

## „BOHÓC-JEL”, KÖTÉL- TÁNCOSSIPKA, ARTISTAORR, HEGEDŰSIPÓ

Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe Argumentum*, 2011. 252 oldal, 136 kép, 4200 Ft

Szabolcsi Miklós esszé-monográfiáját először 1974-ben adta ki a Corvina Kiadó. Az Argumentum jónak látta a 2011-es év végén, kibővített képmelléklettel, a lehető legigényesebb küllemmel újra megjelentetni. A bohóctéma az elmúlt évtizedekben igen népszerűvé vált. Antropológusok, pszichológusok, irodalomkritikusok, esztéták és történészek vizsgálták összetett jelentérendszerét, mely évszázadokon keresztül volt a művészet (színház, képzőművészet, film-művészet) és peremterületei (ünnep és karnevál, cirkusz) kedvelt protagonistája. Enid Welford, Jean Starobinski, Mark Dery, Joseph Durwin, Maurice Lever, Louise Peacock, Wolfgang M. Zucker vagy itthon az Orlóci Edit-féle cirkuszutatósi projektben részt vevő kutatók mind e jelenség magyarázóit. Szilágyi János György *A TENGER FÖLÖTT* című könyvében, egy rövid írásában, a *PHERSU (VÁZLAT)* című cikkben megelőlegezi egy teljes jelentéstörténet feltérképezését célzó kutatás vázlatát. A bohóc cirkusz előtti története, a bohócjáték filozófiai meghatározása alapvető feltétele annak, hogy olyan kérdéseket lehessen feltenni, melyek a XIX. vagy a XX. (vagy akár XXI.) század művészönarcképeire vonatkoznak. Vajon mi van a bohócban, ami arra kényszeríti művészek sokaságát, hogy a sipkáját fejükbe csapják? Mit jelent a művészet, az emberiség vagy a kultúra számára a „bohóc-jel”?

Szabolcsi könyvét össze kell vetnünk Jean Starobinski esszéjével, amelyet 1970-ben – vagyis csak néhány évvel korábban – adtak ki Gefnben, *PORTRAIT DE L'ARTISTE EN SALTIMBANQUE* címen. A neves kutatók egymás iránti megbecsülésének szép példája, hogy az új kiadásban Starobinski előszava előzi meg Szabolcsi bevezetését, aki három gondolatébresztő bevezetésében inkább általánosságban elmélkedik a bohócjelenségről. A két írást ismerve láthatjuk, hogy időnként ugyanazokat a műalkotásokat elemzik, sőt gyakran a hozzájuk fűzött gondolatok is hasonlítanak. Van azonban némi eltérés a vizsgált korszak és műfajok tekintetében.

Gyakran úgy tűnik, Szabolcsi épp azért „ugrál nagyokat” két fejezet között, hogy az egyébként világos gondolatmenet mentén haladó Starobinskitől meg tudja tartani a kielégítő távolságot. Ennek ékes példája Baudelaire munkásságának vizsgálata, ahol Starobinski hosszú elemzése *A VÉN KOMÉDIÁS* eredetijéről és az *EGY HŐSI HALÁL* című prózaversről könyvének egyik legértékesebb része. Szabolcsi ezeket a műveket épp csak megemlíti. Igazi összehasonlításra – Starobinski is megszámlálhatatlan művészeti példával dolgozta fel a témát – itt nincs lehetőségem. Általánosságban elmondható, hogy Starobinski – egyes műalkotásokat érintő – elemzései hosszabbak, korok és szimbólumok alaposabb filozófiai áttekintését is elvégzik, valamint szorosabban is összefüggnek egymással.

