

KOVÁCS FLÓRA

BOHÓCAINK

E-nek

„Óh, én nem így képzeltem el a rendet.”
József Attila: *Levegőt!*

„Excuse!”
Ruttkai Éva bohócfigurája
Psota Irén — Ruttkai Éva bohócpárosa

„Játszom. Azé az érdem,
ki játszhatott.”
József Attila: *[Töredékek]*

■ A kettősségeket hordozó, precíz könnyedséggel és mély tartalmakkal lépke-dő, szökellő alakjaink a színház világában annak eredetét tudva járkálnak. Talán ők a kevesek közül valók, akik meg akarják tartani a gyökereket. Önnön szabályaikat ehhez igazítják. Olvasási módjukban, világtértelemezésükben tehát alapvetésként feltételezhetjük: e művészeti ág egyben társadalmi szelep; a külső, színházon, karneválon kívüli rend felfüggesztődik. Az alakok az ide-iglenesben bíznak. Mintha csak ők testesítenék meg, amit François Rabelais-tól, Mihail Bahtyintól már kívülről fújunk, mondunk. Ők tényleg kívülről tudják. *Par cœur* (azaz szívből), ahogy a francia mondja. Legbelülről érzik, értik. Hogyan is válaszolhatnának másképp, csak ennek a nyelvével, *szívből*.

I.

■ A szent és a profán találkozásánál érdemes keresnünk gondolkodásuk tartópilléreit, valami olyan tájon és időben, ahol és amikor az *Országúton* című film Gelsominája felpillant a légtornászra, akit a Bolond becenévvel illetnek. A búcsú, az ünnep helyén és idején, a két világrend szikrázásánál vagyunk: megtörténhet bármi, határok nincsenek, szabályok elnapolásra kerültek. A Bolond angyalszárnyat hordva spagettit ehett a magasban, asztalát és székét leejtheti a mélységbe, majd már lent őszintén belenevethet a bohóclétet tanuló Gelsomina ámuló, csodálkozó, a művészet lényegét fürkésző tekintetében. Gelsomina néz, követi minden mozdulatát a Bolondnak. Később a nézése át-változik *látássá*. Amikor ez megtörténik, a művészetben részesülés bekövetkezik, és Gelsomina már művészként fújja a trombitát.

A Bolond nem evilági kisugárzása vonzza a bohóc lányt, hiszen az előbbi magán hordja a művészet lényegét. Mosolya a szelídség és a tréfa vegyítése. Mintha olyan ironikus tartalmat birtokolna, amelynek megfejtése lehetetlen. A lány esetében egy ehhez hasonló bizonytalanságba ütközik, aki „osztályozni”, „besorolni” akar. Leegyszerűsítő álláspontnak tűnik ugyanis az, hogy Gelsomina az együgyű megtesztetője. Giulietta Masina alakformálásából ez obskúr és vagy nem éppen invenciózus módon vezethető le. Helyette a való-ság és a játék kettősét tárja fel a színész. Mivel a lány a környezetet nem óhajt-

ja elfogadni póreségében, kifordítja azt és vele magát is. Épelméjükből így lesz hivatásos bolond, azaz bohóc. Ismeri tehát az iróniát. Az ironikus Bolond és az ironikus bohóc találkozik ekképpen. Megtehetik ezt a művészet közegében, ahova Gelsomina annyira tartozni akar. Ráadásul mindez a búcsú időszakában, illetve környékén megy végbe. Együttes próbájuk az irónia működés-módját, a kettősséget sűríti. A felvetett közös szám ötletéhez kétely, bizonytalanság társul: Zampano, az erőművész a bohócot tulajdonának tekinti, ebből adódóan nem engedi, hogy a lány mással dolgozzon. A Bolond és a bohóc erről való beszéde a kétértelmű mosollyal, továbbá az erős, túlzó mimikával a humort, illetve a tartalom és a szándékolt jelentés közötti feszültséget sugallja. Federico Fellini nem elégszik meg ennyivel. Az iróniát végleteiben szándékszik feltárni, hiszen annak mesterei nem véletlenül ütköztek egymásba. A Bolond előhozakodik egy nem bonyolult, ám hatásos ötlettel: ő majd részletet játszik egy szomorú melódiából, amelyet a bohóc megszakít otromba trombitafújásával. A levertség és a gúny párosát halljuk, látjuk. A nevetés az ellentétek egymás mellé helyezéséből, majd a búslakodás vidámságba fordításából ered. Ez a fortély a népi ünnepek játékának egyik eszköze, amely nem nélkülözi az iróniát.

