a művészet is megszűnik. Ezt a paradox helyzetet, amely egy idea teljes megvalósulása, a modernista mozgalom beteljesedése és ugyanakkor a tagadása is, önmaga felszámolása önmaga túlhajtásával, azzal, hogy túllép a saját korlátain”.¹⁶⁴ A különböző szólamok egyenértékűvé válásával elvész az az aranyfedezet, amely a rádióhallgatók iránymutatója lehetne ahhoz, hogy elválasszák egymástól a valószerű, irreális és szürreális közti határvonalakat. Ennek hiányában azonban nem tudják értelmezni az OST-WEST gesztusát, amely ez esetben valóban tudósítana, azaz *utólagosan* mutatná be az eseményeket. Nem könnyíti meg a helyzetüket az sem, hogy bár a rádió hangsúlyosan csak beszámolna az eseményekről, máskor azonban mintha *előre* dolgozna, s létre is hozna híreket. „Először az érdekelte, honnan veszi az információt, hogy az ezredest megölték. Ez új volt a bemondónak, ő addig azt sem tudta, hogy ezredes az illető, az egész híryanagot a kilences buszon találta ki, de ezt nem mondta, pontosabban nem volt rá ideje”. [SZG. 187–188.] A rádióadások értelmezhetőségének bizonytalansága tehát egyrészt fakadhat abból, hogy a szövegtérben (ahogy ez már sok más esetben is látható volt) a különböző történetelemek nem válnak el

¹⁶³ BÖHM Gábor, „Regény és novella között: Szociográfiai látásmód és mikrorealizmus Tar Sándor *Szürke galamb* című regényében”, in *Befejezetlen könyv*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Kijárat, 2012), 87.

¹⁶⁴ Jean BAUDRILLARD, „Az orgia után”, in Jean BAUDRILLARD, *A rossz transzparenciája: Esszé a szélsőséges jelenségekről*, ford. KLIMÓ Ágnes és TÍMÁR Katalin (Budapest: Balassi, 1997), 14.

egymástól igazság-, vagy tudástartalmuk szerint, másrészt abból is, hogy az adó olykor felborítja az okozatiság sorrendjét, s nem csak *tájékoztató* az eseményekről, de mintha termelné is a valóságot.¹⁶⁵ E tekintetben tehát mintha ismét felfedezhetővé válna az életműben a *6714-es* esetében bemutatott szerveződés, vagyis a precíz reprezentáció végeredményben olyan szimulákrumot hoz létre, amelyben már kitapinthatatlanná válik, melyik az előbbi s melyik az utólagos.

Végül, de nem utolsó sorban a regény szereplői számára nem csak a reális és irreális, kitalált és referenciális, az igazság-valótlanság válik eldönthetatlenné, de az is, mi az, ami olyan jelként lehetne olvasható, amelynek jelöltje valamiféle értelmezésben megragadható lenne. „Tudja a bűn világában minden csupa jelkép, metafora. [SZG. 43.]” – figyelmeztet Borbán a regény legelején és ezzel mintha előre jelezné annak az értelemadásnak sikertelenségét, amellyel szembesít majd. A szövegben elválaszthatatlanná válik a felesleges és a releváns: sem a nyomozók, sem a többi szereplő nem tudja megragadni azt az interpretációs kódot (legyen az például a büntettré vagy egy szociografikus igazságra mutató), amellyel egy egységes értelmezést hozhatnának létre, így nem tudják elválasztani azt sem, melyik az, amelyik egyik vagy másik olvasat létrehozásához lenne szükséges, s melyik, amely máshová tartozik. „[A] város soha nem válik kizárólag elvont térré, ugyanakkor viszont a leghétköznapibb jelenetek mögött is állandóan ott érezhető az allegorikus többlet kockázata.”¹⁶⁶ E szelekció elbizonytalanodása következtében túlradnak a jelölők. Ha nincs kijelölhető végpont, amely magában foglalja azt a tudást, amely a szöveg egészét beragyoghatná, akkor, ahogyan a valóságos és nem valóságos esetében látszódott, *minden* valóságossá, minden jelképpé, jelölővé változik, azaz e ponton a regény mintha valóban elérne az *általánosítás legmagasabb fokára*, tehát oda, ahol minden jel és semmi sem az. A széttöredező poétika repedéseiben végeredményben így csupa *üres helyek* keletkeznek, a felettes tudás és narratíva hiányában azonban senki sem tudja, hogyan is kellene olvasni ezeket. „Ez a tetves madár úgymond jelkép is lehet... Tudom, vágott közbe az őrnagy, metafora, ahogy már volt szerencsénk erről értekezni, az ezredes meglepődve nézett rá. Maga figyel, mondta aztán, ez érdekes, de majd megszokom. Elmondtam mindent, amit tudunk, azaz úgyszólván semmit, és most magán a sor. [SZG. 71–72.]” Borbán és Csiszár számára tehát minden jellé válhat az értelmezésben, ám mivel hiányzik az a kód, amely a jelképek megfejtéséhez vezet, egyszerre mond a rendőr mindent és semmit. „[M]ár semmiféle

¹⁶⁵ A valóságtermelés hasonló narratívája jelenik meg Kertész Imre *Detektívtörténet* című kötetében is, ahol a hangsúlyozottan fiktív történetek és történettöredékek a regény egy pontján, bizonyítékként nagyon is referenciálisként kezdenek el működni.

¹⁶⁶ BÉNYEI Tamás, „Kisvárosi apokalipszis”, *Élet és Irodalom*, 1996. 05. 11, 16.

diskurzus nem lehet a másinak a metaforája, mert hiszen metafora csak ott lehetséges, ahol megkülönböztető terek és megkülönböztethető tárgyak vannak.”¹⁶⁷

II.4. A középpontnélküliség metaforája: a madár

Érdekes módon ugyanakkor e ponton a madár valóban jelképpé válik. Méghozzá egy olyan szerkezet metaforájává, amely a középpont hiányát jelöli meg középpontként, s amely e kettősségében határozza meg a regény struktúráját. Az állat ugyanis egyrészt a SZÜRKE GALAMB című füzet által egyszerre jelöli ki azt a valóban *szövegszerű* helyet, amely az olvasói számára biztosíthatná a sikeres értelmezés létrejöttét, ám legnagyobb bánatukra később visszavonja ezt, másrészt – mint erre Borbán ezredes is rámutat – azon rejtélyes betegségek metaforájaként és epicentrumaként is olvasható, mely a regény alapító aktusát jelenti. Végül pedig a nyomozás szempontjából vizsgálva felderítetlen marad, mégis felszínre hozza azokat a rejtett tartalmakat, amelyek eddig a városban láthatatlanul munkáltak, ám saját tartalmát, hogy tulajdonképpen mi is ez a betegség, továbbra is homályban hagyja. A *Szürke galambot* szervező *üres helyek* e tekintetben tehát nem teljes egészében az iseri¹⁶⁸ értelemben szervezik az értelemadás folyamatát, hanem inkább afféle fekete lyukakként, azaz olyan hézagokként, amelyeknek belső szerkezete, tartalma az eseményhorizontjuk mögé rejtőzve megismerhetetlen marad (ha úgy tetszik, sosem jut ki belőlük az értelemadás fénye), ugyanakkor felszínük megismerhető, illetve a körülöttük elterülő töredékek elhelyezkedéséből, a mozgások irányából nagy bizonyossággal lehet következtetni rájuk, tehát e radikális ürességükben mégiscsak meghatározzák a szerkezetképződés módját. A regény mintha úgy keltene a metafizikusság illúzióját, hogy megtartja annak működésmódját, ám a középpontját kiüresíti, hasonlóan ahhoz, ahogy a *Rinaldó* és az *Egyensúly* esetében látni lehetett, ahol szintén csak annyiban jelenik meg e metafizikusság, hogy felmutassa saját hiányát, illetve profanizáltságát. A fekete lyuk fogalma tehát a tartalom-, pontosabban a jelentésnélküliséget jelöli, a regény olyan szövegeffektusait, amelyekben jelölőként elsősorban nem a jelentéshez, hanem magához a jelölőfolyamathoz, ennek mozgásához, áramlásához és leginkább önmagához kapcsolódik, e tekintetben tehát „esztétikai negativitásként”, az „eltűnő jelenlét tudatának negativitásként” írható le. „Ami ilyen körülmények között válik láthatóvá, az esztétikai tapasztalat bohreri fogalmában, az

¹⁶⁷ BAUDRILLARD, „Az orgia után...”, 13.

¹⁶⁸ Vö.: Wolfgang ISER, „Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete”, ford. HÁRS Endre, in *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996).

nyilvánvalóan nem jelentés, hanem szubsztancia. De, legalábbis nekem úgy tűnik, ez kizárólag a jelölő szubsztanciája. Kafka híres leírása kapcsán, amikor is arról elmélkedik, hogyan hatott rá a zsidó színtársulat, Bohrer így ír: »Kafka nem annak összefüggésében olvassa a színészi kifejezést, hogy a színész mit fejez ki (voltaképp a szerepét), hanem csak magát a kifejezést olvassa.”¹⁶⁹ Ahogyan a bohleri értelmezésben Kafka nem magát a színész által közvetített jelentést olvassa, hanem magát a kifejezést, voltaképpen a jelölőt, úgy a *Szürke galamb* fekete lyukai sem valamilyen jelentés megragadására, közvetítésére tesznek kísérletet, hanem olyan jelölőfolyamatot működtetnek vagy imitálnak, amely ugyan felkelti a hagyományos jelölő-jelentés típusú rendszerek működését, ám valójában csak ezek mozgását, effektusait mutatja be. Éppen ezért jelentésük sem annyira, inkább csak jelenlétük lehet.

A szöveg effajta szerveződése, ahogyan a füzet kicsinyítő tükörként való szerepeltetése, ugyanakkor szintén Krasznahorkaihoz köti a *Szürke galambot*, hiszen ehhez hasonlóan például *Az ellenállás melankóliája*, a *Báró Wenckheim hazatér* regények középpontjait szintén egy olyan metafizikainak ható helyzet jelenti, amely egyrészt szintén kibontja a társadalom helyzetének rejtett darabjait, ugyanakkor a folyamat okaként szereplő rejtélyt mindvégig értelmezetlenül hagyja; ahogyan például a Tar-regényben a megbetegedések, a *Báró Wenckheimben* a fekete limuzinok, *Az ellenállásban* a tankerek jelentik e hiátust – rendszeresen vissza-visszatérnek, ám eredetükről, funkciójukról nem tudunk meg semmit. A *Szürke galambban* tehát a madár a középpontonélküliség, pontosabban az ennek helyén tatóngó fekete lyuk jelölőjévé válik, egyfajta hiánymetaforává, a szólamok, narratív rétegek egymás mellé rendeződésének egyik alapító aktusa, amely sok tekintetben épp a kezdet rögzíthetőségét vonja kétségbe.

Ehhez meglehetősen hasonló szerepben azonban nem csak itt, de pont az életmű első kötetének nyitódarabjában, *A madár*¹⁷⁰ című novellában is mintegy ősjelenetként is megjelenik. A szöveg azonban nem csak emiatt érdemelhet kiemelt figyelmet, hanem azért is, mert talán a korpusz legkevésbé Tar-szerű darabja. Egyrészt felidézheti az ezt sokszor jellemző pusztuló lakó- és ipartelepek világát, ez alkalommal is láthatóvá téve a szociografikus ernyőt. „Lehangoló volt a környék. Az épületek előtt kövek, papírok, linóleumdarabok, elhajlott vascsövek, mész, kiömlött festék, lécek, rudak, drót, mindenféle szemét, foltokban burjánzó gaz, máshol mély barázdák a teherautó kerekei nyomán. Elhagyott kutyák mászkáltak a törmelékűpok, bontási maradványok között, piszkosak, soványak,

¹⁶⁹ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor (Budapest: Ráció Kiadó – Historia Litteraria Alapítvány, 2010), 52.

¹⁷⁰ TAR Sándor, „A madár”, in TAR, *A 6714-es személy...*

sebekkel tele, apró nyüszítésekkel szaladgáltak ide-oda, szimatoltak a kövek között valami élelem után, el-eltűnve, majd újra előbújva valahonnan.” [M. 5.] Másrésről azonban a szöveg szerveződése sokkal inkább egy posztapokaliptikus lázálomszerű bolyongásra emlékeztet, amelyben meglehetősen szürreálisnak ható események történnek, igaz, másfajta, mint a *Szürke galambban*. „Mire visszafordult, hét-nyolc öregember már csak néhány lépésre volt tőle, rajongó szeretettel nézett rá, kezek, ujjak nyúltak felé; ösztönösen hátra lépett. Sutyorgó hangok, rekedt mosolyok és már szagik is. P. nem tudta hogyan viselkedjen, aztán egy meleg száj tapadt a kezére, és egy nedves kéz végigsimított az arcán. Mint ágak kapaszkodtak bele a ruhájába egyre többen, érthetetlen duruzsolással, sárgarépákat, karalábékat tartottak a szája elé, hátulról pedig egy nyúlfej közeledett el-eltűnve a tolongásban.” [M. 7–8.] A főszereplő P. e világban bolyong, pontosabban tévelyeg, ám a szöveg a szürrealitását tovább tetéztve egyfajta ismeretelméleti bizonytalansággal is nehezíti a kibogozását, hogy hol is járunk pontosan. „–Eltévedt?! – kérdezte P. elhűlve. – Igen, eltévedtem. Olyan egyforma itt minden. [...] P. felriadt. Semmit, csak... Szóval én is eltévedtem. – A nő elnevette magát, P. úgy érezte oldódott benne valami a szorongás (az első, az a legnehezebb!), néhány szóval elmondta, hogy keres egy címet, de sehol sem találja.” [M. 11.] A szöveg mintha eldönthetetlenül hagyná, a „felriadt” igében jelezve, hogy a különböző regiszterek keveredése azért jön-e létre, mert P. egy álom-jelenetben tévelyeg, vagy pusztán a nő beszéde közben bambul-e el és tér hirtelen magához.

A bolyongást végül egy *szürke madár* képe töri meg, aminek betörésével helyét a menekülés váltja fel, de ennek célja és oka továbbra is homályban marad. „Hosszú elnyújtott moraj hallatszott valahonnan, aztán felüvöltött egy sziréna. Az első emeleten jártak, amikor hirtelen megállt a nő. – A madár – suttogta lenyűgözve. P. is arra fordult, a hatalmas szürke test innen most úgy tűnt, mintha lebegne, talapzatát köd borította, de a kard jól látszott a begörcbült karmok között.” [M. 11–12.] A szürke madár, hasonlóan a *Szürke galambhoz* mintha szintén annak a középponti hiánynak vagy fekete lyuknak a szimbólumává válna, amely kijelöli ugyan a mozgás (itt menekülés) epicentrumát. Ugyan meghatározó erővel bír, ám eközben maga szimbolikusan is *ködbe vész*, tartalmáról, belső struktúrájáról ugyanúgy nem tudunk meg semmit, mint korábban a regényben: ismeretlen, mi is ez valójában, hiszen viszonylag nyilvánvalóan idézi fel a Turul-szobrok alakját, ugyanakkor e helyen mintha hús-vér valójában lenne jelen, s továbbra sem tudjuk, hogy mindez egy referenciális valóság vagy egy álomjelenet síkján történik-e, hiszen P. percepciójának feltérképezéséhez továbbra sem ad támpontot a szöveg.

Feltűnése a novellában pedig nem csak e motivikus (előre) ismétlésként érdemelhet figyelmet, hanem amiatt is, mert ahogy a SZÜRKE GALAMB füzet *mise en abyme*-ként utalt az őt befoglaló szöveg szerkesztettségére, *A madár*ban is megjelenik egy metapoétikus gesztus (igaz egészen másfajta): a novella zárlatában, kvázi csattanóként, a korábban olvasott események egy újabb történetbe íródnak bele. „Az örvezető hosszasan nézett rám, azt hiszem az volt a szándéka, hogy széttép. – Az elejét teljesen el lehetett volna hagyni – mondta később halkán –, teljesen értelmetlen az egész. Érti?! – kiáltott rám hirtelen, mert azt hitte alszom. – Lehet – mondtam, és megvontam a vállam. – Így nem lehet írni. Megrendelésre. Sötét is van. Meg nincs több papírom. A végén sűríteni kellett. – Igen – mondta az örvezető –, de azért németül pofáznak. Meg nézik a madarat. Ugye? Nem válaszoltam. – Magából soha nem lesz író. Elhiszi? – El. – Tudja, miért? – Mert nem tudok írni. És mert... – Meg megölöm magát egyszer. Úgy véletlenül.” [M. 15–16.] A két szöveg szürke madarai tehát nem csak a tekintetben hasonlóak, hogy az üres helyek metaforáiként is olvashatók, de abban is, hogy – bár másféleképpen – szintén mintha saját szövegük értelmezési lehetőségeit vinnék színre. A *Szürke galamb* azonos című füzete ugyanis végül egyáltalán nem járul hozzá sem a rendőri nyomozás sikeréhez, sem a járvány felderítéséhez, így a sikertelennek látszó olvasás figurája lesz, *A madár* pedig a cezúrával is jelölt színhelyváltásban mintha a korábban olvasott szöveg inszcenírozott befogadására is irányítaná a figyelmet. Márpedig az örvezető mondata („teljesen értelmetlen az egész”) mintha egyszerre utalna az értelmezés nehézségeire és a korábban látott ismeretelméleti bizonytalanságra is. A szöveg azért értelmetlen, mert ahogy a *Szürke galamb*ból is, úgy ebből is hiányzik az az aranyfedezet, amely alapján meghatározható vagy rögzíthető lenne a megszülető értelem, minden bizonnyal a katona sem tudja, hogy P.-t körülvevő világ azért ilyen-e, mert egy álomjelenetben jár, vagy azért, mert a realitás már-mindig kafkaian szürreális.

A madármetafora ugyanakkor az életmű egészét tekintve nem csak ehhez a hiátusként vagy fekete lyukként megjelenő középpont képéhez kötődik, de más jelentéstartományokkal is gazdagodik, amik, bár más fénytörésben, de szintén szorosan kapcsolódnak a metafizika kérdésköréhez. A szimbólum ugyanis több helyen a halálhoz kötődik, s bár a *Szürke galamb*tól sem idegen ez a jelentésréteg, ott a madarak által terjesztett halálos kór inkább a kezdethez (a szöveg és a nyomozás elindulásához) kötődik. Azaz a halál itt olyan terület, amellyel szemben a beszéd elkezdődik. „A nyelv a halál által húzott vonalon visszatükrözi önmagát: a találkozás mintha egy tükörben történne meg; s hogy megálljt parancsoljon a halálnak, mely őt megállítani érkezett, a nyelv nem tehet mást: életet ad saját magában önnön

képének egy olyan tükörijáték segítségével, amely önmagában határtalan.”¹⁷¹ Más szövegekben azonban a madár és a halál inkább olyan végpont, amely a beszéd lezáródásaként válik értelmezhetővé, illetve szorosan kapcsolódik a lélekhez is, tehát egy olyan transzcendens fogalomhoz, amelyek kiiktatásáról, kiüresítéséről tanúskodtak a korábbiak.

A *Csóka* című novella már a címében is egyrészt hangsúlyosan jelöli a madár-metaphora jelenlétét, illetve egyúttal a szöveg főszereplőjét is, a munkásszállóra érkező fiúcsapat egyik tagját. „A legfiatalabb, talán alig tizennyolc éves fiú vállán egy madár volt, egy csóka, méltósággal ült a helyén, amikor menet közben megingott, kiterjesztett szárnyai a fiú vállára borultak. Csúf egy állat, mondta a portás, amikor Máté és két társa, Ipoly meg Horog a pulthoz léptek, mit akartok itt vele? Ide nem szabad behozni semmiféle állatot! Máté, a legfiatalabb, csodálkozva nézett rá, ez nem állat, mondta, ez csóka!”¹⁷² [CS. 5.] A cím főnévi alakja ugyanakkor nem csak a madár és a fiú szinte metonimikus kapcsolatára mutat rá, de egyben, a homonímián keresztül a *Téli havakból* már ismerősnek tűnő emberi és állati dimenziók együttes jelenlétére is, hiszen a csóka mint az ember köznyelvi megnevezésének jelölője is értelmezhetővé válik, így, ahogy Laca, Máté egyszerre viseli magán az emberi és az állati attribútumait.

Mindez talán nem független a szöveg azon aspektusától sem, amelyre Lengyel Imre Zsolt mutatott rá: „a szöveg felől tekintve a *munkás*, a *szegény* vagy az *ember* mind »defiguráló figuráknak« látszanak.”¹⁷³ A *Csóka* látszólag az ember egyértelmű és egységes definícióját kínálja fel, ugyanakkor ennek valódi jelentése, -rétegei rendkívül nyitottak. Az a fajta *másság*, ami *Téli havakban* Laca esetében, az énen belül jelent meg, itt mintha a munkásszálló többi lakójával való viszonyban is megmutatkozna. „Na, elég! Kotrás innen, kiabálta a portás, van itt épp elég a fajtátokból!” [CS. 5–6.] A portás dehumanizáló kijelentésében mintha a „mi” és a „ti”, illetve a nem-cigány cigány ellentéte jelenne meg. Ez definiálja a fiúkat a másikként, ugyanakkor novellában később alig akad olyan eset, ami okot adhatna erre az elkülönítésre, hiszen a fizikai és nemi erőszak messze nem csak Mátéékat, de a többi lakót is egyaránt jellemzi. Úgy tűnik tehát, hogy nem csak az ember, de a Másik fogalma is szintén *defiguráló figura*, azaz közelről figyelve sem az én sem a másik nem

¹⁷¹ Michel FOUCAULT, „Nyelv a végtelenhez”, ford. SUTYÁK Tibor, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 61.

¹⁷² TAR Sándor, „Csóka”, in TAR Sándor, *Miért jó a póknak?* (Budapest: Szépirodalmi, 1989).

¹⁷³ LENGYEL, „»Nincs vége« ...”, 882.

rendelkezik olyan egységes definícióval, amely felől tekintve önmagukat vagy akár aszimmetrikus ellentétekként egymást meghatározhatnák.¹⁷⁴

Minden bizonnyal ezt támasztja alá a szöveg névadási gesztusa is. Máté ugyanis a munkásszállóra való bevonulás után az eredeti helyett a Csóka becenevet kapja, ezzel is hangsúlyozva az állati és emberi összefonódását, amelyet még inkább kiemelhet, hogy a csóka rendre tükrözi a fiú hangulatát és/ vagy viselkedését, így mintha valóban egymás metonímiáivá, illetve kiegészítésévé válnának. „Csóka, mondta Misi ábrándozva, a két Csóka. Csóka kiáltotta Horog, kereszteljük meg! Úgy van, mondta Ipoly, és leköpte a fiút, nevettek, nincs nyálam, mondta az Öreg, adjatok már! Hét, tért ki Máté Horog köpése elől, elég már! Az asztal mögé menekült, egy törülközőt tartva maga elé, a madár a fejére repült, harciasan nézett körül, szárnyáról csorgott a nyál.” [CS. 12.] Ebből a szempontból a tulajdonnév sem igazán az egyértelműsítés, a társas közegben való kijelölés funkcióját ölti magára, hanem a jelentés, az állati és emberi elhatárolásának bizonytalanságát. A novella zárlatának fényében azonban ezt a gesztust nem csak a Csóka, de a Máté név is erősíteni látszik. „Csókám, kismadaram, kiáltott a fiú boldogan, itt vagy? A madár fejéhez dörzsölte arcát, simogatta szárnyait, aztán az elröppent néhány métert, hívogatóan, a fiú utána, aztán újra, játszottak, a fiú nevetett, kitartha karjait, mint a szárnyakat, köröztek, íveltek önfeledten, aztán a madár rikkantva röppent, ki, a végtelenbe, a fiú utána, és boldog kiáltását magával vitte a mélybe.” [CS. 35.] Az öngyilkosság felől tekintve a csóka már nem, vagy nem csak mint az állati, a Másik jelölője válik értelmezhetővé, de mintha Máté apostol attribútumára, az angyalra vagy szárnyas emberre is utalna, miközben a madár eredeti, transzcendens szimbolikáját is őrzi, az égbe emelkedés, a lélek és a szellem figurájaként válik olvashatóvá.¹⁷⁵ Így azonban a munkásszálló egyfajta rendkívül profanizált és kifordított Purgatóriumként is értelmezhető, amennyiben szerkezete szintén lépcsőzetes, illetve az ég felé való haladás a legfelsőbb szintet elérve válik lehetségessé. Máté alakváltozatai azonban e zárlat fényében nem csak az állati és emberi, de az emberi és transzcendens vagy angyali ellentéteinek kioltásaként is értelmezhetők.

¹⁷⁴ Mindez rokonságot mutathat azzal a jelenséggel, amellyel a Bevezető fejezetben Tar megítélése és a kánonban való elhelyezése kapcsán már esett szó. Egyrészt azért, mert Tar szintén a *posztmodern* irodalom Másikaként definiálódott, hasonlóan ahhoz, ahogy ez a szocialista irodalmat határozta meg saját ellenpontjaként, miközben sem a posztmodern, sem a szocialista irodalom – mint ez utóbbira Bezecky Gábor rámutatott – nem volt egységes, sokféle poétika, műfaj és ideológia volt felfedezhető bennük. E szempontból pedig a realista, szociografikus, posztmodern fogalmak éppúgy defiguráló figurának látszanak, mint az ember, az állat vagy a Másik fogalma.

¹⁷⁵ Vö.: PÁL József, ÚJVÁRI Edit (szerk.), *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából* (Budapest: Balassi, 1997), 313.

A madár-szimbolika tehát e ponton nem csak a középpontozó struktúrák elbizonytalanodásához kapcsolódik, de bizonyos helyzetekben úgy tűnik – bár épp a hagyományosnak mondható ellentétek kioltásával –, mintha épp a transzcendens egyfajta értelmezését írná vissza a szövegbe.

Ehhez rendkívül hasonló helyzetben jelenik meg *A víztorony*¹⁷⁶ című novellában is, amely több elemében is rímeli az előzőre: a helyszín ez esetben is egy munkásszálló, itt él a főszereplő fiú, illetve a szöveg szervező erejét ezúttal is egy szerelmi szál, pontosabban annak várható kiteljesedése jelenti, amelyet folyton megszakítanak Gróve, a Nagy Szundikátor Münchausenszerű történetei. E motivikus ismétlődéseken túl a zárlat még inkább kiemeli a hasonlóságot. „Aztán a női folyosószárny ajtaja halk neszsel kinyílt, és egy lány jelent meg, akiről frissen áradt a Camea szappan illata. Elhaladt a konyha mellett osonva, halkan, majd a 927-es ajtóhoz érve négyszer kopogott, és a kilincset éppen akkor nyomta le, amikor bent, az ablakpárkányról egy sas szállt fel, és lomhán elrepült a víztorony felé.” [V. 100.] A madár felszállása tehát ez esetben is az öngyilkossághoz (mindkét fiú a mélybe veti magát a szállóból), a halálhoz s így a transzcendens felé való emelkedés (zuhanás) témájához kötődik, amelyet *A víztorony*-ban még inkább megváltásként, illetve idilli állapotként tételeződik. „A fiú, az ablak fekete négyszögében állva a víztoronyra nézett, melynek tetején sasok laknak, a kifehéredett betonon csontok, kacatok közt, meghitt ridegségben.” [V. 95.] Miközben ezt az idillt ellenpontként kíséri végig a Máriára való várakozás, valamint az utólag meglehetősen baljóslatúnak tűnő, az ünnepi ebédre készülő tyúk is, mintha ezek lassú előrehaladása már-már idő előtt jelezné a szöveg végén bekövetkező tragédiát. „Én, mondta a fiú rekedten, áram sújtotta testtel. Aztán közelebb lépett a várt test melegéhez. Mária, suttogetta, és lassú ölelését hirtelen vakító fény világította be, előtte állt Gróve, a Nagy Szundikátor félmeztelenül, klottgatyában, fején kalappal, keze a villanykapcsolón és röhögött. Másik kezében gőzölgő, bűdös, nyúlós valamit tartott, a kopasztóvízben szétfőtt tyúkot, amelyből mocskos lé csepegett a padlóra.” [V. 99.]

A madár-motívum, illetve a halál és a transzcendálás összefonódása figyelhető meg *A mi utcánk* egyik szövegében, a *Madárles*-ben is, ahol a szimbólum ezúttal már *per definitionem* a lélek szinonimájaként értelmezhető. „A madár, mondta az öreg elgyengült hangon, én drága fiam. Tessék mondani, kérdezte sokára, kijár a lélek az emberből? Hogy-hogy kérdezte a pap. Mert akkor ott száll. Babona ez, mondta a tiszteletes elhűlve, mert már ő is látta, ott körözött az égbolton lomhán, sötéten. És most leszállt.” [MU. 129.] Mindez

¹⁷⁶ TAR Sándor, „*A víztorony*”, in TAR, *A 6714-es személy...*

önmagában keveset adna hozzá a korábban már kifejtett jelentéstartományokhoz, hiszen talán csak kevésbé burkoltan ismétli meg a madár és a lélek motivikus összefonódását, azonban a kötet másik, szintén e metaforára utaló darabjával együtt olvasva akár a különböző tematizáltságú metafizika-variációk sűrített példája is lehet. A *Madártávlat* szöveg ugyanis mintha – ahogyan arra a címe is utal – egy felettes pozícióból, összefoglalóan és egységesen el tudná mesélni a Görbe utca történetét, pontosabban, hogy láttassa azokat a mintázatokat, amelyek alapréteggként szervezik a közösség és a tér működéseit. Mind a *Madárles*, mind a *Madártávlat* címében megjelenő, a látáshoz és a nézőponthoz kötődő metaforák azt sugallják, hogy valami módon mintha mégis elfoglalható lenne az a metafizikai (úgyis mint: felettes, középponti stb.) narrátori pozíció, melynek megragadására az *Isten szemében* Terka, vagy a *Szürke galambban* Vámos kísérletei is kudarcba fulladtak. A *Madártávlat* ugyanakkor már idejekorán utal ennek lehetetlenségére. „Ha valaki kocsival befordul a műútról az utcánkba, mindjárt egy kocsmával találja magát szembe, hivatalosan ez az Orgona-presszó, amúgy csak Misi, de ki az, aki befordul? A két szintes, masszív épületet vasbeton, terméskő és egy piros Zaporozsec tartja az idők végezetéig. Az autó valahogy belekerült, senki sem tudja biztosan, csak a szája jár egyeseknek.” [MU. 75.] Egyrészt az első mondatban megjelenő többes szám első személy birtokos szerkezete, az „utcánkba”, már egyértelműsíti, hogy az elbeszélő továbbra sincs kívül az elbeszélte téren, tehát ugyanúgy része Görbe utca kollektív „mi”-jének, mint az *Isten szemében*, valamint egészen nyíltan utal tudáshiányára is a kocsmával alapjába került autó kapcsán. Ám itt egy felettes pozíció mintha mégis visszacsempésződne a szövegbe, hiszen a narrátor által itt hangsúlyosan nem ismert történet *A mi utcánk* másik darabjában, *A bódében* már korábban elbeszélésre került, így mintha azzal kecsegtetne, hogy az olvasó mégis egymáshoz illesztheti a szöveg mozaikdarabjait.

