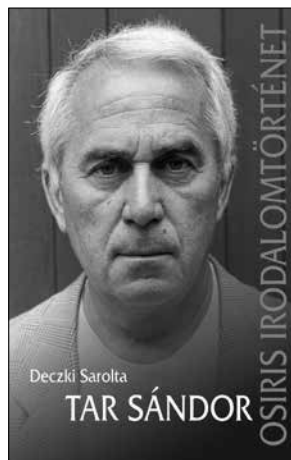


A KORSZERŰSÉG SZÍNEVÁLTOZÁSA

Deczki Sarolta: *Tar Sándor*

A monográfia előszavában Deczki Sarolta világossá teszi elméleti kiindulópontját, ha úgy tetszik, „prekoncepcióját”. (A szót most minden pejoratív melléközöngétől függetlenül használom, hiszen minden irodalomtörténeti munkának van, sőt kell, hogy legyen prekoncepciója – amely azután vagy érvényesnek bizonyul, vagy nem.) Ez pedig abban a meggyőződésében foglalható össze, hogy a jelenleg megfigyelhető irodalmi folyamatokban „egyre nagyobb szerepet játszik a realizmus poétikája és a társadalmi felelősség gondolata”, nemcsak hazai, hanem világirodalmi viszonylatban is. Tar prózáját szerinte ezek a folyamatok vették a hátukra és sodorták a szélesebb ismertség vizeire. Az író által érvényesített nézőpontot a „részt vevő megfigyelő” attitűdjével írja le, aki belül van azon a mikrovilágon, amelyet megjelenít, ám azt „érzelemmentes rögzítő” leírással közelíti meg. Az olvasóban persze rögtön felmerülhet a kérdés, hogy az érzelemmentes leírás hogyan kapcsolódik a társadalmi felelősségvállalás és szolidaritás eszméjéhez – ez azonban nyilvánvalóan olyan összetett poétikai probléma, melyre a munka egészének kell válaszolnia. Már itt megjelenik Esterházy formulája, melyet a szerző a későbbiekben is sokszor idéz, miszerint ez az író „azok helyett beszél, akik nem tudnak beszélni”. Ez a szép megfogalmazás talán nem egészen fedi le Tar írói világát, bár a nyelvnélküliség problémáját (ahogy azt a *Túl a realizmuson* című fejezetben olvashatjuk) kristálytisztán látta.

Az azonban vitathatatlan, hogy Tar „akkor kezdett szociografikus ihletésű, realista prózát írni, amikor a magyar prózában már más beszédmódokkal, poétikákkal kísérleteztek”, s ennek fényében írásmódja „korszerűtlennek, meghaladottnak tűnt”. Az alaposabb olvasatok azonban hamar felfigyeltek arra, hogy ez a tematikus-hangnemi egység számos poétikai variációnak, kísérletnek adott helyet. Megjelent nála a groteszk, az abszurd, a fekete humor többféle változata ugyanúgy, mint a szürreális hangütés, nem beszélve az olyan összetettebb narratológiai megoldásokról, mint a polifónia vagy a kollázs. Deczki tudatosan kerüli el a recepcióban gyakran felmerülő megoldást, amikor egy-egy mű értelmezését élettrajzi vonatkozásokra, a szerző vélt vagy adatolhatóan valóságos tapasztalataira vezetik vissza. Nem hagyja említetlen ezeket a megfeleltetési kísérleteket, de ezeket is fikciónak tekinti, vagyis „nem tulajdonít nekik forrásértéket”. Ez azért is helyénvaló távolságtartás, mert a „realizmus” kategóriája a mai napig telides-teli van buktatókkal, valamint már sok évtizeddel ezelőtt zsákutcának bizonyult magyarázati sémákkal. Ezzel a monográfia szerzője teljes mértékben tisztában van, vagyis korántsem az a szándéka, hogy „a realista hagyomány” valamelyik idejétmúlt vonulatát próbálja restaurálni vagy élet-



Osiris Kiadó
Budapest, 2022
546 oldal, 5980 Ft

képességét Tar példájával illusztrálni. De felteszi azt a valóban releváns kérdést, hogy amennyiben az életművet a (bárhogyan is értett) realizmus-fogalom felől kívánjuk megérteni, mennyiben beszélhetünk arról, hogy Tar megújította a realista hagyományt. Véleménye szerint „kettős kötés” érvényesül ebben a prózában: az egyik az „erős valóság-vonatkozás”, amely alátámasztja a realista-szociografikus sajátosságokra való hivatkozást, a másik „a metaforikus elbeszélésmód” felé történő elmozdulás, amely olyan poétikai és narratív megoldások révén következik be, amelyek „a megújulás szolgálatában állnak”. Ezzel kapcsolatban már itt utal a Tar-művek többek által is kiemelten fontosnak tartott tér- és névpoétikájára, valamint az utazás motívumának és eszközeinek kiemelt szerepére a narrációban.

Az előszó lehangsúlyosabb koncepcionális gondolata azonban az a döntés, hogy a monográfia első nagyobb fejezetében az életrajz és az ügynökügy tárgyalására vállalkozik. Ezzel sem az a szándéka, hogy visszatérjen ahhoz az idejétmúlt irodalomszemlélethez, amely a műértelmezést egy sziklaszilárdnak feltételezett „valóság”-fogalomból levezetve kívánja végigvinni. Az egyes művek ugyan tárgyalhatók lennének anélkül is, hogy bármit tudnánk az író életrajzáról (ahogy annak idején a *close reading* módszertanának képviselői ajánlották), Tar esetében azonban ez szerintem nem működik. Az ugyanis, hogy Tar Sándor mit jelentett és jelent a 20. századi magyar irodalomban, nem értelmezhető az életútja és azon belül az ügynök-szerepre vonatkozó információk, valamint az ezzel kapcsolatos „közéleti viták” ismerete nélkül, mely utóbbiak jelenléte magukban az irodalmi szövegekben is kimutatható. Ezért a művek elemzését nem kronológiai elrendezésben, hanem inkább poétikai szempontok alapján kívánja elvégezni, míg a recepciót a pályáívet követve tárgyalja.