Szabolcsi Miklós esszéje fejezetek szerint tematizál – vegyesen a kronologikusan vagy esetlegesen összetartozó – irodalmi, poétikai és képzőművészeti alkotásokat, megtoldva több zenei és filmes példával. A könyv Watteau festményeivel, főképpen Gilles alakjának elemzésével kezdődik. Gilles-ben Szabolcsi először vélte felfedezni, hogy „a bohóc több önmagánál”, vagyis az ábrázolt clown már iránytű, mely az alkotó felé mutat. Gilles és Watteau között az átmenetet a festő életrajzában kereste. Watteau figuráját tanulmányozva kijelölte fogalmi körének időbeli határait; a bohóc korábbi jelentéviszonyait az egyszerűség kedvéért kizárta a gondolkodásából: „a kérdés fellevesésének *sincs értelme*”. Kiválasztotta a *commedia dell'arte* késői Pierrot- és Harlekin-figuráit: a vizsgált kor művészetében aztán a bohócnak pusztán e formái érdekelték. A korszak előzményeihez tartozik még azonban a Shakespeare bohócairól szóló fejezet is. Idézetek segítségével mutat be néhányat a drámaíró nevesebb bohóc- és bolondalakjai közül, azonban azt az előképet, amely már a XIX. századi bohócművészekhez tartozik, Szabolcsi Hamlet alakjában vélte fölfedezni.

Hamlet és Gilles, vagyis az előzmények után következik a romantika váteszművészeinek felsorolása, akik a bohócot alkalmasnak találták az önábrázolásra. Az első oldalakon Szabolcsi rövid kísérletet tesz arra, hogy felvázolja a bohócfigura (számára „bohóc-jel”) egy korai történetének lehetséges kiindulópontjait: így kerül szóba például Bahtyin és a karneváli világ, azonban a gondolatot végül elhagyja. Egy-két,

a bohócokhoz lazán kapcsolódó zenemű és irodalmi alkotás után röviden szól Gaspard Debureau-ról, korának egyik legnevesebb pantomimbohócáról, akit valódi művészként tartott számon a XIX. század francia közönsége. Ezek után az esszé főként a cirkusz témája felé fordul, és az ehhez kapcsolódó műalkotások gyűjtésére szorítkozik. Baudelaire művei közül AVÉN KOMÉDIÁS és az EGY HŐSI HALÁL kerül szóba, ám jelentőségük kifejtését Szabolcsi inkább Starobinskire hagyta. A fejezet végül egy igen nehéz Mallarmé-verssel, a LE PTTRE CHÂTIÉ-vel zárul. A Goncourt testvérek bohócképét főként az életrajzi ihletésű A ZEMGANNÓ TESTVÉREK című regény alapján mutatja be. Itt ejt szót két élesen különböző bohóchagyomány különválásáról: a dermesztő halálbohócok és a lírai clownok elszakadását a francia testvérek munkásságában mutatja be. Verlaine néhány felsorolt verse közül az 1868-as PIERROT és a LE CLOWN kapcsolódik szorosabban a bohócokhoz, a többi Szabolcsi főként a FÉTES GALANTES ciklusból idézi fel. Laforgue költészetében is a bohóckép eddig megfigyelt jellemzői hangsúlyosak, vagyis a bohóc kritikus létmódja, saját – kényszerűen vidám – szerepébe rögzítettsége, ebből fakadó keserű magánya, többlettudása és távolsága az élők és normálisak világától.

E korszak végéhez Szabolcsi Nietzsche ZARATHUSZTRÁ-ját és annak igen összetett jelrendszerét kísérli meg felhasználni, továbbá Paul Cézanne HÚSHAGYÓKEDD, illetve Juan Gris HARLEKIN című festményét. Az esszében ezek után főként olyan zenei alkotások rövid bemutatása következik, ahol ugyan „*még közvetett önarckép sincs*”, viszont tagadhatatlanul az emberi kultúra remekművei. Így szerepelteti Verdi FALSTAFF-ját, Debussy alkotásait és a PETRUSKÁ-t Sztaravinszkijtől, valamint Schönberg PIERROT LUNAIRE-jét. A zenés példák után a századvég és a XX. század elejének olyan képzőművészeti példái következnek, melyeket főképp a cirkusz tarka világa ihletett, és amelyek a porond különböző látványosságait: artistákat, vadállatokat és ritkán bohócokat mutatnak be. Ezt hosszú és gazdagon illusztrált Picasso-fejezet követi, ahol helyenként elkülönül a cirkusz uralta képi világ és a kifejezetten a bohócp problémákat boncolgató, olykor önábrázoló festőművészet. Picasso képeinek elemzése gyűjtőpontja lett az esszének, egészen az 1915. évig, amikor Picasso egy időre megvált a bohócönarckép témájától.

