



„*En bohóc vagyok és szeretem a fölösleges dolgokat.*”

FÜST MILÁN POLITIKAI GROTESZKJE, A SANDA BOHÓC

„Ezek marionettek.” Így kezdődik a Füst Milán kisregénye, *A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai* elébe helyezett *Tájékoztató*.¹ A marionettek és a bábszínház képei azonban korántsem az ifjúságnak szóló művet előlegeznek.

Füstnek ez a kései, prózájának világától igencsak elütő műve 1957-es megjelenése óta kevés figyelmet kapott.² A két Füst-monográfia, Somlyó György és Schein Gáboré, nem szól róla. (Pedig 1981-ben még musical is készült belőle a Vígszínházban.³)

A sanda bohóc a modern magyar groteszk irodalom első képviselőjének tekinthető, két korábbi vélemény szerint is;⁴ azt azonban még nem vizsgálták – ahogy a kisregény átfogó értelmezésére sem vállalkozott még senki –, hogy hogyan töltheti be ezen irodalomtörténeti hagyománynarratíva hiányzó láncszemének szerepét, egyszerűen mondvá, Karinthy és Örkény között.

A továbbiakban emellett annak a Füst-életműben egyedülálló érdeklődésnek és szatirikus kritikai viszonyulásnak az értelmezésére vállalkozom, amellyel a kisregény a két háború közti időszak és az 1950-es évek első felének politikai viszonyai felé fordul. *A sanda bohóc* ugyanis nem szatíra, de a Horthy- és a Rákosi-korszakokat igyekszik a groteszk látásmód poétikai eszközeivel neveltségessé tenni.⁵

¹ Kiadásai: (1) Füst Milán: *A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai*, Magvető, Budapest, 1957; (2) *Kis regények*, 2, Magvető, Budapest, 1958, 421–544; (3) *Kis regények*, 2, bővített kiadás, 2, Magvető, Budapest, 1977, 343–465; (4) *A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai*, s. a. r., utószó Fazakas István, Fekete Sas, Budapest, 2004. – A zárójelbe tett oldalszámok, ha másként nem jelzem, az 1977-es (3) kiadásra vonatkoznak.

² A két legkifejtettebb, ám így is néhány sornyi értelmezési kísérlet: Somlyó György: *Miért szeretem A sanda bohócot?*, in *Uő: Füst Milán vagy a Lesütöttszemű Ember*, Balassi, Budapest, 1993, 223–224; Bori Imre: *A prózairó Füst Milán*, in *Prózatörténeti tanulmányok*, Forum–Akadémiai, Újvidék–Budapest, 1993, 181–224, 218. Röviden foglalkoznak a kisregénnyel ezenkívül – a megjelenéskori néhány rövid kritikát nem említve – az alábbi közlemények: Bernáth István: *Köszöntő helyett*, in *Kortárs* 1958/8, 219–221; Kis Pintér Imre: *Füst Milán*, in *A magyar irodalom története 1945–1975*, 4 köt., szerk. Béládi Miklós, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986, 2/1:152–159; Herceg János: *Füst Milánról ünnepélyesen*, in *Híd* 1988/7–8, 941–943; Hódi Éva: *Három szerep: a bohóc, a törpe és a hajóskapitány*, in *Híd* 1988/7–8, 944–949.

³ Zeneszerző: Presser Gábor, dramaturg: Radnóti Zsuzsa, rendező: Valló Péter.

⁴ Alexa Károly szerint a mű „valószínűleg az első groteszk regénye irodalmunknak.” Alexa Károly: *Füst Milán kisregényei*, in *Kritika* 1978/7, 20–21, 21. Somlyó György pedig azt írja, „a magyar irodalomban az abszurd groteszk első jelentős megjelenése.” Somlyó György: *Miért szeretem A sanda bohócot?* 223. Ám kritikáról, illetve rövid, alkalmi írásról lévén szó, állításukat egyikük sem fejtette ki bővebben.

⁵ A kisregényről néhány éve rövid szócikket írtam, melynek néhány megállapítását itt újra felhasználom: *Füst Milán: A sanda bohóc, Goldnágel Efráim csodálatos kalandjai*, in *Magyar irodalmi művek 1956–2016*, főszerk. Falusi Márton és Pécsi Györgyi, MMA Lexikonok, MMA

Keletkezés

1956. szeptember 12-i keltezésű az a rövid „kérelem”, amelynek kíséretében Füst a kiadónak elküldte *A sanda bohóc* autográf javításokkal ellátott gépiratát.⁶ A levélben a szöveg – Füst minden munkájára jellemző – egyedi helyesírásának megőrzését kérte a kiadó és a nyomda munkatársaitól, a „Metteur Elvtárs”-tól pedig a legnagyobb gondosságot. Az első, 1957-es kiadás ennek ellenére az akadémiai helyesíráshoz igazította Füst magánhangzóinak hosszúságát, egybe- és különírásait stb., az egy évvel későbbi *Kis regényekben* azonban már a szerzői akaratnak megfelelő változat szerepel, és ugyanígy olvasható az azóta megjelent többi kiadás is.

A kézirat őszi leadása (befejezése) és áprilisi megjelenése⁷ között zajlott le a forradalom, majd nyomában megkezdődött a megtorlás. A mű keletkezését ez természetesen nem befolyásolta, abból a szempontból azonban figyelemre méltó körülmény, hogy *A sanda bohóc* a maga groteszk nyelvével, történetével és pikareszk szerkezetével együtt egyaránt adja a feudális-kapitalista Horthy-korszak és az erőszakosan kollektívizáló, sztálinista Rákosi-rendszer kritikáját, úgy, hogy neveltség tárgyává teszi őket. Épp ezért jelenhetett meg valószínűleg 1957 tavaszán, mert még a forradalom előtt fogadták el a kiadó következő évi tervei között (ebben Füst tekintélye és különössége ellenére kinyilvánított elköteleződése is szerepet játszhatott).⁸ Hiszen Füstnek a forradalom napjaiban kifejtett tevékenysége, nyilatkozatai épp elég alapot szolgáltathattak volna a retorziókra.