Aki nem része a szöveg által kijelölt térnek, se nem narrátora, se nem szerzője annak, ám az ott hagyott nyomokat olvasni tudja, mintha szert tehetne arra a pozícióra, ahonnan talán ez esetben tényleg láthatja (és akár láthatóvá teheti) azokat a *pókfonalakat*, amelyek a különböző szövegtöredékek közötti kapcsolatokat jelölhetik. Úgy tűnik, az olvasó elfoglalhatja a *király helyét*, tehát egy olyan pozíciót, amely nem része a kompozíciónak, ám az ő tekintete válik az *isteni szemmé*, azzá ponttá, amely elrendezheti a különböző darabokat. „[A]mennyiben kívül maradnak a képen, lényegi láthatatlanságba vonulnak vissza, maguk körül szervezve meg az egész ábrázolást; velük vagyunk szemben, feléjük fordulunk, az ő szemükben jelenik meg az ünneplőruhás hercegnő; a háttal álló képből az infánsnőig és tőle jobb oldalon játszó törpéig egy görbe rajzolódik ki (vagy pedig az X alsó szára nyílik meg), hogy tekintetüknek megfelelően rendezze el a kép egész felépítését, és megjelenítse a

kompozíció igazi központját, amely végső soron uralkodik az infánsnő tekintetén és a tükörben látott képen. [...] A hely, ahol a király trónol a hitvesével, a művész és a néző helye is”.¹⁷⁷ Az olvasó, ahogy Velázquez képén a király és a királyné vagy a néző egy olyan utópisztikus pontot, nem-helyet foglal el, amely nem része az ábrázolt térnek és jelenetnek, ugyanakkor az ő tekintetük az, amely meghatározza a kompozíció egészét. Ehhez hasonlóan *A mi utcánkban* is ő az egyetlen, akinek lehetősége van erre – mindenki más, beleértve a szerzőt magát is – mint látható volt – része az utca kollektivitásának. Ugyanígy a *Szürke galambban* sem a nyomozók, sem a bűnözők, sem a szerzőként szerepeltetett házmaster számára nem elérhető, hogy egészében lássa az események láncolatát, egyedül az olvasó az, aki számára a helyükre kerülhetnek a különböző mozaikdarabok.

Mindez természetesen visszakanyarodhat az első fejezetben már az említés szintjén, illetve a *Fuhasok* és a *Rinaldo* kapcsán újra előkerült problémához, amelyet az előbbinél Stanley Fish nyomán vetett fel Farkas Zsolt:¹⁷⁸ A szöveg vajon egy (erőszakos) értelemadás következményében, az olvasó különböző előzetes olvasmány- és egyéb élményei alapján létrejövő narratíva-e, vagy az olvasat 'mindössze' dekódolja s kihajtogatja a szöveg explicit vagy implicit tartalmait, tehát épp fordítva, ez hozz létre olvasatát. A *király helyéről* azonban mintha ennek a látszólag szükségszerűen aszimmetrikus helyzetnek, amelyben bárhonnan tekintve van egy ágense, aki létrehoz, s egy tárgya, amit létrehoz, mintha egy inkább egy kölcsönösségen, illetve tükörjátékon alapuló helyzete bomlana ki. „Ez a hely látszólag, egyszerű; a vegytiszta kölcsönösség jellemző rá: egy képet nézünk, ahonnan egy festő minket néz. Egyszerű farkasszem ez, egymást meglepő, keresztező tekintetek. És a kölcsönös láthatóságnak ez a vékony vonala mégis bizonytalanságok, cserék és kitérők bonyolult hálózatát fogja át. A festő csak azért néz felénk, mert a modellje helyén vagyunk.”¹⁷⁹ Az olvasó ekképp, ahogy erre a referencialitás és a szövegszerűség kapcsán már a bevezető fejezetben kitértem, ha és csak is akkor, ha kívül marad az ábrázolt téren, részesévé válhat a szöveg egy olyan tükörjátékának, amelyben különböző szólamok, kódok, hagyományok sokasága bomlik ki. Ezek elrendeződése azonban (akár csigavonalba, andráskeresztbe, vagy X-be) már-mindig az általa elfoglalt utópisztikus hely függvénye, amint elhagyja ezt, a struktúra 'értelmét' veszítené, illetve ha belépne maga is részévé válna a jelölők azon játékának, amelyek sorban emésztik fel a különböző narrátori, olvasói és szerzői funkciókat.

¹⁷⁷ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok* (Budapest: Osiris, 2000), 32-33.

¹⁷⁸ Vö.: FARKAS, „Dialógus és szövegszerűség...”

¹⁷⁹ FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, 22.

A szövegek poétikai dimenziójában tehát elfoglalható metafizikus pozíció, de csak az értelmező számára és úgy látszik csak akkor, ha kívül tartja magát, hiszen belül mindössze ennek működését szimuláló *fekete lyukak* lehetnek jelen. Mindez azonban azt is jelenti, létezik olyan terep, ahol az igazság mégiscsak helyet kaphat, van olyan objektívnek látszó pozíció, amely felől pásztázva az események *valódi* láncolata megmutatkozhat. „Derrida azt állította, az igazság dekonstruálhatatlan, azt értve ez alatt, hogy az igazság iránti vágy az alapja a dekonstrukciónak is, így nem is vethető alá ennek. Meglátásom szerint az igazság nem azért dekonstruálhatatlan, mert semmi köze az ontológiához, hanem pont azért, mert az ontológia módosíthatatlan [unamendable]. Ennek pedig épp az az oka, hogy van egy valódi világ, amely törvényei függetlenek az akaratunktól és érzékelésünktől”.¹⁸⁰ Biztonságos távolságból és a szövegen kívül tartózkodva feltárulhatnak annak igazsága.

Ezzel szemben azonban a transzcendens szempontjából vizsgálva belül is megragadhatóvá válik mindez, azonban csak a halál, illetve a purgatóriumi térből felemelkedés közben, például a *Csóka* vagy akár *A mi utcánk* esetében, ez utóbbi esetében ugyanis az innen való végleges kilépés csak Vida fiú számára, a *Madárlesben* látott módon lehetséges, minden más szereplő próbálkozása visszahull a Görbe utcába, ahogy például *A vonat éjszakájában* is látható. „[L]akatos meg azt hitte, hogy már az állomáson van, előtte a vonat, amit annyira várt, sötéten, hiszen mind alszik, Gatyá meg tüzel, jó meleg van ott bent, erős szag, szuszogás, na, majd ha ő felszáll, lesz itt élet. [...] És ezen röhögni kellett már estében, de nevetett az asszony is, hogy ő azt hitte, hogy az állomáson van, pedig csak a kerítésen koppant a keze, nem vagon oldalán, nahát.” [MU. 153-154.] Sajnálatos módon azonban, amikor ebben a transzcendens dimenzióban a metafizikus pozíció megszerezhetőségének lehetősége létrejön, az gyakran nem csak a halál, de a szöveg elnémulásának pillanata is; amikor Máté, vagy a *Víztoronyban* név nélkül szereplő fiú madárként a túlvilág felé emelkedik, a novellák is lezárulnak. Úgy tűnik, e tekintetben hasonlóság lehet a korábban említett *A mámor enyhe szabadsága* Esterházy- és e szövegek között, hiszen míg ott az igazság vagy tudás metafizikus fényének megpillantása után, itt a halál és menny felé történő transzcendens emelkedés után hallgatnak el az elbeszélések.

II.5. Az istenhit kérdései

Az elbeszélői szerkezet, illetve a különböző fényében megmutatkozó metafizikus struktúra egy másfajta, ám a korábbiak szervesen kapcsolódó témája bontakozik *A föld*

¹⁸⁰ Maurizio FERRARIS, *Manifesto of New Realism*, trans. Sarah de SANCTIS (Albany: SUNY Press, 2014), 46.

*szaga*¹⁸¹ című novellában, amelyen keresztül ezúttal már nem csak a poétika, a halál és a különböző középpontok, de főként az istenhit (és a poétika) kérdésköre bontakozhat ki, amely végül nem csak itt, de más szövegek kapcsán is a Tar-korpusz egyik kiemelten fontos problémagócának látszódik.

A föld szaga felépítésének alapszerkezetét a halál felé közeledő narrátor („Én már beteg vagyok. Rákom van.” [FSZ. 211.]) élettörténetének elbeszélése, pontosabban az e történetbe illeszkedő lakóhelyek, otthonok változása és leírása szervezi.

Ezek közül az első egy meglehetősen idilli környezet, amelyben ahogy a *Téli havakban* már látható volt szintén az erdő közelsége jelenik meg. „Az erdő alatt ami volt, az első, az volt a legszebb. Szőlőlugas futott fel a tornácra, ott pihentünk. Egyik oldalon a tölgyes, a másikon oldalon egy kis akácos. Közte hosszan végig a földem, tizenöt hold.” [FSZ. 211–212.]¹⁸²

A második még szintén tanyasi, természetközeli, ám az előzőnél talán már kevésbé idealizáltabb. „Akkor a feleségem örökölt három hold földet az apjától, na, gondoltunk egyet, oda kellene költözni. Volt ott egy elég romos ház, volt az tán százéves is, de olyan jó formájú. Na, eladtuk a tanyámat egyembernek, aki tagja volt a tszcs-nek, mert csak olyan vehette meg. Mi meg elmentünk a falu túlsó határába, ebbe a másik tanyába.” [FSZ. 213.]

Míg az utolsót már a természettől és az idillitől egyaránt igazán messze álló térként írja le a narrátor. „Nem tetszett, de muszáj volt. Nem szaporítom a szót, eladtam a teheneket, egynéhány tyúkot, két malacot hagytam meg csak, a szekérre se volt szükség tovább, se a gépkapára, ekére, szóval kifuccsoltam magam teljesen. [...] Gyorsan haladt az építkezés, mindenki örült, csak én nem.” [FSZ. 221.] A lakóhelyek, átköltözések leírása egy szociografikus olvasatot preferáló nézőpont felől rendkívül érzékletesen mutatja be a paraszti, földművelő életforma nem annyira organikus, inkább kikényszerítetten városiassá alakulását, alakítását, ugyanakkor ezek az áthelyeződések egyben mintha poétikai funkcióval is bírnának. Az otthon terei, ezek leírásai ugyanis a szöveg olyan középpontjaiként is értelmezhetők,

¹⁸¹ TAR Sándor, „A föld szaga”, in TAR *A te országod...*

¹⁸² Az itt megjelenített idilli élettér nem csak a *Téli havakban*, de az életmű más helyein is felbukkan, például egy késői darabban, *A vadászban*. „Evelt, amit az apja, és szerelmes volt abba a ki őzgidába, amit az apja hozott neki az erdőből. Meg a bárányba is, a kecskébe, a mókusok nem álltak meg neki, de ott voltak a tyúkok, kakasok az udvarban, ahová néha kis vadmalacok szaladtak be, majd futottak is tovább, pedig Jutka szerette volna őket megsimogatni. De az őzgidá szelíd volt, simogatnivaló, olyan, mint egy testvér. Néha megjelentek a szülei is, Jutka legalábbis úgy gondolta, azok, büszke tartással csaptak néhány kört az udvarban.” (TAR Sándor, *A vadász*, in TAR, *Az alku...*, 268.) Az idézet ugyanakkor nem csak motivikus ismétlődés szempontjából kaphat azonban figyelmet, hanem azért is, mert ez is mint *A 6714-es* vs. *Az a fényes csillag* vagy *A mi utcánk* vs. *Zárkert* összehasonlítása szintén az életmű esztétikai egyenletlenségére mutathat rá. Az idézett jelenetben ugyanis mintha *A föld szaga*hoz képest aránytévészés történne és a visszafogottan ábrázolt idill helyett egy szinte szírupos helyzettel találkozánk, amelyben az a természettel harmonikusan együtt élő földművelő helyett a meghittséget egy túlidealizált, az állatokkal kommunikáló Disney-szerű giccs jeleníti meg.

amelyek az elbeszélés más mikrostrukturális elemeit is meghatároznák, de legalábbis ezzel párhuzamosan mozognának. Úgy tűnik ekképp, hogy az otthon terei egyben szövegtérként is működnek, az előbbi egyben az utóbbi szerkezetét is meghatározná. Ilyen mikrostrukturának tekinthető a narrátor családi életének átalakulása (például a gyermekei alkoholistává növése), illetve az Isten, az istenhit, illetve az isteni helyének átalakulása is.

Az erdő melletti, első lakhely esetében egy panteizmust idéző istenkép bontakozik ki. „A falu határában valamikor állt egy hatalmas nyárfa. Úgy hívták, Bényei nyárfája. Tíz ember sem bírta átfogni a karjával, olyan nagy volt. Azt mesélték a régi öregek, hogy régen ott volt az erdő közepe. [...] De az is lehet, hogy Isten jelenése volt, hogy tudassa, láttassa, itt van, jelen van. Magas is volt. Ha eltévedtünk az erdőben, csak fel kellett mászni valamelyik fára, és körülnézni. Ha megláttuk a Bényei nyárfát, már tudtuk, merre kell menni. Ebből is sejtem az isteni gondviselést...” [FSZ. 209.] Az idilli környezetben tehát a fa egyben transzcendens helyként is funkcionál, a szövegben megjelenő téren belül olyan rögzített pont, amely egyrészt mindennek ellenáll, másrészt olyan kitüntetett pozícióban van, amely mindenhol látszódik. Ugyanakkor e lakóhely kapcsán, nem csak a fában, de még a szerencsétlenségekben is az mintha az isteni jelenne meg. „Még a szecskavágót is visszaígérte, de mondtam neki, hogy hagyja, amit az Isten elvett, abba bele kell nyugodni...” [FSZ. 213.]

A második lakóhelyhez kapcsolódóan a panteikus istenkép is átalakul, az isteni gondviselés már nem a természetben, hanem az épített tereken belül, először a templomban, majd ennek ellehetetlenülése után az otthon falai között mutatkozik meg. „Templomba eljártunk majdnem minden vasárnap. Én szerettem hallgatni a szép papi beszédet.” [FSZ. 214] „Na de hát Krisztus is megmondta, hogy imádkozni nemcsak a templomban lehet, így aztán nem járunk tovább templomba. Összejöttünk hol ennél, hol annál, olvastuk a bibliát, imádkoztunk, énekeltünk.” [FSZ. 214]

A harmadik tér, ahogy az otthon is elveszíti a hozzá fűződő bensőséges viszonyt, már az Isten és a hit elhagyásával azonosítódik. „De nekem isten megsúgta az igazat, kint álltam az udvaron, valahogy hirtelen meg kellett állnom, és izzadtam, izzadtam, de menni meg nem tudtam egy lépést se. Se kiáltani, szólni, semmit. Na, mondom magamban, most hagyott el az Isten. Most ment ki belőlem. Mert az előbb azt mondtam, hogy nincs Isten. Hát azt úgy kell érteni, hogy nekem, velem nincs többé.” [FSZ. 219.]

Az otthon tereinek át- meg átköltöztetésével tehát az istenhit szerepe, az isteni helye is minden alkalommal átalakul, e tekintetben tehát úgy tűnik, hogy e kettő, illetve a poétikai struktúra is analogikus, párhuzamosan együtt mozognak. Míg a Bényei nyárfája olyan középpontként tételeződött, amely a leírt tér bármely pontjáról látható volt, azaz mintha annak

a pozíciónak egy természetbeni, organikus verzióját jelölné, amelyet korábban a *Szürke galamb* városi terében a toronyház, illetve a Görbe utcában Terka lakásának padlása, azonban míg ezek diszfunkcionalitásuk ellenére is megmaradtak rögzítettnek, *A föld szagában* a szöveget szervező lakhelycserének kitevé ez a transzcendens, az epifániát jelölő pont is elmozdul. Feltételezhetően tehát itt egy hármas párhuzamosság, a szöveg-otthon-isten, figyelhető meg, tehát a költözés (vagy költöztetés) és az isten helyének átalakulásával az ezt leíró poétikai tér középpontjai is mozognak, így ahogyan korábban a bűnregény kapcsán már részben látható volt, a szöveg szemiotikai struktúrája a poétikaira is hatással van, tehát a leíró szöveg és az általa leírt tér, a forma és a tartalom párhuzamos.

Ezek az egymásra rétegződő, tektonikusan együtt mozgó felületeken túl azonban található még egy, a történelmi-politikai szint, amelynek átalakulása a többi mozgását is meghatározza. A lakóhelyek megváltozásának hátterében ugyanis minden esetben ennek változása áll. A némi panteizmussal felvértezett tanya elhagyása a tszcs miatt történik meg, amelyben még szintén feltűnik az isteni akaratnak vagy gondviselésnek való alávetettség: „De nem is ez lényeg, hanem hogy ott, az erdő szélén kezdődnek a termőföldek, ott kezdték annak idején a tszcs-szervezést, hát én ott laktam akkor a családommal, amilyen szerencsém volt... [...] [A]z én kezemet odaszorították az ajtóhoz, és az egyik nagydarab ember nekitámaszkodott az ajtónak, és vártak. Arra vigyáztak, hogy a bal kezemet szorítsák oda, hogy a jobbal majd alá tudjak írni. Túrtem, szenvedtem, aztán aláírtam. Mit tehettem volna Isten akarata ellen?” [FSZ. 209–210.] A második azonban már tsz miatt. „Beszorított a tsz megint teljesen. A kút a kerítésen kívül volt, túl az úton, valamikor ez volt a szokás a tanyáknál, hogy ha valami vándor arra jár és megszomjazik ihasson, vagy itathasson lovat, tehenet akkor is, ha nincs a tanyában senki. Na, azt elintézték. Leszerelték a gémet, kivágták a kútágast, a kutat meg betömtek. [...] Az utat beszántották, mehettem amerre akartam.” [FSZ. 218.]

A szövegben kibontakozik egy harmadik strukturális réteg, amelynek mozgásai nemcsak, hogy párhuzamosak a többiével, de meg is határozzák azokat, így mintha egy hármas felosztás lehetne megfigyelhető: makroszinten jelenik meg az ideologikus tér, amelynek átalakulása elmozdítja a középső szinten lévő életteret, amely így kimozdítja a mikrót, az egyénit, s az ebben megjelenő isteni helyét. Az ideológiai tér változása tehát egyrészt indikálja az otthon tereinek elmozdulásait, másrészt azonban ezen belül kibontakozik az istenhíthez kapcsolódó olyan jelentésréteg, amely az elbeszélőben panteisztikus-keresztény istenképtől a hit elvesztéséig tart. E szempontból vizsgálva azonban az otthonok leírásai sem tűnnek teljes egészében 'ártatlannak'. „Végezetül, nem lehet kielégítően jellemezni a leírást

anélkül, hogy nem vennénk figyelembe a kontextusát. [...] Mindazonáltal azt gondolom, ezek a jellegzetességek alapvető vonásai – vagy legalábbis gyakran előfordulnak bennük – a narratív leírásnak, mivel a leírás szemantikai függőségét igazolják a kontextussal szemben, ahogy a jelentés pluralitását is.”¹⁸³ A leírásoknak aktív szerepük van a szöveg jelentésével kapcsolatban, hiszen nem feltartóztatják, megakasztják a szöveget, amely előrehaladásában kibontaná a jelentését, hanem ez többek között a leírásokon keresztül bomlik ki. Amikor *A föld szaga* az életút elbeszélésében ’megáll’, hogy láthatóvá tegye az otthon tereit, akkor ezekben a leírásokban szintúgy az az entrópiás mozgás bontakozik ki, amelyet a folytonos költözések is jelölnek. Ebből a szempontból tehát úgy tűnik, a különböző rétegek változásai egyben a szövegközéppontok változásai is, hiszen ahogyan ezek alakulnak, úgy halad előre a narráció is.

Ebben a folyton alakuló szövegben azonban a hit elveszíti egyetemességét és oszthatatlanságát, nem olyan középpontként látszódik, amely a szövegtér bármely pontjáról észlelhető lenne, hanem az énen belüli struktúra részévé válik, ahogy az látható volt korábban is a „Hát azt úgy kell érteni, hogy nekem, velem nincs többé” idézetben is. Míg kezdetben olyan narratívát képzett, amely minden eseményben az isteni gondviselést jelenítette meg, a történet vége felé haladva elveszíti ezt, elhagyja az elbeszélőt és az elbeszélést is. Az egyetemesség elvesztésével azonban alárendelődik az ideológiai tér makrostruktúrájának, ami viszont folyamatos mozgásban van, így ennek a mindent lefedő általánossága legfeljebb a változás általánosságát jelentheti.

Ebben a folyton átalakuló szerkezetben azonban mintha csak árnyalva, de épp az egyén szintjén mintha mégis valamilyen formában visszatérne az egyetemesség, amennyiben az életút összességének íve, az első tanyasi tértől az utolsó már-már elidegenedett környezetig, ószövetségi dimenziót kap, hiszen a narrátor egy ponton erről kiűzetésként nyilatkozik. „Hogy a gyerekeim lassan elzülkenek, kiűzettem a paradicsomból, és hogy tulajdonképpen beteg az egész családom. Ki így, ki úgy.” [FSZ. 222.] Ez alapján az első tanyasi lakhely mintha valamiféle Édenkertként lenne jelen az elbeszélő számára, Bényei nyárfája pedig az alapján a középen helyet kapó élet fájaként. Ebből a térből való kitaszíttatás, s így az elbeszélő költözései tehát mintha az emberiség egyetemes kiűzetésének metaforáivá válnának: az egyén sorsa minden ember sorsává tágul, a tanyáról való kiszorítás az emberiség egészét reprezentáló paradicsomi emberpáréval azonos. Fontos különbség azonban a két történet között, hogy míg az Ószövetségben mindez a tudás megszerzésével, tehát az alany

¹⁸³ Mieke BAL, „On Meanings and Descriptions”, *Studies in 20th Century Literature* 6, 1. sz. (1981), 130.

által végrehajtott valamilyen aktív cselekedettel fonódik össze, *A föld szagában* inkább a tudás hiánya, és a passzivitás a jellemző, ahogy erre már utaltam a Hábetlerekkel kapcsolatban; a narrátor és családja kiszolgáltatott a makrotér változásainak, tehetetlen megfigyelője ezeknek, viszont minden esetben befolyásolja az életútjaik alakulását.

Az ideológiai tér és az istenhít sok szempontból hasonló összefüggései jelennek meg *Az elejétől a végéig*¹⁸⁴ című novellában is. A szöveg – ezúttal ugyan nem a halál tükörfelületéhez közeledve – szintén egy meg nem nevezett narrátor énelbeszéléseként van jelen, aki a gyerekkorától kezdve meséli el történetét. A szöveg tematikailag azonban nem csak ehhez, de több más Tar-alkotáshoz is kapcsolódik, hiszen a babona megjelenése, az erőszak jelenléte az *Utca vége*, illetve a már bővebben kifejtett *Téli havak* című novellákkal is összefűzi, mint ahogyan az erdő-/természetközeli idilli lét is megjelenik, ahogyan *A vadászatban*, vagy a fentebb említett művek mindegyikében. A szövegben színre vitt történelmi-ideológiai tér ugyanakkor némiképp eltérően határozza meg az istenhít kérdését, mint *A föld szagában*, ugyanis míg ott az előbbi kimozdította az utóbbit, itt inkább mintha valamiféle párhuzamos együtt létezés lehetne látható. „Bent, a templomban, vagy az iskolában a hittanórán rettenetesen kínlódtam, hogy Isten magamhoz képzeljem, imádkoztam, később már otthon is, éjszaka, az erdőben, mindenütt, közben hordtam a piros nyakkendőt, és tanultam, amit kellett, hogy Isten nincs, Jézus se volt soha, a papok butítják az embereket, és hogy az új isten Rákosi Mátyás.” [EV. 250.] Ebben a szövegben mintha az ideológiai változások nem az istenhít elvesztéséhez vezetnének, hanem párhuzamos narratívákként léteznének egymás mellett, az egyik nem határozza meg a másikat, de legalábbis a másik helyét, miközben egyébként mindkettő meglehetősen metafizikus pozícióra törekszik, amelynek középpontjait, illetve abszolút narratíváját Isten és Jézus, valamint Rákosi Mátyás jelentik. Hasonlóképp jelenik meg a teorema Nádas Péter *Egy családrege vége* című regényében is, ahol a nevelőintézeti igazgatónő, illetve a nagypapa ótestamentumi szövegei poétikailag és nyelvileg összemosódnak. Mintha a gyermeki nézőpontot érvényesítő narrátorok sem itt, sem ott nem tudnák úgy értelmezni ezeket az abszolút igazságokat kinyilatkoztató elbeszéléseket, hogy azok elváljanak egymástól, mintha mind a Nádas-, mind a Tar-szöveg az ezek alaprétegeiben megbúvó strukturális hasonlóságokra, a működésmód azonosságára mutatna rá.

E két kód, vagy narratíva azonban úgy tűnik másféleképp működik, mint az a *Szürke galambban* látható volt, hiszen az egységes igazság megragadására irányuló törekvések ez

¹⁸⁴ TAR Sándor, „Elejétől a végéig”, in TAR, *A te országod...*

úttal nem hatnak egymás ellenében, nem oltják ki az ilyen vagy olyan olvasat létrehozásának lehetőségét. Ennek oka feltételezhetően a narrátor bizonyos képességének hiányából fakad, hiszen egyik *nagy elbeszélés* értelmezését sem tudja végrehajtani. „Hamar megtanultam a kátét, szóról szóra kellett tudni, nem volt nehéz, de nem értettem. Jézust értettem, Istent nem.” [EV. 250.] „Én megint úgy voltam, mint Istennel, nem értettem semmit, csak az agyam járt, mint a gép, ilyen embereket [ti. kitelepített kulákokat, S.L.] még nem láttam, másként beszéltek, halkan, kedvesek voltak velem is, és mindig fáradtak” [EV. 251–252.] E tekintetben tehát *A föld szagában* ismertetett hármas rendszer, ideológia-otthon-egyén és istenhit, egészen másfajta összefüggései sejlenek fel a szövegben, és nem csak azért, mert az otthoni tér megváltozásai ezúttal elmaradnak, illetve e rendszertől függetlenül történnek meg. *Az elejétől a végéig* mintha a korábbival ellentétes mozgást mutatna be.

Nem a történelmi tér átalakulásának hatására változik meg az otthoni tér, s az Isten helye, illetve az istenhit státusza, hanem ezúttal az mikrostruktúra, az egyén értelmezési képességeinek hiánya okozza azt. Sem az istenhit, sem az ideológia nem tud *nagy elbeszéléssé* válni, mert az individuum nem rendelkezik az ehhez szükséges értelmezői erővel. Ezzel mintha azt sugallaná a szöveg, hogy bár az olvasó vagy a hermeneuta áll a *király helyén*, a megfelelő képesség hiányában nem képes a rendszerek, középpontok felállítására, a metafizikus (vagy ezzé válni akaró) struktúrák és centrumuk mintha meglehetősen kiszolgáltatottak lennének az egyénnek, az értelmezőnek, az ideológia eszerint nem valami eleve-adott dolog, hanem az interpelláció¹⁸⁵ dialogicitásában jön létre, azonban abszolút státuszra csak akkor tesz szert, ha a megszólított ekként interpretálja.

Ugyanezen jelenség figyelhető meg *A kísértés*¹⁸⁶ című novellában is. Mádi élettörténetében hasonló ív figyelhető megint, mint az *A föld szagában* látható volt, azaz a földművelő-természetközeli felől az urbanizált, városias életforma felé halad, azonban esetében nem az istenhit átalakulása, majd elvesztése – amely motívum egyébként *Az elejétől a végéig*ben is megjelenik – történik meg ezzel párhuzamosan, hanem épp a hit megtalálása. A főszereplőt ugyanis egy alámerítéssel keresztelő szektaszerű csoport keresi fel, majd tudatosnak semmiképp sem nevezhető döntések következtében csatlakozik hozzájuk; Mádi gyakorló hívő lesz, rendszeresen olvassa a Bibliát is, ám az értelmezés során megnyilvánuló egyetemesség ezúttal is csorbát szenved. „Meghallgatta, hogy a gonosz uralkodik, de közeleg az idő, mikor le lesz taszítva a trónról, ez lesz a Harmagedoni Csata, és akkor ők, a hívők

¹⁸⁵ Vö.: Louis ALTHUSSER, „Ideológia és az ideologikus államapparátusok: Jegyzetek egy kutatáshoz”, *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996).