A bohóctéma a szürrealizmus alkotói számára is meghatározó jelentőségű, még akkor is, ha „*a bohóc már nem egyedi önarckép többé*”. A PARADE balett munkaközössége számára ismét az egész világ cirkusszá változott. Ensor karneváli cirkusztémáját és gúnyos álarcait számtalan alkotásán megcsodálhatjuk. Rouault festészetét Szabolcsi nem köti Ensorhoz, bohóca mégis az előzőhöz hasonlóan a társadalomkritika arcát, maszkját jelenti. A cirkusz újabb nagy rajongója, Chagall művészetének elemzésekor az esszé az akrobaták és a híres Hegedűsök figuráit ismerteti meg velünk. A nyugati példák után Szabolcsi először fordul kelet felé, ahol Blok – főként „*szélsőséges miszticizmusában*” bemutatott – költészete a vizsgálat tárgya. A KOMÉDIÁSDI című mű, melyet Mejerhold bábszínpadra is alkalmaz, kiemelkedik a többi alkotás közül. Apollinaire művészetével kapcsolatban is felmerül a bohóc ősi, mágikus-rituális eredete, mivel a figura nála Hermes Trismegistos isteni tanítványa volt. A KAFKA TERMÉSZETSZÍNHÁZA című fejezetben az esszé olyan műveket mutat be, mint az AMERIKA Oklahoma-fejezete, az ELSŐ BÁNAT, Az ÉHEZŐMŰVÉSZ, a JOSEPHINE és Az ODÚ. A „*bohócjel*” és a művészönarcképek elemzéséhez visszatérve Karinthy Frigyes A CIRKUSZ című alkotása kerül reflektorfénybe. A CIRKUSZ a kötet egyik ihlető munkája, az író bohócképe a magányos, a komikusskatulyából kilépni képtelen művész fájdalmas panasza. A bohóc Karinthy számára nem allegória vagy szimbólum, hanem valódi probléma: a bohócsipka ragaszkodik ahhoz, aki felvette, és nem ereszi. A műben szereplő cirkuszvilág Szabolcsi számára e kivételes fejezetben végre valóban másodlagos.

A háborús évek avantgárdja a tabudöngető, csúfolódó és társadalomkritikus bohócot honosította műalkotásai számára, egy olyan világban, melyet szeretett eleve cirkuszként elképzelni. Szabolcsi főként a „*bohócjel*” politikai súlyának növekedését mutatná be. Az esszé azonban ismét félbehagyja a változások feltérképezését, és újabb kitérőt tesz, ezúttal Thomas Mann írásai felé. A HALÁL VELENCÉBEN, a MARIO és a VARÁZSLÓ után egy hosszú FELIX KRULL-idézet következik, ez utóbbi – egy cirkuszélmény leírása – tartalmaz néhány, a bohóccal kapcsolatban megfogalmazott gondolatot is. Szabolcsi a két világháború közötti időszakból csak néhány bohócönarcképet említ, részletesen csak Aba-Novák Vilmos cirkuszi témájú munkásságáról be-

szél. Egy újabb, a cirkuszi témákkal általánosabban foglalkozó fejezetében Max Jacob festményei mellett megemlíti néhány magyar példát is: Babits Mihály A VÉN KÖTÉLTÁNCOS-ÁT, Kosztolányi Dezső versét, az ESTI KORNÉL ÉNEKÉ-T. Paul Klee művészetét illetően Szabolcsi újra a bohóccal kapcsolatos kérdéseket tesz fel: a jelképekben és a szimbólumok mélységében gondolkodó festő gazdag forrás. A FOGOLY PIERROT, A MÉLYSÉG BOLONDJA, A CLOWN vagy a KOMIKUSOK REKLÁMLAPJA mind említésre méltó. Utána Joan Miró antiintellektualizmusában keresi röviden a – főként műcímekben – elrejtőzni látszó bohócnomokat. Külön fejezetet szentel Jung *Trickster*-archetípusának, amelyet a „bohóc-jel”-lel azonosít, rámutatva arra az igényre, mely a XX. századnak ezekben az éveiben a tudományos megalapozás és a művészi jelek filozófiai alkalmazása irányában megmutatkozott. Az egyre rövidülő fejezetek közül ezután következik Szabolcsi első filmművészeti tárgyú elemzése. Chaplin bohócságának rövid bemutatása a CIRCUSZ című filmben önmagában is értékes, hisz a szó egy új értelmében válik a bohóc művészönarcképpé. Mindez akár a bohócfigurák jelenléteinek általános kérdését is felvethette volna a hagyományos burleszk alkotásaiban: Buster Keaton filmjeiben vagy a STAN ÉS PAN-produkciókban.