Egy október 18-án Galsai Pongrácnak írt levelében említi Füst *A sanda bohóc*ot mint a Magvetőnek már leadott szöveget, amelyet viszont – Galsainak a Dunántúl folyóiratba kézirat után érdeklődő felkérésére válaszul – folyóiratban is szívesen közölné, hosszúsága miatt akár folytatásokban is. „Hogy ez való-e folyóiratba, vagy sem, azt nem tudom” – írja,⁹ és a lap nem is hozta le a kisregényt, mivel 1956 végi utolsó számával (melynek lapzártája október 10-én volt) megszűnt.¹⁰ A terjedelem feltehetően nem lett volna a közlés akadályja, hiszen Füstöt Galsai a lapban többször is idézi, egyetértéssel és tisztelettel.¹¹

A marionettfigurák kulturális jelentősége hosszú ideig foglalkoztatta Füstöt. 1956 áprilisában jelent meg a Csillagban *Naplójegyzetek* cím alatt három összefüggő mini-

Kiadó, Budapest, 2021, 15–16, ill. <http://mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/a-sanda-bohoc-goldnagel-efraim-csodalatos-kalandjai>.

⁶ A gépirat három mindenben egyező példányát a PIM Kézirattára őrzi (V.4140/7/1–3). A levél szövege megjelent: *Utószó*, in Füst Milán: *A sanda bohóc...*, 2004, 137.

⁷ *Uj könyvek*, in *Népszabadság*, 1957. ápr. 10., 8.

⁸ Ahogy akkoriban mondták, a könyvkiadásban csak 1957-ben verték le a forradalmat. Lásd Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány: A kora kádárizmus ideológiája*, Magvető, Budapest, 1998, 122–126; Ständeisky Éva: *Az írók és a hatalom, 1956–1963*, 1956-os Intézet, Budapest, 1996, 213–218.

⁹ Füst Milán *Összegyűjtött levelei*, szerk. Szilágyi Judit és Petrányi Ilona, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2002, 1023. sz. levél.

¹⁰ A Dunántúl 1956. évi 5–6. száma címlapján a következő szöveg olvasható: „A címlapra szánt rajz az október 23-a utáni, budapesti harcokban megsemmisült. Különben a folyóirat lapzártája október 10-én volt és most változatlan tartalommal jelenik meg.”

¹¹ Egy évvel korábban például Füst-stílusparódiát jelentett meg: *Széljegyzet Füst Milán modorában*, in *Dunántúl* 1955/12, 87.

esszéje: az első *A kínai művészekről*, a második *A bohócokról*, a harmadik pedig *A bábjátékról* címet viseli.¹² Ezekre az írásokra később még visszatérek. Goldnágel Efráim alakja felbukkan két 1956 augusztusában publikált mesében, az *Egy kutyus meg a cica* és a *Bambu meg a zsiráf* címűekben (utóbbi *Zsiráfkönyv* címen önálló kötetben is megjelent) – ezek tulajdonképpen *A sanda bohócból* kimaradt epizódokként olvashatók, a kisregény apokrifjai, ám bennük egyértelműen a mese poétikája érvényesül, bármiféle groteszk nélkül.¹³

A groteszk hagyományai

Az előbb idézett levélben Füst „életem első groteszk munkája”-ként említi a kisregényt. A „groteszk” kifejezés ekkor – 1956 őszén – nem egészen abban az értelemben volt irodalmi művekkel kapcsolatos terminus, mint ma. A groteszkról mint esztétikai minőségről szóló első megalapozó monográfia, Wolfgang Kayser műve *A sanda bohóccal* egy évben, 1957-ben jelent meg. A kelet-európai groteszk irányzat az ötvenes évek végén kezdett teret nyerni a lengyel és a cseh irodalomban, majd a hatvanas évek közepén Magyarországon is, idehaza elsősorban Örkény munkáinak köszönhetően.¹⁴ Füst tehát nem abban az értelemben használta a szót, mint ahogy ma – a hatvanas évek óta – értjük: nála nem a realista kódokat kezdi ki így vagy úgy a groteszk látásmód, nem az egzisztencializmus abszurdfogalmát semlegesíti politikailag a hatalomnak a kisember általi kinevetése formájában, hanem a modernizmuson (melybe az avantgárd is beleértendő) és a romantikán átszűrt ősi formákhoz kapcsolódó kifejezőmód. Ami azonban nagyon is politizáló beszéd.

A füsti groteszkfeldolgozás nem a kisemberre összpontosító politikai szatíra, hanem sokkal inkább a Bahtyin elemezte – középkori, majd újraértő romantikus – groteszkkal egyezik.¹⁵ Bahtyin felfogásában a groteszk ambivalens minőség: az általa kiváltott nevetés mindig megsemmisít és újat teremt, egyszerre tagadja és igenli a fennálló világot; a karneváli nevetés az újjászületéshez vezet el. Születés és halál, komikum és tragikum kettősségei nem ellentétes viszonyokat jelentenek, hanem az élet teljességét, a – reneszánsz, majd a felvilágosodás által kettéhasított – dichotómiák helyetti egységre utalnak. A groteszk ábrázolásban sem a test, sem a szubjektum, sem az emberi élet nem lezár, kész valami, nem válik szét az őt körülvevő világtól és a többi testtől, más létezőktől; nincs individualitás, a groteszk valamiféle kollektív tu-

¹² Füst Milán: *Naplójegyzetek*, in *Csillag* 1956/4, 797–799. Kötetben (1959-es keltezéssel, a *Csillag*-beli megjelenést nem említve): „Kései naplójegyzetek a kínai művészekről”, in Füst Milán: *Írni: Cikk, bírálatok, visszaemlékezések, útirajzok, alkalmi megnyilatkozások*, 2 köt., s. a. r. Szilágyi Judit, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2014, 2:232–236.

¹³ Füst Milán: *Egy kutyus meg a cica*, in *Úó: Összegyűjtött elbeszélései II.: Egy nap története Dídó leányom életéből*, szerk. Petrányi Ilona, Fekete Sas, Budapest, 2003, 334–336; *Bambu meg a zsiráf*, in *Úó.*, 337–339.

¹⁴ Berkes Tamás: *Senki sem fog nevetni: Groteszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmában*, Gondolat, Budapest, 1990, 13–52.

