

Böhm Gábor

## Kis magyar apokalipszis Tar Sándor *Szürke galamb* című regényéről

Tar Sándor (1941-2005) az ezredforduló magyar prózájának egyik meghatározó alakja. Paraszti származású kiskáderként, gyári dolgozóként, a mindennapi anyagi gondok szorításából soha ki nem keveredett munkásként, az alkoholizmussal, magánnyal, válogatott lelki terhekkkel és vitatható politikai múlttal birkózó kvázi értelmiségiként valóban ismerte azt a világot, amelynek autodidakta íróként szószólójává lett. Novellásköteteiben, regényeiben olyan egzisztenciális létállapotokat fest megdöbbenő hitelességgel, amelyek egyrészt pontos szociográfiai látteleletet nyújtanak a magyarországi félmúlt társadalmi problémáiról, másrészt bepillantást engednek e társadalom perifériáján élők, a megalázottak és a megnyomorítottak belső – kívülről zártnak, lehatároltnak, egyszerűnek látszó, valójában azonban nagyon is komplex értékrenddel és problématudattal bíró – világába. Mindez Tar számára nem „puszta” fikció (a szó metafizikai értelmében), vagyis nem szimpla kitaláció, hiszen témái, hősei és antihősei a közvetlen élettapasztalatból származó minták lenyomatai. Azt gondolom, éppen innen származtatható a Tar-próza egyik meghatározó befogadásesztétikai sajátossága: Tar alakjai nem papírmásé figurák, hanem annak az életvilágnak a részei, amelyben mi, olvasók is élünk. Tart olvasni katartikus élmény, a szó poétikai és hétköznapi értelmében egyaránt, mert ismerős világot ábrázol, a mi világunkat, amelyet azonban szerencsénk van kívülről, éppen Tar révén, szemlélni.

Tar Sándor írásművészetének meghatározó ismertetőjegyei a realista prózapoétika meghaladására irányulnak, mégpedig sajátos, megszüntetve-megőrző értelemben, amely kitétel leginkább írói indulása felől értelmezhető. Tar 1976-ban pályadíjat nyert egy szociográfiai írással, amely az akkor még létező Német Demokratikus Köztársaságban szerencsét próbáló magyar vendégmunkások mindennapjait mutatta be, mégpedig igen közlő, hiszen Tar maga is az NDK-ban dolgozott egy ideig. A mű – amely egyébként a mai napig nem jelent meg, csupán a *Profil* című szamizdat kiadványban még 1977-ben – közvetlen írói sikert ugyan nem hozott szerzőjének, ám meghozta számára a korszak egyik meghatározó orgánumának számító *Mozgó Világ* folyóirat köréhez tartozó reformértelmiségiek ismeretségét, barátságát. Első kötete, az 1981-ben megjelent *A 6714-es személy* a címadó elbeszéléseken túl számos olyan írásművet tartalmaz, amely Tar Sándort kész, meghatározott poétikai látás- és alkotásmóddal bíró elbeszélőként látatja. Alapvető technikái a szociografikus látásmód, amely a történetmesélés mellett az ábrázolt világ társadalmi-szociológiai látteleletét is adja, és a szenvtelennek ható, mégis expresszív hatókörű elbeszélői magatartás, amely hol riportszerű, dokumentáló típusú, hol pedig személyes, monologizáló hangot mímelő beszédmóddal operál.

Ezt az egyszerűnek tűnő, mégis összetett belső szervezettséggel működésbe lépő prózát kezdettől fogva a realizmus hagyományos, 19. századi, ábrázoláselvű, az irodalmiságot mimetikus módon elgondoló esztétikájához, illetve poétikájához képesti elmozdulás jellemzi. Ennek az elmozdulásnak egyik markere az írói oeuvre szociografikus háttere. A másik, már a kortársi kritika által is detektált sajátossága ennek a poétikának, hogy Tar „a kortársi prózában ritkán látott megoldással” élve valamiféle „fantasztikumba-szürreálisba emelt realitást” (Kovács, 1983: 17.) hoz létre. A teljes Tar-életmű ismertetésére jelen szövegben nincs mód, mindazonáltal az 1996-ban megjelent *Szürke galamb* című regény kiváló példát szolgáltat ezen megállapítások igazolására.

