

találkozunk, az emlékezet, ahogy a föntiekben láttuk, erősen fragmentált; Nádas regénye engem mindenekelőtt a XX. századi diktatúrák okozta pusztítás mértékével, pontosabban mértéktelelenségével szembesített, a testi és lelki szenvedésnek azokkal a nyomaival, amelyeket a fasiszta és kommunista rezsimok vezetői és alattvalói önmaguknak és egymásnak okoztak, és azzal, hogy a pusztulásnak sose lesz vége, hiszen a traumatizált nemzedékek szükségképpen továbbörökítik a traumát, a részvétlenséget, a tettétést, az elfojtást és az ezekből eredő kegyetlenséget. Ezért is olyan kitüntetett nézőpont a regényben az árvák nézőpontja. Ahogy Nádas maga mondja a Károlyi Csabának adott interjújában: „Ha az embernek korán meghalnak a szülei, gyerekként magára marad, akkor saját tapasztalatokat kell szereznie, és nem fogják őt a pusztító tapasztalatoktól megkímélni a többiek. Így aztán regényemben a szereplők egy része rendelkezik ezekkel a pusztító tapasztalatokkal, s bizony ebből a szempontból szemléljük azokat a szereplőket, akik nem rendelkeznek ilyen pusztító tapasztalatokkal, és még akkor sem akarnak tudomást venni az emberi pusztítás egyetemes realitásáról, amikor ők maguk gyilkolnak.” Bán Zsófia Nádas regényének nagy morális tétet tulajdonít, azt, hogy ne hagyja eltéríteni magát az átél rettenettől, ne hagyja kitörölni a kultúrából a történelmi traumákat, mert az ő értelmezői látószöge, az ő „harcos olvasása” a kötet első részének, az *Olvasópróbák* című egységnek az írásaiban a tanár nézőpontja, akinek tanítási szenvedélyét áthatja az a meggyőződés, hogy személyes felelősséggel tartozik a tanítványaiért. (Jóllehet Nádas úgy nyilatkozik az említett interjúban, hogy e regény írásakor „búcsút mondott az etikai kötelezettségnek”.)

Van azonban egy másik írói út, egy másfajta tét is: nem hagyni, hogy a pusztító zsarnoki rendszerek kitöröljék az emberi világból a kultúrát, nem hagyni, hogy az átél rettenet eltérítsen a művészetbe, a szépségbe vetett hittől. Susan Sontag utolsó, nemrég magyarul is megjelent kötetében olvasható a *Szeretni Dosztojevszkijt* című esszé, mely egy kivételes írói életutat és teljesítményt mutat be, Leonyid Cipkin orosz íróét. Cipkin maga is elárult, édesanyját az 1941-es német invázió idején a minszki gettóban gyilkolták meg lánytestvérével és két unokaöccsével egyetemben. 1950-ben megint menekülni kényszerült, ezúttal Sztálin antiszemita kampánya elől. Cipkin kutatóorvos volt, de egész életében lelkesedett az irodalomért, írói álmokat dédelgett, ám az irodalmi körökbe nem sikerült bejutnia. Ettől függetlenül, a kiadás legcsekélyebb reménye nélkül is írt, műveit családtagjain kívül csak néhány barátja ismerte. Hogy mégsem kallódott el az életműve, annak köszönhető, hogy írásait sikerült kicsempésznie az országból, és az Egyesült Államokba emigrált fia kiadatta azokat. Cipkin hét nappal regénye megjelenése után halt meg. Főműve, a *Nyár Baden-Badenban* Sontag szerint „a regény ritka, kivételesen nagyigényű alfaját képviseli: egy másik korszak valóban élt jelentős személyiségének életét újramesélve, ezt a történetet beleszővi egy jelenkori történetbe, az író tanakodásába, aki elmélyed egy nemhogy történelmi, de emblemikus sorsra rendeltetett nagyság belső életében.” Ám ami Sontagot a