A szocialista forradalom, a kommunizmus győzelmének álma természetesen Szabolcsi esszéjében is a „bohóc-jel” „nagy fordulatát” és felértékelődését kellett, hogy jelentse. A jelnek ki kell üresednie, és semlegesítenie kell, hogy egy új ideál termékeny szimbólumává válhasson. Beckmann és Brecht olykor dühös és megvető, de mindig társadalomkritikus bohócai mellé illusztráció A TRAPÉZ, a KETTŐS PORTRÉ KARNEVÁLON, AZ ÉJSZAKA ÉS a PIERRETTE ÉS CLOWN. Az esszé következő része a további harcos példákat sorjázza: Nezval „tömeggel együtt élő »népi« jellegű akrobatája”, Alberti keserű szürrealizmusa is arra szolgált, hogy „a Bohócok groteszk-fájdalmas alakjait hátrahagyja – az útkeresés, a zavar, a meghasonlás elmúlt jelzőiül”. A szocialista művészönarckép magyar modelljét Derkovits Gyula proletárartistájában találta meg, aki „a lánctörő erőművész alakjában egyszerre gúzsba kötött harcos és láncát tépő proletár”. A Fernand Léger litográfiai szereplő munkásartisták, gyárcirkuszok is szorosan ehhez tartoznak.

A második világháború idején ritkult az ön-

arcképként funkcionáló bohócok előfordulása a művészetben. Szabolcsi Michaux CLOWN és Rózewicz HUSBÓDÉK című versét idézi, melyeket jellemzőnek talált a mézárulás éveire. Itthon Vajda Lajos maszkjai képviselték a Szabolcsi által feltételezett hagyományt. A Marcel Carné rendezésében, Jean-Louis Barrault főszereplésével (ráadásul a főszereplő neve beszélő név: Baptiste Debureau) készült film, a LES ENFANTS DU PARADIS újra egy kritikus hangú, de nevető bohócot kínál ezekben a vészterhes időkben. A második világháború volt az oka, hogy „[a] »cirkusz« fenyegető, félelmes hangsúllyal jelenik meg a legújabb korban”.

Szabolcsi az 1945 utáni évekből újabb példákat keresett arra, ahogy a világ cirkuszként mutatkozik meg. Így talált rá Déry Tibor novellájára, Picasso újabb korszakának festményeire – melyeket azonban már elsősorban az öregségélményhez kapcsol – és Bernard Buffet szomorú bohócarcaira is. Egy újabb filmes példa: Ingmar Bergman A KOMÉDIÁSOK ALKONYA ismét a rémséges, félelemkeltő bohócok népszerűvé válását mutatja meg, míg Heinrich Böll regénye a keserű bohócsorsot juttatja eszébe. Sőt, az EGY BOHÓC NÉZETÉI-ben az esszé ismét művészönarcképet vél felfedezni, ezzel újra felvetve a művészek bohócntudatának kérdését a műalkotásokban. Nossack utánzóművésze és Günter Grass doboló törpéje követte Böll bohócat, akiket Szabolcsi szintén ehhez a tradícióhoz sorol. Fellini a XX. század cirkuszainak és bohócainak egyik legnagyobb rajongója volt, számtalan filmjében szerepeltette kedvenceit (ORSZÁGÚTON, NYOLC ÉS FÉL, SATYRICON és a féldokumentarista BOHÓCOK). Fellini írásaiban is gyakran tekintett magára bohócként. Szabolcsi a bohócokkal kapcsolatos filmművészeti alkotásként mutatja be Marcel Camus FEKETE ORFEUSZ-ÁT és Alexander Kluge AZ ARTISTÁK A CIRCUSZ KUPOLÁJA ALATT című filmjét is. Az esszé utolsó előtti fejezetében a hatvanas évek magyar műveivel foglalkozik. Kondor Béla valóban érdekes bohócai mellett Bálint Endre és Anna Margit műveit is megemlíti, majd Garai Gábor ARTISTÁK című versének végtelenül kimerítő elemzésével zárja a művek sorát.