A regény recepciója jól mutatja, mennyire nem egyszerű egy ilyen alkotásesztétika felől érkező mű megítélése. A regényt értékelő recenziók és elemzések megoszlanak a mű poétikai értelemben vett sikerültségének tekintetében. Anélkül, hogy az egyes vélemények, érvek és ellenérvek sorát végig elemezném, arra szeretnék rámutatni, hogy – akár sikerült, akár nem – a regény olyan prózapoétikai sajátosságokkal rendelkezik, melyek révén a krimi hagyományos műfaji normái éppen azon excentrikusnak nevezhető realizmus felől válnak felülírhatókká az olvasás számára, amely Tar egész életművét meghatározza. A *Szürke galamb* ezt a poétikát a krimi-szüzsé sajátos újragondolásával valósítja meg.

Bényei Tamás *A rejtélyes rend* című könyvében a klasszikus krimi és az anti-detektívtörténet közötti legfőbb különbséget abban látja, hogy utóbbi nem annyira a rend, a logika, sokkal inkább a rejtély, a valójában uralhatatlan káosz révén szerveződik. A klasszikus krimi intellektuális alapokon áll, a középpontjában egy elvileg (és gyakorlatilag) megfejthető talány áll. A regény voltaképpen azt a logikai utat vázolja fel, melynek bejárásával a nyomozó megfejtja a rejtvényt, feltárja a bűneset körülményeit, illetve leleplezi az elkövető személyét. Az anti-detektívtörténet abban az értelemben dekonstruálja a klasszikus krimi, hogy éppen azokat az alapelemeket (bűn, elkövető, logika stb.) írja felül, amelyek nélkül – elvileg – nem is beszélhetünk detektívtörténetről. E két műfaji értelemben vett szélső érték, mint normatív eredet metszéspontjában jelenik meg az a köztes műfaji lehetőség, amelyet Bényeivel „metafizikus krimiként” határozhatunk meg. Az ide tartozó regények legfontosabb jellemzői, hogy „a krimisémából kölcsönzött elemeket általános bölcséleti jellegű kérdésfelvetések szolgálatába állítják – leggyakrabban oly módon, hogy a nyomozás folyamata a megismerés metaforájaként szerepel...” (Bényei, 2000: 17.) A műfajjelölő kategória jelzője a *metafizika* kifejezés azon ismeretelméleti konnotációjára utal, amely a világ közvetlen módon nem tapasztalható részéhez való hozzáférésünket problematizálja. A metafizikus krimi ugyanis azt a zavarba ejtő kérdést veti fel, hogy vajon hányadán is állunk azon fogalmakkal (bűn, elkövető, logika stb.), amelyeket magától értetődőként veszünk, ám adott esetben képtelenek vagyunk magyarázatot adni azokra a vonatkozásokra, amelyeket ezekkel a fogalmakkal jelölünk.

Bényei Tamás szerint két módja van annak, hogy a detektívtörténet irodalmi rangra emelkedjen. Az egyik esetben a bűnügyi szál, a bűn elkövetése, illetve annak a nyomozó szerv(ek) általi felgöngyölítése adja a textust szervező poétika eljárásait. A másik esetben – és ez az érdekesebb számunkra – olyan szövegről van szó, amelyben a bűneset, illetve annak megfejtése, azaz maga a nyomozás, a megismerés metaforájaként *is* olvashatóvá válik. Azért a megengedő mód, mert azon szövegek, melyek képesek egy ilyen szemiotizációs gesztust implikálni, olyan komplex poétikai (és esztétikai) eljárásrendszerrel operálnak, amelyek több szinten (a lektúrtól a magas irodalomig) teszik olvashatóvá a szövegeket. Tar esetében – véleményem szerint – a fabula detektívregényeket idéző funkciói önmagukban műfaji regényként aposztrofálhatják a művet, ugyanakkor számos olyan poétikai elemmel is operál a mű, amely „a detektívtörténetben természeténél fogva mindig is ott rejlő metafizika” (Bényei, 1996: 16.) felfedésére és előtérbe állítására irányulnak, azaz a szöveg túlmutat egy szimpla nyomozás elmesélésén. Tar regénye tehát egyszerre krimi, és annak meghaladása. Választott (alkalmazott) olvasási stratégiánknak megfelelően vagyunk képesek egyszerű detektívtörténetként vagy metafizikai kérdéseket feszegető „bűnregényként” értelmezni.

Ez utóbbi lehetőséget játékba hozva – azt gondolom – nem csupán a mű problematikusnak tűnő szerkezeti viszonyai rendeződnek legitimálható alakzatba (lásd a recepció azon szövegét, mely szerint sikertelen műről van szó), de arra is lehetőség nyílik,

hogy a regényt a műfaji újratemtés gesztusaként értelmezhesük. Ennek összefüggésében kiemelt jelentőségű Bényei másik tanulságos észrevétele, mely szerint az ilyen típusú szövegekben „a krimihez fűződő viszony általában ironikus, parodisztikus, a detektívtörténet metafizikája többnyire a műfaj alaptörvényei ellen fordul, a megoldás valamiképpen megkérdőjeleződik, és a krimi valamely (racionális) világmagyarázat letéteményeseként, az e világmagyarázatot kódoló epikus konvenciók halmazaként szólíttatik meg.”

