



KÁLI ANITA

RÉSZVÉT ÉS GROTESZK LÁTÁSMÓD

TAR SÁNDOR: A MI UTCÁNK

A szegénységről szóló irodalom egyik kérdésfeltevése: hogyan lehet a szegénységről írni, milyen az a prózai nyelv, amelyen a művek érvényesen szólhatnak a szegénységről, erről az ideologikus, etikai és nyelvi jelenségről, és hogyan képesek a művek feloldani a szegénység irodalmi nyelvének paradoxonát? A szociografikus indíttatású irodalom értelmezői is felhívják a figyelmet a téma elméleti nehézségére, komplexitására. Gavin Jones az amerikai szegénységirodalomról írott monográfiájában¹ kifejti az irodalmi művek a szegénység definiálásával, megértésével, a jelenség nyelvivé válásával kapcsolatos problémáit, és azt a művészi nyelvet vizsgálja, amin ezek a regények képesek érvényesen szólni tárgyukról. Barbara Korte *Can the Indigent Speak?* tanulmánya szintén a hitelesség és az autentikusság kérdésének megválaszolására törekszik, elsősorban narratológiai szempontból elemezve a szövegekben előforduló variációkat és alkalmazott nézőpontokat. Elemzésének egyik tétje éppen az, hogy elbeszélhető-e a szegénység tapasztalata a kulturális elit pozíciójából, e közeg nyelvi megkötöttségei ellenére.²

Az esetleges képviseleti jelleg etikai mozzanata, valamint az autentikusság a szegénységet tematizáló magyar regénykorpusznak is számos változatban témája. Az alávettettek nyelvének irodalmi megjelenítését, a szegénységirodalom nyelvi paradoxonát Borbély Szilárd a következőképpen fogalmazza meg: a szegénység színrevitele megvalósíthatatlan, mivel amikor a reprezentációhoz szükséges nyelv még az elbeszélő birtokában lehet, hiányzik az ábrázolni kívánt világra való megfelelő rálátás és kívülről való megfigyelés, mire azonban az esetleges történet és tapasztalat kialakulna, a kilépcs lehetetlenné teszi a hiteles elbeszélői nyelv újrate-

1 Gavin JONES, *American Hungers: The Problem of Poverty in U.S. Literature 1840–1945*, Princeton etc., Princeton University Press, 2008,

2 Barbara KORTE, *Can the Indigent Speak?: Poverty Studies, the Postcolonial and the Global Appeal of Q&A and the White Tiger*, *Connotations*, 20, 2–3. sz., 2010, 293–312., 294.

remtését.³ Ezek alapján tehát a szegénység transzparenciaképtelenségét, a nincstelenség nyelvi paradoxonát a szegénységirodalom alkotásainak formai megoldásai és a nyelvi megformáltsága is visszatükrözik.

Tar Sándor *A mi utcánk* műve kapcsán a szegénységről szóló lehetséges megszólalásmódjainak és esztétikai kérdéseinek eddig kevésbé vizsgált vetületét vizsgálom jelen szövegemben, pontosabban azt, hogy Tar humora, groteszk ábrázolásmódja miképpen illeszkedik a szegénységirodalom hagyományába, illetve hogyan kapcsolódik egymáshoz a periféria világában a részvét és az ezt kiforgató groteszk ábrázolásmód a Tar Sándor-i novellák prózapoétikájában.

