

kor a wehrdai lelkész dolgozószobájában egy rövid pillanatra mégis fölfénylett a szabadság. Ez azonban már inkább az én történetem.

Nódas Péter

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Tar Sándor: *Ennyi volt*  
Céger, 1993. 144 oldal, 330 Ft

### I

#### A KETTŐS LÁTÁS REALIZMUSA

„...Valahogy érzem, hogy minden elkezd romlani körülöttem. ...Valami megvilágosodott, vagy inkább sötétedett? A fene tudja. Úgy mondhatnám, hogy akkor kezdődött a kettős látás nálam. Egyszerre kezdtem látni a saját dolgaimat, meg a többi, a környezetet. Most nem tudom jobban kifejezni.” – A fenti idézet, amelyben Tar Sándor *EZ IS ELMŰLT* című novellájának hőse saját magáról beszél, alighanem a szerző műveinek alapszerkezetét is megvilágítja. A „környezet” és a „saját dolgok”, vagyis a szociografikus „helyzetjelentés” és a személyes tragédiák egyidejű jelenléte adja novelláinak sajátos, irodalmi kategóriákkal nehezen körülhatárolható varázsát.

A kétpólusú látásmód a szerző eddigi pályája során hat elkülöníthető formát öltött magára, amelyek az elbeszélői pozíció és az emögött felsejülő sorsképletek árnyalt variációit nyújtják a szociografikus beszámoló és a legszemélyesebb, szinte lírai hangfekvés közötti széles skálán. A külvilágra reflektáló „beszélő” szövegei – feltárva Tar művészetének formai gazdagságát – az alábbi sormentén írhatók le: 1: szociografikus interjú (például: *HANGULATJELENTÉS*); 2: egyes szám harmadik személyű, többnyire közösségi témájú elbeszélés, egyfajta csoportkép vagy „brigádnapló” (például: *ÉJSZAKAI MŰSZAK*); 3: függő beszédben előadott portré, egy személy életének vagy tragédiájának bemutatása (például: *ZÁRTKERT*); 4: szabad beszéd kul-

ső megkötöttségekkel, élettörténet kvázi-interjú formában (például: *OTTHONAIM*); 5: szatirikus monológ értelmiségi elbeszélővel (például: *MINDENT MEGBESZÉLTÜNK*); 6: tragikus monológ, hangsúlyozottan nem értelmiségi előadásában (például: *MÉSZTELEP*).

Tar Sándor két utóbbi kötetében (*A TE ORSZÁGOD*, *ENNYI VOLT*) a fent részletezett formák aránya jelentősen átrendeződött. A szociografikus interjúnovella (1) teljes egészében eltűnt, az értelmiségi főhős monológjára (5) pedig mindkét kötetben csak egy-egy példa akad (*VINCE MESEL*, *ÍRNI*). Hasonlóképpen állunk az interjúszerű élettörténetekkel (4), így az *ELEJÉTŐL A VÉGÉIG*-gel *A TE ORSZÁGOD*-ban, valamint az *ENNYI VOLT*-tal az új novelláskötetben. A megmaradt három novellatípus (2, 3, 6) képezi az új Tar-könyvek gerincét, éreztetve az írói pálya mélyülésének irányát, amely megejtő lírai realizmusával a társadalom periferiáján élő elesettek sivar hétköznapjaiból kinövő individuális tragédiát hivatott ábrázolni. Az *ENNYI VOLT* című kötetben a fentiekén túl három új novellatípusra is bukkanhatunk: Az *IMÁDSÁG* című nyitódarab formailag inkább az előző kötet záróírásával, *A GYÁR, AHOL ÉLÜNK*-kel, semmint a tragikus monológokkal rokonítható. Sajátságos, parabolisztikus dialógus *AZ EGYIK ÉS A MÁSIK EMBER* című novella; a *C PAVILON* pedig az egykori hosszú szociografikus interjúnovella, *A LEHETŐSÉG* lerisztult, kollektivistikus vonzataitól megfosztott visszatérésének tűnik, amely már egészen más jellegű feltárás és extenzív bemutatás szolgálatában áll. Az utóbbi forma új tematikát is hoz magával Tar művészetébe, az elmeegógyintézet világát, amely a kötet során kiegészül még néhány eddig nem szereplő témakörrel: egy árva gyermek történetével az *ÜNNEPI EBÉD* című novellában, a hajléktalanok életének megfestésével két ízben is (*MAGYAR KENYÉR*, *TALÁN MAJD MA*), valamint a munkanélküliség egyre bővülő és alaposabb feldolgozásával. A paraszti világ azonban – szemben az előző kötettel – csupán egy novellának (*EGY RÉGI HANGRA VÁRVA*) szolgál alapul. Új fejlemény Tar prózájában egy anekdotikus, szatirikus nézőpont próbálgatása, amely már nem a politikai és gazdasági rendszer ostobaságait mérlesen és szellemesen pocskondiázó középvezető (például Vince) monológjában, hanem

egy kívülről láttatott szereplőcsoport epizodikus életmozzanatainak leírásában kap teret, tehát az egyes szám harmadik személyű, hagyományos elbeszélés (2) humorosabb, játékosabb áhangerszereléséről beszélhetünk. Ide tartozik A TENGER ciklus három rövid novellája, bizonyos vonatkozásaiban pedig a ROSSZ DAL című darab.

Véleményem szerint Tar prózájának legértékesebb darabjai éppen azokba a novella-típusokba sorolhatók (2, 3, 6), amelyek az utóbbi két kott elbeszéléseinek egyre tekintélyesebb hányadát teszik ki. Ezekben az írásokban a „kellős látás” inkább az individuális tragédiák tárgyi megalapozását, semmint társadalmi síkon történő általánosítását szolgálja, bennük a környezetfestés mintegy mellékesen, a hőst övező világ megérezkítéseként van jelen, például: *„...Nappal megyek én mindenfelé, ami fát találok, teszem a zsákba, de már más is szedi, és alig van...”* (IMÁDSÁG.) A két látószólag leghasonlóbb novellaúpust (2, 3) illékony határsáv választja el, ami nem csupán a függő és az egyes szám harmadik személyű beszéd megkülönböztetésén alapul. A beszédmódtól részben független, mögöttes dimenzióváltások ugyanis sok esetben egy novellán belül többször is bekövetkeznek. De hogy mi lehet az elbeszélőtechnikán túli, abban mégis fellelhető „mögöttes dimenziók” jelentése, azt két nagyon hasonló nyitású és közös tematikájú elbeszélésen szeretném szemléltetni. A HOSSZÚ NAP és a VÉGRE NÁSZÚT című művek eseményei egyaránt egy kocsmában (a Váladék, illetve a Zöld Váladék nevűekben) kezdődnek, és mindkettő az elbocsátott gyári munkások lelki- és szociális állapotát elemzi. De míg az egyes szám harmadik személyben előadott A HOSSZÚ NAP egy embercsoport, a brigád szemszögéből látatja a rendszerváltás legfőbb átkát, addig a VÉGRE NÁSZÚT rendszerint függő beszédben megnyilatkozó hőse a saját hétköznapijain és házassága összeomlásán át „szemlélteti” a munkanélküliség következményeit. Tar Sándor tehát ugyanazon témát két eltérő dimenzióban, közösségi és egyéni létértelmezésben fogalmazza meg, és ez a beszédmódban a hősök, az elbeszélők és a környezet két jól elhatárolható konstellációját eredményezi. Ilyen értelemben a függő beszédben megírt darabok közbülső helyet foglalnak el a közösségi

