

A körbe írt szavak

Karinthy Frigyes A cirkusz című novellájáról

2024–2025

Rezümé

Karinthy Frigyes 1915-ben kiadott *A cirkusz* című novellájának értelmezésére vállalkozik ez a dolgozat. Kutatásom során azt vizsgálja, hogy a cím értelmezése hogyan tudja a novella egészének a megértését újabb és újabb irányokból előmozdítani. A cím értelmezésében kulcsfontosságú szerepet kapott a latin kifejezés geometrikus szemantikája.

Ilyen olvasási lehetőség például a novella atmoszférájának és cselekménytereinek poétikai vizsgálata. A címből kiinduló másik lehetséges értelmezés a cirkuszi előadásmódhoz tartozó maszkok jelenlétének és tropológikus olvasatának vizsgálata. A maszkhoz kapcsolódó gondolategyüttes egy harmadik interpretációs lehetőséghez is társítható, amely a novella keletkezésével egyidőben nagy hatást gyakorló freudiánus álomtartalomban jelölhető meg. Így a tudatos és a tudatalatti tartalmak felfoghatóvá válnak a maszk előtteseiként és mögötteseiként is. A dolgozat negyedik értelmezési kínálata a halál vagy feltámadás ellentétét hordozó karneváli rítus lehetőségében rejlik, mely a címben foglalt cirkusz szó olvasásakor a befogadóban ébredő lehetséges prekonceptiók egyikeként a bohóc Bahtyin-féle értelmezésén keresztül vethet új fényt a címre, és magára a novellára is.

Bevezetés

A Karinthy-életművel a szakirodalom főleg a humor és a komikum felől közelítve foglalkozik. Az *Így írtok ti*, és a *Tanár úr kérem* középiskolai kánonba is bekerülő alkotások népszerűsége és közismertsége mellett elenyészőnek tűnik a Karinthy-novellisztika és a *Két Hajó* kötet ismertsége. Éppen ezért ez egy ritkán interpretált novella.

Tanulmányom kiinduló kérdése az, hogy milyen értelmezési lehetőségek bújnak meg az értelmezendő novella olvasása és a címének értelmezése során a vizuális képzeletben lehetséges módon megjelenő kör alakzat felől közelítve. A cím szemantikai vizsgálata hipotézisem szerint egy önmagába visszatérő alakzat lehetőségét hordozza. A következőkben ezért ezen alakzatot idéző olvasatok bemutatásával fogok foglalkozni, mely értelmezési lehetőségek kifejtéséhez több irodalomtudományos módszert is segítségül hívtam. Ezek közül a három jelentősebb terület a motivikus,¹ a pszichoanalitikus² és az intertextuális³ megközelítés volt.

Karinthy Frigyes *A cirkusz* című novellája 1915-ben jelent meg a huszonhárom novellát tartalmazó, *Két Hajó* című kötetben.⁴ A novelláskötet fogadtatása igen vegyesnek mondható. Több negatív kritikát is kapott, melyek közül egyben Brisits Frigyes Karinthyt egyenesen „művészietlennek” titulálta, és e művészietlenségért az író mohóságát hibáztatta, mellyel végigsiklik ugyan a lelkeken, de siető buzgalmában, semmit sem ragad meg azokból.⁵ Hasonlóan, Bartha József „vegyes felvágottként” utal a novelláskötetre, és a már mások által is kiemelt gyenge szerkesztést marasztalja. Zavarosnak, befejezetlennek és helyenként üresnek titulálja a novelláskötetet.⁶ Megyer József szerint az író idegen területre tévedt, mintha azt akarná bizonyítani, nemcsak nevetetni képes. Megyer a „Karinthy-féle hangra és észjárásra” talál ezekben a novellákban is, és a „logika alkotásainak” nevezi őket. Nem ír kifejezetten negatívan a kötetről, de úgy ítéli meg, hogy a „mai csillagzat nem kedvez ezeknek a vértelen, a valóságtól elvonatkoztatató írásoknak.”⁷

Többen ellenben pozitívan értekeztek a novelláskötetről. Bálint Lajos a maga számára „kedvesnek” írja le ezeket a novellákat és a kötet legkiemelkedőbb darabjának, hasonlóan Kosztolányihoz *A cirkusz* című novellát tartja.⁸ A novellák kiválóságát – noha maga is elismeri,

¹A motivikus vizsgálat módszertani alapját a következő Dosztojevszkij-tanulmány biztosította: V. Ny. TOPOROV, *Dosztojevszkij poétikája és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái*, ford. Erdei Ilona, Helikon, 1982/2–3.

²BÓKAY Antal, *Megjegyzések az álom pszichoanalitikus metapszichológiájához*. Imágó, Budapest, 2013, 41–58.

³Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon 1996/2, 67–81.

⁴KARINTHY Frigyes, *Két Hajó*. Novellák. Athenaeum kiadása, Budapest, 1915.

⁵BRISITS Frigyes, *Élet*, 1915/17, 411.

⁶BARTHA József, *Katolikus Szemle*, 1915, 1029.

⁷MEGYER József, *Két hajó*. Magyar Kultúra, 1944/I, 127.

⁸BÁLINT Lajos, *Két hajó*. A Hét. 1915/I, 96.

hogy a huszonnégyszáz novellából néhány valóban nem nevezhető késznek, vagy kiérleltnek – abban jelöli meg, amiben Brisits Frigyes azokat elmarasztalta: „*Karinthy történetei mindig egy ember lelkében helyeződnek el, ezzel teszi teljessé és hozzáférhetetlenné őket.*” Közvetlenül a Cirkusz című novelláról úgy nyilatkozik, mint aminek álomhoz méltó zűrzavarából világosan emelkedik ki az emberi probléma egyszerűsége. Diószegi András szerint pedig novelláiban a „*lirai képek, a bonyolult asszociációsorok, fantazmagóriák sajátos, külön törvény szerint jutnak el a parabolisztikus példázatszerűséghez.*”⁹

Ahogy azt fentebb említettem, dolgozatomban a kör alakzatot idéző olvasatok bemutatására vállalkozik, motivikus, pszichoanalitikus és intertextuális megközelítésből. Az első fejezetben, miután rövid kitérőt tettem a cím paratextusa és a cselekmény összevetésére, az álomban foglalt cirkusz tereire és helyszíneire olyan antik szertartások lencséjén keresztül tekintek majd, mint a *circus* és az *amfiteátrum*. A második fejezet a maszkok szerepével, illetve a néző és az előadó egymásra ható viszonyával foglalkozik, míg a harmadik és egyben utolsó fejezet az álom és az abban fellelhető körkörösség feltérképezésére vállalkozik.

⁹DIÓSZEGI András: *Tragikum és humor Karinthy művészetében*. Kortárs 1958/4, 564.

1.

Antik látványosságok és geometriai alakzataik

A paratextus és a novella cselekménye

A cím paratextusa és a cselekmény ellentétes viszonyban van egymással. A cím alapján, amely a cselekményt lenne hivatott jelölni, az olvasó arra számíthat, hogy a novella a cirkusztól fog szólni, ám ez az olvasói elvárás csak részlegesen teljesül. A novella valójában inkább egy álomnarratívával foglalkozik és azon belül is elsősorban az álmodóról szól, ám a cirkusztól kisebb mértékben, és arról is inkább viszonyrendszereiben való közegről, mint helyszínről mesél. Így tehát, minthogy a novella elsősorban nem cirkusz, hanem álom, az abban tapasztaltak érzékelésekor nemcsak az olvasó, de az álmodó számára is természetes a bizonytalanság. A narrátor elbeszélői munkája úgy tűnik, hogy inkább egy álom kereteiben zajlik, így maga sem tarthatja kezében az irányítást. Hacsaknem narrációjának módjával kezdettől fogva az volt a célja, hogy ezt az olvasói élményt hozza létre. Máris kérdések vetődnek fel narrátorról, annak intencióiról és arról, mire mutat rá, vagy épp mit rejt el a befogadó elől a cím. Ha a befogadó e kérdésekre, vagy kételyekre választ keres, azt a meghatározó felismerést teheti, hogy a novella miközben megmutat valamit, a feltártnál lényegesebbet takar el. Bár lényegjelölőnek tűnik, a valóságban inkább eltérít minket attól, hogy a novelláról előzetesen tett feltevéseink pontos képet adjanak. Ez az élmény először is gyanakvóvá teheti az olvasót, és arra készítheti, hogy a kételkedés enyészpontja a cím legyen. Másodszor pedig ez a poétikai megoldás a novella világán belüli feszültséget, a befogadó belső feszültségévé transzformálhatja. Tehát ezért olyan fontos a novellára elsőként a címmel összefüggésben pillantanunk, hiszen a novella paratextusa által keltett olvasói elvárás és a cselekmény közti feszültség első olvasatra is belátható.

Azonban, ha a novella nem egy cirkuszba, hanem egy álomba kalauzolja olvasóját, akkor az ajtót nyit további befogadói stratégiák felé is. Például értelmezhető az egyes szám első személyű narrátor egyfajta belső világaként, vagy akár maga a világ miniatűr makettjeként, és ez által egyfajta kritikájaként. Pontot tehetünk értelmezésünkre azzal, hogy egy álom olvasói voltunk, de akár felfedezhetünk párhuzamokat történeti és poétikai szempontból is a novella cirkusza és az antikvitas hírhedt intézményei, az amfiteátrum és a római cirkusz között, melyről a következő fejezet szól majd bővebben. Továbbá olvasóként átélhetővé válik a novellában egyfajta klausztrófó érzés is, ami a főhős által bejárt terek egyre mélyebben a föld alatt elhelyezkedő és egyre nyomasztóbb tereiből, illetve helyzeteiből eredeztethető. De nem

kevésbé lehet indikátora ennek az érzésnek az a kényszerhelyzet is, amely elé a főhős kerül: a cirkuszigazgató által elé tárt vérfagyasztó hullakamra vár rá, hacsak nem lesz képes valami olyannal előhozakodni, ami kielégíti a felé közvetített elvárásokat. Így a főhős számára a cirkusz tulajdonképpen olyan kényszerhelyzet, ami börtönt képez.

Felsorolásomban szembetűnő annak a vonásnak a hiánya, amelynek valójában túlnyomónak kellene lennie egy cirkuszi közegben. A *varieté* műfajának, melybe a cirkusz is tartozik, meghatározó eleme a könnyedség, a nevetés, ám ebben a novellában nem lelhetők fel a műfaj e jellegzetességei.¹⁰ Éppen ezért olyan zavaró az egyszavas, lényegre törő, a mű komplexitásához képest meghökkentően egyszerű címadás. Mégis ebben a vonásban fedezhető fel először valamiféle cirkuszra jellemző gesztus, hiszen az elvárás és a produkció váratlan ellentétéből létrejövő szórakoztatás éppen a bohócok sajátja. Ahogy a cím az olvasóját arról próbálja meggyőzni, hogy a novella könnyed, mulatságos, szórakoztató lesz, ahogy maga a cirkusz is az, végül viszont mégsem ez tapasztalható, úgy a főhős produkciójától is szórakoztatás várható, ehelyett végül tragédiával konfrontálja a befogadóját. Ebben az értelemben a narrátor mintegy szerepként a bohóc szerepét kénytelen magára öltetni, ahogy a novella az olvasó előtt a komikum ígéretétől a tragikumig sodródva a bohócok produkciójának lehetséges képzetét hozza létre.

Római látványosságok és a novella Cirkuszának térpoétikai összefüggései

Mint fentebb megállapítottam, a Karinthy által alkotott cirkusz sok tekintetben cseng össze a római játékok hagyományos helyszíneivel és szertartásaival, pontosabban kettő, a tanulmány szempontjából lényeges szertartással, ami a kultúrtörténetileg is elhanyagolhatatlan *circus* és *munus*. A *circus* névszó, ahogy az a római korból ránk maradt forrásokból kiderül, a *circo* latin ige derivátuma, jelentése pedig kör.¹¹ Ez a geometriai absztrakció az alaprajz kialakításakor fogja az építészeti koncepciókat uralni, annak célja ugyanis az volt, hogy a lehető legtöbb embernek láthatóvá tegyék a fogatversenyeket, hisz ebben az intézményben főként azok megrendezésére került sor. A *munus* pedig, amely a másik jelentős antik szertartás, a hasonlóan elliptikus, vagy kör formát idéző amfiteátrumokban rendezett gladiátorviadalokat megnevező latin kifejezés. Az amfiteátrum az ógörög „*két oldalt*” és színház szavakból származik, amely összetétel az akkori színjátszásra alkalmazott félköríves terek helyhatékonyság céljából egymás

¹⁰Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. Ádám Péter, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983, 147.