Tar regénye azzal játszik, hogy nem szokványos módon beszél el – mint kiderül – teljesen hétköznapi történeteket. Természetesen nem az excentrikus módon ábrázolt elhalálozásokra gondolok, hanem mindazon események, történetek, szereplők és scenikai jellemzők összefüggésrendszerére, amely ezen haláleseteket körülveszi. A regény ezen kontextualizáló mozzanata írja be végül a regényt az életmű egységesnek tűnő alkotásesztétikai rendjébe, amely a már említett markerek mentén szociográfiai elemekkel operáló excentrikus realista prózaként jellemezhető. Bényei találó megfogalmazásával élve a regény valóban „szociográfiába oltott Jelenések Könyve”, „amelyben a névtelen város egyszerre Debrecen és a sátáni erők jelenléte által átlényegített allegorikus tér” (Bényei, 1996: 16.).

Fontos tényező az is, hogy a regény az alcímmel aposztrofálja önmagát a *bűnregény*ként. Ennek paratextusként hermeneutikai funkciója is van, amennyiben olyan olvasói elvárásokat implikál, amelyek a szokványos bűnügyi narratíva mellett valami egyébre is nyitottá teszik az olvasót. A bűnregény a bűn metafizikájának explikációját ígéri, annak feltárását, honnan ered, mi a lényege, hányadán is állunk vele. Tar regénye azonban csak fenntartásokkal tekinthető efféle vállalkozásnak. A *Szürke galamb* poétikája két mozzanatát emeli ki a bűn lehetséges metafizikájának. Az egyik a bűn kriminológiája, melynek értelmében a bűnregény a detektívtörténet ismert vagy ismerősnek vélt fabuláját mímelve felvázol egy kiinduló állapotot (emberek halnak meg titokzatos betegségben, igazságosztó gyilkos szedi áldozatait a kisvárosban, kiégett nyomozó kap megbízatást az ügy megoldására) és annak kontextusát (bűnözők, nyomozók, nyomozati szervek stb.), valamint végkifejletét (bűnösök elfogása, megoldás). Ezt a fabulát azonban felülírja a másik mozzanat, amely a Tar oeuvre általános stílusjegyeit játékba hozva sokkal inkább valamiféle apokaliptikus vízióba oltott társadalomrajzként, szociográfiai analízisként valósul meg.

Az apokalipszis, a végítélet irodalma az utolsó idők történéseit kísérli meg leírni. Más megközelítésben *az idők végzetét* tanulmányozza (eszkatológia), hogy felkészülhessünk arra, ami ránk vár, ami megelőlegezett módon a miénk, mégpedig egy a történelmet teleologikusan felfogó tudat révén birtokolt módon az. Az apokalipszis, mint a vég tapasztalatának megelőlegezett tudása – Demeter M. Attila értelmezése nyomán – a teremtéssel, a kezdettel kapcsolódik össze. Az apokaliptikus tapasztalás voltaképpen lényegi tapasztalás, a dolgok értelmének végső állítása is egyben. A teremtéssel ugyanis előállt egy világ, amely a kiűzetésig (legalábbis a zsidó-keresztény teológia szerint) értelemmel bíró *instancia*, de utána elvesztette azt a koherens jelentésséget, amely a világ létezőinek értelmét, valódi, eredeti jelentését hordozta, legitímálta. A zsidó misztika számos elméletet szolgáltat ennek értelmezésére (pl. Gershom Scholem, Walter Benjamin). Ebből számunkra az érdekes, hogy a jövőre vonatkozó tudás hogyan tudja adott esetben a jelen értelmezését befolyásolni. Ha egy fabulát apokaliptikusként aposztrofálunk, akkor voltaképpen arra utalunk, hogy a jelen tapasztalatában hogyan jelennek meg a jövő aspektusai.

A görög *apokaliptó* kifejezés a héber *gala* fordítása. Az *apokaliptó* ugyanezen kifejezés származékszavának fordítására szolgál „felfedés”, „leleplezés” értelemben. Demeter

M. Tamás útmutatása szerint „gyakorlatilag bárminek a felfedését és leleplezését jelentheti, nem csupán azoknak a szörnyűséges jegyeknek és jeleknek a láttatását, amelyek a világ végét vetítik elő. (...) Az »apokalüpszisz« tehát tág jelentésű szó, s a világ végezetét hirdető jelekre és jegyekre való alkalmazása csak János hatalmas és lenyűgöző látomása óta megszokott.” (Demeter, 2004: 177.)

