

térve. Természetesen sokféle mélyforrás táplálta, sokféle íz gazdagította zamatait, balkáni és félszláv ízek is. De ez mégsem balkáni vagy félszláv, hanem nyugat-európai jellegű kultúra." (306.) Babits életművének ismerői előtt aligha szorul bizonygatásra, hogy itt egy szellemi örökségről és irodalmi kontinuitásról van szó, amelynek nincs köze a Horthy-korban oly sovén módon jelentkező Szent István-i állameszméhez, szent korona tanhoz stb. Legyen itt elegendő csupán *Szent király városa* c., az ellenforradalmi kort vádoló, nagy magyarságversére utalunk. Így, *szellemi értelemben* fölfogva azonban annál inkább ajánlhatjuk Babits gondolatát mindazok figyelmébe, akik, bár maguk is elhatárolódnak kívánnak történelmünk mitizálásától, paradox módon mégiscsak romantizálni látszanak nemzeti történelmünk, eszmetörténetünk nem egy fejezetét, s a mi kelet-európai „elrendeltségünket” emlegetik. De Babits ugyanakkor int mindenféle kozmopolitizmustól is, hangsúlyozván a Nyugat-Európa emlőin nevelkedett nemzeti kultúra önálló karakterét, magyar zamatát.

Nyúlhatunk bármelyik írásához. Valamiképpen mindig a magyarsághoz jutunk. Ha Szekfűt védi, a világháborút követő új Mohács utáni haza sorsát panaszolja fel. Brisagóban időzve így vall: „Három magyar verseskönyvet hoztam magammal ide. A terasz alatt, hol ezeket írom, a Lago Maggiore zúg és ragyog. Körülöttem pálmák és majomfák pompáznak, (...) Milyen különös szenczió ebben a környezetben magyar verseket olvasni! Amikben mondjuk, a Pilis jelenik meg, vagy Pest, vagy Debrecen.” (236.) És máris előttünk egy ragyogó esszé Erdélyi József pilisi tájköltészetéről, Pest „ürügyén” mélyenszántó értékelést olvashatunk Fenyő László lírájáról, Debrecen okán pedig bölcs gondolatsort Gulyás Pál verseiről, és egy kicsit Csokonairól is. De még a szakácsnőtől elorzott *Inyestester* könyve is erről beszél, amely „minden európai látóköre — vagy mondjuk inkább: izléshorizontja — mellett is teljesen magyar könyv. Inkább Krudy Gyula szelleméből lebeg itt valami(„.)” (111–112.)

Az önmagukért beszélő idézetek után talán nem kell hosszasan szólnunk Babits itt is ragyogóan megnyilatkozó szépírói stílusáról. Könyve gyönyörködtető olvasmányélmény, akár a magyar verselésről ír, akár a jó halál kegyelméről, Bergson vallásáról vagy Kosztolányi *Esti Kornéljáról*. Fordulatai mindig meglepnek okosságukkal és igazságukkal. Közülük az egyik legfrappánsabb, amelyet 1923. novemberi rovatában Ady poszthumusz kötetétől olvashatunk, újból megvilágítja az egész gyűjtemény eszmeiségét: „ez a költő mikor már levette kezét az Emberről, még mindig nem tudja levenni kezét a Magyarról.” (43.) — A frappáns megjegyzések gyakran mintha bővérű humoristára vallanának, talán olyan alkatúra, amelyet egy nagyszerű esszé során Karinthyban figyelt meg. E humor példáit már eddig is láttuk. Csupán eggyel szaporítanók őket. Avval, amit Horatiusról mond: „Szatírái inkább csak izléshibákon mosolyognak. Nem »ostorozás« ez, még nem is kikacagás. Így mosolyog a művelt és udvarias ember a sznobon, aki kiissza a szájvizet.” (199–200.) Babits mosolya is többnyire ilyen.