¹¹A továbbiakban a római látványosságra *circus*-ként, a modern, álomban is megjelenő intézményre pedig cirkuszként fogok hivatkozni

felé fordításából, és így körré egyesítéséből származik.¹² Elsőként mind a *circus*, mind a *munus* helyszíneinek a novella cirkuszával való térpoétikai hasonlóságaira hozok majd példákat, majd attól kissé eltávolodva, az intézményi rendszerrel és szokásokkal kapcsolatos összefüggésekre mutatok rá Roland Auguet *Kegyetlenség és civilizáció* című könyve alapján.

Mindkét antik helyszín jellemzője volt a nézőtér nagy befogadóképessége, akárcsak elliptikus, vagy körkörös formájuk.¹³ Míg a novellabeli cirkusz nézőteréről tudjuk, hogy „rengeteg ember” befogadására volt képes, addig az álombeli cirkusz geometriai formájáról nincs konkrét információnk.¹⁴ A narrátor igazgatóval tett sétájából azonban úgy tűnik, a végén ugyanoda lyukadtak ki, mint ahonnan elindultak: a színpad művészbejárójához. Ez pedig, csak egy önmagába visszatérő, körívet tartalmazó forma esetében lehetséges. A félkör alakú, földalatti csarnok is feltehetőleg a színpad formájához igazodik, így annak vagy félkörnek, körnek, vagy pedig ellipszisnek kell lennie. Mindegyik forma egy-egy római játék helyszínének lehetőségét rejti. A *circus* és a *munus* helyszínét tükrözi az elliptikus és a körkörös forma, míg a félkör alak a színjátszásra alkalmazott tereket idézi.

Az amfiteátrumokkal, amik közül legismertebb és méretre is legnagyobb a római Colosseum, térpoétikai szempontból három említésre méltó hasonlóság állapítható meg. Ilyen például a kulisszákon kívüli, vagy épp alatti pince és folyosórendszerek komplexitása. A Colosseum, de sok más amfiteátrum porondja alatt ugyanis hasonlóan, szinte egy „kis város működött, a kulisszák mögötti tevékenység színtere.”¹⁵ De térpoétikai párhuzamként fogható föl a novella cirkuszának két függönyös ajtaja, melyek élet és halál, művészet és sors egymásnak feszülő ellentéteiként állnak, és az ezekhez hasonló amfiteátrumok egymással szemközt elhelyezkedő két kapuja, a gladiátorok bejárója, és a *spoliariumba* vezető kapu. A novellában feltűnő két ajtó közül az egyik nem más, mint a bohócok, artisták, színészek művészbejárója, ahol a maszkot viselő fellépők léphettek színpadra. Ennek funkciója és elhelyezkedése is utal az amfiteátrumok nagy kapujára, melyen keresztül gladiátorok ezrei léptek porondra nap, mint nap, s fejüket úgy fedték el sisakjukkal, ahogy a cirkusziak maszkjukkal. A másik ajtó pedig, oda nem illő, váratlan és nyomasztó jelenlétével nehezedik a novellára egy olyan hullakamraként, melyet látszólag sem a körülmények, sem az intézmény nem indokol. Az amfiteátrum másik ajtajával, a *porta Libitinariával* való párhuzamba helyezés, ha nem is indokolja, de érthetőbbé teszi ennek a különös helyiségnek, bár az olvasottak alapján inkább

¹²Roland AUGUET, *Kegyetlenség és civilizáció. A Római Játékok*, ford. BALKAY Bálint, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978, 26.

¹³Uo. 37.

¹⁴KARINTHY Frigyes, *Összegyűjtött művei. Elbeszélések I*, Akkord Kiadó, 2001, 199.

¹⁵Roland AUGUET, *I.m.* 136.

egy egész alagsornak a jelenlétét. A *porta Libitinarián* keresztül, melynek jelentése „holtak kapuja”, szállították ugyanis a halottakat az arénából a *spoliariumba*.¹⁶ Ebben a teremben, ami a Libitina közelében helyezkedett el, és ahol hosszú asztalokon feküdtek a gladiátorok teste, adták meg a kegyelemdőfést azoknak, akiket még nem hagyott el az élet. A novella sötét helyisége a hosszú bádogasztalokon fekvő hullákkal kísértetiesen hasonlít a *spoliarium* elrendezéséhez és funkciójához.

A novella főhősenek produkciója, melyről említést kell tennünk ezen a ponton, hasonlóan idézi élet és halál, művészet és sors ellentétpárjait, mint ahogy azt ez a térpoétikai összefüggés is teszi. A novella katarzisában átélt produkció, melyben a főhős immár időskori énjeként áll színpadra, arcával, produkciójával képviselve mindazt, amit sorsa és a művészet, _ mely valahol egy és ugyanaz _ követeltek tőle, szintén az élet és a halál lehetőségét hordozza magában. Csak úgy, mint a gladiátorok számára a munusok, ahonnan a művészet halállal való párosítása eleve eredeztethető. Ahogy a munusok természetes velejárója, sőt, a harcok élvezetének fontos eszköze volt a halál, úgy a novella világa is egybeolvasztja az eleinte elhatárolódó két világot, két ajtót, művészetet és halált a főhős produkciójával. Hisz sorsáról mit sem tudunk, azon kívül, hogy a hegedűművész saját építményének tetején előre dől, egyensúlyt keres, de hogy megtalálta-e, nem tudjuk meg. A novella véget ért, mielőtt válaszokkal szolgálhatott volna, a művészet és a halál nászát hozva létre.

Visszakanyarodva a harmadik térpoétikai egybeesésre, különös hasonlóság fedezhető fel a színpad alatti félkör alakú csarnok pálmaerdője és az amfiteátrum földből előbújatható erdői között is.¹⁷ Az ókorban ezt a fajta helyszínt a vadászatok és a mitológiai történetek színre vitelére használták. Ezen színdarabok alkalmával halálra ítélt rabokat állítottak porondra, akik mitológiai hőseket alakítottak, majd a hős színpadon való halálát eljátszva, valóban életüket adták a színpadon, így olvasztva össze a színjátszást a valósággal, vagy éppen a halállal, ahogy arra az előző bekezdésben foglaltak is utalnak. Két tekintetben hasonlítható ez a novellához. Egyrészt, a már említett pálmaerdős csarnok viszonylatában, ahova a főhős és a cirkuszigazgató egy kis vasajton keresztül jutnak be. Hatalmas, félkör alakú csarnokba lépnek, mely geometriai alakzat a színjátszásra kialakított nézőtereket idézi. A „mélyen” elhelyezkedő helyiség valószínűsíthetően a felszíni színpad alatt helyezkedik el, idézve ezzel az előbb említett antik helyszínt. A csarnokban egymást fojtogató színészek élete értéktelennek tűnik: színészkedés csupán a fojtogatás, és viaszfigura az ember, ahogy a mitológiai történeteket színre vivő rabok

¹⁶Libitina, a halotti szertartás istennőjéről kapta nevét. A *spoliarium* pedig egy terem a Libitina közelében. Ide szállították az arénából a halottakat.

¹⁷Roland AUGUET, *I.m.*, 137.

változatos halála is csupán az előadás színvonalát volt hivatott emelni. A főhős ekkor még megretten a látványtól, később azonban saját produkciója is hasonlóvá válik ehhez.

Ide kapcsolódik a második hasonlóság, melyben az említett mitológiai játék nem másban, mint a főhős produkciójában talált párhuzamra. E párhuzam a térpoétikai összefüggések mellett intézményi, és ez által az abban részvevő, azt működtető személyekkel felfedezhető hasonlóságokra is rámutat. A főhős ebben a vetületben halálra ítélt rab, aki mivel bűnt nem követett el, és a cirkusz az egész társadalom képeként értelmezhető, halálra ítéltségét megszületésével érdemelte ki, s rab mivolta az élet rabjaként értelmezhető. Mutatva ezzel az ember elkerülhetetlen sorsát, mely a novellában megjelenő hullakamra állandó, fenyegető jelenlétében érhető tetten, a halál egyszer mindenkit utolér. A főhős úgy dől saját halálába produkciója közben, ahogy a mitológiai játékok színészei is, s ezzel halálát az előadás részévé teszi.

Azonban nem csak a főhős, az igazgató is hozzájárul az intézményi hasonlóságokhoz, aki a munus szertartásában közvetve résztvevő *lanistához*, a gladiátorcsapat tulajdonosához hasonló szerepet tölt be.¹⁸ Hozzáállása a két színészhez is beleillik a vélt párhuzamba amfiteátrum és cirkusz közt: „*hisz ezek a színészeim, az egész játék, különben pedig nem is igazi emberek, viaszból vannak, mint a panoptikumban*”.¹⁹ Mondja a főhősnek, amikor az megretten az egymást fojtogató színészek látványától. A produkcióban e szerint tehát vagy tényleg nincs semmi, amitől borzongani kellene, vagy pedig az igazgató hozzáállásában keletkezett torzulás, és a neki dolgozó színészek, bohócok értéke egyet jelent magánszámaik eladhatóságával. Más helyen is tetten érhető ez a hozzáállás, például a saját mellkasát felmetsző bohóc esetében, akinek produkcióját elégedettséggel és tetszéssel fogadja annak ellenére, hogy a bohóc vére, és tüdője a szeme láttára ömlik ki a padlóra, mintegy a produkció naturalista végeredményeként.

De a hasonlóságok sora nem áll meg itt. A Ludus Magnus, mely egyike volt a gladiátorképző iskoláknak, amely intézménynév a következőképpen fordítható le: nagy gyakorló tér. A Colosseum közelében építették, és földalatti átjáró kötötte össze az amfiteátrummal.²⁰ Ilyen *ludus*-ként fogható föl a novella bohóc iskolája, melyhez a pincerendszer folyosóin át jutottak el, és ahol a bohócok tanulták mesterségüket, pont, ahogy a gladiátorképzőkben történt.²¹ A *ludus*-ok gyakorlatilag börtönök voltak, ahol a halálra ítéltet

¹⁸Uo. 288.

¹⁹KARINTHY Frigyes, *I.m.* 201.

²⁰Roland AUGUET, *I.m.*, 31.

²¹Gladiátorok kiképzésére és fogvatartására létrejött intézmény.

tartották fogva és képezték ki. Általános volt az embertelen kegyetlenség, mellyel a halálig tartó küzdelemre edzették meg őket. Meghalni is tanultak a rabok: hogyan nyújtsák méltósággal fejüket az ellenfelük felé, ha legyőzték őket, és hogyan leplezzék el minden félelmüket, hogy meg se remegjenek a haláluk előtti pillanatban.

A novellabeli igazgató, aki ebben az értelmezésben *lanista*-ként lép fel, átvezeti a narrátort a bohóc iskolába, ahol az iskolapadba ültetik és megtanítják neki, mi kell a közönségnek és mi kell a sikerhez, még akkor is, ha ez a titkos hozzávaló esetleg a halál. A főhős ekkor még furcsállja, hogy nem lát színészeket és műlovarnőket, de a megjelenő bohócok sem úgy viselkednek és műsorszámuk sem arról szólnak, ahogy és amiről kellene, sőt talán hívebben is idézik a gladiátorokat, mint magukat a bohócokat. De nemcsak képzésre alkalmas hely volt a ludus, hanem börtön is. Cellákról, amik minden ludus részét képezték, ugyan nem tudunk, de úgy tűnik, kiút sincs a cirkusból, a narrátor sem adhatja fel, világos, hogy innentől vagy ez, vagy a halál. Így a főhős számára az álma válik börtönévé. Ezen felül az osztálytermek valószínűsíthetően négyszögletű formája idézi a ludusok formáját, amelyek szintén négyszögletűek voltak.²²

Elvontabb, de annál bizarrabb összecsengés fedezhető fel az álombeli színpad szőnyeg burkolata, és az amfiteátrum homok borította arénája közt. A kettő közti kapcsolatot, a szolgák tevékenységeiben véltem felfedezni. Egy helyen a novellában ugyanis azt olvassuk, hogy a szolgák a produkciók között szőnyeget hordva futkosnak.²³ Látszólag értelmetlen és céltalan a szőnyegek cipelgetése a produkciók előtt, hisz azt elég előre, és egyszer elvégezni. Ám Auguet *Kegyetlenség és Civilizáció* című könyvében ír a szolgák tevékenységéről is, amiből magyarázatot kaphatunk erre a részletre: „[...] mások megforgatják a vér áztatta homokot, és eltüntetik az előző küzdelem nyomait.”²⁴ Ha az aréna homokkal borított és a szolgák homokkal tüntetik el az előző véres küzdelem nyomait, akkor a novellabeli szolgák, akik a szőnyegezett színpad közelében szőnyegekkel futkosnak fel-alá, talán hasonló feladattal vannak ellátva: tüntessék el az előző abszurd produkció, talán éppen a saját mellkasát felvágó bohóc magánszámának nyomait.