elbeszélés (2) és az egyes szám első személyű „tragikus monológ” (6) között. Tar Sándor írói pályájának tendenciája azonban az utóbbi típushoz közelítő újabb kötetek minden egyes darabját, más szóval műveiben a szociális kötöttségekkel terhelt individuuum tragédiája egyre személyesebbé és érzékletesebbé válik, míg ugyanakkor átfogóbb jelentést is nyer. Ennek a folyamatnak a legújabb állomása az ENNYI VOLT című kötet.

Tar Sándor könyve igen súlyos (*formai és jelentésbeli realizmussal megterhelt* írásokat tartalmaz. A munkanélküli- és hajléktalanlét távlattalanságának megfestését segíti a sajátos milió élőbeszédének formaalakító szerepe, például: *„...nem hajt a tatár”,* vagy durvábban: *„Az teheted, mondta Béla, hogy innen rögtön felállsz, és bezárod ott hátul a budajzlót, mert már eszi a szemem a húgszag. Na nyomás!”* A novellák társadalmi-politikai aktualizáltsága is az irodalmi közeget determináló realizmust hatványozza, így a „művészi” beszéd témája könnyen annak anyagává, esetenként az igazi beszélgetés kudarcává válhat: *„Az mondja az egyik, hogy nézze, maga okos embernek látszik, magával lehet beszélgetni, mert ma már az sincs, akivel beszélgesse az ember. És ha beszélget is, előbb utóbb a politikánál kötnek ki. A számból velle ki a szót, mondja a másik, ezért nem beszélgetek én senkivel.”* (AZ EGYIK ÉS A MÁSIK EMBER.) Ebben az illúzióoszlató kontextusban az irodalom hagyományos szerepe háttérbe szorul, hogy átadja helyét egy nem irodalmi alapozottságú prózai beszéd és világepítés összjátékának. A professzionális, szövegyszerű és „korrekt” irodalommal való leszámolását sugallja az értelmiségi főhős kudarcra az ÍRNI című, első ciklust nyitó novellában: az öntudatlan lelkesedéssel fogalmazó munkásfiú irományát fölényesen javítja ki a mérnök, akút talán joggal illet a vád: *„Te aztán kurva okos vagy!”* Az értelmiségi (vagy talán irodalmi?) tudat válasza és konfessziója lehet erre a kötetzáró novella, A TENGER, amelynek írőhőse belopja a maga furcsa-idegen, mesés vízióját egy öreg házaspár szürke hétköznapijaiba: *„Aztán látta a vers hosszú sorait, amit eddig sosem, a szenvedélyt, az epekedést, az egész egy varázslat volt, ha a melléhez szorította, hallotta is, felgyorsult szívveréssel...”* Mi lehet vajon Tar Sándor szerint a művészi forma végső célja és értelme? Az irodalom nála valószínűleg vigasz: *A kellős látás realizmusának*

végasza az élet kibírhatatlan, totális realizmusával szemben. De nem menekvés és elzárkózás, hiszen jelentése csak annyiban van, amennyiben a külvilág függvénye. Tar Sándor művei élet és irodalom el nem hanyagolható (és nem banális!) összefüggéseinek újralfedezésére szólítanak fel.

Tar novelláiban hallatlanul fontos szerephez jut az *indulat*, amely a megalázott szereplők külvilágra irányuló, jogos reakciójából személyiségük és beszédmódjuk egyik legfontosabb ismérvévé szervesül, mindezen át pedig világmagyarázó elvnek lép elő: „...de akkor már gyűlölök mindenkit, meg engem is gyűlöl mindenki a buszon, mert erőszakos vagyok, taposok, nyomok... lokok le mindenkit leszálláskor, lekurváznak...” (MÉG CSAK.) A novella hősnőjének monológiája csak egy furcsa, mondhatni „pragmatikus” feloldással tudja megszelídíteni a formát már-már szétfeszítő, vagyis ekképpen meghatározó indulatfolyamot: „Nézem a posztert, sziklás tengerpart, fák, napfény, nyugalom, nemsokára indulnak a buszok, már tisztá nyirkos a párnám, Gabi horkol, a gyerekek szuszognak, még aludhatnak egy kicsit, még csak fél négy.” Hasonlóképpen zárul a KOPÁR című darab művezetőjének fúgaszerű dührohama is, melyben az ő egyénített látószögének szűrőjén át kapunk képet a brigád munkanapjáról. „Felemás” megoldással ér véget azonban a sértettséggel és utálattal telített árva kislány története (ÜNNEPI EBÉD), amely már minden pragmatikus enyhítéstől mentes elfogadása az elkövetkező, bűnnel és szenvedéssel teli jövőnek. A bűn és romlottság „befogadása” az ADVENT című novella végső mozzanata, amelyben az albérlő-szeretője által halálra „fárasztott” öregasszony pénzéből vásárolt biciklit a zavaros összefüggések boldog tudatában szorítja magához a főbérlő halálára spekuláló házaspár „ártatlan” kisfia. A közösségi-szociografikus, alapvetően bűnös meghatározottság lesz a személyes létezés fundamentuma, még a tapasztalatlan gyermek esetében is.

