

Töredezettség és anarchia

A burleszk és a modernizmus kapcsolata a hatvanas évek magyar filmjében

TDK dolgozat

Írta: Böszörményi-Nagy Orsolya

Témavezető: dr. Gelencsér Gábor, egyetemi docens

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Filmtudomány Tanszék

2010

„A nevetés arra késztet, hogy már most igyekezzünk annak látszani, aminek lennünk kellene, és amivé egy nap bizonyára leszünk is.”
(Henri Bergson)

Bevezető

A burleszk megjelenése a film születésének pillanatára tehető. Ha elfogadjuk, hogy a filmművészet története egyben műfaj történet is,¹ akkor nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a mai napig érvényes minden olyan kutatás, amely műfaji kérdéseket vet fel. Hazánkban ezt a szempontot úgy lehet érvényesíteni, ha megfordítjuk az állítást, és annak a kevés filmnek a létezésére hívjuk fel a figyelmet, amelyek minden jel szerint ezt az irányt képviselik.

Ennek a tanulmánynak az elkészítéséhez előzetesen el kellett fogadnom azt a hipotézist, mely szerint léteznek magyar burleszk filmek. Ezt követően lehetett csak feltenni a kérdéseket, hogy vajon mivel magyarázható a megjelenésük. Vagyis milyen, az egyetemes filmtörténethez köthető hagyományokkal hozhatók kapcsolatba, és mi az oka annak, hogy a változatos tematikájú művekhez éppen ezt az eredetileg a némafilmhez kötődő formát választották az alkotók? Például Novák Márk rendező és Tóth János operatőr 1963-ban vajon miért éppen a burleszk műfaját tartották lehetséges kiindulópontnak a *Kedd* című filmben? Tóth János ennek kapcsán később így fogalmaz:

„Az volt a célunk, hogy a burleszket mint egyfajta szürreális vivőenergiát kapcsolatba hozzuk a mögötte lévő "alharmonikus" üzenettel, méghozzá úgy, hogy ne fedje el teljesen a gondolatot, de ne is hagyja közvetlenül megjeleníteni és manifestálódni, nehogy sub rosa azonnal, "főbe lőjenek" minket.”²

Tóth János visszaemlékezése több mindent megmagyaráz, nevezetesen azt, hogy a film jelentését, és lehetséges értelmezéseit burleszkbe kell csomagolni, nemcsak azért, hogy elementárisan, már-már szórakoztatóan vigye végig az egész filmen az egyébként súlyos filozófiai gondolatot, hanem azért is, hogy megóvja a filmet a cenzúrától. (A filmet mai szemmel nézve úgy tűnik, hogy még ennél is többről van szó.)

¹ Kömlődi Ferenc: *Az amerikai némafilm*, Bp., Magyar Filmintézet, 1999.

² Tóth János: Filmjátékos-társak. Célra tartás. *Filmvilág*, 2003/10. 22-24. o.

Ebben a dolgozatban tehát a hazánkban alulreprezentált burleszk zsánerével fogok foglalkozni, mely látszólag teljesen hiányzik a magyar filmből.³ Valójában azonban 1963-tól 1969-ig (hozzávetőleg a magyar új hullám megjelenésétől kifutásáig), három kiemelkedő alkotás hívja segítségül a burleszk releváns jegyeit, és nem is akárhogyan. Úgy gondolom, hogy mind a három film különleges pozíciót foglal el a magyar film történetben, amennyiben rokontalan filmekről van szó, mindeközben, megkésve ugyan, az európai modernizmus jelenségeire reagálnak. Ezért is lehetséges, hogy bár elszigetelt alkotások, mindhárom film új szint hozott a magyar film történetébe.

Az első az 1963-ban készült *Kedd* című rövidfilm (Novák Márk, Tóth János), mely a tanulmányban felvetett gondolatok legtöbbszörre alkalmas illusztrációnak bizonyul, ezért is a dolgozat legfontosabb tartópillére. A Kardos Ferenc és Rózsa János által közösen jegyzett vizsgafilm, a *Gyerekbetegségek* (1965) nem mindennapi filmtörténeti helye többszörösen meghatározza a filmet: bár egyértelműen a francia új hullám bűvöletében készült (Louis Malle filmjének közvetlen megidézésével), éppen ezzel a gesztussal válik a magyar új film egyik fő letéteményesévé. Az új hullám kifutásának pillanatában, 1969-ben készül el Gyarmathy Livia *Ismeri a Szandi mandit?* című műve, mely a burleszk elemek beemelése mellett a groteszk stílus magyarországi meghonosítására is kísérletet tesz, és több szempontból közelebb áll a hetvenes évek szellemiségéhez.

A tanulmány témája még közelebbről szemlélve tehát egy állítás, mely szerint létezik egy szűk keresztmetszetű, de jelentős modernista forma, ami éppen a burleszk beemelésével jött létre a hatvanas években. A burleszk egyrésztől formailag határozza meg a filmeket. A gegekre épülő töredezett szerkezet és a középponttól távolító elbeszélés ugyanis nyílt teret enged a modern film három alapvető esztétikai kategóriájának: az absztrakciónak, a reflexiónak és a szubjektivitásnak.⁴ Másrészt a burleszk elementáris „vivőenergiája” és csapongó logikája szemléleti egységet teremt az egyébként különböző cselekményvilágú filmek között.

A modernizmus egyértelmű jelenléte a filmekben több mindent indokol. Egyrészt ez szolgálhat elsődleges kiindulóponttal arra nézve, hogy milyen módon jöttek létre ezek a filmek.

³ Jelen esetben ez a hiány éppen a már sokak által tárgyalt vígjátéki hagyomány árnyékában válik jelentőssé. A burleszk ugyanis jellegzetesen *képi* megformálás, mely szavak nélkül képes komikus helyzeteket létrehozni, a szereplők helyett pedig elsősorban az akciókra koncentrál, vagyis mindenben ellentéte a régi magyar vígjátéknak. A magyar vígjátékról lásd: Gelencsér Gábor: Mesetrabant. A legvidámabb barakk legvidámabb filmjei. *Filmkultúra online*; Hirsch Tibor: Utak és csapdák – A hazai filmvígjáték 1945-1990 között. Forrás: *film.hu*, 2004. május 17.

⁴ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm 1950-1980, Bp., 2008, Palatinus. 29. o.

Másrészt azt is jelenti, hogy már nem lehet a burleszk magyarországi megjelenésére pusztán „véletlenként” gondolni. A filmek részletes elemzése azt a feltevést erősítette, mely szerint a burleszk a hatvanas években egy különös használati mód. Míg e filmek elvileg egy műfajt használnak, a használat módja, azon túl, hogy a releváns jegyek beemelése egyértelműen modern gesztus, nem fogható fel csupán egy műfaj megidézéseként: a burleszk beemelése mindhárom film esetében stilizáció.⁵

Mindenekelőtt tehát azt feltételezem, hogy ezek az alkotások, nemcsak azonos releváns jegyeket mutatnak, hanem ennél nagyobb körbe, modernista tendenciába rendezhetőek. A vizsgálat még konkrétabb tárgya tehát a burleszk és a modernizmus kapcsolata a magyar film történetében. Az így kialakult modernista forma azért is jelentős, mert a hazai és az egyetemes filmtörténet között egyértelmű kapcsolatot alakít ki.

A tanulmány elemző-bemutató része előtt röviden szó lesz a szerzői film magyarországi kialakulásáról és a modernizmus hatásairól. A három film elemzésekor egyszerre vizsgálom a burleszk formai és szemléleti jelenlétét a művekben, ami a modernizmus tükrében érthető meg igazán. A kérdések megválaszolására részletesebb példákkal a *Kedd* című fog szolgálni, miközben a többi két filmre is teszrek utalásokat.

Egy műfaj véget ér: stílus születik. Kísérletek a burleszk meghatározására.

„A burleszk is tipikusan huszadik századi jelenség. A jazz-korszakba lépő, modernségből nem sokat értő, ám annak önfeledten tapsoló amerikai társadalom nonsense láttelele.”
(Kömlődi Ferenc)

A legalapvetőbb kérdést, ami szükségképpen és azonnal felmerül, maga a burleszk szó jelentése kínálja. Elsődleges célom az volt, hogy egy filmelméleti szempontból viszonylag terhelt kifejezést, melyet a filmtörténet lazább és szigorúbb definíciókkal látott el az idők során, több szempontból világítsak meg. Hogy tehát a különböző elképzelések közepette az egyik legismertebb ősfilmes fogalom *mögé* lehessen látni, hogy világossá váljon, pontosan mit is jelent.

⁵ Ezt a felismerést a burleszk és a gag elméleti-történeti vizsgálata is alátámasztja, melyet a burleszkről szóló fejezetben foglalkozok össze.

A burleszk eredetei

A burleszk lehetséges előzményei csak az egyik nehézség, ami a műfaj mibenlétének vizsgálatakor felmerül. Látni fogjuk, hogy a pontos definíciót illetően sem a különböző filmtörténeti megközelítések, sem a szó mai használatai nem feleltethetők meg egymással teljes mértékben.