Ezt a fogalmi előfeltevés-hálót alkalmazva azt mondhatjuk, hogy a *Szürke galamb* kettős metafizikai perspektívájában sajátos teret kap a nyomozás. A regény fabulája szerint néhány rendőr büntényt (helyesebben *bűnt*) sejt a történések mögött, valami grandiózus, sátáni tervet, amelyről végül bebizonyosodik, hogy tévedés, hasonlóan Umberto Eco kiváló regényéhez (*A rózsza neve*). Éppen ennek felismerése, e felismerés következményeinek tudatosítása indukálja ugyanakkor a mű azon konnotatív szegmensét, amely a bűncselekmény helyett a bűn metafizikáját állítja előtérbe. Eco regényében – mint kiderül – a gyilkosságok mögötti sátáni terv nem létezik, sőt, valójában a szó kriminológiai értelmében gyilkos sincs, csupán a szándékok és véletlenek olyan permutációja, amely az egyébként zseniális képességekkel bíró nyomozó számára valami nagyon mássá áll össze, mint ami a valóság. Természetesen a posztmodern Eco számára kétséges minden, ami „valóságos”, poétikája hátterében egy olyan antimetafizikus világkép áll, mely szerint a világ üres jelekből áll, amelyek adott – perspektivikus – kontextusban való olvasása a világ adott pontból látszódo – perspektivikus – képét (akár egy műalkotás) nyújtja csupán. Eco regényeinek terében éppen abból származik probléma, hogy a szereplők egy számukra való, számukra magától értetődő valóságot A VALÓSÁGként aposztrofálják.

Tar Sándor regénypoétikája hasonló módon működik: az események láncolata között első megközelítésben nincs összefüggés. A nyomozók, a Nyúlszájú, illetve a többi szereplő szemszögéből látva egy kaotikus világ képe bontakozik ki előttünk, amely azonban, ahogyan a nyomozók nyomoznak, ahogyan a Nyúlszájúról is egyre többet tudunk meg, és ahogyan a többi szereplővel is egyre bensőségebb viszonyba keveredünk, egyre inkább összeáll valami látszólagos egésszé, amelynek érvényessége – de legalábbis értéke – a regény végén meglehetősen durva módon vonódik vissza.

A regény a világ kaotikussága, borzalma, elviselhetetlensége ellenében munkáló *metafizikai vigasz* utáni olthatatlan emberi vágyról szól, pontosabban ennek lehetőségét vonja vissza. A regény szereplői (és megcélzott olvasói) számára magától értetődően lennie kell valaminek, ami értelmet ad a borzalomnak. Kell egy vírus, egy gyilkos, egy összeesküvés, bármi, ami ha nem is magyarázza meg mindazt, ami történt, de legalább oka, eredete annak, és ekképpen nem rendíti meg a világ ésszerűségébe vetett bizalmunkat. Tar Sándor ironikus módon fordítja visszájára az apokaliptikus gondolkodásmód logikáját, amennyiben a regény zárlata nem visszaigazolja a dolgok állását, a világ működését biztosító logika legitimitását, hanem éppen ellenkezőleg, lerántja a leplet (apokalüpszisz mint leleplezés) a világ működését meghatározó kisszerű antilogikáról – a véletlenről.

Bényei Tamás kettős terhelésről beszél a regénnyel kapcsolatban: egy szociográfiai és egy apokaliptikus terhelésről, amely azonban nem zárja ki, sokkal inkább kiegészíti egymást.

A regény nyitóképei egyfajta szándékosan leegyszerűsített társadalmi körképet adnak a 90-es évek magyar társadalmi viszonyairól. A szociográfiai látásmód tipikusnak mondható közegben lép működésbe. Elsőként egy kisvárosi lakótelepen élő család mindennapi életvalóságát írja felül az egyik gyerek, Adél halála. A második kép a magánzó festő-mázoló Lajos életének dicstelen végét beszéli el, majd ugrunk a harmadik színhelyre, ahol a mentőállomás diszpécseré fullad saját vérébe. A mintegy véletlenszerűen felvillantott