Érdemes továbbá arra is utalni, hogy milyen további formában kapcsolódhat még a novella cirkusza az antik *circus*-hoz, az ugyanis mint paratextus nemcsak abban az értelemben leíró jellegű, hogy a cselekmény lehetséges helyszínét, tehát mint intézményt és térbeli

²²Roland AUGUET, *I.m.*, 218.

KARINTHY Frigyes, *I.m.* 201–202.

²³Uo., 204.

²⁴Roland AUGUET, *I.m.*, 70.

megjelenést, határozza meg, hanem önreflexív alakzatként, az elbeszélés narratív működés módjára is felhívja a figyelmet. Ezek a körbe írt jellemzők mintha kölcsönösen tükörképeül szolgálnának egymásnak. A rómaiak ugyanis a *circus* játéktechnikájával együtt vallási képzeteket is importáltak, és felhasználták azokat a versenypályák építészeti szimbolikáiban. Auguet szerint éppen ezért alakulhatott úgy, hogy a Murcia völgyben épült a nagy cirkusz, ahol a búza érésének különböző szakaszait ábrázoló istennők szentélyein kívül Ceres és Consus szentélyei is megtalálhatóak voltak.²⁵

Ennek alapja az a feltételezés volt, hogy az etruszkok gyászjátékai az alvilág egyik bejárata előtt zajlottak.

„Mármint Rómában a Circus Maximus vallási építményei közül Consus isten föld alatt épült szentélye volt a legfontosabb; ebben vélték tehát megtalálni az etruszoktól örökölt alvilági lejáratot.”²⁶

Sokak szerint ezen felül Consus, mezei isten egyfajta tükörképe Ceres istennőnek, akinek nevéhez kapcsolódó szertartás, a *mundus* célja az volt, hogy a holtak szellemei átjárhassanak az élőkhöz. Talán az egymást tükröző voltukból is fakadóan a két istenség temploma egymással szemközt, a circus ellipszisének egyik és másik végén helyezkedtek el. Így a búza érésének szakaszait ábrázoló istennők szentélyeivel együtt az „életciklus önmagába visszatérő körét” jelképezték, ezt pedig a kocsik önmagába visszatérő, körkörös futása tükrözte.

Térpoétikai szempontból két jelentős egybeesés emelendő ki a *circus* és a novella cirkusza között, eltekintve a már említett nézőtéri befogadóképesség és forma tekintetében felfedezett hasonlóságoktól. Először is, ha az eddig *spoliarium*-ként értelmezett hullakamra Consus isten földalatti szentélye, akkor az ismeretlenbe vezető folyosó talán az alvilágba vezető átjáró lehet. Másodszor pedig Consus és Ceres templomának szemközti elhelyezkedése hasonló párt alkot, mint az amfiteátrum és a novella cirkuszának két kapuja: Libitinaria és gladiátorok kapuja, vagy művészbejáró és hullakamra. Azzal a különbséggel, hogy a két templom között koránt sincs olyan ellentét, mint az előbb említett két kapu között. Ahogy a főhős előadásával a színpadra vitte, egyesítette a halált a művészetrel, egyik kaput a másikkal, úgy e két templom funkciójában már eleve mutat valamiféle összefolyást. Ceres istennő és Consus isten kétarcú istenek voltak, egyfelől a mezőgazdasághoz kapcsolódtak, de rítusaik összekapcsolták őket az alvilággal is.

²⁵Uo. 171.

²⁶Uo. 169–170.

Eltávolodva a térpoétikai összevetéstől, a cselekmény struktúrájában is felfedezhetjük a novellában újra és újra feltűnő, önmagába visszatérő alakzat jegyeit. A novella cselekménye, a főhős életének az elején kezdődik és a halálával ér véget, hasonlóan, a zenei melódia narratív keretezéséhez, így éppen az a dallam -aminek elnyomásáról szólt a cselekmény- görbíti azt egy végtelenített alakzatba, hogy ne csak a helyszín, de maga a novella is idézze az antik helyszínek formáját. A novella sorai közt kezdet és vég, élet és halál görbíti mintegy önmagába a teret. Ezzel egyfajta kaput nyitva élő és halott között, csakúgy, ahogy az az alvilági rés is Ceres templomában. De ha az lehetőséget biztosít a halottaknak, hogy az élőkkel beszéljenek, akkor ez a novella, az irodalom templomában hasítva rést, talán éppen az alkotóknak biztosít lehetőséget, hogy az olvasóikhoz szóljanak.

Fontosnak tartom felhívni rá a figyelmet, hogy mind az amfiteátrum, mind a *circus* tekintetében kivételt képez és kilóg mindenféle azonosítás lehetősége alól a novella épületében lévő padlásszoba, ahol a főhős gyakorolt. A novella térábrázolásában itt a falakon szelelő résekről olvashatunk, amelyeken keresztül a városra nyílik kilátás. A falak mentén keskeny, hosszú létrák magasodnak. A szobán feltehetőleg nincs plafon, hiszen a narrátort ki tudják dönteni a létrával együtt a falon kívülre. Sem a *circus*, sem az amfiteátrum intézményével nem egyeztethető ez a helyiség térpoétikailag.

Érdekes lehet ezen kívül zárásként megjegyezni, hogy a novella elején leírt befejezetlen álmok egyikéből az derül ki, a cirkusz dombok között terül el, a másiktól pedig, hogy ismeretlen város közepén helyezkedik el. Mivel elhelyezkedésüket tekintve, a *circus* általában dombok között, völgyben épült, míg az amfiteátrumokat rendszerint a városba építették úgy, hogy kimagasodjon a többi épület közül,²⁷ a novella eleji két befejezetlen álom egyike *circus*-ként, a másik pedig amfiteátrumként értelmezhető. Nem tudjuk meg azonban, hogy az az álom, amit végül kifejtve olvashattunk, melyik helyszínen játszódik, így egyiket sem zárhatjuk ki értelmezésünkéből, fokozva ezzel a novella álomszerűségét, bizonytalanságát. Hasonló funkciót tölt be a közönség is, akik mintha maguk sem tudnák eldönteni, *circus*-ba, vagy amfiteátrumba készülnek-e. Egyértelmű, hogy a cirkuszigazgató és az orvos hozzáállása a közönséghez az amfiteátrumi nézők lehetőségét sejteti. Ők türelmetlennek tartják őket, akiket ki kell szolgálni. Szerintük a siker csak akkor garantált, ha a közönség azt kapta, amit látni akart. Ellenben a közönség hangulata rácafol erre, és inkább a *circus* nézőinek viselkedését idézi. Vidáman vonultak be ugyanis az előadásra, nevetve és beszélgetve, hisz a *circus* intrikák, flörtök helyszíne volt, míg a *munus*-nál inkább az izgalom és a küzdelem sportszerű élvezete

²⁷Uo. 171.

uralkodott. Ennek alapján az sem kizárható, hogy a tömeg maga is, ahogy mi olvasók is, cirkuszra számítottak, nem is sejtve, hogy munus vár rájuk.

2.

Maszkok és formáik

Hans Belting *Faces* című könyvében a mellett érvel, hogy az eleven arc is rejthet el, vagy fedhet fel realitást, csakúgy, mint a maszk.²⁸ Amennyiben elfogadjuk az arc ilyenfajta felfogását, a novella hiányzó vagy megjelenő arcai egyszerre szolgálhatnak elfedés és felfedés céljából. Az irodalom önreflexív szerkesztésmódja hasonlóképpen érhető tetten, ezért a novella arcok vetületében való vizsgálata több szempontból is érdekes lehet. Egyrészt több ízben jelennek meg maszkok kézzelfogható tárgyként, másrészt viszont láthatóan az eleven, hús-vér arcok is, mintha maszkká válnának a novellában. Sőt a novella maga is, mivel álomnak tünteti fel magát, egyfajta álom-maszkot ölt magára, ez a maszk viszont nem elfed, inkább kiterít, feltár előttünk mindent. A novella ezen kívül egy egész életet követ végig, de legalábbis láttatja annak végpontjait a gyermek és a már idősödő főhős képében, így az arc maszkká válását nemcsak eredményében, de folyamatában, két stádiumban figyelhetjük meg. Megfigyelhetjük, ahogy „adott arcból általunk csinált arc formálódik.”²⁹

Ennek a folyamatnak az indikátora és a maszk, mint arcból formált végeredmény alkotója az a sorskérdés, mely két válaszút formájában jelenik meg a főhős életében. A novella cirkuszában a gyermeki narrátor olyan válaszút elé áll, amely felnőtt döntéseket kíván. A válaszút egyik, könnyebbnek tűnő leágazása a passzív befogadó útja. Ezt testesíti meg a nézőtérre tartó, változatos emberek sokasága, akikhez feltételezhetően a főhős is csatlakozni akart, ám valamilyen változás folytán, legyen az a hegedű, amit megkapott, vagy az álom megmásíthatatlan sodrása, végül a másik leágazás, az aktív alkotó, az előadó útjára lép rá. Az első választat képviselhette a jegy, amire vágyott, egyszer birtokolta is, ám amikor arra került a sor, hogy a közönséggel tartson a kényelmes székek felé, már nincs nála és úgy tűnik felhasználni sem akarja. Ő csak azért jött, hogy a melódiát, melyet maga komponált, a világ elé tárhassa.³⁰ A másik leágazásra tehát egyértelműen a hegedű váltotta a jegyét, mintegy az alkotásra való felszólításként: tehetséget kapott, és ha már megkapta, a kiteljesítése, megvalósítása mellett döntött.

A novellában ez a két út színpad és nézőtér, előadó és közönség képében jelenik meg, az arcok vizsgálata pedig mindkét esetben fontos szempont. Ebben a novellában ugyanis

²⁸Hans BELTING, *Faces*. Az arc története, ford. HORVÁTH Károly, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2018, 28.

²⁹Uo. 28.

³⁰KARINTHY Frigyes, *I.m.* 199.

nemcsak az előadók, de a főhős nézőpontjából mintha a közönség is maszkot viselne. Belting arc és test egységéről alkotott tézis szerint „*A testet és az arcot vagy egységként, vagy ellentétként észleljük, utóbbiként akkor, ha az arc válik meghatározóvá.*”³¹ Egy ebből kiinduló interpretáció, az arc kiemelkedő novellabeli jelentőségével szembesíthet. Sőt, a közönség érzékelése kapcsán még az a nem figuratív olvasat is adekvát lehet, hogy a test fejen kívüli részei hiányoznak a nézőtérrel. A közönség látványát elbeszélő részeket metonimikusan kell értenünk ahhoz, hogy a nézőket a fejeikkel jelölő narratíva többet is mutasson a fejeknél.³² Akár a figuratív, akár a nem figuratív olvasatot tekintjük legitimnek, a test és az arc egysége mindenképpen eltér a természetes elvárástól, sőt akár el is szakadhat egymástól. A testetlen, elszigetelten értelmezendő arc pedig így konstituálhatja a maszk képét. Fontos mozzanat ez az előző fejezet értelmezése kapcsán is, hiszen az emberfejek és maszkok alakja idézi az ellipszis és kör alakzatok emlékét.

Sőt, az az olvasat is felmerülhet, hogy arcok meg sem jelennek a novellában, csupán akkor, amikor már maszkként érzékelhetőek a színpad irányából. Az arc maszkként funkcionálva, feltárhat és elrejtethet, megőrizheti belső tartalmainkat, miközben segítő kezet nyújthat azok expressziójában.³³ De a novellában úgy tűnik, a maszkokat kényszerűségből hordják, mintha nem lenne az alatt sem arc, sem semmi, aminek priváttá tételét szolgálhatná a maszk védelme. Éppen ezért tűnik úgy, hogy a novella maszkjainak funkciója nem a priváttá tétel, hanem annak az elleplezése, hogy a maszk alatt nincs semmi.

Maszkok a nézőtér: a közönség

„*A könnyűzene szabványosodását azonban, éppen nyers szimplifikálódása okán, nem is annyira belső zenei, mint inkább szociológiai szempontok alapján lehet értelmeznünk.*”³⁴

Idézi Adorno szavait Csáky Móric *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című monográfiájában. Mivel a modern cirkusz és a bécsi operett is a populáris kultúra szórakoztató műfajai közé sorolható, ezért a kettő között számos hasonlóságra lelhetünk, sőt a fentebbi idézet fényében megállapítható, hogy a szórakoztató funkcióból fakadó kommersziális célok az

³¹Hans BELTING, *I.m.*, 33.