A burleszk sokrétű előzményeit sorba véve az a legszembetűnőbb, hogy a műfaj egyértelműen és kizárólagosan sem az irodalmi, sem az úri közönség elfogadta színpadi hagyományokból nem eredeztethető. Ugyanakkor számtalan motívumot felhasznál a vígjáték ősi formáiból (a *commedia dell'arte* állandósult figuráiból), a pantomimes és vándorkomédiás előadások jellegzetes helyzeteiből, és a századfordulón népszerű műfajokból is kölcsönöz elemeket (vaudeville, music hall), illetve szemléletet (a cirkuszi bohóctréfáktól). Kétségtelen, hogy az irodalomban is találunk olyan műveket, melyek a burleszk világképére hatást gyakoroltak. Kömlődi Ferenc szerint a burleszket megelőlegezi ugyan az abszurd dráma vagy akár Shakespeare tragikomédiái, mégis látni kell a különbségeket, amennyiben például egy modern Falstaff értelemszerűen nem jutalmazhatja habostortával a hűtlen trónörököst.⁶ Az eltérés lényege nem más, mint az ingerekre adott válaszok képtelen volta, amiket a legtöbb burleszkben gegek formájában látunk viszont. Ezek a reakciók azonnalik, mélyről feltörők és sokszor irracionálisak is: gyermekiek, spontánok és menthetetlenül anarchikusak.

A burleszk egyedülálló. Hiába is sikerülne azonosítani előfutárait, a burleszk filmek fényévekre állnak más médiumokban megfogalmazódó őseiktől. Ezért is tartják sokan az egyik legeredetibb filmes műfajnak: bár különböző hatásokat használ, az előzmények egyvelege a mozgóképi megvalósulásában már nem tagolható. A burleszket nemhogy átültetni nem lehet más közegbe, elgondolni sem lehet a filmvásznon kívül.

A burleszk szó használatai

A burleszk számos lexikon szerint egy páratlan némafilmes műfaj, mely a hangosfilm születésével szépen lassan eltűnt a filmes zsánerek közül. A burleszk valóban leírható műfajként,

⁶ Kömlődi Ferenc nem fejt ki részletesen, gondolata mégis utal arra a jellegzetességre, amit a burleszk egyik legfőbb elemének tekinthetünk, és amit az ingerekre adott válaszok összintességében, egyfajta gyermeki ellenállásban kell keresnünk. Lásd uő: *Az amerikai némafilm*, i. m. 106.

amennyiben hasonló konfliktusokat dolgoz fel (az egyén a bármilyen nemű elnyomással, az „establishment-el” szemben), visszatérő helyszíneken (nagyváros, modern világ, idegen környezet), a legtöbbször a kisembert állítva a középpontba, aki pofonok és üldözések árán éri el a célját. A burleszks filmek diskurzusfolyamot alkotnak ugyan, a probléma, amit Buster Keaton, Charlie Chaplin vagy Harold Lloyd képviselt (a közösség problémája) ma már nem, vagy nem úgy érvényes, ahogy a 1910-es, 1920-as években. Felmerül a kérdés, hogy mit jelenthet a burleszk a megváltozott társadalmi és filmtörténeti körülmények között? A filmtörténeteket olvasva úgy tűnik, hogy a burleszket nem lehet ugyanúgy definiálni, mint a némafilmes kontextusban.

Először is a különböző források különböző megjelölései jelentenek nehézséget: a magyar és külföldi filmes szóhasználat összeegyeztetése például majdhogynem lehetetlen. Az angolszász hagyomány egyáltalán nem ismeri a filmburleszk szót, csak a „slapstick comedy-t”, illetve egyszerűen csak a vígjáték (comedy) megjelölést, míg a burleszk (burlesque) egy táncos, zenés színpadi műsort jelöl.⁷ A slapstick pedig nem minden esetben megfeleltethető a burleszkkal.⁸

A másik nehézség, ami a burleszk meghatározása közben felmerül, már szemantikai probléma. Bár a burleszket a filmtörténészek nagy része műfajként definiálja, így egy-egy burleszks filmről beszél, gyakori a burleszk melléknév használata. Előfordul továbbá a „burleszkes” kifejezés, illetve a szó összevont alakjai. Általában akkor figyelhetők meg ezek a jelzős összetételek, amikor a filmkritikus egy nehezen behatárolható stílust vagy tetten nem érhető milyenséget próbál leírni (ami például nem bizonyul tiszta groteszksnek).⁹ A szó melléknévi használata nem új keletű dolog. Rick Altman amellet érvel, hogy a burleszk először volt melléknév, és idővel kivívta magának a főnévi státust. Ezt a gondolatot folytatva juthatunk arra a következtetésre, hogy a szó különböző használatai a műfaj helyiértékét is jelezhetik a korban.¹⁰

⁷ Néhol a slapstick nem is a burleszk, hanem a geg szinonimája, míg más források, ahogy például az Internet Movie Database adatbázisa is, a legemblematikusabb burleszks filmeket vígjátékként kategorizálják, a slapstick-comedy elnevezés viszont egy hangosfilmekből álló csoportot jelöl, melynek lényege az agresszív, fizikai humor.

⁸ Magyar Bálint a slapsticket következetesen a burleszk szinonimájaként használja, ellentétben Szalay Károssal, aki burleszkről és filmburleszkről beszél, ám közel négyszáz oldalas könyvében a gegről, a slapsticket nem is említi.

⁹ Így a legkülönbözőbb leleményekkel találkozhatunk a szocio-burleszktől a falusi burleszken át a doku-burleszkig, de van történelmi burleszk, kisreál burleszk és burleszkes bohózat is.

¹⁰ „Még az olyan látszólag alapvető terminusoknak is, mint a *komédia* és a *tragédia*, az *eposz* és a *líra*, el kellett nyernie a főnévi státuszt. (...) Így a (*burleszk*) *komédiának*, melyet eredetileg a travesztia, a karikatúra és a nonszensz tréfák (a *burlesque* melléknév eredeti jelentése) jellemeztek, állandósuló speciális jellemzőket kellett felöltenie, hogy először átkerüljön a melléknévre a főhangsúly és *burleszk* (*komédiává*), majd a neologizmusokat

Akciók és attrakciók: a burleszk viszonya az elbeszéléshez

Az a tény, hogy a burleszk magával a mozival egyidős, a műfajt sajátos filmtörténeti pozícióba helyezi. Az ősburleszk kialakulásának idején ugyanis a film még nem rendelkezett rögzült elbeszélő sémákkal: az 1917 körül kialakuló klasszikus hollywoodi elbeszélésmódot az eredeti burleszk nyilvánvalóan nem ismeri. Hogyan képes tehát működni a prenarratív korszakban egy műfaj, ami elvileg archetipikus történeteket hivatott mesélni?

Amikor Szalay Károly a filmvígjátékok típusait osztályozza, a burleszk az egyetlen, ami a tartalmi és a formai csoportosításban is szerepel. A tartalmi szempont alapján besorolt „filmburleszket” rögzült történetmesélő sémaként definiálja,¹¹ formailag viszont a burleszk legfőbb jellemzője, hogy cselekményét, szerkezetét a gegek határozzák meg. Ezen kívül „fontos eleme... a mozgalmasság, a cselekményesség, a lendület. És végül a képi kifejezésformák uralma.” Szalaynak igaza van, amikor a burleszket két különböző szempontból próbálja meghatározni, ez a definíció viszont még nem fedti le teljes összetettségében a műfaj-stílus problémát.

A burleszket, filmtörténeti helyzetéből adódóan próbálták leírni aszerint is, hogy miképp viszonyul az elbeszéléshez: hogyan reagál a filmmel szemben támasztott fokozódó történetmesélési igényre? Vagy milyen úton kerül el a történetmesélést, mivel helyettesíti azt? Lisa Trahair Buster Keatonról szóló tanulmányában számos teoretikus vígjáték-elméletének összehasonlításával arra a következtetésre jut, hogy bár a burleszk valóban a vígjáték egyik fajtája a szatíra és a paródia mellett, mégsem lehet ezekhez a műfajokhoz hasonló módon meghatározni. Donald Crafton, Raymond Durnat és James Agee egytől egyig eltávolítják a burleszket a történetmeséléstől. „A burleszk és az elbeszélés egymás szöges ellentétei... Mihail Bahtyinra támaszkodva Crafton amellett érvel, hogy a burleszk centrifugális, míg az elbeszélés centripetális.”¹²

Másfelől közelíti meg a problémát Gilles Deleuze, de ő is a narráció keretei között. *Mozgás-kép* című művében a burleszket akció-szituáció paradigmában határozza meg. A

kísérő enyhe feszélyezettséggel „burleszkké”, végül az önálló műfaji ranggal bíró sima *burleszkké* váljon, mely már nem áll szükségszerű összefüggésben a komédiával.” Rick Altman. Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. *Metropolis*. 1999. ősz.

¹¹ Szalay Károly: *A geg nyomában* Bp., 1972, Magvető könyvkiadó. 220. o.