¹⁵ Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája; Rabelais és Gogol: A szó művészete és a népi nevetéskultúra; Szatíra*, ford. Raincsák Réka és Könczöl Csaba, Osiris, Budapest, 2002, 27–64.

dattal bír. Ez az ábrázolás a dolgokat változásuk, átalakulásuk közben jeleníti meg, a változás két pólusát egymástól nem elválasztva.¹⁶

A groteszk emellett (a középkori a romantikus és az azt továbbfejlesztő modernista egyaránt) „egy másik világ, egy másik világrend, egy másik életberendezés lehetőségét csillantja föl.”¹⁷ E jellegzetessége révén érintkezik a groteszk ábrázolásmód és szemlélet a társadalmi szatírák és az utópiák (swifti, sterne-i) formáival. A „másik világ” lehet egy hajdanvolt aranykor, de lehet az ismert világgal párhuzamosan létező lehetséges világ is, az ismert világ fonákja, fejtetőre állítása. A Füst Milán-i groteszk mind a költészetében, mind *A sanda bohóc*ban e sémákat mozgósítja, a kisregényben – a szatíra felé elmozdulva – a másik világ bemutatásának szubverzív politikai lehetőségeit is kiaknázza.

A marionettfigurák és a bábszínház a groteszk fontos motívumai, különösen a romantikus groteszkben¹⁸ – de mint Bahtyin megjegyzi, a népi groteszknek is jellemző eleme ez, a vásári komédiákhoz kapcsolódva. A romantika életfelfogása szerint azok „az idegen erők, amelyek az emberek életét irányítják, marionettfigurákká változtatják őket.”¹⁹

A marionett-bábszínház és a cirkusz Füstnél nem válik szét: a kettő ugyanannak az univerzális népi kultúrának az eleme. (Ez a kultúrafelfogás, akárcsak Bahtyin groteszkről kifejtett nézetei, a középkor világában gyökerezik. A „népi” itt nem az elit kultúra ellenfogalma, a kettőt megkülönböztetni anakronizmus volna.)²⁰ Így lehet a cirkusz és a bábjáték allegorikus „másik világgá”. Goldnágel Efraim figurájában pedig a marionettbábu és a bohóc szerepei keverednek. Mindkét szerep jelentős kultúr-történeti hagyományt mozgósít. A marionettbábok és a groteszk ábrázolásmód összefüggéséről esett szó, ám Goldnágel alakja mögött Pinocchioé is felsejlik. Carlo Collodi 1883-ban megjelent pikareszk ifjúsági regényének főhőse fából készült marionettbábu, akinek célja, hogy emberi kisfiúvá válhasson.²¹ A két figura közötti párhuzamot erősíti, hogy az orrnövekedés motívuma – mely a Pinocchio számára csak a Walt Disney-féle filmfeldolgozásban a hazugság miatti büntetés; a Collodi-regényben máskor is előfordul – *A sanda bohóc*ban is megjelenik: egy bizonyos fűféle elfogyasztása elmulasztja a fog- és hasfájást, de megnöveszti az orrot, ezt pedig Goldnágel ellenfeleivel

¹⁶ Uo., 28–36.

¹⁷ Uo., 59.

¹⁸ A romantika legnagyobb hatású írása a marionettekről Heinrich von Kleist műve: *A marionettszínházról*, ford. Petra-Szabó Gizella, in Heinrich von Kleist: *Próza*, szerk. Földényi F. László, Kalligram, Pozsony, 2013, 321–326. – Hogy Füst olvasta-e Kleistnek ezt a szövegét, nem tudni. A *Kohlhaas Mihályt* azonban legfontosabb olvasmányai közé sorolta, és Kleist drámáit is nagyra tartotta. Ld. pl. Füst Milán: *Kilencedik előadás*, in Uő: *Látomás és indulat a művészetben*, s. a. r. Kis Pintér Imre, Kortárs Kiadó, Budapest, 1997, 353–381, 357–360; Somlyó György: *A Füst Milán-könyv*, in Uő: *Füst Milán...*, 33–138, 110.

¹⁹ Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete...*, 51. Vö. Berkes Tamás: *Senki sem fog nevetni...*, 16.

²⁰ E középkori kultúrafogalomhoz ld. továbbá Carlo Ginzburg: *A sajt és a kukacok: Egy XVI. századi molnár világképe*, ford. Galamb György János, Barna Imre és Gál Judit Európa, Budapest, 2011.

²¹ Legjobb magyar (kétnyelvű) kiadása: Carlo Collodi: *Pinocchio kalandjai: Egy bábu története = Le avventure di Pinocchio: Storia di un Burattino*, ford. Szénási Ferenc, Noran, Budapest, 1999.

szemben ki is használja. Igaz, nem mindenki éli meg büntetésként a groteszk testváltozást: az őserdő lakói büszkék lesznek nagy orrukra, két hiú férfi, Tarbusik orvos és a Főkapitány pedig elfogadják új méreteiket (409–414, 425–426).²²

A Goldnágel és Pinocchio közötti párhuzam másik motívuma a *commedia dell'arte* közös hagyománya. Ez a kora újkori olasz színházi forma a középkori népi kultúra egyenes folytatója, népi és elit kultúra benne még elválaszthatatlan.²³ Pinocchio kalandjai során egy olyan társulathoz csatlakozik, amely egyszerre marionettszínház és *commedia dell'arte* produkció (tagjait úgy hívják, mint a *commedia dell'arte* figuráit: Arlecchino, Pulcinella, La Signora). A bohóc modern figurája az olasz színházi kultúrából terjedt el a világon, és a XIX. század óta meghatározó szereplője a cirkuszi műsoroknak.²⁴