szereplők inkább haláluk extrémítása miatt válhatnak érdekessé. Mindazt, amit tudhatunk róluk, amit érdemes tudnunk, tudatosan sematizáló, dokumentáló technikával közvetíti a szöveg. Adél kövérkés, apja szerint is csúnya lány, akit voltaképpen egyetlen családtagja sem szeret, Lajos egyszerű munkásember, akit messzemenően kielégít munkája, más nem is érdekli, hasonlóan Kocsishoz, akit lefoglal saját foghúzója, nem is figyel a beszélgetésre, amelyben vérző betegekről, halottakról esik szó. A regény a későbbiekben további haláleseteket is lejegyez, látszólag esetleges, véletlenszerű sorrendben. A regény olvasása közben, míg a fabula által támasztott olvasói elvárásnak igyekszünk megfelelni, ezeket a haláleseteket egy rejtélyes módon kibontakozó és terjedő epidemiológiai kataklizma példáiként dekódoljuk, ám a szüzsé rejtett poétikai csavarként visszavonja ezt a logikát. A szereplők közül némelyek (Lajos, Kocsis) véletlenül kapják el a betegséget. Mások azonban szándékos emberölés áldozatai: Adél például a Galambos Ember furcsa igazságosztó hajlama következtében hal meg, egészen egyszerűen meg akarja családját szabadítani a nem szeretett gyermektől. Megint mások Tar sajátos írói világképébe messzemenően beleillő módon – és ezekből van a legtöbb a regényben – konkrétan saját elidegenedett családtagjaik áldozatai.

Nem annyira a halálról, nem is a gyilkosságról szólnak ezek az esetek, sokkal inkább a létezés hétköznapi borzalmairól. Az „elég volt”, a „nincs tovább” érzésének borzalmáról, amely után valaminek történnie kell, hogy a létezés valamiféleképpen elviselhető legyen. A halál ebben a közegben sajátos értelemben vett metafizikai vigaszként funkcionál: a teljesen hétköznapi életet élő gyilkosok részéről a passzivitásból, cselekvésképtelenségből való kimozdulás lehetőségét ígéri, az áldozatok számára a végső menedék az érzelmi, egzisztenciális stb. kilátástalanság dermesztő csapdájából. Ami mindezek mögött van, a bűn metafizikájának teljes egészében megragadhatatlan, az értelem számára megfoghatatlan közege. A szereplők egy része, mint például Molnár, érzékeli ezt a valamit. Amint belép egy helyszínre, érzékeli „a bűn kisugárzását” (203.), de megmagyarázni, megindokolni ő sem képes. Amikor Néger apját megtalálják, pillanatok alatt átérzi azt az érzelmi sivárságot, amely a fiút és az általa „megölt” apa közötti viszonyt jellemezte. „Nyomozása” nem is arra irányul, hogy „lefülesse” a „tettet”, csupán a rend kedvéért tevékenykedik, mert nyomozás esetén ez a szokás. Molnár itt bennünket, olvasókat helyettesít, akik külső szemlélői vagyunk valaminek, amit sem megérteni, sem a maga teljességében átérezni nem tudunk.

Jellemző, hogy a megoldáshoz legközelebb egy mentális problémákkal küszködő nyugalmazott énektanár, Szűcs István kerül, aki nem sokkal azután, hogy beszállítják egy elmeklinikára, egy adott pillanatban, pusztán megérzései, ráérzései révén kis híján megfejti az egész talányt, amelyen egy egész rendőrökülönítmény dolgozik, de aztán mégsem, mert éppen más dolga volt: „Szűcs István énektanár letette a kezéből a rántott húst, és ahogy ült a folyosón, hirtelen világosság szállta meg az agyát, egy sereg dolog a helyére került, anélkül, hogy különösen erőltette volna, sőt, nem is nagyon érdekelte [...]. Ő most világosan látta, hogy odakint az emberek másként viselkednek, mert történt valami, ami elszabadította bennük addig elfojtott érzelmeiket, vágyaikat, szenvedélyüknek, gyűlöletüknek hirtelen gátja szakadt és tárgya lett. Ha még néhány percig kitartóan hagyja magát gondolkodni, talán mindent megfejt, amin most egy sereg ember töpreng a városban, roppant összefüggésekre jöhetett volna rá, csak hogy nem érdekelte, mivel benne is átlényegült valami, mindenesetre abban biztos volt, hogy egy kissé mindenki meghibbant, aminek beláthatatlan következményei lesznek, és az egyetlen normális hely a városban most az elmeosztály.” (169.)

Borbán ezredes is hasonlóan heurisztikus módon jut – éppen vizelés közben – eredményre, de a Nyúlshajú megöli, mire továbbadhatná a megoldást: „néhány pillanat múlva súlyosan rendeződtek el a dolgok, minden bekattant a helyére, a szeme hirtelen könnybe

lábadt, és vastag gőzölgő sugárban tört ki belőle a vizelet, anyám, nyögte, csak el ne felejtsem!” (145.)