¹² Idézi: Trahair, Lisa. Dialektika rövidre zárva: elbeszélés és burleszk Buster Keaton mozijában. *Apertúra* 2009. nyár.

burleszk műfaja az egyik legjobb példa az akció-kép egyik narrációs szerkezetére, a kis formára. A kis forma akció, szituáció majd újra akció sorozataként írható le, szemben a nagy formával, amiben éppen ellenkezőleg történik minden: a szituációt akció, majd egy (megváltozott) szituáció követi. A burleszkben tehát máshol helyezkedik el az a bizonyos nyugvópont (szituáció), ami például a klasszikus hollywoodi filmek tartópillérét jelenti. A burleszk nem csak az akcióból, hanem a habitusból kiindulva jut el a megváltozott, a feltárt vagy leleplezett szituáció felé.¹³

Az a tény, hogy Deleuze szerint Keaton képes létrehozni, látszólag paradox módon, a burleszk nagy formáját, anélkül, hogy Chaplinhez hasonlóan a beszédet alkalmazná, azt a feltevést erősíti, mely szerint a burleszk az elbeszéléssel és a nagy formával szemben egyfajta ellenállást mutat. Úgy tűnik, hogy bár a burleszk műfajnak van beállítva, minduntalan túlmutat egy tisztán műfaji definíción. Mintha egyidejűleg kellene műfajként és műfaj felettiként definiálni.

Tom Gunning arra tesz kísérletet, hogy az 1906-ig készült filmeket ne az elbeszélő film felé tett lépésként kezeljük, mintha ez az időszak csupán a filmtörténet gyerekkora volna. Olyan csoportosításra törekszik, ami képes elhagyni a történetmesélői megközelítést és mégis érvényes nézőpontot nyújt. Gunning szerint az 1906 előtti mozi lényege a látványosság, az önmagáért fontos vizuális élmény. Ennek az időszaknak a filmjei, „az attrakció mozija” újfajta tapasztalatként jelent meg a korai nézők számára: mindenekelőtt egy vizuális felszólítást jelentett a tiszta látványra. A definíciók ezért a teret és az időt meghatározó kapcsolaton, a vágáson, illetve a snittek egymáshoz való viszonyán alapulnak.¹⁴

Mai szemmel nézve úgy tűnik, hogy Gunning csoportosítási javaslata kiegészítheti a burleszk pontosabb definícióját. Talán épp azért, mert a burleszk a prenarratív érában alakult ki, nem hordoz kötött cselekményt. Bármennyire is hasonló konfliktushelyzeteket dolgoz fel, a kiindulóponttól a megoldásig a burleszkfilmben *bármilyen* megtörténhet. Mindez nem csak a Mack Sennett féle improvizációs módszerre igaz, akinek híres forgatási gyakorlata az volt, hogy kitalált egy forgatókönyvet, amit aztán direkt otthonfelejtett. A burleszkben a szerelmi szál épp úgy megfér, mint a melodramatikus felhang. Elég csak Buster Keaton életművére tekintenünk:

¹³ Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Bp., 2008, Palatinus. 200. o.

¹⁴ A egysíntes film, a nonkontinuitás, a kontinuitás illetve a diszkontinuitás műfajai mutatnak ugyan fejlődést a sztori elmesélésében, a lényegük mégis a cselekmény térbeli és időbeli tagolásához való közelítés. Gunning, Tom: „Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták”: A filmes műfajok eredetei. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Bp., 2004, Palatinus. 273-291. o.

detektív-történet, western, románc egyaránt megtalálhatók a filmek között. A burleszk tehát megfér más műfaji jegyekkel, s szüksége is van más műfajok történetsémáira, ha történetet akar mesélni. Ha nem vállalkozik erre, akkor marad a rövid forma, vagy pedig az epizodikus szerkesztésű nagyjátékfilm. Keaton jelentősége éppen abban áll, hogy létrehozta a burleszk nagyjátékfilmet, anélkül, hogy lemondott volna a gegláncokról.¹⁵ A burleszk olyannyira ki tud sajátítani más műfaji sémákat, hogy néha már egyenesen paródiának érezzük a filmeket, ilyen például az *Aranyláz* vagy *A csavargó* Chaplin, és az *Elmegyek vadnyugatra* Keaton rendezésében. A zsáner egyénített figurái, konfliktusai és jellegzetes helyszínei különböző történetsémákba gyúrhatók. Úgy tűnik, hogy a burleszk a kis formának kedvez, míg a nagyjátékfilm nem kedvez a burleszkeknek.

A burleszk hallatlanul képlékeny forma. Olyannyira képes alkalmazkodni és átváltozni, hogy amikor a filmtörténet ellehetetleníti mint műfaj, egyszerre más minőségben folytatja pályafutását, igaz, feltűnése jóval ritkább, és a filmek száma is lecsökken. Története ebből a szempontból sikertörténet. Az egytekerces szkeccsekből, az önálló látványokból és attrakciókból egyre bonyolultabb filmek készültek, melyeknek a humora és jellegzetes gegjei szintén kifinomultabbakká váltak. Rövid idő elteltével a burleszkek helyet kellett találnia az elbeszélő filmben, majd ez elbeszélő nagyjátékfilmben. Mindeközben a műfaj a legkülönbözőbb filmtörténeti változásokkal találja szemben magát: meg kellett küzdenie az új nézői szokásokkal, a gyártási körülmények átalakulásával, majd a hangosfilm elterjedésével, mely már egyenesen a műfaj létét fenyegette. A hang megjelenése után bizonyos alkotók alkalmazkodtak ugyan az új körülményekhez (Stan és Pan vagy maga Chaplin, a legjobb példa talán mégis Jacques Tati, aki az ötvenes években éppen a hangot beemelve teremt új és sajátos stílust), a burleszk műfaja mégis befejezi nagyszabású pályafutását.

Áttekintve az eddigi elméleti vizsgálódásokat és a burleszk ellentmondásosnak tűnő műfaji definícióit, arra a következtetésre juthatunk, hogy a némafilm korában született zsáner a hangosfilmben már nem értelmezhető egyértelműen műfajként. A műfaj releváns jegyei és szemlélete azonban tovább él.

¹⁵ A *Generális* című film második fele például kizárólag a híres Keaton-féle gegláncokból áll.

A burleszk és szemlélete: nevetés és anarchia

Mindenképpen abból kell kiindulni, hogy a burleszk neveltető műfaj. A burleszk nézője biztonságos távolságból figyeli az eseményeket, míg a burleszkhős küzdelmei, lázadásai az ő gyermeki válasza is egyben. Valójában azonban a várt komikus hatás, mely ilyenformán egybecseng a Bergson által kidolgozott társadalmi igazságszolgáltatás elméletével, csak ellentétes energiák által érhető el: a vígjáték igazi drámai műfaj.¹⁶ Hasonlóan érvel Deleuze, aki szerint a burleszk elliptikus, eseményszerű és komédikus. Komédikus, hiszen a burleszk komédiát kell, hogy eredményezzen, ám mégsem feltétlenül komikus. A komikus hatás pedig két akció közötti különbségből ered, amit csak bizonyos nézőpontból lehet észrevenni, illetve láttatni.¹⁷

Az nyilvánvaló, hogy más műfajokhoz hasonlóan a burleszk sem független a kortól, amelyben születik. Magyar Bálint a burleszkről mint „kialakulatlan feszültségek levezetőjéről” beszél, mely egy, az abszurd világra adott lehetséges válasz. Továbbá felhívja a figyelmet, hogy a burleszk váratlan fordulataiban nem csak feszültség, de bizonytalanság is materializálódik.¹⁸

A társadalmi problémák megjelenésétől korántsem függetlenül létezik egy nem tisztán komikus minőség, mely paradox módon éppen a nevetést hivatott fokozni, ami még a legősibb, legelementárisabb hasra esős szkeccsek láttán is felmerül: ez pedig az anarchia. A burleszk gátlástalan, megsemmisítő erővel dolgozik a világ lebontásán, és ezt nem programszerűen teszi, mindez csak (vállalt infantilizmusából) *adódik* számára. Az akciók mélyről törnek elő és spontánul hatnak: úgy tűnik, a burleszknak ez az egyetlen adekvát válasza maradt a tébolyult világra. A polgárpukkasztás, a gyermeki romboló ösztönök és egyáltalán a fizikai humor a műfajt egyenesen a dadaizmussal hozza összefüggésbe, ami a burleszk szellemi bázisának tekinthető, bár ez akkoriban nyilvánvalóan nem volt látható út az alkotók számára.¹⁹ A burleszk sajátos szemlélete mégis ebben gyökerezik. A zűrzavar és a felfordulás azonban nem jól behatárolható politikai tett, hanem az ingerekre adott adekvát válaszok.

¹⁶ Lásd: Henri Bergson: *A nevetés*, Bp., 1971, Gondolat.

¹⁷ Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. i. m. 200; 210. o.

¹⁸ „...de kimondani csak tréfásan lehet, abszurd motívumok segítségével. És úgy is, hogy ne vessünk rajta. A slapstick világa nem fordítható komolyra. Sem a cenzúra, sem a közönség nem tűrné, ha komolyan beszélne arról, ami kacagtatóan elfogadható.” Magyar Bálint: *Az amerikai film*, Bp., 1974, Gondolat. 126. o.

¹⁹ Az első dadaista estet jóval később tartották Hans Arp 1921-es beszámolója szerint, míg Tristan Tzara 1916. február 8-án, a délutáni órákban találta ki a dada szót.