\*

Az esszében el voltak rejtve egy ígéretes bohóckép nyomai: bármennyit bolyongjon is Szabolcsi (vagy Starobinski) a fogalmak útvesztőjében,

megállapításai – sokszor fel sem ismert – összefüggésekkel kecsgetettek, és a zavaros felület alatt felsejlett egy mélységesen emberi és ősi idea a bohóc képében. Rögtön az esszé kezdetén kiderült ez: Shakespeare drámáinak szereplői valóban bemutatták a bohóc-bolond jelentésvilág fordulópontjait. A *jester* és *bouffon* (melyek nem tökéletesen felelnek meg a magyar *udvari bolond* fogalomnak) szerep intézményesülése is erre a korra esett, éppúgy, mint a nagyvárosi karneválok bahtyini (rabelais-i) forgataga, előadók között a rituális bohócokkal, játszott és valódi félkegyelműekkel, akik még nem rendelődtek alá az ész felsőbbrendűségnek.

Szabolcsi esszéjében elszórt megjegyzésekből felfedezhető egy különleges, később meghatározóvá váló bohócjelenség, melyet ő halálbohócoknak nevezett el. Gaspard Debureau-hoz kapcsolódik egy – Szabolcsi által le nem írt – történet: 1842-ben a Théâtre des Funambules színpadán egy rendhagyó zárójelenetben elesett, de a megkezdett bohócjátékot félbehagyva nem pattant fel, nem ugrott talpra, mint ahogy a bohócnak illene. A bohóc lent maradt, a függőnyt néma csendben eresztették a Debureau formálta szereplő holttestére. Az előadást ekkor még óriási felháborodás kísérte, viszont a művészeket az elkövetkező másfél évszázadban egyre inkább foglalkoztatta a bohóc halálának ambivalens és riasztó képze. Ehhez a hagyományhoz kapcsolódik az esszében említettek közül Verlaine PIERROT című verse és A ZEMGANNÓ TESTVÉREK, ahogy később Michaux és Rózevicz munkái és Vajda Lajos maskjai is. Főképp a filmes bohócok között vált jelentőssé e hagyomány. Bergman A KOMÉDIÁSOK ALKONYA című filmje az egyik első példája ennek. A tendencia ma egyébként a populáris filmipar termékeiben is viszszaalakult.

A bohóc az emberi világ halhatatlan kritikusa. A középkori karneválok idején még apofatikus (a fennálló rendet megerősítő) kritikát mondott, megerősítette az ünnep keretein kívül uralkodó társadalmi hierarchiát annak kigúnyolásával. A XIX. századtól azonban éppen az tette vonzóvá a művészek számára, hogy a kritikája „felszabadult”, őszintévé vált. Ugyanakkor megtartotta világon kívül rekesztettségét, kritikája átpolitizálódott és kriminalizálódott. Magányos mindentudóként bírálja a társadal-

mat és az emberi világot érthetetlen bohócnyelvén. Ez a hagyomány, melyet követve Szabolcsi esszéje valóban a korszak művész- és bohócönarcképeinek vállalt feltérképezését jelenthette volna, de sajnos az elemzésenként elszórt gondolatok végül nem álltak össze. A váteszköltészet számtalan példája mellett (Verlaine: LE CLOWN-ja; Laforgue versei) erre példák Rouault képei, ahol a karneváli bohóchoz némileg hasonlóan eltávolítja „a társadalom megmerevedett korlátait, a polgári hazugságokat és lepleket”. Karinthy Frigyes A CIRKUSZ-a így őszinte bohócönarcképnek bizonyult. Fájdalmas önvallomása nem csupán a kor művészeről vagy önmagáról: a bohócszerepről is igen sokat elárult; az elemzésben az irodalmi világ cirkuszallegóriája érdektelen egy ilyen felismerés mellett. Heinrich Böll regényének magányos bohócáról – melyet ugyan speciálisként tüntetett fel – Szabolcsi azt írja „*ma bolondnak, clownnak kell lenni, hogy groteszk-fonák módon a társadalomról s a társadalomnak elmondhassa az igazságot*”. Rögtön Hamlet szavait idézhetjük; a világon kívül álló, kritikus hangú bohócok és bolondok juthatnak eszünkbe.