A külvilág által meggyötört, vágyaiktól megfosztott hősök számára csupán a *privát szféra egyetlen lehetősége* marad meg, a nő vagy a feleség, akihez, ha nem is a szerelem vagy a szeretet, de a megszokás és bizonyosság mindenképpen köti őket. Ha nincs nő, akkor az a probléma (mint például A HOSSZÚ NAP című novella munkáisi esetében, akik szána-

lomra méltóan versengenek a brigád egy szem DancsJulijáért), ha pedig van, akkor a kapcsolat törekény és kudarcra ítélt (lásd a VÉGRE NÁSZÚT című írás szerelmes-házaspárjának lassú lehorgadását). Mindennek mélyén a kollektívumban élő és azáltal determinált (például munkanélkülivé vált) individuum totális talajvesztése és a személyes vonzattól ekképpen eleve megfosztott önidentifikációjának kudarcra húzódik. A magánéleti és szociális szféra áttekinthetetlenül összefonódik, az utóbbi javára: „Mert nem tudok már apa lenni, férj lenni, egyáltalán férfi lenni, nem tudom eltartani a családomat. Ez már nem házasság.” (ENNYI VOLT.) Tar novelláinak némelyikében a „szerelmi szál” nincs végigvezetve, így például az anekdotikus-szatirikus ESTI MŰSOR című darabban, amely miliójében mégis előlegezi a szöveg lehatároltságán túli kudarcot, noha a főszereplő albérlő és szeretője látszólag csak egy humoros epizód részesei. A szerelem és házasság csupán egyetlen műnek válik abszolút értékévé, amely a sivár jelen megalkotó múltidézésében kap szerepet: „Lehet, hogy nem pontosan így volt minden, lehet, hogy csak most olyan szép, hogy rá gondolkok. Mert mindennap ezzel alszom el, azért tudok úgy aludni, hogy elviheték a fejem fölül a házat.” – Az EGY RÉGI HANGRA VÁRVA című hosszú novella a befejező ciklus három „bagatellje” közé ágyazva nyer hangsúlyos pozíciót, sugallva, hogy a társadalom megalázottjai és kizsájtottjai számára egyetlen realitás van vagy lehet: a szeretet.

Az egyén sorsának megfertőzöttségében a világot benépesítő tárgyak (például tangóharmonika vagy esztergapad) és személyek (például a feleség) azonban többnyire idegenné válnak. Ennek a folyamatnak logikus és szükségszerű végállomása a bolondokháza, ahol a szegénységtől és alkoholizmustól elgyötört, munkanélküliségbe és éhezésbe beleroppant emberek sajátos közösséget alkotnak, de – ellentétben Kosztolányi boldogtalanjainak „őrnás családjával” – lényegében nincs közük egymáshoz. Magányos sétatjuk a folyosókon, a tévéképernyőre meredő üres tekintetük a C PAVILON című hosszú elbeszélés totális idegenséghelyének érzékletes metaforáivá válnak, mint például a Pilinszky NÉGYSOROS-ára emlékeztető részletben: „Éjszaka egyik-másik bolyongó nagy darab húsokat eszik a folyosón, majd egyet gondolva leteszi vala-

hová, a nyitva hagyott hűlő meg világit." Ez a furcsa, taszítóan otthonos épület, a C pavilon lenne hát Tar Sándor szegényeinek mennyországja, a „Te országod”, amely már e világon is „eljött”, megelőlegezve az „igazi”, és amelyből földi viszonyok (rendszerváltás és munkanélküliség) közepette csak ennyi válhat valóra? Szomorú, de így lehet. A világértelmezés e szintjén hihetünk Tar Sándornak, aki az irodalom egy régi toposzát, a bolondlét transzcendenciáját újítja meg a kilencvenes évek Magyarországának egyik pszichiátriai osztályának líraivá stilizált, tehát a környezetet aktualitásától némileg elszakadó közegeiben.

A kötet címadó novellájának hőse ezekkel a szavakkal fejezi be monológiáját: „Ennyiért megszületni is kár volt. Ennyi életért. Ennyi a kutyának is van. Nahát. Ennyi volt, kész, mehet. És hagyjon mindenki békén.” – Valóban csak „ennyi” a szereplők életének summája? Valóban csak „ennyit” ragad meg ebből a sajátos nyersanyagból Tar Sándor művészete? Valóban nem léphet túl a személyes megfogalmazás és egyénített vagy az előbeszéd és a külvilág realizmusán? Vagy kitapinthatunk olyan törvonalakat Tar prózájának felületén, amelyek átértelmezhetők a környezet tényeit, és így az életmű nem válik pusztán egy társadalmi réteg szociografikus ábrázolásává vagy megszólításává, amelynek tagjai pedig – tudjuk jól – nem olvassák Tar könyveit? Kihez szól hát ez a művészet? Mi lehet vajon a Tar-művek világának hiteles irodalmi formákkal megalapozott alapszerkezete? Ha megközelítő válaszokat tudunk adni ezekre a kérdésekre, akkor feltehetőleg az irodalmi műalkotás egy régen elfeledett jelentéskörét is megúsztítjuk a homályos és gögös előítéletektől – újra rendezve „irodalom” és „valóság” viszonyát, s felmérve az ebben az értelemben vett realista ábrázolás valódi jelentőségét.

A környezet sivár realizmusától elszakadni és tudó Tar-kötet jelenségei egy olyan sor mentén írhatók le, amelynek kezdő mozzanata valószínűleg az irodalom tematizálása, és ez a már megemlített két keretnovellában teremt egy eleve megemelt értelmzési szintet. Erről az alapról felfejthetővé válnak azok a – csakis „szépirodalomra” jellemző – eljárások, amelyek alig észlelhető értelembővüléssel és stilizációbeli gazdagodással terelgetik az olvasót a Tar-próza irodalmi kategóriákkal meg-