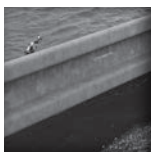
A GROTESZK ÉRTELMEZÉSE I

A groteszk fogalmának meghatározása, fogalmi hálójának tisztázása korántsem egynemű és egyszerű feladat. Berkes Tamás az 1960-as és 1970-es évek groteszkjéről írott monográfiájában a groteszk elméleti jellemzőjeként értelmezésének heterogeneitását, meghatározásának nehézségeit, valamint a groteszk végérvényességgel és a világnézeti megoldottsággal szembeni ellenállását fogalmazza meg.⁴ Geoffrey Harpham a definíciót több tudományterület szempontja felől vizsgálja, és szintén „az esztétikai kategóriák közül legnehezebben megfoghatóknak”⁵ véli. A groteszkről szóló elméleti diskurzus közös pontjaként, a groteszk egyik legfőbb jellemzőjeként jelölhetjük ki azonban a látszólag összeférhetetlen elemek összekapcsolódását. A téma egyik korai értelmezője, Ruskin így fogalmaz: „a groteszk majdnem minden esetben két tényezőtől épül fel: egyszer a nevetségesből, másrészt

3 BORBÉLY Szilárd, Egy elveszett nyelv, *Élet és Irodalom*, 2013. júl. 05., 13.

4 BERKES Tamás, *Senki sem fog nevetni...: Groteszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmában*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 13.

5 Geoffrey HARPHAM, The Grotesque: The First Principles, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 4. sz., 1976, 461–468., 462.



a félelmetesből. Ahhoz mérten, hogy melyik tényező érvényesül, a groteszket két ágra bonthatjuk: a játékos groteszkekre és a szörnyűséges groteszkekre.”⁶ A karnevalisztikus irodalomról írott munkájában Mihail Bahtyin Leonyid Pinszkijt idézve szintén a groteszk kétféle, paradox elemekből létrehozott felépülését hangsúlyozza: „A groteszk, amelyben távoli dolgok kerülnek egymás mellé, összeférhetetlen elemek kapcsolódnak együvé, fejtetőre állnak a megszokott elképzelések, ugyanaz a művészetben, mint a paradox a logikában.”⁷ Philip Thomson értelmezésében szintén az egymással szemben álló minőségek (tragikus, komikus, horrorisztikus, otthonos stb.) egy képbe sűrítését jelöli meg a groteszk egyik alapvető jellemzőjeként.⁸ Szintén kiindulópontul szolgálhat Bahtyin írása mellett Wolfgang Kayser elméleti munkája. Művében⁹ Kayser művészettörténeti és irodalmi kontextusból mutatja be a groteszk történetét, a romantikában és a modernségben találja meg a groteszk fő korszakát. Esztétikai kategóriaként kezeli a groteszket, struktúráként határozva meg azt, amelyben az elborzasztó, rettenetes és komikus, pontosabban a tragikus és komikus elemek egymáshoz való viszonya adja a groteszk különféle változatait.¹⁰ Kayser koncepciójában a groteszk negatív pólusa, a fenyegetettség, kísértetiesség, szorongás és tragikum, a „csúfalkodó és cinikus, végül pedig sátáni nevetés”¹¹ a főszereplő. Ezzel szemben a groteszk elméletének másik alapszövege, Mihail Bahtyin említett műve mind a groteszk legjellemzőbb korszakát, mind pedig annak legelemibb összetevőjét tekintve is különbözik a Kayser által létrehozott elmélettől. Bahtyin nem a tragikum és szorongás elsődlegességét vizsgálja, hanem sokkal inkább a karneváli események és a népi (ki)nevetéskultúra ábrázolási rendszerében közelít tárgyahoz. Bahtyin koncepciójának lényegi eleme, „hogyan az életet abban az ellentmondásos, Janus-arcú teljességében fejezi ki, amely a tagadást és megsemmisülést [...] szintén mint szükségszerű, az igenléstől, az új jobb születéstől elválaszt-

6 John RUSKIN, *The Grottesque Renaissance* = John RUSKIN, *The Stones of Venice*, London, Smith, Elder and Co., 1874, 112–165., 126.

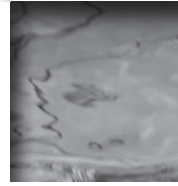
7 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba és RAINCSÁK Réka = Sapiientia Humana: Mihail Bahtyin művei, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 43.