³²KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 200.

³³Hans BELTING, *I.m.*, 29.

³⁴CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 22.

ügynevezett magaskultúra esztétikájához képest, saját önmeghatározásuk szerint, közvetlenebb módon szervezik mind a cirkusz, mind az operett esztétikáját.

Így bár Karinthy Frigyes alkotását mint novellát poétikai jegyeiben önmagában és önmagáért kell vizsgálnunk, de a benne ábrázolt produkciót mint cirkuszi előadást nem vizsgálhatjuk másképp, csak a közönség tükrében. Fontos ezen a ponton emlékeztetni a korábbi fejezetben tárgyalak mentén arra, hogy ha a mindenkori cirkusz amfiteátrumszerűségét validáljuk, akkor közönségére igaz lehet Auguet történeti megállapítása is: „*A tömegnek nincs emberi arculata, emberi hangja*”³⁵ A novella közönségéről sem olvashatunk mást, hiszen a narrátor kivétel nélkül mindig zúgó, morajló egységként utal rájuk.³⁶

Pavis szerint a közönségbe ültetett ember, a színpadról letekintő előadó szemében szükségszerűen már attól elveszíti arcát, hogy a tömeg részévé válik: „[...] *nem tudjuk elkülöníteni a nézőt mint egyént a közönségtől mint kollektív szereplőtől. [...] a nézőtér olykor egységet, egyöntetűen reagáló testületet alkot.*”³⁷ A rengeteg emberre, akik szorosan egymás mellett ülnek, és szinte összemosódnak arcaik, a jelölők szintjén is egységként utalunk, amikor „közönségként” nevezzük meg őket. Szájukat egyszerre tátják ki, kezük egyszerre lendül tapsra, szívüket egységként fogja marokra a rémület, tekintetük egyazon pontra összpontosul, az előadó arcára, pontosabban a szerepét képviselő maszkra, amely vagy elrejt, vagy leleplez előttük valami fontosat. Belting láttató hasonlatával élve, az arc, mely ugyanúgy működhet maszkként e közben, az óra számlapjához hasonló egyértelműséggel közvetíti egy-egy lélek belső világát.³⁸ Ennek a hétköznapi tapasztalattal korreláló megfigyelésnek az alapján a mindenkori néző az előadó arcáról olvasni képes. Ezzel szemben az előadó nem képes erre, hiszen nem is látja a közönségét attól a rivaldafénytől, mely épp az ő olvashatóságát segíti elő. A fény intenzív hatása és a pusztasötétség, mely kontrasztban áll vele, egy vakító érzékelésben arra hívhatja meg az előadót, hogy belül, mentálisan képzelje el a közönséget arcok nélkül. A látás érzékszerve, mely a rivaldafénytől funkcióját veszítette, ösztönszerűen a többi érzékszerv által kerülhet helyettesítésre. Tapsolás, nevetés, csodálkozás, elborzadás és egyéb érzelmek hanghatásai így tehát egy nagy, homogenizált maszkká egységesülhetnek, míg a néző az előadó arcáról, maszkjáról leolvashatja annak egész sorsát, életét.³⁹

A novella főszereplőjének álombéli előadásában kétszeresen van ez jelen, hiszen, ha magunkat is a közönség soraiba képzeljük, nemcsak az előadó életét látjuk magunk előtt, de

³⁵Roland AUGUET, *I.m.*, 262.

³⁶KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 200; 204.

³⁷Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, L'Harmattan Kiadó, Párizs, 2006, 304.

³⁸Hans BELTING, *I.m.* 152.

³⁹Patrice PAVIS, *I.m.* 305.

életének végét is. Életidejének óramutatószerű, monoton zakatolásában a közönség megláthatja saját életidejének zakatolását is. Ebből az élményből fakad, hogy nemcsak a közönség rendelkezik tükörré jellemző vonásokkal, hanem az előadó fenoménje is.⁴⁰ Hasonlóan, nemcsak a közönség képez olvasható és értelmezhető textust, de az előadó is. Ez a kölcsönös viszony határozza meg az előadó művészeteket, éppen ezért, nem értelmezhető a közönség, hacsaknem az előadó szemüvegén keresztül pillantunk rájuk. Ez a perspektíva azonban némileg akadályozott a novellában, mert ebben a cirkuszban a kölcsönös olvashatóság és önreflexiós viszony is jelentőségében elhalványult. Úgy tűnik, mintha az előadónak nem lenne valós kapcsolata a közönséggel, mintha nem látná, és nem értené őket. Ami azért nehezíti meg a közönség vizsgálatát, mert a novella a cirkusz előadóinak a szemszögből fókuszált elbeszélés, ezért a közönség megélése rejtett, ki van takarva, így a befogadó csak arra hagyatkozhat, amely a saját olvasatában a közönségére hasonlító tapasztalat lehet, de ez mindvégig bizonytalan, mintha homályban lenne az olvasó is, nemcsak a szó fizikai, világítástechnikai értelmében, hanem hermeneutikai értelmében is. A novellából kitűnik, hogy a készülő hegedűművész-artista nem szembesül közvetlenül a közönséggel. Számára csupán arcoknak tűnnek, ovális alakzatok összezsúfolásának, mondhatni maszkoknak. És amíg ő csupán ennyivel szembesül, az igazgató mintha tudatosan óvna is attól, hogy velük érintkezzen.

Elsőként arra a három részre szeretném felhíni a figyelmet, amelyben a novella hegedülni vágyó főhőse közvetlenül szembesül a közönséggel, majd kitérek arra, milyen közvetett információkkal egészíthette ki ezt a kezdetleges képet, közönség-maszkot a többi szereplőtől hallottak és látottak alapján. A narráció folyamában először akkor szembesül a novella főhőse a leendő közönséggel, amikor az még csupán tömeg, és ennek a tömegnek még maga is része. Ez a „*rengeteg ember, tarka népség, cselédek, katonák, kalapos asszonyok, borotvált urak*”⁴¹ lökdösődve, nevetve, hangosan beszélgetve közelítik meg a cirkuszt és vidáman foglalják el kifizetett helyeiket, amit a főhős már nem tehet meg velük. Ez a közönség vidámnak tűnik, először és utoljára hallunk a novellában felszabadult, boldog nevetésről. Az idézett részlet narrációjából lehet látni, hogy a főhős itt még egységükben is lát valamiféle diverzitást nemben, társadalmi rangban, megjelenésben.

Másodszor akkor szembesül a közönséggel, amikor már elfoglalták a nézőtérien helyeiket. Az oldalsó szobák egyikében nyit ki egy ajtót, amin át megpillantja a közönséget és

⁴⁰Érdekes történeti poétikai szempontból a magyar „tükör” szó etimológiai vizsgálata, melyből kiderül, hogy a tükör egy ótörök szóból ered, jelentése „valami kerek”. ZAICZ Gábor, *Etimológiai szótár*. Magyar szavak és toldalékok eredete, Tinta Könyvkiadó, Budapest 2006, 912.

⁴¹KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 199.

itt már úgy nyilatkozik róluk, úgy látja őket, ahogy a novella további részében is tenni fogja: „emberfejekként.”⁴² Ez a jelző testetlenséget feltételez és nem sugall semmilyen arckifejezést. A befogadó a narrátor szavai nyomán emberfejek homogén tengerét látja lelki szemei előtt, aminek emberi hangja sincs, csak valamilyen zajjá elegyedő morajlása. Egyetlen érzékszervük a látás, funkciójuk a tapsolás. Nem tudjuk azonban, vajon hallanak-e, vagy éreznek-e?

Harmadszorra pedig sok-sok év múlva egy étellel, méghozzá a saját élettartamával később táruul a főhős elé ismét a közönség, de jelenlétük immár hidegen hagyja őt. Állandó zúgást hall, és mi csak sejthetjük, hogy a közönség morajáról beszél, mert ő „*fáradt tudni*”, hogy mi az. Ismét „*emberfejek*” összezsúfolt, testetlen áradatát említi.⁴³ A néző alapvető joga és funkciója, hogy a „*színházi esemény kézművese*” legyen, „*önmagától a színpad felé haladjon*”. Sőt „*Elméletileg közbeavatkozhatna a színen és eljátszhatná az ünneprontó szerepét, tapsolhatna, vagy füttyenthetne*”, de „*interiorizálja a közbelépésnek ezeket a rítusait anélkül, hogy megzavarná a művészek kínjával színre vitt szertartást.*”⁴⁴ A novella közönségének ilyen perspektívából való vizsgálata meglátásom szerint két befogadói olvasatot hozhat létre. Egyrészt távolságtartónak, érzelmileg elérhetetlennek érezheti a közönséget, ez által pedig arra kényszerül, hogy az előadó perspektívájából kezdje szemlélni az eseményeket, a főhős tragédiája a saját tragédiájává válik. Másrészt viszont a közönség érzelmi elérhetlensége abból a természetes folyamatból is fakadhat, hogy a néző interiorizálja az említett közbelépési formákat. Ebben az olvasatban a befogadó talán épp saját, közönségi szerepével hasonlít meg. Akaratlanul is felmerülhet a belső vívódás: az előadás megrázó kimenetele közbeavatkozást igényelt volna, de befogadóként, a közönség részeként csupán belső folyamatokként játszódhattak le ezek a közbeavatkozási formulák.

Tehát ez a három tapasztalás meríti ki a főhős közvetlen érintkezését a közönséggel, ezután mindenben mások véleményére hagyatkozik és közvetve sokkal többször is szembesül a közönséggel. Az ilyen alkalmak egyike, amikor az igazgató kineveti, mert mindössze egy hegedűvel akar színpadra lépni. Ez a nevetés egyértelmű és szándékos nyilatkozat a gyermekről, de egyben a közönségről is, azt üzeni, hogy amit a főhős kínálni tud, az kevésnek fog találtatni. Hasonló üzenetet hordoz az a vélemény, mely az orvos szájából hangzik el a hullakamrában. Szerinte a közönség türelmetlensége miatt csakis akrobatizmussal érhet el bármit a főhős. Ez a megállapítás azonban logikai zsákutca, hiszen, ha a főhősnek ki kell tanulnia valamit, az több időt fog igénybe venni, így azzal semmiképp sem ugyanaz elé a

⁴²Uo., 200.

⁴³Uo., 204.

⁴⁴Patrice PAVIS, *I.m.*, 305.

közönség elé fog állni, amelyik a cselekmény ideje alatt a nézőtéren várakozik. Így hát semmi relevanciája sincs annak, hogy ez a közönség türelmetlen-e vagy sem. Valószínűbb ezért, hogy nem konkrétan, hanem általánosságban beszélt a közönségről. Magát az embert, a társadalmat minősítve ezzel.

Tehát ez a három tapasztalás meríti ki a közvetlen érintkezést a közönséggel, ezután mindenben mások véleményére hagyatkozik és sokkal többször is szembesül a közönséggel közvetve. Az ilyen alkalmak egyike, amikor az igazgató kineveti, mert mindössze egy hegedűvel akar színpadra lépni. Ez a nevetés egyértelmű és szándékos nyilatkozat a gyerekekről, de egyben a közönségről is, azt üzeni, hogy amit a főhős kínálni tud, az kevésnek fog találtatni. Hasonló üzenetet hordoz az a vélemény, mely az orvos szájából hangzik el a hullakamrában. Szerinte csak akrobatizmussal érhet bármit is a főhős, mert a közönség türelmetlen. Logikai zsákutca azonban ez a megállapítás, hiszen ha a főhősnek ki kell tanulnia valamit, azzal semmiképp sem ugyanaz elé a közönség elé fog állni, így hát semmi relevanciája sincs annak, hogy a közönség türelmetlen-e vagy sem, hisz nem eléjük fog kiállni. Valószínűbb ezért, hogy nem konkrétan, hanem általánosságban beszélt a közönségről. Magát az embert, a társadalmat minősítve ezzel.