Ami tehát ma széttagoltnak, különböző hagyományokba tartozónak látszik és ma különböző kulturális gyakorlatokban és eltérő intézményekben, a populáris és magaskultúra eltérő fokain jelenik meg (karnevál, groteszk, burleszk, bohóc, marionett, cirkusz), az valójában mind egy tőről fakad: a középkor („népi”) kultúrájából. Említett esszéjében *A bohócokról* és *A bábjátékról* ezek egységét Füst az antikvitásba és a Kelet világába (a hindu és kínai kultúrába) helyezi (máskor azonban például Boschot is ihletői között említi). A bohóccal és a bábjátékkal szembeni közös elvárása, hogy ne próbálják utánozni a valóságot, ne eljátsszanak valamit, hanem jelenítsék meg, stilizálják a közölni kívánt tartalmakat. A báb nem attól lesz jó Füst szerint, ha ügyes szerkezetekkel élethűen utánozza az ember mozgását és beszédét, hanem ha valóban bábként játszik. A felvilágosult modernitás komplexuma előtti kultúrában (kronológiailag utolsó példája Shakespeare) – gondolatmenete szerint – a bohóc figurája folyamatosan jelen volt, és a gyógyító nevetést szolgálta. Ahogy a bohóc alakja „elhanyagolt a szívekben”, úgy vált természetellenessé, őszintétlenné, tanult módon a valódi érzést elfedő aktussá a nevetés. Füst projektje ez ellenében a nevetés katartikus, felszabadító, gyógyító hatásának elérése: „Mert a nagyszerűen képzett bohócok remek jötevők, és nagyobb becsület illetné meg őket a mi komoly kötelességekkel terhelt világunkban.”²⁵

Amikor tehát Füst *A sanda bohóc* előtti *Tájékoztató*ban együtt említi marionetteket, vásári mutatványos bábszínházat (jelesül Vitéz Lászlót, aki maga is középkori eredetű figura), cirkuszi bohócok chaplini burleszkjét, tótágast és a bohóc satirikus „görbe tükrét”, amely „az emberi élet képtelenségeit” (346) mutatja fel, és amikor kisregényét „groteszk munkaként” említi, akkor művét valójában ebbe a romantikán és avantgárdon átszűrt, középkori népi karnevalisztikus eredetű groteszk hagyományba helyezi bele, pontosabban a romantika és az avantgárd felől, visszafelé próbál e kultúra felforgató groteszkjéhez eljutni, azt kívánja a történeti megszakítottságokon felülemelkedve folytatni.

²² A fallikus szimbólumként értelmezhető orr nemcsak megnövekedett állapotában kerül elő a Füst-kisregényben, hanem másféle groteszk testrészként is: egy esperesnek például „kettős orra volt. (Vagyis eredeti orrán nőtt még egy liláskék dudor is, azt mondják, a csopaki bortól.)” (386)

²³ Demcsák Katalin: *Komédia, arte, világ: A commedia dell'arte színházelmélete Giovan Battista Andreini műveiben*, Kijárat, Budapest, 2011, különösen: 18–19.

²⁴ Ld. Szabolcsi Miklós: *A clown, mint a művész önarcképe*, Corvina, Budapest, 1974.

²⁵ Füst: *Kései naplójegyzetek...*, 235.

Karinyth – Füst – Örkény

Hogy a groteszk írásmód nem gyökértelen a magyar irodalomban, vagyis hogy nem a semmiből kell megteremteni ezt a visszautat, az természetesen Füst számára is világos volt. Nem véletlen, hogy épp *A sanda bohóccal* kapcsolatban utal egyszer fiatalkori barátjára, Karinyth Frigyesre: „Mindegy. Ma már mindegy. Az ember mihelyst meghal, akkor már akár össze is lehet téveszteni. Hogy például nem is én írtam a talán egyetlen igazán vidám könyvemet, a Goldnágel Efráimot, hanem Karinyth. [...] Szóval halálom után mindezt kutyi-mutyi írta, azt se bánom... Goldnágel Efráimot Karinyth, vagy a Nevetőket akár Nagy Lajos.”²⁶ Örkény pedig a groteszkról elmélkedve nem egyszer említette Karinyth mellett épp Füst műveit mint amelyek az ő írásainak látásmódját előlegezik, illetve erősen hatottak az ő írásmódjára. *Vallomás a groteszkról* című esszéjében (1970) például így ír: „A groteszknak tehát csak annyi köze van a szatírához vagy a humorhoz, hogy a művész a maga világát így is meg úgy is értelmezheti. A hangsúly azon van, hogy is. Füst Milán például, groteszk világában e világ tragikumát ábrázolta. Regényeiben, verseiben és drámáiban a fenség hibátlanul harmonizál a groteszkkal.”²⁷

A Füst-líra középkorias díszletezését nem nehéz groteszk világgént olvasni, értelmezői a kezdetektől így is tettek, sőt, lírájának ez talán leggyakoribb jelzője; lehetetlen felsorolni mindazon bírálatokat és értelmezéseket, amelyek e fogalmat használják. Bahtyin karneválfelfogásán keresztül értelmezi például a „középkorias” Füst-lírárt Somlyó György 1979-es esszéje.²⁸

Örkény e nyilatkozatában Füst „groteszk világaról” beszél, amelyet tehát művei általános jellemzőjének tart, a „regényei” szó pedig a két nagy terjedelmű regény – *A feleségem története* (1942) és *A Parnasszus felé* (1961) – mellett természetesen utalhat Füst *Kis regények* című kötetében megjelent műveire, köztük tehát *A sanda bohóca* is. Egy közös motívum ugyanakkor szorosabb kapcsolatról is árulkodik.

Nem eldönthető, valójában nem is fontos, hogy átvételről van-e szó, vagy arról, hogy mindketten azonos forrásból, képészletből merítettek, mindenesetre öntudatlanul is a Bahtyin által feltárt régi hagyományt folytatják, amikor a tótágas, a fejenállás képeit helyezik a groteszkról szóló reflexióik középpontjába. A marionettbábu metaforája mellett ez ugyanis a groteszk látásmód másik gyakori képze (a kettő természetesen össze is függ: a bábu nagyon könnyen fejére áll); Bahtyinnál a „groteszk realizmusnak” hívott ábrázolás dinamizmusának egyik legfőbb megvalósulási formája, a „másik világ” észlelésének formája – és a gondolatmenet gyakori metaforája – a tótágas.