alapozható mélyszerkezete felé. A függő beszédben vagy egyes szám első személyben előadott novellák vízióinak „antirealizmusa” a képi szerkesztettség szintjén oldja a kilencvenes évek Magyarországának felszíni naturalizmusát, így például az EGY RÉGI HANGRA VÁRVA befejezésében: „*Én már csak a hangjára várok. Akkor majd elindulok én is valamerre. A kőchajammal, fogatlanul, tőkön-paszulyon keresztül tűzbe, vízbe, lángba, mint a többi vén bolond.*” (Ezen a ponton felhívjuk a figyelmet Tar műveinek feszes szerkesztettségére, különös tekintettel a hanghordozásukban és képességükben koncentrált novellázárlatokra.) Ha pedig ugyanezt a lazító-oldó folyamatot a kötet jelentéshorizontján kívánjuk kimutatni, akkor hivatkozhatunk az elbeszélések nyelvét és világot megkonstruáló dinamizmust, az indulatot ellensúlyozó részvet időnkénti jelenlétére, amelynek hatékonyságát és hitelességét az „alapszövegekbe” való beágyazottsága biztosítja, például: „...idegesen főrmédt egy rossz arcú, rongyos öregemberre, eredjen már arrébb, olyan büdös maga, mint a vadászgörény, tán beszart? A férfi ránézett annyi bánattal az arcán, amennyit Béla most nem bírt elvaselni, na itt van egy sör, ugya meg, mondta aztán, csak ne dörgölözzön, ez a legjobb ruhám.” (VÉGRE NÁSZÚT.) A néhány rövidebb novellában kimutatható játékoság is a Tar-kötet stilizációs eljárásait gazdagítja, noha annak végsőkéig kifuttatott értelmezésében – pillanatkaraktere folytán – már nem játszik döntő szerepet. Tar művészetének ez a legvégső kifejtetősége azon novellák képeiben, vízióiban vagy epizódjaiban villan fel, amelyekben a realiztikus alapozottságú szituációk tovább már nem fokozható volta az olvasó tragikumra fogékony érzékelőszerveinek aktivizálására, vagyis az irodalmi forma dialogicitásának megtörténését eredményezi. A C PAVILON közegeinek legvégső vigasza például csakis a kitaszítottság- és idegenségélmény legmélyebb rétegeiben érinthető meg, hasonlóképpen a Tar által művelt részvetpróza megalapítója, Kosztolányi SÍLUS című novellájához, amelyben a feleségét elvesztő, gűnyök végtelen sorát elszenvedő rabszolgát még egy kóbor kutya is megharapja – és ugyanez történik a TALÁN MAJD MA című Tar-elbeszélés hajléktalan hősével is.

Tar Sándor a művészetében egy olyan irodalmi közeget és látásmódot teremt, amely-

nek a részvét kategóriáján nyugvó alapkarakterét és érvényességét az olvasó bizony nem mindig tudja külön-külön mindegyik darabban abszoluizálni. (Furamód leegyszerűsítő olvasata lenne ez Tar jóval gazdagabb és problematikusabb prózájának.) Mégis, kötetének egésze felbátorít arra, hogy a kétségbeesés és testi-lelki nyomor legvégső szegleteire száműzött hősök beszéd- és látásmódjában az emberiség mindig is létező árváinak egy új típusát fedezzük fel: a szocialista és poszt-szocialista Magyarország *statisztikai és szociográfiai kategóriákkal lefedhető rétegének* irodalmi dimenzióban árnyalt, elmélyített és *egyéntített*, de tragikumukba ágyazottságuk folytán mégis *általánosított* hőseit. A kötet nyitódarabja, az IMÁDSÁG is a szegénység aktuális és tradicionális jelentésköreiből táplálkozó általánosabb jelleget hangsúlyozza, miközben a szeretetnek nem egy álságos, hamisan idealizált szereplehetőségét, hanem olyan, a kötet egészén átvonuló szólamát kínálja fel, amely tényekből és megélt hiányból születik: „... az én apám meghall, annyira részeg volt... Addig nem volt olyan rossz, még megvolt, mert kapta a nyugdíjat, és akkor anyám is itt volt, meg a két bátyám. De ahogy meghalt, elromlott minden. Istenem, én ráam ne haragudjál, hogy nem mentem el az apám temetésére, de nem volt olyan ruhám...”

Tar új kötete egy mind érvényesebb tanulmányt, vagyis: újra megtanulnivalót bont ki, miközben prózájának szociografikus megalapozottsága ugyanolyan részletes marad. „Szépművészetében” semmi sem bizonyul öncélúnak, az irodalmi beszéd nála megtalálja helyét az egészen belül is, a külső „valóságban”. Tematikusan jelzik ezt a már említett „íróssággal” foglalkozó keretnovellák. De megformáltságát és hangütését tekintve a kötet majd minden darabja alátámasztja a következő kijelentést és értéktételeket: Az aktualizált szituációk általánosítása és a közhelyes lelki tartalmak realizisztikus alapozottsága egyaránt elősegíti, hogy Tar művészetében a kilencvenes évek elejének Magyarországon lezajló rendszerváltás általános sorsképlete személyes sorstragédiákká váljék. Tar legjobb műveiben a legáltalánosabb tartalmak a legindividualisztikusabb helyzetfestésben, a legszemélyesebb vetületek pedig a legmindennapibb szituációkban lelhetők fel, érvényesítve a *kettős látás realizmusát*, amelyben a pontos

környezetfestés nem pusztán ugródeszkának bizonyul a közhelyes tartalmak kifejtéséhez, hanem szervesen kapcsolódik hozzá, vagyis a kettős látás realizmusának két komponense csakis együtt értelmezhető. A felszíni tartalmak és a mélyebb jelentéshordozók szét nem választható volta Tar Sándor művészetének eredeti, számos igen kiváló novellán át szerkesztett értéke. Ilyen egymásba kapcsolódó, egymást erősítő kétpólusú szerkezet a rendszerváltás és az árva kislány sorsának összefonódása az ÜNNEPI EBÉD című novellában, amelyben a rendszer által szentesített absztrakció és hazugság (az árva kislányt papíron a brigád patronálta) a gyermek valódi magárahagyottságával együtt értelmezendő. Egy másik műben (ROSSZ DAL) pedig a teljes munkástársadalmat megrázó változás a tradicionálisan megrendezett zenés kerti mulatság és lerészegedések új összefüggéseket sejtető, érzékletes leírásában manifesztálódik. A HOSSZÚ NAP című novellában Tar ekképpen jellemzi a rendszerváltást sikeresen átvészelő, ügyeskedő alkalmazottat: „Póljani soha nem tartozott közéjük, nem azért, mert diszpécser volt, meg besúgó, hanem mert olyan volt, amilyen. Okoskodó, affektált volt a beszéde, a mozgásában is volt valami erőltetett, szélesen gesztikulált, mint a kis természetű emberek általában, nagyokat lépett, el is neveztek rögtön fonott seggű Póljáninak.” Ezt az absztrakción és külsőségeken túli „olyan amilyenséget” fejezi ki Tar Sándor prózája, amely a száraz és közkeletű tényeket egyéníti, személyessé teszi, és ezáltal biztosít nekik egy általánosabb, de már érzékített jelentésmező.