„*A torony ég*” című első fejezetben tehát Tar Sándor, a munkásíró életútja és a Hajdu fedőnéven dolgozó ügynök jelentései játsszák a főszerepet. Mint írja, az olvasók és a kritikusok számára is a kezdetektől fogva egyértelmű volt, hogy „a művekben megjelenő világ megegyezik azzal a világgal, amelyben a szerző él”, vagyis a tapasztalati tények világa és a fikció nála „nem válik el élesen egymástól, noha egymáshoz való viszonyuk sem egyszerű”. Nem tekinthetünk el attól a tényezőtől, állítja továbbá, hogy „Tar olvasói bizony tudatában vannak, ki volt a szerző”, és ez meghatározza műveinek befogadását, vagyis hatástörténeti tényező. De mit tudhatunk meg magától Tartól az élettörténetéről? Deczki minden hozzáférhető dokumentumot feldolgozott ezzel kapcsolatban, tehát megalapozottan jelentheti ki, hogy az író megszegte az önéletrajzi „paktumot” (nem mondott el mindent, elhallgatott tényeket). De megkockáztatja azt a felvetést, hogy mindezt nemcsak szerződésszegésként, hanem „sorsként is lehet olvasni”, hiszen egyszerre volt az író, a besúgó, a munkás, majd a munkanélküli szerepében. Értem ezt a javaslatot, hiszen az utókor képviselőiben semmiképpen sem lehet a célunk, hogy a kívülálló szemszögéből elítéljünk egy embert azért, mert ezeket a szerepkényszereket nem volt képes feloldani egy teljesen transzparens vallomások diskurzusban. A „sors” fogalmával kapcsolatban azonban ambivalens vagyok. Az ókori görög tragédiák óta tudjuk, hogy az eleve elrendeltség és a személyes – vállalt vagy nem vállalt – felelősség bonyolult összefüggései formálják meg a tragikus hős személyiségét. A Deczki számára kiemelten fontos gondolkodó, Vajda Mihály is kitért erre a kérdésre Tengelyi László „sorsesemény”-koncepciója kapcsán. „Mások emlékeit nem lehet megcáfolni, még ha tartalmuk megfelelését az állítólagos tényeknek kétségbe vonhatjuk is. Hogy rosszul emlékezett, arra csak az emlékező maga döbbenhet rá, ha valami – Tengelyi László nyomán ezt nevezem sorseseménynek – belátni kényszeríti, hogy rosszul emlékezett.” Majd hozzáteszi, hogy „a *sorsfordulat* mindaddig nem tekinthető *sorseseménynek*, amíg a szóban forgó egyén sorsának fordulata – okozza azt valami külső tényező vagy az illető szerencsés, illetve szerencsétlen döntése – nem vezet egyszersmind ahhoz, hogy az illető másként tekint egész addigi életére vagy

annak bizonyos meghatározó mozzanataira”. Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, Tar számára a beszerzés valóban sorsfordulat volt, de arra nézve Deczki sem talált meggyőző dokumentumokat, hogy bekövetkezett volna nála az a katartikus pillanat, amely *sorsese-ménnyé* változtatta volna azt. Ezáltal pedig az olvasót is megfosztotta ennek a katarzisznak az átélhetőségétől.

Azt hiszem, alapvetően Deczki Sarolta is így látja Tar személyiségének módosulásait. Már az első fejezetben felidézi a *Gyuri* című novellát a kilencvenes évek elejéről, amely a katonaságnál öngyilkosságba menekülő fiú sorsát jeleníti meg. Ezt állítja szembe azzal a publicisztikával, amely a *Magyar Hírlapban* jelent meg 2004-ben, amikor is Tar kifejtette, hogy nem csupán ellenzi a sorkötelezettség megszüntetését, hanem egyenesen felháborítónak tartja. Ahogy a monográfus írja, ez a kliséből összetákolt, „rendpárti gondolkodást sejtető” cikk „a személyiség radikális átalakulására enged következtetni”. Az író nem alakította sorsese-ménnyé életének döntő fordulatait, hanem látásmódját, mentalitását alakította át úgy, hogy igazolja korábbi döntéseit és választásait. Joggal merül fel az a kérdés is, hogy volt-e összefüggés írói karrierje és „titkos megbízotti munkája” között. Tar maga is elmondta egy interjúban, hogy a válasz erre a kérdésre egyértelmű igen, hiszen a belügyi szervek azért figyeltek fel rá, mert íróként ellenzéki körökkel került kapcsolatba. Azt a kérdést már a monográfus teszi fel, hogy írói pályáján élvezett-e bármiféle előnyt az ügynök-lét miatt. Az 1981-es és az 1989-es kötet pozitív kritikáit, írja, egészen biztosan nem a belügy rendelte meg. Mindenesetre nem kívánták megakadályozni a kötetek megjelenését, ami viszont még nem jelent közvetlen politikai támogatottságot. Kijelenthető, hogy a lelepleződésig az ügynök-műltnek nem volt konkrétan kimutatható szerepe az írói pálya szempontjából. Utána viszont „súlyos következményei lettek”, mégpedig nemcsak a kritikai recepcióra, hanem „a művek esztétikai minőségére nézve is”. Szintén megkerülhetetlen probléma, hogy a jelentések az írói életmű részét képezik-e. Ha a kritikai kiadások gyakorlatából indulunk ki, igennel kell válaszolnunk, még akkor is, ha nem tekinthetjük ezeket egyértelműen irodalmi szövegeknek (nem beszélve arról, hogy a megfogalmazásukban a tartótsízt gyakran tevőlegesen részt vett). Deczkinék azonban más érvei is vannak arra nézvést, hogy miért kell a jelentésekkel foglalkoznunk. Az ügynök-lét, mondja, egyértelműen hatást gyakorolt a pálya későbbi alakulására, valamint egyes művekre is; az ezzel kapcsolatos dokumentumok filológiai szempontból tehát részei az életműnek; másfelől az íróról szóló diskurzus kiiktathatatlan része, hogy ügynök volt.