¹⁸⁶ TAR Sándor, „A kísértés”, in TAR, *Lassú teher...*

fognak életre kelni csak, az örök életre. Mádi elmélázott ezen, valami bizsergő melegség öntötte el a testét, meg akarta kérdezni, hogy a családja is feltámad-e majd az embernek, vagy élve marad, vagy hogy lesz ez az egész”. [K. 39.] Mádi tehát annyiban más a korábbi(ak)hoz képest, hogy ugyan képes a szövegek befogadására és értelmezésére, már amennyire pontosak ezek az interpretációk (vö.: Harmagedoni Csata), ám ezek nem túllépni a személyes (mikrostruktúra és történet) dimenzióján. Mindez pedig a szöveg egy pontján még inkább kicsúcsosodik. „Mádi azt mondta, hogy az éjjel látta Jézust, és neki is elsorolta, amit itt, Deli Ferencnek, és ő, mármint Jézus, jóváhagyott mindent. Elbontja a kerítést, csak egy karámfélét csinál majd a ház köré deszkákból a vadak ellen, bejárták a határt ketten a Megváltóval, a másik két tanyát is megnézték, és Jézus látta, hogy ő, Mádi Sándor jóra való ember, aki meg fog gyógyulni.” [K. 45.] A főszereplő tehát nem csak a szövegeken keresztül megjelenő, de az epifániában megnyilvánuló istenit sem tudja egyetemességében értelmezni, ezeket minduntalan felülírják az egyéni történetek, illetve az ebből fakadó interpretációs stratégiái, e tekintetben tehát azért hasonlít valamelyest a korábbi novella narrátorához, mert mindkettejük istenhitét, illetve Biblia-olvasását és -értelmezését alapvetően a nem-értés szervezi.

Ezzel szemben úgy tűnik, *A mi utcánk* mintha a bibliai szövegek hermeneutikájának egy még radikálisabb megközelítésével szembesítene, amennyiben egyáltalán ez esetben lehet szó megértésről. Annak ellenére ugyanis, hogy a *Madárles* egészen egyértelműen utal a lélek jelenlétére, illetve más Tar-szövegekhez, többek között *A kísértéshez*, *Az elejétől a végéighez*, illetve a *Föld szagához* hasonlóan itt is jelen van egy egyházi személy, aki maga is valamiféle lelki vezető szerepében igyekszik feltűnni, a szöveg mintha mégis a korábbiakhoz képest talán még negatívabb módon mutatná be a Biblia olvashatóságát.

Egyrészt ugyanis több helyen hangsúlyozza, hogy Végső Márton tiszteletes nem az utca lakója, hanem olyan – valóban hermetikus – figura, aki ki-be jár a Görbe utcába, így tehát egyszerre része is és nem is a közösségnek. „A tiszteletes úr nem lakik az utcában, de a jelenléte egyre gyakoribb, barátságos nép lakik errefelé, és az a szerencséje, hogy a Trabanttal jön, mert ha gyalog járna, nem úszná meg az utca végéig józanon.” [MU. 140.] Ugyanakkor az énelbeszélései során a pap mintha nem annyira e kettősséget, inkább kívülállóságát hangsúlyozná, mintha minduntalan az utca lakói és közte feszülő különbségek megvilágítása lenne számára fontos. „Ezeket? Isten? A saját képére? A pap az árok szélén pihent, Sudákot nézte, aki a buszmegállóban birkózott az alumíniumoszloppal már több mint egy órája, mert nem tudta elengedni. Később sikerült, akkor egy rongyot rángatott elő a zsebéből, és mikor az orrához vitte, hanyatt esett.” [MU. 60.] Mindez talán azért válhat fontossá, mert Terkával és a narrátorral ellentétben elhelyezése mintha lehetőséget teremtené a tiszteletes számára arra,

hogy ne oldódjon fel a Görbe utca kollektív „mi” -jében, mintha adott lenne számára az a metafizikus, királyi hely, amely a többiek számára nem és ahonnan például elbeszélhető lenne az utca története is. (Erre minduntalan tesz is sikertelen kísérleteket.)

Ahogy azonban a *Rinaldó* esetében is látható volt, a különböző szereplők fókuszai ezeket az önmeghatározásokat is kérdésessé teszik. Ahogyan Jánoska esetében is saját definíciója szerint Rinaldó Rinaldiniként tűnt fel, a novella többi szereplője számára azonban ördögszerű vagy bolond figuraként, úgy Végső Márton kívülállósága is csak saját nézőpontján keresztül látszik ennek, a szöveg ugyanis mintha több ponton is elbizonytalanítaná önértelmezését. Egyrészt a Pintérrel folytatott beszélgetése nem csak arra mutat rá, hogy ő sem utasítja el az alkoholt, másrészt mintha a civilizált kultúr-, de legalábbis valamilyen tudással rendelkező vs. az utcában lakó műveletlen véglény ellentétet is kikezdené. „Barátom, mondta a pap meghatottan, és megtámaszkodott a falban, *maga mindent tud*. Emerre tessék, mondta Pintér, és kíségtette a papot a spájzból, aztán csak a kerítés mellett, az a biztos. Most nem is írom fel, amit fogyasztott, majd behozza legközelebb, ha erre jár.” [MU. 74. – Kiemelés tőlem, S. L.] Másutt azonban mintha az általa hangsúlyozott külső-belső ellentét ugyan megmaradna, ám ezen keresztül mintha mégis értelmezhetetlenné válna a pozíciója. „Sanyikám, szólal meg sokára, gyónni akarok. Mindent meg akarok gyónni. Az öreg tiszteletes általában nyugodt ember, csak néhány dolog tudja felidegesíteni, például az, ha valaki gyónni szeretne. Neki. Akkor katolikus papot tessék hívni, mondja türelemmel, nálunk ez nem divat. De ő sem Sanyi, hanem Géza. Én pedig Márton vagyok. Akkor most hogy legyen? Nem Sanyi, kérdezi aztán Béres erőlködve, hát Sanyi hol van?” [MU. 36.] Béresék nem csak nevét tévesztik el (pedig a névadás akár szintén lehetne az utca belsővé tételének aktusa, hiszen például a kocsmá előtt álló akácfa, Béla, is a névadáson keresztül válik a közösség tagjává, de maga a kocsmá is így szervesül igazán térben: Orgonából Misi lesz, de maga az utca is így szerveződik: Ságvári és Radnóti helyett csak Görbe¹⁸⁷), de a katolikus-református különbségét sem tudják értelmezni, így hiába is marad meg a kívülállósága, ez, illetve az ehhez kapcsolódó funkcionalitása, az utca belső nézőpontjából figyelve értelmezhetetlen marad.

Mindezek ellenére az talán mégsem jelenthető ki, hogy *A mi utcánk* és bibliaolvasás meglehetősen kizáró viszonyának kulcsa Végső Mártonnál lenne. Bár az talán valamennyire kétséges, hogy a tiszteletes szert tud-e tenni egy külső, metafizikus pozícióra, ennek ellenére

¹⁸⁷ Deczki Sarolta *A mi utcánk* átkeresztelő gesztusát alapvetően a hivatalossal való szembenállásként, illetve a zárványosodás egyik alakzataként értelmezi. Ez utóbbi talán rokonságban állhat a belsővé tétellel is, amennyiben a név gettóba záródást megpecsételő aktusként is olvasható. Vö.: DECZKI, „A robogó csontváz...”

ahogy a korábbi szövegekben, úgy itt is a hangsúly inkább a befogadókön, a belső embereken van. „A pap néha erre fordul a Trabantjával, beszélget az emberekkel, azt szeretné elérni, hogy ültessenek fákat az udvarra, utcára, olvassák a Bibliát, és járjanak templomba. Ismerik, sok időt töltött itt annak idején, mikor a vizet hozták, és a fásításba is belemennének, pedig van már kettő is az utcában, de a Bibliával nemigen boldogulnak. Apró a betű benne, kiabálta Béres szomszéd, ő mindent megpróbált, de hiába, ha nem tud olvasni.” [MU. 140.] *Az elejétől a végéig*, illetve a *Kísértéssel* ellentétben *A mi utcánkban* mintha bibliaértelmezés problematikussága nem az olvasás során, hanem ezt megelőzve bomlana ki: míg például Mádi rendszeresen olvassa a szöveget, addig az utca lakói már el sem jutnak ideig. Ebben mintha az a *Rinaldóban* látott aktus lenne felfedezhető, hogy a fény és tudás nem valamin *belül* mozdul ki, hanem már a behatolás tényét vonja vissza a szöveg. Az értelmezés nem az olvasásban válik problematikussá, hanem az olvasás lehetősége tűnik el. S mintha az istenhit helyének megragadhatóságánál is ez lenne látható: a *Föld szagában* a templom, bár mint látható volt már értékvesztettebb, mégis a jelenlétének színhelye, elvesztésük részben párhuzamos. *A mi utcánkban* még ennyire sem lehet jelen. „Templomba pedig amiatt nem járhattak, mert a legtöbbször nem volt ruhája. Sok időbe telt, míg a pap előtt ez megvilágosodott, mert meg kellett várni, míg Béres annyira kijózanodik, hogy ezt megfogalmazza.” [MU. 140.] Az istenhit tehát, ahogy a Biblia sem tud helyet foglalni a Görbe utcában, pontosabban csak olyan jelölökként és nyomokként, amelyek szintén a zárvány-, illetve gettószerű működésére mutatnak. „Közben szóba állt ezzel is, azzal is, az elején még istenes könyveket is hozott magával, Bibliákat, ezzel azonban hamarosan felhagyott, egy napon ugyanis a markoló egy zsoltároskönyvet fordított ki a földből, épp olyat, amelyet az előző nap ajándékozott valakinek. Lehet, hogy az egyik gyerek ejtette el, gondolta idegesen, amikor megtisztogatta, nem, nem, hajtogatta később is, ez nem lehet. Aztán talált döglött tyúkot, lyukas lábast, krumplihéjat, mindenféle házi piszkot, és akkor jött rá, hogy a lakók beledobálnak mindent az árokba, túrnak rá egy kis földet, és annyi.” [MU. 56.] Mintha a Görbe utca nem csak szociális, de narratív, nyelvi zárvány is lenne, amely ellenállna minden más elbeszélés behatolásának is, de erről még részletesebben lesz szó a következő fejezetben.

S mintha talán más fénytörésben, pontosabban nem annyira az elbeszélés, hanem inkább a regény metanarratív szintjén szintén ez a gesztus lenne látható a *Szürke galambban* is. Annak ellenére, hogy mind a detektívtörténeti, mind a szociografikus értelmezési kód valamilyen metafizikus igazság kisajátítására törekszik, éppen az ez okozta interferencia, valamint a belső, mindentudó narrátor hiánya miatt végül egyik sem lesz erre képes. És úgy tűnik, az ezek mellett végigvonuló, szintén hasonlóan strukturált biblikus kód esetében is ez a

helyzet. „A *Szürke galamb* nem »teljesen« hard-boiled elbeszélés, hiszen a gyilkosok és a titkosszolgálatok játszmáinak egy része mindvégig homályban marad, a »bűn világához« tartozó, többnyire bibliai ihletésű metaforák pedig nem képeznek koherens egészet.”¹⁸⁸ A másik kettő mellett a szöveg egyik rejtélyeként végigvonuló galamb-metaphora, vagy a háttérben munkálkodó Apostolok nevű csoport szintén nem képesek egy egységesülő olvasat alapjául szolgálni. A Biblia e tekintetben tehát a fentebbi szövegekkel ellentétben nem akként válik olvashatatlaná és/vagy értelmezhetetlenné, mert a szereplők tudásdeficitje megakadályozza ezt, hanem azért, mert a regény metanarratív szintjén, műfaji kódként nem tud meghatározni egy lehetséges olvasásmódot sem.

Holott a *Szürke galamb* alcímében jelzett műfajmegjelölés szempontjából mintha igazán kiemelt szerepe lenne. *Bűnregényként* ugyanis elképzelhető egy olyan olvasat is, amelynek célja nem a bűnügyként értett tett felderítése és olvashatóvá tétele, a szociografikus igazság feltárásának pedig nem pusztán társadalmi mintázatok megvilágítása lenne, hanem ezek etikai dimenziójának feltárása. Azaz nem a *ki a tettes?*, *miért és hogyan követte el?*, illetve *milyen ez a szociális és kulturális közeg?* kérdéseire keresné a választ, hanem mintha az ezek alapján megbúvó *mi a bűn?*, *mi értelmezhető bűnként?* kérdéseire. Mintha az etikai olvasat a műfaji kódok közös értelmezési kódja lenne. A biblikus kód pedig e szempontból válhatna kiemelten fontossá, hiszen ez a bűn értelmezésének (az európai, zsidó-keresztény kultúrán belüli) olyan metafizikus és abszolút narratívája, amelynek jelölői, amennyiben sikeresen állnának össze egységes lánccá, a fentiek alapján a regény olvasatának egészét meghatározhatnák. Végül a *bűnregény* éppen a bűn fogalmát nem magyarázza meg. S talán épp emiatt a többrétegű (ismeretelméleti, etikai-morális) bizonytalanság miatt válik ez a szöveg is a Tar-korpusz egyik fontos és nagyra értékelt darabjává, míg azon művek esetében (tendenciózusan), ahol az ábrázolás helyét a magyarázat veszi át, talán jóval kevésbé válnak esztétikailag is kiemelhetővé. A *Túlélési gyakorlatok* novellában például mintha a társadalmi közeg, illetve ennek egyenlőtlenségei olyan háttérként működnének, amelyek folyamatosan legitimálják a szereplők erőszakos, de legalábbis etikailag kétségbevonható tetteit. „Ezek a fiúk már többet tudnak, mint én. És ez jó, mert már rég eldöntöttem, hogy gengsztert nevelek belőlük ebben a gengsztervilágban. Jól haladnak. Nem én kezdtem.”¹⁸⁹ – mondja például az apa a novella zárlatában, s ezzel mintha átvinné az értelmező szerepét az olvasótól.

A *Szürke galambban* megjelenő város nem látszik olyan térnek, amely a karakterek és események, a különböző igazságfogalmak színrevitelének helyszíne, hanem olyan,

¹⁸⁸ BÁNKI, „»A meghalni nem tudó bűn«”, 77.

¹⁸⁹ TAR Sándor, „Túlélési gyakorlatok”, in TAR, *Az alku*, 30.

szövegszerűen szerveződő szerkezet, amely különböző, lehetséges narratívákból és kódokból áll össze, ám mint az látható volt, ezek egyszerre, és hierarchikus szinteződés nélkül vannak benne jelen. „Azaz a város szövegének a struktúra fogalma által sugallt statikus és lezárt képét a *Szürke galamb*ban dinamikus felfogás váltja föl, mely szerint a Szövegnek sok be- és kimenete van”.¹⁹⁰ E tekintetben tehát a Tar-regény nem is feltétlenül az általa leírt eseményekről, bűntettekről, a bűnről vagy a társadalmi közegről, hanem az ezeken keresztül megmutakozó jelölőkről, jelölőfolyamatokról, azaz a nyelvről, illetve nyelvjátékról is ’szól’. Ennek bizonyítéka lehet még, hogy a nyomozási folyamat jelölőláncai szintén így szerveződnek, ebben a szövegszerűen felépülő városon a detektívek munkáját is részben a különböző nyelvi jelek olvasása tenné ki. „A későbbiek pedig igazolják, hogy alapvetően a nyelvvel, a szavakkal való játszadozás vezeti el mind az áldozatot, mind Molnárt a tettes személyéhez, tehát a jelek, metaforikus értelmű kifejezések értelmezésének *nyomvonal*a következetesen végigvonul a szövegen, s nem elhanyagolható szerepet játszik a bűnügy felgöngyölítésben.”¹⁹¹ A biblikus kód mellett tehát a nyomozás (szintén metanarrációként is értelmezhető) folyamata mintha arra mutatna rá, hogy az értelmezés, és így természetesen a *Szürke galamb* olvasásának egyik lehetséges célja a nyelv működésének feltárása is lehet, illetve talán annak megvilágítása, hogy a szöveg belső mozgásai alapján miként válik olvashatóvá.

Ugyanakkor ezek a szövegszerveződési, poétikai gesztusok, illetve a különböző olvasói, narrátori és szerzői pozíciók elhelyezése nem csak itt, de az életmű számos más pontján felfedezhetők még, úgy tűnik, hogy az alapvetően a metafizika köré csoportosuló kérdések mintha az életmű egészének lehetséges olvasásmódjaira és nyelvfelfogására is rávilágíthatnának.

¹⁹⁰ DÖMÖTÖR, „Nyomozás és olvashatóság ...”, 76. – Dömötör Edit itt Roland Barthes terminológiáját kölcsönvéve használja a Szöveg fogalmát. Vö.: Roland BARTHES, „*A múltól a szöveg felé*”, ford.: Kovács Sándor, *Pompeji* 2, 3. sz. (1991), 90–100.

¹⁹¹ BENYOVSZKY Krisztián, „Egyenruhás madárjósok: Tar Sándor *Szürke galamb* című regényéről”, in BENYOVSZKY Krisztián, *A jelek szerint: A detektívtörténet és közép-európai emlényomai* (Budapest: Kalligram, 2003), 271.

III. fejezet

Kissé durva és könnyen kiismerhető

A nyelv, az írás és az olvasás

A Tar-recepció számára, főleg a '90-es években és főleg a prózafordulattal, vagy a magyar posztmodernnel szembeállítva, részben problémamentesnek, részben szinte teljes egészében transzparens és mindebből kifolyólag nem is annyira irodalmi, mint inkább köznyelvi megszólalásmódnak tűnt a szerző prózanyelve. Ezen olvasatok alapján pedig e nyelv különösen hatékonynak tűnik az úgynevezett (empirikus) valóság megjelenítésére, illetve ezen belül olyan hangok megszólaltatására, amelyekre nélküle nem lenne lehetőségük. Mindezt ráadásul úgy tudja megtenni, hogy eközben nem csorbul: a reprezentált dolog és a reprezentáló nyelv úgy vetülnek egymásra, hogy teljesen áttetsző felületet hoznak létre, egyik vagy másik felület sem téríti ki a perspektívát.

III.1. Empíria és elbeszélés

Mindez két, egymással szorosan összefüggő nyelvi aktust is magában foglal: az egyik az empirikus környezet és az elbeszélő nyelv viszonyának kibomlása, a másik az *érzékelhető felosztása*, azaz annak kérdése, mi az, ami elbeszélhetővé, az empirikus valóságból láthatóvá válik.

Az elsővel kapcsolatos kérdésekre adható válaszok sűrűsége talán meghaladja e dolgozat kereteit, hiszen ehhez szükséges lenne a valóság és a nyelv fogalmainak, és viszonyrendszerének definíciója és leírása is. Ez hasonlóan annyira tág ismeret- és lételméleti, valamint irodalmi horizonton jöhetne létre, mint amennyire az előző fejezetben a metafizika témája is szétfeszítette volna a dolgozat horizontját. Ezért, ahogy ott, most is érdemes talán – minden korlátozottsága ellenére – csupán afelé fordítani a figyelmet, ami ezzel kapcsolatban a Tar-szövegekben kibomlani látszik vagy látszott. Egyrészt ugyanis az volt látható, hogy a szövegek egy metonimikus alakzaton, vagy -sorozaton keresztül a saját nyelvüket, illetve az empirikus környezet különböző darabjait folyamatosan egymásba tükrözik, így ezek egyszerre működnek, vagy olvashatók, irodalmi jelölökként és olyanokként, amelyek csupán egy referensre irányulnak. Ez talán látható volt egy másfajta fénytörésben a *Rinaldó* kapcsán is, ahol ezek egyszerre voltak a szöveghagyomány repeszdarabjaiként és valamiféle szociografikus leírás jeleiként is olvashatók. Másrészt – tovább nehezítve ezt a már így is kettős helyzetet – a *6714-es személy* arra is példaként szolgálhatott, hogy bizonyos esetekben

a szöveg reprezentációja olyannyira pontos, hogy eldönthetetlené válik a téridejének utólagossága vagy elsődlegessége, egyfajta szimulákrumot hoz létre. A nyelv és valóság viszonya tehát nemhogy a teljes Tar-szövegtörzs és -receptió, de e dolgozat számára sem teljes egészében idegen, vagy új téma, épp ezért viszont a következőkben több helyen fordulnak majd elő olyan példák, amelyek akár érintőlegesen és/vagy más értelmezési keret felől közelítve már említésre és esetleg értelmezésre is kerültek.

Bár az esetleges poétikai és irodalomtörténeti párhuzamok talán túl távoliak és esetlegesek lehetnek, úgy látszik a Tar-szövegek mégis hatékonyan olvashatók Angyalosi Gergely egyik Füst-tanulmányában használt rendkívül tömör, ám annál inkább *használható* (e fogalom még később fontossá válik) valóságosság-fogalma szerint. „[A] realista valóságosság annyit jelent, hogy a mű megpróbálja elhíttetni velünk, miszerint nem a saját törvényszerűségeinek, hanem az úgynevezett »valóságnak« felel meg”.¹⁹² A korábbiakban már többször, de talán legalaposabban a dolgozat első fejezetében tárgyalt metonimikus, az olvasó és a szöveg viszonyában létrejövő tükörszerkezet lehetővé tesz egy olyan nyelv- és valóságsszemlélet felfedezését, amely arra utal, hogy a szövegek szerveződésüket alapvetően valamiféle empirikus, hozzá képest külső-, vagy elsődleges valóság és ismeretrendszer szervezné, így ezek sem egy belső, saját szabályrendszernek engedelmeskednek. És talán épp ez az olvasásmód volt az, amely alapján a korpusz egyfajta képviselői prózaként és *per definitionem* szociográfiaként vált értelmezhetővé, ám mint az mostanra talán látható lett, a szövegek számos esetben nem csak ezt, de a metafizikus vagy transzcendens olvasatok lehetőségét is kijátsszák. Úgy tűnnek fel, mintha lenne középpontjuk, de ezek helyén valójában csak hézagok, hiátusok találhatók, ezért meglehetősen problematikusnak tűnhet, hogy lehorgonyozhatóvá váljanak épp egy olyan metafizikus fogalomhoz, mint a valóság, már csak azért is, mert több helyen, a *Rinaldó* és a *6714-es* mellett például a *Szürke galamb* rádióadásában ennek épp effajta státusztát kérdőjelezi meg.

Az Ost-Westhez képest ugyan más formában, de a *Gyuri*¹⁹³ című novella is mintha ezt a témát, problémát járná körül és már a felütés is mintha épp ezeket a külső, nagyon is lokalizálható, referenciális horgonypontokat hangsúlyozná. „A SZOLGÁLATI KÖNYV fedőlapja mindjárt a személyi adatokat tartalmazza, ez például Balogh György, anyja neve Rác Ilona, beosztása: r. beo, Eü. alk. Foka: A., az iskolai végzettsége: 3 ipari-szaktanuló, így van

¹⁹² ANGALOSI Gergely, „»Problematikus értékek«: Füst Milán: *Szakadék*; Jean-Paul Sartre: *Az undor*”, in ANGALOSI Gergely, *A költő hét bordája* (Debrecen: Latin betűk, 1996), 26.

¹⁹³ TAR Sándor, „Gyuri”, in TAR, *A te országod...*

kitöltve, aztán a polgári szakképzettsége villanyszerelő, osztályos fokozata nincs kitöltve (a többiben se), és a bevonulási éve: 1980. Van még a jobb felső sarokban egy 90-es szám, ceruzával, pirossal bekarikázva, és szintén ceruzával az, hogy 2/1. Semmi különös.” [GY. 326–327.] Egyrészt nem csak a realista hagyomány poétikáját és leírásait idézi meg a szöveg azzal, hogy a referensei aprólékos és pontos felidézésére törekszik, de emellett mintha szó szerinti dokumentarista jellegét is hangsúlyozná. Ahhoz hasonlóan ugyanis, ahogy Konrád György *Látogatójában*, úgy a *Gyuriban* is a hivatalnok kezébe kerülő dokumentumok olvasásával együtt épül fel az elbeszélés. Ezek mintha valamiféle textuális nyomok lennének, amelyek mentén elmesélhetővé válik a címszereplő fiú története és mindaz, ami öngyilkosságához vezetett el. Ezek a nyomok pedig egyben referensek is, olyan legitimációs bázispontok, amelyek mintha azt sulykolnák, nem csak a szöveg területén belül, de azon kívül is megtalálhatók, idézhetők és ellenőrizhetők. Mindezt pedig úgy éri el, hogy szemmel láthatóan a prózanyelv ezen a ponton semmiképp nem a saját, hanem egy külső, az irattárak és a hivatali adminisztráció szövegeinek szabályszerűségét követi.

A dokumentarista jelleg ez alapján, úgy látszik, legalább kétfeléképp is értelmezhető. Először is a reprezentáció alaposságának és pontosságának, az igazság kimondásának jelzője vagy fok-mérték határozója. A jegyzőkönyv, amelyet a hivatalnoknő, Vilma olvas, olyan töredék, amely leginkább arra hivatott, hogy a novella valósághatását létrehozza, pontosabban okiratként hitelesítse azt, hogy a belőle átemelt (szöveg)részletek legitim elbeszélések. Az irat mintha ezáltal azt állítaná magáról: „én vagyok a valóság”¹⁹⁴. Másodszor pedig a szövegszerűség (szó szerinti) nyomait is jelöli, vagyis, hogy ő maga az a pretextus, amelyből az olvasó elé kerülő narratíva megszületett. Ezzel pedig ismét Gyuri élettörténetének igazságát legitimálja, de már nem csak azt, ami belőle kiolvasható, hanem azt is, ami ezeket az idézeteket körülveszi. „A legtöbb már akkor kijön a formájából, mikor levágják a haját, aztán le pucérra, gezarol előlről, hátulról, Gyuri még nemigen vetkőzött mások előtt pucérra, ha nem volt muszáj, és még ki is röhögik, húzza le a kotont, Január, vagy ez már a pucája, na, ez derék, csak el ne hagyja, kössön mellé valamit, ilyenek.” [GY. 329.] A fiú aktájának olvasása egyúttal ugyanis mintha a sorkatonaság miliőjének megjelenítésére is alkalmas lenne, vagy inkább az apropója, ürügye lenne elbeszélésnek, a téma előhúzásának, ami viszont újabb nyom lehet halála okának felderítésére. A novellát ekképp részben a szolgálati

¹⁹⁴ Vö.: Roland BARTHES, „Valóságghatás”, ford.: P. SIMON Attila, in HAJDU Péter, KÁLMÁN C. György, MEKIS D. János és Z. VARGA Zoltán szerk., *Leírás: Elmélet, irodalom, kép* Reciti konferenciakötetek 5, (Budapest: reciti, 2019), 469.

könyvből bekerülő dokumentumok, részben az ezeken keresztül létrejövő elbeszélés, részben a címszereplő élettörténete és profilja szervezi.

Ezeket azonban mintha rendre megszakítanák a realitás egy másik szintjéről származó elbeszélések. „Az apja meg Balogh Géza. Na. Ez is Géza. Csak úgy hemzsegnek a Gézák. Megint dögöt hoztak? Azt hát. Gondolhatta volna, hogy míg ebédel, valamit ide fognak csempészni az asztalára. Kisbogarak, ki a roppant isten hozta ezt ide desszertnek, így nekik és mutatja. Boci rögtön há, há, így nevet, Lidérc meg csak nézi a paksamétát, biztos az iktatóból, nyekergi.” [GY. 331.] Úgy látszik, a jegyzőkönyv valóságosságára ráakódik egy másik, a dokumentum fizikai környezetének realitása is, Balogh Gyuri dokumentarista történetébe pedig beszüremkedne Vilma ugyancsak valóságosnak ható irodai környezete és saját története.

Ez utóbbiak ugyanakkor nem csak pusztá zajként, vagy a halál felé vonuló szöveget megakasztó epizódokként lennének jelen, mintha nő fiának története 'megzavarná' Gyuriét, hanem inkább olyanok, amelyek nyomot is hagynak rajtuk. „Vilmának is van egy fia, Andris, az is összeszarta magát, mikor bevonult, pedig jó helyre ment [...] Azt mondja nem is a tisztek, hanem az öregek, a többi, ő nem bírja ki. [...] Ugye ez a Gyuri is bevonul azzal a kis törpész orrával, januárban, mint a csirkék, az öregek meg ott élvezkednek előttük, már előre készülnek rá, kijön az állat mindenikből, hogy kínozhassa a másikat”. [GY. 328–329.] Az elbeszélő valósága szűrőt helyez a szövegekre, de legalábbis ez utóbbiak tartalmát az elsők, a narrátor tapasztalati horizontja legitimálja. Vilma azért tudja valószerűként olvasni Gyuri szolgálati könyvét, mert abban felismeri saját empirikus valóságát is. Ez alapján úgy látszik a valósághatást – legalábbis az olvasó, Vilma számára – nem *kizárólagosan* a dokumentumok hozzák létre. A *mimetikus igazság* nem egyetlen figurán, inkább ezek sorozatán nyugszik. „A mimetikus igazság nyilvánvalóan nem attól függ, hogy a szövegben szereplő egyes szereplők vagy események valós személyekre vagy történésekre vonatkoznak-e, hiszen ezek legtöbb alkotóeleme kitalált. Ehelyett inkább különböző szövegfunkciók – karakterek, események, társadalmi állapotok, filozófiai álláspontok [debates] – határozzák meg a szöveg vonatkozási rendszerét az olvasó világára. A mimetikus szerződés szerint az olvasó egyetért azzal, hogy ahogy a szöveg rendszereket és folyamatokat láttat, az megegyezik azzal, ahogyan azok a történelmi aktualitásban léteznek.”¹⁹⁵ Ezzel pedig mintha a szöveg saját terén belül ismételné meg azt a kettős tükörrendszert, amellyel maga is létrehozta azt a realitás-effektust, amelyről az első fejezetben írtam részletesebben.