Ha elfogadjuk Bergson érvelését a nevetés társadalomjavító szerepéről, hogy tehát a nevetés egyfajta büntetés, melynek gyötrő hatással kell lennie arra, akinek szól, akkor a burleszkhősön való nevetés egyben önmagunk kinevetése is. A hős szabályáthágása a mi vétünk is. Ez a mechanizmus azonban egyben a közönség felszabadulását is magával hozza: „Van tehát valami kedélyesség a nevetőben, szeretetteljes derű, vagy legalábbis annak látszata, amit hiba volna figyelmen kívül hagyni.”²⁰ A burleszkben a néző egyszerre lepleződik le saját maga számára, de fogadja is el önmagát a nevetés által. A burleszk az a paradox hely, ahol az anarchikus szemlélet a világra adott válasz, a nevetés viszont a szabadosságra adott kiegyenlítő reakció.

Geg: a mozgóképi lelemény

Amennyiben meg akarjuk határozni egy-egy burleszk milyenségét, szükségszerűen a személyiséghez jutunk, a clownhoz. De mitől lesznek a burleszkhősök egyediek és utánozhatatlanok? Honnan ismerszik meg a nagymester? A választ a gegekben kell keresnünk.

A geg nehezen meghatározható komikus technika, elsősorban vizuális ötlet vagy poén, mely a film megjelenése előtt is létezett ugyan, manapság elsősorban a mozival hozható összefüggésbe.²¹ A slapstick és a burleszk közötti különbséget is a gegek megváltozott milyenségében lehet tettenérni. A slapstick ugyanis egyfajta ősburleszk, ahol a gegek nagy része nem volt több egyszerű fizikai humornál: komikus verekedések, hasraesések, tortacsaták alkották a cselekmény nagy részét. Az érettebb burleszk már nem elégszik meg a rögtönzött ötletekkel: a nagy komikus mesterek, mint Keaton, Chaplin, Lloyd vagy később Tati, arra vállalkoznak, hogy spontánul ható, mégis igen bonyolult komikus struktúrákat hozzanak létre, melyek leleményesek, utánozhatatlanok és hajmeresztőek egyben. A geg ekkor válik igazán filmszerűvé. Ahogy Szalay írja: „A filmgeg létezési formája a film formanyelve: a vágás, a képsor, a kamera mozgása által teremtett asszociáció”.²² Deleuze is arra hívja fel a figyelmet, hogy „a burleszk folyamatának lényege: az eseményt annak a legkisebb különbségnek a szemszögéből filmezzük, amely ezt egy

²⁰ Henri Bergson: *A nevetés*. i. m. 156. o.

²¹ Mindazonáltal filmes vonatkozásban is rengeteget változott a jelentése a váratlan tevékenységtől, az improvizáción át, a cselekvéseket előrelelő láncszemig. A témáról bővebben lásd: Szalay Károly: *A geg nyomában*. i. m.

²² Ibidem 390. o.

másik eseménytől elválasztja ugyan (puskalövés – golyólökés), de általa megmutatja a két helyzet közötti hatalmas különbséget (biliárdparti – háború).”²³ Deleuze itt voltaképpen két kép (két esemény) közötti kapcsolatra (asszociációra) hívja fel a figyelmet, amely képes komikus struktúrát létrehozni. Ez a szerkezet pedig nem más, mint maga a geg.

A geg lehet egyetlen ötlet, ami improvizatív, de lehet folyamatos is, alkothat gegláncot és rímelhet más előző gegekre is. A geg, amennyiben saját dramaturgiai ívvel rendelkezik az elbeszélésen belül, felfogható epizódként, míg viselkedhet fordulatként is, ha a cselekményt folyamatosan előrelelndíti vagy megfordítja irányát. Általában véve mégis úgy tartják számon, mint az elbeszélés céljaitól eltérő szerkezet.²⁴

Bárhogyan is van, a gegek fokozottan meghatározzák a burleszk szerkezetét. Ezért egyszerre kell kigondoltnak és improvizáltnak lennie: véletlenszerűnek kell hatnia, ugyanakkor tudatos elrendezést igényel. Logikusnak tűnik, hogy magának az ötletnek az alapja a spontaneitás (improvizációk sorozata, lelemények, váratlan színészi megoldások), a történeten belüli elhelyezésük mégis mérnöki pontosságot igényel.²⁵

A kidolgozott gegek lényege, hogy úgy ismétlődnek, hogy közben variálódnak is. A gegek elhelyezése a cselekményben felelős a burleszk talán második leglényegesebb vonásáért, a kiszámíthatóságért is.²⁶ A legtöbbször idézett nagy burleszk pillanatok hallatlanul pontos időzítéssel megteremtett gegek. Talán a leghíresebb példa erre Buster Keaton *Egy hét* című filmje, amelyben a ház homlokzata úgy dől rá a főhősre, hogy ő éppen a nyitott ablak helyén áll, ezért sértetlenül megússza az egyébként hajmeresztő jelenetet. Jellemző módon akkor sem történne baja a főhősnek, ha a házfal történetesen rádölné: hiszen „valós – sőt, nagyon is hiteles – környezetben a hősök lehetetlen cselekvéseket képesek végrehajtani, illetve csodálatos módon elviselni.”²⁷ A burleszk számára a test ugyanolyan szinten helyezkedik el, mint a tárgyak vagy a koreográfia. A test deformálható, de nem legyőzhető, a főhős ezért halhatatlan, már-már mesei hős. A tárgyak azonban nagyobb szabadságot élveznek, mint maga a szereplő: önállósulnak, uralhatatlanokká válnak. A főhős kapcsolata a tárgyakkal ezért legalább olyan abszurd, mint a

²³ Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. i. m. 210. o.

²⁴ „Neale és Krutnik meglehetősen következetesen amellett érvelnek, hogy a gegek általános irányultsága a digresszív és romboló célok fele hajlik, és nem a megoldás felé.” Idézi: Lisa Trahair i. m.

²⁵ Nézői szemszögből a geg ezért váratlan, a megoldás gondolata azonban (egy vágókép segítségével) sokszor felmerül a néző elvárásaiban. V.ö.: Szalay Károly részletesen elemzett példáival: *A geg nyomában* i. m.

²⁶ Lásd: Kovács András Bálint: Az elfeledett nevetés, *Filmvilág*, 1995/01. 56-57. o.

²⁷ Nemes Károly gondolatai. *A film művészi nyelvének fejlődéstörténete*, Bp., 1999, Uránusz Kiadó. 215. o.

világban való léte. A burleszkben megfordul a dolgok rendje: nem a szereplők hajtanak végre dolgokat tárgyakkal, épp ellenkezőleg, a tárgyak megváltozott „viselkedése”, ellenállása vagy akár megelevenedése kényszeríti a hőst bizonyos dolgokra. Nem véletlen, hogy a komikum forrása sokszor tárgyakhoz köthető, amiknek a rendeltetésszerű használata lehetetlen.

A gegek nemcsak a film szerkezetéért felelősek, belőlük épül fel a személyiség is. A komikus figura, a nagymester pedig „onnan ismerszik meg, hogy egy szituációt addig csűr, csavar, amíg az utolsó lehetőséget is kifacsarta belőle, a kismester viszont minden szituációban ugyanazt a néhány ötletet süti el.”²⁸ A gegek és a színész egymásra hatása hozza létre a különböző burleszk filmek egyedi stílusát.²⁹ Szalay még tovább megy, szerinte a film specifikuma a „látvány és a látványban megnyilatkozó geg”, elsősorban ez kölcsönöz filmszerű jelleget a filmnek, s erről magyar viszonylatban erőltetés nélkül aligha lehet beszélni. Tételelesen kimondja: geg, vagy gegiszerű szerkezetek nélkül egy vígjáték csupán lefényképezett színház.³⁰

A mozgó kép

Mi tehát a burleszk? Mindenekelőtt egy képi gondolkodásmódot kell benne látnunk - az attraktív látvány erejét, szélsőséges mozgással, akrobatikával. Olyan filmtípus, ami akár hang vagy verbalizált tartalom nélkül is érthető marad, és komikus hatást ér el. Mindazonáltal, a dolgozat elemzett filmjeiben éppen a különböző komikumformák egymásra hatása hoz létre új minőséget, mint például a verbális kabaréhumor és a klasszikus geg keveredése, mint a slapstick fizikai humora vagy a tárgyi környezetből építkező poénok. A burleszk tehát igazi mozgó kép, ősfilmes jelrendszer, amit nem feltétlenül a konvenciók tartanak össze, mégis kikezddhetetlenül képes működni, hogy végül univerzális jelbeszéddé nőjön.

²⁸ Lásd: Kovács András Bálint: Az elfeledett nevetés. i. m.

²⁹ Szalay Károly: *A geg nyomában*. i. m. 389. o.

³⁰ Érdekes szempontot vet fel Böszörményi Géza, aki szerint ha volna is magyar vígjátéki geg, az ötletek megvalósítása már szükségszerűen beleütközik a magyar filmgyártás szűkös lehetőségeibe: „mert nálunk egy gegekre épülő film elkészítéséhez se pénz, se idő, se felkészült stáb nincs. (...) jó ötleteket még csak ki tudnánk találni, ahhoz azonban, hogy minden mozgás másodpercnyi pontossággal illeszkedjen egymáshoz, hosszú évek begyakorlottságára volna szükség.” Schubert Gusztáv: Madárkák és kalitkák. *Filmvilág*, 1986/10. 14-17. o.