A regény időszerkezete lineáris: az elbeszélés négy napba sűrítve meséli el az eseményeket. A vasárnaptól szerdáig tartó időintervallumban a furcsa, kezdetben megmagyarázhatatlan halálesetek szimpla dokumentálástól eljutunk egy látszólagos detektívtörténeti szál kibontakozásáig, sőt, ennek látszólagos lezárulásáig, ám valójában a szöveg széttartó elbeszélésalakzatok lazán szőtt hálójaként működik, amely szerkezet fontos funkciója, hogy felülírja a krimi hagyományos szűzsészerkezetét. Több – rövidebb, hosszabb – történet, elbeszélésszál íródik egymásba, és az olvasás egyik kitüntetett feladata, hogy ebből a textuális káoszból kiszűrje a lényegeset, azt, amiből fabula lesz, azt, ami a regény által támasztott befogadói elvárásnak megfelelő implicit narrációt konstituálhat.

A regény terét szervező apokaliptikus közeget a regényben erőteljesen jelen lévő dokumentációs nézőpont is árnyalja. A bevezető képekről már szó volt, de dokumentál a regényben a Nyúlszájú is, Panasonic RN-202 („Panasonic nagy er, nagy en, kötőjel kettőszázkettő”) típusú mikrokazettás diktafonjára kínos precizitással mondja fel mindazt, amit lát, amit gondol, amit tesz. Az apokaliptikus vízió markerei közé sorolható még maga a fertőzés is, amely gyorsan terjed, sok a halott (persze mint később – mintegy véletlenül – kiderül, nem mindenki ebbe halt bele), és a városban kitör a pánik: „Délután ötvennyolcra emelkedik a vérző betegek száma, azt nem lehet tudni, hogy hányan haltak meg a mentőben, kórházban, utcán, otthon, a hajléktalanok búvóhelyein.” (17.) Ilyen elemként funkcionálnak még a káosz, az anarchia képei is: „A város utcáin itt-ott feltűnik egy fiatalokból álló csoport, akik részegen randalíroznak, vörös festéket locsolnak, fújnak az épületekre, járókelőkre, a járőrökcsikra, az arcukon is festék, orrukon, szájukon folyik, mint az orrvérzés...” (17.) „A helyi rádió többször is bemondja, hogy múltban van a járvány, de maradjon mindenki otthon, az iskolában, további intézkedésig szünetet rendelnek el.” (18.) „Egy magát Notredamusnak nevező telefonáló azt javasolja, hogy hordjunk a nyakunkba akasztva kis bőrzacskóba göngyölt fokhagymát, az megvéd mindenféle járványtól.” (18.) „Tüzesetet jelentett az egyik járőr, aztán egy véletlen karambolt, majd még kettőt, és egy motorkerékpáros balesetét: törölközőt dobott valaki az arcára a zebra előtt várakozó gyalogosok közül, ami a sisakra tapadt, az illető meg vakon rá a villamosra. Egy kirakatot bevettek, tettes nincs, a riasztó szorgalmasan üvöltött, az utca megtelt kíváncsi járókelőkkel, akik ilyenkor mindig ott járnak- kelnek, ahol nem kellene. Egy óra sem telt el, sorra verték be az üzletek ablakait, ajtóit a város különböző pontjain, és bár semmit nem vittek el, valamennyi helyszínre ki kellett vonulni.” (79.)

A valódi „kisvárosi apokalipszis” azonban nem az események, hanem az érzelmi sivárságból támadt gyűlölet, a semmiből előtörő kontrolját vesztett agresszió szintjén jelenik meg. Molnár meg is fogalmazza ezt a maga keresetlen módján: „A keddi nap nem jó semmire, olyan, mint maga az élet, álmos és unalmas, az emberek még alig élnek, alig ölnek...hétfőn még legalább még tart a szombati, vasárnapi hangulat, az emberek lazák, felelőtlenek, üdítően másnaposak, vagy éppen ölni tudnának..., baltával csapkodni a családdal eltöltött hosszadalmas és véget érni nem akaró meghitt együttlét után, melyet csak itt-ott tarkáz egy-egy fojtogatás, konyhakések, forró víz, nyaksál, esetleg a láncfűrész megszokottól eltérő, szakszerűtlen használata. És a szerencsétlenek télen még menekülni sem tudnak a meleg otthon telekézimunkázott, kiporszívózott kelepceből, térre, parkba, mint nyáron, egyenesen a kocsmába menni pedig túl látványos, de nincs honnan telefonálni a kurvádnak, hapsidnak, mert azért otthonról mégse.” (47-48.)