¹⁹⁵ Barbara FOLEY, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, (Ithaca, London: Cornell University Press, 1986), 67-68.

A *Gyuri* azonban egy ponton mintha ennél tovább is lépne. „Útközben csatlakozásuk van egy másik tehervonattal is, de az már nem fáj annyira, és az apja még befér a hegesztő trafó mellé a kocsiba, mert ezt meg kell ünnepelni, otthon, ital mellett, és a végén az emésztőgödörben, csúszik ez az anyag. Vilma csak kitalálja az egészet, de tudja, hogy hajszára így kellett lenni, itt van a fiú arcán, a fényképen, ettől a kis vodkától meg aztán pláne.” [GY. 338.] Annak ellenére tehát, hogy a fiú története igazán hatékonyan kelti a valószerűség dokumentumokkal is alátámasztott látszatát, melynek narratívája is az *úgynevezett „valóság”* törvényszerűségeinek felel meg (ellentétben például a korábban vizsgált *Madár* című novellával), mint kiderül, Vilma ezt nem kizárólag a szövegből olvassa ki. Még akkor sem, ha egyébként úgy tesz, mintha engedne ezek szükségszerűségének („hajszára így *kellett* lenni”), ám eközben ugyanennyire az alkohol befolyásának is. A kijelentés fókusza talán inkább a „csak *kitalálja* az egészet” mondatrésze esik.

A *Gyuri* tehát épp e két kijelentés, az *így kellett lennie* és a *csak kitalálja* egymásnak feszülésének gyújtópontjában áll. Egyrészt rendkívül alaposan, különböző alakzatok és poétikai eljárások egymásra rétegzésével egy valóban szinte dokumentarista alaposságú és poétikájú leírás képét kelti, a fikcionalizáltság lehetőségét pedig eltakarja. Ám mint utólag kiderül, a fiú élettörténete bár részben valóban ezekre a szövegekre támaszkodik, mégis rendre átjárják Vilma élettörténetének epizódjai is. Mindez akár felidézheti azt az egyik, már korábban általam is idézett Tar-interjút, amelyben a szerző a saját szövegeinek hasonló kettősségéről beszélt: „lehet dolgokat kitalálni is, nem kell riportszerűen mindent feldolgozni.”¹⁹⁶ Ahogy Vilma elbeszélése egyszerre válik dokumentaristává és fiktívvé, úgy a Tar-szövegeknek is egyszerre lehet kettős kötése. Már csak azért is, mert valójában ezek a sokszorozódó valóságok mintha épp azt akarnák eltakarni, kié lehet az az E/3 elbeszélői hang, amely hol Vilma fókuszán keresztül Gyuri, családja és a sorkatonaság, hol ebből kilépve a sajátján át Vilma, az ő családja és a katonaság valamelyik hivatalának irodai környezetét beszéli el.

A metonimikusan vagy szinekdochikusan a szövegekbe kerülő valóságdarabok, referensek tehát nem abból a szempontból lehetnek rendkívül hatékonyak, hogy az olvasók tapasztalati horizontjával illeszkedve felkeltsék (vagy megteremtsék) a szociografikusság, realiztikusság látszatát, de arra is, hogy ezzel párhuzamosan elfedjék azokat az alakzatokat, amelyek épp ennek a problematikusságára igyekeznének rámutatni.

¹⁹⁶ TAR Sándor, „»A tényekhez azért ragaszkodom« ...”

Mindez különösen könnyen kapcsolódik össze az érzékelhető felosztásának kérdésével, hiszen ez a metonimikusság nem csak a „mi a valóságos?” ontológiai kérdéseire világít rá, de azokra az ismeretelméletiekre is, hogy ki/mi az, ami valóságosként, létezőként fel- és elismerhetővé válik. Értelemszerűen ugyanis, ami referenciális töredékként beléphet a szöveg jelölőláncába, az csak olyan darab lehet, amelyet az *episztémé* ekként már érzékelhetővé tett. „Az érzékelhető felosztása láthatóvá teszi, ki lehet részes a közösségben tevékenységétől, illetve tevékenységének térbeli és időbeli kereteitől függően. »Foglalkozásuk« milyensége ily módon meghatározza a közösségbeli kompetenciájukat vagy inkompetenciájukat. Ez határozza meg, hogy láthatóak vagyunk-e egy közös térben, szót kapunk-e a közös dolgokban stb.”¹⁹⁷

Mint az látható volt korábban a *Darabbér* esetében, a munkásosztály megjelenítése azért válik problémássá, mert a munka mint tevékenység nem enged teret az írásnak, így e társadalmi réteg (művészeti) önreprezentációja nem jöhet létre, vagy ahogy Haraszti Miklós megfogalmazta: „A munkások azért nem írnak, mert dolgoznak.”¹⁹⁸ Az ominózus Esterházy-mondatban („azok helyett, akik nem tudnak”) valószínűleg e hiány feloldása felett érzett öröm jelenik meg, azaz, hogy egy, pusztán a foglalkozásuk miatt ez idáig a közösség számára érzékelhetetlen (hallhatatlan vagy láthatatlan) osztály sikeres és hiteles megjelenítése történik meg a Tar-szövegekben.

Ez ugyanakkor nem csak esztétizáló folyamat, nem csupán az irodalom vagy művészet határait változtatja meg, de politikai aktus is, hiszen az érzékelhetővé tett foglalkozások, egyének és közösségek visszahathatnak az ideológia vagy *episztémé* rendjére is. „Ezáltal a költeményben megjelenő tett, a cselekvő embereket megjelenítő akciókat elrendező meseszöveg kerül előtérbe, a képen látható létezőt, a modelljéről valló másolatot háttérbe szorítva.”¹⁹⁹

E tekintetben tehát a mimézis nem csak láthatóvá tesz, de akár befolyásolhatja is, mi az, ami látható és hogyan, ugyanakkor ennek mélyén egy meglehetősen szövevényes nyelvi aktus húzódik, amely mintha épp a fikció és valóságos határfelületeit mosná össze. „A tanúirodalom ezen minőség szinte a feje tetejére állítja a fikciós szerződést; egyrészt ragaszkodik a referencialitáshoz, ahhoz, hogy valami tényleg megtörtént, ugyanakkor próbára teszi a valószínűséget azzal, hogy a nyelvbe, a közös tudásba [the common] hozza be a nem-hallottat, amiről enélkül nem tanúskodott volna senki. Ennek középpontjában az abszolút

¹⁹⁷ RANCIÈRE, *Esztétika és politika...*, 10.

¹⁹⁸ HARASZTI, *Darabbér...*, 3.

¹⁹⁹ RANCIÈRE, *Esztétika és politika...*, 18.

egyedülálló [singular], a kinyomozhatatlan sors áll, aminek nincs megfelelő megnevezése a közös nyelvben. Ennek az irodalomnak az a feladata, hogy felfedezzen egy nyelvet, amellyel kifejezheti ezeket a tapasztalatokat, a valóság ezen szeleteit, illetve, hogy végeredményben átdolgozza és átformálja a közös nyelvet, hogy ezt a szingularitást egy lehetséges kifejezéssé változtassa.”²⁰⁰ Úgy tűnik tehát, amikor a képviseleti próza, vagy tanúirodalom az addig érzékelhetetlen megjelenítésére tesz kísérletet, elkerülhetetlenül a fikció és a valóság határmezsgyéjére sodródik. Bár támaszkodnia kell a referencialitásra, ez lesz a potenciális fikcionalitásának, az elképzelhetetlennek forrása is. Mindez ugyanakkor lehetőséget ad arra is, hogy a közös nyelv mozduljon ki a helyéről, olyan új rétegekkel gazdagodjon, amely addig elérhetetlen volt számára. Valószínűleg ezért írhatja Rancière, hogy a valóságot fikcionalizálni kell ahhoz, hogy elgondolhassuk. Mindez – mint Benke András Spivak *Szóra bírható-e az alárendelt* tanulmánya alapján rámutat – azért válhat még inkább problematikussá, mert az érzékelhetővé tett Másik, tehát az eddig néma vagy ábrázolatlan, létrejött, illetve reprezentációja során összemosódnak a *vertreten*, a ’valaki nevében beszélni’ és a *darstellen*, az ’újra megjeleníteni’ fogalmai, ezeknek pedig többé-kevésbé alapvető fontosságú következményei lehetnek a Tar-korpusz olvasási lehetőségeire is. „Számunkra itt nem csupán az lesz a fontos, hogy a Spivak által jelzett logika valóban érvényesül-e Tar Sándor prózapoétikájában. Legalább ekkora jelentőséggel bír az, hogy a Tar-recepció hogyan közelít ehhez a kérdéshez. Feltételezésem szerint nem csupán egyfajta inherens, a szövegből egy az egyben levezethető logikáról van szó. Sokkal inkább arról, hogy a különböző, kanonizáltnak nevezhető olvasatok miféle – elsősorban szerző és szöveg, szerző és reprezentáció, valamint valóság és fikció kapcsolata mentén körvonalazódó – képet, viszonyrendszert vetítenek rá akarva akaratlanul az életműre.”²⁰¹ Az a fajta logika – írja Benke – amely Tart valamiféle mediátori szerepbe ’kényszeríti’, egyben zsarnokká is teszi őt, amennyiben látszólag, transzparenssé válik az elbeszélés közben, és egységes egészként hozza létre a Másikat.

Ugyanakkor, ahogy az látható volt *A mi utcánk*, a *Szürke galamb* és több más szöveg kapcsán, a különböző modalitású elbeszélői szólamok (függő, szabad függő, egyenes stb.), a poétika és a jelentés szintjén is kérdéssé teszik a narrátor és a narrált szöveg kívül- vagy különállóságát. Amikor a *Szürke galamb* Borbán, Szűcs vagy a házmaster, *A mi utcánk* Terka kapcsán felveti a belső elbeszélők nagy történeteinek elmondásának, illetve a felettes, mindentudó narrátor pozíciójának lehetetlenségét, akkor a narrátor külsődlegességének

²⁰⁰ Frederik TYGSTURP, „Speculation and the End of Fiction”, *Paragrana* 25, 2. sz. (2016), 109.

²⁰¹ BENKE, „Történetek a mi utcánkból...”

kiiktatásával a saját elbeszélői, s így mediátori szerepét is elbizonytalanítja. E tekintetben a Tar-szövegek nem közvetítenek, nem adnak hangot, nem beszélnek valaki nevében és nem jelenítenek meg újra, hanem a nyelvhasználókkal együtt, az ott és akkor gomolygó nyelven és nyelvben szólalnak meg (vagy hozzák létre azt a nyelvet). „Ezért is fontos kiemelni, hogy prózapoétikája sokkal többszólamúbb, rétegzettebb annál, hogy egy konkrét társadalmi réteg szócsövének nevezhessük őt. Amennyiben ezt tennénk, egyszersmind elkerülhetetlen lenne az is, hogy valóság és fikció fogalmait ne egy bináris oppozíció két pólusaként gondoljuk el.”²⁰²

III.2. Ideologicitás a nyelvben

Mindez talán azért is lehet, mert mint az *Egyensúlyban* kitűnt, az ideológia és nyelv kapcsolata Tar esetében sem valamiféle tudás és annak valamiféle színreviteleként írható le, hanem utóbbi olyan fenomén, amely alámerül az előbbiben. „[B]elátást enged [Balzac és Szolzsenyicin – S. L.] abba az ideológiába, amelyre a munkájuk utal és amelyből folyamatosan táplálkozik, egy belátás, amely feltételez egy *visszavonulást*, egy *belső távolságtartást* magától, attól az ideológiától, amelyből a regényeik származnak. *Észlelhetővé* teszik számunkra (de nem tudatosíttatják [*know*]) bizonyos értelemben *belülről*, egy *belső távolság* által magát az ideológiát, amelyben állnak [*hold*].”²⁰³ Az ideológia nem csak a nyelv, de más aktusokon keresztül egyaránt működik, bár az említett szöveg esetében nyilvánvalóan hangsúlyos helyzetben van, hiszen ez zárja le azokat. Így viszont a nyelv nem kizárólagos instrumentuma az episztémének, hanem ennek epifániájának *egyik* lehetséges alakja vagy alakzata. Minden bizonnyal emiatt lehet, hogy a *Téli havakban* a fiú felnőtté válása, ami itt egyben a szimbolikus rendbe történő belépés is, többek között szintén a nyelvi aktuson, az apa nyelvének elsajátításán keresztül történik meg. És valószínűleg ugyanezen okból alakulhat a *Föld szaga* is akképp, hogy az ideológia mozgása egyben más rétegek mozgását is meghatározza, mintha a nyelv mellett – újfent – más alakzatokon szintén áttűnne a működése. Úgy látszik, ha nem is kizárólagosan, de a különböző ideológiai vagy tudás- és szimbolikus rendszerekbe való belépés, illetve ezek mozgása szorosan kapcsolódik a nyelv elsajátításához és működéséhez. Ennek oka többek között az lehet, hogy az apa és az állam érteremtő funkciója szinekdochikus kapcsolataik miatt (apa-gyerek, állam-munkás) párhuzamosak, vagy azonos alakúak is lehetnek. Az atyai szimbolikusban, illetve az állami ideologikusban is a megszólítás és az igazság törvényének nyelven keresztül történő

²⁰² BENKE, „Történetek a mi utcánkból...”

²⁰³ ALTHUSSER, „A letter on art...”, 222–223.

elfogadása jelenik meg. „Azt sugalljuk tehát, hogy az ideológia olyan módon »cselekszik« vagy »működik«, hogy »besoroz« szubjektumokat az egyénekből (mindet besorozza), vagy »átalakítja« az egyéneket szubjektumokká (mindet átalakítja), ezzel a nagy pontos eljárással, amit *megszólításnak* nevezünk”.²⁰⁴

A *Föld szaga* ideologikus, illetve a *Téli havak* apai rendszereinek együttes jelenléte jelenik meg a részben már említett *Az elejétől a végéig* című novellában is. Korábban már szó esett róla, hogy ebben a két metafizikus narratíva (Jézus és Rákosi) valamiféle párhuzamos jelenlétet alakít ki, és ezt a szöveg még egy nyelvi dimenzióval is kiegészíti.

A szöveg alapszituációja ugyanis mintha a *Téli havak* helyzetét is megidézné. „Apámra nem akartam hasonlítani, mert az ivott, és ilyenkor izgága volt, verte anyámat meg minket is, már rettegtünk, ha ünnep volt, névnap vagy disznótor, mert akkor berúgott, kiverett bennünket a házból, hol az istállóban aludtunk ilyenkor, vagy a csutkakúpban, néha a szomszédban, de az istállóban jobb volt, anyám tiszta szalmát tett a tehén mellé, oda feküdtünk, hogy melegítsen.” [EV. 245.] Ahogyan a másik novellában, úgy itt is az erőszakos, abuzív apa, illetve a meglehetősen zsúfolt és a legkevésbé sem bensőséges, rendszeresen valóban animálissá süllyedő otthoni tér jelenik meg, de ezek mellett, mint erről korábban már szó esett, az erdő közelsége, illetve a babona jelenléte szintén egymáshoz kapcsolja a két szöveget. Ebből a fojtogató otthoni atmoszférából csillan fel kitörési pontként az iskola (amely egyébként az állami ideológia – ez esetben pártideológia – interpellációjának kitüntetett helye²⁰⁵), de ez a lehetőség mintha kudarcba fulladna. Az ideológia ugyanis elsősorban a megszólítással, az egyén létrehozásának narratív kereteit jelöli ki. „[A]láveti a szubjektumokat a Szubjektumnak, megadva nekik a Szubjektumban, ahol minden szubjektum megtalálhatja saját (jelenlegi és jövőbeli) képét, a *biztosítékot*, hogy valóban róluk és róla van szó”.²⁰⁶ *Az elejétől a végéig*ben ugyanakkor épp az egyén(iség) megteremtésének, a szubjektum létrehozásának aktusakor kap gellert, ugyanis az iskola nem az egyén kiemelkedésének, hanem a – szocialista ideológiától annyira nem idegen módon – a kollektívben való feloldódásának terévé válik. „Az iskolában azt hittem, én leszek a legszebb, legjobb, olvasni már tudtam, majdnem jobban, mint a bátyám, az nem tanult az istennek se, aztán ahogy bekerültem az osztályba, szinte eltűntem, hetvenvalahányan voltunk az osztályban, alig fértünk a padban, és csupa kínlódás volt az egész.” [EV. 248.] Valószínűleg emiatt a félrecsúszott interpelláció miatt történik meg, hogy az elbeszélő mint egyén nem az

²⁰⁴ ALTHUSSER, „Ideológia és az ideologikus államapparátusok...”, 404.

²⁰⁵ ALTHUSSER, „Ideológia és az ideologikus államapparátusok...”, 390.

²⁰⁶ ALTHUSSER, „Ideológia és az ideologikus államapparátusok...”, 408.

állam által felügyelt és oktrojált térben formálódik, és nem a hivatalos tudásrendszer nyelvét sajátítja el, hanem sajátot hoz létre. „Ezeknek a képzelgéseknek persze mindig az volt a lényege, hogy valami nagy ember leszek, de valami egészen nagy, amilyen még nem volt a világon, híres, szép, okos, nyelvet találtam ki, amit csak én értettem, nem sok szóból állt, de akkor mindent ki tudtam vele fejezni”. [EV. 249.] Talán e saját és deklaráltan redukált nyelvből fakadhat a korábbi fejezetben tárgyalt értelmezői bizonytalanság. Mivel mind az istenhit (Biblia), mind az állam- vagy pártideológia (Rákosi) az abszolút jelölt nyelvi kisajátítását célozza, a saját nyelv megteremtése, és az ezzel való gondolkodás mindkettő értelmezhetőségét kétségbe vonja. A narrátorból ekképp nem az értelmezői képesség hiányzik, hanem az a nyelv, amellyel megragadhatná ezek jelentését, ezen keresztül pedig az általuk szabályozott valóságot.

Itt is megfigyelhető, hogy a narrátor által kvázi ellenkultúraként létrehozott gyermeknyelv szintén egy nagyobb struktúra egyik alkotóeleme, ez ugyanis egy olyan játék vagy fantáziavilág részeként tételeződik, amely ugyancsak az iskolai énteremtés kudarcának következményeként jön létre. Mivel az iskola nem képes a sikeres énteremtés létrehozására, a narrátor egy fantazmagórikus világba menekül, ahol mégis beteljesítheti ezt a vágyát. „Talán azt mondhatjuk: minden játszó gyermek úgy viselkedik, mint egy költő, amikor *saját világot teremt* magának, helyesebben, világának dolgait, új, neki tetsző rendbe sorolja. Helytelen volna azt hinni, hogy ezt a világot nem veszi komolyan; ellenkezőleg, játékát *nagyon is komolyan veszi*, nagy mennyiségű érzelmet fordít rá. A játék ellentéte nem a komolyság, hanem – a valóság.”²⁰⁷ Az elbeszélő által a játék vagy fantázia során párhuzamos létrehozott világ strukturálisan nem különül el az általa referenciálisként tételezett valósághoz képest. Ezt éppoly komolyan veszi, mint a másikat, sőt épp azért ennyire komoly, mert *imagináriusként* maga is ugyanazokból az alkotóelemekből épül fel, épp csak ezek rendjét változtatja meg. És ebben a rendkívül affektív birodalomban hozza létre a saját nyelvet. Ez pedig részben szintén ugyanazon elemek át- meg átrendezett kombinációból, redukcióiból áll össze, mint a környezetéé, és látszólag azért képes ellenkulturális aktusként működni, mert hiába is tételeződik fiktívként, mivel alkotóelemei azonosnak, az affektív tartalma magas, így *komolyságában* nem válik el a referenciálistól.

Mindez pedig mintha azzal kecsegtetne, hogy a különböző ideológiai rezsimek által szabályozott tudás alól igenis lehetséges a kiszabadulás, a saját valóság és nyelv létrehozása segíthet az apai szimbolikus és ezzel párhuzamosan ideológiai apparátus biohatalmi keretei

²⁰⁷ Sigmund FREUD, „A költő és a fantáziaműködés”, in BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc szerk., *Psichoanalízis és irodalomtudomány* (Budapest: Filum, 1998), 59.

közül való kitörésben. Ám a novella egyik kulcsjelenete mintha mégis mást sugallna. „Néztem a két angyalt a falvédő szélén millió ideig, aztán egyszer álmomban az erdőben jártam, köd volt a fák között, mint eső után, ma is emlékszem, lassan lebegtem valami felé, ami alig látszott, csak fénylett, villogott, mint az ezüst, először mintha egy ló lett volna, átviláglott a fák törzsén, aztán mintha egy trón, palástokkal, nagy, hatalmas, tudtam, hogy ott van Isten, most látni fogom, öröm volt és félelem, aztán láttam is ott ülni valakit, aki pont olyan volt, mint apám. Részegen. Mellette veder, amibe köpködni szokott meg hányni, ha kell, intett, vagy csak meg akart valamibe kapaszkodni, szörnyű volt, felugrottam és nekirohantam az ajtónak, amiből kiesett a kés, ráztam a kilincset, deres volt és hideg.” [EV. 250–251.] Az álomjelenetben –, amely Freud számára is a tudattalan kitüntetett szférája – mintha épp azzal szembesítene a szöveg, hogy a fentebb említett különböző, ám itt mégis egyneművé váló tudásrezsimek újfent behatolnak az egyénbe. *Az elejétől a végéigben* megjelenő fantázia vagy inkább imaginárius ekképp nem egy önálló entitás, hanem olyasvalami, amelyet részben egy külső forrás is meghatároz. „Ebből következik, hogy az imaginárius nem rendelkezik önálló intencionalitással, hanem olyan szándékok befolyása alá kerül, melyek egybevágunk a működtető ágens igényeivel. Éppen azért áll nyitva mindezen szándékok előtt, mert nincs saját intencionalitása. A külső szándékok viszont mindig szoros kapcsolatban állnak azzal, amit kiváltanak, és így valami »történik« a működtető erővel is. Az imaginárius ezért soha nem lehet azonos saját szándékolt mozgósításával (egyébként saját szándékai szerint működnék), hanem mindig összjátékba kerül eltérő kiváltó okaival.”²⁰⁸ A novella álomjelentét az apa szimbolikus hatalma, az istenhit, illetve pártideológiai tér²⁰⁹ egyvelege határozza meg, amelyet még inkább hangsúlyoz az is, hogy épp azután történik meg, hogy a narrátor számot ad Rákosi és Jézus párhuzamos tudati jelenlétéről, amelyről a korábbi fejezetben bővebben is szó esett. E tekintetben pedig a játék valóságosságában létrejövő saját nyelv önállósága is meglehetősen kérdésessé válhat, hiszen bár látszólag független és ellenkulturális aktus, valójában csupán egy reflektív, az iskolai kollektivizálásra adott reakció, amely ráadásul ugyanazon alkotóelemek – elvileg – újfajta kombinációjából áll össze.²¹⁰ Vagy, ahogyan Mészöly Miklós korábban már megfogalmazta: „Ugyanis a képzelet sem semmiből teremt, mindig a valóságot gondolja tovább; vagy vissza. Viszonyuk a

²⁰⁸ Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius* (Budapest: Osiris, 2001), 273.

²⁰⁹ Vö.: „Valójában, az Egyházat ma az iskola helyettesíti *uralkodó ideologikus Államapparátusi* szerepében. Társul a Családdal, mint ahogy régen az Egyház is társult.” – ALTHUSSER, „Ideológia és az ideologikus államapparátusok...”, 393.

²¹⁰ Vö.: Iser, *A fiktív és az imaginárius...*, 254.

kiszorítás játéka. Oda nyomul be, ahová az aktuális valóságismeret löki. S ez szerényebb megvilágításba helyezi kulcsfogalmaink merev szembeállítását.”²¹¹

Ez alapján úgy tűnik, hogy a Tar-szövegek nyelvfelfogásának alaprégeiben – hasonlóan a *Föld szaga* metafizikusságának struktúrájához – a különböző ideológiai és tudásrendszerek válnak meghatározó alakzatokká. Ez alapján pedig egy kettős tükörrendszer látszik kibontakozni: az ideológia nem csak azt határozza meg, hogy a Tar-szövegek mit tehetnek láthatóvá, illetve milyen nyelven szólalhatnak meg, hanem azt is, hogy e megszólaláson belül az egyes elbeszélők nyelvi meghatározottsága milyen viszonyban van a reprezentációban megjelenő ideológiával.

Az *utca vége*²¹² viszont ebből a szempontból igazán *kivételes* darab. Számos tekintetben kapcsolható a *Téli havakhoz*, sőt, inkább testvérszövegek, amely talán azért is igazán érdekes, mert utóbbi volt talán az, amely a (lacani) szimbolikus és a nyelv kapcsolatára a legnyíltabban mutatott rá. Az *utca végében* azonban a másikkal meglehetősen hasonló struktúra tűnik fel, ám a nyelv hatalmának tematizálása nélkül.

„Laci már nem hált az apja ágya végéhez ácsolt dikón, kint, a pitvarban is volt egy régi heverő, arra feküdt, ha hideg volt, kinyitották a szobaajtót, hogy menjen rá egy kis meleg, de ez csak addig kellett, míg a nagy dunyha átmelegedett rajta, utána már nem törődött se a hideggel se a meleggel. Nem szívesen aludt már bent, különös, ha az anyja otthon volt. Egyszer felébredt éjszaka, és olyasmit látott, amitől sokáig nem tudott nyugodni: a meztelen apja hanyatt feküdt az ágyon, az anyja pedig felgyűrt kombinéban ült rajta, mint aki nagydolgot végzi és nyögött, lihegett, az apja nyakában csak úgy hörgött a tölcsér. Ittasak voltak, és ő tudta, mit művelnek, de azért mégis. Öld meg, tört rá akkor a gyűlölet, tán még mondta is, szaggasd szét. A teste felgerjedt, szokatlan indulat járta át, mégsem tudta lecsukni a szemét, hogy ne lássa, és gyalázatos álmai voltak ébredésig.” [UV. 50–51.] A *Téli havakban* és itt is megjelenik a nyomorúságos és szűk otthoni tér, az apa alkoholizmusa (illetve ezúttal az anyáé is), valamint szintén hangsúlyos szerepet kap a családi viszonyokat átítató ödipális feszültség, továbbá ez a novella is egyfajta *coming of age* történet, amelynek kerettörténetét és állomásait ezúttal azonban nem a mesei vándorút stációi, mindössze a különböző mezőgazdasági munkák jelentik. Ezek a felnőtté válás mérföldkövei, amennyiben elsősorban nem pusztán önmagukat mint munkafajtákat jelölnek, hanem a többé-kevésbé a magatehetetlen és kiszolgáltatott apa szimbolikus és gazdasági pozíciójának, szerepeinek, tetteinek átvételének jelei is. Ezeket pedig rendre a szexuális és nemi érés epizódjai kísérik.

²¹¹ MÉSZÖLY, „Warhol kamerája...”, 131.

²¹² TAR Sándor, „Az utca vége”, in TAR, *Lassú teher...*

„Tudott dolog volt, hogy mostanában incselkedik a lányokkal, a hajukat húzgálja, megkergeti őket, ha olyan kedve van, de ez nem komoly, úgy fut ilyenkor utánuk, mint a gyerekek, mikor a lovak trappolását utánozzák, és soha nem éri utol őket, ha igen, akkor kendőt, sapkát lekap, a hajukba ragad, rángatja és nevet, aztán csak áll, mint aki nem ért semmit” [UV. 54.] Mindeközben pedig, mintegy hármass párhuzamként vissza-visszatérnek az ödipális feszültség jelenetei is. „[L]aci délután áthúzta kézzel a szekeret Hermánéktól, holnap reggel, mire észreveszik, felrakja egyedül a hordókat, és megy a főzdébe. Hamar elaludt, éjfél felé ébredt fel, az ajtóhoz ment, szélesebbre tárta, hogy jobban lásson, majd visszafeküdt az ágyra, és onnan nézte őket. Arra gondolt, egyszer majd közelebb megy, hogy mindent pontosan lásson, majd, amikor jobban elájulnak, vagy szól nekik, ő is oda akar menni, oda szeretne feküdni, ettől aztán úgy megzavarodott, hogy kiverte a verejték.” [UV. 54–55.] Mintha e három narratív alkotóelem (a különböző munkák és az apai pozíció átvétele, az ödipális feszültség folyamatos növekedése, illetve a nemi és szexuális érés) pályájának mozgása szerveznék az elbeszélés egészét, míg végül engedve tömegvonzásuknak egymásba zuhannak.