A cirkuszi személyzet minden rezdülésével a közönség ellen hangolja a főhőst, és közülük is a cirkuszigazgató az, aki a legtöbb helyzetben befolyásolja őt. Ezt a befolyásolási szándékát nem is titkolja, hiszen kimondottan azért vezeti körbe a cirkuszban, hogy megtanítsa neki, mi kell igazából a közönségnek.⁴⁵ Ez a tanítás nem csak az elsőre látványos, iskolai keretek közt zajló folyamatokban érhető tetten, de például az igazgató mondataiban is, melyekben alig észrevehető módon, de megjelenik a befolyásolás szándéka. Például amikor a kisfiú kinéz egy ajtón a közönségre, ezzel tapasztalva meg a hátról az egyik közvetlen élményét a közönségről, nem véletlen, hogy az igazgató gyorsan fel is szólítja, hogy csukja be az ajtót. Azzal indokolja, hogy a közönségnek nem szabad benéznie a kulisszák mögé, de úgyszólván lehetett akár az is a szándéka, hogy a kisfiú ne nézhessen ki.⁴⁶ Hiszen ez esetben azt állít, amit csak akar a közönségről, és a kisfiú el kell, hogy higgye neki.

A bohóciskolában minden produkció elviekben a közönség igényeit szolgálta, de feltételezhető, hogy valójában az igazgató személyes elképzelései mentén szerveződött. Ezek a produkciók tehát szintén üzenettel bírtak a főhősnek arra nézve, hogy egyáltalán mire lehet igénye a közönségnek. Az elvárások mértékét tovább fokozza, amikor az igazgató az *öngyilkos* bohóc mutatványa után alany nélkül megfogalmazott hiányos mondatban így beszél: „ez

⁴⁵KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 200.

⁴⁶Uo. 202.

*tetszeni fog.*⁴⁷ Feltehetőleg a közönségre utal, ám ugyanúgy beszélhet önmagáról is. Az elvárások, bármelyik feltételezés is bizonyuljon igaznak, egyrészt magasak, másrészt homályosak, mindenképpen egészségtelen mentális közeget hoznak létre bármely életkorban és helyzetben lévő személy számára.

A főhőshöz hasonlóan a közönségre a befogadó is csak gúnyos, keserű megjegyzések ablakán át lát rá. A megvetés és kiábrándulás, mely lassan kiforrhat az olvasóban, csak abban az esetben enyhülhet, ha felismeri azt a lehetséges olvasatot is, mely szerint bár úgy tűnhet, a novella a színpadra állítja olvasóját, tulajdonképpen ugyanúgy orientálhatja a közönség soraiba is. Ez a felismerés egyrészt azt az önreflexiót hozhatja létre, hogy ha a közönség, melynek maga is szerves része ilyen, vagy legalábbis ilyennek tűnik a produkcióját előadó főhős szemében, akkor sürgető szükség van a változásra és megújulásra annak érdekében, hogy ne hiúsuljon meg a művészet autonóm önkifejezése. Másrészt pedig gyanakvást kelthet a befogadóban, hiszen, ha az olvasó a közönség része, és magáról úgy gondolkodik, mint aki rácsafolhat ezekre a feltételezésekre, akkor a cirkuszi személyzet állításai könnyen lehet, hogy vagy szándékos hazugságok, vagy csupán rossz tapasztalatból következő sztereotípiák.

Ebből fakad az a felmerülő kérdés, hogy valóban a közönség viselkedésében keresendő a novella tragédiája? Valóban képtelenek lettek volna a melódia befogadására? Hiszen a novella utolsó bekezdése arról is tanúságot tesz, hogy a közönség mégsem csak testetlen arcok tengere: *„felhasználva a rémület csöndjét, mely odalént kitátotta a szájukat s marokra fogta a szíveket.”*⁴⁸ Van tehát szívük, csupán azt nem tudhatjuk meg a novellából, hogy a melódia, ami a hegedűművész szívéből zokogott elő, megérintette-e őket. Erre csak az a személyes megtapasztalás adhat választ, amit a befogadó egyénénileg átélt olvasatának tanúsága nyújt. A tömeg nem magától veszíti el az arcát, hanem amiatt az előadói magatartás miatt, mely során nem saját autonóm világát, hanem a közönség vélt, vagy valós igényeit közvetíti. A tömeg vezette alkotás pedig, ahogy az operett világában, úgy a cirkuszban is, megakadályozza az általánosságban vett alkotót, hogy azok erkölcsi vezetőjévé váljon, sőt maga is érték és irányvesztetté válik, és műveivel ebbe az irányba vezeti a tömeget is.⁴⁹ A cirkuszigazgató vélhető véleményével szemben egy alkotás nem szólhat mindenkinek, mert ha mindenkinek szól, elveszíti különlegességét és exkluzivitását. Úgy tűnik a novellában a főhősnek sikerült megtörnie ezt a végtelenített ciklusként is felfogható, ördögi kört. Mert a lényeg valahogy

⁴⁷Uo., 201.

⁴⁸KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 205.

⁴⁹CSÁKY Móric *I.m.* 24.

minden előzetes intenció ellenére sem az igényekre szabott produkcióban, hanem a szívből zokogó, addig ismeretlen dallamban lelhető fel.

Fontos jellemzője ennek a dalnak továbbá, hogy a főhős, aki ez által inkább művésznek, mint bohócnak tekinthető, nemcsak előadta, de maga komponálta is azt. E két performatív művészeti ág, tehát a cirkuszi előadóművészet és hegedűművészet medialitásban eltérnek, emiatt különböző befogadói élményt nyújt. Hiszen a melódia autentikus zenei alkotás volt, sőt egyenesen a főhős szívéből zokogott elő, ahogy az a novella záró mondatában is olvasható: „*játszani kezdtem a melódiát, amit régen, régen, régen hallottam egyszer zengeni és zokogni a szívemben.*”⁵⁰ A sírás, mint fiziológiai aktus, mely a főhős belső világában, és a külső világ számára is hallhatóvá váló dallamban jelenik meg, igényli a könny szerepének vizsgálatát. Nagy Piroska tanulmányából kiindulva, melyben a keresztény könnyek eszme- és vallástörténeti jelentőségéről ír, a könnyeknek két funkcióját különböztethetjük meg. A könny egyrészt az érzelmek valóságának bizonyítékául szolgáló fizikai jelenség, másrészt viszont akár tisztító erővel bíró, szakrális rítusként is tekintettek rájuk legkésőbb a középkortól kezdve.⁵¹

A novella főhősnének melódiája ilyen módon nem külsőleg, valós könnyek formájában, de belsőleg a szív zokogó tartalmának auditív megszólaltatása révén összekapcsolja a megélt fájdalom szimbólumaként a belső könnyeit a külső világgal, két irányúvá orientálva a zokogást és művészetté emelve fájdalmának kimutatását. Ez a könnyekből született alkotás így tehát rendelkezhet a Nagy-tanulmányban szereplő könnyek vallástörténeti attribútumaival, nemcsak az érzelmek valóságosságáról adva tanúbizonyságot, de tisztító, felszabadító erővel is felruházva azokat. Így bár amíg külső, arcára festett maszkja érintetlen marad, addig ezzel szemben a főhős szívét megszabadítja maszkjától, és belülről kifelé való áradásával a valóságos, könnyekkel való zokogás, és az ebben rejlő felszabadító erő lehetőségét hordozza. Ezen alkotás révén, amely médiumává lesz a főhős érzéseinek és alkotó tehetségének, a fül kitüntetett pillanatává transzformálja az auditív művészi performanszt, amelynek eredeti fókuszában kizárólag a látványosság állt. Hasonlóan: a produkció, melynek színreviteléhez a főhős teljes önfeladására volt szükség, végül azzá az egyetlen, egyedi pillanattá nővi ki magát, amelyben a hős először válik önazonossá. Önmaga felszámolása és születése, korábbi szerepének halála és a másik szerepében a korábbi alkotói vágy feltámadása történik meg a közönség szeme láttára a befejezés *katarzisában*, amely görög szakkifejezés arisztotelianus

⁵⁰KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 205.

⁵¹COMMUNIO, *Nemzetközi katolikus folyóirat* XXIX. évf. 2021/3-4, A könnyek; NAGY PIROSKA, *Keresztény könnyek a középkori történelemben* 49; 52–53.

alkalmazása hasonlóan rokon a megtisztulás fiziológiai értelmével, mint a könnyek középkori érzelemesztétikája.⁵²

Maszkok a színpadon: az előadó

A novella olvasható egy a modernségben újraírt, profán mártírtörténetként is, az előadó tanúságtételeként egy általános sors-jelenségről, a művészi meg nem értettség mártíriumáról.⁵³ Ehhez nemcsak a történetek, de a helyszín is adott, hiszen az ókori *circus*, de főként az amfiteátrum, híres mártírtörténeteiről.⁵⁴ A főhős ugyan nem a hitéért, de a benne lévő, kikíváncozó dallamért állt ki a színpadra, mely dallam maga is, ahogy az a korábbiakban kifejtett olvasatból következik, a keresztény és mártír könnyek tisztító és validáló tulajdonságaival rendelkezik. Mivel a novella előadói szemszögből fókuszált elbeszélés, részletesen követhető végig a főhős felnövekedés története, amelyet inkább neveznék testi és lelki megöregedés történetnek, hiszen a főhős inkább megfárad, elhervad, megöregszik, mint felnő. Úgy tűnhet, a novella végére elvesztette a kapcsolatát a világgal, önmagával és azzal az álmossal is, ami miatt elindult ezen az úton.

Hans Belting gondolatmenetét követve, az arcról és a maszkról nem gondolkozhatunk fogalmi ellentétként. Lehet a maszk igazi és a mimika hamis, de válhat maszkká az eleven arc is.⁵⁵ A színpadi szerep, tehát maszk nélkül is maszk, hiszen maga a szerep az, ami az arcot maszkká teszi. Véleményem szerint az előadó-művészet maszk képzése abban különbözik az alkotóművészet maszk képzésével, hogy az előadó-művészet esetében a maszk funkciója az „önmagától való távolságtartás”, míg az alkotóművészetben az önkifejezés.⁵⁶ Az előadó agyagot fog és arcot mintáz belőle, hogy a maszkot az arcára helyezze. Ellenben az alkotóművész a saját arcát nyomja bele az agyagba, majd elemeli magától, hogy megvizsgálhassa azt. Ez az egymást nem kizáró, de ellentétes attitűd az, ami feszül a gyermeki és a felnőtt narrátor közt, illetve gyermeki narrátor és a cirkuszigazgató között is.

A két életkor közötti történések ellipszise felgyorsítja a novella ritmusát, az elbeszélő időben keletkezett kihagyás a még reményekkel és lehetőségekkel teli gyermekkorból a megdöbbentő és megrázó jelenbe, a főhős életének feltételezhetően tragikus végkifejletébe

⁵²Arisztotelész, *Poétika*, ford. SARKADY János Kossuth Könyvkiadó, 1992, 13.

⁵³A profanitás az európai zsidó-keresztény vallási tradíciók nézőpontjából igaz. A romantika művészetvallási variációjaként viszont törésmentesen folytatja azt, ami Tieck, Wackenroder és mások képviseltek a modernség közvetlen előzményeként. Wilhelm Heinrich WACKENRODER-Ludwig TIECK, *Egy művészetrajongó szerzetes vallomásai*, ford. Kelemen Pál-Bartha Judit, Kijárat Kiadó, Budapest, 2019.

⁵⁴*Vértanúakták és szenvedéstörténetek*. Szerk. VANYÓ László, Szent István Társulat, Budapest, 1984.

⁵⁵Hans BELTING, *I.m.* 29.

⁵⁶Uo. 80.

vezeti át az olvasót. A főhős megjelenésének a narrátor által részletgazdagon leírt vizuális képe váratlanul érheti az olvasót, miközben tájékoztatja a novella elbeszélt ideje és az elbeszélés ideje közti időbeli eltolódás mértékéről, illetve a hosszan részletezett gyermekkor és a rövidre nyúlt felnőttkor elbeszélésének kontrasztjáról. Mivel a mimikai ráncok kialakulása következik abból, ahogy az életünk folyamán az érzelmek megélésével dominánssá válik egy-egy érzelem karcolata az arcon mint hordozón, a vonások olvashatóvá válnak. A főhős időskori arca tehát saját döntéseinek és élményeinek vizuálisan befogadható következménye, önmagát megváltoztató tendenciáinak agyagba nyomott arclenyomata, mintegy a hős személyiségét egyszerre feltáró és kommentár nélkül azokat el is takaró maszkja.