8 Philip THOMSON, *The Grottesque*, London, Methuen, 1972, 27.

9 Wolfgang KAYSER, *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, 184.

10 BERKES, *Senki sem fog...*, 20.

11 KAYSER, *The Grottesque...*, 187.



hatatlan mozzanatokot foglalja magában”,¹² így tehát a tragikum és komikum kettősségében Bahtyin esetében a groteszk fő jellemzői pozitívvá válnak.

KÖNNYEK ÉS RÖHÖGÉS¹³

Miben érhető tetten a távolinak látszó esztétikai kategóriának látszó groteszk jelenléte Tar művében? Angyalosi Gergely kritikájában kiemeli azokat a pontokat, amelyek megvilágítják a kötet groteszkhez, részvéthez kötődő értelmezési lehetőségeit. A Tar-recepciónak mindmáig fő szólamát jelentő valóságközeliséget és a narrációs jellemzők együttesének problematikáját vizsgálva mutatkozik meg Angyalosi számára is Tar Sándor szövegeinek sajátos világa. Már Kálmán C. György is a Tar írásaival foglalkozó kritikák két megközelítésmódját különíti el: az egyik szemlélet a szegények és elhagyatottak közegének ábrázolását hangsúlyozza a novellákban, a másik pedig a prózapoétika felől értelmezi a műveket, vagyis a kritika az ábrázolt tárgy és az ábrázolás módja szerint osztályozza Tar művészetét.¹⁴ *A mi utcánk* prózai nyelve kapcsán a két szempont összekapcsolásával érhető tetten az érvényes megszólalás kérdése, a groteszknek, a szegénység-irodalom etikai problémájának, a részvétnak az összeolvadása, valamint ennek Tarra jellemző beszédmódja és narrációs problematikája.

Amennyiben a groteszk fentebb felsorolt elméleti részkérdései felől közelítünk Tar világához, kiemelhetjük a groteszkre jellemző ambivalencia és paradoxon kérdését. Elfogadva a szakirodalom közös pontjaként hivatkozható tézist, miszerint a groteszk két összeférhetetlen minőség, tárgy

12 BAHTYIN, *François Rabelais művészete...*, 74.

13 ANGYALOSI Gergely, *Könnyegek és röhögés: Tar Sándor: A mi utcánk = ANGYALOSI Gergely, Romtalanítás: Kritikák, esszék, tanulmányok*, 119–124., Budapest, Kijárat Kiadó, 2004, 119.

14 KÁLMÁN C. György, Szabad, függő: Tar Sándor: Lassú teher, *Alföld*, 51, 1. sz., 2000, 79–85.

összeütköztetése, sűrítése, ebben az esetben azt mondjuk, hogy *A mi utcánk* groteszk jellege a szegénység etikai problémájából, valamint a megnyomorítottság kinevetéséből táplálkozik. Mindehhez hozzá kell tennünk azt a novellákra jellemző látásmódot, amely a szövegeknek a megfigyeléseken alapuló – és ilyen módon valóságközeli –, autentikusságában, a már említett beszédmódbeli hitelességben mutatkozik meg. Bár kétségtelen, hogy Tar klausztrófó írói világa sokkal inkább illeszkedik a kayseri elmélet a szorongást előtérbe helyező felfogásához, azonban fontos különbségnek tartom, hogy Tar esetében nem arról van szó, hogy egy otthonos szcénába hirtelen betör a félelmetes, ahol „a borzalmak a hétköznapi élet keretei között jelennek meg”.¹⁵ Sokkal inkább mondhatjuk azt, hogy *A mi utcánkban* létrehozott világ tárgyánál fogva alapvetően idegen és e világ tulajdonságai, valamint az olvasó etikai bevonódása teremti meg a szövegekben szereplő világ nyomasztó, szorongató minőségét.