Az apokaliptikus hangulat lassan úrrá lesz a városon. Ennek epizódja, amikor a törvénytelen gyermekét egyedül nevelő alkoholista Ecsediné egy kötötűvel végez fiával. A városházán műszaki csoportvezető Goda Albert gazdag, kövér, perverz és a férfi számára undort keltő feleségével akar Bátyó és efféle ügyek megoldására szakosodott bandája segítségével („Megunta? Hívjon! Keressen!”) végezni. A mesterien szerkesztett jelenet, amelyben Albert maga is rádöbben, mennyire nem ismeri a valóságot, még saját környező valóságát sem, jól szemlélteti a Tar-próza világszerúségének ambiguitását: „Elmondta nekik milyen a felesége. Szőke. Egy szőke bombázó a felesége, mondta Lajkó, és ekkora csecse van. Ez is tetszett, aztán elmondta, nincs kocsijuk, pedig lehetne, a lakása háromszobás, három szoba két embernek, hüledezett Lajkó, és biztos van vécé is. Konyha, tódította egy nő. Egyél, szólt rá valaki, van pénzed? Van neki, mondta a fiú, mielőtt Albert válaszolhatott volna, de nem éhes. Hány éves vagy: Harminc, felelte a fiú helyette, Albert csak bólogatott: eltalálta. Esztek mindennap, kiáltott valaki, fürdőtök, heverésztök, kúrtok, mint a malac a jó melegben, télen-nyáron! Paplanos ágyban, tette hozzá egy másik, és lassan feszült lett minden arc, szinte gyűlölködő, egészségetek is van, keze-lába mindegyiknek, lehet látni, meg jó ruhája, több is!” (62.) Valamint ide illik Váróné esete, akit – közvetlenül azután, hogy Sólyom zászlós akciófilmbe illő történések végén kidobja a Róka nevezetű bűnözőt az erkélyükön –, egészen egyszerűen utána lök a férje: „Az is lehet, hogy Lajos mindezt csak képzelte, a puffanást azonban már nem, és tanácstalan volt, mikor visszament a szobába, az egész olyan hirtelen jött, mint minden ma este, jobb, ha elfelejti az ember az egészszet: a fiúgyerek is furcsa arcot vágott, mikor az apja eléállt a hírrel: anyád meg kiesett az erkélyről, hát hallottál már ilyet?” (99.)

A regény (egyik) főgonosza, a Galambos Ember jellemzése szintén az apokaliptikus vízió része. Egyik belső monológként közvetített kinyilatkoztatása szerint „tudta azt is, hogy bizonyos különleges helyzetben bárki gyilkossá is válhat, és nincs erő, ami ebben megakadályozná. Aprólékos kísérletei, megfigyelései folytán arra is rájött, hogy ehhez nincs is mindig szükség különleges helyzetekre, elég például egy hangulat, esetleg egy vágy vagy annak hiánya.” (120.) A karaktert egyébként klasszikus horror történetekből ismerős szektás sátánista vonásokkal ruházza fel a szöveg. Sanyarú gyerekkor, sajátos, egyszemélyes belső világ, érdekli a fájdalom, iskolásként nem tanul meg jó számolni, de tüket, szegeket szurkál saját magába és másokba („Nagy baj lett belőle.” (146.)). „Később a vallás gyakorolt rá igen nagy hatást, hamar rájött azonban, hogy az emberek rossz istent imádnak, az, akihez fordult, nem is létezik, ahányszor megidézte, soha nem jelentkezett, nyilvánvaló, ki van találva az egész. A legnagyobb bizonyíték azonban az volt, amikor a városi múzeumban járván hosszan elidőzött egy vallási tárgyú, nagyméretű kép előtt, mintha tudta volna, hogy ott neki meg kell állni és figyelni, nem Jézust, mellette valakit, aki szintén keresztre volt feszítve, később kiderítette: A LATOR. Amikor nézte azt a nagy hatású festményt, egy pillanatra az volt az érzése, hogy ő is ott van a képen, a színes tömegben, és azt látja, amit azok: Jézus halott, mozdulatlan, DE A LATOR LÁBÚJJA MEGMOZDULT, riadtan nézett körül, látja-e még valaki rajta kívül, de akkor üres volt már a terem, a jelzés neki szólt.” (146–147.) A lator közvetítette metafizikai rosszat erősíti, hogy az életfogytig tartó börtönbüntetésre ítélt egykori rabot cellatársai „a Gonosz” névvel illették.