A sanda bohócban Goldnágel a szorult helyzetekben, vagy amikor ideges, vagy amikor nevetségessé akar tenni valakit, vagy amikor nem tud jobbat kitalálni, tótágast

²⁶ Tóbiás Áron: *Aki szavakból épített katedrálisokat*, in *Tükör* 1967/32. sz., 10–11, 11. A cikk interjúformában közölt részei korábban magnóra felvett beszélgetések leiratai.

²⁷ Örkény István: *Vallomás a groteszkról*, in *Uő: A mesterség titkaiból: Arcképek, korképek* (bővített, átdolgozott kiadás), szerk. Radnóti Zsuzsa, Palatinus, Budapest, 2014, 308–314, 310.

²⁸ Somlyó György: *Előszó a Válogatott versekhez*, in *Uő: Füst Milán...*, 163–180, 166–168. (*Groteszk realizmus* c. alfejezet.) – Tudtommal ez az egyetlen írás, amely – sajnos igen röviden és impresszionisztikus esszéstílusban, de – a bahtyini karneválemélet felől olvassa Füst műveit.

áll, és így ugrál vagy csúfolódik, esetleg átugorja ellenfelét. A konfliktusok megoldásának ezt a stratégiáját – a konfliktus létjogosultságának el nem ismerését – a már említett *Tájékoztató* is kiemeli: „E kis könyvben fejetetején áll a világ, s aki kedvét akarja lelni benne, annak is a fejetetejére kell állnia. S az író feladata, hogy az olvasónak kedve legyen ehhez.” (346)²⁹ Örkény Arról, hogy mi a groteszk című 1972-es írása, melyet az *Egyperces novellák* kiadásai általában afféle előszóként közölnek a *Használati utasítás* című szöveg mellett, Füst képét ismétli: „Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradva, a két lába közt hátratekinteni. [...] Íme, a világ fejetetőre állt.”³⁰

Egy szöveg groteszkként történő értelmezése Füst és Örkény megközelítése szerint egyaránt olvasói beállítódás függvénye, pontosabban azé, elfogadja-e az olvasó a szöveg szokatlan befogadói nézőpont felvételére vonatkozó ajánlatát: az olvasó és a szöveg világa akkor találkozik szerencsésen, azaz akkor olvasható a szöveg groteszkként, ha az olvasó hajlandó a fejére állni – ilyen módon szinkronba kerül nézőpontja a műben a feje tetejére állt világgal, éppúgy, ahogy a lábán álló ember befogadja az ismert világot; a különbség a két helyzet között annyi, hogy a fejére állt világban semmi sem stabil, hiszen nemcsak megcserélődik lent és fent (és lepotyognak a dolgok a gravitáció miatt), hanem a fejére állt világban nem egyszerűen kicserélődnek a társadalmi szerepek, helyet cserélnek a parasztok és az urak, hanem maguk a törvények függesztődnek fel, igaz, ideiglenesen.

A világ feje tetejére állása nem pusztán nézőpontváltás, mint egy újfajta olvasói pozíció felvétele, hanem rend és anarchia körforgásának, revolúciójának karnevalisztikus, anarchikus állomása.

A fejére állt „másik világ”

Térjünk vissza a bábokra. A *Tájékoztató* teremő gesztusú kezdő kinyilatkoztatása („Ezek marionettek”) a mű egészére kiterjed, vagyis nemcsak a főhős, hanem minden más szereplő is bábként áll elénk. A marionettszínház és a cirkusz a teljes világ allegóriája.³¹

A *sanda bohócban* Füst a két világháború közti időszak és a Rákosi-kor politikai és társadalmi világát nem a történelmi fikciós allegória révén kívánta bemutatni (mint a fehérterrortól írván az 1923-as *Adventben*), és nem is a szatirikus utópia poétikáját választotta (mint a swifti paradigma), hanem a karneváli groteszk fentebb leírt világa

²⁹ A PIM-ben őrzött gépiratokban ez a bekezdés nem szerepel, így valószínűleg Füst a nyomdai korrektúrában szúrta már be.

³⁰ Örkény István, „Arról, hogy mi a groteszk”, in Uő, *Egyperces novellák*, szerk. Radnóti Zsuzsa, Palatinus, Budapest, 2008, 206–207. – A Füst és Örkény életműve közti kapcsolatok jórészt feltáratlanok, a hatás azonban vitathatatlan. Örkény 1941-ben olvasta először Füst verseit, ld. „Füst Milánnak, 1941”, in Örkény István, *Egyperces levelek*, szerk. Radnóti Zsuzsa, Palatinus, Budapest, 2012⁴, 28–29, később pedig ha csak említette, a legnagyobb tisztelettel beszélt róla. Csak két példa: 1948-ban Füst verseskötetéről, a *Szellemek utcájáról* dicsérő kritikát közölt: „Légiposta”, in Örkény, *A mesterség...*, 75–77; Cs. Szabó Lászlót pedig leszidta, amiért tanulmányában túl röviden írt Füstről: „Az a baj, hogy Füst mindig csak egy bekezdés, pedig ő volt a nagy kezdés, aminek, sajnos, csak szaggatott vonalban lett, amikor lett, folytatása [...] sok mindennek ő a magyarázata.” Örkény István, „Cs. Szabó Lászlónak, 1973”, in Uő, *Egyperces levelek...*, 318–319.

³¹ Vö. Somlyó, „Miért szeretem...”, 224.

adott módot számára valamiféle ellendiskurzust képezni. Már a különös témaválasztás és a groteszk poétika életművön belüli egyedülisége is ellenbeszéd, maga is a tótághoz hasonló gesztusok: az autonóm szerző nem hajlandó belesimulni a neki szegzett elvárásokba, társadalmi tekintélye alapján, idős korában már azt is megteheti, hogy „vidám művet” írjon. És a groteszk ábrázolásmód kiegészül az abszurd egzisztencialista felfogásával: a cirkusz itt a metafizikai magyarázatok lehetőségeitől teljesen megfosztott, kiszámíthatatlan, kontrollt vesztett, csodás világ.