Közérthető, közhasznú könyv a Babitsé, és várakozást kelt többi tanulmányainak megjelentetésére. Tisztesség és dicséret a sajtó alá rendező Belia Györgynek, aki gondos szövegközlésével, jól tájékoztató utószavával, a tanulmányok egy részének korábbi kötetekben történt közléséről is hírt adó jegyzetanyaggal egyaránt segíti a „céhbelit” és a nagyközönséget. A gyűjtemény még elkerülhetetlennek bizonyult hiátusait a jegyzet, a néhány szövegközi kihagyást pedig a ki-pontozás jelzi. A kötet szép kivitelezése, a tipográfia és a kötésterv Haiman György művészi munkája. Am örömmünk osztatlanabb lenne, ha az olvasó ugyanilyen szép kiállításban, de szolidabb áron juthatott volna a könyvhöz. Mert Babits Mihály életműve immár nem a „szellemi inyencek” szűk körének luxusa. És mindinkább azzá kell legyen, amire nagysága, tisztasága által rendeltetett: a nagykorúvá váló nemzet mindennapi kenyérévé.

Melczér Tibor

## SZABOLCSI MIKLÓS: A CLOWN MINT A MŰVÉSZ ÖNARCKÉPE

Bp. 1974. Corvina K. 168 l. 50 fekete-fehér és XVI színes képpel

Az ötletek és módszerek rendkívüli gazdagsága és változatossága, aminek szükség-szerű előfeltétele a nagy anyagismeret, valamint az irodalmi és művészeti jelenségek és témák sokoldalú bemutatni-tudása, adja meg talán Szabolcsi Miklós irodalomtörténeti és esszéírói munkásságának legnagyobb

értékét és egyben vonzerejét is. Kifinomult témaérzékenységének kitűnő s még a szerzőt jól ismerő olvasót is meglepő példája a Corvina Kiadó gondozásában megjelent legújabb könyve. A téma és a motívum: „művész, író bohócruhában”, minden izgalmasága ellenére, első pillanatra másodrangúnak

tűnik, inkább csak amolyan tudósi játéknak két nagy mű között, vagy éppen melléktermékeknek, amelynek anyaga egy nagyobb szabású kultúrtörténeti vagy irodalompszichológiai mű készülésének margóján gyűjtődött.

De aki ezt hiszi, már az első oldalak elolvasása után csalódní fog. A *Clown* minden érdekessége mellett sem mindig könnyű olvasmány. Alaposan oda kell figyelni rá, egyes fejezeteit újra és újra elolvasni, hogy igazán megérthessük mondanivalóját. Szabolcsi Miklós ezt a művét — esszé?, esszék gyűjteménye?, vitatkozni lehetne a könyv műfaján — azért írta meg, mert fontosnak, aktuálisnak érezte és tudta a témát, amelynek elemzése nélkül az utolsó két évszázad művészetének, sőt irodalmának számos problémáját nem tudnánk megérteni és megodani.

Bár az előszóban előrebocsátja, hogy nem azt kutatta: „hogyan és mikor szerepel a színház vagy a cirkusz a művészetben — ez kötetekre rúgó, hatalmas anyagot adna —, pusztán azt, mikor s hogyan lesz az artista, a bohóc, a clown a művész önarcképévé a legújabbkori művészetben?” — a hatalmas anyag, amelynek ismeretében és birtokában született meg a másfél százoldalas mű, mégis arra kényszerítette, hogy a feldolgozás közben messze túllépjen eredeti célkitűzésén. A szorosabb értelemben vett clown-ábrázolás és -jel vizsgálatán kívül feltárja előzményeit és legkülönbözőbb rokonfiguráit Shakespeare-től és Watteau-tól napjainkig, majd bemutatja azt a közeget — a cirkuszt —, amelyben megjelenik. Ugyanakkor elméleti érdekklődése arra készíti, hogy a clown-jelet soha ne szakítsa ki abból a „szimbólum-mező”-ből, amelybe szervesen tartozik.