A Galambos Embernek több füzete is van. Az egyikben („furcsaságok dossziéja”) újságkivágásokat őriz régi esetekről („amik annak idején felkeltették a figyelmét”), köztük nagy valószínűséggel a saját történetét dokumentáló cikket is, amelyben egy olyan férfiről írtak, aki megmérgezte saját lányát. Ehhez, belső monológ formájában, fűzi hozzá, hogy valójában nem megölni, meggyógyítani, megszépíteni akarta a beteges, csúnya gyermeket, „de a gyógykeverék (...) nem sikerült, és a hatása kiszámíthatatlanná vált.” (148.) Ez („Nagy

duzzanatok nőttek a gyerek bőrén, ezek aztán elfekélyesedve gennyes folyással égtek, viszkettek, majd a hasa is felpuffadt, a nyaki mirigyek fojtogatni kezdték, és csillapíthatatlan fájdalmi miatt naphosszat verte a fejét a falba” (148.) és a többi kép (minden ellenfelét legyőző korcs, illetve kakas az illegális kutyaviadalon, a mostani vérzéses esetek) mind valamiféle jelfunkcióval bírnak. Könnyen vonható párhuzam e képek és a *Jelenések Könyvében* olvashatók között, és így a végítéletet eljövételének előjelekként is olvashatóvá válnak. A regény éppen ezzel játszik. A jelek önmagukban nem jelentenek semmit, csupán dokumentálnak valamit, ám a jelek meghatározott előfeltevések, előzetesen adott tapasztalat (apokaliptikus perspektíva) horizontjába ágyazva hirtelen jelentéssé válnak.

A regény (és a „bűnügy”) egyik zárata, amikor Molnár megtalálja ezeket a füzeteket. Az egyik, öntükröző módon éppen *Szürke galamb* címmel ellátott jegyzetfüzet valójában nem megfejtés, hanem újabb rejtélyek tárháza, feltéve, ha van valaki, aki veszi a fáradságot, hogy annak tekintse. Molnár nem hisz benne, hogy bármiféle megoldása lenne a büntettnak, hiszen nyomozása éppen azt igazolta, hogy minden, ami összefüggésként látszódik, valójában akcideneciák kaotikus sokasága, amelyek bizonyos nézőpontból szemlélve látszólagos, alkalmi érvényű igazságokként is értelmezhetőek. A Galambos Ember jegyzetfüzete nem kulcs, hanem a kulcs visszavonása. Nincs kulcs, amely nyitja a zárat, nincs zseniális megfejtés, amely lezárja az ügyet, hiszen valójában ügy sincs, illetve számos ügy van, amelyeket, ha akarunk, egymással összefüggésbe hozva tetszőleges számú bűnügyet (és megoldást) generálhatunk.

## Irodalom

ANGYALOSI Gergely - BÁN ZOLTÁN ANDRÁS - BECK ANDRÁS - RADNÓTI SÁNDOR, *IRODALMI KVARTETT TAR SÁNDOR SZÜRKE GALAMB CÍMŰ REGÉNYÉRŐL*, BESZÉLŐ, 1996/4. 87.

BÉNYEI Tamás, *A rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Akadémiai, Bp., 2000.

BÉNYEI Tamás, *Kisvárosi apokalipszis*, Élet és irodalom, 1996. 22. (május 11.) 16.

BENYOVSZKY Krisztián, *Egyenruhás madárjósok. Tar Sándor: Szürke galamb című regényéről* = UŐ., *A JELEK SZERINT. A DETEKTÍVTÖRTÉNET ÉS KÖZÉP-EURÓPAI EMLÉKNYOMAI*, POZSONY, KALLIGRAM, 2003. 258–272.

DEMETER M. Attila, *Apokalipszis*, Kellék, 2004. 25.

<http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf6721.pdf> (2012. január 19.)

DÖMÖTÖR Edit, *Nyomozás és olvashatóság (Tar Sándor: Szürke galamb)*, Alföld, 2007/7. 70–83.

KÁLAI Sándor, *Az apa és a gyár (Tar Sándor prózájáról)*, Alföld, 2000/3. 46–54.

KÁLAI Sándor, *Egy társtalan írói életmű. Tar Sándor prózájáról*, Debreceni Disputa: kulturális-közéleti folyóirat, 2004/1. 56–59.

KOVÁCS Dezső, *A szociográfiától az epikáig. Arcképvázlat Tar Sándorról*, Kritika, 1983/11.

SZILÁGYI Márton, *A Sátán fogságában (Tar Sándor novelláinak biblikus közege)*, Eső. Irodalmi lap, 2005/4. 73–78.

TAR Sándor, *Szürke galamb. Bűnregény*, Magvető, Bp., 1996.