Ez a szeszfőzde-jelenetet követően történik meg. A fiú cefrét visz, amelyet – legfőképp anyja és apja – számára a pálinkára cserél a tulajdonos Gecsemánnal, akinek a neve igencsak ironikusan utal a bibliai olajprésre és jelentésteli helyszínre. Az itt megszerzett és hazavitt alkohol lesz végül szó szerint és átvitt értelemben is Laci felnövéstörténete fináléjának katalizátora. Gecsemán tehát ezúttal nem az ismert árulás-jelenet színpadára, mint inkább az újszövetségi történet azon aspektusára utal, amelyben a fiú megtér az apához, ám itt nem a halál aktusán, hanem annak szimbolikus pozícióinak átvételén keresztül. Ezek egyikeként értelmezhető az is, hogy míg a fiú a cserét intézi, az apja, Hermán saját lakrészt alakít ki számára. „Laci odanézett, ahová az apja mutatott, a bejáratától balra voltak a tehenek, borjúk, a jászol, jobbra a takarmányos láda mellé egy erős, széles ágyat eszkábált az apja a falhoz erősítve, míg ő a pálinkát intézte Gecsemánnál. [...] Megveregette a fiú vállát, ide még lányokat is hozhatsz, ha nem veszem észre, mondta viccesen és kacsintott, elvégre nagy fiú vagy már.” [UV. 63.] Emellett azonban még számos olyan aktus fedezhető fel a szövegben, amely szintén az apa helyzetének elfoglalására mutat: az ebédnél az asztalfőre ültetik, illetve mintha az apa alkoholizmusa is átragadna a fiúra. „Észre sem vette, hogy hangosan beszél, hogy kortyokban nyeli a pálinkát, nevet, huhú, ide hozza majd a lányokat és akkor majd! Fogalma sem volt, mi lesz akkor, de tudta, jó lesz. Férfi vagyok, mondta ki hangosan. Kétszer is.” [UV. 64.] De mintha már a Gecsemán-jelenet előtt is erre utalt volna a szöveg: „Az apja ölében ült, az pedig olyan arcot vágott, mint mikor mindennel meg van elégedve, azt magyarázta az anyjának, látod, milyen derék fiunk van! Malacot, csirkét, libát akar tartani az

idén! Most már ő a családfő, a kedvében kell járni! [UV. 58.] Ez alapján tehát a szeszfőzdei körül sűrűsödnek össze annyira a felnőtté válás, a nemi érés az apai szerep átvételének stb. jelölői, hogy elérjék a kritikus tömeget és a szöveg különböző rétegei egy pontba sűrűsödjenek, és a zárlatban beteljesedhessen a fiú átalakulása. Ez a pályaív meglehetősen hasonló ahhoz, amelyet a *Téli havakban* szereplő gyermek is leír, és emiatt talán a névazonosságuk sem lehet véletlen. Ám míg Laca esetében mindez hangsúlyosan is egy nyelvi-vokális aktusban csúcsosodik ki, Laci esetében mintha ez a dimenzió szinte teljes egészében hiányozna a jelölőláncból.

Egy másik fontos különbség még a két szöveg között az is, hogy annak ellenére, hogy kétségtelenül könnyen olvashatók egymás párdarabjaiként, az utóbbinál még jelöltebben jelenik meg az ödipális struktúra bezáródása. „[A]z ajtó felé indult [ti. az apa – S. L.], szörcsögött valamit a tölcséren keresztül, a fiú pedig egy sóhajjal feküdt be a helyére. Mindjárt hanyatt fordult, akkorra már felült mellette az anyja, pucér mellei lógtak, mint két harang, és ő sem szólt semmit, a fiú pedig kapkodva vetkőzni kezdett, végre! Kabát, pulóver, abból még egy, aztán póló, a nadrágot, gatyát úgy együtt csak lejjebb akarta tolni magán, de előbb az anyja arcát, fejét kereste a kezével., nem talált rajta sapkát, kendőt, így aztán mindjárt a hajába ragadt, nem hallotta kiáltásokat, csak rángatta, tépte, jól esett, nagyon jól, azt se tudta később, hogy került vissza az istállóba, nem is volt érdekes, boldogan nyúlt el a szivacson, be sem takarta magát, annyira melege volt.” [UV. 65.] Az *utca vége* Lacija tehát nem csak Hermán szimbolikus helyeit foglalja el az asztalfőn, családfenntartóként, de a freudi struktúrát – a *Téli havakhoz* képest – ezúttal jóval pontosabban megidézve a test dimenziójában is, az anya mellett, illetve ezúttal alatt. Így a novella során mindvégig jelenlévő és egyre fokozódó, sűrűsödő pszichoszexuális feszültség végül ténylegesen is az incesztus-tabu áthágásában tetőzik be, vagy ha úgy tetszik, elégül ki.

Mindez viszont ezúttal mintha épp a nyelvi-szimbolikus hiányával jönne létre. Viszont a különböző tematikus, motivikus, narratív összefüggések és legnyilvánvalóbban a főszereplők névazonossága egy olyan párhuzamosságra hívja fel a figyelmet, amely akár arra is utalhat, hogy az olvasatok nem csak, vagy nem elsősorban önmagukban, hanem leginkább az együttes értelmezésükkor bomlanak ki. Ez alapján a *Téli havak* és *Az utca vége* együttesen mintha azt a kérdést járnák körül, hogy a *coming of age* sztorikban, a különböző tudásrendszerekbe (esetükben az apai pozíció ödipális elfoglalása) való belépés hogyan képzelhető el nyelvi és nem-nyelvi aktusokként egyaránt. Úgy tűnik ismételten az *Egyensúlyban* már megfigyelt egyik teorema bomlik ki bennük: a nyelv, illetve a megszólalás nem valamiféle kizárólagos patrónus-kliens viszonyban képzelhető el az ideológiával való

viszonyában. Azaz ennek alapvetően inkább ismeretelméleti kérdését (Hogyan viszonyul egymáshoz a nyelv és a tudás?) egy ontológiai réteggel is tágítaná: arra is választ keres, hogyan szerveződnek az ideológiai rendszerek, ha azok gyakran, de nem kizárólag manifesztálódnak nyelvi aktusokban, vagy azokként.

Ennek egyik oka valószínűleg az lehet, hogy akár a szimbolikus, akár az ideológia, vagy akár az episztémé fogalma is nyelvként, de legalábbis nyelvszerűen szerveződik. Ez látható a *Téli havak* lacani struktúrájában. „A tudattalan úgy épül fel, mint a/egy nyelv, a szexualitásnak alapvetően »intellektuális karaktere« van. Az emberi szexualitás egyáltalán nem azonosítható a puszta genitalitással, egy biológiailag meghatározható ösztönműködéssel. Az emberi szexualitás lényegileg pszichoszexualitás, az emberi test »lélek-test«, pszichoszóma, a »logos« által meghatározott testiesség. Nem úgy áll a dolog, hogy kezdetben lett volna egy karakterisztikus szubjektum, aki azután ezen sajátos individualitása preformációja alapján létezik, gondolkodik és cselekszik. A szexualitás, a tudattalan stb. nem előre adott, eleve meghatározott tények, hanem (szimbolikus) konstrukciók. A szubjektum konstrukciója a nyelv által valósul meg. Az interszubjektivitást, az emberi kapcsolatok rendszerét a nyelv fogja körül. A nyelv a »harmadik hely«, a mindig változó tér, amelyben a szubjektum és másikja konstituálódnak, feloldódnak és teremődnek. Az emberállat a nyelvbe születik bele. A nyelv nem a szubjektumhoz tartozik és főképpen nem idea innatak formájában. Az emberi szubjektumot a nyelvben hordozott, a nyelvbe beírt törvény hozza létre. A nyelv mindig a Másik (Autre) beszédeként realizálódik.”²¹³ Továbbá ez lehet az oka annak is, hogy az *Elejétől a végéig*ben látható ideologikus államapparátus is alapvetően dialogikus formában hozza létre az önazonosként felfogott egyént, és mind Lacanéhoz, mind Althusseréhez (részben) hasonló foucault-i *episztémé* szintén a nyelv mintájára szerveződik, valószínűleg azért, mert ahogy Lacan, Foucault is alapvetően Saussure-re és a strukturalista nyelvészetre támaszkodva képzelte el saját fogalmának szerveződését.²¹⁴

Ezek alapján talán az ideológia vagy szimbolikus vs. a nyelv kapcsolatát leginkább a *langue-parolé* analógiájaként lehet elképzelni. Az ideológia vagy tudás leginkább „pszichológiai jellegű”, tehát a *langue*, a nyelv szerveződésére hasonlít, míg a beszéd vagy megszólalás leginkább *paroléval* rokonítható és az előbbinek valamiféle „pszichofizikai természetű” megvalósulása, így ez utóbbi mintegy vehikuluma azoknak a pszichológiai tartalmaknak és effektusoknak, amelyeket az előbbi magában hordoz. „A nyelvezetet vizsgáló

²¹³ FARKAS, „A lacani szubjektumról”, 143–144.

²¹⁴ Vö.: ANGVALOSI Gergely, „»Az ember derűs halála«”: Michel Foucault episztemológiájáról”, in ANGVALOSI Gergely, *A költő hét bordája...*, 289–315.

stúdiumnak tehát két része van: az egyiknek, a lényegesnek tárgya a nyelv, amely lényegében társadalmi és egyéntől független; ez a stúdium kizárólag pszichikai jellegű; a másiknak, a másodlagosnak a tárgya a nyelvezet egyéni része, vagyis a beszéd, hangképzést is beleértve: ez pszichofizikai természetű.”²¹⁵ Mindez pedig talán magyarázattal szolgálhat arra, hogy mint a Tar-szövegek esetében látható volt, a nyelv (*parole*) nem kizárólagos megjelenítője a különböző tudásrendszereknek (*langue*), az ezekbe történő belépés nem csak a szavak, hanem más effektusok átvétele mentén is megtörténhet. Hiszen a *langue-ként* felfogott tudattalan vagy episztémé működése nem a hangzók és a grammatika által határolt *parole* tárgyiasult megvalósulásához hasonlít, hanem olyan, ennél általánosabb működéshez, amely ezek összességét, a jelrendszerek, jelölők és jelöltek mozgását is befolyásolja. Ezért az, hogy a szimbolikus-apai pozíciók átvétele a nyelv (beszéd) vagy egyéb jelölők (például az asztalfő elfoglalása vagy az anyával folytatott szexuális kapcsolat) által valósul meg, indifferens, mert nem ezeknek, hanem a működésmód általános rendszerének átvétele tűnik meghatározónak. S talán ez lehet az a *belső távolság* is, amelyre Althusser utal Balzac és Szolzsenyicin kapcsán, hogy a szöveg csak *utal* az ideológiára, nem megjeleníti azt. A lényeg talán nem az, hogy milyen a jelölő alakja, pusztán az, hogy jelölőként működjön.

III.3. „Alkalmazni tudni” – A nyelv és használata

Ez alapján azonban úgy látszik, hogy a Tar-korpusz számára a nyelvről való beszéd nem válik egyrészt sem valamilyen metanyelvvé, sem valamiféle leírássá, hanem a vizsgált jelenséget működésében, illetve működése közben és ez által írja le. A Tar-szövegek többségéből hiányzik a többé-kevésbé nyílt reflexió, mely saját nyelvükre, megformáltságukra vonatkozna, esetükben a leírás a különböző működések által történik meg. Ugyanakkor – mint látható – volt a különböző, külső és belső megszólalói pozíciók általában egymást tükrözik, így a szöveg által reprezentált működés egyben mintha a sajátját is bemutatná. Ezt lehetett megfigyelni a *Szürke galambban* is, ahol egy metafizikainak látszó szerkezet, egy tartalmát elfedő, ám a működésmódját megtartó fekete lyuk vagy hiátus mentén alakult ki. Ahogy pedig ebben a hézagban sem található meg annak tartalma, vagy egyáltalán bármiféle tartalom, úgy a nyelv sem a szavak stb. által íródik le Tar esetében, hanem a használata által. „Leírás és használat között ebben az értelemben nincsen [Wittgenstein – S. L.] számára különbség. Ahogyan nézete szerint matematikát nem leírni, csak csinálni lehet, akképpen egy nyelvet is csak beszélni lehet, nem pedig leírni: a nyelvről

²¹⁵ Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (Budapest: Corvina, 1997), 48.

szóló metanyelv értelmetlen. Megérteni tehát annyit tesz: alkalmazni tudni.”²¹⁶ És ahogy látható volt már talán Tar esetében is a nyelvről való beszéd egybeesik annak használatával. Úgy tűnik, hogy Joó Árpival ellentétben számára Wittgenstein nem egyszerű színpadkellék, hanem olyan nyelvfilozófiai alaprég, amely felől nézve talán hatékonyan olvashatóvá válik. Szövegei nem pusztán megjelenítik, reflektálnak a *nyelvjátékra*, de úgy írják ezt le, hogy közben maguk is ezt játsszák, nem pedig pusztán *megnevezik* azt vagy annak figuráit. „Ha valakinek megmutatják a királyt a sakkban és azt mondják: »Ez itt a király«, úgy ezzel nem magyarázták meg neki a bábú használatát – hacsak nem ismeri már a játékszabályokat, kivéve ezt az utolsó meghatározást: a királybábú formáját. [...] Ez a magyarázat is csak azért tanítja meg az illetőt a bábú használatára, mert – mondhatnánk – az a hely, ahová a bábut helyeztük, már elő volt készítve. Vagy mondhatnánk azt is: csak akkor fogjuk tudni mondani, hogy a magyarázat megtanítja a használatra, ha a hely már elő van készítve. A hely pedig nem azáltal van előkészítve, hogy akinek magyaráz az már tud szabályokat, hanem azáltal, hogy más értelemben már van olyan játék, amelyet tud játszani.”²¹⁷ Tar esetében úgy látszik hiányzik, vagy legalábbis megpróbál észrevétlen maradni az a metanyelv, amely reflektálna arra a fenoménra, amelyből maga is megszületik.

Mindez pedig magyarázatul szolgálhat arra a Márton László és a Debreceni Irodalmi Napok kapcsán felmerült, a textus és a novella ellentétét firtató kérdésre is, mi alapján válik a valóságképzés, szövegszerűség, konstruáltság, referencialitás az egyik életmű felől nézve problémává, míg a másik felől nézve teljesen áttetszővé, azaz a különböző elbeszélések nyelve hogyan határozza meg lehetséges olvasásmódjaikat.

Ahogyan az látható volt a *6714-es* esetében is, a szöveg az ott és akkor kaotikusnak ható, töredékes, egymást folytonosan megszakító nyelvi környezetében, a működése közben és által ábrázolta a nyelvet és tette mindezt úgy, hogy a narrátor ehhez képest nem volt külsődleges és nem is avatkozott be ennek alakulásába. Pozíciója mégis áttetsző, irreleváns volt, amivel a szöveg potenciális konstruktum-jellegét takarta el. Tar *üveglapszerű* (lásd még később) narrátora mintha az élőbeszéd és köznyelv felé tolta volna el a szöveget, amivel szintén azt hangsúlyozta, valamilyen empirikus környezet tükröződéséről van itt szó, műfajilag szociográfiáról és nem irodalomról. Transzparenssé válása azt az illúziót hozta létre, mintha nem lenne a mű mögött szerkesztői tudat, amely *súlyosan elrendezi a dolgokat* – csupán re-prezentál és azért élőbeszéd- és köznyelvszerű, mert bemutat és nem módosít. Ez alapján a Tar-szövegek azért tudják olyannyira hatékonyan felkelteni a realizistikusság,

²¹⁶ NEUMER Katalin, „A közös emberi cselekvésmód: A másik megértése”, *Világosság* 37, 2. sz. (1996), 65.

²¹⁷ Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin (Budapest: Atlantisz, 1992), 35.

szociografikusság illúzióját, mert a nyelvi szerkesztettségük a szerkesztetlenség hatását kelti, elrejtik a saját konstruktív formájukat azzal, hogy használata közben, beavatkozás nélkül ábrázolják a nyelvet. Úgy tűnik tehát, mintha a realitás effektus egyik alapvető figurája egyben a tarsi (próza)nyelv alapvető jellemzője is, de persze csak annyiban, amennyiben a leírás és a használat elválaszthatók egymástól.

Ugyanakkor továbbra is felmerülhet a kérdés, hogy bár a valóság illúzióját maga a használható és használatával leírt nyelv teremti meg, milyen aktusok és alakzatok hozzák létre azt a módot, amellyel ekképp válik olvashatóvá. Ennek egyik lehetséges módja az úgynevezett *együttműködési elv* lehet (amely ez esetben talán nem is annyira *elv*, inkább alakzat), vagyis az, hogy a kommunikációban résztvevő felek egyrészt betartanak bizonyos maximákat, másrészt jóhiszeműen és némán kiegészítik egymás hiányos mondatait. „Megfogalmazhatunk tehát egy általános alapelvet, amelynek betartását (*ceteris paribus*) minden részt vevő féltől elvárjuk, nevezetesen: mindig úgy járulj hozzá a társalgáshoz, ahogy azt az adott szakaszban a beszélgetés elfogadott célja s iránya megköveteli.”²¹⁸ Grice számos maximát megfogalmaz tanulmányában, ezek részletezése a dolgozat szempontjából talán kevésbé fontos, és újra csak a tartalom helyett a működésmód releváns, az, hogy a társalgó felek mindketten a társalgás előmozdítása érdekében cselekednek, nem akadnak fenn egymás hiányos mondatain.²¹⁹

Mindez pedig nem csak a szereplők, de a szöveg és az olvasó viszonyában is létrejön. Tar elbeszélői Waldoként rejtik el magukat a szövegben (láthatóan jelen vannak, de keresni kell őket a sokaságban, vagy gomolygásban), ráadásul sok esetben a szereplők hangján beszélnek, nem csak önmagukat, de az elbeszélés szerkesztettségét is hatékonyan takargatják. Ezzel végig fenntartják az együttműködés illúzióját: nem hangsúlyozzák, hogy esetükben irodalomról, textusról lenne szó, a nyelvük nem reflektál önmagára, illetve mindvégig az élőbeszédet és köznyelvet reprezentálja vagy imitálja, úgy beszél, ahogy az általuk megjelenített terek referenseiben is hallani lehet. Ezzel pedig azt a hatást keltik, hogy bár ez nyelv épp ezen okok miatt töredékes, redukált, ráadás a megszólalók folyton megszakítják egymást, mégis működik, ők értik egymást, a szöveg olvasható, tehát hiába is van jelen minden, ami a jelentésképzés és megértés ellen hat, a nyelv mégis használható. De talán kevésbé nyilvánvalóan a *Téli havak* nyelvi-szimbolikus aktusai is erre utalnak: annak ellenére,

²¹⁸ Herbert Paul GRICE, *Tanulmányok a szavak életéről* (Budapest: Gondolat, 2011), 31.

²¹⁹ A szöveg és olvasó viszonyának működésmódjában ez az együttműködési elv hasonló lehet Philippe Lejeune „önéletről paktum”-jához (Vö.: Philippe LEJEUNE, *Önéletről, élettörténet, napló: Válogatott tanulmányok* Budapest: L'Harmattan, 2003.), illetve a Debreceni Irodalmi Napokon Angyalosi Gergely által említett (Vö.: 76. lábjegyzet) Jean-Marie Schaeffer *contrat de lecture*-jéhez, olvasati szerződéséhez. Mindegyik esetben valamiféle egyezmény jön létre a szöveg és olvasója között, amelyhez mindenki tartja magát, így a grice-i esetben is.

hogy bizony jelentésképző elemek pontatlanul jelennek meg vagy ismétlődnek (például a Másik helye, az ödipális struktúra), végül a folyamat maga sikerrel zárul. Ezzel talán úgyszólván olvashatóvá válik a szöveg, hogy bár a különböző jelölők pontatlanok is lehetnek, elcsúszhatnak, az együttműködési elv miatt maga a jelölőfolyamat mégis sikeres, hiszen nem a precizitáson van a hangsúly, a különböző csorbákat az együttműködés kiköszöröli. Ez pedig talán hasonlatos lehet ahhoz a fajta szövegmechanizmushoz, illetve struktúrához, amelyet korábban fekete lyukként írtam le. Ezek bár a felszínen hatékonyan idézik fel a metafizikus működésmódokat, valójában mindössze gravitációs vonzással bíró hiátusok a szövegben, üresek, tartalmuk, értelmük nem megismerhet, mégis működtetik a szöveget, tehát képesek valamilyen módon maguk körül elrendezni az elemeket.

És talán emiatt lehetséges az is, hogy a *Szürke galamb* és *A mi utcánk* annak ellenére, hogy a szöveg belső narrátori, szerzői funkciói nem, az olvasói mégiscsak elfoglalhatják a király metafizikus helyét. Ezek bár hangsúlyozzák saját töredezettségüket, hézagosságukat és tudáshiányukat, végül, *bízva feletteseik olvasatában* valamilyen módon mégis lehetővé teszik a hézagok kitöltését. Ezért akár úgy is tűnhet, mintha egy harmonikus és békés kapcsolat bontakozna ki az olvasó, a szövegek és a narrátorok között. A király helye a grice-i együttműködési maximák miatt nem csak elfoglalható, de azzal is kecsegtet, hogy a nyelv mindvégig, minden hiba és döccenő ellenére használható marad, a két fél horizontösszeolvadásában a kommunikáció, a jelölő-jelölt és a jelölő-referens kapcsolata fenntarthatja a nyelv e pragmatikus működését. Néhány ponton azonban mintha megbomlani látszana ez a szimbiózis.

III.4. Az olvasó utcája

Az *Írni*²²⁰ című novellában a középpontban egy név nélkül szereplő segédmunkás fiú áll, aki csoporttársa, Burai biztatására minden egy füzetbe írja az előző napi mese tartalmát, amit utóbbi le is osztályoz. „címe: a vakond Táskarádiója. A vakond. Tartalom: A vakond talált egy rádiót és először megismerkedett a rádióval és bekapcsolta és a béka és a nyul nemszeték a zenét és ezért elkecserepedtek és elmentek amikor eltemette a rádiót vissza mentek a helyükre és ott lefeküdt a vakond. Tanuság: Ha a vakond nem szólaltatta volna a Táskarádióját a ház lakói nem mentek volna el. T: 5 Fog: 5” [Í. 11.] Az egyik esetben az „okos emberként” jelölt narrátor Burai kérésére átveszi annak *tanítói* szerepét és ő értékeli a dolgozatot, s hogy valóban kifejezze a javító szándékát, valódi értékelést ad, így a fiú írása szinte eltűnik a javító,

²²⁰ TAR Sándor, „Írni”, in TAR Sándor, *Ennyi volt*, Cégér, 1993.

piros szín alatt. A novella fordulata azonban mégsem ebben áll, hanem ennek következményében, kvázi-értelmiségi javítása ugyanis megszünteti az írást. „Aztán arra gondoltam, nem jó az, ha ez a kissé visszamaradott fiú azt hiszi, hogy tud írni. És fogalmazni, értelmezni. Így aztán kijavítottam alaposan, a kis füzet szinte csak javítássá vált. És le is osztályoztam. Mindet. Úgy gondoltam, így becsületesebb, és visszaadtam. Nemsokára Burai „érkezett”, sebesen, ahogy szokott, levágta a füzetet elém a satupadra, és azt mondta, hogy te aztán kurva okos vagy! Mondott még valamit, de nem tudtam figyelni, nem is érdekelt, mert akkorra már értettem mindent.” [Í. 12.] Az *Írni* esetében tehát megbomlani látszik az olvasó-szöveg-író harmonikus viszonya. Amikor a narrátor értelmezőként belép a fiú szövegének terébe, nem dialogikus viszony jön létre, hanem ellenkezőleg, egy nagyon is egyoldalú, a *Fuvarosokban* is látható, erőszakos értelemadási aktus bontakozik ki. Ahogy az Esterházy-szövegben az „apa” rákényszeríti narratíváját Zsófiára, úgy itt is az elbeszélő-értelmező eluralja az olvasott szöveget, amely ezúttal azonban nem cselezi ki ezt, mint korábban a nővérek, hanem hirtelen elhallgat.

Ez a csendbe fordulás különösképp a novella utolsó mondatai felől válhat igazán érdekessé: „A fiú déltájban került elő, úgy látszott, sírt is valahol, aztán már nem írt többé a meséről. Már nem lehetett. Így vagyunk ezzel.” [Í. 12.] A záró mondatban megjelenő többes szám első személy akár egy metarefektív gesztusként is értelmezhető, kiterjesztve ezzel a fiú-szöveg-narrátor viszonyát azt ezt színre vivő textus, annak olvasója és narrátora viszonyára, így mintha újfent az látszódná, hogy a novella belső viszonyai egyben a külsődlegesekre is utalnának. Ez alapján részben erre a kollektívumra mutató *mind* szó, illetve az állítmány száma és személye, valamint az, hogy az elnémulás bejelentése többé-kevésbé a novella elhallgatásával esik egybe, mintha épp arra mutatna rá, hogy az erőszakos értelemadási gesztus következtében nem csak a fiú fogalmazásai, de maga a szöveg is elapad. Ezzel akár azt is sugallhatja a szöveg, hogy a különböző olvasatok nem a hibák ellenére, hanem azok miatt jöhet létre, mintha ezek szükségszerűek lennének a szöveg működéséhez, a nyelve nem annak ellenére, hanem azért használható, mert hibákat és pontatlanságokat tartalmaz.

Az olvasó szerepe tehát az *Írni* alapján meglehetősen destruktívnak, a korábbi, a király helyével azonosítottal ellentétesnek látszik, ezúttal ugyanis nem a tudása, az általa felállított struktúra, a hézagok feltöltése és a töredékek egymáshoz illesztése hozza létre az olvasatot. Látszólag két, egymással ellentétes olvasói attitűd bontakozik ki a vizsgált szövegek alapján, mintha eldönthetetlen lenne, hogy az olvasó hozza-e létre a szöveget, vagy ennek fordítottja,

aki ugyanezen aktusban elnémítja azt. S talán kevésbé expliciten, de erre keresné a választ a *Téli történet*²²¹ című novella is.

Ez több elemében is felidézi az *Egyensúlyt*: a narrációt ezúttal is egy szerelmi háromszög, a Veráért folytatott küzdelem szervezi, illetve a két fiú szintén két pólust képvisel, csak most nem az ész-erő, okos-buta ellentétei szervezik, hanem mintha valamilyen szociális polarizáció húzódná meg a háttérben. „Neked van ilyen tehénszagod, kérdezte Kessel Rudi hangosan közbevágva, és fintorogva András hajába szagolt.” [TT. 50.] De ugyanerre az ellentétre utalhatnak a novella elején megjelenő táskák is: míg Rudi diplomata táskával jár az üzembe dolgozni, András hajnalonta a tejeskannákat cipeli a vasútállomásra. Ezeken felül az *Egyensúlyra* emlékeztethet a fiúk párharcában elcsattanó pofon is. „Valaki felnevetett, András ránézett Rudira, aztán maga sem tudta, hogy pofon vágta a fiút. Hangosat csattant az ütés, furcsa csend lett utána, Kessel Rudi arca vérpirossá vált, s halványan kirajzolódtak rajta az ujjnyomok. Egy pillanatra úgy tűnt, visszaüt, aztán csak megtelt a szeme könnyel, és hátat fordított...” [TT. 50.] Ezúttal azonban az erő szociális és reprodukív győzelme elmarad, ez esetben ez nem valamilyen kisajátítás erőszakos gesztusa, hanem az elfojtás alól kiszabaduló destruktív energia olyan jelölője, amely tovább szélesíti a tanyasi-urbánus ellentétet és a kulturálatlan-kulturált oppozícióját is beleírja a szövegbe. Mivel András tanyasi, kulturálatlan is, ezért nem tudja féken tartani magát, és erőszakossá válik. A másik novellával ellentétben itt tehát az erő elveszíti fölényét és a kulturális kerül előnybe vele szemben, ez arat győzelmet.

Mindebben azonban talán nem is annyira a kisajátítás, a birtoklás, Vera elcsábítása az igazán érdekes. A *Téli történet* ugyan számos tekintetben emlékeztet az *Egyensúlyra*, mégsem olvasható teljes egészében annak variánsaként, amelyben az ész és erő ezúttal városivá és parasztivá válna és ebben a novellában a vágy sem csupán a lányra irányul, de András alighanem Kessel Rudi pozícióját, illetve attribútumait is szeretné megszerezni.

Ezeknek pedig egyik fontos jelölője az írás, illetve az írásképeségnek elsajátítása. „Minden festő kabinjában voltak feliratok, a legtöbb helyen az, hogy NEM ADLAK MÁSNAK, ez a szórópisztoly fölött volt, pirossal, de például Kessel Rudi kabinjában az is ott állt, hogy TRINK TRINK, meg az, hogy I WANT YOU, ezt András le is másolta, előtte azonban megkérdezte, hogy mit jelent. Ő is szeretett volna feliratokat csinálni, de a csempére nem lehetett, mindent lemosott róla a víz.” [TT. 42–43.] Az írás, illetve a nyelv egy bizonyos diszpozíciójának, valamint ezeken keresztül, illetve ezekkel együtt különböző szimbolikus

²²¹ TAR Sándor, „*Téli történet*”, in TAR, *A 6714-es személy...*

helyek elsajátítása akár hasonlóságot is mutathat a korábbi novellákban látott ödipális szerkezetekkel, hiszen *Téli havak* vagy az *Az utca vége* esetében szintén ezek megszerzésén keresztül zárul be az anya megszerzésének vágya. A *Téli történet* esetében természetesen nincs szó ilyesfajta családi kapcsolatokról, de torzított formában Rudi talán mégis értelmezhetővé válik egy hasonló vágyszerkezet szereplőjeként: nyelvének és aktusainak elsajátítása garantálná a beteljesülés (Vera elcsábításának) sikerességét, mintha ez úttal ő helyettesítené az apát a szövegben. (Talán Rudi ezen pozícióját látszik megerősíteni az is, hogy András apja teljes egészében hiányzik a novellából.) András vágya részben teljesül is, hiszen sikeresen lemásolja Kessel feliratát, de az átvétel során maga a jelölés szerkezete, illetve jelentősége változik meg, ugyanis a médium lehetetlenné teszi, hogy azon a helyen és úgy jelenítse meg a feliratot, mint a másik. Értelemszerűen így a jelentése sem válhat azonossá, hiszen épp a jelölés szerkezetét nem sikerül átemelnie, miáltal pont a szimbolikus jelentés és pozíció megszerzése válik sikertelenné.