Végezetül és gondolatmenetemet összegezve, a Tar-próza aktuális értelmezésének a veszélyét érinteném. Irodalmi tudatunk (a külvilág és az olvasóközönség kihívásaitól elszakadó) rossz lelkiismeretét ellensúlyozandó könnyen túlértékelheti és túldicsérheti Tar műveinek egyes realizisztikus jelenségeit, miközben mindvégig fenntartja korábbi pozícióját, de már a „valóság” felé tett nagyvonalú gesztus hamis tudatában. Vagyis az ilyesfajta megközelítés önmagában helyes értéktétele pusztán önfelmentő és kikényszerített, de nem megalapozott gesztusnak bizonyulhat. Árnyalatnyi pozíció- és hangfekvésbeli különbségek határozzák meg egy másikfajta értelmezési mód – egyébként hasonló össze-

függésekre konkludáló – szemléleti horizontját, amely már a „szépirodalom védősáncai” mögül kilépve próbálja felmérni a Tar-próza szokatlanságában rejlő igazi kihívásokat. Véleményem szerint Tar Sándor művészete az irodalmi tudatnak szegezhető realizmus iránti igény valódi jelentőségét tárja fel, amelyet el nem kenhetünk, meg nem szelidíthetünk és problémátlanul semmiféle irodalmi előfeltetésbe nem integrálhatunk anélkül, hogy ne fosztanánk meg Tar prózáját a nem szöveg-szerű irodalmiság attribútumaitól. Az erről folyó diskurzus pedig könnyen elveszitheti súlyát és érvényességét, ha a harsány eufória helyett nem a csendes és visszafogott rádöbbenés „bűntudata” árnyalja az elemzés vagy értékelés hangfekvését. Valószínűleg ez a szemlélet- és modalitásbeli dilemma lehet a Tar-könyvek értelmezésének a legfőbb nehézsége és kihívása, de egyben az egyetlen elfogadható alapja is.

Bazsányi Sándor

## II

### A MI SZAHARÁNK

Nem kis veszéllyel jár a mai irodalomban az elmúlt négy év társadalmi pszichózisának dokumentálására vállalkozni. A '45 utáni időszak tudományos (szociológiai és politológiai) feltárása még korántsem tekinthető befejezettnek (nem beszélve a rendszerváltás társadalmi következményeinek feltérképezéséről). Tar Sándor ENNYI VOLT című kötet a negyven évbe belefásult ember négy „szabad” évről beszél négy tételben. Kötetének testetlen, az élettelenesség sematizált átlagembere, a „megkeseredett ember” közhelyekben gondolkodik: „negyven év, az csak negyven év... sok idő az, majd egy élet, és megszoktuk, mint a madár a kalichát, és tessék, most kinyitják az ajtót, mehetsz, amerre csak látsz, és akkor kirepülök, és akkor egyből úgy érzem magam, mint a Szaharában, sehol semmi... még abban sem vagyok biztos, hogy az az ajtó tényleg a szabadságra nyitott, és nem egy másik, nagyobb kalichába”. Tar Sándor nézőpontja – és imitált gondolkodásmódja – a kisembere, aki fölött rendszereket váltanak ismeretlen országló moirák. Akinek az egyik rend ugyanolyan, mint a másik, azzal a különbség-

gel, hogy a kényelmesen rossz helyett a kényelmetlen rosszban kéne elviselhető magánbirodalmat alapítania a semmiből, mert se talaj, se állás, se levegő. Akinek az átkos kasztkorszakban kijelölt posztja volt, a mindenkinek kikiáltott senkié, annak kéne egy más ideológia szerint épülő, valamivel tágabb zártrendszerben – reális lehetőségek nélkül – valakivé válnia. Csakhogy mindezt jól tudjuk, nem véletlenül tűnik néha úgy, hogy a kötet elbeszélői (!) a naturalista eredetű pszichológizálás és érdektelen házipolitizálás megszgyéire tévednek. A politika háttérországi járunk, ott, ahol mégis a legpontosabban mérhető a történelmi változások (átalakulás) emberi értéke.

A kötet nagy kérdése, hogy felmutatja-e mindezt, s vajon nem jár-e úgy, ahogy egyik figurája, a pszichiáter: „Ezt nem jegyzi fel a tudós ember, mert közhely, mélyebbre szeretne ásni, de nem is tudja, mi célból, úgy is tudja, mit talál majd ott, a mélyben. Semmi. Urt.” A másik kérdést, hogy lehet-e ma és milyen módon irodalmi szociográfiát írni, nem e dolgozat feladata megválaszolni. Vizsgálандó viszont, hogy mennyiben haladja meg a szöveg a pusztá tényfeltárás, escttanulmány nem irodalmi formáját.

Tar Sándor írásainak műfaji paramétereit nehéz meghatározni. A 6714-ES SZEMÉLY című kötetének fűlszövegében írja: „naturalizmus, dokumentarizmus, realizmus – mondanánk, s úgy vélnénk, hogy ezzel el is van intézve”. Az irodalmi szociográfia eredete szerint (harmincas évek) az objektív tényfeltárás és az írói ihletettség közötti átmeneti műfaj, melyben nem a tények, a statisztikai adatok, hanem a megtapasztalt valóság a mű anyaga. Az írás hitelessége nem a dokumentáció részigazságain, hanem az egészben felfedett valóságban múlik. Az anyag, a dokumentumértékű tárgy pusztán eszköz az írói szándék érvényesüléséhez. A korszak társadalmi valóságát ábrázoló krónikás, tanú élettények reprodukcióján túl az életet magát rekonstruálja. Tar Sándor kötetében mindez kétségtelenül – bár sajátos módon – megvalósul, ám – mint mondja – ez nem elég. Bár írói szándéka elsősorban a bemutatás (dokumentáció), A 6714-ES SZEMÉLY kísérszövegében szembesítő kérdéseket tesz fel az olvasónak (Valóban ismerjük-e...? „Tudjuk-e...?”, „Megértjük-e...?”

„Megérezzük-e...?”), melyekből kiderül, hogy a szociális érzékenységű rajzokat írói elhivatottság (a megrendítés, felrész szándéka) vezérli. Ezek szerint a mű a társadalom azon tükörképe, mely a feltáráson túl mozgósít. Am nem hiszem, hogy a szándék, amit Tar Sándor novellái missziójaként megnevez, számon kérhető lenne a szövegeken (bár jelenléte nyilvánvaló). Tar Sándor írásai már csak azért is fontosak, mert bennük helyére állni látszik a társadalom és irodalom elfeledett párbeszéde.

Negyedik novelláskötetében, az ENNYI VOLT című kompozícióban olyan poétikai és koncepcionális erők lépnek működésbe, melyek kétségelenné teszik e művek szépirodalmiságát. A szubjektív írói képzelet és emlékezet köti és gyűrja össze a megnyomított sorsának dokumentumértékű elemeit, hogy aztán felemeljék a tények fölé. Dokumentum és poézis egyensúlyában a tények önálló életre kelnek, fölébe kerekednek a kissé scematizált kötet- és novellaszerkesztési koncepciónak.