legjobban megdöbbeneti, az nem az írás a megjelenés legcsekélyebb reménye nélkül, nem a remekmű születése a hányattatásban, hanem a mélységesen mély szerelem az irodalom iránt, mely a könyvet áthatja, annak dacára, hogy a *Nyár Baden-Badenban* az olvasóra zúdítja Dosztojevszkij antiszemizmusa egész kínos problematikáját is: „Hogyan szeresse Dosztojevszkijt az ember – ha zsidó – abban a tudatban, hogy zsidógyűlölő volt? Hogyan magyarázza ádáz antiszemizmusa annak, »aki regényeiben olyan fogékony mások szenvedései iránt, olyan féltékenyen áll ki a megaláztatottakért, megszorítottakért«? És hogyan értheti meg »a különös vonzalmat, amellyel a zsidók minden jel szerint viseltetnek Dosztojevszkij iránt«?» (N. Kiss Zsuzsa ford.)

Sontag esszéjét nemcsak a Nádas-regény lehetséges ellentéteként idéztem meg, hanem azért is, mert Bán Zsófia írásainak egyik meghatározó mintája, előképe éppen Sontag művészléte, gondolkodásmódja, érdeklődési köre, és mindenekelőtt talán elkötelezettsége, angazsáltsága. (A *Próbacsomagolás* második írása a másik „nagy melankolikus szerzőről”, Sebaldról szól, akiről Sontag is többször írt, és akít Cipkinről írott esszéjében is megemlíti.) Ahogy Sontag, Bán Zsófia sem választja szét egymástól az általa elemzett művek esztétikai és etikai dimenzióit, mint ahogy nem tagadja meg, ellenkezőleg: nyíltá teszi az olvasás és írás személyes vonatkozásait is. A legszebb példa erre a kötetben *A hiány negatívja* című esszé, amely utazás, képekkel dokumentált nyomozás a valódi anya terezini deportálásának története, és az apa Auschwitzban elpusztult első feleségének személye után, a potenciális anya örökbefogadása, a veszteség, az eltérített múlt, a kizökkent idő irodalmi rekonstrukciója. A holokauszt reprezentációjának része a hiányzó narratíva is: az üldöztetés, a megaláztatás el nem mesélt, elhallgatott, titokban tartott „néma tartománya”. Ám ez nemcsak a holokauszt narratívájának sajátossága, hanem általában a nagy közös és egyéni traumáké is. Aki hallgat, nem feltétlenül magát igyekszik védeni a hallgatással, a felejtéssel, hanem a gyermekét is, nehogy az olyasmiről beszéljen, amiből a családnak baja származhat. Vagy nem akarja továbbadni a bánatot, megkeseríteni vele a gyerek életét. A csend sokféle hangon szólhat. Ám a hallgatással mégis eltávolítja magát a szülő a gyermekétől, a gyermek a hallgatást a bizalom, a szeretet hiányaként éli meg. A valós anyához fűződő kapcsolatnak e hiánytapasztalatára utal a *Papafilm* című kötetzáró esszé mellbevágó metaforája, ahol az elbeszélő, aki édesapja régi amatőr családi filmjeit nézi, így jellemzi kettősét az édesanyjával: „én mint kétévesforma accessoire, anyámat kiegészítendő, aki azonban csöppet sem szorul kiegészítésre, szépsége olyan teljes, mint egy vibráló nyári délután.” Az accessoire korábban a Kertész-esszében szerepel, amely a megkülönböztető sárga csillag viseléséhez való viszonyt elemzi a *Sorstalanságban*. Bán Zsófia kitűnően szerkesztett kötetében nyilván nem véletlen a kifejezés újbóli fölbukkanása, ráadásul egy ennyire más szövegkörnyezetben. A gyermekhez az anya nem mint teljes, önálló személyiséghez fordul, hanem mint toalettje kiegészítőjeként, akihez leguggol és „pusztító, bájos mosollyal” igyekszik rávenni,