Bahtyin koncepciójához közelítve a nevetséges elem által létrejött groteszk fogalom felől szintúgy problémásan fogható meg *A mi utcánk*. A Bahtyin által kifejtett életigenlés és a karneváli nevetés általi újjászületés helyett a regényben az – esetleges – életigenlés nyomban visszafordul a tragikum, a kilátástalanság felé. Egy ponton mégis közelíthetünk Bahtyin tipológiájához: a familiáris vásári beszéd kapcsán.¹⁶ Bahtyin kifejti, hogy a karneváli, ünnepi események során a szokott rendek felbomlnak és „egyszerre eszményi és valóságos kapcsolattípus lép életbe az emberek közötti érintkezésben, amilyen a megszokott rendben elképzelhetetlen.”¹⁷ E kapcsolat nyelvi jelenségeket is hoz magával. Jelen témám kapcsán elsősorban a beszéd hierachikus voltára hívnám fel a figyelmet, ugyanis a szegénységirodalom több, nem elsődlegesen az irodalmi regiszterbe tartozó beszédtypust tesz poétikájának elemévé. Bahtyin a familiáris beszédtypus közé sorolja a káromkodásokat és a vásári kultúra különálló beszédműfajának tekintve a komikus hatást, a felszabadító nevetést erősítő elemként szerepelteti azt. A szociografikus indíttatású irodalomban – egészen Móricz nyelvéltől kezdve – a káromkodások a művek jelentésalkotó tényezői, Tar novelláiban pe-

15 BERKES, *Senki sem fog...*, 16.

16 BAHTYIN, *François Rabelais művészete...*, 25.

17 BAHTYIN, *François Rabelais művészete...*, 25.



dig kifejezetten hangsúlyosak. Azt ugyan nem merném megkockáztatni, hogy ennek a beszédmódnak csak a komikum szerepeltetése az egyetlen funkciója, azonban egyetértve Bahtyin meghatározásával, *A mi utcánk* szövegeiben egyszerre tekintem őket a komikum forrásának, illetve a már emlegetett hiteles nyelvi megalkotás alkotóelemeinek. A szegénységirodalom sok esetben – sőt majdnem minden esetben – tragikus hangoltságú. Mintha Milbacher Róbert is erre a jelenségre utalna: a szegénységirodalom „csakis tragikus hangvételben képes megszólaltatni az ábrázolt (többnyire) falusi világot. [...] Mintha a normatív nyelvhasználat volna az egyetlen még emberhez méltó megszólalásmód, miközben a legműveltebbek is, ha nem is használják, de biztosan értik a káromkodás, a trágárság familiáris beszédaktusait.”¹⁸ *A mi utcánk* viszont felhasznál olyan familiárisnak mondható regisztereket is, amelyek szintén lehetnek a komikum forrásai, és a szegénység világa – szegénység nyelve párhuzamba is beleilleszthetőek. Ilyennek mondhatóak az alábbi részletek is: „hamarosan ki kell venni a fél tüdejét. Tüdejét, kérdezem, miért? Hogy elférjen a mája”¹⁹, illetve: „Nem vagy olyan hülye, mondták neki, mintha még egyszer ilyen hülye lennél”²⁰

Tar esetében tehát a tragikum és komikum egymáshoz való viszonyában egyaránt benne rejlik a kayser-i szorongató, negatív groteszk, azonban a félelmetes és fantasztikus elemek hiányoznak. Valamint a bahtyini nevetés pedig nem elsősorban a tragikussal szembeállított felszabadító mozzanatként jelenik meg, a komikum sokkal inkább ellenpontjaként jön létre a szövegekben észlelhető részvétnek, így téve a megjelenített világot groteszkké. Berkes Tamást idézve „az abszurd humornak – groteszk jellegéből következően – szintén az összeférhetetlenség az alapja: komikum és iszonyat néha nagyon közel kerül egymáshoz.”²¹

Tehát *A mi utcánk* című kötet a fent vázolt szempontok alapján két legjellemzőbb, egymással ellentétes fogalma a részvét és a komikus látásmód. Tar Sándor esetében a részvétnek, a plasztikus, hiteles alakoknak több forrása le-

18 MILBACHER Róbert, Czigányiáda avagy a magyar irodalmi kánon esete a Toldival meg A nagyidai cigányokkal, *Élet és Irodalom*, 2017. augusztus 25., 13.