A lány egyre jobban lát, azaz *részesül* a művészet lényegében, ilyenformán már nincs szükség a Bolondra. Az utóbbi szerepe ugyanis átadni a tudást, láttatni a művészet lényegét Gelsominával. A Bolond és a hivatásos bohóc alakja így eggyé válik. Úgy tűnik azonban, hogy a lényeg tudás, hordozás a profanizált világban nem tarthat sokáig. A Bolond és a Bolond-bohóc élete meg rövidül. Céltalanná válnak, ha megtalálták és átruházták a tudást. Gelsomina ezt tömören örökíti át a dalban és történetében. A film végén a teregető nő dúdolja a Bolond-bohóctól tanult dallamot, és elmeséli Gelsomina történetének foszlányait, amely egyben a társadalomból való kivonulás története is. A nő a gyerekektől körülvéve dalol és eleveníti fel a múltat. Ha csak egyikük jegyezi meg a melódiát és a darabokban fennmaradt események láncolatát, akkor él a Bolond-bohóc kivonulástörténete, *haggadája*.

Az *Országúton* kimerült, csalódott alakja Zampano. Hiába járja az utakat, a művészet lényegét nem találja. Az önbizalmat mímelve Gelsominát elzárna, birtokolná bármi áron. A Bolonddal kétszer csap össze. Mindkettő kapcsolódik a halálhoz. Az első a verekedés felvezetésének tekinthető, hiszen az ütlegetésig nem ér el a két férfi. A népi ünnep jegyei leginkább a szóhasználatban merülnek ki: a láncszakító Zampano a halált emlegetve üldözi a fürge Bolondot, aki majd a későbbiekben Zampano esetleges szerelemére célozgat Gelsominának. Az ünnep megszüntető és újat szülő ereje húzódik a háttérben. A latin nyelvekben a szerelem beteljesülése és a halál összekapcsolódása evidencia, csakúgy, mint a karneválban. A második, a tényleges verekedés a Bolond végét jelenti: az izomkoloszus biztos abban, hogy a Bolondnál van a művészet lényege, amit ő szakadatlan kutat. A rivális halálával ugyanakkor a „királyságot” megszüntetné, talán elragadhatná a lényegét. Úgy járhatna, mint a régiek nem egy figurája, a győzelemmel a legyőzött attribútumai hozzá vándorolhatnának. Ez ellenben nem következik be. A művészet lényege ott van már a Bolond-bohóc Gelsominánál, aki részint majd nem bírja elviselni, hogy az ő művészetének születéséhez valaki halálára volt szükség, és aki részint igyekszik továbbadni kivonulástörténetét. A népi ünnep körforgásjellege a reménytelen Zampano művészet utáni vágyódásában, küszködésében megmutatkozik.

Rá kell ébrednie az „erőművészek” arra – ami a karneválok, az ünnepek és a cirkuszok emberei számára nyilvánvaló –, hogy a Bolond és a bohóc hordhatja csak magán a lényegét: „a Bolondot és Bohócot mindég a társaságnak legügyesebb és legtökéletesebb tagja játssza” (François Rabelais). Gelsomina első átöltözésénél, a kalap felvétele utáni lopott játékban már szembesülni kellett Zampanónak azzal, hogy egy *valódi* bohócot sodort mellé a sors. A Bolond és a bohóc Gelsomina együttes munkáját, azaz Gelsomina Bolond általi tanítását, vagyis a tudásátadást Zampano tehát tűzön-vízen át akadályozta. Ezt lehet az emberi iránti féltékenységgel magyarázni, ám érzékelhető a művészet miatti irigység, amely nem tartható könnyedén kordában, és amelynek pusztító erejével a „láncszakító” akkor szembesül teljes mértékben, amikor Gelsomina haláláról értesül. Zampano nem úzi tovább a művészet lényegét, beletörődött sorsába: emberi lett (ez is nehezen), nem lett művész.