hogy a játéktelefonján beszélgessenek, ám a gyerek (még) nem tud beszélni. Az esszé legnagyobb próbatétele talán éppen ez: utólag megszólítani az anyát, faggatni a csendet, és jobb híján megalkotni a hiányzó narratívát: a magunk fájdalmában, hiányérzetében találni meg annak a nyomait, amire vagy akire anynyira vágyunk. A beszéd nem az elveszett (sosemvolt) teljességet célozza az esszében, nem is a művészet általi megváltást, mert ilyesmiben az esszé szerzője nem hisz, hanem a közelséget, a közelítést, az érintés, az érintkezés lehetőségét, melyet az élők nem érhetnek el máshogy, csak úgy, ha magukhoz ölelik a holtak árnyait. A *Hiány negatívja* című esszé, és a *Próba-tételek* című ciklus emlékező írásai a személyes gyász alkalmi, a térbeli és időbeli utazások egzotikus, karneváli sokfélesége után készülődés a végső elutazásra, az előttünk járók nyomainak mint térképnek az olvasása.

Főnt idézett esszéjéből kiderül: Montaigne persze tud az olyan fájdalomról, olyan veszteségekről, amelyekbe bele lehet halni, mint írja, előtte sem ismeretlen kín az olyan perzselő szerelmi szenvedély, melyet egy adott pillanatban a jeges hidegség jár át. Rémületes történetei végére mégis azt az esetet teszi, hogy „Diodoros, a dialektikus, szörnyethalt szegényében, amikor a saját iskolájában tartott nyilvános dispután sehogy sem boldogult egy argumentummal, amelyet szembeszegeztek vele.” Bán Zsófia írásaiban is ott bujkál ez a fajta szellemesség, önirónia és nevetés az emberi gyengeség karneváli sokszínűsége láttán. Laoszi útján az ismeretlen-ismerős élmények zuhatagában a kupléhős Surabaya Johnnyhoz fohászodik, aki a dal szerint Burmából érkezett a lányért, hogy örökre boldogtalanná és boldoggá tegye.

Láng Zsolt

## Párosdrámák

(Spiró György: *Drámák I–II. Átiratok 1–2. Scolar, 2008*)

A színpad sokkal liberálisabban kezeli a szerzőség problematikáját, mint a könyv. Az interpretáció szabadságjogai felülírják a szerzői jogokat. Hogy mi hallatszik egy-egy monológból, sok mindentől függ, az előadás szubjektív szűrőkön jut el a befogadóhoz: semmi sem egyértelmű. Tény, hogy az átiratoknak erős hagyománya van a magyar színjátszásban, régtől fogva színre visznek átírt darabokat. Azt sem lehet állítani, hogy Arany Hamlet-fordításának ne volna átírás-jellege, hogy maga a fordítás művelete, akármennyire törekedne hűségre, nem volna kisebb-nagyobb mértékben átdolgozás. Géher István emlékezetes tanulmánya a Hamletet fordító Aranyról mindent elmond az átiratban jelentkező metafizikus metamorfózisról.

Amikor magyarról írnak át magyarra, azt is lehet fordításnak nevezni. Arany átírta Madáchot, Illyés átírta Aranyt is, Telekit is stb., stb.

Aztán van egy másfajta válfaja az átírásnak, amikor a szerző történetesen saját regényét írja színpadra. Netán másvalakiével teszi. Regényét, elbeszélését, akár versét. Sőt, a memoárját (az életét).

Spiró drámáinak első két kötete átiratokat tartalmaz. Az első kötetben három magyar mű szerepel, illetve két tényleges átdolgozás, Katona József *Jeruzsálem pusztulása* és Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak* mellett egy Hamvas Béla-regény, a *Szilveszter* dramatiszálása. A második kötetben prózai művek színpadra-alkalmazásai olvashatók, Hasek *Svejkje*, Bulgakov *Végzetes tojások* és Thomas Mann *Mario és a varázsló* című elbeszélése.