19 TAR Sándor, *A mi utcánk*, Budapest, Magvető Kiadó, 2017, 31.

20 TAR, *A mi...*, 35.

21 BERKES, *Senki sem fog...*, 84.

het. Például a *Hesz Jancsi* című novellában egy elbocsátott csapágygyári munkás figuráját állítja középpontba a szöveg. Az ábrázolási, prózapoétikai sajátosságok felől mutatkozik meg a részvét és az a tárgyismeret, amellyel a szereplő önámítását mutatja be: „Mikor elküldték [a gyárból – K.A.], megígérték neki, hogy amint lehet visszaveszik. [...] Hesz Jancsi azóta a munkaruhát se vette le magáról, abban jár ma is, mint aki csak kiszaladt egy kicsit valamiért. Még most is nekem szólnak, ha olyan baj van, magyarázza Piroska néninek, mert az elhiszi. [...] Néha bemegy busszal Debrecenbe, menni kell, mondja Piroska néninek, üzentek, hogy menjek, mert elakadtak. [...] Jó, jó, mondja Piroska néni, és becsukja utána az ajtót. Aztán előveszi a kis könyvet, és beírja, Hesz J. 2-szer 3.”²² A részvét és komikum együttesének kifejeződése Tar ezen szövegében is a narratológiai sajátosságokban tükröződik leginkább. Hesz Jancsi önámításának ábrázolását mintha egy külső szemlélő mesélné el, azonban az elbeszélő hangvételében a novellafűzér egészére jellemző a bensőséges hang, mintha *A mi utcánk* egy ismeretlen, csak félig kívülálló szereplője beszélne. Több novellában is a tragikus hangot, a megnyomorított életek kesergéseit egyes szám első személyben fogalmazza meg a szerző, mintegy személyesen közvetítve a szegénység tapasztalatát. Ebben a novellában Hesz Jancsi, a gyári munkásból feleslegessé vált ember tulajdonképpeni élethazugságát is így mutatja be a szöveg, azonban a látszólag mindezt toleráló és Jancsi lódtításait elhinni képes Piroska néni motívumával, a szereplő kételkedésére utaló nagyon finom perspektívaváltásával dekonstruálja is azt.

A sok esetben a szegénység világához tartozó alkoholizmus ábrázolása a szövegben is szintén ilyen kettősségben jelenik meg. A *reggel van* című novella főként a szegénységben élők alkoholizmusát, az alkoholfogyasztást mint az ebben a világban élők rendszerét mutatja be, az ivás reggeli rituáléja, az alkoholisták reggeli kézremegése köré építi a szöveget. A részvét szintén egy félig kívülálló narrátor perspektívájából és narrációjából bontakozik ki: „Béres három decit szokott inni, és elvisz egy litert. De reggel más a helyzet. Piroska néni elfordul,

22 TAR, *A mi...*, 15.

tesz a tűzre, vagy belép a spájzba, Béres pedig két marokra fogja a poharat, és megpróbálja a szájához venni. Le is hajol hozzá, nehéz percek ezek.²³ Az itt leírt borivási jelenetben a szöveg érzékelteti a periférián élők szenvedélybetegségét, az alkoholba menekülésüket a kiútatlanság elől. Az ábrázolás szociografikus pontossága, illetve az elbeszélői nézőpontok és hangok is érzékeltetik a jelenetben a bevonódottság, a részvét gesztusait. Ugyanebben a novellában azonban az elbeszélő jelenet kiútatlansága ellenére Tar a komikus elemekkel semlegesíti az alapvetően tragikus, kilátástalan léthelyzetet. Már a novella nyitómondata is komikus alaphangot ad meg: „Piroska néniben van belátás, tudja, hogy kell reggel a bort tölteni.”²⁴ Illetve a kézremegés motívumának ismétlődése is a szereplők alkoholizmusának kinevetését erősíti: „Sudák otthon a tükör előtt próbát tart, pohár vizet emel a szájához, pedig a bor az más.”²⁵