A társadalom és élet perifériájára szorult ember – legyen marós, intézcüs, üzemi munkás, elbocsátott szikraforgácsoló, alkoholiista, elmebeteg, erdélyi menekült, volt üzemi kultúros, hajléktalan vagy albérlő – „...kedvelten, rossz hangulatú, otthon magányos, munkahelyén emberkerülő, és őt is kerüli a többi emberkerülő és magányos ember. A kedvelten ember hajlamosabb a heletségekre, ideg- és elme- és egyéb nyavalyákra, infarktusra, öngyilkosságra, és akkor még nem is beszélünk az iszákosságról, gyomorbetegségekről...”. A patológiai leírás lexikális pontosságú leltárában nincs jelen az elbeszélői állásfoglalás. A tárgyilagos beszédmodot, a kívülállást megkövetelné minden ilyen típusú írás a hitelesség érdekében. Tar Sándor azonban az elbeszélő helyzetének változtatásával sok helyen zsigeri módon részesévé lesz e sorsoknak. A realista prózában kanonizált mindentudó elbeszélői pozíciót felváltja az egyes szám első (szerepnovellák) és a többes szám első személyű történetmondás. A térben és időben rálátó, lélekszerkezetet ismerő narrátor beszédmodorát megtartva elesetten imádkozó, fásult, megkeményedett, hallgatásba fojtott életű lelkeknek hangja lesz egy-egy monológban. Az inkognitó – amennyiben beszélhetünk itt ilyenről – tökéletes, a

beszédmod megformáltan precíz mása a kisemberének, mintha csak diktafonba mondták volna valamennyien. A novellásor erősségei így azok a darabok, melyekben az író hátterbe vonul, beszélgeti hőseit.

Az írói koncepció leginkább a szerkesztésben érvényesül. A kötetegészet meghatározó intonációt megszabja és kijelöli az első, szerkezetileg elkülönülő novella (IMÁDSÁG). A fagyos szobában étlen-szomjan és magányosan lézengő fiú irgalomért könyörög Istenhez, elpanaszolva neki csödbe ment életét. A nyitány – a négy tételből álló novellakompozíció előtt – az irgalom, részvét, panasz alaphangjait adja. Tar Sándor kötetere erős kompozíciós ívre épül, benne az első novella nem a kezdő- vagy végállapotról számol be, hanem azt az egyetlen lehetséges beszéd- és gondolkodásmódot jelzi, amelyben megszólalhat a panasz. Az ÍRNI című darabban megerősíti ezt, így e kettő bevezetésnek tekinthető a megszorítottak poklába. Az utolsó, A TENGÉR című elbeszélésben pedig az irodalom (mint megváltó) apoteózisának lehetünk – kissé szkeptikus – tanúi.

A négy egységet, tételt a tragédia klasszikus elvei szerint kapcsolja egymáshoz az író. A kötetegész a tragédia rekonstrukciójának nagyigényű kísérlete, egy drámaiatlan korban a tragédia, tragikus látásmód eredeti jelentésének és értékének visszaállítására vállalkozik. Az együvé tartozó novellák a pokljárás és túlélés fázisait jelenítik meg. A MÉG CSAK című zárt egység a haladék, felfüggesztés, a krízis előtti feszültségteljes pillanat rajzait tartalmazza. A záratok transzparenciája („Van még idő”, „még aludhatnék egy kicsit, még csak fél négy”) az írói koncepció része, sok helyen kissé direkt. Minden rész egy-egy főtéma (társadalmi alapprobléma) köré épül: árvaság, munkátlanság, hontalanság, menekülés. Ezek témavariánsai és példázatértékű illusztrációi az egyes történetek.

Az első egység az árvaság kérdésével foglalkozik úgy, hogy az elhagyatás előzményeit (MÉG CSAK), az intézetű lét jelen borzalmait (ÜNNEPI EBÉD) és a volt intézetisek beilleszkedési kudarcait (KOPÁR) külön történetekben tárgyalja. Mindhárom változat hőse a megaláztatások válogatott formáit éli át. A MÉG CSAK című novellában a marósként robotoló családanya beszél el unneptelen, nyo-

morú mindennapjait – számára az élet maga megalázó –, melyekbe úgy belefáradt, hogy legszívesebben elveszejtené kolonc gyermekeit: a kisebbet a kukába dobná, a másiknak egyszerűen eleresztené a kezét az utcán. A KOPÁR című témavariációban a címszereplő (volt intézetis) fiúval a gyáriak üznek ádáz tréfát. Összehozzák Lidivel, a volt KISZ-kurvával, leitatják, s rohögve lesik, hogy tör rá „a csend, mint a solétság”. Az ÜNNEPI EBÉD intézetis kislányhóse, Supa nem kell senkinek. Nevelője a köszörűműhely Kosmosz brigádjánál hagyja, állítólag ők patronálják az árvákat, csakhogy a „kis szörnyeteg, sőtél tekintettel, piszkosan, mocshos kabátban” mégis a művezető nyakán marad. A befejezés minden esetben nyitott. Még helyére billen az élet, meg tovább elviselhetetlenül: üzembn, kocsmában, hajnali buszon. A marósnő ájultan nyögi reggelenként, amikor elindul az első busz, s ő visszahanyatlik: „még csak fél négy”. Kopárék műhelyében is meg minden tovább, a művezető mondja ki a haladékat jelentő mondatot: „Van még idő.” Supa pedig Kelemenhez, az öreg iszákoshoz kerül, akivel este jól berúgnak, életükben először árad belőlük a szó, a panasz. Ám a vég, miszerint Supa tudja, hogy „többé nem fog innen elmenni”, nem a hazatalálás békéjét sugallja, sokkal inkább a buta holnapot. Rendeződik, de nincs rendben semmi. A testben és lélekben bomlásnak indult valami. A romló szervezet jelzései néhol lírává oldják a tényeket. Mesélik, ha Koparra rájön, elborítja a sötétség, ilyenkor beleugrik a kútba, beúszik a folyóba, és megfojt egy rucát, aztán ha eszmél, mindig egy kútban érzi magát. A művezetőnek szorít a szíve táján, bár látszólag nem rendíti meg semmi. Supa hátán izzadságcseppek folynak, figyel, ahogy elindulnak, s egyre több. Ez a késleltetés stádiuma.