A monográfus maximális alapossággal próbálja rekonstruálni az 1978-as beszerzés történetét, amikor is az író „titkos megbízott” lett, mely titulus akkor azoknak járt ki, akik „meggyőződésből” segítették az állambiztonsági munkát. Nemcsak az író által adott interjúkra alapozza ezt a rekonstrukciót, hanem megpróbálja a Tar-ügyet a lehető legszélesebb kontextusban, más példákkal összevetve elhelyezni. (Az ezzel kapcsolatos nehézségek jól ismertek: szorosan összefüggenek a rendszerváltás utáni magyar társadalmi és politikai fejlődéssel.) Tar önkomentárjaiból, ha nem is teljes világossággal, de kirajzolódik, hogy mivel zsarolták, az pedig a megfogalmazásaiból egyértelműen kiderül, hogy az idő múlásával egyre inkább áldozatnak vélte magát, akit „megbuktattak”, noha feltehetően büntudata is volt. Ez utóbbit azonban árnyalja az a sajátosság, amelyre a jelentésekből derül fény, nevezetesen, hogy „jőcskán túlteljesítette a rábízott feladatot”. Deczki hozzát teszi még, hogy nem becsülte sokra azokat a személyeket, akikről jelentett, sok mindenben nem értett egyet velük, nemegyszer szakmai kvalitásaikat is megkérdőjelezte, vagyis semmiféle szolidaritást nem vállalt velük. Az interjúban például elismerően beszél Kenedi Jánosról és Csalog Zsoltról, míg a jelentésekben sokszor lekezelően ír róluk. Ez a kettősség persze izgalmas „pszichológiai spekulációk” kiindulópontja lehetne, de ezeket a monográfus jó érzékkel elkerüli. A Tar-vitából, amelynek bemutatja minden árnyalatát, azokkal tart, akik kimondták, hogy az író bűne „nem teszi semmivé az életművet”. Mind-

azonáltal azt is leszögezi, hogy Tar a lelepleződése után olyan csapdába lavírozta magát, amelyből többé nem tudott kikerülni, s hogy ennek az ő esetében olyan súlyos egzisztenciális következményei lettek, amelyek más esetekben nem következtek be. Ezen a ponton nem értek egyet azzal, hogy Szabó István példáját említi, akinek a közvélemény „inkább megbocsátott”. A két eset sem a történelmi szituáció, sem a jelentések minősége, sem az életművel való kapcsolatok szempontjából nem hasonlítható össze. Az persze igaz, hogy az ügynök-kérdés tisztázatlansága a mai napig súlyos társadalmi teher.

Tar három munkában próbálkozott az ügynök-ügy irodalmi feldolgozásával: a *Vadászat* című elbeszélésben, *Az árulóban*, amely filmregény, illetve *A torony ég* című forgatókönyvben. A fejezetcím (*A megírhatatlan történet*) előrevetíti az elemző végkövetkeztetését, vagyis azt, hogy mindhárom kísérlet esztétikai kudarc. *A torony ég* és *Az áruló* kifejezetten önéletrajzi ihletésű, míg a *Vadászat* fikció. Annyiban analógiába állíthatók egymással, hogy hőseik erőszakkal beszervezett ügynökök, akiknek erre ráment az életük, vagyis áldozatok lettek. „Ennyiben mindhárom mű erősen tendenciózus, s ez sokat ront esztétikai értékükön.” Hiányzik belőlük mindaz, ami a Tar-féle próza erőssége: a szenvtelenség, a fekete humor, a groteszk szituációk; ezenkívül teret enged a szentimentalizmusnak, ami a korábbi, kevésbé sikerült műveit is fenyegette. „A saját történetét nem tudta megírni sem igazul, sem esztétikailag érvényes módon.” Deczki hozzát teszi, hogy talán azért történhetett így, mert arra kényszerült, hogy ellentmondjon írói módszerének, látásmódjának; született novellistaként távol álltak tőle a bonyolult folyamatrajzok, a jellem- és lélekábrázolás összetettsége. Ezt követően a monográfus számba veszi azokat az „ügynök-tárgyú” irodalmi kísérleteket, amelyek részben Tar esetéből inspirálódtak (Bán Zoltán András, Ménes Attila), vagy *egotrip* jellegűek, mivel egy családtagról vagy barátáról derül ki, hogy besúgó volt (Esterházy Péter, Györe Balázs, Forgách András). A legmeszebbre Esterházy Péter *Javított kiadása* kapcsán jut az elemző, amelyet a *Harmonia Caelestis* „palinódiájának” nevez. Annyiban egyetérthetünk ezzel, hogy az író maga mondja ki, egy „nagy apa-alakot” akart adni, amelyet *csak* most (a javított kiadásban) sikerült „dekonstruálni”. A „csak” szót fontosnak vélem: ugyanis a dekonstrukció mint szándék már az előző műben is erőteljesen jelen volt, amikor is „tisztán „művészi okokból” akarta szétcincálni a családregényt mint formát, hogy kiiktassa a benne rejlő nosztalgiát. (Ezt ugyanakkor nem tartotta teljesen megvalósíthatónak.) Nem akarta, hogy az apja mint áldozat „magasztosuljon”, de mutatni akarta, hogy „tényleg mindent föl zabált a történelem”, vagyis – teszem hozzá – az áldozati szerepet is. „De ez csak most sikerült.” Deczki ezt úgy kommentálja, hogy ezúttal maga a valóság dekonstruál: „maga az eddig zárójelbe tett valóság jelentkezik be, és zilálja szét azt a narratívát, melyről végérvényesen kiderül, hogy pusztán fikció, s amely eddig az identitás és a világban benne lét alapja volt”. Igaza van abban, hogy a *Javított kiadás* a személyes és egyben az írói identitás megrendülését próbálja feldolgozni. A „maga a valóság” és a „pusztán fikció” ennyire egyértelmű szembeállítását kicsit leegyszerűsítőnek tartom. Szerintem ugyanis a korábbi mű sem „tette zárójelbe” a „valóságot”, hanem a családregény-forma lebontásával próbált közelebb kerülni hozzá. Az ügynök-jelentésekkel szembesülve egy másik, az előbbivel ténylegesen szemben álló fikció körvonalai rajzolódnak ki – de csak a körvonalai, hiszen nem formálódhat belőle olyan „retorikailag kimunkált szöveg”, mint a *Harmoniából*. Nem gondolom, hogy „mindaz, ahogyan eddig a valósághoz és a szövegekhez nyúlt, érvényét veszítette”: ugyanis ez csak erre a konkrét helyzetre áll. A „valóság” csak akkor tud „dekonstruálni”, ha irodalomnak tekintjük, vagy ha az irodalmat tekintjük „valóságnak”. És itt kezdődnek a bonyodalmak... Mindenesetre Tar és az Esterházy-apa figurájának (figuráinak) esete annyiban vethető össze, hogy mindkettejüknél „el lett véve”, vagyis elvették maguktól „a katarzis lehetőségét”. Talán ezzel is összefügg, hogy Tar esete „folyton vissza-visszatérő példa, hivatkozási alap” mind a mai napig.