Mi jellemző a Spiró-átiratokra? A mondatok csinosításán túl, a hathatósabb, konvergálóbb dramaturgia érvényesítése, és ezzel együtt a jellemek és a helyzetek gazdagítása: fonák dolgokat színükre fordít, talpára perdíti a tótágast állót, felesleges magyarázatokat, kitérőket elhagy, monológokat megkurit, vágást, jelenetezést korszerűsít. Hozott anyagból dolgozik, ritkán ír hozzá, igaz, a Katona-dramánál két új monológ beékelésével teljesen kifordítja Titus jellemét. A Vörösmarty-dramánál az átszabott végkifejlettel pótolnia kellett azt, hogy a tervezett folytatást (két további drámát a Hunyadiakról) Vörösmarty nem írta meg: valamit kezdeni kellett azzal, hogy Hunyadi László itt még nem hal meg, a jellemeket is rövidebb távon kellett kifuttatnia. Mátyásból érdek-király lesz, kissé gonosz, kissé enigmatikus, László pedig apakomplexusos Hamletbe hajlik, ám Czilleinek így sincs vele nehéz dolga, felhabzik rendesen, színesen, pompázatosan. A *Szilveszter* című Hamvas-regényt szatírának, történelmi esszeregénynek, paródiának tartják, ki ennek, ki annak, interpretátoraira nemigen lehetett szilárdan támaszkodni, ám Spirónak minden esetben saját olvasata a legbiztosabb dramaturgiája. Hamvasnak mindenképpen nagy ereje a nyelv, drámai formába nem könnyű átvinni öniróniáját, humorát, érzékeny indifferenciáját, főképp pedig enciklopédikus utalásrendszerét, száraznak tűnő meghatottságát, térben és időben a mélybe nyúló allegóriáit, a kontextust, amivel előző szövegeire utal. Spiró keretet teremt a regényhez, égi jelenetet konstruálva hozzá, és ezzel kiemeli a földi létből az elmesélt történetet, hitelessé teszi: értelmezéshelyi, azaz jól érthető színpadi konvenciót ad mellé.



Bulgakovnál a kisszerűség és a lélegzetállító, fantasztikus felfedezések nagyszerűsége állandóan keveredő hangulati és konstrukciós elem, a közöttük drámaian kibomló interakció minden esetben működik. Ezekből a sajátos, vissza-visszatérő bulgakovi motívumokból szövődnek drámái is, így a *Végzetes tojások* elbeszélésből írt komédia könnyen beilleszthető az ismert Bulgakov-darabok (*Iván a rettentő; Kutjaszív; Az időgép*) sorába. A Svejknak sokféle színpadi változata ismert (általában három-négy különféle feldolgozás fut egyidőben a magyar színházakban), a Spiróé a történet közismertségét kihasználva elidőzik, elkanyarodik, részletez, miközben ügyelnie kell a gyors vágásra is, mert e nélkül könnyen amolyan Hacsek és Sajó-zásba mehetnének át a párbeszédre. A *Mario és a varázslóban* is pergő a jelenetelés, a lecsupaszított történet pontosan megmarad, de erőszakosabb és alpáríbb lesz. Cipolla inkább profi cinikus, mintsem sátáni. Spiró sokat bíz a színészre, nem véletlenül a sokféle adaptáció közül az övét adják elő a leggyakrabban.

Spiró átiratai minden esetben a színházról is szólnak, a színházi tradícióról és kísérletezésről. Miközben a színház történetét írják, kétely is van bennük: állandóan önmagukra, szükségességükre kérdeznak rá. Miért és kinek kellene? Miért kell színpadon is megjeleníteni, ami egyszer már megvan? Mitől lesz a Svejki vagy a Cipolla alakja gazdagabb? Közvetítő közeg? Szurrogátum? Zanzásított elbeszélés? Spirót olvasva kétféle válasz is kiszűrhető. Egyrészt a színházművészettel foglalkozó tudós válasza, a tanáré, aki fontosnak tartja a múlt folyamatos létesülését, tehát ha létezik egy magyar dráma 1814-ből, amely korszerűsítve a mának is megmutatható, akkor jelezni kell, hogy drámaírásunkban mégiscsak megvannak a kihagyottnak vélt lépcsőfokok is. Másrészt az aktualitás, a színház mint fórum jellegének felmutatására, erősítésére is jók ezek a mai hangzásban megszólaló drámák. Az átalakításuk azt is megmutatja világosan láthatóan, összevethetően, hogy átalakítójuk miként gondolja el a színház és közélet viszonyát. Ha az ember tud angolul, akkor eredetiben olvassa a Hamletet, jóllehet, ebben az esetben is szívesen összevet, hasonlítgat, végigjártassa ezt az izgalmas, nem csupán megszállott egzotikáért számára érdekes játékot: az egyik fordítás humorosabb, mint a másik, ez szomorúbb, az derűsebb, emez fakóbb, amaz színesebb; szóval megérezhető az árnyalatokban megbúvó személység, lelepleződik, hogy a fordító/átíró miként olvas, mit gondol a színházról, mit a jelenről, mit saját magáról. Talán arról inkább, hogy *mit gondol arról, amit a színház magáról gondol.*