A második (ENNYI VOLT című) laza novellafüzérben bekövetkezik az elkerülhetetlen. A személyes katasztrófa állapotába kerülnek a munkájuktól, az értelmese élet lehetőségétől megfosztott gyári-üzemi munkások. Az elbocsátottak analóg sorsváltozatai ezek. „Partra vetett halak” ők, kiesnek életük megszokott rendjéből, a szép új világban feleslegesek, a múltjuknak nincs folytatása, megszakadt az élet, kívül-belül úr van, s ők tehetetlenek. „Kezdem osszemenni... szinte érzem, hogy napról

napra kisebb vagyok. Állati érzés. Akkor olyan érzésem is lett, ahogy otthon létferegtem, mintha valami piszok lennék a lakásban, mint egy zsírfolt vagy sár” – összezsugorodnak, mint az ENNYI VOLT című novella szerszámélezője, aki nem tud már apa lenni, sem férj, válni sem képes és meghalni sem. Létezésük abszurd, az emberi, civilizált élet átadja helyét a működésbe lépő kétségbeesett destruktivitásnak. Hiába kapaszkodnak szerelembe, ahogy a VÉGRE NÁSZÚT című írás párja, akik elbocsátásuk után szinte fellélegeznek, úgy szeretnek, ahogyan gyötört életükben eddig sosem. Vagy keresnek társat, mint ahogy A HOSSZÚ NAP örege teszi, aki feleslegessé válik az üzembn, s feleségül kéri Dancsujlit, hogy legyen majd mellette valaki. A család előbb-utóbb idegesíteni kezdi őket, a munkátlanság idillje megbomlik az álláskeresés kudarcában. Kulcsár, a SEMMITTEVŐK munkásának felesége inni kezd, így romlik meg körülöttük az élet. Az ENNYI VOLT elküldött szerszámélezőjében hiába próbálja tartani a lelket az asszony, aki még azt is megbocsátja, hogy az ura a válóok végett tökrészenen korzójik a házuk előtt egy kurvával, sőt lakásra viszi.

Nincs más megoldás számukra, mint el-tűnni, meghalni. Az öreg elindul, talán a vilamos alá; Kulcsár fogja magát meg a családját: a feleségét elviszi az anyjához enni, a gyerekeket felrakja a pesti gyorsra, ő meg beszáll a kocsiába, és senki sem látja többé. A „nász-utaspár” megcsömörlik, a asszony kinyitja a gázcsapot, a szerszámélező elvágja csuklóján az ereket. Potrien művezető AZ ILLETŐ-ben megpróbálja magát felakasztani az üzemb vég-céjében. Csakhogy nincs mivel, még meghalnia sem sikerül. A többiek is visszafordulnak mind. A szerszámélező kiszáll a kádból, bekötözi sebeit, és hivatja a feleségét, a „nász-utaspár” csak ül bambán és holtfáradtan, és mégsem teszik meg együtt Minden meg tovább, úgy üresen, reménytelenül.

A történetek váza kísértetiesen ugyanaz, mintha a cselekvésvariációk is kényszerű korlátok közé szorulnának. Úgy ismétlődik és bicaklik meg itt a történet, ahogyan az életük.

A párhuzamos novelláktól eltérő utat vázol az ADVENT című írás. Albérlői szintén munkanélküliek. Jenő, a férj, ágyasa lesz a főbélő nagybeteg öregasszony hatvanéves leányának, aztán karácsony előtt a szokásos

szolgálat után megöli, hogy legyen pénz a gyerekek életében először igazi ajándéokra. A megváltást csak a jóvátehetően bűn hozza el nekik. Aljas, de az új életért történik, bár nem történhetne meg. A vasvilág vastörvényei? A túlélés egyetlen módja? Életösztön? Odaveszett minden, az ételhordó, „*A harmonika és. És minden*” – Tőt, a ROSSZ DAL tangóharmonikásának sorsa ez, aki hajdan kanmurik hangulatmestere volt, s az új rendszer nagytőnokeinek mulatságán reflexből az *Internacionálét játssza, amiért kirugdossák a kapun*. A kétségbeesett összegzés a kötet közep-ső, legnagyobb egységében hangzik el: „*Ennyiért megszületni is kár volt Ennyi életért. Ennyi a kutyának is van. Nahát. Ennyi volt, kész, mehet. És hagyjon mindenki békén.*” (ENNYSI VOLT.) A naturalisztikus leírásokban elfajzott, korcs életű lényként jelenik meg az ember, akinek sok esetben a neve is beszél: Kopár, „*megkeseredett*”, Albérlő, aki a Váladék nevű kocsmában múlta az időt, öl, pusztítja a környezetét és magát. Az aktuális valóság mint apokaliptikus látomás tárul fel, melyben a katasztrófa mint tiltakozás az egyetlen lehetséges döntés az ember számára.

AZ EGYIK ÉS A MÁSIK EMBER ÉS A TENGER című fejezetben a személyes és általános csődöt túlélők életének erőltet folytatása a téma. Az elsőben a pusztulásba belekövült, amorf emberi lény jelenik meg, a másodikban fellazul a megkeményedett lélek, és egérutat talál a benső (képzület, emlékezet) vidékein.

AZ EGYIK ÉS A MÁSIK EMBER C pavilonjának (elmeosztály) betegei filmkockszerű képekben, töredezett, széteső történetben lépnek színre mint deformálódott lelkű, szétesett életek. Idült alkoholisták, bolondok és öngyilkosok. Nem sok különbség van közöttük. Isznak, mert otthon sincs semmi, csak tapossák őket, inkább kimennének a világból. Részegen öngyilkosok lesznek, vagy csak egyszerűen becsavarodnak. Kényszercselekvések, elmebeteg vegetáció, motorikus tevékenységek, reflexek, a háttérben ellehetetlenült, tarthatatlan élet, szétment család, munkanélküliség. Vagy ott vannak az erdélyi menekültek a MAGYAR KENYÉR-ben: átmeneti szálláson szoronganak, és szagolják a bevezelő bajtárs penetráns szagát, éjszaka kulimunkát kapnak semmiért. S annak, ki mindezt elbe-

széli: már mindegy. Nem tud az emberek szemébe nézni, mert Mitunak, nyomorék fiának a tekintetét látja folyton, akit lelőttek a határon. „*Mindegy már*” – mondja, akár ott marad élete végéig az átmeneti szállóhelyen. Mindegy már itt mindenkinek. Jónás, a TALÁN MAJDA MA hajléktalanja naphosszat kukák után szaglász, de a remény pillanatában nagy testü véreb ugrik rá, megmarja a nyakán, és nem engedi, ő mégis arra vár, valaki jön majd. De ha jön is, mindegy, holnap újrakezdődik az egész.