Modernista hatások és párhuzamok

„...vissza kell mennem gondolatban a hatvanas évek elejére,...arra a felismerésre, hogy a film nem mások szórakoztatása, hanem önkifejezés, önmegvalósítás;... hogy nincsenek szabályok és eleve meghatározott formák;... hogy a filmcsináláshoz nem kell más, csak 'személyes filozófia' (Renoir); hogy egy bűnügyi film is lehet önvallomás, és egy önvallomás is lehet sikerfilm; hogy 28 éves korban is lehet világhírré jutni: vagyis, hogy minden lehetséges.”
(Kézdi-Kovács Zsolt)

A burleszk több szempontból való meghatározása után az új film magyar születéséről kell szót ejteni. Mi történt a hatvanas években? Azt a kérdést próbálom bevezetni, hogyan jöhetett egyáltalán szóba bármiféle műfaj és stílus megidézése, és milyen változások tették ezt lehetővé.

A szerzői film születésének körülményei a 60-es évek magyar filmjében

A hatvanas évek magyar filmművészete a szerzői film születésének ideje. A korabeli sajtóban ekkor kezd kibontakozni a szerzőiség kérdése, a franciákhoz hasonlóan nálunk is kialakul a rendezők kultusza: a forgatókönyv megírásáról az alkotóra tevődik a hangsúly, aki egy személyben testesíti meg a film szerzőjét, és mint ilyen, szükségszerűen tetten érhető a film stílusában, amolyan szerzői kézjegyként. Nem meglepő, hogy mind három elemzendő filmben erős szerzői jelenlét érvényesül, mely elsősorban egy egyéni látásmód kifejeződése, a kamerával való filmírás gyakorlata. A szerzőiség kérdése még abban az esetben sem kérdőjeleződik meg, ha van más által megírt előzetes forgatókönyv (*Ismeri a Szandi mandit?*), vagy két pályakezdő filmes osztozik a rendezői pozíción (*Gyerekbetegségek*), vagy a film írója és rendezője mellett végig jelen van, már jóval az alkotás tényleges megkezdése előtt Tóth János operatőr, a rendező szellemi-, és alkotótársa (*Kedd*). Minden esetben szerzői filmmel van dolgunk, hiszen Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza, Kardos Ferenc és Rózsa János illetve Novák Márk és Tóth János szoros alkotói együttműködése lehetővé tette, hogy a film egységes szerzői világgéppel rendelkezzen. A „közös szerzőiség” a Balázs Béla Stúdióban összeszokott filmkészítők számára egyébként általános gyakorlat a korban. A *Kedd* esetében különösen igaz, hogy a két alkotó jelenléte hasonló súllyal esik latba, bár nyilvánvalóan itt nem mérhető minőségekről van szó, amiknek hiába is keresnénk a mértékegységét.

A magyar film „aranykorának” létrejöttét több tényező egyszerre segítette. A politikai korlátok lazulásán (kádári konszolidáció) és a művészi alkotómunka kereteinek bővülésén kívül (stúdiórendszer átalakulása) számottevő a modernizmus megkésett jelenléte a magyar filmben. Az európai új hullámok ebben a pillanatban több nemzedékre is hatnak, ami tovább fokozza a hatvanas évek új magyar filmjének robbanásszerű feltűnését.

A már pályán levő nagy mesterek (Fábri Zoltán, Makk Károly, Jancsó Miklós, Herskó János) és az ekkoriban debütáló fiatalok (Gaál István, Kósa Ferenc, Sára Sándor, Szabó István vagy Huszárik Zoltán) különböző hagyományokat és világlátást hoznak közös nevezőre. A magyar új film több hatást beépít ugyan az európai modernizmusból, a Kovács András Bálint által a modernizmus alapelveiként meghatározott szubjektivitás, absztrakció és reflexivitás fogalmi hármas közül talán az önreflexió valósult meg a legkevésbé.

A kameratöltőtoll elméletnek megfelelően az alkotások ekkoriban mindenekelőtt az önkifejezés eszközei: felszabadultan fényképeznek, „szabálytalanul” vágnak, és bátran keverik össze valóság és fantázia képeit, hogy a valódi helyett igazi önvallomások lehessenek. A Máriássy-osztály egészére nagy hatást gyakorolt a francia új hullám szemlélete: a merőben újfajta filmes gondolkodás. Szabó István a töltőtollkamera módszerével friss és személyes alkotásokat készített (korai etűdjeiben vagy az *Álmodozások kora* című filmben), de a fokozott naturalizmus, Budapest újrafelfedezése vagy a nouvelle vague által ünnepeelt szabadságkultusz más filmekben is megjelenik, például Sándor Pál *Bohóc a falon* című művében. Több időfelbontásos film készül az új regény, közvetlenebbül Alain Resnais tudatfilmjei hatására, például az egyéb irányzatokkal nehezen azonosítható remekmű, a *Szindbád* (Huszárik Zoltán) vagy Makk Károly *Szerelem*, Fábri Zoltán *Húsz óra*, illetve Gaál István *Keresztelő* című művei. Gyarmathy Livia (*Ismeri a Szandi mandit?*) és Böszörményi Géza (*Madárkák*) a cseh újhullám groteszk hagyományának meghonosításával próbálkoznak. Gazdag Gyula (*A válogatás, Hosszú futásodra mindig számíthatunk*) a groteszket a dokumentarista stilizációval párosítja meglepő módon, míg későbbi nagyjátékfilmje, a *Bástyasétány 74*, az *Ismeri a Szandi mandit?* sorsától eltérő módon, betiltás következtében, de szintén elszigetelt maradt. Nem elhanyagolható még az Antonioni-féle tájábrázolás, kiüresítés, elidegenítés megjelenése Makk Károly (*Elveszett paradicsom*), Fejér Tamás (*Kertes házak utcája*), Gaál István (*Sodrásban*), Jancsó Miklós (*Oldás és kötés, Így jöttem, Szegénylegények*) műveiben. Kovács András (*Nehéz*

emberek, Extázis 7-től 10-ig), Herskó János (*Szevasz, Vera*), Elek Judit (*Meddig él az ember?*, *Sziget a szárazföldön*) műveiben jelen van továbbá a cinéma direct dokumentarista módszere.

A következő fejezetben a *Kedd* című film részletes elemzésénél fontos tényező lesz mind a szerzőiség mind az európai modernizmus hatásának kérdése. A vizsgálat elsősorban arra irányul, hogy milyen modernista hatás indokolja a burleszk jelenlétét, és ez milyen pozícióba helyezi a filmet a magyar film történetben.

A legelső kapcsolatok: film- és kultúrtörténeti idézetek

A *Keddre* is hatott a francia új hullám, különlegessége mégis abban áll, hogy a magyar filmművészetben ténylegesen előzmény és következmény nélküli.³¹ A filmben a modernista hatás nem olyan közvetlen, mint a *Gyerekbetegségek* esetében, ahol az előzmény egyértelműen Louis Malle alkotása,³² hanem közvetett. A *Kedd* ugyanis éppen a burleszk segítségével egy szó szerint ősibb hagyományhoz fordul, ám az, ahogyan ezt teszi, modern gesztus. Egy másik lehetséges feltételezés, hogy a *Kedd* a modernizmus korai szakaszához, nevezetesen az avantgárdhoz tér vissza.

Aki egyértelműen előképe lehetett az abszurd világban csetlő-botló kisembernek, az Buster Keaton. Rajta kívül (és egyben hozzá kapcsolódva) bizonyosan filmes párhuzamot kínál Samuel Beckett is, aki 1963-ban megírta, majd egy évre rá elkészítette a *Film* című filmet, a főszerepben magával Buster Keatonnal.³³ Még messzebből tekintve Tati is szolgálhat alapul az abszurd kapcsán, ám az ő művészete Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza filmjeiben meghatározóbb.³⁴ A kelet-európai groteszk azonban, elsősorban a film humorában és végkicsengésének „tájjellegű” értelmezésében, a *Kedd*ben is jelen van.

A *Kedd* nehezen elmesélhető története kapcsán feltételezhetően olyan filozófiai problémák merülhetnek fel a nézőben, amely a filmet egy még nagyobb áramlatba, az európai

³¹ Áttételesen egyfajta filmtörténeti „rímnek” tekinthető, de nem következménynek a két évvel később forgatott *Elégia*, amit Huszárik Zoltán hasonló nem elbeszélő logikával épít fel, és aminek szintén Tóth János az operatőre. Mindazonáltal az *Elégia* egy teljesen különböző szemléletű és stílusú etűd.

³² Louis Malle egyetlen igazi új hullámos filmje, a *Zazie a metrón* érdekessége, hogy ugyanannak a párizsi életnek a szatírája, mint amelyikből a *nouvelle vague* kultuszt épített. Lásd: Kovács András Bálint: *A film szerint a világ* i. m. 213. o. Kardos és Rózsa inkább tisztelegnek az új hullám előtt. Nem véletlenül hívják filmjük egyik szereplőjét Zizinek: a rendezők a névválasztással tudatosan vállalják a Malle filmjével való rokonságot.