Nem tudunk semmit ellenben a főhős gyermeki énjének külső jegyeiről. A narrációt megvizsgálva újra felmerül az aktuális fejezet bevezetőjében felvetett olvasat, miszerint az arcok, mintha nem jelennének meg a novellában, csak akkor, amikor már maszkká váltak. A narratori leírásban a főhős gyermeki énjének következő testrészei kerülnek említésre: szív, kéz, kar, hónalj, váll, fül és száj. Túlsúlyba a test törzséhez tartozó részek kerültek, az archoz tartozó fül és száj csak magukban, nem archoz tartozó egységükben jelennek meg. Az archoz kapcsolható érzékszervek, illetve a verbális és emocionális képességek jelenléte is nyilvánvaló, a gyermek főhős lát, hall, szagol, érez és képes a beszédre. Az arc részeinek minden funkcionális jegyével találkozunk külön-külön, de az arc vizuális, egységes képe nem jelenik meg, míg ezzel szemben a novella további szereplőinek arcáról, még a közönség arcáról is nyerhet valamilyen benyomást az olvasó. Általános tapasztalat azonban, hogy ezen az arcokon arcfestésről, sminkről és maszkokról olvashatunk.

A maszkok jelenléte az egymást fojtogató színészek esetében a leginkább elképzelhető. A „széparcú”⁵⁷ jelzővel megjelenik az arc vizuális képe, de már a narrátor bírálatán keresztül, mellyel a bennünk lévő esztétikai ítéletnek mondja azt, hogy amit lát, az szép. A nélkül teszi ezt, hogy vonásait láttatta volna, így még az előtt spektakulummá tette az arcot, hogy azt a befogadó is megláthatta volna. Sőt, hamar tárgyasul is ez a törékeny képben megjelenő arc, hiszen amikor a főhős jobban megvizsgálja, látja, hogy az természetellenes és a szemei üvegéből vannak. A cirkuszigazgató azt állítja, viaszból vannak a színészek, azonban mivel korábbi kijelentései már több ízben félreérthetőek, megbízhatatlanok voltak, nem megalapozatlan, ha nem bízunk meg ezekben a szavakban. Előfordulhat, hogy csupán a maszk van viaszból, az emberek pedig hús-vér emberek. Hiszen mozogtak, hangot adtak, színészkedtek.⁵⁸ Ebben az esetben a cirkuszigazgató kijelentése metonímikus kapcsolatba hozza a maszkot és az embert.

⁵⁷KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 201.

⁵⁸UO., 201.

A novella bohóciskolájában is kifestett arcok tűnnek fel, sőt, a hasbeszélők arca is említésre kerül, ami abból a szempontból érdekes, hogy bár kifestve nincsenek, de tehetségük bizonyítéka abban mérhető, eleven arcuk milyen mértékben képes a beszéd maszkolására, a száj és a has funkciójának kiaztikus cseréjére. A színészek is ezerféle maszkban özönlenek a színpadra, a szolgák arca is megjelenik, de szennyel, kosszal borítva. Sőt, még a cirkuszigazgató gúnyos nevetésében is, hisz a főhős a torka mélyére lát, egy nevető maszk képe fedezhető fel, tágra faragott szájnylással. A korábbiakban a közönségről írtakat idecitálva, akikről *emberfejekként* olvashatunk, ők is maszkok sorát idézik, egyfajta tárgyiasított, betanított közönséget, ámuló és nevető maszkok váltakozását.

Sok, pontosabban számszerűen meg nem határozott év elteltével az arc maszkká válásának a folyamatát figyelhetjük meg a főhős akkomodációja nyomán is. Hiszen amikor végre ott áll a színpadon, akkor az elsőként megemlített testrésze az eddigiekkel ellentétben, éppen az arc lesz: „*de már ekkor az arcom keskeny és ráncos volt és be volt festve, mint azoké, akiket először láttam.*”⁵⁹ A narráció a korábbiakban csupán egy-egy szóban említi a hős test különböző testrészeit, ehhez képest tehát aránytalanul hangsúlyosnak tűnik, hogy a főhős felnőtt énjének arcára ilyen hangsúlyosan, egy egész mondatnyi figyelmet szentel. Közelről, részletesen vizsgálhatjuk meg az arc leírását ráncaival, formájával és festett felszínével együtt. A főhős korábban éles érzékszervei eltompulnak, testének többi része pedig könnyeddé és észrevehetetlenné válik. A feltételezhetően a nézőtérről áradó szóváltások moraja zúgássá tompul, az éles fényben pedig a látása is elvakul. Teste olyan könnyedén mozog, olyan betanult magabiztossággal hajt végre minden rezdülést, hogy a főhős nem érzi saját testét, elszakad a realitástól, mozgásával, produkciójával teljesen eggyé lesz. Ha a szerep, mint azt korábban Belting nyomán kifejtettem, maga a maszk, akkor a szereppel való eggyé válás a maszkkal való eggyé válásra utalhat. Testét nem érzi, saját fizikai valójával a pulzusa jelenti csupán az egyetlen kapcsolatát, ami végigfut a létra legalsó fokáig. Nem tudhatja ezért pontosan, hol ér véget a teste és hol kezdődik a létra, vagy hol ér véget a lelke és hol kezdődik a produkció. Arcán, legyen az maszk, vagy eleven hús és ideg, továbbra sem látunk érzelmet, belső feszültségéről csupán az arcán csordogáló izzadtság ad jelet, de arcizmai nem rándulnak, merevek.

Ha valóban igaz, hogy a novellában nincs jelen teljes egészében eleven arc, csupán maszkok, akkor nem lehetünk biztosak abban, hogy az álom szereplői rendelkeznek-e egyáltalán arccal, vagy lényük egésze mindig is maszkként létezett. „*Természetes arcával*

⁵⁹Uo., 204.

természetellenesen kell viselkednie annak, aki uralni akarja a szerepét.”⁶⁰ Nem egyértelmű viszont, hogy a főhős tekintetében, hogy természetes arcának természetellenes használata folytán ő uralta-e a szerepét, vagy az uralta-e őt.⁶¹ A maszkok gyűlöletét tehát talán éppen az hozza létre, hogy többek nem is lehetünk azoknál, mert a maszkjainktól való megszabadulás egyet jelent a halállal. A novella egy lehetséges olvasatában ez meg is történik a főhőssel, mely értelmezésről a korábbiakban részben már szót ejtettem Nagy Piroska tanulmánya kapcsán, hiszen a főhős produkciója zuhanással ért véget, amely feltételezett zuhanás több, mint négy emelet magasról következett be. Ha tehát a maszkok nem levetkőzhető pszichés sémáink, akkor szabadságunk csupán annyiban mérhető, hogy dönthetünk, éppen melyik maszkot öltjük magunkra.

⁶⁰Hans BELTING, *I.m.* 96.

⁶¹A maszkkal való eggyé válás hasonlít arra az amfiteátrumi mozzanatra, hogy a gladiátorok az arcukat teljesen elfedő sisakban haltak meg, a hatalmi pozícióban lévők ugyanis attól tartottak, hogy ha a gladiátorok saját, emberi arcukat mutatják, a közönség szívében empátia lobban a legyőzött fél iránt, a helyett, hogy a győztes dicső pillanatának élményét átélnék. A sisak funkcióját tehát itt a maszk látja el.
Roland AUGUET, *I.m.* 64.

3.

Álom és körköröség

Álom és álmogondolat

Ahogy az korábban is említésre került, a cirkuszi előadásmód a varieté műfajába tartozik, és mint ilyen, a közvetlen jelenben játszódik, a közönség fürkésző pillantásai előtt. A produkcióban rejlő izgalmat a valóságos idő adja, a mozdulatok megjátszatlansága. A cirkuszban egyszerre kell látszódnia a kemény munkának, és a könnyed természetességnek. Egyszerre kell a nézőre nehezednie a létezésstudatnak és kell felemelkednie a valótlanúságba. A cirkusz megtagadja a varázslatosságot, lemeztelenítve, pusztán egyszerűségében akarja láttatni a valóságot, hogy egyedül a mutatvány legyen az, ami megtöri a hihetőség kereteit. A valóságban hozza létre a valótlanúságot, misztikumot és az időben hozza létre az időtlenséget. Ez a folyamat valóság, nem valóság, könnyedség, súlyos létezésstudat váltja egymást a novellában is, mintha maga a novella úgyszintén cirkuszi mutatvány lenne.⁶² Az emberi lélek ösztönszerűen idegenkedik a megjátszottságtól.⁶³ Keresi az újszerű, meglepő, igazi, vagy annak tűnő élményeket, de az igaznak tűnő, mégis hihetetlen élmények ragadják meg leginkább figyelmét. A főhős produkciója nemcsak azért volt lenyűgöző közönsége számára, mert veszélyes és hihetetlen volt, hanem mert igazi. Csakúgy, ahogy az antik szórakozásban „a kínzást formálták művészetté”. Az ilyen produkció igazi is, meg hamis is, színészet is, meg kínzás is, de széppé nem a szenvedés teszi, hanem annak eredetisége, hamisíthatatlansága.

Azon befogadói élmény, melyben a valóság érzete vetekszik a valótlanúság érzetével egyrészt a cirkuszi mutatvány műfajának jellegzetességéből adódik, azon törekvéséből, hogy a valótlan valóságnak akarja láttatni és a valóságot valótlanúnak. Másrészt viszont ez a fajta bizonytalanság az álmodás tapasztalásában is fellelhető, és mivel a narrátor a leírtakat vagy álmodja, vagy álomnak álcázza, logikus a novellát ezzel a megközelítéssel is görcső alá venni. Az álom természetes jellege a bizonytalanság, hisz maga az álom is hol világosabb, hol homályosabb, hol logikusabb, hol követhetetlen események láncolata. Az álomra jellemző továbbá, hogy az indulatok megélése változó intenzitású és ez kitűnik a narrációból is. A főhőst elborzasztja az egymást fujtogató színészek látványa, de a saját hasát felvágó bohóc láttán nem

⁶²Roland BARTHES, *I.m.* 148-150.

⁶³Roland AUGUET, *I.m.* 140-141.

fejez ki érzelmeket. Ráadásul ez a novella úgy is funkcionál, mint egy álom: az elfojtott érzelmek, kifejezetlen frusztrációk kifejezésére ad lehetőséget.⁶⁴

Tehát nemcsak a befogadói élmény, de a főhős általános élménye is hullámszik valószerű és valószerűtlen tapasztalások között, mintha maga a narrátor sem mesélné, hanem álmodná a történetet. Mégsem tudható biztosan, hogy a narráció készakarva dolgozik-e úgy a szöveggel, hogy az álomnak tűnjön, tudatosan alkalmazva a álommunka különböző, freudi tanok szerinti elemeit, vagy pedig egy valós álom részeseivé teszi olvasóját visszaemlékezés által. Bárhogy is legyen, ha a novellára álomként tekintünk, akkor nem szimbólumait, hanem másodlagos üzenetét kell keresnünk, hiszen az álom mögött ott kell, hogy legyen az álmodó, aki ember. Gondolatai, fájdalmai, örömei, vágyai és céljai vannak. Freud pedig minden eszközt megadott ahhoz, hogy ezek feltárására, majd a feltártak vizsgálatával magának az álmodónak a megismerésére képesek legyünk. Ezen eszközök, melyek mentén a novellát, mint álmot tudjuk értelmezni, Karinthy életében aktualitásnak számító újdonságok voltak. Freud tanai a századforduló környékén váltak mind jobban ismerté és Karinthy nemhogy tudott e tanokról, de sok pályatársához hasonlóan, még elismerő hangnemben értekezett is róluk. A Nyugat egyik számában így nyilatkozik például: „[...] Freud Zsigmond tanát, amit ma is a legfinomabb és legelmésebb felfedezések egyikének tartok.”⁶⁵ Keserü Katalin, *Századforduló* című könyvében továbbá egy egész fejezetet szentel az álom ábrázolás Karinthy-korabeli nóvumának, melyben a kor legfőbb poétikai újdonságai közé többek között a tudatalatti és az álmok szintjén tapasztalt világ művészetén keresztül való közvetítését sorolja.⁶⁶

Több mint valószínű tehát, hogy Karinthy álom-ábrázolására, még ha nem is tudatosan, de gyakorolt bizonyos mértékű hatást a korabeli értelmiség fantáziáját jelentősen mozgató álom-ábrázolás, és a freudi lélektan ismerete. A narrátor kilétére, de csupán alaposabb megismerésére is tehát az álom mögöttes jelentésének, Freud által használt terminológiával élve, az álomgondolatnak a vizsgálata vezethet eredményre. Az álomgondolat az álom azon gondolatára utal, mely annak könnyen feltérképezhető része mögött rejtőzik, és rendszerint olyan helyen türemkedik ki az álom cselekményének egyszerű folyása alól, ahova pusztán a cselekményre támaszkodva nem helyeznénk annak fókuszát.⁶⁷ Az álomgondolat vizsgálata a pszichoanalízis egyik legfontosabb mozzanata, mely az álom eseményeinek látszólag értelmetlen láncolatában, és azok fókuszán kívül, a jelentéktelennek tűnő részletekben

⁶⁴Sigmund FREUD, *Álomfejtés*. ford. MELLER V. Ágnes, Helikon Kiadó, Bécs, 1929, 232; 234235; 321322.