A „*Mi a tengert jártuk...*” fejezet kezdi meg a pályakép és a fogadtatás feldolgozását. Megismerjük az első, díjnyertes szociográfiai jellegű munka, a *Tájékoztató* történetét, a demokratikus ellenzék tagjaival való kapcsolatfelvételt, a *Profil* című szamizdat kiadvány létrejöttét. Utóbb erről Tar úgy nyilatkozott, hogy kezdettől jól érezte magát ezek között az emberek között, „megszűnt a paraszti kisebbségi komplexum”. Más kommentátorok szerint ezek a gátlások sohasem oldódtak fel benne, vagyis inkább megvetette az értelmiséget, nem akart közelebb tartozni. A pálya első szakaszát természetesen az első két kötet fémjelzi, amelyek a kor viszonyaihoz mérten komoly sikert aratnak. A kritika „munkásirodalomról”, „szociográfiai irodalomról”, „valóságirodalomról” ír vele kapcsolatban. Deczki szerint azonban a recepciót alapvetően meghatározta az a körülmény, hogy „a valóságra hivatkozó próza” avíttnak, ideologikusnak tűnt. Az akkori új prózára egészen más poétikák voltak jellemzők. „A valóság fogalma éppúgy problematikussá vált, mint a benne létező szubjektumé vagy nyelvé.” Ez a kissé botladozó mondat (a szubjektum vagy a nyelv aligha valami „valóságon belüli” létező) talán a monográfus távolságtartását hivatott jelezni a nyolcvanas évek „kísérleti” prózájától és annak hangadó kritikai fogadtatásától. Ez utóbbiakat Kulcsár Szabó Ernő nyomán foglalja össze Deczki. „A metonimikus elbeszélés mód, melyben az érintkezésen alapuló kapcsolat, vagyis az ok-okozatiság, az időrendiség és a térbeliség egysége érvényesül, háttérbe szorul az új prózanyelvi kísérletek mellett, melyekben a metaforicitás logikája érvényesül.” Tar az első kötet megjelenése után kétségtelenül népszerű lett, sok helyről kértek tőle írásokat, de az új prózai törekvések árnyékában korszerűtlennek minősült az írásmódja. Bár hozzáteszi, már a korabeli kritikusok közül is többen figyelmeztetnek arra, hogy ez az egyszerűség csak látszólagos. A *6714-es személy* kapcsán az író azt nyilatkozta, hogy „aki mert írni róla”, az jót írt. Deczki rámutat, hogy ez utólagos értelmezés, hiszen gyakorlatilag mindenhol írtak a könyvről, s ehhez nem kellett különösebb bátorság sem. Az elődök vagy a rokonítható művek mellett a kritika arra is rámutatott, hogy a szociografikusság vagy „realizmus” kliséi korántsem elégségesek ennek a prózának a leírására. (Utálnak például a folyamatosan cserélődő nézőpontokra, vagyis arra, hogy gyakran nem lehet tudni, a narrátor milyen pozícióból beszél.) A nyolc év múlva, 1989-ben megjelent *Mért jó a póknak?* kötet kapcsán azonban megint csak azt jegyzi meg a monográfus, hogy még ez a „nehezen megfogható realizmus” is túlhaladottnak tűnt „a prózafordulat hagyományait követő vagy posztmodern szövegekhez képest”. Számot vet a másik kritikai vonulattal is, amely a „valóságirodalom”, vagyis a „tapasztalatgazdag, bő életismeretű irodalom” esetleges visszatérése felől értékeli nagyra ezeket a novellákat. Deczki szerint mindkét oldalról egyoldalúan ítélték meg az írókat. Mindamellett hivatkozik Domokos Mátyásra is, aki „a posztmodern prózára jellemző szövegalkotási technikákat” vél felfedezni a kötetben.

A kilencvenes évek az írói pálya kiteljesedését hozta: hét kötete jelent meg, rangos díjakat kapott. „Kifejezetten sikeres írói pálya ez, még ha Tar némileg mellőzöttnek érezte is magát, és ha bizonyos értelmezői közösségekben nem csengett is olyan jól a neve.” Ez ugyanakkor azt is jelentette, hogy a kilencvenes években a posztmodern szövegekre irányult a figyelem, a másféle prózák „jóval kevesebb kritikai figyelemben részesültek”. Emlékeim szerint ez nem teljesen volt így, még ha egyet kell is értenünk azzal, hogy a Tar prózája iránt fokozottan érdeklődő kritikusok elsősorban nem a kortárs elméleti irányzatokat tanulmányozók közül kerülhettek ki. Így ez az írásművészet a posztmodern „szövegirodalom” ellenlábasként jelenhetett meg, s ebben a pozícióban mindenképpen a rövidebbet húzta. Szerencsére Deczki ennél a leegyszerűsítő sémánál összetettebben látta a kilencvenes éveket, és felhívja a figyelmet arra, hogy főleg az évtized második felében már folyamatban van egyfajta „klasszicizálódás”, amelynek része a referencialitáshoz való visszatérés. Lehetne vitatkozni arról, hogy a posztmodern kilencvenes évekbeli felfogásából valóban teljesen hiányzott-e „a politikai, társadalmi vetület” (szerintem nem), amely

aztán Németh Zoltán „antropológiai posztmodern” kategóriáján belül már értelmezhetővé vált az ezredforduló után. Ez utóbbi fogalom (akár szerencsésnek tekintjük, akár nem) lehetőséget ad a monográfus számára, hogy kimeneküljön „a posztmodern kifulladásának” kliséjéből (mintha valami versenyfutásról volna szó). Egyben pedig arra hivatkozik, hogy a „valóság” a történelmi kataklizmák, krízishelyzetek formájában a világ több pontján beleszól az irodalmi folyamatokba, és ez „a realizmus és a dokumentarizmus előtérbe kerülését” eredményezte. Mi több, ehhez még hozzáfűzi, hogy „a Tar-féle próza, mely a realizmus, a dokumentarizmus, a szociográfia sajátos keverékét alkotja, posztmodern, szürrealista, groteszk és abszurd jegyekkel, a korabeli világirodalomban korszerűbb volt, mint a kilencvenes évekbeli magyar szövegirodalom”. Véleményem szerint ennek az érvelésnek a logikája egyrészt ellentmond a szerző korábbi megjegyzésének („a korszerűség-korszerűtlenség kérdése a kortárs irodalmi folyamatok fényében egyre inkább irrelevánsá válik”), valamint konkrét, összehasonlító poétikai elemzések nélkül nem több érzelmi állásfoglalásnál. De abban a megállapításában követhetjük őt, hogy a posztmodern és az új realizmus között nem éles fordulat, hanem „árnyalatokban gazdag átmenet” történt, vagyis az egyik „paradigma” nem váltotta le a másikat.