A bohócfigura igen szövevényes, ugyanakkor – Szabolcsi elő- és utószavában megtagadott – összefüggő jelentéstartó története bizonyos műalkotások elemzésekor mégis realizálódik. Olyan művészeket emelt ki, akik az alkotás során maguk is tevékenyen keresték a régi jeleket, a bohóc ösképét. Idesorolja Apollinaire költészetét, de Picasso és Klee festésze is a szimbólumok mitológikus múltját faggatja. Szabolcsi még elméletet is hoz: Jung archetípusa elsősorban nem a bohócfigura, hanem a *Trickster* annál jóval szélesebb kategóriáját jelenti. A bohóc itt először jelenik meg a kultúra „jeleként”, történetiségében tapasztalható motívumként; az esszé állítólagos tárgya végre némi figyelemben részesül.

Egy-két utalás bizonyos művészek munkásságával kapcsolatban a *szalosz-jurogyiviv* hagyományához vezethet, mely a bohóc főképp orosz, ortodox-keresztény jelentéstartó történetét hordozza. Így érthető meg Alekszandr Blok KOMÉDIÁSDI című darabja is. Ehhez kapcsolódik, hogy egyre mélyülő katolicizmusában Rouault-nál a bohóc az Isten előtti megalázkodás szimbólumává vált: „[m]indannyian többé-kevésbé bohócok vagyunk”. Fellini bohócainak felemlegetése is előremutató, aki az esszében sajnos nem szereplő Fehér bohóc és az Augustzt bohóc szembenállásával (a

cirkuszzemiotika hagyományos párosa) modellezte nem csupán saját művészi világát, de a társadalmat is.

A kötet legfontosabb problémája Szabolcsi fogalmainak tisztázatlansága. A címben az angolszász „clown” szót használja, ugyanakkor a művészetet vizsgált időszakában mindig a francia és olasz *commedia dell'arte*ből eredő Pierrot-t és Harlekin-t keresi. Később a protagonistát mégis egyedül a cirkusz jelenségéhez kapcsolt bohócok képében véli felismerni, melyek azonban nem azonosak Pierrot-val vagy Harlekin-nel, ráadásul egyik sem az udvari bolondokat „váltotta le” a XIX. században. Miután a fogalmi tisztaságot feladta, már nem volt nehéz azonosítást feltételezni a bohóc és a cirkusz bármely teremtménye között. Gyakran előfordul, hogy hiányzik a művészönarckép vagy bohóc – esetleg mindkettő – az idézett alkotásokból. Az első fejezetekben Szabolcsi a romantikus művészek után kutat, akik a bohócsipkát választották művészidentitásuk meghatározó szimbólumául. A romantikus művész váteszöntudata gyakran megragadott hasonló karaktereket, ezt Szabolcsi Miklós nagyon jól látta. Így mosódott össze a bohóc figurája AZ ALBATROSZ madarának figurájával, vagy a romantikusok számára oly kedves Próféta-szimbólummal, de ugyanúgy a TOLDI ESTÉJE és az ŐSZIKÉK ciklus „*vén pincér*”, „*elaggott rikkancs*”, „*tamburás öregúr*” alakja is a clownnal azonosul.

Valachi Anna (az utószóban) nem mulasztja el Szabolcsi Miklós bátorságának méltatását, hogy olyan szerzőket mert bevonni a vizsgálódásba, mint Carl Gustav Jung vagy Friedrich Nietzsche. Megfontolandó azért, hogy a ZARATHUSZTRA bohóca – Nietzsche nem könnyen felfejthető jelrendszerében – a kor művészenek önarcképeként szerepelhet-e. Szabolcsi afeletti igyekezetében, hogy a legnagyobbakat szerepeltesse, gyakran eltekintett esszéje tárgyától: Verdi, Debussy és Sztravinszkij sem maradtak ki, Ensor maszkjai „*bohócalarcokká*” lettek az esszé kedvéért, ahogy Chagall zsidó hagyományokhoz kapcsolódó Hegedűse is bukfencet vetett, és klasszikus bohóccá változott. Olyan izgalmas szerzőknél is, mint Apollinaire, figyelmen kívül hagyta a Hermes Trismegistos nyújtotta lehetőségeket, és a „*kis kötéláncos*” vált az elemzés központi figurájává, aki a bohóc „*új alakja*” az esszében. Kafka írásai is erősen túl-