³³ A *Filmből* 1964-ben forgattak filmet: Alain Schneider rendezte, Beckett színpadi műveinek rendezője.

³⁴ Az abszurd világszemlélet itt azonban nem egy egzisztencialista felhangot szolgál: a film lényege a Kádár-korszak jellemző semmittevése és sekélyisége, a film tehát az abszurdot társadalompolitikai dimenzióba helyezi.

kultúrkörhöz kapcsolja³⁵. A világ megismerhetőségének lehetősége (Nietzsche), a szorongás érzése (Kierkegaard, Heidegger), a hétköznapi kisember fenyegetettsége és az abszurd világfélelem (Kafka) gondolatainak filmen való megjelenése a hatvanas évek cseh filmművészetében gyakorivá válik. Věra Chitilová *Százsorszápek* című „filozófiai bohózatának” két bajkeverő hős-bábnője három évvel később ugyan, de hasonló infantilizmussal próbálja összepakolni az előzőleg széttrancsírozott tojásslátát, mint amilyen természetességgel a *Kedd* főhőse vágja hóna alá levágott lábát. Efféle érzetet kelt a *Kedd*del szellemi rokonságban álló *Jozef Kilián* (Pavel Juráček) című cseh film végkicsengése is, amelyben ugyan a cinema direct dokumentarista módszerével, de ismerős világról számol be a rendező. A film egy pontján civil járókelőket kérdezik meg arról, hogy merre van a nyilvánvalóan nem létező macskakölcsönző, ahonnan a főhős korábban egy macskát kölcsönzött. A meghökkentő, hogy bizony van, aki emlékszik egy ilyen helyre, s van, aki útbaigazítással is szolgálhat. A burleszk azért tökéletes választás Novák Márk és Tóth János részéről, mert olyan helyzeteket tesz indokolttá a filmben, amelyek egyébként önkényesnek, értelmetlennek hatnának, mégis hasonlóan groteszk világképet eredményeznek: a véget nem érő üldözés és menekülés, az ostoba és kövér ellenség szemben a leleményes, ám kicsi hőssel, a fizikai, esetenként morbid humor. Nem valószínű, hogy Novák Márk tudott az összes lehetséges hatásról, illetve, hogy minden egyes elemet tudatosan épített be művébe, így utólag azonban világos a filmek világa közötti párhuzam.

A *Kedd* kapcsán azonban még egy újabb réteg is felmerül mindezek mellett, amely a burleszkből és a mű egész világképéből egyszerre adódik. A film ugyanis több okból a dadaizmussal rokon. Nemcsak az állandó polgárpukkasztás és provokáció, az anarchia és a romboló ösztönök felszínre törése, hanem az „egész helyett a rész” elv, az egység helyett a sokaság ünnepelet megjelenése az, ami a filmet összefüggésbe hozza az avantgárd különleges mozgalmával.³⁶ Hiszen éppen a dadaisták ragaszkodtak ahhoz, hogy ne kelljen szabályokban gondolkodni, ne kelljen rendszereket alkotni, és egyáltalán ne kelljen, hogy legyen „én” sem, a gesztus mindennél előrébbvalóbb. A *Kedd* féktelen tempója és a spontaneitás, a gyermeki felhőtlenység a burleszkben és a dadaizmusban egyaránt megtalálható, ám az individualitását vesztett hős a burleszknak nem sajátja.

³⁵ V.ö.: „A történetet a kor egyetemes és tájjellegű abszurdjaiból összefércelt filozófia helyettesíti...” Gelencsér Gábor: Árnyportré: Novák Márk. *Filmvilág*, 2003/10. 22-24. o.

³⁶ „A *Kedd* és René Clair filmjei nem teljesen idegenek egymástól” írja Tóth János egy interjújában, akinek Claire-hez nagyon hasonló ars poétikája van, amennyiben ő is az „ösmoziban” hisz. Tóth János: Filmjátékos-társak. Célratartás. *Filmvilág*, 2003/10. 22-24. o.

Bár a *Keddet* itt-ott egyértelműen szürrealista képek is behálózzák (ilyen a Dunára nyíló ajtó, vagy a Balatoni stégen berendezett kis szoba képe), mégsem tekinthető avantgárd filmnek.³⁷ Mindaz, ami dadaista elvként is felismerhető (amennyiben elfogadjuk, hogy a dadaizmusnak is voltak elvei, ha nem is szabályai), a burleszk-hatásmechanizmusnak csak egyik eleme. A polgárpukkasztás és az anarchia nem elsődleges célkitűzése, hiszen a burleszk mindenekelőtt egy találkozás a modern világgal, erről való gyermeki kérdésfelvetés és erre adott abszurd reakció. Viszont a legtöbbször nem tudja elkerülni a romboló ösztönök felszínre törését, és ezért az akciókra adott reakciók fizikai megnyilvánulását. Kömlődi írja, hogy a burleszk a világot nem utasítja el.³⁸ A *Kedd* főhőse sem tudja elutasítani a világot, csak rezignáltan belenyugszik abba, hogy ami van, megváltoztathatatlanul így is marad: “Mer’ az ember egyszer csak elveszti a jelenét, elveszti azt, amiben él, azt, ami körülveszi. Egyik napról a másikra kilukadt a világ.” Az azonban vitathatatlan, hogy van egy fajta szellemi, szemléleti rokonság abban, ahogy a *Kedd* hőse indokolatlanul és váratlanul felpofozza nagytestű ellenfelét, és abban, ahogy egy dadaista esten a zongorista papucsban és pizsamában lép színpadra. A kérdésfelvetés azonos, a válaszadásban a burleszk megengedőbb, elnézőbb.

Modern elbeszélés

Az elbeszélés elemzéséhez két előzetes támpont szolgál, melyeket megint csak a burleszk jelöl ki. Elsőként a burleszk hős meglétét vagy nem-létét kell megállapítani, ami egyben alkalmat ad az összevetésre a hatvanas évek magyar hőstípusával és általában a modernizmussal. A második megközelítés a gegek kategorizálásán keresztül történik abból a szempontból, hogy milyen szerepük van az elbeszélés menetében, illetve milyen hagyományos vagy újszerű minőséget képviselnek. Ennek a két szempontnak a vizsgálatával egyszeriben világossá válhat a hatvanas évek magyar filmjének kapcsolata a modernizmussal, miközben újabb lépést tehetünk az elbeszélés tényleges elemzéséhez.

³⁷ A szürrealisták nagyra értékelték a burleszket. A burleszk elsődleges szerepét a filmnyelv alakulásában Nemes Károly is a szabad asszociációs vágás kialakításában látja. A filmművészet esztétikai lényege, Bp., 1999, Uránusz.

³⁸ Kömlődi Ferenc i. m. 108. o.

Modern hősök vagy modern burleszk hősök?

„A modern filmben a karakter-központúságból nem következik a lélektani jellemzés.”
(Kovács András Bálint)

A hatvanas években új szereplőtípus jelenik meg a magyar filmekben, aki az ötvenes évek reaktív hőseihez képest általában egy érvényesülni akaró értelmiségi figura, tele pozitív ötletekkel, tenni akarással. Sokszor ez a fajta hőstípus az oka annak, hogy a filmekben több lesz a párbeszédese rész, ahol - a kor filmjeiben gyakran használt kifejezéssel élve - saját sorsukról töprengve kifejezhetik „világnézetüket”. Ehhez az általános megállapításhoz képest a dolgozatban tárgyalt filmek hősei mind-mind más pozícióban vannak. Mindhárom film hőse modern hős és valamennyien különböznek egymástól. A burleszk kisembere azonban már nem minden esetben köszön vissza ránk.

A *Kedd* hőse, aki Hável László alakításában, már „antropológiailag” is (a színész jellegzetes fiziognómiájából adódóan) ízig-vérig burleszk kisember. Élete abszurdum. Egzisztencialista monológjai verbális, kövér üldözője vizuális bizonyítéka állandó fenyegetettségének. És bár több ízben reflektál saját helyzetére, sokkal többet nem tudunk meg róla, a film hőse ugyanis kétdimenziós figura. Ember és világ viszonyáról elmélkedik, de már nem úgy, ahogy ezt az eredeti burleszkben látjuk: Keaton járművekkel, sőt, mindennemű természeti katasztrófával küzd, míg Chaplin a gépekkel és magával a gyárral, modern idők modern manifesztumaival. A *Kedd* hősének a létehez való viszonya már nem a leleményességén múlik. A különbséget sem az ellenfél hatalmában vagy az erőviszonyok igazságtalanságában kell keresnünk, hanem a körülmények radikális megváltozásában: “Különben is jön egy atombomba és fuccs az egésznek” – mondja a hős, akinek már olyasvalamivel van dolga, ami elérhetetlen, befolyásolhatatlan, és ami a legfélelmetesebb: lokalizálhatatlan. Nem csoda, ha egy ponton saját individualitásának tartópilléreit sem ismeri már fel: “Mert az ember egyszer csak elveszti a múltját, az emlékét, mint egy pénztárcát.” Az irányíthatatlanságtól való félelem (a világégés bármelyik pillanatban bekövetkezhet) lesz tehát az egyén létének, konfliktusának a mozgatórugója.