II.

■ Legkiválóbb színházi „bohócainkhoz” társul az ellentétekből származó feszültség. Éppen Psota Irén fejtegette Vámos László kérdése alapján, hogy mi az a benne rejlő „sok”, amely végletes érzelmi hangoltságot válthatott ki. A magyarázatból kitűnik a viszonylagosság („sok, kevés, közepes”), talán Psota ezért próbált használni egy számára mérceként élő jegyet: „a sokságomban benne rejlik egy nagy dolog, egy *katartikus* is benne rejlik” (kiemelés tőlem – K. F.). A „sok” mértékét ismerő – ha szükséges – még tud fokozni. El tud jutni a „túlzás” technikájához, amely pedig egy bohócszám kritériuma. Többek között ezért oly nézett a mai napig a Psota Irén – Ruttkai Éva bohóckettős felvétele.

Psota – ismerve saját habitusát – a bohócszámban a „sokságát” viszi a „túlzás” irányába, Ruttkai pedig a visszafogottságot, az elméledést „túllozza”. Az ellentétekből való építkezés teszi az előadást *valódi* bohócmunkává.

Már a megjelenés pillanatában érzékelheti a néző, hogy Psotán minden a fokozást képviseli: rajta van a hatalmas cipő, a keze és az egész teste teleaggatva kellékekkel a türelmetlenség összes jegyét húzza alá. Ez utóbbi következményeként és a figyelmet magára vonva bohócának mielőbb el kell dobnia a virághalmot. A keze már szabadon teheti így a széles, nagy ívű mozdulatokat adottságai kifigurázását vállalva. Az „attrakció” szó kikiáltása (mintegy dobpergésként hatva) nem olyan meglepő, mint az sem, hogy az ő figurájának kellene a virtuóz zenebetéteket végrehajtania. A cselekvés sikerül is, hiszen a sikertelenség virtuozitását bohócként remekül feltárja. A „blamage” nagy hangon megnevezése erre hívja fel a figyelmet. A szó egyébiránt nem létezik a francia nyelvben. A 18. században helytelen szóképzéssel tűnt fel, a mai standard francia sem használja. A „blamage” tehát ugyanolyan virtuóz módon létrejött hiba, mint a bohócok együttes „testzenélése”. Mivel közös zenei kreációról van szó, a nyelvi teremtményt artikulálni kell mindkettőjüknek, még az intellektuálisabb alaknak, Ruttkai bohócának is, aki pedig a kimondott és megmutatott közötti feszültséget viszi színre. Ez szintén virtuozitás, csak éppen szemantikai ellentétből ered: a kiejtett áll a tényleges, szó szerinti jelentéssel, vagy a sugallt tartalom áll a szándékolt jelentéssel szemben. Az ironia kétségkívül az utóbbi bohócnál erősebb fejtörőt tartalmaz, ugyanakkor az első figura szóképzései, hangsúlyosabbnak látszó önironiája sem marad alul. A két alak egymás ellentétéként hordoz ironikus töltetet, ahogy a csengettyűs hangjáték is a népi ünnepek, a karneválok megszokott tartozékára utalva.

A magyar színháztörténet emblematikus színészeinek remek bohóckettőse után érdemes szemügyre venni a *Könny és mosoly...* produkciót, amelyben

Pap Vera formált meg két bohócot, természetesen a filmes technika adta lehetőség egymás mellé vetítését kihasználva. Az előbbieken elemzett bohócszám sikeréhez viszonyítva a *Könny és mosoly...* bűvópatakként van jelen a köztudatban, holott intellektuális síkon csemege lehetne finom problémafelvetéseivel. Pap Vera két alakja tudniillik nem képezi le szélsőségesen azt az ellentétező felosztást, amelyet a bohóctípusok esetében például Fellini meghatározása nyomán hajlamosak lennénk követni. A bohócszám végéről való visszafelé olvasásának módszeréből jutunk erre a megállapításra, azaz abból, hogy egyfelől a két karakter egy személyhez párosul, másfelől az Auguste bohócot nem érezzük végletesen rombolónak, valamiféle szelídséget csempészet a színész az ő figurájába. Nem idegen természetesen az olasz rendezőtől sem az egy személyhez köthető kettősség, éppen ezért nem tud válaszolni kategorikusan az önnönmaga besorolását firtató kérdésekre. Ezt az érzékenységet foglalja magában a *Könny és mosoly...*, ily módon a fehér bohóc szelídségéből részesül Auguste, fordítva pedig Auguste gyermeki makacsságából, kíváncsiságából kap a fehér bohóc.