feszítették a kereteket egy a bohócról és a művészönarcképről szóló írásban. Thomas Mann FELIX KRULL-idézete Szabolcsi szerint csöppet sem fontos része a regénynek, így nem is világos, miért érdemes elemezni.

A kötelező – az új kiadásban érintetlenül hagyott – kommunista sallangok sok ellentmondást hoztak a szövegbe: Nezval és Derkovits műveiben vagy Garai Gábor – igen határozottan mozgalmi jellegű, szocialista – programversében sem találni bohócokat. Sajnos nem a megkövetelt terminusokkal volt baj (ahogy Valachi Anna írja), hanem azzal, hogy az ideológia az egész esszét eltorzítja. Szabolcsi műelemzései tehát rapszodikusan kapcsolódnak az esszé vállalt témájához: gyakran ígéretes példákat nem fejtenek ki, míg – a „*bohóc-jel*” szempontjából – marginális alkotások túlságosan is hangsúlyossá válnak. Zárómegjegyzései világosan megmutatják ennek okait: kifejti, hogy nem is törekszik egyensúlyra az egyéni művészek és a „*bohóc-jel*” bemutatása között. Már a 25. oldalon elárulja, hogy szerinte a bohóc szinte végtelen jelentéstípusa alakulhatott ki, melynek jelentése egyenként sem tisztázható. A művészek bemutatása a könyvben mindig alapos, Szabolcsi ünnepelte az egyéniségeket: az egymáshoz hasonlító és egymástól különböző individuumok között a „*bohóc-jel*” (avagy a bohócfigura jelentése) irreleváns maradt, szabadon alakult át műalkotásról műalkotásra.

Nem lett volna nehéz mentőövet dobni Szabolcsi Miklósnak. Elég lett volna az 1974-es íráshoz 1992-es cikkét csatolni, mely a *Café Babel* hátsójain jelent meg. Ebben ugyanis sok csorbát kiköszörült a neves tudós. Míg az esszében azt olvastuk: a bohóchoz egyik oldalról a kókler, szédelő, szélhámós, másiktól a bolond – az udvari bolond –, a valódi vagy játszott együgyű s végül a félkegyelmű tartozott, Szabolcsi ezek egyikéről sem értekezett, pedig egy sereg példáját lelhetne volna fel a vizsgált kor művészetében. A *Café Babel* cikkében már számos műalkotást sorol fel hozzá. Több mű példáján megmutatta végre az orosz *szalosz-jurogyivij* hagyomány egységes képét. A – továbbra is a strukturalista fogalomként domináló – „*bohóc-jel*”-et egységes történetiségében fogta fel, melynek vizsgálható jelentéstörténete van: a művek pedig már nem mindenhatóak, bohócaik néha alárendelődnek a szimbólum éppen domináns jelentéshalma-

zának. Azonban a *Café Babel*ben megjelent cikk nem került be a 2011-es kiadásba. Annak hiányában az esszé inkább szabad asszociációs-rozattá, egy tudós ember kedvenc műveinek albumává vált, mely destruálja a „bohóc-jel” képzetét. Tagadja a fogalom magjának definiálhatóságát, a clownt csak díszítőelemmé degradálja. Így az írás önmagát tette irrelevánssá. Ha semmit nem tudhatunk a bohócról, akkor vajon

a művészek sem tudtak semmit, akik fejükre illesztették a sipkáját? Ha a jel és az individuumok harcában elvérzett az előbbi, akkor ez a könyv kizárólag az individuumokról szól? Sajnos a számtalan műalkotás közül sokról a szöveg azt is elárulja, hogy még csak nem is önarckép. Miről szól hát Szabolcsi könyve?

*Bársony Márton*