A ciklus címadó elbeszélése (AZ EGYIK ÉS A MÁSIK EMBER) a keserű emberről szól és egy másikról. A novellák sorában ez az egyik, amelyek általánosabb érvényű, mint a többi. A megkövesedett, hitevesztett embernek nincsen neve, akármelyik megszomorított lehetne. A narrációból az elfásulás lélekrajza bontakozik ki, általános esetleírás ez, amelyben az író a többivel ellentétben nem induktív, hanem deduktív módon dolgozik. Épp ezért összegző érvényű, reflektív tabló ez valami aktuálisan mai kórságról. Nincs kiút.

Nem úgy, mint A TENGER című egységben, ahol poézissé lesz a vég, az ember kitor, elszabadul, elvonul a képzelet és emlékezet védett tájaira. A szellem megteremti azt, amit a nyomorító világ nem tud. Az Albérlő az ESTI MŰSOR-ban metaforikus alakja a kötetnek. Ő az, aki illegális és ideiglenes életbe kényszerül, holott kissé groteszk módon hangzó életprogramja szerint „*világéletében egy cél volt eddig: elvadulni*”. Az Albérlő az esti műsor alatt szabad, szigetnyi boldogságra, ám a főbérlő öregúr in flagranti éri, s tévét nézni hívja kedvesével. Ő elnyom néhány legyet a falon – teátrális gesztusával jelezvén, hogy eddigi áléletének vége –, és szerelmével az esti műsor alatt kilépnek az ablakon. Benda úr a MÁLIKA című novellában szóltanul túri, hogy Málka lánya unalmában szerelmével üzleteljen a lakásukon, miközben széptevője, Rudi, Benda úr feleségét hódítgatja a másik szobában. Csak a bútorok használnak meg, a villany fogy, kesereg Benda úr, az eget nézi, ahogy lemegy a nap, bár nem látni, de nemsokára jön a sötétség, és eltakar mindent, a mocskot, az üzekedés nyomait: „*Még vár egy kisit, hátha.*” Az éjszaka jótékonyan elfedi a bűnt, ahogyan az emlékezés is átdimenzionálja a távlatok és jelentések nélküli

mát A RÉGI HANG-ban. Az élete delére viszagondoló idős nő a múltban mereng áhítattal, feltámaszja álmában halottaikat, a halott életert. Ha alszik, olyan, mintha meghalt volna, pedig csak nagyon mélyen emlékezik. Elbeszélésében feltárul az élet elsüllyedt szépsége. Nem a halálba vágyik, hanem régvolt szerelmes életébe, ami halott. Ugyanilyen lírai elem A TENGER című novellában az albérlő költő vesszorától elragadott és elragadtatott Etus néni megvilágosodása. Bár félreérti a metaforikus képet, szobája ablakán át meglátja bérházak közt a tengert, a székre állva ismétli áhítattal: „*A tenger! A tenger!*”

Az utolsó egység – elmondható ez a kötet egészére is – értelmezési tartománya szűk. A mű és az élet megoldását tálcán kapja az olvasó. Az ablak, amin kilépnek, ami a lélekben nyílik a múlt felé, amin át romos házak között is látható a tenger: a kilépés, szabadulás szimbóluma. A novellásor a költészet és lélek magasába érkezik, a nyomorú élet átpoétizálódik, az ember tényei fölé száll, s a lélek megtartott, romolhatatlan darabja kitör a pusztulás korának kereteiből. A lét értelmet kap, a felfelé ívelő novellafüzérben elérkezünk a mindenen túli életigenlésig. Ettől és nem a tények által válhatna mindez valóban tragikussá. A humanista írói szándék valóban erről szól, de a leplezetlen didaxis kioltja benne az életszerűséget.

A kötet zárataként – Tar Sándor intenciója szerint – helyére áll a tragédia klasszikus értelmezése úgy, hogy a kilépés katartikus, s a tehetetlenségében is szép kiáltás áttemeli az embert a poétikum terébe. Am kétséges, hogy ez megtörtént-e a könyvben.

Tar Sándor kötetében az elbeszélés tárgyát (élettragédiák), a szerkezet túlzéreltségét és a lírai futamokat a tárgyilagossággal elbeszélés mód, stílus ellensúlyozza. A szerző írástechnikája külön stilisztikai elemzés tárgya lehetne. Sűrű, anyagi és tárgyi nyelvezet ez, amelyben a nyomorúság eszközvilága élőbeszédmódokban szövődik daróc kemény nyelvi hálónak, az ellágyulás molljai elfojtódnak a szűk életben.

Végtelenül puritán nyelv ez. Az elemi kifejezőeségeket szorosan összetett mondatokban hömpölyögnek, mint monológyszerűen előadott vég nélküli panasz, vád- és védőbeszéd. Az elbeszélő és beszélni szövegei egyetlen nagy (levegővételnyi) áradatban futnak egymás mellett (polifóniában), s válnak homogén szürke porrá, sárrá, sötétséggé. Csak narráció van, reflexió és önreflexió híján. Az írásra magára csak két novella utal, de az sem a szövegalkotás dilemmáival foglalkozik, hanem az írói attitűd egyetlen lehetséges formáját keresi. A penetrált anyagiságban az élet belső szerkezete tételeződik mint vastraverz építmény, amiben az eseden, kiszolgáltatót, magányos, életének berendezett, megszokott rendjéből kiebrudalt ember szorong, és pusztítja magát a sorsalkotás esélye és képessége nélkül.

A gondolatszerkezet az életet magát rekonstruálja, ettől és ekkor válik el a szociográfia tényfeltáró műfajától és monografikus hagyományaitól. Bár nem kétséges, hogy nagyon is aktuális problémafeltárással van szó, a riportszerű sorsanalízisek és szociológiai mélyinterjúk esctlegességétől és a természetes gondolkodás sokszor logikátlan asszociatív módjától eltávolodik a szöveg. Érvényesül benne (talán túlságosan is) az írói rendezőelv: az időkezelésben és a novellaépítő tudatosságban (a tragédiába hulló élet és a katarikus feloldás variációi). A jelen pillanatában koncentrálnak a múltbéli idő (közel-múlt és sorsbéli régmúlt) okokkal és eredőkkel, mintha a lélek kopásának, deformálódásának és a környezethatásoknak oknyomozó felfejtésén múlna a ma megértése. A jelen okozat, ami a botrányos élethiány állapotában mozdulatlanra merevedett, s csak az ösztönként feltörő tartalék erők dolgoznak. Jövő nincs. A novellazáratokban a legerősebb az elbeszélői tudatosság. Porciózott, hatásos pontok ezek, melyekben a tragédia magasfeszültsége és a katasztrófát megelőző pillanatok kitartott alapfeszültsége érvényesül.

Nagy Gabriella