Ettől függetlenül a két típus tulajdonságait végig lehet sorjázni: a fehér bohóc eleganciája, kecsessége és ildomos viselkedése megtalálható, míg Auguste szertelensége, lázadása és ötletessége, majd dühe ugyancsak szembeötlő. Az attribútumok párba állítva szintén fellelhetők: elegancia-hányavetiség, kecsesség-sutaság és ildomos-szabálytalan lét mind-mind tapasztalható. A romboló, pusztító erő ellenben hiányzik Auguste-ből. Lehetne erre ellenérvként említeni a fényképezet halált jelképező, egyént tárgyiasító tettét, ám bohócunk nem viseli ennek tudását. Hiába ő erőlteti a fényképezést, őt az újítás, a kaland foglalkoztatja, nem az elméleti fejtegetések képviselője. Ráadásul a fehér bohócról készült képet nem láthatjuk, így a tárgyiasultságát sem. A figura hiányát vesszük észre, áttemelődését egy másik térbe, illetve – értelmezéstől függően – csatlakozását Auguste alakjához. Ez nem más, mint a bohóclét vége, ezért már dühösen el is dobhatja a lázadó típus a bohócorrot. Ha utóbbi alakunk annyira örvendezne a pusztításnak, nem vágná a trónushoz kellékét. Művészetének, játékának végét vagy időleges felfüggesztését jelképezi ez a mozdulat: csatlakozik a fehér bohóc, és egy egészet alkotnak (a következő különválásig); az élet folyik a művészetet nélkülöző térben, amelynek *játékta-lansága* nem inspiráló Auguste-nek.

Mivel a két bohóc egy színészhez kapcsolódása az alkotás végéig kétséges, az értelmezési örvény az utolsó pillanatokban ragad el minket. Pap Verának oly mértékben sikerült magára vennie Auguste jegyeit, hogy a néző csak próbálgatja megfejteni az alakítót a bohócorr eldobásáig. A befogadó elbizonytalanítását emellett az táplálja, hogy a fehér bohóc arcáról a festéket Auguste törli le; a saját arc letörlése az ábrázolt megvalósítással csak egy másik egyén segítségével mehetne végbe. Ha elfogadjuk mindazonáltal, hogy ugyanaz az individuum távolít el jellemzőket, akkor finoman kell bánnunk egy pszichanalitikus olvasat burjánzásával, előadástól távolra lendülésével. A fotózás megszűntető tétlen túl a törlés miatt sem létezhet tovább a fehér bohóc. Auguste lemosta a jegyeket, nincs már szükség a két, egymás ellentétéként értelmezett bohócra. Egy ilyen interpretációs út esetében is Auguste-nek kell hordoznia ideiglenesen a bohóclét felfüggesztett állapotát. Nem feltételezhető itt sem az akaratlagos pusztítás a részéről, a tudatlanság sokkal inkább.

A Nino Rota *Országúton* filmzenéjének részletével való zárás egyrészt erősíti a művész a létre összpontosítást, másrészt a médiumok közötti mozgás tényét. Auguste dühe, majd látható szomorúsága akár az önsajnálattig érhet, hi-

szen egy kamera veszi őt. A fényképészetből alakult film elrabolta, tárgyá tette őt is. Felfüggesztődik valameddig a művészlét. Auguste néz, tekintetével mintha párbeszédet akarna folytatni. Ha nézésünk átalakul *látássá*, akkor átadta a tudást, a művészet lényegét.

(Szellemi fogódzók: François Rabelais – Mihail Bahtyin – Visky András – Maurice Blanchot – Hans Georg Gadamer – Nemeskürty István – Tullio Kezich – Psota Irén)