Nem meglepő, hogy a lelepleződés botrányát követően gyérült a recepció, amint az sem, hogy a hullámvölgyet az új évezred második évtizedében az életmű iránti fokozódó érdeklődés követte. Deczki – saját realizmus-értelmezése szempontjából logikusan – megint csak a „valóság-hatással” magyarázza ezt a visszatérést. „A »csak szöveg van« felfogása szűknek bizonyult azon kérdések számára, melyekkel legalább a kétezertized évektől mind az alkotók, mind az olvasók kénytelenek voltak szembesülni.” Nyilvánvaló ugyan, hogy nem Derrida milliószor félreértelmezett mondatára történik itt hivatkozás („nincs semmi szövegen-kívüli”), hanem egy elképzelt szövegirodalomra vonatkozó elmarasztalásról van szó. Ez az érvelés azonban megint csak azt a képzetet idézheti fel az olvasóban, hogy bizonyos időszakokban ez a szembesülési kényszer nem, vagy csak alacsonyabb szinten állt volna fenn. Nos, jómagam nem tudnék a második világháború óta eltelt időszakból olyan periódust említeni, amely ne lett volna krízisektől és a legkülönbébb társadalmi konfliktusoktól terhes. Nem vitatom, hogy szörnyűségek kollektív megtapasztalása az irodalommal szemben is előhív olyan várakozásokat, amelyeknek például Tar Sándor legjobb művei jobban megfelelnek, mint a textuális irodalom szélsőséges darabjai. Mindazonáltal vitatnám, hogy „a magyar irodalmi posztmodern és posztstrukturalizmus szókészletéből” hiányoznak a következő fogalmak: „munka, közösség, feladat, feltárni, visszaemlíteni a felettség ellen, melyek mind a felelősség témakörébe tartoznak”. Nem gondolnám, hogy a „posztmodern” kizárta volna a felelősség dimenzióját; azon viszont valóban érdemes elgondolkodni, hogy mi a közelmúlt társadalmi folyamatainak szerepe a Tar iránti érdeklődés érezhető növekedésében.

Nem kérdés, hogy a szociografikusság mint látásmód és módszer alapvetően határozta meg Tar írói pályáját. Dérczy Péter szavával „a társadalom peremvidékén élők szociografikus írója lett”. Más szempontból nem lenne pontos, ha (elfogadva az Esterházy-féle megfogalmazást) azt hinnék, hogy a nyelvnélküliek helyett történő beszédet morális küldetésnek tekintette. Deczki rávilágít arra, hogy ez a beállítás a képviselői irodalom hagyományára vezetné vissza írásművészetét, mégpedig ennek a hagyománynak az összes ellentmondásával együtt. Olyan szövegrészeket idéz a Tar-hagyatékából, amelyekből világosan kiderül, hogy az író pontosan értette és átélte a nyelvnélküliség problémáját és az abból képződő társadalmi kiszolgáltatottságot. A monográfus jól látja és példákra lebontva elemzi a „képviseletiség” legfontosabb problémáját, nevezetesen a *mandátum*, a „ki bízott meg ezzel?” kérdését. Tar is megélte ezt a gyöttrő dilemmát, ugyanakkor személyes adottságként élte meg, hogy neki a szegények világa az igazán ismerős közeg; föl sem merülhet, hogy másról írjon, mert ez „létállapot” a számára. Benne foglaltatik

ebben az együttérzés lehetősége és kívánalma, bár arról is beszél, hogy ez korántsem mindig jár sikerrel. „Amikor Tar azt nyilatkozza, hogy őt az »általánosan emberi« érdeklő, akkor világos, hogy írói szándékai nem tisztán szociografikusak; nem, vagy nem csak »küldetesként« tekint az irodalomra, és nem, vagy nem csak »üzenni« akar általa.” Ezért (vonja le a következtetést Deczki) prózája túllép a képviseleti irodalom keretein, mégpedig azon poétikai-narratológiai megoldásai révén, amelyek többféle „izmussal” rokonítják. Éppen a „kevert” kódrendszer miatt vált besorolhatatlanná a kortárs kritika számára, ezért „lóg ki” mindenhonnan, ahová be akarják skatulyázni. Tar recepcióját meghatározta a realizmus „stigmája” és a „kivételesség” kultikus pozíciója, s ezek eltorlaszolták az utat az egyéb értelmezési lehetőségek előtt. De talán a leginkább az „eszköztelen” nyelv és „a referencialitás szempontjait (is) mozgósító, látszólag korszerűtlen próza” okozta az értelmezési nehézségeket. Deczki arra is figyelmeztet, hogy mivel Tar elbeszélő nyelve „talált nyelv”, vagyis közvetlenül abból a közegből származik, amely a művek világát alkotja, egy másik világirodalmi tendenciával, a *tényirodalommal* is rokonítható. Ugyanakkor nála a nyelv is dokumentumértékű, vagyis a *dokumentarizmustól* sem vagyunk távol. A nyelv „a maga közvetlenségében” természetesen nem megragadható, ezért alkalmaz az író olyan narratológiai eljárásokat, „melyek által bonyolultabb beszéd-konstrukció jön létre”.