A *Kedd*hez képest a másik két film hőseinek viselkedése két távoli végletet képvisel. A *Gyerekbetegségek* főszereplői, Géczy Pista és Zizi szabadlelkű hősök, cselekvőképességük miatt talán az ő figurájuk áll a legközelebb a hatvanas évek filmjeinek hősideáljához. Az *Ismeri a*

Szandi mandit? hőstelen kollektívájának mozdulatlan, passzív „részei” az emberek, akik nem hajtanak végre nagy tetteket: a dolgok egyszerűen csak megtörténnek velük. A hatvanas évek hőseihez képest fontos elmozdulás jelent, hogy „a társadalmi cselekvés” helyett a „szubjektív érdeklődés” irányítja a szereplők életét,³⁹ amibe nyilvánvalóan nem fér bele a tenniakarás, a felelősségérzet, ezért is olyan érthetőek, emberiek és egyben komikusak a szereplők különböző pótcselekvéseit bemutató gegek.

Összefoglalva úgy tűnik, hogy a hősök részben burleszk figurák, amennyiben valóban nem mutatnak árnyalt jellemfejlődést; a belső történések helyett külső akciókra vagy szituációkra koncentrálnak. A *Gyerekbetegségek* hőséne is éppen a változatlan tisztaság a lényege: bár már élesebben látja a felnőttek világát, mint azelőtt, ő mégis „sértetlenül” kerül ki a zűrzavaros történetből. Az *Ismeri a Szandi mandit?* egészére jellemző mellérendelő szerkezet a figurákra is érvényes: a Kádár-korszak szürkeségébe belesimuló kispolgárok és munkások különböző komikus típusokat, de egyenrangú feleket alkotnak. A film a hangsúlyt az egyén helyett sokkal inkább a szituációkra teszi, ezért is jellemző a kis- és nagytotál, amiben nem az emberre, hanem emberre és környezetére figyelünk.

Szemléletünkben, kérdésfeltevésünkben a filmek továbbra is őriznek burleszk elemeket, a műfaj releváns jegyeit azonban a történetvezetés és a gegek hordozzák leginkább magukon. Ugyanakkor több ponton érezhető az elmozdulás a hatvanas évek ideáljától, és ennyiben a filmek már kifejezetten modern hősöket formálnak. A hősök kontrolvesztése, elidegenedettsége és reaktivitása szükségszerűen alakítja ki a figurák köré a modern elbeszéléseket.⁴⁰

Kezelhetetlen energiák: gegek vizsgálata

A gegeket az alapján próbáltam osztályozni, hogy az elbeszélés menetét hogyan befolyásolják, és milyen viszonyban állnak (kidolgozottságban, előadásmódban és dramaturgiailag) az ősburleszk „primitívebb” hasraesős gegjeivel. Mindazonáltal a besorolásra nem minden mozgóképi ötlet alkalmas, mint ahogy akadnak szavakkal nehezen leírható gegek is, amiken ilyen formán nehezen lehet tudományos és kategorikus fogást találni.

³⁹ Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. i. m. 353. o.

⁴⁰ Kovács András Bálint szerint a modernizmus éppen amiatt formál sajátos elbeszéléseket, mert egy elidegenedett egyénről mesél, aki nemcsak másokkal, a világgal, múlttal és a jövővel veszti el minden lényegi kontaktusát, hanem saját magával is. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai* i. m. 92. o.

A *Gyerekbetegségek* változatos gegjei kitűnően példázzák azt a bejárt utat, amit a geg szó használata valószínűleg megtett a verbális és színházi hagyománytól a képi használatig.⁴¹ A film poént poénra halmoz a hagyományos slapstick gegektől elkezdve a verbális humoron át egészen a sajátosan reflexív gegekig. Látszólag egy lépést elvileg távolodik a burleszktől, amikor a vizualitás mellett kihasználja a szóbeliség és a hang adta lehetőségeket is, mégis mindvégig burleszkes helyzet-komikumokat hoz létre.⁴² Ilyen bravúr a tiszta szóbeli komikumra épülő hírlapvásárlás-jelenet variálódó és egyszerre fokozódó párbeszédhalmaza, ami a paradoxonnak tűnő „szóbeli burleszk” megteremtésére tesz kísérletet.⁴³ Az általános reflexivitás (szándékosan belenézni a kamerába) és a szerzői önreflexió (egy inzertben bejelenteni, hogy tíz perc van hátra a filmből) egyaránt megnyilvánul, ez a magatartás azonban szerencsésen illeszkedik a film gyermeki nézőpontjába és működő geg is egyben.

Az *Ismeri a Szandi mandit?* esetében is más-más milyenségű komikum érvényesül. A vizuális természetű gegek a legtöbbször tárgyakkal hozhatók összefüggésbe, de fontos szerepet kap a hang és a zörej kreatív használata, illetve a dialógusokban jelentkező, tisztán verbális humor is. Jacques Tati hatása a dramaturgia egészére, így a gegek cselekményben elfoglalt szerepére is érvényes, milyenségükre azonban már kevésbé. Gyarmathy filmjét egyszerűen megtalált, sokszor utánozhatatlan poénok hálózják be, amik a megelevenedő tárgyak és különös helyek mellett éppen úgy lehetnek emberi típusok és magatartások is.⁴⁴ A film elsősorban a poénok drámaiatlanságát emeli be a burleszkből (ezért is Tati hatása a jellemző), ahogy szépen lassan lecsengenek, anélkül, hogy nagy vacsorajelenetben vagy tetőponti kocsmai verekedésben összegződnének.

A *Kedd* című film első ránézésre az ösburleszk legjellegzetesebb elemeit mind felhasználja: a csetlő-botló kisember figuráját egy abszurd világban, az anarchikus szemléletet, a

⁴¹ A geg eleinte valószínűleg a beszéd gyakorlásában jelent meg, olyan helyzetekben, ahol a színésznek beszéddel kellett kitöltenie üres járatokat, vagy éppen elfelejtette a szövegét (gagging). Csak ez után kezdték a tényleges improvizációval azonosítani a színházban, és csak később került át egy képi értelmezési körbe, a filmbe. V.ö.: Trahair, Lisa: *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*, 2007, State University of New York.

⁴² Ilyen visszatérő motívum a kóruséneklés. Egyik alkalommal a gyerekek elkezdnek köhögni, az énekhang azonban folytatódik, holott egyértelmű, hogy már nem ők énekelnek.

⁴³ Mintha a Zazie irodalmi alapját író Raymond Queneau hatása ebben a jelenetben ütközne ki, aki *Stílusgyakorlatok* című művében ugyanazt a történetet adta elő különböző szemszögből, más-más stílusban. Queneau kombinatorikus módszerével ez a párbeszéd-sorozat is leírható, ami, amennyiben tartalmazza az összes nyelvi-matematikai variációt, végtelen dialógussá formálódik.

⁴⁴ Ezért sok már-már kategorizálhatatlan, és szavakkal nehezen leírható, nagyon is emberi poént látunk a filmben, ahogy a dobos két szám között parizert eszik, vagy ahogy a tangóharmonika véletlenül beszippanjtja Juli masniját.

némafilm korszak technikai háttéréből adódó gyorsított képet és a több ízben statikus, frontális totálképben mutatott gegeket is. Meglepő módon azonban a *Keddben* a legkevesebb a hagyományos geg, annak tiszta formájában. A kiindulópontot azonban itt is a burleszkben kell keresni. A gegek klasszikusnak tűnnek, közelebből nézve azonban minden ötlet virtuózan írja felül a burleszk eredeti toposzait.

A három film közül a *Keddben* található a legkorábbi, igazi slapstick-gegek. A hasraesés, a verekedés, és a „custard pie gagnek” nevezett híres habostortageg, az ősburleszk elengedhetetlen elemei azonban csak kiindulópontok. „Most jönnek megmenteni.” – motyogja keserűen a főhős a balatoni stégen berendezett, valószínűtlen szobabelsőben, ahová szimbolikus alakok (a pap, a rendőr és a pincér) érkeznek látogatóba, ha nem esnének egyenesen a vízbe a klasszikus burleszk szabályai szerint. Az esés azonban önmagában nem az egyedüli komikumforrás: a futás dinamikáját ütdőhangszerek festik alá, az vízbeesést lassított felvétel emeli ki. Továbbá az alkotók mindenkire rendelnek artikulálatlan, de tipikus hanghatásokat is. Ilyen még az első üldözés jelenete is. Érezzük, hogy itt a hagyományos üldözéses filmek elevenednek meg, ugyanakkor a jelenet ezen alkotások nagyon erős, szubjektív interpretációja is. A mozgásirányok ugyan nem mondanak ellent a 180 fokos klasszikus szabályoknak, a szereplők mégis körbe-körbe rohannak. Romos fal előtt kergetőznek, ahol nincs térbeli dimenzió, valahonnan valahová jutás, mert a képnek különböző pontjain futnak, hol a kép síkjára merőlegesen, hol azzal párhuzamosan. Ez nem az a mozgás, ahol az üldöző A-ból B pontba kergeti áldozatát. Ez az üldözés végtelen, amit stoptrükkök és zenei kihagyások szakítanak meg. Az utolsó képeken már nem is futnak, kimerevített képeken emelnek egymásnak kalapot. A forgóajtó-geg például, ami igazi burleszk-elem, ezzel ellentétben már nincs teljesen kijátszva: sokkal inkább az a feladata, hogy megidézze a slapstick világát, dúsítsa a burleszket megidéző elemeket.