A *Jeruzsálem...* „vad és kiabáló mű”, de ha nem életképes, akkor kimarad a színházakból valami, ami a világban megvolt, megvan. Legyen, kell lennie, mert ha nincs, nem csupán egy lépcső marad ki, hanem egy emberi állapot vész el teljesen. Spiró, a professzor, aki színházat tanít a színháznak. A Vörösmartyhoz írt előszavában írja: „Jó lenne, [...] ha egymással feleselnének, vitatkoznának a darabok, ha élő, eleven párbeszéd alakulna ki az irodalomban.”

Spiró jól érzékelhetően benne van ezekben az átiratokban, átiratai tehát valódi – nem túl eredeti szóval – *spiródiák*.

Humora, szarkazmusa, cinikus impatience-nak ható megrendültsége felfedezhető a szereplők mondataiban. Ahogy az első kötethez utószót író Radnóti Zsuzsa mondja: olyanokhoz nyúlt, akikben önmagára ismert, ezért képes a tetszhalottra is életet lehelni. Humora olykor tomboló, legtöbbször azonban szűrt fényként átítatja a párbeszédet, egy-egy ismétlődő szóhoz tapad: „ERZSÉBET: [...] Tudom, hogy gonosz ember Ön, / De születnie kellett Önnek is, / Így nem kívánok Önnek semmi rosszat. / Ez nem jó helyzet Önnek itt, uram. / Veszélyes. Hagyjon itt csapat-papot. / Aggódok. Nem, nem Ön miatt – / Csak mert anya vagyok. CZILLEI: Özvegy vagyok – és Ön is özvegy – / Az Ön fiai immár fiaim – / Ez van csak hátra – én Önt elveszem! / Mienk lesz minden, drága asszonyom! / Az egész ország a mienk! / Hogyha nem gondoltam erre még! – / kishitű voltam, én, a tervező! / Mégis van Isten, mert ez: Ó! / Úristen! Hunyadinak tettei / Enyémekek lesznek így utólag!” A humor jelen idejű jellemvonás, a jelent szólaltatja meg. A színház a jelen művészete, erre tanítja Spiró a színházat (és átiratainak olvasóját). Tulajdonképpen ez a leghangsúlyosabb a kötetekben: mindennapjaink vonulnak fel bennük. „WOTAN: (*Meglepve*) Meséltem én erről? / PATMORE: Nem mesélt. / WOTAN: Akkor a kezébe került a káderlapom. / PATMORE: Magának még dögécédulája sincs. / WOTAN: Én nem voltam a Waffen SS tagja! A Wehrmachtban szolgáltam! Most pedig, ha tehetném, beállnék az izraeli hadseregbe! / PATMORE: Pont a zsidókhoz?! WOTAN: Nagyon jó kis hadseregük van, Rommel megnyalná a tíz ujját. De nem voltam SS!”

Az átírások, változatok fenti darabjai szinte mindegyike úgy született, hogy jött egy rendező, aki felkérte a szerzőt, az ő rendezői szempontjai szerint írja kicsit át ezt és ezt a művet, néhan írná színpadra a más műfajút. Spiró az első kötet mindegyik darabjához előszót írt, ebben részletesebben is beszél a rendezői felkérésekről, ki mit akart, konkrét utasításként mit rendelt meg, lerántja a leplet szerepösszevonásokról, kulcsjelenetekről, vitákról, bár jelzi, hogy minden esetben eleget tett a rendező kérésének (vannak egyébként nyelvek, ahol a drámaíró dramaturgnak mondják), eleget tett, egyetértve azzal, hogy a színház kollektív műfaj.