Emellett azonban talán még hangsúlyosabban jelenik meg egy másik, hasonló szerepű jelölőfolyamat is, Rudi ugyanis részben egy bűvésztüccsel csábítja el Verát, így ennek szerepe – talán hangsúlyosabban is – ugyanaz, mint az íráskészsége volt. „Vera játszott a menetrendgéppel, Kessel Rudi pedig vett egy jegyet Tiszacsegére az automatából, pedig nem is oda utaztak, és Verának adta, Vera azt mondta, hogy ez hülyeség, váltsák vissza a pénztárnál, de Rudi feldobta a levegőbe a jegyet, mindnyájan utánanéztek, és a jegy eltűnt. Fennmaradt a levegőben, mondta Rudi, nevettek, hogy csinálod, kérdezte Vera, Kessel Rudi ránézett, elmondom, ha, mondta, és itt megállt. Mi ha, kérdezte a lány, Rudi a füléhez hajolt, és súgott bele valamit, amiben mindketten belepirultak, András csak ácsorgott mellettük, rossz kedve volt, menni kellene, mondta, mindjárt bejön a vonat.” [TT. 48.] A bűvésztüccs lényege ezúttal sem pusztán önmagában áll, hanem a falra írt szöveghez és a diplomatatáskához hasonlóan ez is egy társadalmi helyzet, valamiféle szimbólumként viselkedő intellektus jelölője, aminek birtoklására, elsajátítására András vágyakozik. Ez végül legnyilvánvalóbban az anyjával folytatott vitában jelenik meg: „Meg akarok nőszülni, mondta András. És elmegyek innen. Nem akarok itt élni a tanyán. Micsoda, kérdezte az asszony, lassan hátrafordítva a fejét, mit csinálsz te? Elmegyek, mondta a fiú. Meg akarok nőszülni. Hát nem csinálhatom ezt örökké! Mit csinálsz, kérdezte még egyszer az asszony, és felállt a tehén mellől. Elmegyek, mondta András, indulattól elfúló hangon, elmegyek! Még akkor is ezt kiabálta, amikor az anyja végigcsapott rajta az ostorral, elmegyek innen, kiabálta és az arca elé kapta a kezét, lecsapott az ostor, aztán újra és újra, acsarkodtak egymásra, az anyja mocskos csavargónak nevezte” [TT. 51–52.]

A vitát követően azonban a novella egy körkörös struktúrába rendeződik, a zárlat egy másik perspektívából ugyan, újra a kezdetet ismétli, és épp e nézőpontváltás miatt válik talán a szöveg kulcsjeleneteként is olvashatóvá. „[L]edobta a kannákat és nekiiramodva beérte még a vonatot, az utolsó előtti kocsi fogantyúját elkapva felugrott a lépcsőre és visszaintegetett Hermánnak. Egy kicsit lihegett, aztán hátrahajolt, hogy a szél belekapjon a hajába, majd zörgött az ajtón. Valaki háttal állt belül, Kessel Rudi volt. Újra zörgött, megmozgatta a kilincset, de az belülről lezárták. Kessel Rudi izget-mozgott, ahogy emelgette a kezét a hóna alatt meglátta Verát, nevetett, látszott, hogy beszélgetnek, aztán Kessel Rudi egy forintost vett elő, feldobta, a lány utánanézett, és a fiú látta kívülről, hogy a forintos ott maradt Kessel Rudi kezében a hüvelyk- és mutatóujj tövébe szorítva, ha lefordítja a tenyerét, persze, hogy nem látszik, tehát csalt, gondolta keserűen, nem dobja fel a pénzt, csak úgy tesz!” [TT. 53.] András ezúttal egy másik értelmezői pozícióból látja ugyanazt a jelölőfolyamatot, amely részben a szimbolikus, részben pedig a Vera iránti vágyát is megjeleníti, viszont az interpretáció helyzetének megváltozása egyben talán épp arra a kint-bent ellentétre világíthat rá, amelyről már korábban is esett szó. Így mintha a jelenet megtükrözné magát (már megint) és egy metanarratív szinten is megjelenítené a külső és belső helyzetek jelentőségét.

András tehát két különböző helyről is megfigyeli ugyanazt a jelenetet. Az elsőben maga is belül helyezkedik az elbeszélés, a bűvésztükk terében, belülről látja Kessel Rudit, ám ebben az esetben maga a csel számára is láthatatlan marad. A második esetben már kívül marad a téren, csak a vonat üveglakán keresztül nézheti a jelenetet, ekkor azonban már feltárul a trükk, a jelölőfolyamat rejtett tartalma, viszont már nem léphet be. Mintha a korábbi szövegek olvasói pozíciói is hasonló helyzetet mutattak volna be. A *Szürke galamb*, A *mi utcánk* és az *Isten szeme* belső olvasói (és narrátorai), mivel maguk is e narratív tereken belül helyezkedtek el, nem látták a trükköt, nem állhatott rendelkezésükre az a felettes, külső pozíció, amelyből a mindentudás egységes narratíváját létrehozhatták volna. Ezzel szemben az *Írni* esetében az volt látható, hogy amikor egy *par excellence* külső olvasó mégis bejut ebbe a térbe, az megnémítja, megszünteti az elbeszélést, a király helye pedig ugyan felkínálja a többlettudás lehetőségét, de ugyanúgy kívül van, mint Andrásé.

Úgy látszik, nincsenek könnyű helyzetben sem azok, akik a Tar-szövegekben olvasnak és valószínűleg azok sem, akik őket olvassák. Ha belül helyezkednek el, korlátozott, repeszszerű a tudásuk, ha kívül, összeállíthatják ezeket a darabokat, de csak akkor, ha kívül maradnak, hisz amint belépnek destruálják a szöveget. A horizontösszeolvadás lehetősége tehát meglehetősen illuzórikus marad, az értelmező nézőpontja nem tud egybeforjni a szövegével, illetve csak abban az esetben, ha vállalja annak redukcióját. Az értelmező a király

helyét ugyan valóban elfoglalhatja és minden bizonnyal létrejöhet ennek tükörjátéka is, de ahogy Velázquez királya és királynéja (legalábbis Foucault értelmezésében), az olvasó is mindig csak a kép vagy a narratíva terén kívül foglalhat helyet. Hasonlóképp Warhol kamerája szintén csak azért és csak akkor tudja létrehozni az objektívitás látszatát, ha mindig szenvtelen, gépszerű és legfőképpen talán kívülálló maradhat. A látvány létrehozásának aktusa nem avatkozik be a látvány tárgyába.

Ugyanezen aktus ugyanakkor nem csak az objektív, de a személyes (vagy egy újfajta személyes) megteremtésének lehetőségét is magában foglalja, amennyiben a valóságos épp a perszonális által válik többé. „Amennyire lehet, a kamera személytelen, szemponttalan, egyenrangúsító erejét kellene párosítani személyes elfogultságunk és kiegészítéseink többletével. S ez valóban újfajta szimbiózist ígér ember és világ, művészet és valóság között. Minél több elemnek (vagy akár csak az eddigieknek is!) egyenrangú figyelembevételével »megragadni« és »felidézni«: hogy épp ezzel váljon a *személyes* az objektív megértés *objektív* többletévé. Mindenesetre, kevesebb jogunk és lehetőségünk lenne igazolatlan egyértelműséggel helyettesíteni a többértelműséget. Kicsit gyakorlatibban: nem művi módon hangsúlyos elemek közvetlen szuggesztiójára bízni rá a sugalmazást, hanem a külön-külön egyenrangúnak vett elemek szórendjével, *kombinatorikájával* fogalmazni meg a személyeset, a véleményt, a víziót. Sugalmazni, de rangsor nélkül azonosulva az elemekkel. Mint ahogy a valóságban is – a tények éppúgy, mint az átéléseink – a történés jelen idejében ragyognak fel és hunynak ki, egymást támogató egyenrangúságban. És sosem az epika ál-jelen idejében, a fiktív és művi múlt-jelen időben, kétségbe vont egyenrangúsággal.”²²² A kimetszett kép látványa, a beavatkozásmentesség ellenére is mindig-már egy előre értelmezett perspektívát tár a néző elé, igaz, úgy tesz, mintha nem így lenne, ahogy sok esetben a Tar-szövegek is megpróbálják elrejtetni a szerkesztettségüket. Abban a pillanatban, amikor a *6714-es* elmosza reprezentáció és konstrukció közti vonalat, az a határfelület válik *tökéletesen átlátszóvá*, amelyen keresztül András beláthat a vonat belső terébe, így nem látszódik, hogy maga is belül vagy kívül helyezkedik-e el, pontosabban, hogy belül van-e, vagy akképp hozza létre a szöveget, hogy ezt a hatást keltse. E tekintetben tehát a *6714-es* narrátora talán inkább Kessel Rudira hasonlít, aki minduntalan rejtegeti a bűvésztrükk narratívája mögött megbúvó cselt. Éppen ezért viszont azt sem lehet tudni, hogy eközben ez az elbeszélő azok helyett beszél-e, akik nem tudnak, az ő nyelvüket jeleníti meg a szövegeiben, vagy olyan nyelvet teremt, amely úgy tesz, mintha így cselekedne, miközben maga is figuratív és konstruált.

²²² MÉSZÖLY, „Warhol kamerája...”, 139-140.

Ezért talán az sem lehet a pusztán véletlen műve, hogy mint a *Téli történet*, mind a *6714-es* helyszíne és tere a vonat. Mintha ez mindkét szöveg esetében nem csak fizikai, de – több értelemben véve is – szimbolikus tér volna, azaz a vonat határait nem csak a különböző üveg és egyéb felületek, de a nyelvi megnyilatkozások is jelölik. És fordítva: a vonat határai egyben a nyelv határai is, amely akár emlékeztethet a híressé vált Wittgenstein-mondatra: „*Nyelvem határai a világom határait jelentik.*”²²³ Ez alapján elképzelhető, hogy a *6714-es* szerelvénye – például Mészölyével ellentétben – azért lehet dinamikus, mert a novellában megjelenő vonatokat a szereplők és a narrátor nyelvi megnyilatkozásai is szervezik. Azaz Tar vonatjai nem csak azért haladnak, mert a mozdony mozgásban tartja őket, hanem mert a nyelv, amely kijelöli ennek térszerkezetét, folytonosan gomolyog, a különböző megnyilatkozások folyamatosan áttörnek és megszakítják egymást, így az általuk kijelölt struktúra és ennek határai sem válhatnak statikussá. Hasonlóképpen a *Téli havak* Andrása is azért képtelen belépni a kocsijárat ajtaján, mert annak üvegfelülete ugyan láthatóvá teszi a bent zajló eseményeket, de egyben el is választja egymástól a különböző nyelveket és tereket, a fiú ekkor már nem a kamera fókuszában tartózkodik, hanem mögötte. Mindez persze kérdések sorát nyithatja meg: Hol áll az, akinek fókuszba láthatóvá teszi az ekképp helyet foglaló fiút? Vajon hol van az, aki ezt a képet látja? S meddig tágulhat ez a horizont?

III.5. Nyelvi terek

De talán András helyzete magyarázhatja azt is, hogy a Biblia mint (metafizikus) narratíva miért nem tudott a Görbe utca terébe lépni. Az utca ugyanis részben vagy egészben egyértelműen egy szociális vesztőhely, vagy talán inkább zsákutca, amely olyan társadalmi zárványt hoz létre, amelybe mintha csak befelé vezetne út, kifelé sosem, pontosabban a kijutás egyetlen lehetséges formája a halál, madárként égbe emelkedni. Ez ugyanakkor nem csak a szöveg fizikai, de nyelvi dimenziójában is felfedezhető (már csak azért is, mert mint fentebb látható volt, ezek gyakran esnek egybe). Erre utalhatott már a névadás gesztusa is, hiszen ezen keresztül interiorizálódnak az utca különböző elemei, például Béla, az akácfa, de maga az utca is ezzel az aktussal választja le magát a hivatalos társadalmi szövetéről.²²⁴ Emellett mintha a szereplők élettörténetei is ugyanezen zárványszerűség felé mutatnának: vagy az utcában zajló vagy megtörtént eseményeket beszélnek el, vagy amennyiben az esemény

²²³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés: Tractatus logico-philosophicus*, ford. MÁRKUS György (Budapest: Atlantisz, 2004), 81.

²²⁴ Ehhez ld.: DECZKI, „A robogó csontváz...”

kívül van e téren, az nem más, mint az ide vezető út vagy annak egyik állomásának narratívája, azaz a Görbe utca vagy középpontja vagy célja a különböző elbeszéléseknek.

Ennek egyik talán legjellemzőbb példája a sokat sejtetően *Néha úgy elmennék* címet viselő szöveg. Sóvágó Lajos története jelentős részben nem is az utcában játszódik (ellentétben például a korábban általam is tárgyalt *A mi utcánk* darabokkal), ám a narratívát ezúttal is az utca szabályozza: hiába épül fel az egyén története úgy, mintha az utcából való elszakadásé lenne, végül mégis ide fordul vissza. „Sóvágó közel harminc éve úgy ment el itthonról, mint a mesebeli szegényember legkisebbik fia, akinek semmije nem volt, és most sincs, pedig már tizenöt éve itthon van, leszázalékolták a legszebb férfikorban, a szülei majd’ behaltak a bánatba, ő is.” [MU. 118.] Ezt hangsúlyozzák ki talán még jobban a novella zárlatában megjelenő palkonyai bejások is. A szekerekkel érkező csoport mintha épp e zárványba ragadt lakókkal szemben az elmozdulás szabadságát jelölnék. Míg a Görbe utcaiak röghöz kötöttek vagy kötik magukat, a cigányok inkább nomádok²²⁵, akiknek nincsenek rögzített pontjaik, amelyek determinálnák a létezésüket. Talán ezen ellentétpár felől válik igazán értelmezhetővé a szöveg zárata: „Ez a pasla népség a presszóból meg csak bámult, kimentek a kocsma elé, Sudák hamar táncra perdült valakivel, aztán Harap Sanyi is, de kint volt már mindenki, öreg, fiatal, még a Vida fiú is a tolószékben, akkor színes lámpákat gyújtottak, Vereslaci szivárványt látott felettük és azt mondta menne ő is. Sudák is. Mérő Lajos is felállt nagy nehezen, és mentünk volna már mindnyájan, az egész utca, bárhova, de nekünk már késő.” [MU. 119.] Ez mintha ismét arra világítana rá, hogy a lakók számára elérhetetlen az utcán kívüli állapot, hiába próbálná bárki elhagyni, a kísérlet csak sikertelen lehet, ahogy ez látható volt a *Vonat éjszakájában* is. Ezért is írhatja Fehér Renátó a kritikájában, hogy „Régi félreértés, hogy a szereplők kilátástalansága az, ami a Tar-novellákat a magyar próza legnyomasztóbb, legmegrendítőbb szövegei közé emeli. Épp ellenkezőleg: a kilátásuk. A lehetőségeiket alapvetően meghatározó, nehezülő, korlátozó körülményeik ellenében kellene túl- és továbbélniük, leélni az egyetlen földi életüket.”²²⁶ De ugyanez a helyzet az itt is megjelenő Vereslacival is. „Mondott valami biztatót, aztán intézkedett, hogy Verest sürgősen szereljék le, mert pisztollyal fenyegetőzik. Az meg bekerült az idegosztályra, onnan az elmére, később az utcára. Lehet, hogy a pártból is kizárták, erre már nem emlékszik. Arra igen, hogy Angéla, a felesége, míg ő kórházban volt, megint összeszedte a holmiját, felmondta a lakást, és hazaköltözött a gyerekekkel az anyjához. Vereslaciért majd az apja ment

²²⁵ Vö.: Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *Kafka: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit (Budapest: Qadmon, 2009).

²²⁶ FEHÉR Renátó, „»Ha felépül végül a házunk...«: Tíz éve halott Tar Sándor”, *Hévíz* 23, 1. sz. (2015), 51–52.

be, ahol volt, onnan nem engednek ki senkit egyedül. Csendben mentek hazáig, aztán leszálltak a buszról, beléptek a Misi presszóba és eldöntöttek mindent. Lacinak haza kell költözni a faluba, nem ér ez így semmit. Itt a helyed, mondták a többiek is.” [MU. 28.] Vereslaci is megpróbál elszakadni az utcától, „Debrecenbe nősz”, ám végül az ő története sem vezethet máshova, mint az utcába, mintha az élettörténet egyes epizódjai csak kitérők lehetnének a Görbe utcába vezető úton.

Ez a sokszor tragikus, olykor komikus feszültség jelenik meg *A tengert látni*²²⁷ című Tar-szövegben is. „Aztán két hónapja bejelentette a családnak, hogy a tengerhez fognak menni. Oda bizony, a bűdös életbe, mert azért. És nem lesz padlószőnyeg, bútorcsere, ráér a festés is. Hát nem értitek, magyarázta, látva a csodálkozásukat, most már lehet! A többi meg ráér! És ezután minden évben elmegyünk valahová! Másként kell élni most már, szuggerálta, értitek? El kell rugaszkodni ettől a balkáni életmódtól, ebből a lakásból, ebből az országból, messzire. Levegőt venni! [TL. 88.] A novella kezdetén tehát épp a lehetőség, a kimozdulás, a rögzült tér elhagyásának perspektívája villan fel. A családnak már adott a lehetőség elhagyni a megszokott kereteket, ám mint később olvasható, mindhiába. Hilleren, a családfőn kívül végül senki nem tud átlépni a determinisztikusnak ható narratív-kulturális keretein, s végül a tragikomikumot is ez okozza: a lehetőség és a reménytelenség együttes jelenléte. „Egy kidőlt, elszáradt fatörzsről nézte a családját, és az akarta nekik mondani, hogy na, gyertek. Menjünk haza innen. A bűdös életbe, nem való ez nektek! Csak attól félt, hogy rögtön a nyakába borulnak és az mondja mind, menjünk! Sav gyűlt a torkába, és inkább nem mondott semmit. Hátha nincs még elveszve minden.” [TL. 90.]

Úgy tűnik azonban, hogy a Görbe utca nem csak a (perspektivikus) jövő, de mintha a múlt felől is zárva lenne. Míg a lakók és szereplők történetei láthatóan csak ide vezethetnek, az utca maga mintha történet vagy genealógia nélkül állna. „A tiszteletes úr majdnem biztos benne, hogy itt valahol avar kori sírok vannak, római kori emlékek, szántáskor órákig jár a barázdákban, de soha nem fordít ki az eke semmit, legfeljebb békát, pajort, egérfészket.” [MU. 35.] Végső Márton – mint erre korábban már utaltam – minduntalan szeretné felkutatni és valószínűleg megírni, rögzíteni az utca történetét, de kísérletei rendre kudarcba fulladnak. „[Ny]áron a kiszáradt vályoggödörökben mászkál, de nem talál semmit, csak eldobott csikket, papírzsebkendőt, szakadt kotont, csokoládépapírt.” [MU. 35.]

A mi utcánk tere tehát több szempontból is zárványként értelmezhető. Egyrészt egyfajta purgatóriumi térként csak a halál, a transzcendens felemelkedés jelenthet kiutat

²²⁷ TAR Sándor, „*A tengert látni*”, in TAR, *Lassú teher...*

belőle, másrészt viszont narratív térként több oldalról is zárt. Egyrészt azért, mert a lakók elbeszélései csak itt kaphatnak helyet vagy idáig tarthatnak, másrészt viszont saját története nincsen, Végső Márton bármilyen mélyre is próbál ásni, végül mindig csak szemetet, a lakók által szétdobált hulladékot talál, azaz az utca másik vége is mintha éppoly zárt lenne, olyan utópisztikus (vagy talán disztópikus) nem-hely, amely zárványként lebeg, sem a jövő, sem a múlt irányába nincs kiterjedése.

Ebben pedig mintha a korábbi fejezetben már látott metafizikai-kritika egy újabb változata lehetne felfedezhető. Ahogyan például a *Szürke galamb*ban a mindentudó elbeszélő és narratíva jelenthette volna azt a fundamentumot, amely egy egységes történet létrehozását biztosíthatta volna, *A mi utcánk* esetében a múlt jelenléte léphetne fel hasonlóként. Ennek feltárása ugyanis akár azt is jelenthetné, hogy a Görbe utcának nem csak efelé, de a jövő felé is lehet kiterjedése, azaz talán létezhet olyan távolabbra mutató cél, amely a narratívát is meghatározhatná és egyben azt is jelenthetné, hogy a lakók számára is van olyan perspektíva, amely felé elmozdulhatnának. E tekintetben tehát a *Szürke galamb*bal ellentétes mozgás figyelhető meg: míg a regényben a metafizikai talapzat hiánya a mellérendelt történetverziók és igazságok sokaságához és végül a nyomozás céljának eltűnéséhez vezet, addig a *A mi utcánk* esetében ez épp mintha lezárná a jelölőjáték mozgását és minden elbeszélte történet kizárólag erre mutathatna, vagyis a jelölés épp úgy zárványba van fagyva, mint más esetekben is.

Úgy tűnik, az utcának csak térbeli kiterjedése van, időbeli aligha: magának nincs története, narratíváját mindössze az itt lakók történeteinek összessége jelenti. *A mi utcánk*ban tehát a fizikai és narratív tér egymásra vetül. Utóbbit kizárólag azon toposzok (épületek, fák, emberek) történetei képzik, amelyek be is lakják, topologikusan létrehozzák ezt. „Nyelvünket olybá tekinthetjük, mint egy régi várost: mint zegzugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal, meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá; s az egészet egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal.”²²⁸ *A mi utcánk* e tekintetben tehát talán azért is válik zárttá, mert a nyelvi aktusok ekképp hozzák létre, a 'fizikai' térben azért nem lesznek előre- vagy visszautaló nyomok, mert a történetek is mindig itt vagy ide tartanak.

Végső Márton ásatásai is ezt a zárványszerűséget látszanak megerősíteni, azt, hogy valójában nincs is történelmi perspektíva, amelyet feltárható lenne, a múlt nyomai és bizonyítékai helyett, mindig csak a jelen hulladécai fordulnak ki a mélyből. E tekintetben

²²⁸ WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások...*, 25.

tehát mintha a *Rinaldó*ban látott aktus ismétlődne meg, hiszen ezúttal sem valamilyen metafizikus pozíció vagy lehetőség kritikájával, hanem annak végleges kizárásával találkozhatunk. Ahogy a korábbi szövegben a fény, az értelem nem megragadhatatlanná vált, hanem már eleve be sem jutott a lakásba, úgy *A mi utcánkban* sem *iszkol* a történeti narratíva az olvasó elől, hanem azzal szembesít, hogy valójában nincs is ilyen. A nyelv ekképp nemhogy – mint Mészöly esetében – a részletből totálissá váló múlt felidézésére, sem ennek korlátozására nem alkalmas, hanem mindössze az „itt”-re és „most”-ra.

A narratív és fizikai tér egymásravetülésének egy másfajta módja jelenik meg a korábban már más szempontból részletesebben tárgyalt *Téli havakban* is. E novellában ugyanis nem (csak) a belső elbeszélés s a szereplők otthonának tere mosódik össze, hanem az utóbbit szervező különböző jelölők egyben az ezt elbeszélő novella szöveghagyományának jelölőivé is válnak: ahogyan a fiú otthonában megjelennek a mesei és babonás elemek, úgy az ezt elbeszélő szöveg elődei közt is felfedezhetők ezek. Ugyanakkor nem csak itt, de párnovellájában, az *Utca végében* is az apa nyelvének szimbolikus elsajátításával változik meg az otthoni tér szerkezete is. Laca és Laci, előbbi az apai nyelv elsajátításával, de mindketten valamilyen ödipális szerkezet bezárásával tudják megteremtteni az otthonos otthon terét. A szereplők nyelve, illetve jelölőhálózata valahogyan analogikus az otthonaikkal, az ödipális feszültség egyben térként, a térben is manifesztálódik. A novellák elején tehát azért lehetnek olyannyira elidegenítőek az otthonok, mert a kielégítetlen vágyak ekképp manifesztálódnak, míg kioltódásuk a bensőségesség létrejöttének előfeltétele.

E tekintetben tehát a nyelv és a tér úgy válik párhuzamossá, hogy az előbbiben meghúzódó (akár tudattalan) feszültségek a másodikat is meghatároznák. Ezért talán elképzelhető az is, hogy a Tar-korpuszra jellemző szűk és zárt terek (albérletek, szobák, vonatok stb.) egyben a nyelv jelölőiként is értelmezhetővé válnak. Talán emiatt lehet az, hogy Tar esetében az otthon, mint tér mintha folyton kibújna ennek közkeletű értelmezései és fogalmi bázisa alól. A térpoétikai értelmezések talán leghíresebb szerzőjénél, Gaston Bachelard-nál például a ház és a menedék egyértelműen olyan pozitív térként jelenik meg, ahol a tudattalan szállásra lel. „A ház kiszorítja az ember életéből az esetlegességet, s mindinkább a folytonosságra ösztönzi. Az ember szétszórt lény volna nélküle. Óvja az embert, az ég és az élet viharával szemben.”²²⁹

Ennek egyik legszembetűnőbb példája az *Ez is elmúlt*²³⁰ című novella, ahol egyik oldalról ugyan jelen van a folytonosan átépülő, változó gyár, ám ez valahogy mindvégig

²²⁹ Gaston BACHELARD, *A tér poétikája* (Pécs: Kijárat, 2011), 29.

²³⁰ TAR Sándor, „Ez is elmúlt”, in TAR, *A te országod...*

megőrzi az otthonos, barátságos jellegét, míg a ház, az otthon e formájában létre sem tud jönni, s végül nem csak az otthonosságát, de az emberi jellegét is elveszíti, animális térré változik. „Később megegyeztünk, hogy ők ott maradnak, míg valameddig eljutok, én meg befekszem apámékhoz, olcsóbb is, ne vezessünk annyi háztartást. Segíteni úgyse tud, az egyik gyerek a karján, a másik a hasában. Na jó. Tényleg kell a pénz, kibírjuk. A földszint már úgy állt, hogy jöhetett a csirke, apám ellátta őket, én meg kínlódttam az emeleten. [...] Na, visszajöttek. Mikor meglátta a csirkéket, azt mondta, nem vagyok normális. Elment az eszem. Ennek a szaga soha nem fog kimenni a falból.” [EM. 355.] Az otthon nem tud az éntörténet középpontjává válni, mert ez egyrészt a munka, másrészt az ezzel nagyon szoros kapcsolatban álló gyár tölti be, másrészt azonban el is veszíti azon jelölőit, amelyek egyáltalán alkalmassá tennék erre. A bachelard-i jellemzők helyett a diszkomfort, a bensőségesség hiánya, s olykor az állatszerűség jelenik meg vele kapcsolatban, hasonlóan ahhoz, mint a *Téli havak* vagy *Az utca vége* esetében is.

Ezek az így vagy úgy beszédes tereken kívül azonban van még egy hasonlóan jelentős mód az életműben, amely esetében mintha a narratív és fizikai tér szintén egymásra íródna, mégis teljesen máshogy szerveződik, mint az eddigiek. Míg az otthonok, gyárak, vonat a beszéd és a nyelv tereit képzik meg, s eközben maguk is nyelvivé válnak, addig az elmeegógyintézetek, ezek reciprokjai.

A *C-pavilon*²³¹ is mintha *A mi utcánk* poétikájára épülne: hasonló az egyes szám harmadik személyű narrátor, aki mégis sokszor feloldódik a T/1-ben, illetve mintha ezúttal is egy zárt közösség leírása, arcképcsarnoka szervezné a szöveget. Kis túlzással talán, ha a *Zárkert* egyfajta proto-*Mi utcánkként* vált olvashatóvá, a *C-pavilon* inkább ennek utánérzéseként. Ám míg az első kettőt így vagy úgy, de jellemzően a lakók, elbeszélők különböző megszólalásai, nyelvi aktusai szervezik, részben ezek jelölik ki határait, az utóbbira mintha inkább a némaság és a beszédképtelenség lenne a jellemző. „Sólyom is fiatalember, egyetemet végzett, de nem talált munkát. Ettől aztán nem tud enni. Vagy nem mer. Ő sem beszél, az orvosnak se válaszol, a szobatársakhoz se szól.” [C. 372.] Igencsak hasonló a helyzet Janival is: „Jani, az Jani. Mindenki úgy hívja, a másik nevét nem lehet megtudni, és egyebet sem róla, ne beszél ő sem, egész nap fekszik”. [C. 373.] De szinte ugyanez határozza meg Csányi, Dani bácsi, Mohácsi, Karsai, Palóc bácsi és Szabó leírását is. Úgy látszik tehát, hogy az elmeegógyintézet is, hasonlóan más terekhez az életműben szintén

²³¹ Tar Sándor, „C-pavilon”, in Tar Sándor, *Nóra jön: Válogatott és új novellák*, szerk. és vál. KENEDI János (Budapest, Magvető, 2000).

nyelvileg (is) létrejön, ám esetében mintha ez üres lenne, határait a hallgatás, a jelölők hiánya jelöli ki.