A marionetteket bábos mozgatja. Füst kisregényében ez a szerep az elbeszélőé, aki azonban nem mindenható bábmesterként, hanem tökéletlen, korlátozott képességű krónikásként viszi magát színre: „S hogy eközben mi ment végbe Efráimban, azt alig tudjuk jól elmagyarázni” (356); „E krónikám során mindvégig hitelességre törekedtem én, de most látom csak, hogy ebben a dologban mégis nagyot tévedtem [...] lám, mégiscsak fölületes voltam” (456). Ha szigorúbb narratológiai elemzésnek vetnénk alá a narrációt, a felületesség nyomait nem jelzett helyeken is gyakran felfedezhetnénk, például egyszer az egyik epizód „négy nap múlva” folytatja az előzőt (402), de hogy a közbeeső időben mi történt, arról nem értesülünk. A narrátor gyakran megszólítja az olvasókat, ezzel kéri korlátozottsága miatt a közönség jóindulatát: „Most látom csak, hogy olvasóim nem is ösmerik eléggé az ottani stratégiai helyzetet” (436); „De azért még ne tessék megijedni” (443); „bájos olvasónőim” (448) stb. Korlátozott elbeszélői képessége elsősorban abból fakad, hogy nem tud mindenről a saját tapasztalatai alapján beszámolni. Az utolsó fejezet a következőképp kezdődik: „Mindarról pedig, ami ezután következik, már csak sokkal közvetettebb referátumokból szerezhettem értesülést, jómagam ugyanis akkori kettőskönyvelői elfoglaltságom miatt nem lehettem jelen a Városban. Tehát az ezután lefektetett közleményekért, ami pontosságukat illeti, nem is vállalhatok teljes felelősséget. Épp ezért további elbeszélésem már csak kivonatos legyen, csak vázlatos, – alapos meggondolás után határoztam így! anélkül is inkább, mert szavahihetőségemet semmiképp sem óhajtom kockára tenni.”

A történet folytatását pedig „elég hiteles tanúktól” szerzett adatok alapján közli (450). A narrátori szerep ironikus pozíciójára mutat, hogy a bejelentett szándék ellenére a folytatás semmivel sem kivonatosabb, vázlatosabb, nem kevésbé érzékletes, egyáltalán nem látszik kevésbé szavahihetőnek, mint az ezt megelőző részek. A kisregény narrátora a tótágot álló élettrajzi én ironikus alakjaként is felfogható: a „kettőskönyvelői elfoglaltság” például Füst fiatalkori banktisztviselői munkájára utal.

A szöveg létrehozásának folyamata esetlenségekkel teli, egyvégtében lezajlott lineáris folyamatként prezentálódik, az utólagos javítás lehetőségét kizárva: „És most még valamit kell elmondanunk, amiről elfeledkeztünk eddig beszámolni” (439); „Azt elfelejtettem mondani, hogy mialatt Efráim Bubikát kötözte, azalatt Aranka kétszer is beszaladt a faluba” (384). Az egyvégtében lezajlott írásfolyamatot a gépiratok képe is megerősíti, amelyek – Füst más műveihez képest – kevés javítást, kiegészítést tartalmaznak. Van, amikor a szöveg írásának ideje egy az egyben egyezik az ábrázolt történet időtartamával: „De jut eszembe, amíg ezek rohannak, hadd mondom el, hogy került Elek a cirkuszból a városra kisgyermekek közé?” (361); máskor ez perze kerüáltalán nem érvényesül, például az említett négynapos kihagyás esetében. A korrekció lehetetlensége, az írás lineáris folyamatának a regény pikareszk jellegéhez kapcsolható. Ám míg például a *Pinocchio*, mint megannyi XIX–XX. századi epikus mű, a folytatásos közlés miatt epizodikus szerkesztésű, *A sanda bohóc* epizodikus-

sága, a kalandok sora nem a mediális meghatározottság következménye, hanem poétikai szervezőelv, stíliserő, írói kísérlet. (Szintén poénként, szövegközi játékként, a komoly nagyregény fejtetőre állításaként értelmezhető a kisregény „nem tudom” zárata, amely *A feleségem története* utolsó mondatával egyezik.)

De végső soron milyen is a kisregény karnevalisztikus világa, és milyen a narrátor és az olvasók világának, valamint a fejtetőre állt másik világnak a viszonya?

Goldnágel figurája nemcsak marionett és bohóc, hanem jól beazonosíthatóan zsidó is, talán az egyetlen zsidóként megrajzolt szereplője Füst Milánnak. Kappanyos András szerint „bár Füst Milán prózájában nem jellemzők a zsidó szereplők vagy miliók, a Goldnágel Efraim [sic!] név konnotációja eltéveszthetetlen: ez az abszurd, elrajzolt, de pozitív (sőt hősi) értékeket képviselő és győzedelmes bábfigura megkapja a »zsidó« attribútumot.”³² A kisregényben explicit módon ez nem kerül szóba, ám a bohóc német (a század közepi magyar közegben egyértelműen zsidós) vezetékneve mellett őszösvetségi keresztnéve is ezt egyértelműsíti. Ahogy egy további utalás is: kétszer szerepel Jerobeám (Jeroboám) neve, aki az őszösvetségi elbeszélés szerint Efráim törzséből származott (1Kir 11,26), két ironikusan olvasható helyen: egyszer a habókos főtudós, Sajt Hugó kiált fel, hogy „Szent Jerobeám!” (369), másodszor pedig Goldnágel él egy – a kisregény világán kívül szerintem nem létező – közmondással: „szilárdan állt, mint Jerobeám keserve” (407). (Sajt Hugó figurája egyébként szintén értelmezhető lenne a zsidó hagyomány felől: erősen felidézi a bölcs rabbi tipikus alakját, a mennyországról, például az angyalok frizurájáról szóló fejtegetései pedig a misztikus kabbalai tanítás paródiájaként is olvashatók. Egyszer ráadásul németül szólal meg [370], komikus neve pedig a szerencsétlen névmagyarosításra utalhat.³³)

A nevek használata nem marad meg kultúrtörténeti utalásnak: a tótágast álló világnézet jegyében jelentése és kódolható értelmezése is folyton kimozdul. A hebraikus kontextusból maga a bohóc tör ki, amikor egyik bemutatkozásakor így nevezi meg magát: „Efráim a nevem, [...] mint édes druszámé, Efráim Lessingé is”, majd a kérdésre, hogy „Ki az a Lessing?”, így felel: „Az egy kárpitos a körúton”. A felvilágosodás nagy német gondolkodója csak egy pillanatra látszik tehát jelentésszerű kapcsolatnak, de még a kárpitos is, hiszen a viccelődésnek még nincs vége: Angéla Baba tudni véli, mi az a Lessing, hiszen „az még a kávédarálókra és mozsarakra is rá van írva”, ám Goldnágel kijavítja: „Ne beszélj marhaságokat, az Messing” (382–383).