A művész, a bohóc — a clown álarcában — motívum őseit és előzményeit, amint említettük, Shakespeare-nél és Watteau-nál találjuk meg. Már ez az indítás is jelzi, hogy a könyvben szinte egyenlő súlyt kapnak a képzőművészeti — festészeti — és irodalomtörténeti elemzések, amelyek később, természetesen a cirkuszon kívül, a zenében és a filmben való előfordulások és megjelenési formák vizsgálatával egészülnek ki. Ez a multidiszciplináris megközelítés, amely a mű módszerének fő jellemzője, kiterjed, ha nem is a teljesség igényével, az európai zónák legfontosabb művészeire és irodalmaira. A könyv, bár elméleti és módszertani kérdéseket alig tárgyal, iskolapéldája lehetne a modern marxista komplex elemzésnek: a konkrét tárgytól függően váltakozó súlyt kap benne az irodalom- és művészettörténeti, a pszichológiai és a szociológiai, valamint az összehasonlító tipológiai módszer. Ami pedig a bemutatott anyagot illeti: a szerző a legothonosabban kétségtelenül a francia és a közép-európai, ez utóbbin belül is az ún. közép-kelet-európai anyagban mozog.

A téma és a módszerek kiválasztásának eredetiségét ezek után, úgy hisszük, nem kell külön hangsúlyoznunk. Hasonló átfogó jellegű kísérlet még magyar nyelven nem íródott. Külföldön is csak egy, Jean Starobinskié, akinek a *Portrait de l'artiste en saltimbanque* című műve 1970-ben jelent meg a Skira Kiadó „Les Sentiers de la création” című sorozatában. A téma aktualitását mutatja, hogy a két szerző — amint azt Szabolcsi Miklós az előszóban is jelzi — egymástól teljesen függetlenül dolgozott, más módszerekkel s más konklúziókkal, másképpen világot látja meg a néha ugyanazon anyagot is. Így a két könyv szerencsésen egészíti ki egymást.

A mű szűkreszabott keretei és jellege nem tették lehetővé, hogy a szerző megírja a téma teljességre törekvő művészet- és irodalomtörténetét. A terjedelmi korlátozások, a téma gazdagsága és a feldolgozott anyag bősége esetén, két megoldásra adnak lehetőséget. Az első, az egyes jelenségek és művek konkrét elemzését elhanyagoló, csak a lényegre s az összefüggésekre figyelő szintézis, amely könnyen szárazzá válhat és nélkülözi a közvetlen élményszerűséget. A másik megoldás a legtípikusabb művek elemzésére helyezi a hangsúlyt, s vállalja annak kockázatát, hogy az eredmény inkább egy nagy mű legfontosabb fejezetei előzetes publikációjának vagy esszé sorozatnak tűnik. Szabolcsi Miklóst a téma természete és műelemző hajlama ennek a második megoldásnak a választására készítette. Így a clown-jelet tartalmazó műalkotások sokkal érthetőbbé és elevenebbé váltak, a mondanivaló pedig plasztikusabbá.

Az első elemzés Watteau híres fehér Pierrot-ruhás Gilles-jével foglalkozik. A szó szoros értelmében nem önarckép ez a festmény, Watteau nem saját magáról mintázta az egyszerre együgyű és bölcs, kicsúfolt és rezignált arcot. De az sem bizonyos, hogy valakinek — egy commedia dell'arte társulat színlésének (a francia művészettörténet több nevet is ajánlott) — az arcképe lenne. Ha azonban Watteau többi Pierrot-jához vagy Arequin-jéhez hasonlítjuk, mégis megdöbbenő egyéniséget sugároz az arca: nem egy színészt ábrázol, hanem a művészt, aki magányosan és értelmetlenül él a számára idegen társadalomban. Watteau esetében XIV. Lajos uralkodásának utolsó éveiben és a régenkorban (a kép valószínűleg 1719 és 1721 között keletkezett). Tehát a „pierrot-jel”-nek, amely a clown-jel egyik előzménye, konkrét társadalmi mondanivalója van.