⁶⁵Nyugat, Tizenhetedik évfolyam, I. kötet, 111. szám, Budapest, Pallas Részvénytársaság Nyomdája, 1924, 155.

⁶⁶KESERÜ Katalin, *Századforduló*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2007, 149.

⁶⁷Sigmund FREUD, *I.m.* 218.

megtalálja az álom indikátorát, az álom mögött húzódó valós gondolatot. Ilyen, az álomgondolatot hordozó, az álom történetébe belefonódó nyom lehet a cirkusz indokolatlanul hátborzongató helyisége, a hullakamra. Azon belül is az a rejtélyes folyosó, ami a hullakamrából vezet tovább valamilyen ismeretlen helyre, vagy irányba, és habár a főhőst sokkolja mindaz, amit a hullakamrában látott és riasztja az ismeretlenbe vezető sötét folyosó, a novellában mégis több figyelem fordítva ezekre, miután a gyermek elhagyja a kamrát, fogadkozva mindenre, hogy ne kelljen ott maradnia.

Ha az álomgondolat valóban itt keresendő, annak lényegét talán épp a haláltól való félelemben kell keresni. A gyermek bolondos fantáziájában unos-untalan felütik a fejüket az abszurd képek: saját hasát felvágó bohóc, sötét folyosók, egymást fojtogató színészek, bádogasztalokon felsorakoztatott hullák. De az álmodó felnőtt főhősének narrációjából is kiolvasható a halál és annak gondolata, sőt cselekedeteiben az arra való törekvés is nyilvánvaló. Így ezen főhős esetében a halál nem feltétlenül, vagy nem csak félelemként, de egyfajta vágyott, a nyugalom egyetlen forrásaként értelmezett lehetőségként is feltűnhet. Ha ebben az aspektusban vizsgáljuk, az álmodó életkora kettős: egyrészt a halál gondolatával birkózó gyermek, és a halálra vágyó, de annak ismeretlenségétől megrettenő felnőtt. Sőt, még ezen is tovább lépve, az álom, annak nárcisztikus jellegéből fakadóan, minden megjelenő szereplőjét az álmodó egyfajta tudatalatti énjeként értelmezhetjük. Ez leplezi le az álomgondolat által felfedett álmodó kétségbeesését: nem csak a vágyait megvalósítani kívánó gyermek, vagy az életéről számot vető idős, de a megkeseredett, gúnyos cirkuszigazgató, az önmagát tárgyiasító színész páros, a személyiségüket feladó bohóc tanoncok, a szolgálai sűrűsödő személyzet, sőt még a bádogasztalokon fekvő hullák és az azokról gondoskodó, rejtélyes orvos is része, egy-egy szerves darabja az álmodó tudatának. Minden fájdalmuk, motivációjuk, sőt mondatuk, hiszen az álomban elhangzó beszéd az álmodó kreálmánya, magáról az álmodóról mesél és fed fel valamit. De leplezi az álomgondolatot az is, ahogy az álom végetér: a főhős előre dől, talán elveszti egyensúlyát, talán nem, talán lezuhan, talán nem. A jövő, sőt a zuhanás és az annak végén bekövetkező halál bizonytalansága az attól való és az az után történő vagy nem történő eseményektől való félelmet feltételezi.

Freud szerint „Az álom feladatának tűzi, hogy a magam testét boncolgassam; ez nem más, mint az álmok közlésével járó önelemzés.”⁶⁸ Az álmodó a novella keretein belül éppen ezt az önelemzést hajtja végre álma elmesélésével, saját belső világának boncolgatásával, és befogadóként mi ebbe az intim folyamatba kapunk belátást. Kosztolányi elsődleges recenziója

⁶⁸Sigmund FREUD, *I.m.* 317.

a novelláról, mely a Nyugat 112. számában jelent meg 1915-ben, a novella megjelentetésének évében is utal az író, Karinthy ezen tulajdonságára, mely oly egyértelműen nyilvánul meg a Két Hajó kötetben: „Azzal játszik [Karinthy], hogy szétöri a játékokat s megnézi, mi van bennök. [...] Törjük szét a hegedűt. Meg kell keresnünk, hogy a néhány ökörbél-húron és a favázon kívül, mi a hegedű lelke.”⁶⁹ Végre sor kellett hát, hogy kerüljön önmaga szétörésére, saját belső analízisére is, melynek során nemcsak az előbbieken kifejtett haláltól való félelem, de más belső tartalmak is napvilágra kerülhettek.

Ilyen, szintén álmogondolatot bújrató része lehet még az álomnak a novella nem egy bekezdésben, hanem egyetlen mondatban, már-már csupán tájékoztató jelleggel leírt hosszú-hosszú évei.⁷⁰ Az olvasónak csak sejtelve lehet mi minden történt az alatt a hosszú idő alatt, amíg a főhős gyermeki szubjektuma idősödő artistává érett, mégis gondolat rejtőzik ebben a félmondatban. A hasznosan vagy haszontalanul töltött élet klasszikus ellentéte feszül egymásnak benne, és feloldásra sem kerül, hiszen a közönség előadásra adott reakciójáról nem tudunk meg semmit. A kérdés megválaszolása ezért az olvasóra marad. Természetesen összefüggés van a halálfélelem álmogondolata és egyfajta számvetés álmogondolata között, mégis jelentős különbséget képez az, hogy míg a haláltól félhet egy gyermeki álmodó is, addig számvetésre csak egy élete jelentős részét megélt felnőtt képes.

Melchior-Bonnet szerint a társadalmi beilleszkedés és a valódi énnel való találkozás közötti feszültségből jön létre az önismeret. ⁷¹ Mivel a számvetés egyfajta társadalmi levetkezés, a valódi énnel való találkozás megghiúsíthatatlan vágya, az azzal való szembesülés, hogy eltekintve a társadalmi elvárásoknak való megfeleléstől, ért-e valamit az életem, e folyamat sikere csak akkor biztosított, ha a számvető ember képes önmagát társadalmi maszkjai nélkül vizsgálni. „Az Én [Slebst] még a tükör előtt sincs egyedül, hanem úgy érzi, ki van téve a társadalom fürkésző tekintetének.”⁷² Belting mintha a mellett tenné le a voksát, hogy az „Én [Slebst]” és a társadalom nem választható el egymástól, mert a társadalom bennünk él, és mi vagyunk a társadalom. Ennek a felismerésére, vagy éppen az ettől való szabadulásra szolgálhat az a fajta önvizsgálat, ami Freud szerint, az álmok közlése által jöhet létre. Mivel az álom egyfajta lecsapódása az álmodó tudatának, a pszichoanalízis nem az álmot, hanem az álmodó tudatát kívánja vizsgálni. Egy álmoként megírt novella olvasása közben a befogadó e szerint magában az implicit íróban jár-ke, és közvetlenül találkozik az álmodó maszk nélküli

⁶⁹KOSZTOLÁNYI Dezső, *Két Hajó. Karinthy Frigyes novellái*, Nyugat 1915, *Nyolcadik évfolyam, I. kötet 1–12. szám*. A Nyugat Nyomdája, Budapest, 459–460.

⁷⁰KARINTHY Frigyes, *I.m.* 204.

⁷¹Melchior-BONNET, Sabine: *Historie du Miroir*. Editions Imago, Párizs, 1994, 146162.

⁷²Hans BELTING, *I.m.* 38.

tudatalattijával. Ennek ellenére az álomban, ahogy azt az előző fejezetben érzékeltettem, mindenki maszkot visel. Így az álmodó, kinek álmogondolatát, valóját feltérképezni vállalkoztunk, úgy tűnik igazából nem más, mint társadalmi és én maszkjainak zűrös egyvelege, kiigazodhatatlan szénakazalja, ahol semmi sem biztos, csak egy: valamely részét fel kell áldoznia, ahhoz, hogy maszkját elhagyva, lelkének melódiája érvényesülhessen. Így a főhős tetteivel nem áldozattá, hanem az egyetlen maszkjától megszabadulni képes szereplővé és ez által az álom maszk nélküli tudatalattijává válik. Ahogy „A pszichoanalízisben az ént és maszkjait a maszk nélküli tudattalannal [...] állították szembe”⁷³ úgy a novella, a maszkkal fedett szereplőit, az álmodó különböző szerepeit, a maszk nélküli tudattalannal a halálba dőlő főhőssel állítja szembe.

A maszk eltávolítása tehát nem az *Én*-nel való szembesülést jelenti, hanem a tudatalattival. Hiszen az *Én* nem másból, mint összekapaszkodó, vagy épp egymással harcot vívó társadalmi és én-maszkokból áll össze. Az *Én*, melynek „meghatározó impulzusa, hogy kifejezésre juttassa önmagát”, csak szerepeken keresztül teheti ezt meg.⁷⁴ De Karinthy főhőse, aki az álmodó fájdalomnak katartikus megtestesítőjévé, tudatalattijának felszabadítójává válik, éppen ettől a szerepjátszástól szabadítja meg az álmodót. Átéli, érzi, alkotja a pillanatot, amikor hegedűjéből végre előzokoghat a sokáig elnyomott melódia, sőt eggyé válik produkciójával, ő maga válik a mutatóvá, ő maga válik a szereppé, és egyfajta *krisztusi* módon, halálba viszi az *Én* és a szerep elválaszthatatlanságát, hogy az álmodó felébredhessen, a krisztusi analógiánál maradva feltámadhasson egy szerepek nélküli életre. Sőt, a közönség azon tagjai, akik ezt a spektakulumként felfogott előadást befogadva a szerepektől megtisztított artista hitelessége miatt, és a felhangzó hegedűszó hatására átélnek valamit, ideális közönségként szívükben maguk is befogadóivá lehetnek ennek az újjászületésnek.

Ilyen feltámadáshoz hasonló élmény minden álom – ez által a novella – velejárójaként is az ébredés. Teret adva ennek, önálló olvasatra lelhetünk, amely a novellában leírt álom zuhanásélményeinek sorozatában keresendő. Narrátori elbeszélés útján ugyan mindössze két zuhanásélményről olvashat a mindenkor befogadó, feltételezhető azonban ennek az élménynek a rejtett sorozatossága. A főhős első zuhanásélménye a padlásszobában történik, ahol egy magas létra tetejére mászott fel, a létrát pedig kihajlították az utca fölé.⁷⁵ A főhős itt nemcsak megijed a zuhanásszerű élménytől, de el is ájul. Ha arra az egyéni tapasztalásokon alapuló jelenségre építünk, hogy az álomban átélt zuhanásélmény felébresztheti az álmodót, akkor a zuhanás

⁷³Uo. 38.

⁷⁴„A szerep ellenfogalma az *Én* [Selbst], mely azonban szintén szerepjátszásra van kényszerítve.”

⁷⁵KARINTHY Frigyes, *I.m.* 204.

végén nem az álmodó, hanem az álom vége, egyfajta halála következik. Ebből kiindulva nem zárható ki, hogy az álmodó hős is felriadt álmából ezen a ponton, kiszabadulva a hullakamra fenyegetése jelentette kényszerhelyzetből és az álomba való visszatérése tudatos cselekedetként, saját maga által választott úttá transzformálta az addigi kényszerhelyzet megélését. Az ez után valószínűsíthetően gyakorlásra szánt évek hosszú sora is ehhez hasonló gyakorlással kellett, hogy teljen. Feltételezhető ebből az, hogy a főhős újra és újra felébredt, befejezetlen álmot hagyva maga után, de álmaiba újra és újra visszatért saját, tudatos döntése által. Talán a valóságban éppúgy teltek napjai, ahogy álmaiban. Nappal végezte dolgait, este pedig visszatért a cirkusz falai közé, hogy gyakoroljon. Az, hogy mit és miért gyakorolt, a végül előadott produkció tartalmából lehet olvasható ki: célja nem más lehetett, minthogy elsajátítsa azt a képességet, hogy ha előredől, és a létrával együtt zuhanni kezd, álma ne szakadjon meg a zuhanás keltette felébredéssel. A novella azonban lezárja a történetet mielőtt a második zuhanásélmény elkezdődhetett volna, így befogadóként nem tudhatjuk meg mi történt az álmába újra és újra visszatérő főhőssel. Lehetséges tehát, hogy nem ébredt fel, hanem meghalt a cirkusz porondjára zuhanva, ahogy az is, hogy felébredt és a narráció megszakadása jelzi élete éber, a korábbi narratívát ezért felszámoló folytatását. Ebben az olvasatban kialakulhat az a befogadói élmény, ami a valóság és fikció, álom és ébrenlét összemosódását hozza létre, elbizonytalanítva az olvasót abban, mi következik majd a főhős számára az álom utolsó zuhanásélményből: halál vagy ébredés.