Van azonban néhány bentlakó, akinek leírásában mégis megjelenik a beszédképesség, akik esetében mintha azzal kecsegtetne a szöveg, hogy létrejöhet az a fajta narratív térszervezés, amely a korábbi szövegekben. Ám Szirtes és Koncz kapcsán is mindössze a megszólalás tényét rögzíti a szöveg, annak tartalmát, de méginkább a tétjét vagy relevanciáját továbbra sem közli. „Később már nyugodtabb, a magánéletéről nem beszél az istennek sem, csak annyit mond, hogy válni fognak, ő legalábbis úgy tudja, máskülönben nem érdekli az egész. Se munkám, se családom most már, mondja többször is, akármit kérdeznek, és legyint.” [C. 371.] Szirtes tehát hiába tudná elbeszélni a történetét, felderíteni, hogyan és miért került például a pszichiátriára, hasonlóan ahhoz, ahogy *A mi utcánkban* is feltárták, hogy kerültek ide (és szinte semmi mást). Mégis minderről jelentékenyen hallgat a szöveg, mintha ezúttal már sem az ittlét, sem az ide vezető út nem lenne fontos. Még akkor sem, ha a Görbe utcához hasonlóan a C-pavilonban is feltűnnek különböző történetverziók. „A legtöbb nem beszél, mikor behozzák, helyette a hozzátartozó mond el mindent, később a betegnek is van egy története, aztán egy másik, mikor haladó lesz, de az igazat soha nem mondja el.” [C. 381.] Úgy látszik azonban, mintha ezek is a semmi felé tartanak. Míg *A mi utcánkban* legalább létrejöhetett ezek konfrontációja, vagy a király helyéről figyelve valamilyen egységes szövegváltozat, de az itt olvasható történetek, ha efelé tartanak behullanak a tér némaságába. Mivel ezúttal a narrátor már nem tud a különböző szereplők tudatába átlépni, a történetverziók nem is válnak olvashatóvá, mindenről pusztán annyi tudható meg, amennyi tudás a narrátornak is birtokában van. A szöveg még a külső nézőpont illúzióját sem kínálja fel, az igazság ezúttal valóban csak annyi, amennyit az elbeszélő perspektívája be tud fogni, nincs az objektivitásnak semmilyen többlete. A *Szürke galamb* elmeógyógyintézetével ellentétben, a *C-paviloné* tehát nemhogy az igazság nagy elbeszélésének lokalizálhatóságával és kimondásával nem kecsegtet, hanem mintha azt is sugallná, hogy még az egymás mellé rendelt verzióknak, továbbá a kimondásuknak és a megismerésüknek sincs valódi értelme. Ennek oka pedig az is lehet, hogy ezek legtöbbszörében hiányzik a szereplő belső nézőpontja, bármilyen elbeszélésről legyen szó, az általában csak a narrátor fókuszán keresztül ismerhető meg. E tekintetben tehát a hallgatás és kimondás között strukturálisan nincs valódi különbség, hiszen a lakók ezúttal már valóban nem kapnak hangot, sem a *vertreten*, sem a *darstellen* lehetősége nem áll fenn.

Ennek ellenére van két olyan szöveghely is, ahol egyrészt nem csak a beszédképesség ténye válik megismerhetővé, de az elmondás tartalma is. Ezeken a helyeken mintha a narrátor

is valamivel áttetszőbbé válna, és még inkább érdekessé teszi ezeket a megszólalásokat, hogy mindkettő valamilyen határhoz, illetve határhelyzethez kapcsolódik. „Viccet is mond, bolondokról. Hogy egy zárt osztályról meg akarnak szökni. Megtervezik, hogy hogyan másznak a falon, ki lesz alul, ki mászik rá, és hogy lesz majd minden. Mikor eljön az idő, kiküldenek egy embert, hogy nézz meg az őrt, hogy ott van-e. Az meg visszajön, hogy nem lehet szökni, lebontották a falat.” [C. 391.] „Bajsi mondott egy másik viccet is, de az is bolondokról szól, hogy megint meg akarnak szökni a zárt osztályról, de most egy szobából. És a kulcslyukon keresztül próbálnak, de nem akar sikerülni. Aztán valamelyikük rájön, hogy azért nem, mert benne van a kulcs, kívülről.” [C. 391.] Az első idézet mintha arra a narratív határolásra utalna, amelyben az elmeegógyintézet nem valamilyen fizikai entitás, hanem egyfajta imaginárius fal venné körül. A második idézet viszont az életmű egy másik helyére, az ebben a dolgozatban is olvasott *Téli történetre* utalhat, amennyiben mindkettőben egy olyan határjelölő felület jelenik meg, amelyik nyelvi konstrukcióként van jelen. Míg azonban a másik novellában a vonatablak egy üvegfelület volt, amely kívülről ugyan belátást enged, ám a belépést megakadályozza a bűvésztükk narratív terébe, ezúttal több tekintetben is fordított a helyzet. Részben, mert a szereplők nem kintről befelé, hanem az ellenkező irányban próbálnának nézni és jutni, másrészt a transzparens határ helyett ezúttal részben szűkített fókusszal, részben a látás lehetetlenségével szembesít a szöveg. Ha a *Téli történet* ajtaja egyben a különböző elbeszéltek terek határvonalát jelentette, akkor feltételezhetően a *C-pavilon* kulcslyuka is. Ám míg ott úgy tűnt, hogy kívülről ugyan belátható a belső tér, sőt valamiféle igazság felcsillanásával is kecsegtet, itt, a fordított helyzetben mintha arra utalna, hogy az ajtó épp kívülről van zárva és épp a kulcs az, amely megakadályozza a kilátást. Így aztán elképzelhető, hogy a *C-pavilon* narratív terét azért határolja a beszéd hiánya, mert az a felület, amelyen át megfigyelhetővé, kihallgathatóvá válna, megszünteti a kijutás lehetőségét, méghozzá épp azzal az eszközzel, amely teljes egészében átjárhatóvá tehetné ezt.

Mindezek alapján úgy tűnik, hogy a Tar-szövegek nyelvfelfogása, illetve az a nyelv is, amelyeken megszólalnak (e kettő persze, mint látható volt, sokszor és meglehetősen szorosan összefügg) a legkevésbé sem transzparens, legjobb esetben is csak ezt az illúziót keltik. Amikor ugyanis ilyenek látszódnak, épp áttetszőségükkel rejtik el azt a határfelületet, amelynek átlépése lehetővé tenné, hogy a területükön belül történő folyamatok, jelölőmozgások, figurák megismerhetővé és megragadhatóvá váljanak. Ez a határ tehát csak részben enged az interpretáció transzgresszív kényszerének: ugyan megfigyelhetővé teszi ezeket a belső alakulásokat, de csak kívülről, amint valaki átlépi a határát a tér inkorporálja és

rögtön el is rejti előle őket. De ahogy arra az *Írni* is rámutatott, ez még talán a jobbik helyzet, hiszen előbbi esetben a megnyilatkozások összhangzata megmarad, épp csak a közvetítő közeg, a narrátor oldódik fel bennük, ám utóbbi esetében az értelmezés erőszaktevő behatolása a szólam(ok) azonnali elnémulásához vezet. S talán mintha valami hasonló helyzet bontakozott volna ki a *C-pavilon* utolsóként idézett részletéből is, ám ezúttal a pozíció változott meg, s mintha a szöveg ezt a másikat, a belső perspektívájából igyekezett volna feltárni. A határfelület ez esetben is egy ajtó, ám ez már a legkevésbé sem transzparens, de annyiban mégiscsak teret enged a közvetíthetőségnek, hogy egy kulcslyuknyi rést nyit, ahonnan kifelé lehetne nézni. Ám amikor mégis megtörténhetne ez a kitekintés, akkor szembesülnek vele, hogy ez hézag sincs már jelen, hiszen az az eszköz, amely valóban felnyithatná ezt a belső teret, ezt az utolsó lehetőséget is eltömítette, nem vezet kifelé semmilyen út. Ez, a fentiek alapján, talán úgy is értelmezhető, hogy épp az interpretáció kulcsa, amely behatol (ha nem is a térbe, de annak határába) és szünteti meg azt a lehetőséget, hogy az értelmezni kívánt belsőbből bármi is kijuthasson. Azaz épp az iktatja ki a szöveg beszédességének kibontakozását, aki leginkább kihallgatni szeretné. Mindez pedig mintha egészen más fénytörésben mutatná meg a *Rinaldó* nyitányának általam is elemzett (és igencsak fontosnak tartott) mondatát is: „Ritkán húzták szét a sötétítő függönyt”. Lehet, hogy Bertáék azért sem tartják fontosnak, indokoltnak a függönyök, ablakok kinyitását, mert, ha így is tennének és az ecetfa sem árnyékolná be őket, az értelmezés fénye pedig nyugodtan beléphetne a lakás és a szöveg terébe, az olvasó végül mégis elzárna ezt a lehetőséget; épp az interpretáció, az értelem megvilágítása vetne árnyékot rájuk.

Ez a nyelvi kinn- vagy bennfoglaltság és áttetszőség pedig nem pusztán azért válhat fontossá Tar és a recepció szempontjából, mert más fénytörésben mutathatja meg mindkettőt, vagy megmutathat bizonyos vakfoltokat, hanem mert alapvetően határozhatja meg az objektivitás vs. szubjektivitás kérdését is. Ez a Tar-életmű megítélésének, illetve irodalomtörténeti elhelyezésének egyik fontos sarokköve, hiszen relevanciáját többek között épp az jelölte ki, hogy hitelesen és pontosan ad számot (és hangot) egy olyan társadalmi osztályról, amelyről addig más nem.

A nyelvszemlélet viszont ez a talán újfajta megközelítéséből úgy látszódnak, hogy szerepe nem is annyira a tárgyilagos-személyes tengelyen dőlné el, hanem inkább *inzultáló jelenlétként* írható le. „A kiiktatott abszolút helyébe pillanatról-pillanatra teremtyük meg az alkalmi-abszolútot, a pillanat elképzelését a relatív időtlenről és végesről. Ennek a következményei igen sokrétűek. A múlt értékei nem devalválódtak, inkább arról van szó, hogy történelmiségük tekintélye lett kevésbé autonóm. Nem múltból és jelenről akarunk tudni,

hanem a lét és az emberi relációk egyidejűsített történelméről. Nem kizárólagossággként csodálni a múlt örökségét, hanem belerántva a mába, ha kell, tiszteletlenül, s mintegy megfosztva a saját idejétől. Mintha a történelmiség megszüntetését keresnénk; és ez nem a megtagadás gesztusa, hanem a mélyebb megértés kísérlete. Inzultáló jelenlétté szeretnénk tenni, hogy a mi érdeklődésünk szubjektívizálása révén kapja meg a történelmi hitelességét is. Az aktualitás erotikájával akarunk hálni vele.”²³² Mint az látható volt a debreceni szerző szövegeiben, az elbeszélők szinte kivétel nélkül, talán fizikailag is, de retorikailag mindenképp részesei annak a térnek, amelyet elbeszélnek. A szövegek alaposabb megfigyelése azonban szembetűnővé tette, hogy a belső helyzet a nyelv redukcióját, illetve közvetíthetlenségét vonhatja maga után, míg a külső bár látni enged – jobb esetben – alakzatokat és trükköket, veszít autenticitásából. A kint és bent ezen oppozíciópárja azonban talán mégis feloldható az *inzultáló jelenlében*, hiszen ebben „a személyes válik az objektív megértés *objektív* többletévé”, azaz épp a narrátorok bennefoglaltsága a maguk által létrehozott szövegterekben válik a tárgyilagosságuk többletévé. S talán ez valamiféle menekülőutat jelenthet az olvasó számára is. Abban a tükörijátékban, amelyben számára is megképződik a szövegek valósághatása, részt vehet ebben a jelölőfolyamatban, azaz saját szubjektivitása is hozzátehet a szövegekhez, épp csak arra kell talán figyelmet fordítania, hogy valóban részesévé váljon a *nyelvjátéknak* és erőszakos értelmezése ne némítsa el a szövegeket. Így aztán az is előfordulhat, hogy Vilma sem szűrőt helyez Balogh Gyuri élettörténetére, hanem a személyes dimenzióján keresztül beszélteti, szólaltatja meg a dokumentumait.

²³² MÉSZÖLY Miklós, „Szeminárium a Dunán”, in MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor, 2006), 482.

Befejezés

E dolgozat elsődleges célja az volt, hogy rámutasson arra, hogy egy olyan klasszikus formájú és poétikájú életmű, mint Tar Sándoré, bizonyos perspektívából és talán a prózafordulat és az Esterházy-, Mészöly-, Nádas-életmű, valamint az ő kanonizálódásukkal párhuzamosan a rendszerváltás után Magyarországra is beáramló (utazó) elméletekkel fontossá váló, a szövegek belső retorikai és egyéb mozgásaira figyelő *szoros olvasással* megközelítve éppúgy *par excellence* irodalmiként tűnik fel, mint azok, akiknek hagyományosan ellenpontjaként szokták felhozni. Ez a cél azonban két, egymástól független, ám mostanra mégis közös irányba mutató kérdésből fakadt. Talán mindkettő meglehetősen személyes, de talán épp emiatt válhat az értelmezés többletévé.

Az első kérdésem arra kereste a választ, hogy egy olyan, valóban megkerülhetetlenül kanonizálódott és viszonyítási ponttá vált életmű után, mint Esterházyé, lehetséges-e nem efelől olvasni mindent mást is. Azaz Borges Kafkájának, vagy az elioti hagyományfelfogás kiterjesztésével az egyes szövegek nem csak utódjaikat és elődjeiket jelölik ki, de ezzel együtt a lehetséges olvasásmódokat is megváltoztathatják, s így nem csak a primer szövegek kánonja, de az értelmezői perspektíva is átalakul. Ez a kérdés persze nem csak Tar kapcsán válhat relevánssá, hiszen az *inga visszalengésével* az utóbbi évek magyar irodalma is mintha egy kevésbé obskúrus, kombinatorikus szövegfelfogás felé mozdult volna el. Így ennek legalább részleges tisztázása nem csak a debreceni szerző, de a legfrissebb, a *tematikus ködfoltok* köré rendeződő, a személyes vagy történelmi múlt feltárását célzó és az emlékezetet mint témát, illetve mint praxist is előnyben részesítő szövegek, például Tompa Andrea, Krusovszky Dénes prózai munkáinak értelmezéséhez is hozzáadhat valamit.

A kérdésre adható válasz: valószínűleg nem, vagy igen, csak nem úgy igen. Mint az a fentiekben Tar esetében láthatóvá vált, ezek a mégoly áttetszőnek tűnő szövegek is túllépnek az előbb-utóbb, személyes-objektív, valóság-imaginárius, referenciális-fiktív stb. oppozíciópárjain. Továbbá teret nyitnak olyan olvasásmódoknak, amelyek a hazai kritikában főként inkább prózafordulat és az azt folytató hagyomány kapcsán kerülnek elő. Ilyen lehet például a folyamatosan mozgó jelölőfolyamatok, a különböző nonkarteziánus személyiségkonstrukciók vagy a metafizikusság kritikája. Ám talán a Tar-olvasatokból az is kiderült, hogy itt mégsem ezek újrafelbukkanásáról van szó, a szövegek a legtöbb helyen elmozdulnak ezektől. Így például a középpontnélküliség és a *próza iszkolása* helyett a metafizikus struktúrát imitáló *fekete lyukak* szerveznek bizonyos alkotásokat, a nyelv pedig

inkább használhatóságát hangsúlyozta, az önmagáról való beszéd lehetőségét nem egy metanyelvben, hanem a működés bemutatásában találta meg.

A második kérdés még 2017-ben a szegedi *Hallgatók évtized* konferencia idején merült fel. Margócsy István ugyanis a kutatási témám felől érdeklődött, amikor is beszámoltam neki, hogy Tarral foglalkozom, de egyelőre az is kérdéses számomra, hogy van-e Tarban annyi, amiből egy doktori értékezés kijön. Mire ő rendkívül tömören annyit válaszolt: „Hát, szerintem nincs.” A kérdésre adható válaszom most azonban mégis inkább a valószínűleg igen. Hiszen e dolgozat tulajdonképpen részben a saját korábbi kérdésekre kereste a választ, illetve talán – nagyon is megértve az álláspontját – Margócsy István válaszát próbálta ellentételezni. Úgy tűnik ugyanis, annak ellenére, hogy mégoly egyszerűnek is tűnik ez az életmű és talán tényleg kevés fogódzót nyújt, „ha beszélgetjük és meghallgatjuk, ismeretlen, új (bár nyomasztó) világ tárul fel előttünk. Egy másik nyelv, amellyel megküzdünk és amelyet érteni szeretnénk.” Többek között talán pont azért, mert már ezt sem lehet (vagy inkább én nem tudom) Esterházy nélkül olvasni.

Mindenesetre úgy látszik volt benne elég, valami *kijött* az olvasásból, de ez nyilvánvalóan szűkítéssel járt. Ahogy már a bevezető fejezetben is szó esett róla, ez nem csak a primer korpuszt érintette, de részben azokat a témákat is, amelyeket ez előhívhatott. Így e szöveg csupán három fő témára koncentrált, amelyek az Irodalom, Metafizika és a Nyelv címeket kapták. Ugyanakkor talán fontos megjegyezni, hogy egyik fejezet sem csak ezekkel foglalkozik, hanem olyan témákkal is, amelyek rajtuk keresztül érinthetők. Így például a metafizika előhívta a személyiségfejlődés különböző kérdéseit, a nyelv pedig bizonyos térpoétikai vagy az ideológiai kérdéseit. Továbbá a három fő tematika egymással is hálózatot alkot, és folyton át- meg átjárják és remélhetőleg gazdagítják, árnyalják, kiegészítik egymás olvasatait. Így például az irodalmi hagyomány kérdéskörében éppúgy előkerülnek a nyelvet és a metafizikusságot érintő kérdések, hiszen a *Rinaldó* ablakai nem csak allúziói a *Fuهارosokénak*, de egyben jelölői annak a nyelv határának is. De az Esterházy-regény párhuzamos olvasásával nyílhatott fel a középpont köré rendeződő struktúrák kérdése is. És a nyelvi rétegződés is éppúgy érinti ez utóbbi témát, amennyiben *A mi utcánk* múltjának és jövőjének hiánya szintén valamiféle oszthatatlan egységesség eltűnésére mutathat, de a decentralizált narratív pozíciói egyben valamiféle *Sátántangó*-intertextusként is olvashatóvá válnak.

IV.1. További kutatási irányok, a dolgozathól kimaradt, ki nem fejtett témák

Ezekon felül viszont talán azok a témák és kérdések is legalább annyira fontosak, amelyek egyelőre kiszorultak és feltehetőleg egy további kutatás anyagát jelentik majd.

A dolgozat érintette ugyan, ám alaposabb kifejtése elmaradt azoknak a különböző személyiségkonstrukciós folyamatoknak, amelyek nem a szövegek reprezentációs terén belül, hanem egy a befogadót meghatározó társadalomlélektani horizonton jönnek létre, amelyek az olvasó és a szöveg viszonyában konstruálnak tükörfunkciókat. A szegénység ábrázolása ugyanis mintha egyfajta társadalmi tükörfunkciót is ellátna, azaz olyan ellenpontokat, másságokat hoz létre, amelyekre tekintve az én stabilizálhatja a saját státuszát és énképét. „Azok, akik megfelelnek e normáknak, felhasználhatják az érdemtelen szegényeket arra, hogy explicit formában kiálljanak e normák mellett, s újból meg újból kiharcolják azok társadalmi elismerését és megerősítését. Ha az érdemtelen szegények lustasággal vádolhatók, közvetetten segítenek igazolni a munka éthoszáét; ha csak a csonka család juthat jóléti segélyhez, ez megerősíti a teljes család polgári ideáljának legitim voltát.”²³³ A *Téli havakban* ábrázolt szegénység, illetve az ezzel talán szoros összefüggésben álló, az énkonstrukcióban megmutatkozó állatiasság tehát, mintha egy kettős tükörfunkciót hordozna. Egyrészt Lacán belül létrehozza az ő Másikját, másrészt ezen keresztül az olvasó és a szöveg viszonyában affirmálja az állat-ember ellentétet, s így maga a szöveg, illetve a novella válik az értelmező másikjává, amivel újfent megerősíti énjének határait.

Az animális és emberi ellentéte ugyanakkor lehetőséget teremt az életmű értelmezési lehetőségeinek olyan irányú kiterjesztésére, újrakeretezésére is, amely nem a folytonosan újraprendeződő irodalmi kánon, hanem a szintén folytonos alakulásban lévő szakirodalom felől vizsgálja ezt. Az utóbbi években például meglehetősen divatos, kurrens és úgy látszik fontos narratívái lettek a hazai irodalmi életnek a biopoétikai olvasatok, amelyek részben az élet, a *bios* ezen belül pedig az állat-ember témáját feszegetik.²³⁴ Az élet, illetve az élet minőségi meghatározása pedig, szinte a teljes Tar-életművön végigvonul. A már említett szövegeken felül részben ezt a kérdést járja körül az *Előtted a küzdés*²³⁵ című novella is, amelyben a munkanélküli Móre először egy baromfitelepre kerül, ahol megkezdődik dehumanizálódása, pontosabban mintha innentől fogva egyre inkább elmosódna a határ az emberi és az állati dimenziói között. Ennek első állomásaként értelmezhető az, amikor Vári a kutyaszalámi

²³³ Herbert J. GANS, „Mire szolgálnak az érdemtelen szegények”, *Holmi* 4, 7. sz. (1992), 7.

²³⁴ A témához bővebben lásd: Zoltán SZABÓ-KULCSÁR, Tamás LÉNÁRT, Attila SIMON, Roland VÉGSŐ szerk., *Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*, (Springer, 2020); *Biopoétika*, Prae 12, 1. sz. (2018).

²³⁵ TAR Sándor, „Előtted a küzdés”, in TAR Sándor, *A térkép szélén* (Budapest: Magvető 2003).

elfogyasztásáról beszél, majd innen továbblépve a *Téli történet* egyik jelenetére, az erdőn való átkelésre rímelve egy kutyaviadal helyszínére vezeti, ahol viszont hamar nyilvánvaló lesz, a 'stadionban' nem csak állat-állat, de állat-ember viadalokat is tartanak.²³⁶ „Vári hagyta gondolkozni, eszelősen szívta közben a potya cigarettát, és az arca szinte vidám volt, mikor végre megszólalt, ha nincs kutyája, jöhet maga is. Tessék, kérdezte Móré mintegy felébredve, ezt hogy érti? Vári cinkos mosollyal válaszolt, hogy értem? Ahogy maga. Ember is kell ebbe a játékba és rájuk is fogadnak, de nagyobb összegben, viszont jut nekem is neked is, fordított hirtelen tegezésre, semmi munkáért.” [EK. 108.] Móré számára tehát a munkahely elvesztésével szintén eltűnni látszik az a metafizikus narratíva és középpont, amely mintha – sok más Tar szöveghez hasonlóan – az én létrehozásának, illetve integritásának fenntartásához lenne szükséges. Ennek elvesztésével azonban a szó pénzügyi és ontológiai értelmében is egzisztenciális bizonytalanságba kerül, ezért is kezdődhet meg az animális és humán határvonalainak elhalványodása. Úgy látszik, hogy a munka olyan metafizikus középpont, amely a szubjektum stabilitásának fundamentuma. A határvonalak elmosódása végérvényesen azonban a novella zárlatában történik meg, hiszen végül nem állat és állat vagy állat és ember, hanem ugyanazon gödörben, de ember és ember között kerül sor viadalra, s ezzel Móré és Vári, az ebek helyét elfoglalva teljes egészében elveszítik humán mivoltukat. „Nem volt jó. Mert Vári megint ütni akart, amit Móré kapásból háritott és egy soha nem tanult lengővel állon csapta a férfit. Akkor érkezett a kopasz biztonsági őr és mire észrevették kilökdöste őket a placcra, a küzdőtérre. Na, itt legyenek erősek, mondta nem kis iróniával és otthagya őket.” [EK. 113.] Végül pedig az emberi kategóriájának teljes leépülése részben a „Ne ölj!” etikai maximájának, és társadalmi működést szolgáló legalapvetőbb elfojtásának valószínűsíthető felrúgásával teljeseedik be, talán azt sugallva ezzel, hogy a munkahely elvesztése végül az emberben jelenlévő talapzatok elbizonytalanodásához vezet. „Meg foglak ölni, sziszegte Vári, mint akinek elborult az elméje és leszegett fejével belerohant a másikba. Móré ösztönösen oldalt lépett, Vári pedig a lendülettől elterült a homokon, Móré nem tévovázott, negyvenhármass cipőjét a nyakára tette és nyomott egyet rajta. A hirtelen feltörő zajos ujjongásban nem hallotta, hogy a nyaki csigolyák reccscentek-e vagy sem.” [EK. 113.]

²³⁶ Érdekes módon egyébként a stadion a lacani személyiségfejlődésben is kiemelt fontosságú helyszín. „A »stade« egyaránt jelent 'stádium'-ot, korszakot, és 'stadion'-t, színteret. (Idő és tér egybemosódása a fogalomban fontos a szójáték e nagy bűvészenek, e kategóriamágusnak.) A »miroir« ('tükör') erősen alludál a »mirage«-ra ('déliab, káprázat'), Lacan egyik kedvelt szinonimája arra a képre (»image«), amely a stade du miroirban képződik.” – FARKAS, „A lacani szubjektumról”, 146.

Szintén csak érintőlegesen került elő e dolgozatban, ugyanakkor talán elég nagy értelmezői potenciált hordoz magában a tér kérdésének vizsgálata az életműben. Egyrészt azért, mert mint a *Rinaldo* kapcsán látható volt, a szociografikus markerek sem pusztán ekképp, de konnotatív jelölökként is működnek, így talán érdemes lenne jobban feltárni, milyen további értelmezési lehetőségei lehetnek a rendszeresen felbukkanó otthontalan otthonoknak, szűk tereknek, albérleti szobáknak, munkásszállóknak, menekültszállásoknak vagy épp a hajléktalanok otthonául szolgáló tákolmányoknak, odúknak. Mindemellett rendkívül érdekes lehet az is, hogy míg az otthon elveszíti otthonos, oltalmazó, védelmező szerepét – amely például a bachelard-i értelmezéseiben is alapvetően kapcsolódik hozzá –, addig a gyár mintha átvenné e szerepét és az otthon-munkahely ellentétében utóbbi aurája válik pozitívvá.

Mindez pedig kapcsolódhat a metafizika kérdéséhez, ahogy erre részben utaltam az *Ez is elmúlt* novella kapcsán. Úgy tűnik, hogy a gyár, illetve a munkahely valamiféle rögzült, vagy rögzíthető középpontként tételeződik az életműben. Az *Otthonaim*²³⁷ szövegét, hasonlóan a *Föld szagához*, szintén a folyamatos átköltözések szervezik, ám ahhoz képest az otthon fogalma átalakul, hiszen itt már tulajdonlásról szó sem esik, a különböző stációkat leginkább az átmenetiség jellemzi. „Azt lestem, mikor alszik el, majd megvett a fene, valamikor éjfél után kezdett nyugodtan horkolni, akkor felkeltem, összefogtam a ruhámat, és kiosontam, mintha vécre mennék, az udvaron öltöztem fel, és nem látott többé. Otthagytam a többi cuccomat is. Most talán ki se bírnám azt az időszakot, napikig nem volt hol laknom, aludnom, még pénzem az örökségből, vagy kétezzer forint, a Nagyállomásban éjszakáztam, vettem egy jegyet a Csapókertig, vagy akárhova, Apafáig, és akkor a rendőrök se nagyon nyaggattak”. [O. 81.] Mindezzel képez ellentétet a gyár állandósága, amely mintha olyan tér lenne, amelyhez folyton visszatérhet a narrátor. „A gyárban különben jól megvoltam, a pesti kiruccanást rég megbocsátották, meg voltak velem elégedve, tulajdonképpen az egyetlen fix pont az életemben a munkám volt.” [O. 85.] A munkahely tehát az egyetlen rögzített középpont a szövegben, hiába mozdul el minden más tér, és vele együtt a szöveg is, ez végig megmarad olyan origónak, amely le van horgonyozva ezek közepén, ekképp talán leginkább a Bényei nyárfájához hasonlítható. És a gyár az életmű más szövegeiben (például *A te országod*) sem akkor válik problematikussá, amikor megvan, problémát általában csak akkor jelent, amikor megszűnik és elvész vele a metafizikus középpont, amely abszolút

²³⁷ TAR Sándor, „Otthonaim”, in TAR, *Miért jó a póknak?*...

narratívaként meghatározta volna az én és elbeszélés egyéb feltételeit is, ahogy az látható volt az előbb az *Előtted a küzdelem* kapcsán is.

IV.2. Tar Sándor legújabb recepciója

A Tar-életmű újraolvasása nem csak amiatt válhat relevánssá, mert ezen keresztül talán vizsgálhatóvá válik, hogy a hasonlóképp áttetszőbbnek tűnő kortárs magyar irodalomkorpusz, valóban tekinthető-e ilyennek, de talán azért is, mert ennek nyomán maguk Tar szövegei is meglehetősen új fénytörésben mutatkozhatnak meg, folyamatosan újabb értelmezéseket hívva elő. S úgy látszik talán mindez – ha nem is nagyon hangsúlyosan – felfedezhető az elmúlt évek recepciójában is.

2021-ben például a *Forrás* folyóirat egy teljes tematikus blokkot szentelt a szerzőnek, születésének 80. évfordulója alkalmából, amely három tanulmányt foglalt magába.²³⁸ Seres Lili Hanna az én dolgozatomtól sem idegen olvasási stratégiával és kiváló érzékenységgel vizsgálja a Tar-recepció megcsontosodott álláspontjait. „Ezen sematikus megközelítések során túlhangsúlyozzák a szerző életrajzát és morális attitűdjét, így a szöveg helyett a szerző társadalmi-irodalmi pozícióját-funkcióját, az elbeszélő helyett a szerző szereplőkhöz való viszonyát taglalják; eközben igyekeznek, hogy irodalomként legitimizálják a valósággal, a szociográfiával, a korszerűtlen realizmussal való viszonyának ellenére is; végül jellemzőek a diskurzusváltások, vagyis a poétikai elemzéseket helyettesítő/kiegészítő laikus filozofálások, moralizálások, nosztalgizációnak és a szövegek szereplőinek absztrahálása-esszencializálása, illetve a közbeszédben is rögzült »mi és ők« társadalmi kétosztatóság alapvető jelenléte.”²³⁹ Mint az idézetből is kitűnhet, Seres alapvetően három fő témát és egy problémagócot jelöl meg akként, amely szerinte a életmű értelmezési és félreértelmezési keretét jelentette és jelenti a kritikusok számára. Az első a *szerző halála* közhelyszerűvé süllyedt tételének szinte teljes figyelmen kívül hagyása, azaz, hogy a recepció számára mindvégig kiemelten fontosnak látszik Tar személye, illetve szociális-referenciális közege, és mintha ezek figyelembevételével válhatnának csak olvashatóvá szövegei is. Mindez nem csak a „munkás író”, de a „besúgó” szerepét is magában foglalja, hiszen a maga idejében mindkettő mintha teljes egészében meghatározta volna az olvasatokat. A második a szociális valóság ábrázolása, valamint ezzel összefüggésben az általam is kritizált Esterházy *bonmot*, illetve az

²³⁸ E lapszámban a dolgozat második fejezetének egy korábbi verziója is megjelent, erre értelemszerűen itt nem fogok kitérni.