Déczy Péter nyomán a monográfus megállapítja, hogy Tarnál a leggyakoribb elbeszélői pozíció a „szentanú narrátoré”, vagyis az egyes szám harmadik személyű elbeszélőé, amely azonban nagyon közel kerül az „én-elbeszélő” beszédhelyzetéhez. A narrátor mindentudó szerepe tehát leértékelődik, az elbeszélő, a szereplő és a történet egy diskurzus-síkra kerül, ezáltal az olvasó mintegy bevonódik a történetbe. De olvashatunk monológ-szerű, egyes szám első személyű, valamint a szólamokat váltogató elbeszélésekről is – ez utóbbit nevezi Deczki „a részvét [vagy a részvétel? – A. G.] narrációjának”. Ebből a megfogalmazásból ítélve mégiscsak lát esélyt a „képviseletiség” megvalósulására, mégpedig nem csupán tematikailag, hanem „nyelvi-grammatikai szinten is”. Tanulságos az is, amit Deczki a „kollázstechnikáról”, vagyis a már említett „talált szövegek” alkalmazásáról ír. Ez elsősorban a pálya korai szakaszára jellemző, és a korabeli recepcióban realista, szociografikus sajátosságként kezelték, ami a mai értelmező szerint teljesen téves, mivel ez éppen hiperrealista-dokumentarista technika, amely elsősorban arra alkalmas, hogy „kifordítsa magából a realitást, és felmutassa annak groteszk, szürreális arcát”. A groteszk, az abszurd és a szürreális jelenléte a pálya indulásától nyilvánvaló volt a kritikusok számára, de csak „említés szintjén” kezelték, míg a monográfus két szinten is kiemelt jelentőséget tulajdonít nekik. Egyrészt, mint írja, ez Tar világának alapkarakterét alkotja, ugyanakkor Tar látásmódjának, nyelvének, formai megoldásainak is fontos regisztere; „és a kettő nem független egymástól”. Ennek az írónak a sokak számára rejtélyesen egyszerű, áttetsző prózanyelvét erős szubverzív potenciál jellemzi, ami mindenképpen magyarázatra szorul. Deczki szerint ennek a hatásnak is az az alapja, hogy „nincs hierarchia az elbeszélő szintek között, és mind a narrátor, mind pedig a szereplők azon a nyelven szólalnak meg, amelyet a mindennapi életben beszélnek”. Ennek pedig Tar írói világában az a következménye, hogy megszűnnek a nyelvi és ízlésbeli tabuk, „mindent ki mer mondani és mindenkől gúnyt mer űzni”. Ez nem cinizmus vagy nihilizmus a monográfus szerint, hanem egy léthelyzet következménye, egy „fordított világé”, amelyben más, transzgresszív logika érvényesül. A realitáselv gyakran visszaszorul a szürreális, a józan észnek ellentmondó elemekhez képest. Ez azonban sohasem jelenti azt Tarnál, hogy az adott mű egészét áthatja a szürrealitás, „hanem a narrátor ide-oda kapcsol a kétfajta logika között, kijátssza őket egymással szemben”, felmutatva, hogy a határ korántsem átjárhatatlan közöttük. Ugyanezt szolgálja a nevek, elnevezések rendkívül széles repertoárja, vagyis a nevek poétikája, amelyet Deczki egy nagyon alapos és gazdag fejezetben mutat be.

Tart a kritikusok szinte teljes egyhangúsággal novellistának tartják; ami persze nem feltétlenül elismerés, hiszen érthetjük úgy is, hogy lényegében „csak” novellista. De a hazai novellisták mezőnyét tekintve még életében az élvonalbeliek közé sorolták. „Tar novellái kis túlzással olyanok, mintha összeráznánk Bodor Ádám, Mikszáth Kálmán és Rejtő Jenő prózáját.” Az első olvasásra kissé bizarrnak látszó véleményt Deczki részletesen is kifejti, meggyőzve az olvasót arról, hogy ez az állítás korántsem légből kapott. Bodorral a kelet-európaiság, Balassa Péter szavával a „szabadságnélküliség létformája” rokonítja, ami látszólag gyökeresen ellentétes Rejtő világával, amelynek alapja „a szabadság mint ontológiai és morális fundamentum”. Tar világában mindkét oldal megjelenik, azzal a kiegészítéssel, hogy hősei számára a groteszk vagy abszurd humor jelenti a kiutat a perspektívátlanságból. Mikszáthnak annyiban örököse, hogy akárcsak a „nagy palóc”, ő is váltogatja a narrátor pozícióját és az elbeszélői nézőpontokat. Annyiban Deczki is a kritikusok túlnyomó többségéhez hasonlóan látja a novellista Tar írói alkatát: „csak rövid formát tud szerkeszteni, hiányzik nála az árnyalt jellemábrázolás vagy a jellemfejlődés lehetősége”. Szituációkban mutat be embereket, akik kényszereknek engedelmessé válnak, nem urai a sorsuknak, nem autonóm módon alakítják az életüket, kijelölt pályákon haladnak. Hozzáteszi, hogy amikor próbálkozik mélyebb és bonyolultabb lelki tartalmak ábrázolásával, akkor érzélgős, közhelyes lesz. Sokatmondó, hogy a szituáció gyakorta fontosabb, mint maguk a szereplők, akik így sorsképletként, allegóriaként jelennek meg. „Tar hősei többnyire a legkézenfekvőbb módon reagálnak, nem egyéniségként, jellemként, hanem típusként.” Börleszkszerűek, egy vázlatosan bemutatott sorstragédia alanyai. A novellák szerkesztésmódjára igen sokszor az *in medias res* „felütés” jellemző, a lezárás pedig csattanóra van kihegyezve. Ez utóbbi persze magában hordozza az esztétikai problémák lehetőségét, hiszen ezek a csattanók túlságosan is kiszámíthatók, és melodramatikus, szentimentális megoldásokhoz vezetnek. Fontos összetevője Tar prózájának az általa ábrázolt terek poétikája. Arra már korábban is utalt a monográfus, hogy a novellákban megjelenő terek nagyon jellegzetesek, hiszen rájuk épül az az írói világ, amelyet azonnal felismerhetünk, amint kézbe vesszük valamelyik kötetét. Figyelmeztet azonban arra is, hogy ezeket a helyszíneket „nem lehet” csak referenciálisan olvasni, vagyis a metonimikus ábrázolásmóddhoz a metaforikus olvasat lehetősége járul. „Éppen ettől zavarba ejtő ez az írásmód: miközben az egyes, konkrét, valóságanalóg módon leírt helyek a felismerés, ráismerés esztétikai élményét nyújtják, aközben saját maguk metaforáivá válnak.” A térpoétikától nem elválasztható az *utazás* ősi kulturális toposza, amely Tarnál is fontos szerepet játszik, csak éppen visszájára fordul a jelentése. Ezt a tenger látásának vágya sűríti egybe a legjobban, hiszen a tenger a szabadság és a jobb élet lehetőségének metaforája, de a novellák hősei erre akkor is képtelenek, „ha ott állnak a partján”. Ugyanez a helyzet a vonat „kronotopozásával”, amely nála nem a kiteljesedést vagy valamely vágy megvalósulását testesíti meg, hanem az ismétlődést, „a mindig ugyanazt”. De a legkomplexebb kronotoposz mégiscsak a *gyár*, illetve a hozzá kapcsolódó helyszínek: munkásszálók, albérletek, otthonok. A gyár az a helyszín, melyben az egyik termék magának a munkásnak a teste (ahogy azt Marx leírta *Az elidegenült munkában*). Ezzel együtt a gyár egyfajta létbiztonságot testesít meg, biztosítja a dolgozó világban elfoglalt helyét – ezért tudott Tar a későbbiekben olyan megrendítő módon írni a munkanélküliekről, akiknek, mint keserű szarkazmussal írja, „menekülttáborokat” kellene létrehozni, hogy „ne rontsák ott hon a levegőt”. Ugyanígy a novellák „albérleteiben, munkásszállásain és otthonaiban is lehetetlen az élet, de másféle élet sem lehetséges”.