Komplex elemzése során Szabolcsi ezt a társadalmi mondanivalót mindenütt hangsúlyozza. A művész akkor ölt magára bohócruhát, vagy ábrázolja magát udvari bold, Arlequin, Pierrot, clown, hegedűs, cigány vagy artista képében, amikor egyéni-

sege vagy művészi öntudata valamilyen formában konfliktusba kerül a fennálló társadalmi renddel. Ez a nézőpont teszi igazán komollyá a clown különböző megjelenési formáinak és jelentésváltozásainak vizsgálatát Shakespeare-től napjainkig. Gilles és Hamlet a „két előd” a XVIII. század utolsó negyedében s a XIX. század elején eltűnik, mert a francia forradalom és a napóleoni háborúk korában a művész nem látja és nem is láthatja magát bohócnak. A romantikában, jelentésváltozással, a gonosz udvari bolond képében születik újjá, majd a XIX. század közepe táján a cirkusz megjelenésével párhuzamosan kialakul a clownok bonyolult skálája. A művész-bohóc azonosításnak Baudelaire ad először tragikus értelmet, a bohóc nála válik a művészet és a szépség mártírjává, magányos és tragikus figurává a modern polgári társadalomban. A Goncourt testvérek már jelzik a bohóc társadalmi különállását is. Verlaine-nél Pierrot ismét „táncolni kezd”, a Fêtes galantes ciklus darabjai Watteau-t s a rokokó vidám-szomorú színpadias világát idézik. Az „elátkozott költőnek”, Laforgue-nak a bohóc-maszk „ránőtt” az arcára, de ő már ki is csúfolja álarcát. Cézanne-nal ismét a festők kerülnek előtérbe (Húshagyókedd), s azután következnek Szabolcsi kitűnő festészeti műelemzései Picasso bohócairól és artistáiról, Ensornak „a világ ellen forduló dühös maszkjai”-ról, valamint Rouault clownjairól, a meg nem értett ember jelképeiről.

A művész-bohóc önarckép a százaforduló körül s a XX. század első negyedében teljesedik ki igazán, akkor válik fontos művészeti jellel, s ugyanakkor új ábrázolási formákkal is gazdagodik. A kötet legizgalmasabb és legeredetibb fejezetei kétségtelenül azok, amelyeket a szerző Changallnak, Bloknak, Apollinaire-nek, Karinthynak, Kaffkának és Thomas Mann-nak szentel. A kelet-közép-európai irodalmakban és művészetekben a clown-jel funkcióját sokszor a hegedűs vagy a cigányzenész tölti be. A hegedűs mint önarckép rokonítja Karinthyt Changall-lal, bizonyítva, hogy egymáshoz közelálló kultúrkörből nőttek ki. De Karinthy Kaffkához is közel kerül, amikor a cirkuszt az első világháborút megelőző évek abszurditásának jeleként ábrázolja.

A cirkusz-téma és a clown-művész megfelelés motívuma a két világháború között egyre gazdagodik és általánosabb lesz, de ugyanakkor megszokottabbá, hagyományosabbá is válhat. De sok eredeti megjelenési formával is találkozunk. A Miasszonyunk bohócát játssza a konvertita Max Jacob, vén kötél-táncosnak ábrázolja magát Babits Mihály, a „gilles-i” komédiázó bohóc szerepében tetszeleg gyakran Kosztolányi Dezső.

A clown-jel absztrakciója és „új rendbe

illesztése” Klee és Miró festészetében jelenik meg. Jung Picassóról írott tanulmányában már megadja a téma elméleti alapvetését is: a clown archétípussá lesz. Ugyanakkor megjelenik a némafilm, és Chaplin clownja a legszélesebb néptömegekhez viszi közel a témát, új távlatokat és értelmet is adva neki.

De a clown nemcsak a társadalmi konfliktusok áldozatává vált, rezignált, önmagán nevető vagy síró művész jele lehet, hanem a forradalmi, sőt szocialista magatartásé is. Derkovits lánctépő erőművésze kétségtelenül a gúzsbakötött proletariátus forradalmiságát szimbolizálja. Fernand Léger-nél, ellenkezőleg: a clown a munkás-művész azonosság jele, az ő cirkusza nem tragikus, hanem vidám cirkusz, a plebejusi életöröm, lendület és erő kifejezője.

A második világháború éveiben a clown-téma érthetően veszít népszerűségéből, ha mégis megjelenik, ismét tragikus színezetet ölt. Henri Michaux költészetében, Barrault-Prévért halhatatlan filmjében, A szerelmek városában és a magyar Vajda Lajos „vicso-ritó és nevető” maszkokat ábrázoló képein.