²³⁹ SERES Lili Hanna, „A »melós író«, a »vesztesek krónikása«, az »iskolázatlan tökéletesség«: Tar Sándor-olvasatok és félreolvasatok, *Forrás* 52, 2. sz. (2021), 112.

ebben megfogalmazott képviseleti próza túlértékelése és természetesen a realitás kérdésköre. A harmadik problémás pontként, a másodikhoz szorosan kapcsolódva, Seres is a nyelvet jelöli meg, amely részben a szövegekben megjelenő „nyelv alattiak” ábrázolását, részben pedig magának a Tar-próza nyelvének kérdését érinti. Ez utóbbiban a kritikai küzdelmeket is vizsgálja, amelyeket valóságábrázolás vs. irodalom kérdésében, illetve a szövegszerűvé olvasással szemben folytatnak.

A tematikus blokk másik szövegében²⁴⁰ Deczki Sarolta a Tar-novellák narratológiai szempontú elemzését, tematizálását hajtja végre. Ebben összesen négy fő típusú novellát fedez fel: az egyes szám harmadik személyű elbeszélőjét, a monológyszerűt, a függő és szabad függő beszédet váltogatót, illetve a kollázstechnikára épülőt.

A folyóirat tematikus szekciója mellett más helyen is mintha fel-felbukkanna a Tar-téma. Káli Anita kutatásai és publikáció például alapvetően a magyar szegénységirodalom értelmezésére tesznek kísérletet, ennek kapcsán pedig rendre előkerül Tar neve is. „A szegénység valamitől való megfosztottságként értelmezéséhez a nyelvi értelemben vett megfosztottság, a kifejezésre való képesség, valamint a szegénység mint tapasztalat formába öntésének hiánya is kapcsolódik. Így a szegénységről szóló kortárs magyar irodalom – mint például Barnás Ferenc *A kilencedik*, Borbély Szilárd *Nincstelenek*, Szilasi László *A harmadik híd*, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene*, illetve Tar Sándor *A mi utcánk* című művei – egyik sajátos kérdés- feltevése: hogyan lehet, és egyáltalán lehet-e írni a témáról. Milyen az a prózanyelv és milyen az a forma, amelyen a művek képesek érvényesen szólni a szegénységről és képesek feloldani a szegénység irodalmi nyelvének paradoxonját?”²⁴¹

Ezek a szépirodalmi dimenziókra koncentrálnak olvasatokon felül azonban, mintha a teoretikus irodalomban is felfedezhetők lennének olyan szövegek, amelyek, ha nem is Tarral, de jellemzően olyan témával foglalkoznak, amelyek az életműve, vagy az ezen keresztül érinthető kérdésekre keresnek a válaszokat. Szintén 2021-ben például a *Helikon* folyóirat tematikus számot jelentetett meg, *Realizmusok* címmel, épp Deczki Sarolta és Káli Anita szerkesztésében. A lapszámban a szerkesztők bevezető tanulmánya²⁴² mellett, számos nemzetközi és hazai tanulmány található a témában. Bagi Zsolt például kiválóan értelmezi a realizmust, filozófiai, nyelvfelméleti szempontok szerint, olyan témákat is érintve, amelyek az én Tar-olvasataimban is központiak voltak, mint például a *6714-es* kapcsán

²⁴⁰ DECZKI Sarolta, „»Össznépi szinten üzött pop-art«: Narratológiai megoldások Tar Sándor novelláiban”, *Forrás* 52, 2. sz. (2021), 83–96.

²⁴¹ KÁLI Anita, „A szociografikus indíttatású regények a kortárs magyar irodalomban”, *Literatura* 47, 2. sz. (2020), 171.

²⁴² DECZKI Sarolta és KÁLI Anita, „A realizmus vágya”, *Helikon* 32, 2. sz. (2021), 211–231.

felvetődött konstrukció vs. reprezentáció kérdése. „A valóságot közvetlenül vagy közvetetten megtapasztaljuk vagy megéljük, azonban nem a valóság megélése »realista«, hanem annak valamilyen megjelenítése (prezentációja vagy reprezentációja). Ezt a megjelenítést létre kell hozni, meg kell alkotni, éppúgy, mint bármilyen másik megalkotott tárgyat [...]. A megjelenítés létrehozásának mikéntje lehet realista vagy nem realista. Egy realista megjelenítési mód realista eszközökkel realista megjelenítést hoz létre. Mód és eszközök nélkül nincs realizmus. Ugyanakkor az, hogy mit értünk realista megjelenítési mód és eszközök alatt, nem valamiféle mindenki számára világos evidencia, hanem nagyon is meghatározzák azok az elméleti keretek, amelyekben egyáltalán tárgyalják a realizmus problémáját.”²⁴³

Az talán továbbra sem tűnik elrugaszkodott kijelentésnek, hogy Tar Sándor nem nevezhető a hazai irodalom és -értelmezés fő témájának, azonban mintha az utóbbi években az látszódná, hogy a tavalyi évfordulón felül is fokozódik az érdeklődés az életmű iránt. Illetve talán az is kitapintható, hogy bár az olvasatokat – Deczkiéi kivételével – főként az generálja, hogy a kortárs irodalom egy bizonyos szeglete tematikusan a szegénység felé mozdul el, az értelmezések mégsem ezekre az összefüggésekre korlátozódnak, nem próbálják meg a valóság tükréként értelmezni ezeket, hanem poétikai, nyelvi és narratológiai kérdések mentén értelmezik mind a Tar-, mind a fiatalabb szövegeket. Mindez pedig talán ahhoz is vezethet, hogy egyrészt a debreceni szerző kánonban elfoglalt pozíciója is változhat, illetve ezáltal újabb és újabb hermeneutikai szempontok honosodhatnak meg. Továbbá talán a kortárs tendenciák elmozdulása azt is eredményezheti, hogy ezek mintegy kikényszerítik a realizmussal, szegénységgel, szociográfiával kapcsolatos újabb, teoretikus irodalmak megszületését vagy fordítását, ezek pedig ismételten gazdagítják és árnyalják majd az életművet, illetve valószínűleg egészen új dimenziókat nyithatnak majd benne.

²⁴³ BAGI Zsolt, „Már megint a realizmusról van szó”, *Helikon* 32, 2. sz. (2021), 242.

Irodalomjegyzék

- ALEXA Károly, „Realizmus redivivus!: Tar Sándor prózája”, *Mozgó Világ* 7, 12. sz. (1981).
- Louis ALTHUSSER, „A letter on art: in Reply to André Daspre”, in Louis ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1971).
- Louis ALTHUSSER, „Ideológia és az ideologikus államapparátusok: Jegyzetek egy kutatáshoz”, *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996).
- ANGYALOSI Gergely, „A sólyom szövegszerűsége: Egy klasszikus műfaji elnevezés hányattatásai a századvégen”, *Alföld* 49, 2. sz. (1998).
- ANGYALOSI Gergely, „»Az ember derűs halála«”: Michel Foucault episztemológiájáról”, in ANGYALOSI Gergely, *A költő hét bordája...*, 289-315.
- ANGYALOSI Gergely et al, „Irodalmi kvartett: Tar Sándor *Szürke galamb* című regényéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Beck András és Radnóti Sándor”, *Beszélő* 1, 4. sz. (1996).
- ANGYALOSI Gergely, „»Problematikus értékek«”: Füst Milán: *Szakadék*; Jean-Paul Sartre: *Az undor*”, in ANGYALOSI Gergely, *A költő hét bordája* (Debrecen: Latin betűk, 1996).
- Marc AUGÉ, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford.: Fáber Ágoston (Budapest: Műcsarnok, 2012).
- Gaston BACHELARD, *A tér poétikája* (Pécs: Kijárat, 2011).
- BAGI Zsolt, „Már megint a realizmusról van szó”, *Helikon* 32, 2. sz. (2021).
- Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (Budapest: Gond-Cura Osiris, 2001).
- Mieke BAL, „On Meanings and Descriptions”, *Studies in 20th Century Literature* 6, 1. sz. (1981).
- BALASSA Péter, „Az ősi rend: Esterházy Péter *Fuvarosok* című regényének értelmezési kísérlete”, *Jelenkor* 27, 1. sz. (1984).
- BÁN Zoltán András és RADNÓTI Sándor, „A magyar politikai költészetről”, *Élet és Irodalom*, 2011. nov. 18., Hozzáférés: 2020. 05. 06., <https://www.es.hu/cikk/2011-11-20/ban-zoltan-andras-radnoti-sandor/a-magyar-politikai-kolteszetrol.html>

- BÁNKI Éva, „»A meghalni nem tudó bűn«: Hard-boiled hagyomány a magyar irodalomban”, *Napút* 12, 5. sz. (2010).
- Roland BARTHES, „*A műtől a szöveg felé*”, ford.: Kovács Sándor, *Pompeji* 2, 3. sz. (1991).
- Roland BARTHES, „Kritika és igazság”, in Roland BARTHES, *Válogatott írások*, szerk. LATOR László, KELEMEN János (Budapest: Európa, 1976).
- Roland BARTHES, „Valóságghatás”, ford.: P. SIMON Attila, in HAJDU Péter, KÁLMÁN C. György, MEKIS D. János és Z. VARGA Zoltán szerk., *Leírás: Elmélet, irodalom, kép* Reciti konferenciakötetek 5, (Budapest: reciti, 2019).
- Jean BAUDRILLARD, „Az orgia után”, in Jean BAUDRILLARD, *A rossz transzparenciája: Esszé a szélsőséges jelenségekről*, ford. KLIMÓ Ágnes és TÍMÁR Katalin (Budapest: Balassi, 1997), 14.
- BENGI László, „»...tamen usque recurret«: Hangsúlyváltás a magyar prózában 1992 és 1999 között, *Alföld* 51, 12. sz. (2000).
- BENKE András, „Történetek a mi utcánkól”, *A szem*, hozzáférés: 2020.03.06., <https://aszem.info/2015/10/tortenetek-a-mi-utcankbol-1-resz/>
- BÉNYEI Tamás, „Kisvárosi apokalipszis”, *Élet és Irodalom*, 1996. 05. 11., 16.
- BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai, 2000).
- BENYOVSZKY Krisztián, „Egyenruhás madárjósok: Tar Sándor *Szürke galamb* című regényéről”, in BENYOVSZKY Krisztián, *A jelek szerint: A detektívtörténet és közép-európai emléknymai* (Budapest: Kalligram, 2003).
- BERKOVITS György, „Utószó: A szociográfia magatartása”, in *Folyamatos jelen: Fiatal szociográfusok antológiája* Magyarország felfedezése, vál. és szerk. BERKOVITS György és LÁZÁR István (Budapest: Szépirodalmi, 1981), <https://mek.oszk.hu/07200/07229/html/>.
- Bruno BETTELHEIM, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÚNOS László (Budapest: Corvina, 2011).
- BEZECZKY Gábor, *Irodalomtörténet a senkiföldjén* (Pozsony: Kalligram, 2008).
- BÖHM Gábor, „A szociografikus látásmód mint poétikai szervezőelv Tar Sándor *A te országod* című novellájában” in *A nemzet kalogánya: Kálmán C. György 60. születésnapjára*, szerk. VERES András (Budapest: Reciti, 2014).

- BÖHM Gábor, „Regény és novella között: Szociográfiai látásmód és mikrorealizmus Tar Sándor *Szürke galamb* című regényében”, in *Befejezetlen könyv*, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: Kijarat, 2012).
- BOMBITZ Attila, „Lassú terhek”, *Tiszatáj* 52 12. sz. (1998).
- Jorge Luis BORGES, „Kafka előfutárai”, in Jorge Luis BORGES, *Bábeli könyvtár* (Budapest: Európa, 1996).
- Clare CAVANAGH, „The Forms of the Ordinary: Bakhtin, Prosaics and the Lyric”, *The Slavic and East European Journal* 41, 1. sz. (1997).
- DECZKI Sarolta, „A mi országunk: Tar Sándor és a szociográfia”. In DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete* (Budapest, Kalligram, 2013).
- DECZKI Sarolta és KÁLI Antia, „A realizmus vágya”, *Helikon* 32, 2. sz. (2021).
- DECZKI Sarolta, „A realizmuson innen és túl”, AudMax esték, 2021. tavasz, hozzáférés: 2021.04.06., <https://www.youtube.com/watch?v=RS8YcUIAG4g>
- DECZKI Sarolta, „A robogó csontváz, vízipók, Nándi néni és a többiek: A nevek poétikája Tar Sándor prózájában”, *Literatura* 44, 1. sz. (2018).
- DECZKI Sarolta, „A zökkenés természetrajza: különös tekintettel Tar Sándor novelláira”, *Alföld* 66, 7. sz. (2015).
- DECZKI Sarolta, „Béla, az akácfa, avagy a másodlagos nevek szerepe Tar Sándor prózájában”, *Palócföld* 61, 6. sz. (2015).
- DECZKI Sarolta, „»Össznépi szinten üzött pop-art«: Narratológiai megoldások Tar Sándor novelláiban”, *Forrás* 52, 2. sz. (2021).
- DECZKI Sarolta, „Térképről lemaradt tájak”, in DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete* (Budapest: Kalligram, 2013).
- DECZKI Sarolta, „Változatok az otthontalanságra: Albérletek, munkásszállások, ingázás, bejárás”, in TAR Sándor, *Tájékoztató*, szerk. LAKNER Lajos (Debrecen, Déri Múzeum, 2017).
- DECZKI Sarolta, „Vonat a semmibe: Tar Sándor: A 6714-es személy”, *Literatura* 39, 3. sz. (2013).
- Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *Kafka: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit (Budapest: Qadmon, 2009).
- Jacques DERRIDA, „A struktúra, a jel, a játék az embertudományok diszkurzusában” ford. GYIMESI Tímea, in BÓKAY Antal és VILCSEK Béla et al szerk., *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, (Budapest: Osiris, 2002).

- Jacques DERRIDA, *Grammatológia* (Szombathely: Magyar Műhely/ Életünk, 1991).
- DOMOKOS Mátyás, „Olvasójel: Tar Sándor: *Miért jó a póknak*”, *Holmi* 2, 1. sz. (1990).
- DÖMÖTÖR Edit, „Nyomozás és olvashatóság: Tar Sándor: *Szürke galamb*”, *Alföld* 58, 7. sz. (2007).
- T.S. ELIOT, „Hagyomány és egyéniség”, ford. Szenkuthy Miklós, in Francis BACON et al, *Hagyomány és egyéniség: Az angol esszé klasszikusai* (Budapest: Európa, 1967).
- ESTERHÁZY Péter, „A te országod”, in ESTERHÁZY Péter, *Az elefáncsonttoronyból* (Budapest: Magvető, 1991).
- ESTERHÁZY Péter, *Fuهارosok*, (Budapest: Magvető, 1983).
- FARKAS Zsolt, „A lacani szubjektumról”, *Pompeji* 5, 1–2. sz. (1994), 144.
- FARKAS Zsolt, „Dialógus és szövegszerűség”, *Alföld* 49, 2. sz. (1998).
- FEHÉR Renátó, „»Ha felépül végűl a házunk...«: Tíz éve halott Tar Sándor”, *Hévíz* 23, 1. sz. (2015).
- FEJES Endre, *Rozsdatemető*, (Budapest: Magvető, 2018).
- Maurizio FERRARIS, *Manifesto of New Realism*, trans. Sarah de SANCTIS (Albany: SUNY Press, 2014).
- Barbara FOLEY, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, (Ithaca, London: Cornell University Press, 1986).
- Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok* (Budapest: Osiris, 2000).
- Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, ford. SUTYÁK Tibor, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 1999).
- Michel FOUCAULT, „Nyelv a végtelenhez”, ford. SUTYÁK Tibor, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor (Debrecen: Latin Betűk, 1999).
- Sigmund FREUD, „A kísérteties”, in BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc szerk., *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (Budapest: Filum, 1998).
- Sigmund FREUD, „A költő és a fantáziaműködés”, in BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc szerk., *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (Budapest: Filum, 1998).
- GALGÓCZI Erzsébet, „Törvényen belül”, in GALGÓCZI Erzsébet, *A törvényen kívül és belül* (Budapest: Szépirodalmi, 1980).
- Herbert J. GANS, „Mire szolgálnak az érdemtelen szegények”, *Holmi* 4, 7. sz. (1992).
- Herbert Paul GRICE, *Tanulmányok a szavak életéről* (Budapest: Gondolat, 2011).
- Jacob GRIMM, *A Grimm testvérek összegyűjtött meséi*, ford. BENEDEK Elek hozzáférés: 2021.05.11., <https://mek.oszk.hu/10100/10149/10149.htm#10>

- Boris GROYS, „Towards the New Realism”, *e-flux Journal* #77, hozzáférés: 2022.05.29., <https://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>
- Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor (Budapest: Ráció Kiadó – Historia Litteraria Alapítvány, 2010).
- GYÖRFFY Miklós, „Mindent elfelejteni”, *Magyar Napló* 10, 12. sz. (1998).
- GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete: Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között* (Budapest: Magvető, 2014).
- HARASZTI Miklós, *Darabbér: Egy munkás a munkásállamban* (Budapest: Téka, 1989).
- HAZAI Attila, „Tanár úr késésben”, in HAZAI Attila, *Szilvia szüzessége* (Budapest: József Attila Kör, Balassi kiadó, 1995).
- HORVÁTH Györgyi, *Utazó elméletek: Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, OPUS Irodalomelméleti tanulmányok 15 (Budapest: Balassi Kiadó, 2014).
- Wolfgang ISER, „Az olvasás aktusa: Az esztétikai hatás elmélete”, ford. HÁRS Endre, in *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996).
- KÁLAI Sándor, „Az apa és a gyár: Tar Sándor prózájáról”, *Alföld* 51, 3. sz. (2000).
- KÁLI Anita, „A szociografikus indíttatású regények a kortárs magyar irodalomban”, *Literatura* 47, 2. sz. (2020).
- KÁLMÁN C. György, „Aki a beszéd-nélküliekért beszél”, *Beszélő* 4, 22. sz. (1993).
- KÁLMÁN C. György, „Kánon és eredet”, *Café Babel* 14, 45–46. sz. (2004).
- KÁLMÁN C. György, „Szabad, függő”, *Alföld* 51, 1. sz. (2000).
- KARDOS László, „Szeta”, *Beszélő* 3, 11. sz. (1998).
- KÁROLYI Csaba, „»Hirtelen csend lesz és semmi«: Tar Sándor: *A te országod*”, *Nappali Ház* 4 4.sz, (1993).
- Reinhart KOSELLECK, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, ford. Dr. FÓTI Péter (Budapest: Jászöveg, 1997).
- Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő: A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2003).
- KÓSZEG Ferenc, „A demokratikus ellenzék rangja: Gondolatok Solt Otília halálának tizedik évfordulóján”, *Élet és Irodalom*, 2007. febr. 02., Hozzáférés: 2021. 10. 15., <https://www.es.hu/cikk/2007-02-04/koszeg-ferenc/a-demokratikus-ellenzek-rangja.html>

- KŐSZEG Ferenc és LENGYEL Gabriella, szerk., *Feketében: Irodalmi és grafikai gyűjtemény a magyarországi szegények támogatására* (Budapest: Szegényeket Támogató alap, 1982).
- KOVÁCS Dezső, „A szociográfiától az epikáig: Arcképvázlat Tar Sándorról”, *Kritika* 12, 11.sz. (1983).
- KOVÁCS Krisztina, „Térkép repedésekkel: Táj- és térképzetek Mészöly Miklós novellájában”, *Forrás* 42, 3. sz. (2010).
- KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető, 1985).
- KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, (Budapest: Argumentum, 1993).
- Zoltán SZABÓ-KULCSÁR, Tamás LÉNÁRT, Attila SIMON, Roland VÉGSŐ szerk., *Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*, (Springer, 2020); *Biopoétika*, Prae 12, 1. sz. (2018).
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Név, konvenció, írás”, *Alföld* 49, 2. sz. (1998).
- Jacques LACAN, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, *Thalassa* 4, 2. sz. (1993).
- LAKNER Lajos, „Valóság/ irodalom (?)”, in TAR Sándor, *Tájékoztató*, szerk. LAKNER Lajos (Debrecen, Déri Múzeum, 2017).
- LENGYEL Imre Zsolt, „»Nincs vége«”, *Jelenkor* 57, 7–8. sz. (2014).
- Philippe LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló: Válogatott tanulmányok* Budapest: L'Harmattan, 2003.
- Jean-François LYOTARD, „A posztmodern állapot”, in BUJALOS István szerk., *A posztmodern állapot: Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai* (Budapest: Századvég, 1993).
- MARGÓCSY István, „Tar Sándor/ Nóra jön”, *2000* 13, 7–8. sz. (2001).
- MÉSZÁROS Sándor, „A kritika mai idolumai”, *Alföld* 45, 2. sz. (1994).
- MÉSZÖLY Miklós, „Szeminárium a Dunán”, in MÉSZÖLY Miklós, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor, 2006).
- MÉSZÖLY Miklós, „Térkép repedésekkel”, in MÉSZÖLY Miklós, *Alakulások* (Budapest: Szépirodalmi, 1975).
- MÉSZÖLY Miklós, „Warhol kamerája: A tettenérés tanulságai”, in MÉSZÖLY Miklós, *A tágasság iskolája* (Budapest: Szépirodalmi, 1993).
- MÜLLNER András és ODORICS Ferenc szerk., „DEkonFERENCIA: Fuharosok” (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999).

- NEUMER Katalin, „A közös emberi cselekvésmód: A másik megértése”, *Világosság* 37, 2. sz. (1996).
- PÁL József, ÚJVÁRI Edit (szerk.), *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából* (Budapest: Balassi, 1997).
- RADNÓTI Sándor, „Tar Sándor 1941-2005”, *Holmi* 17, 2. sz. (2005).
- Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és politika* (Budapest: Műcsarnok, 2009).
- Michael RIFFATERRE, „Az intertextus nyoma” ford. Sepsí Enikő, *Helikon* 42, 1–2. sz. (1996).
- Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (Budapest: Corvina, 1997).
- SOLTÉSZ Márton, „Egy »lelkiismerettel megvert írástudó«: Avagy jegyzetek Tar Sándorról és a megrendülésről”, in SOLTÉSZ Márton, *Csalog Zsolt* (Budapest: Argumentum, 2015).
- SERES Lili Hanna, „A »melós író«, a »vesztesek krónikása«, az »iskolázatlan tökéletesség«: Tar Sándor-olvasatok és félreolvasatok”, *Forrás* 52, 2. sz. (2021).
- SPIRÓ György, „Miben bíztam”, in SPIRÓ György, *Mikor szabad ölni* (Budapest: Magvető, 2021).
- SÜKÖSD Mihály, „Tar Sándor elbeszélései”, *Mozgó Világ* 24, 9. sz. (1998).
- SZABÓ Gábor, „...Te, ez iszkol’”: Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomában (Budapest: Magvető, 2005).
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A kimondatlan költészete: Esterházy Péter: *Fuhasok*”, *Kortárs* 28, 2. sz. (1984).
- SZILÁGYI Márton, „De profundis...”, *Holmi* 6, 1. sz. (1994).
- SZILÁGYI Zsófia, *Tökéletesen átlátszatlan: Szilágyi Zsófia beszélgetése Márton Lászlóval*, hozzáférés: 2020.03.06.,
https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_c_ode=toketelenen-atlatszatan_1356
- SZILASI László, „Ex Libris”, *Élet és Irodalom*, 2015. december 11., Hozzáférés: 2020. 03. 02., <https://www.es.hu/cikk/2015-12-11/szilasi-laszlo/ex-libris.html>
- SZILASI László, „Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle: Darvasi-trilógia ráadással”, *Nappali ház* 7, 2. sz. (1995.)
- SZILASI László, „»mintha« változatok: A referencia-illúzió felkeltésének retorikai stratégiái a mai magyar prózában”, *Bárka* 14, 6. sz. (2006).
- SZÖRÉNYI László, „Esterházy Péter: *Fuhasok*”, *Mozgó Világ* 9, 9. sz. (1983).

- TAKÁTS József, „Az inga visszaleng”, *Helikon* 64, 3. sz. (2018).
- TAKÁTS József, „Várakozás a realizmusra: Variáció Szilasi László tézisére”, *Élet és Irodalom*, 2016. január 29., Hozzáférés: 2020. 03. 02. <https://www.es.hu/cikk/2016-01-29/takats-jozsef/varakozas-a-realizmusra.html>
- TAR Sándor, „A 6714-es személy”, in TAR Sándor, *A 6714-es személy* (Budapest: Magvető, 1981).
- TAR Sándor, „A föld szaga”, in TAR Sándor, *A te országod* (Budapest: Századvég, 1993).
- TAR Sándor, „A kísértés”, in TAR Sándor, *Lassú teher* (Budapest: Magvető, 1998).
- TAR Sándor, „A madár”, in TAR Sándor, *A 6714-es személy* (Budapest: Magvető, 1981).
- TAR Sándor, *A mi utcánk* (Budapest: Magvető, 1995).
- TAR Sándor, „A tengert látni”, in TAR Sándor, *Lassú teher* (Budapest: Magvető, 1998).
- TAR Sándor, „»A tényekhez azért ragaszkodom«: Tar Sándorral beszélget Károlyi Csaba”, *Élet és Irodalom*, hozzáférés: 2020.05.01., <https://www.es.hu/old/9912/interju0.htm>
- TAR Sándor, „A víztorony”, in TAR Sándor, *A 6714-es személy* (Budapest: Magvető, 1981).
- TAR Sándor, „Az a fényes csillag”, in TAR Sándor, *Az alku: gonosz történetek* (Budapest: Noran, 2004).
- TAR Sándor, „Az utca vége”, in TAR Sándor, *Lassú teher* (Budapest: Magvető, 1998).
- Tar Sándor, „C-pavilon”, in Tar Sándor, *Nóra jön: Válogatott és új novellák*, szerk. és vál. KENEDI János (Budapest, Magvető, 2000).
- TAR Sándor, „Csóka”, in TAR Sándor, *Miért jó a póknak?* (Budapest: Szépirodalmi, 1989).
- TAR Sándor, „Egyensúly”, in TAR Sándor, *Az alku: gonosz történetek* (Budapest: Noran, 2004).
- TAR Sándor, „Elejétől a végéig”, in TAR Sándor, *A te országod* (Budapest: Századvég, 1993).
- TAR Sándor, „Előtted a küzdés”, in TAR Sándor, *A térkép szélén* (Budapest: Magvető 2003).
- TAR Sándor, „Ez is elmúlt”, in TAR Sándor, *A te országod* (Budapest: Századvég, 1993).

- TAR Sándor, „Gyuri”, in TAR Sándor, *A te országod* (Budapest: Századvég, 1993).
- TAR Sándor, „Írni”, in TAR Sándor, *Ennyi volt*, Cégér, 1993.
- TAR Sándor, „Otthonaim”, in TAR Sándor, *Miért jó a póknak?* (Budapest: Szépirodalmi, 1989).
- TAR Sándor, „Rinaldó”, in TAR Sándor, *Lassú teher* (Budapest: Magvető, 1998).
- TAR Sándor, *Szürke galamb* (Budapest: Magvető, 2005).
- TAR Sándor, „Téli havak”, in TAR Sándor, *Lassú teher* (Budapest: Magvető, 1998).
- TAR Sándor, „Téli történet”, in TAR Sándor, *A 6714-es személy* (Budapest: Magvető, 1981).
- TAR Sándor, „Túlélési gyakorlatok”, in TAR Sándor, *Az alku: gonosz történetek* (Budapest: Noran, 2004).
- TAR Sándor, *Vén Ede*, szerk. PORCSIN Zsolt (Debrecen, Együtt Debrecenért Egyesület, 2018).
- TAR Sándor, „Zárkert”, in TAR Sándor, *A te országod* (Budapest: Századvég, 1993).
- Frederik TYGSTROP, „Speculation and the End of Fiction”, *Paragrana* 25, 2. sz. (2016).
- VADAI István, „Itthagynk csapat-papot!”, in MÜLLNER András és ODORICS Ferenc szerk., *„DEkonFERENCIA: Fuharosok”* (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999).
- Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin (Budapest: Atlantisz, 1992).
- Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés: Tractatus logico-philosophicus*, ford. MÁRKUS György (Budapest: Atlantisz, 2004).

A doktori értekezés témájához kapcsolódó saját publikációk

- SINKOVICZ László, „Szét vagyok: rítus, határ és szubjektum Esterházy Péter Fuharosok című művében”, in *Térdimenziók és emlékezetformák: A Grezsa Ferenc tehetséggondozó Műhely dolgozataiból*, szerk. KOVÁCS Krisztina et al (Szeged: SZTE BTK Modern Magyar Irodalmi Tanszék Grezsa Ferenc Tehetséggondozó Műhely, 2010).
- SINKOVICZ László, „Jánoskám, egyetlenem még inkább sokféle: Tar Sándor *Rináldó* és Esterházy Péter *Fuhasok* című szövegeinek párhuzamos olvasási kísérlete, *Forrás* 52, 2. sz. (2021).
- SINKOVICZ László, „A szociográfia szövegszerűsége”, *Kalligram* 28, 3. sz. (2019).