Ebben a világban tehát nemcsak a feje tetején áll minden, nem ironikus vagy szarkasztikus jelentésmegfordítások vannak, hanem a jelentések asszociatív burjánzása fedi el a „valódi” identitásokat.

Talán nincs még egy Füst-mű, amely ilyen széles és megszületése korát tükröző társadalmi tablót nyújtana, mint *A sanda bohóc*. Ha topográfiai, tárgyi környezetét és a társadalmi viszonyokat nézzük, a kisregény „másik világa” a régi polgári világ, a két világháború közötti időszak és a Rákosi-kor összegyúrása.

³² Kappanyos András: *Opponensi vélemény Schein Gábor Füst Milán című akadémiai doktori értekezéséhez*, 2018. nov. 6., <http://real-d.mtak.hu/1106/8/Kappanyos%20András.pdf>. – Füst Milán zsidósághoz való viszonyához a Napló kapcsán ld. Schein Gábor: *Kitérő: A „zsidó” a Naplóban*, in Uő: *Füst Milán*, Jelenkor, Budapest, 2017, 527–551.

³³ Füst 1947-ben írt cikket a vezetéknevek magyarosításának szerinte kívánatos módjairól: *Névmagyarosítás ügyében*, in Füst Milán: *Írni...*, 1:539–541.

Ez a világ a narrátor és olvasói közös világához képest egyértelműen jelölt „ott”, az „ottani” helyzettel, „ottani” utcákkal. Helykoordináták tekintetében egyrészt mesei világban vagyunk (olyan helyszínekkel, mint a Város, a Falu, az őserdő), ám a Város sok tekintetben Budapestre hajaz. Megjelenik „az ottani Mókus utca” (431), „az ottani Váci utca” (433), „az ottani Kelenföld” (461) „a körút” (382), a Calderoni optika (393). A mesei topográfiába olyan magyar vonatkozások ékelődnek még, mint a csopaki bor (386) vagy fonetikus leírt nyelvjárási beszéd (387–388). A narrátor gúnyosan említi Karádi Katalint (443) és II. Vilmos német császárt, utóbbit „agyalágyult”-nak nevezi (458), és nemegyszer Nurmi finn futóhoz hasonlítja Goldnágel tempóját (360, 390, 420, 433). Az ezekhez hasonló, egyértelmű valóságreferenciával bíró elemek mindig váratlanul, látszólag motiválatlanul tűnnek fel, és nem alkotnak koherens háttérvilágot. Funkciójuk egyrészt a kizökkentés a narráció menetéből, másrészt a groteszkben rejlő politikai szatíra erejét aknázzák ki, amennyiben nem allegorikus megfigyeléseket hoznak létre az elbeszélő és az olvasó közös világá, illetve a „másik világ” között: a két világ hasonlít, de nem egyezik, az „ott” az „itt” feje állva.

A társadalmi viszonyok ábrázolása nagyobb fokú absztrakcióval, alkalmankénti allegorézissal, gyakrabban a referencialitás groteszk irányú kimozdításával történik. Az epizodikus, pikaeszk cselekményt megindító alapkonfliktus, Efráimnak a cirkuszból való eltávolítása Aglája kisasszony által, a társadalmi különbségekkel magyarázható. Goldnágel megkéri Aglája kezét, de az kosarat ad neki, ugyanis a bohóc nem egészen méltón viselkedik, magyarán nem kíván Aglája osztályához asszimilálódni. Efráim – ahogy a hölgy a Főkapitánynak elpanaszolja – „mindent megzabál, kieszi az aranyhalakat és [...] megeszi nyersen a karalábét, és semmit se szól”. Udvarlási gesztusai más kulturális mintát követnek, és nem elégítik ki a kisasszony elképzeléseit: „tegnap este is lelopott nekem két csillagot az égről, itt van, nézd meg, milyen silány darabokat.” Az elit kultúrát nem érti Efráim, a kisasszony pedig az ő „népi” kultúráját nem fogadja be. De a legfelháborítóbb talán az, hogy Efráim nem fogadja el a társadalmi érintkezés tereiben számára megszabott teret: „ez a vézna alak, ez a sovány ripacs, ez mer első osztályon utazni a vonaton!” Nem nehéz Aglája beszédmódjában a második világháború korabeli úri középosztály érveire és hanghordozására ismerni. Goldnágel ezzel szemben a háború utáni évek kommunista érvkészletéhez nyúl, amikor mindeme kellemetlenségeket úgy igyekszik elsimítani Aglája előtt, hogy „mindez csak átmeneti állapot” (349–350); igaz, azt nem mondja meg, hová tart ez az átmenet. A második fejezet tömegjelenetében nagyon hasonló megszólalások olvashatók a kínosan megtréfált szegény asszonnyal kapcsolatban, például hogy közép- vagy felsőbb osztálybeliek magukat alacsonyabb sorúnak maszkírozva igyekeznek előnyökhöz jutni: „Mímelik a szegénységet” (357). Goldnágel ebben a világban inkább a haladó erők képviselője – a vitézi ranggal rendelkező katonákat például „kamerádok”-nak szólítja (435) –, mindenki más pedig konzervatívnak, reakciónak vagy jobb esetben közömbösnek látszik.