A bohóc karnevalisztikus jellemzői

A következőkben egy olyan értelmezői keretet kívánok vázolni, ami párbeszédre léptetheti a novella cirkuszi főhősét mint bohócot és előadását a Bahtyin-féle karneválelmélettel.⁷⁶ Bahtyin *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című klasszikus művében fejtette ki karneválelméletet. E szerint a karneváli mulatságban a társadalmi szerepek felborultak, sőt szándékosan cserélték fel őket, létrehozva ezzel azt az évente ismétlődő eseményt, mely lehetőséget biztosított a társadalmi rendben, hierarchiában és elvárásokban élő emberek számára, az ideiglenes felszabadulásra, a felgyülemlett feszültség kieresztésére.⁷⁷ Bahtyin közismert teoretikus keretei között mozog Bársony Márton angol nyelvű, 2016-ban megvédett doktori értékezése is, amelynek második fejezetében a bohócok karnevalisztikus jellemzőiről és szerepeiről olvashatunk. A

⁷⁶Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.

⁷⁷Uo., 59.

továbbiakban ezen disszertáció mentén fogom megvizsgálni a novella egészét és a főhős mint bohóc karakterisztikáit.⁷⁸

Bársony tézise szerint a karnevalizmus *szelep* (valve) jellegének elhagyhatatlan forrása az a bohóc, aki bizonyos jellemzőknek megfelel. Bahtyin nyomán Bársony olyan rítusnak írja le a karnevált, és ez által a karneváli szellemiséget képviselő bohócot, ahol és akiben komolyságnak és nevetésnek egyaránt helye van, sőt a kettő egymásra reflektál.⁷⁹ A Karinthy-novellában ehhez képest az lehet az olvasó benyomása, hogy abban egyértelműen uralkodik a komolyság, a nevetésnek pedig köze sincs ahhoz a rituális, szelep jellegű nevetéshez, amely a cirkuszi közeg és a karneváli szellem sajátja. Az igazi karnevalisztikus rítusból nem hiányozhat a rituális nevetés, ebben a novellában azonban még a nevetés is inkább a kényelmetlenség érzetét erősíti. Példa erre a közönség, akiket annak ellenére, hogy egy cirkuszi előadásra érkeztek, melynek célja elsősorban a szórakoztatás, csupán egyszer halljuk nevetni, és akkor is, az előadásra menet és nem közben, vagy akár utólag. Hasonlóan: a novella karakterei három ízben nevetnek. Egyszer az igazgató, de ő gúnyból, egyszer a nőimitátor, de ő hamisan, egyszer pedig a diákok, de ők is csupán rosszindulatból.⁸⁰ A szelep jellegű, felszabadulást okozó, vagy felszabadulás okozta nevetésről nem olvashatunk tehát. A főhőst pedig egyszer sem halljuk nevetni és talán feltételezhetjük, hogy az irodalmi mű olvasásakor a befogadói oldalról is regisztrálható a nevetés hiánya, a nyomasztó atmoszférának köszönhetően. A bohóc-maszk komikumja abból fakad, hogy megtöri a maszk és a viselője közötti egységét. Nevető maszkot ölt tragikus, és tragikus maszkot ölt neveltető kontextusban. Ez is része a nevetés és komolyság fentebb említett reflektív viszonyának. A novella karaktereinek maszkjai azonban javarészt elválaszthatatlan egységben vannak viselőikkel. A főhős felnőtt énjének tragikus maszkja illik tragikus életének és előadásának egészéhez. Tehát bár a karneváli szellemiség reprezentálóinak a bohócoknak kellene lenniük, és a novellában számos bohóc jelenlétét észleljük, a karneváli hangulat hiányzik a karnevál rituális nevetéssel teli, felszabadult értelmében. Ugyanakkor felfedezhetünk karneváli jellemzőket a főhős azon, már-már heroikus döntésében, hogy a társadalmi közeg által ráerőszakolt szerepét letépve magáról, fellázadt azok ellen. Úgy tűnik, ebben a novellában még csak a karnevál kezdeménye lelhető fel, mely még nem elég erős, hogy

⁷⁸BÁRSONY Márton, *Shakespeare's Clown. The Decarnivalization Of The World In Three Of His Dramas*. Budapest, 2016, A disszertációból idézett gondolatokat magyarra fordítottam, de az eredeti szöveget minden esetben hivatkozni fogom.

⁷⁹Uo. 40.

Rabelais and His World, ford. Helene ISWOLSKY, Bloomington –Indianapolis: Indiana University Press, 1984, 122.

⁸⁰KARINTHY Frigyes, *I.m.*, 199; 202; 203.

győzedelmeskedjen a hierarchikus szerepek felett, de már szárnyait bontogatja egy több mint négy emelet magasan hegedülő artista-bohóc személyében.

Felfedezhető továbbá párhuzam a Bársony által jellemzett bohócok és a novella főhősenek azon tulajdonsága között, hogy -ahogy a tanulmányban olvasható- a bohócok olyan *kétéltűek* (amphibians), akik egyaránt otthon vannak a valóság és a képzelet világában, azok határán mozogva, így az életnek és a művészetnek valami különös, átmeneti zónájában maradnak.⁸¹ A színpad és nézőtér egymással szembe helyezkedő, egymást tükröző és egymástól függő viszonya szorosan összefügg a valóság és képzelet ellentétpárjával. A novella főhőse, bár előadása artista előadás, bohócként fogható föl azon szerepkörei és viselkedésmintái alapján, amelyek jelenléte, vagy épp hiánya a novellában felfedezhető. Így előadásában érvényesül az, hogy ahogy a bohóc nem választ valóság és képzelet között, ő sem választ közönség mint a valóság képviselője és előadás mint a képzelet lehetősége között, hanem építményével együtt kidől onnan, a köztes teret választja. Jelentse ez a számára ismeretlen következmények bármely formáját.

A karneváli szertartás egy fontos, specifikusan bohócok által végzett rítusa és a főhős előadása között is párhuzam fedezhető fel, mely érdekes kapcsolatot teremt a rítus, az előadás és a korábbiakban több alkalommal említett, tanulmányom fő vetületében lévő önmagába visszatérő geometriai formával. Ugyanis Bársony tanulmánya szerint a bohóc, mint a karneváli rituálé felelőse, előadása (clown-play) közben eljátssza halálát, majd az életbe való visszatérésével a halál feletti visszatérő győzelmet szimbolizálja.⁸² Ennek a folyamatnak az első lépése a bohóc elvárttól eltérő viselkedése (misbehavior), mellyel a halállal való büntetés következményét vonja magára.⁸³ Ilyen elvárttól eltérő viselkedést tanúsít a csupán egy hegedűvel, és a maga által komponált dallal színpadra állni kívánó főhős tragikomikus cselekvése, akinek előadása a novella többi bohócának abszurd előadása mellett egyszerűnek, hétköznapiinak tűnhet. Halála is e rítus bohócának halálára hasonlít, hiszen mind a nézők, mind a novella olvasói kétségekben maradnak a főhős valós, vagy álombeli halálát illetően, ami lehetőséget biztosíthat arra, hogy az életbe való visszatéréssel felszabadult, megkönnyebbült nevetésre fakassza nézőit és a novella befogadóit. Hiszen a bohócok halála újratereztető és neveltető halál, olyan halál, ami képes életet adni.⁸⁴ A novella ellenben véget ér, mielőtt tudomást szerezhethetnénk arról, egyáltalán meghal-e, és ha igen, felébred-e a főhős, vagy

⁸¹BÁRSONY Márton, *I.m.* 40.

⁸²Uo. 42.4

⁸³Uo. 43.1

⁸⁴Uo. 43.1; Uo. 70.1

álombeli halála az álmodó halálát is jelentette. Így a rituális nevetés nem törhetett felszínre, tehát a karneváli rítus is beteljesületlen marad. Ennek a rituálénak a lényege éppen abban keresendő, hogy a felgyülemlett feszültség – amely csak rejtve fogalmazódhat meg a nézők képviselte hétköznapiaság tapasztalatai között – végre felszínre kerülhet az előadás során túlaradó félelem következtében, majd felszabadulhat a rituális nevetés szelepén keresztül. A novella főhősének feltámadásáról azonban nem tud a befogadó, a tragikus befejezés miatt pedig a várhatóan elmaradó nevetés hiányában a felszabadulás megghiúsul. Természetesen a novellát álomként vizsgálva, a főhős halálára pedig ébredésként tekintve, feltételezhető egyfajta feltámadás, de felmerülhet az a kérdés, hogy milyen rituális nevetést fakaszthat az életbe való visszatérés ilyen formája. Hiszen annak ellenére, hogy a rítus része a halál eljátszása, illetve a bohócnak, ahogy arra Bársony is utal, tulajdonképpen mindent szabad,⁸⁵ mégis sokkoló belegondolni abba, hogy ebbe a *mindenbe* talán az is beletartozik, hogy a bohóc valóságosan és visszafordíthatatlanul véget vet saját életének.

Egyvalami azonban bizonyosan megtörténik a novella rituáléjában is, amely esemény, Bársony szerint, az, hogy a bohóc a halál ilyen formájával „*megtöri az élet egyenes folyását és karikába hajlítja azt.*”⁸⁶ Ez a mozzanat teszi teljessé a kör, mint geometriai forma vizuális, rituális, és narratológiai jelenlétét a novella egészében. Illetve, ahogy arra Bársony is rávilágít, a lineáris idő világában a változás a múlt része, így a linearitás meghajlításával, körre formálásával, a változást a jelenhez közelíthetjük. Az erre való igényt létrehozó elégedetlenség, amely „már eleve terhes a változással”, egyfajta segélykiáltássá formálja a novellát, egy szilárd, kőbe véssett álláspontként tanúsítva a változásra való sürgető szükségét.⁸⁷

⁸⁵Uo. 61.3

⁸⁶Uo. 43.1

⁸⁷Uo. 71.2

Konklúzió

Összességében a tanulmányom három értelmezői kérdést járt körül: a novella atmoszféráját az antik szertartások fényében, a novella szereplőinek lehetséges belső világát az arc vizsgálatával, illetve az álmodó, mint a novella valós főszereplőjének lehetőségét az álmogondolat, illetve a halál vagy felébredés ellentétét hordozó karneváli rítus segítségével. E három olvasati lehetőséget a kör mint geometriai alakzat képi, narratológiai és intertextuális megjelenése fogja össze. Dolgozatomban főként a főhős mint művész belső késztetéseit, motivációit igyekeztem feltárni, azt a kérdését fogalmazva meg, hogy mi mindent és miért hajlandó megtenni egy művész annak érdekében, hogy szívének vágya és kifejezőereje meghallgatásra kerülhessen.

A dolgozatomból négy kihagyott további jelentősebb kutatási területet emelnék ki. Egy szempontom például a szórakoztatás műfaji megjelenése és történeti áttekintése volt, mely azt a folyamatot követi végig a római játékok történetében, hogyan vált egy kezdetben a halottaknak adott tisztelet kifejezésére szolgáló rítus türelmetlen tömegeket kiszolgáló vérfürdővé.⁸⁸ Ezzel párhuzamban vizsgáltam a novella megjelenésének idején kialakulóban levő közvélekedés poétikai reflexióját is, ami a szórakoztató produkciókat az értékvesztett társadalom egyenes következményének tekintette.⁸⁹ Kutattam továbbá a novellában két életkorban megjelenő narrátor fiatal és időskori szubjektumainak stiláris eltéréseit és poétikai sajátosságait is. Illetve értelmezésem során kitértem a főhős arcának előadása során nyújtott látványára és az azt megelőző állapot vizsgálatára is, ami a novella lezáratlanságára adott olvasási útként szolgál, ha elfogadjuk azt a Belting által megfogalmazott tézist, miszerint az arc „*elmondhatja, amit el kell mondani.*”⁹⁰ További kutatási lehetőséget látok egyrészt az álom egy szorosabb, freudiánus értelmezésében, másrészt a tudatalattinak az álom szintjén való vizsgálata által összefüggést láttam a cirkuszigazgató és a főhős időskori énje között. Bízom benne, hogy az értelmezési javaslataim a Karinthy-recepció újragondolásához is hozzájárulhatnak.

⁸⁸Roland AUGUET, *I.m.* 25.

⁸⁹CSÁKY Móricz, *I.m.*, 22-24.

⁹⁰Hans BELTING, *I.m.* 156.