A háború után a fasizmus kegyetlenségeire és borzalmaira emlékező irodalomban és művészetben a cirkusz ismét fenyegető tartalommal töltődik meg, s a clown is torz, groteszk alakká változik. Így Déry Cirkusz című novellájában és az 50-es évek Picassójának bohóccrajzain és akvarelljein. A Fellini művét elemző szép fejezet már napjaink művészetéhez vezet el bennünket. Nem véletlen, hogy a clown mint önarckép, éppen a legfiatalabb művészetben, a filmben kel új életre. . .

A kötet zárófejezetében tanulságképpen a művészeti jel természetéről olvashatunk tömör és figyelemreméltó összefoglalót. Érdekes idézni belőle a jel természetére s a toposzok jelentésére vonatkozó fontos megállapítását: „. . . nincs örök jel, változatlan értékű toposz, mozdulatlan maszk — más korban, más társadalomban, s a művek más és más kontextusába illesztve, mint egy bonyolult egész része, más és más jelentést hordozhat, funkciót válthat.

A toposzok jelentésének van egy — ugyancsak változó, gazdagodó, bővülő — magával hozott, »hagyományos« és van egy koronként változó része. Bizonyos, hogy a clown-önarckép-motívum ilyen »magával hozott« elemei a parodisztikus-ironikus, a csúfondáros, az, hogy »fent és lent« egyesül benne — hogy ironikus-bíráló aspektusa erős, de benne rejlik a célszerűség, a természetben való győzelem, az együttdolgozás, az ügyesség konnotációja is — és mindez bővül, gazdagodik, újjáalakul más és más kor más és más tartalmaitól.”

Rövid és szükségszerűen felületes áttekintésünk csak utalt a kötet sokrétű, gazdag

tartalmára. Inkább csak a számunkra leg-  
 érdekesebbnek tűnő fejezetcímeket válasz-  
 tottuk ki, s néhány mondatban kommentál-  
 tuk őket. Célunk az volt, hogy felhívjuk az  
 irodalomtörténész figyelmét erre a további  
 kutatásokhoz már nélkülözhetetlen kézi-  
 könyvre. De nem csak tájékozódásra alkalmas  
 ez a mű. Szabolcsi Miklós oly bőkezűen pa-  
 zarolja szinte minden fejezetében gondolat-  
 ébresztő ötleteit, hogy nem csodálnánk, ha  
 több disszertáció születne anyagából. De ta-  
 lán a szerző is megajándékoz bennünket egy  
 második bővített kiadással? Nagyon fontos  
 volna ez legalábbis két szempontból. Az elem-  
 zések még teljesebbé válhatnának, az elő-  
 adás összefüggőbbé, s a terjedelem növelése  
 számos utalást feloldana. De ha erre nem is  
 volna lehetőség, egy második kiadásban fel-  
 tétlenül el kellene tüntetni azokat a szerkesz-  
 tési hibákat, amelyek az egyébként nagyon  
 szép kiállítású és gazdagon illusztrált kötet  
 élvezetét és használatát néha bosszantó mó-  
 don megzavarják. Az olvasónak az a benyo-  
 mása, mintha a szerkesztő csak azzal törő-  
 dött volna, hogy az első impresszió legyen  
 jó: a tetszetős, izléses külső, a világos tipog-  
 ráfia, a technikai szempontból sikerült repro-  
 dukciók vonzóvá teszik a könyvet. Ugyan-  
 akkor egy zömében művészettörténeti anyag-  
 gal dolgozó munkánál feltétlenül szükséges,  
 hogy az olvasó azonnal megtalálja az elem-  
 zéshez tartozó illusztrációt. Ez pedig a leg-  
 nagyobb nehézségekre ütközik. A szövegben  
 hiányzik az utalás a képekre és viszont. Nincs

sem név-, sem tárgymutató. A képanyag ki-  
 választása, sorrendje és aláírása következet-  
 len és ötletszerű. Művészeti jellegű műben  
 közölni kell minden részletesen elemzett mű  
 reprodukcióját. Elhagyására nem lehet in-  
 dok, hogy közismert, mint az nem egy eset-  
 ben előfordul. Különösen nem, ha a kép-  
 anyagban olyan művek is szerepelnek szép  
 számmal, amelyekre éppen csak utalás tör-  
 ténik a szövegben.