Az átírás legfőbb indoka persze, a színház döntő érve: a publikum. Érdekeli-e, mert van-e aktualitása annak, amit a színpadon lát? Sorra véve a darabokat, a *Jeruzsálem pusztulása* lényegében kétezer év óta folyamatosan időszerű. A kettéosztott ország, a hatalomért folytatott manőverek mögött álló alakok kisszerűsége, a dicsőséges múlt tövében összegyűlők egymás-megvetése, nem csupán Vörösmarty idején, hanem ma is mozgalmas és tanulmányos színpadi művé íródhat. A tökéletes emberpár ábrándját kergető ügyetlen, lyukasmarkú értelmiségi figura szintűgy, nemcsak Hamvas szocreális környezetében bír szórakoztató megfélemltetésekkel. Mint ahogy Cipolla is, lovaglőostorával, csordamód viselkedő publikumával, amely a tömeg arctalanságában pusztítani is könnyen képes, szintén napi párhuzamokat rajzol elének. Ám Thomas Mann mellett Hasek és Bulgakov is jól ér-

zékelteti ezt a korszakot, mármint a mai magyar abszurdot. A színház legyen áthallásos! A közönség örül, amikor ráismer valakire, és szórakozhat rajta. Szeretünk a celebeken röhögni. Ahogy Bulgakov, Ilf és Petrov és Babel beszélgetnek a színpadon, nem csupán a beszédtema Jurassic Park-i megfeleltetése miatt képes a mához szólni. „BABEL: Valami ételsugárral tojásokat keltek ki, de összekeverték a tyúktojást a kígyótojással! / BULGAKOV: Jó ötlet, meg lehet írni. ILF ÉS PETROV: Kedves Iszak Babel, ez Mihail Afanaszjevics asztala.” Az eredeti művek íróit szinte valamennyi átirat színpadára felviszi Spiró, legalábbis vet rájuk egy villanásnyi fényt, mintha festményen mutatná, amott a sarokban látható a festő arcképe. „SVEJK: Én, óberlajtnant úr, nem ismerlek egyetlen árva német író sem, én csak egy cseh író ismertem személyesen, Jaroslav Hasek volt a neve, ő volt az Állatok Világa című lapnak a szerkesztője, és egyszer eladtam neki egy korcsdögöt, mint fajtisza spiccet. Nagyon vidám és derék úr volt, és nagyon szeretett sörözni a Kehelyben.” A *Mario...*-ban Thomas Mannt sejtjük felbukkanni, ahogy a hírhedt családi vacsoráknál komolykodik: „APA: Visszatetsző nekem az ilyen bűvészkedés. Nem az a művészet, ha az ember legalantasabb, a tudattól nem érintett szférájára, az akaratán kívüli természetére hivatkoznak, hanem amikor a káoszról harmóniát képes létrehozni.”

Sokan szentségtörést kiáltanak, ha efféle darabokat olvasnak. A színház fő érve azonban mégiscsak a publikum, végső soron tehát az előadás hatásossága: a legolvasottabb művek is megbukhatnak, és a könyvben kevésbé sikeresnek tűnő munkák is fényes színpadi pályát futhatnak be.

Krusovszky Dénes

## Mi következik?

(Tar Sándor: *Te következel. Magvető, 2008*)



Végül is az egészen természetes, hogy most (pontosabban 2008 őszén) jutott oda Tar Sándor életművének feldolgozása, hogy egy válogatott kötet mintegy reprezentatív módon össze lehessen foglalni, miként látjuk (látják a szerkesztők, a kiadásban közreműködők) ma, kicsit több mint négy évvel a szerző halála után ezt az immáron lezárt, a körülötte kialakult botrány ellenére is megkerülhetetlennek bizonyuló életművet. Az már kevésbé természetes, ahogyan ez a válogatás „kinéz”. Nem mintha a *novellárium* sorozattal bármilyen baj lenne, az egyik legüditőbb új kezdeményezés a magyar könyvpiacra, csak hát nem biztos, hogy jó ötlet volt Tarnak is ezen belül helyet szorítani. Ahogy kicsivel korábban már az is

meglepő volt, hogy Darvasi *A lojangi kutyavadászok* című, 2002-ben önállóan megjelent kötetét éppen ebben a sorozatban lehetett uniformizált köntösben viszontlátni – elfogytak volna az új novelláskötetek? Az nagy baj lenne.