Deczki nem kerüli meg a szexualitás témáját sem, mely, mint írja, „állandó, noha ritkán központi” téma az írónál. Jelentősége megint csak a megjelenített világ jellegéből következik: vagyis abból, hogy hőseinek kiemelten fontos örömforrást jelent – gyakran nem is részesülhetnek más örömszerzési lehetőségekben. A szexet mégsem egyoldalúan

(mondjuk, a naturalista hagyomány szellemében) ábrázolja, hanem a megjelenési módok széles skáláját tárja elénk, a kölcsönös örömszerzéstől az erőszakig és az incesztusig, vagy éppen az önkielégítésig és a homoszexualitásig. Nem meglepő módon ezen a területen sem tartja tiszteletben a morális tabukat vagy a középosztálybeli „normalitás” elvárásait. A homoszexualitás-motívum megint csak a szervezési ügy miatt kerül előtérbe. Lehetően nem beszélni róla, hiszen, mint Deczki írja, az irodalmi közélet mintegy tényként kezeli Tar homoszexualitását vagy biszexualitását. Normális esetben a szexuális irányultság kérdése magánügy, akár még egy írónál is, akinek a lelke, mint József Attilától tudjuk, „közvagyon”. Tar nem tett egyértelmű nyilatkozatot ebben a kérdésben, mint ahogy arra is csak célzásokat tett, hogy a szervezéskor ez volt a zsarolás egyik eszköze – amihez nem volt elengedhetetlen feltétel, hogy valóban homoszexuális legyen. A monográfus álláspontja egyértelmű: a művekben rengeteg hetero- és homoszexuális mozzanat van, de ezeket nem a referencialitás felől kell vizsgálni, hanem azt kell megragadni, hogy a Tar-életmű „topográfijában” hol helyezhető el a homoszexualitás. Végül is arra jut, hogy Tar az ezzel kapcsolatos „igazság” nagy részét a „a föld alatt” hagyta – csak néhány publikált írásban maradt nyoma. Tanulságosan elemzi *A sóvárgások hűdja* című kései novellát, amelynek tárgya egy elveszített asszony iránti vágyakozás, de felmerül a lehetőség, hogy voltaképpen a Hansi című szereplőről van szó. A kollégiumi fiúszerelem feldolgozási kísérleteit láthatjuk *Az áruló* című filmregényben vagy *A torony ég* című forgatókönyvben. Ezek egy történet változatainak tekinthetők, vagyis nincs szó teljes egybevágóságról; azt azonban biztosra lehet venni, hogy nagy jelentősége volt az író életében, és hogy szervezéskor ezzel (is) zsarolták.

Életrajzilag és az életmű szempontjából is a pszichiátria Tar világának időrendben az utolsó nagy „helyszíne”. Írásaiban a felesleges vagy „megunt emberek” osztályaként jelenik meg, amelynek kettős funkciója van: egyrészt a „gyógykezelés”, másrészt otthon-pótlék, hiszen az odakerülőknél többnyire már nincs saját otthonuk. Ebben az intézményben a széthulló személyiségű emberek számára a teljes kontroll, az autonómia feladása nem büntetés, hanem a vágy tárgya, sőt cél: sokan keresnek ürügyeket arra, hogy újra meg újra bekerülhessenek. A Tar világából jól ismert létmeghatározások: „megfosztottság, ki-rekesztettség, szegénység, magány, szűkösség, nyelvnélküliség, otthontalanság” itt a speciális körülmények által módosítottan jelennek meg. *Az alku. Gonosz történetek* című utolsó kötetben szokatlan gyakorisággal jelennek meg biblikus motívumok, s ennek kapcsán tárgyalja Deczki Sarolta az érzelmek megjelenítésének módozatait az író utolsó alkotói időszakában. Ami szerinte ekkor sem változik, az a „hűvös, távolságtartó, szenttelen” érzelem-elbeszélés; ez annyit jelent, hogy a szereplők érzései nem nyilatkoznak meg teljes intenzitásukban, hanem nagyrészt rejtve maradnak. Az emóciók szerepére csak következtetni lehet, mégpedig a sorsok alakulásából és a hősök viselkedéséből. Előfordul, hogy Tar megpróbálkozik az érzelmek közvetlen, részletező leírásával – ilyenkor azonban kiteszi magát annak, hogy szentimentális vagy közhelyes lesz.

Van három olyan műve Tar Sándornak, amelyeket a monográfus regénynek (illetve kisregénynek) minősít: ez a *Minden messze van*, a *Mi utcánk* és a *Szürke galamb*. Mindhárom túllépi a novellaterjedelmet (és szerkesztésmódot), és ez még akkor is vitathatatlan, ha a *Mi utcánkat* a kritikusok egy része novellafüzérnek tartja. Az előző kettő „jelentős tematikai-poétikai elmozdulást nem jelent az életműben”, míg a *Szürke galamb* új minőséget hoz létre: megteremt a magyar bűnregényt mint műfajt. A *Minden messze van* négy fiúszereplője mintha egyfajta fejlődésregény-sémából indulna ki, ami az utazás-motívumot használja fel eszközként, s amelyből logikusan következne a visszaút és a négy szereplő átalakulása. Csakhogy ez a séma „a saját tagadásába fordul”, „az utazás inkább annak a felmutatása, hogy nincs fejlődés, állandóság van, csakúgy, mint a fekete vonatok ingázói számára”. A *mi utcánk* világtól elzárt tere egy életforma metaforája, mintegy az utazás

kronotopozsának ellentéte, annál is inkább, mert a szereplők a „belső utazásokra”, vagyis az elvágyódás romantikus érzésére is képtelenek. Mentális beszűkülésről van szó, vagyis olyan emberekről, akik nem tudnak reflektáltan gondolni önmagukra. Beleragadtak a reménytelenségbe. Tar bravúrja abban áll, hogy a Görbe utca világában, amely totálisan mozdulatlanak látszik, a szereplők sorsában időnként mégiscsak vannak módosulások. Deczki kitűnő megfigyelése, hogy az idő „nem az események logikáját követve halad, hanem ugrásokban: mintha *time-lapse* kamera rögzítené, és rakná egymás mellé, szinte taláломra a történeteket”. Az olvasó végül mégis rádöbben, hogy az érzékelhető változások nem ágyazódnak reális időbeli történésekbe. „A narrátor ismétlései pedig szintén azt a benyomást erősítik, hogy minden visszatér, minden ugyanaz.” Az egyes történetek különállása, zártsága és felcserélhetősége határozza meg *A mi utcánk* kompozícióját. „Az ismétlés mint retorikai alakzat egzisztenciális markerré alakul, és az egyes sorsok kilátástalanságát hangsúlyozza.” Az elemzés végén Deczki arra jut, hogy az utca „a Kádár-kor örökségével küszködő és a félrement rendszerváltás következményeit súlyosan cipelő egész ország metaforája”.