A megnyomorítottakkal való együttérzés kifejezésének és komikummal való feltöltésének, groteszkké tételének egyik legjellemzőbb jelenete a tolószékes történet. *A hőség* című novellában az egyik szereplő, Nagy Jenő, sebesülése miatt kap egy tolószéket, azonban elutasítja annak használatát, így továbbra is felesége, Sárrika hordja őt a kerékpár vázán. A tolószéket végül egy másik szereplő viszi el a Misi nevű kocsmába, ahol minden jelenlévő szeretné hazavinni az eszközt. A novellában groteszk hatást kelt, hogy a licitáló szereplőknek a regényben előzőleg előforduló tragikusnak mondható történeteit a szöveg komikus minőségükben, gúnyolódva idézi vissza. Például a Béres nevű szereplő szintén mozgássérült feleségének történetét a *Béres szomszéd* című novellából ismerhetjük meg. Az asszonyt vagy a férje, vagy a lányuk szállítja ki az udvaron lévő mellékhelyiségbe, ahol aztán tőle tudjuk meg, hogy „ügyse jön belőle semmi, majd bent a melegben, itt nem jó ülni, csupasz fenéke fázik, alulról a lyukból hideg jön.”²⁶ Ugyanez a motívum visszatér *A hőség* című novellában, mégpedig ennek a jeleneteknek a kifordításával: „jött Béres is, azt mondta, látni se bírja, ült benne eleget a kórházban, mikor a hasnyálmirigyét kivették belőle, de az asszonynak jó lenne, ha kivágnák az alját, és egy vedret tennének alá.”²⁷ A jelenetben a többi szereplő viszonya, a licitálás a „bénakocsiért”²⁸ is a novellafűzér korábbi

23 TAR, *A mi...*, 19.

24 TAR, *A mi...*, 19.

25 TAR, *A mi...*, 21.

26 TAR, *A mi...*, 54.

27 TAR, *A mi...*, 140.

28 TAR, *A mi...*, 138.



jeleneteihez hasonlóan alakul, mintegy kifordítva az addig tragikus sorsokat. A novellában a groteszket – már-már karneváli hangulatot – szolgáltatja az rész, amikor a Palkó nevű ló mögé fogják a tolószéket, majd azzal nyargalnak az utcán, és egy beteg, fiatal, a közösségtől elzárt szereplőt a szekérre ültetve mutatják be neki a falut. Ez a közösségi szellemet bemutató rész lehetne ugyan a szentimentalizmus felé elhajló jelenet, azonban a megsemmisítő nevetés gesztusaként érthető motívummal, a kerekesszéket vontató ló szellentésével, a szöveg visszatér a szokott monotonitás, tragikus és nyomasztó közegébe.

Röviden összefoglalva tehát a szociografikus szövegek a szegénységben élők kilátástalanságánál fogva is érzékenységet mutatnak a tragikumhoz. A regények etikai kérdések ábrázolásából adódó sajátossága, valamint „a valóságközeli irályt” fenyegető²⁹ szentimentalizmus ellensúlyozása miatt Tar szövegeiben a groteszk látásmód a periférián élők legsúlyosabb jelenségeinek a komikummal való társításából adódik. Így a bevezetőben megfogalmazott kérdés, hogy melyek a szegénységirodalom elbeszélhetőségének formai, nyelvi lehetőségei és jellemzői, *A mi utcánkat* vizsgálva a következőképpen válaszolható meg: a novellakötet olyan poétikát alkot meg, amely egyrészt nem hagyja figyelmen kívül a szegénység tragikumát, másrészt a komikus elemek alkalmazásával, a narráció játékaival inverz módon mutatja be ezt a világot. Így egy groteszk hangot megalkotva a szövegek részvétteljessége és problémáismerete elkerüli az érzelgőség csapdáját.