A képanyag sorrendje semmilyen szabály-  
 hoz nem alkalmazkodik. Nem követi a tár-  
 gyalás rendjét, de az időrendet sem. Külön  
 zavart okoz, s nyomdatechnikai indokok  
 ellenére sem fogadható el, hogy a képszer-  
 kesztő a színes reprodukciókat — ugyancsak  
 ötletszerű válogatásban — külön csoportosi-  
 totta. A képek aláírása csak nagyon ritka  
 esetben teljes (a festő neve, születésének és  
 halálának éve, a mű címe, keletkezésének  
 helye, lelőhelye). A dátumok és a lelőhely  
 legtöbbször hiányzik (ez nem is volna nagy  
 baj, ha következetesen így történe). Két  
 képnél teljesen hiányzik az aláírás. A képek  
 címe sokszor bizonytalan és változhat a kü-  
 lönböző művészettörténeti művekben, de az  
 már nem engedhető meg, hogy ugyanazon  
 könyvben egy mű két címváltozatban szere-  
 peljen, másképp a szövegrezben és másképp  
 a képaláírásban, mert ilyen is előfordul. A mun-  
 ka is és az olvasó is sokkal gondosabb szer-  
 kesztési munkát érdemelt volna meg.

Bene Ed<sup>e</sup>

#### ANDREW KERÉK: HUNGARIAN METRICS: SOME LINGUISTIC ASPECTS OF IAMBIC VERSE

Indiana University Publications. Uralic and Altaic Series. Volume 117. Bloomington—  
 The Hague. 1971. 186 l.

Hazai viszonylatban is ritka jelenség:  
 széles körű tájékozottságon alapuló, új szem-  
 pontokat felvető, eredeti, modern szemléletű,  
 önálló könyv a magyar verstani témaköréből.  
 Ha pedig figyelembe vesszük, hogy a kötet  
 angol nyelven — tehát a nem magyar kutató-  
 tóknak is hozzáférhető forrásmunkát kínál-  
 va — látott napvilágot, akkor már mindössze  
 két hozzá hasonló kiadványra hivatkozhat-  
 unk: Lotz János magyar metrikájára (*Hun-  
 garian Meter. Stockholm 1952*) és Rákos  
 Péter könyvére (*Rhythm and Metre in Hun-  
 garian Verse. Prága 1966; ismertetését l.  
 ItK. 1968. 1.*).

A szerzőt — Sebők Tamásnak, a jelkőz-  
 léselemélet világhírű kutatójának egyik köz-  
 vetlen munkatársát — 1972-ben, Szegeden  
 ismerhettük meg a magyar nyelvészek II.  
 nemzetközi kongresszusán. Ott elhangzott  
 rövid előadása (*Generatív verselmélet és a ma-  
 gyar időmértékes vers. L. Jelentés és stilisz-*

*tika. 1974. 273—280.*) méltán keltett érdek-  
 lődést a verselméleti nézeteit bővebben ki-  
 fejtő korábbi munkája iránt. *Magyar metri-  
 kájában* — a kötet alcímének megfelelően  
 — nem ad teljes áttekintést a magyar verse-  
 lés törvényeiről, hanem — szokatlan módon  
 — egy részletprobléma tüzetes vizsgálatának  
 szenteli teljes tanulmányát. Kitérő célja:  
 „a hagyományos magyar jambusvers nyelvi  
 alapjainak feltárása”. Vizsgálati anyaga  
 (melyet a Függelék fonetikai átírásban és  
 angol nyersfordításban is tartalmaz): 589  
 jambusi verssor Petőfi 18 különböző versé-  
 ből. Tudományos szemléletének előzményei-  
 ről, módszerének lényegéről már a kötetet  
 záró 81 tétel címjegyzék is árulkodik: a leg-  
 frissebb hazai szakirodalmat szinte hiányta-  
 lanul felölelő verstani bibliográfiához (mely-  
 nek egyetlen apró hibája Hegedűs Lajos és  
 Hegedűs Géza téves azonosítása) elsősorban  
 angol verselméleti és nyelvészeti — főleg