A társadalmi különbségeket lebontani és erősíteni igyekvő erők konfliktusát mutatja a magázódás-tegeződés kérdése. Goldnágel az őserdőben találkozik a kispolgári státuszából energikusan felfelé törtető Tarbusik főorvossal, aki ezt javasolja: „itt van két szép kókuszdíó, ígyünk ebből brudert, ez a tanácsom. Én tegezni fogom magát, maga pedig tovább is magázni fog engem, jó lesz?”, majd miután Goldnágel mókásan megfenyegeti testi erőszakkal, a tudós mégis hajlik a kölcsönös tegező viszonyra, mert el kell ismernie, hogy az erdőben még „kórházak sincsenek” (398–399). Nem sokkal

később, amikor Goldnágel Fánikának adja elő tervét arra vonatkozóan, hogy hogyan fog visszajutni Aglája kegyeibe, mivel ereje teljében érzi magát, és úgy hiszi, hatalma van, máris így kezdi mondandóját: „Mindenekelőtt ne tegezz engem vissza többé, csak én tegezek téged előre. Én mondom neked: te, és te mondd nekem: ön, – ezentúl így fogom berendezni az életet.” (405) Hasonló a megszólítások ügye is; ezekben jobban tetten érhető a groteszk ábrázolásmód. A Főkapitányt Aglája többek között az alábbi módokon szólítja: „nagymeretű Főkapitány”, „Magasrendű Főkapitány, te igazi Nemzetes Úr! te vitéz, te cukros” (349). Egy ember pedig neve közlése helyett így mutatkozik be Efráimnak: „Én kegyelmes úr vagyok.” (421); majd amikor visszatér, és a narrátor „Hatalmas Úr”-ként hivatkozik rá, éktelenül megsértődik, amiért Efráim „Méltóságod”-nak szólítja: „Méltóságosnak mersz nevezni engem? Én Kegyelemes Úr vagyok”; Goldnágel pedig a megszólítások hierarchiáját az észbeli képességek skálájával vonja párhuzamba: „Megbutult, oh? Vannak ebben kegyelmes úrnál az eddigiekhez viszonyítva még mélyebb fokozatok is?” (431–432).

Az osztálykülönbségek túlzottan gyors felszámolására irányuló törekvéseket, a társadalmi mobilitás vágyának és akadályozásának motívumait nem nehéz a felszabadulás és a forradalom közti magyar társadalom problémáinak kivetüléseként olvasni. Az erős hierarchia és az abból fakadó kiszolgáltatottság megjelenítése viszont erősebben idézi a Horthy-korszak miliójét. A szöveg a két berendezkedést (mely „ott” egy) egyként igazságtalannak láttatja. „S ami most következik, azt ti, jóakarátú olvasóim, aligha fogjátok egészen megérteni, mert ti nem tudjátok, mi volt hajdan a konzervativizmus!” – olvashatjuk például váratlanul egy olyan helyen, amit egyébként jóval könnyebb volna a Rákosi-korszakhoz kapcsolni (458–459).

Ilyen módon csinál viccet a metrőépítésből („Hiábavaló földalatti vasutakat kellett tehát fúrni és építeni, [keskenyvágányúakat természetesen]”, 455), az ideológiai eltérések nyilvános rituális megvallásából és a kirakatperekéből („nagy bűnököt követtem én el te ellened, most már bevallom itt, hadd gyakorlok önkritikát”, 453), a baszszdivatból (364); így kerül elő a falubeliek megnevezésére a „kulák” szó (390); és így említődik meg, hogy „remek lakásínség volt ugyanis akkor a Városban” (440).

A Füst-bohóc politikai ideológiája

A nép a politikai hatalomnak minden államformában alárendelt, az pedig, hogy ki van hatalmon, nem örökletes, nem is választás útján dől el, hanem esetleges, kiszámíthatatlan. Így van ez a Városban is, a cirkuszban is és az őserdőbeli faluban is, amikor Goldnágel utasításait követik a lakosok. A hatalom képviselői, vagyis a tisztviselők és a papok mind korruptak, gazdagok és kövérek. „A király hülye, a népség is hülye mifelénk, – (más országokban persze nem annyira!)” – mondja a tábornok, mikor Goldnágelből a politikai hatalom csúcsára érve – közfelkiáltás útján – főminiszter lesz (449). A király helyett intézi az ügyeket, mert az „(mint annyi kollégája!) ténylegesen hülye volt” (455) Amikor sikerül jólétnövelő reformokat véghez vinnie (melyek nem annyira groteszk, mint inkább komikus ügyek), a nép a várakozásokkal ellentétben nem lett elégedettebb: „A nép ugyanis annyira hozzá volt már szokva baromi szenvedéseikhez, hogy mikor megszűntek, tétován nézett körül.” (458) Nehéz lenne ennél keserűbben összefoglalni a második világháború utáni évek társadalmimobilitás-növelő és demokráciakiterjesztő projektjeinek ambivalens eredményeit.

A történet végén persze minden helyre áll: nem áll vissza fejről a talpára a világ, de a „másik világ” rendezettebb, élhetőbb, igazságosabb, demokratikusabb lesz, mert Goldnágel akarva-akaratlanul megjavította a társadalmi viszonyokat, növelte az egyenlőséget. A kalandok akkor kezdődtek, amikor Aglája visszautasította Efraím lánykérését, a végén pedig Efraím utasítja el Agláját, pedig az már hozzámenne. Hogy igazságosabb világot teremtett, az csak melléktermék Goldnágel számára, valódi, individualista célját felfedve ugyanis ezt mondja a mű végén, „ez egyszer csakugyan elkomolyodva”: „Én bohóc vagyok és szeretem a fölösleges dolgokat. És azért csináltam neki, hogy megmutassam, ki vagyok s mikor már megmutattam, mindjárt át is ugorhassam ökelmét” (464). Teológussal, orvossal, katonákkal egyezkedni, oroszlánt szelídíteni, cirkuszi kisasszonyokat szédíteni, hadat vezetni és az állam ügyeit intézni: ezek mind fölösleges dolgok. Egyedül az fontos, hogy mások elfogadják őt annak, aki, majd identitása elfogadtatása után ezt a toleráns, (a kifejezés angolszász politikafilozófiai értelmében) liberális-humanista idillt rögtön kibillentse egyensúlyából.

A csörgőspikás bohóc mutatja meg tehát a politika Füst Milán-i ironikus-idealista felfogását: társadalmi egyenlőséget, mobilitást, igazságos újraelosztást és független intézményeket követel, de mindezeket mint a *valódi* igazságosság tökéletlen utánzatait azonnal ki is neveti.