A *Te következel* legnagyobb problémájának is (tudniillik, hogy nem reprezentálja jól Tar írásművészetét) feltehetőleg éppen a sorozatkötet-jelleghöz kapcsolódó terjedelmi korlátokban keresendő a gyökere. Ha arra gondolunk, hogy a 2000-ben napvilágot látott *Nóra jön*, ami *Válogatott és új novellák* alcím alatt futott, 472 oldalon mutatta be az akkor még alakuló-, különben éppen megbicsakló-félben levő életművet, majd ehhez hozzáadjuk, hogy ezután még két kötete jelent meg a szerzőnek, s netalán a (feltételezhetően létező) kéziratos szövegekre is szemet vetnénk, valóban meglepő, hogy Tar novelláinak most csak 350 oldal jutott. A válogatást végző Király Leventét én nem is hibáztatnám különösebben, hisz valószínűleg azért hagyott ki több, klasszikusnak számító korai Tar-novellát, s azért vett föl néhány megkérdőjelezhető (vagy egyértelműen rossz) szöveget a későbbi írások közül, hogy nagyjából egyensúlyban tartsa a válogatáson belül a különböző szerzői korszakokat. Mindenesetre nehéz Tar novellisztikájáról érvényesen beszélni olyan szövegek említése nélkül, mint a *Téli történet*, a *Celofánvirágok*, a *Mésztelep* vagy a *Lassú teher*.

A *Te következel* így is kirajzol egy pályáivet, de úgy, hogy legalább olyan határozottan mutatkozik meg benne a Tar-próza számos gyengesége, mint ahogyan az erényei is. Tehát mintha a későbbi novellák hibái ebben a szűk térben egybeolvassa a korábbi írásokkal kiemelnék azokban is a kevésbé feltűnő, ritkábban előforduló, de így mégis csak szemet szúróan gyenge megoldásokat. A kötet tanulsága, többszöri végigolvasás (majd a kihagyott novellák jórészének átnézése) után sajnos éppen nem az, hogy ez egy egyszerűen rosszul „összerakott” kötet. Ennél sokkal komolyabb kérdések merülnek föl Tar novellisztikáját illetően, mégpedig olyanok, amelyek elsősorban az író kezdeti sikerei óta forgalomban lévő, ma már közhelyszámba menő kritikai jelzőket problematizálják.

Tar Sándort kezdetektől fogva a munkások, parasztok, a társadalom peremvidékén (vagy már azon is túl) élők szociografikus indíttatású szerzőjeként tartották számon és ünnepelték pályatársai és kritikusi egyaránt. Olyan mélyvilágról adott ő hírt, mondták, amely létezik, de amelynek létezéséről a társadalom (és akkoriban ugye, elsősorban a szocialista vezetés) nem akart tudomást se venni. Tart a Kádár-korszak valóságának leg-hitelesebb tolmácsolójaként üdvözölték, a megnyomorítottak, kisémmizettek, szőnyeg alá söpörtek szócsövének kiáltották ki, vagyis a képvisleti irodalom – persze jelentősen átértelmezett feladatkörű – új letéteményesét látták benne. Mindezt egy olyan irodalmi közegben, ahol egyfelől a képviselőség, másfelől a realista-naturalista próza már igen-igen gyanúsnak számított. Mégis, a társadalmi átalakulás vágya, gyakorlati kudarca, és az ebből származó értelmiségi frusztráció ebben az időszakban kedvezett a Taréhoz hasonló próza megítélésének. Vagy ahogy