A *Szürke galamb* Tar egyetlen nagyepikai műve, vagyis mindenképpen saját helyet foglal el a pályáján. Az ötletet adó pályázati kiírás „bűnregényt” várt el a jelentkezőktől. Először tehát ennek a szóösszetételnek a lehetséges jelentését kellene megtalálni. Deczki értelmezése szerint ez a jelentés úgy foglalható össze, hogy a regényben nem a bűnügy áll a középpontban, hanem a bűn maga. Ez persze további értelmezésre szorul, vagyis meg kell világítania azokat az eljárásokat, amelyek révén az egyes bűnesetekről és azok „felderítéséről” a hangsúly egyre inkább áttevődik a regényben megjelenő világra, amelynek rendje nyugtalanítóan sérülékenynek bizonyul, amelyben a megbízhatónak tudott bizonyosságok egytől egyig meginognak. A monográfus világossá teszi, hogy Tar távolról sem az „első magyar krimi” alkotta meg, hiszen ennek a műfajnak azért jócskán vannak hagyományai nálunk. Mindazonáltal a *Szürke galamb* sok mindenben követi a klasszikus detektívregény hagyományait, azzal a megszorítással, hogy ezektől a hagyományoktól eltérően nála nemcsak a rejtélyek megoldása a fontos, „hanem emberi sorsok forognak kockán”. A tét tehát az, hogy le kell győzni a gonoszt (nem csak megoldani az ügyeket). A Jó és a Gonosz küzdelme ugyanakkor saját paródiájaként is olvasható. Ha a krimikben a nyomozás egy bizonyos ponton „a megismerés metaforájaként” funkcionálhat, vagyis azon a feltételezésen alapul, hogy a világ végső soron megismerhető, Tarnál egészen másról van szó. Regényének világa kaotikus és kiismerhetetlen, ám mégsem transzcendencia nélküli, „metafizikus anti-detektívtörténet”, amelyet nevezhetünk posztmodern kriminek is, amennyiben nincs benne helyreállítható világregend. Tovább bonyolítja a dolgot a szociografikus vonal kétségtelen jelenléte, ami viszont kizár minden játékosságot. A mű szerkezetét sokan problematikusnak tartották, főként a funkciótlannak látszó részletek miatt. Ezt Deczki érthetőnek, de nem teljesen jogosnak tartja, hiszen, mint láttuk, nem szokványos krimiről, hanem „bűnregényről” van szó, amelyben az események nem „valahonnan valahová” tartanak. Ebben a fénytörésben pedig a „funkciótlan” betétek nagyon is hozzátartoznak a megjelenített világ szürrealitásához, erős atmoszférateremtő potenciállal bírnak. A mű tehát a hagyományos „rejtvényfejtő” krimihez képest erősen eltérő univerzumot épít ki, amelyben minden csupa jelkép, metafora, ahogy Borbán ezredes mondja. Ezért „semmilyen bűn nem tárható fel maradéktalanul, mert a jelképek és metaforák egymásra utalnak, végtelen jelölőláncot alkotnak, ami csak mesterségesen zárható rövidre”.

Deczki Sarolta nem rejti véka alá, hogy a pálya teljességének leírására törekszik. Ezért a monográfia utolsó fejezeteiben fontosnak látja felmérni Tar verseinek, hangjátékainak, forgatókönyveinek jelentőségét – noha pontosan tudja, hogy nem ezek képezik az életmű csúcseit. Lelkiismeretesen (mondhatni alázattal) szolgálja ki azokat az olvasókat, akiket

még az ilyen részterületek is érdekelnek – végül is mi más lenne a monográfus feladata, ha nem ez? Tar a költéssel ugyan viszonylag korán, a hetvenes években felhagyott, de ezekben a (sokszor amatőrnek ható) szövegekben is tanulságos megfigyelni az őt ért hatásokat, hiszen azok formálták későbbi írói világát is. Az ügynökbotrányt követően Tar egzisztenciálisan leszálló ágba került (ami érthető, bár az olvasóban valószínűleg ott motoszkál az a merőben fölösleges kérdés, hogy alakulhatott volna-e másképpen a további élete). Ez nem hagyta érintetlenül az írásait sem. A kétezres évektől kapott ugyan néhány lapban saját rovatot, de az a publicisztika már akkor csalódást keltett még a vele többé-kevésbé rokonszenvezőkben is. De azért egy-két cikkben felmutat írói eredményeket is; ahogy Deczki írja, pontosan élénk tárja a társadalom peremén vegetáló, debreceni kisember élet- és gondolkodásmódját. „Aki már nem sokat tud a világról, az ingyen elérhető újságokból tájékozódik és alakít ki véleményt, cselekvési tere és lehetőségei radikálisan beszűkültek, pénze alig, munkáját rég elvesztette, és az egyetlen hely, ahol emberszámba veszik, a kocsmák.” A Vén Ede nevében jelzett cikkek azonban egyértelmű szellemi hanyatlást is tükröznek (noha a figurát nem azonosíthatjuk teljesen magával az íróval). A szerző nem felkészült azokban a témákban, amelyekről ír, írásai hangvételét sértettség és az ebből adódó egyoldalúság jellemzi, összeesküvés-elméletekhez fordul, irredenta szövegeket enged meg magának. Saját ügynökhistóriájában pedig már vitán felül áldozatnak tartja magát. Lehangelő és egyben megrendítő hanyatlástörténet. A monográfus azonban nem ezzel a negatív következtetéssel kívánja zárni ezt a kiváló munkát, ugyanis meggyőződése, hogy Tar Sándor az elmúlt években „újra aktuális és népszerű” lett. Sőt, azt is megkockáztatná, hogy akár „korszerűnek” is minősíthetnénk; azért hozzáteszi, hogy „talán az a kijelentés sem túlzás, hogy közben a korunk, a világunk is egészen Tar-szerű lett”. Találó megjegyzésnek látszik.