A film cselekményébe itt-ott epizódként ékelődnek olyan gegek, melyek szürreális hatást kölcsönöznek az egész filmnek: a Dunára nyíló ajtó, a bombarobbanás képsorai, vagy az oroszlán megjelenése. Vannak azonban olyan képi-hangi lelemények is, melyek továbbmozdítják a film cselekményét. A parkban játszódó jelenetben a két szereplő abbahagyja az üldözést, a korba nem illő figurák megkínálják őket étellel, itallal, még koccintanak is. Hirtelen a kövér ellenfél az italát a harsonába önti, amitől a hang eldeformálódik, a kísérőzene disszonánssá válik, a park kiürül, a hős érzi, hogy újra futnia kell. Nem is várja meg, hogy üldözni kezdje ellenfele,

inkább megáll vele szemben, és először bizonytalanul lendíti karját, végül is erőteljesen felpofozza a másikat, látszólag indokolatlanul, csak azért, hogy elébe menjen a történéseknek. A várt hatás nem marad el: az üldözés már folytatódhat is. Hasonló katalizátor-szerepe van még annak a gegnek is, ahol a nagy szereplő felfúj egy kacsát, ami hirtelen felrobban. A jelenetnek a történések szempontjából semmi jelentősége, a kudarc miatt azonban az ellenfél azonnal üldözni kezdi a hőst.

A *Keddet* behálózzák olyan Tóth János által sok interjúban említett, és egyéb filmjeiben is kidolgozott képi ötletek, melyek a mindennapok tárgyait emelik poétikai alakzattá. Ilyen kép például az üres üvegek végtelen halmaza, az inga vagy a gondolkodó pózban ücsörgő hős a szoborparkban. Ezek a képek a helyük alapján gegnek minősülő vágóképek, melyek éppen ezért a cselekmény menetéhez nem járulnak hozzá, a jelentéshez viszont annál inkább: növelik az elbeszélés logikája mentén kibomló asszociációs hálót.

Mégis azok a gegek a legegységesebbek, ahol a hagyományos geg (és itt a kidolgozatlanabb, közvetlenebb hatású gegre kell gondolnunk) egybeesik a film abszurd világképének kifejeződésével. Az egyik leghumorosabb és egyben legmegdöbbentőbb szál a filmben a provokáció folyamata, ahogy a hős bánik ellenfelével: ez a fajta agresszió ugyanúgy variálódik és fokozódik, ahogy egy igazi geg is. Ilyen jelenet a kocsmai verekedés, melyben a fizikai humor, az anarchia, az elszabadult indulatok és a már említett provokáció a tetőpontjához ér. Az egyetlen mozdulatlan pont a kövér figura. A kicsi széttör a fején egy üveget, aztán, mivel ez nincs hatással ellenfelére, még egy széket. Aztán tortát csap az arcába. A jelenet lényege, hogy egyszerűen nem bírja már felidegesíteni, még ez a hatás is mulandó...

A gegek szisztematikus elemzése a filmek elbeszélésének több aspektusát világíthatja meg. Egy részről általuk válik kimutathatóvá, vagyis elemezhetővé a burleszk jelenléte a cselekményben, más részről a geg elbeszélésben elfoglalt különleges helyéből kifolyólag szükségszerűen előkészíti a töredezett narráció vizsgálatát is.

Töredezettség és absztrakció

Mindhárom alkotásról elmondható, hogy bennük az elbeszélés felülírására történik kísérlet. A filmekben érvényesülő asszociációs elv, az epizodikus szerkesztés illetve a folytonos disznarráció a burleszkhez hasonlóan a középponttól távolító elbeszélést célozza. Ha feltételezzük, hogy mindegyik filmben közös logika munkál, kell, hogy legyen egy közös nevező, amely mindegyik alkotásban meghatározó. Ez az elv pedig nem más, mint a fragmentáltság, a formai széttöredezettség. A burleszk logikája azonban az elbeszélés más-más szintjén érvényesül, és nem is azonos intenzitással. A filmek más-más központi gondolat köré font különböző történetei mégis hasonló szemléletet mutatnak, különös egyetértésben.

Általánosan tehát azt lehetne mondani, hogy nem-elbeszélő logikájától eltekintve mindegyik film elbeszélő film. Éppen az a mód érdekes, hogyan hoznak létre modern elbeszéléseket, mely töredezett narratívák teremtik meg az absztrakció, a szubjektivitás és a reflexió lehetőségét.

A nem-elbeszélés elbeszélései

Valamilyen formában a nem-elbeszélői logika tehát mind a három filmet alapvetően jellemzi. A *Kedd* egyértelműen egy ősi, burleszk logikára épít, a *Gyerekbetegségekben* a gyermeki nézőpont, míg az *Ismeri a Szandi mandit?* esetében érdekes módon a groteszk látásmód szolgál kiindulópontul.⁴⁵

Az a tény, hogy egy rövidfilm elbeszélő technikája szükségszerűen más, mint egy nagyjátékfilmé, már önmagában meghatározza a *Kedd* viszonyát az elbeszéléshez. A film elsődleges célja nem is lehet történetmesélés: terjedelme jelzéseket, apró történetfoszlányokat enged csak meg, illetve zenei aláfestéssel érzékeltetett hangsúlyváltásokat. Ezt tovább nehezíti az a tudatos alkotói hozzáállás, hogy még a történet lehetséges nyomait is elfedje az elbeszélés (látszólagos) csapongása: a burleszk elementáris erejéből származó logika. Ezzel szemben a két nagyjátékfilm, epizódokra tördelve ugyan a narratívát, de történetet mesél: biztos kézzel

⁴⁵ A burleszk beemelése nem kevésbé fontos tényező, ám elsősorban nem az elbeszélést logikájára van hatással, hanem kitölti a már meglévő szerkezetet: az egyébként is cselekménytelen narratívát gegekkel dúsítja.

játszanak a különböző elbeszélést széttördelő fogásokkal, a nézők fejében mégis kerek, egész, elmesélhető történet születik. A burleszk itt nem áll a történet útjába: a gegek a cselekmény elengedhetetlen és motivált részét képezik (*Gyerekbetegségek*), vagy a világlátás, a fanyar humor szükségszerű velejárói, amelyek egyben kitöltik a drámaiatlan teret (*Ismeri a Szandi mandit?*).

Ugyanakkor az egyértelműen modern hatások jelenléte mellett klasszikus elemek szövik át a filmeket. Mindhárom film keretes szerkezetű, részben hagyományos expozícióval nyitó film, melyben szerepel a megérkezés motívuma, továbbá megismerjük a főszereplőket. A *Kedd* esetében is fel lehet fedezni az expozíciót, mely lefedi a tájékoztatás tartalmi és formai elvárásait: megjelenik a főhős, a nála jóval nagyobb és erősebb ellenség (a konfliktus „megtestesülése”), az első hasraesés (burleszk) és a kedd naptári dátuma (az alkotók szándéka szerinti értelmezés kulcsa). Azt már viszont nehezebb volna megállapítani, hogy meddig tart ez a szerkezeti egység. Ezen kívül, az „igazi” burleszk (az első üldözés) csak a film felétől indul be. Többször előfordul, hogy a nagyobb epizódok kisebb etapokat rejtenek, amik párhuzamosan zajlanak a szereplőt körülvevő történésekkel (ilyen a Duna-parti jelenetsor), vagy amikhez később a főhős visszatér (a forgóajtó és a kocsmá). Továbbá a filmet a kiindulópontra rímelő keretes szerkezet zárja, ami szintén értelmezhető klasszikus megoldásként.⁴⁶ Hiányzik viszont a motiváció, a konkrét konfliktus, és a megoldás is, hacsak nem értelmezzük a belenyugvást, a semmi elfogadását megoldásnak.

A *Gyerekbetegségek* elbeszélését egymással jórészt felcserélhető epizódok sorozata alkotja. Az ok-okozati összefüggés nem mindig teljesül, ez még önmagában lehet a már említett gyermeki nézőpont velejárója, ám a fizikai törvények semmibevétele már egyértelműen burleszk elem. A film ennek megfelelően több ízben él a fizikai lehetetlenség vizuális bemutatásával, mely Raymond Durnat szavaival élve „gravitációs, ballisztikus és geometrikus” hatást ér el. „A fák, az autók, az emberek egyaránt olyan tárgyakká válnak, amelyek sorsa a súly, a tömeg, az útvonalak, a pillanat, a tehetetlenség, az alátámasztás és más személytelen minőségek...”⁴⁷

Gyarmathy Livia filmjében az elbeszélés minden szintjén polifónia érvényesül. A karakterek, cselekményszálak, és visszatérő helyzetek egymás mellé rendelése disznarrációt eredményez. A történetvezetés diffúz jellegét a burleszk (a gegek centrifugális hatása) és a

⁴⁶ A későbbiekben szó lesz arról, hogy Tóth János, a film operatőre szerint, az a tény, hogy a film végén nincs kiírva, hogy „konyec filma”, illetve amennyiben a zárlat „önmagába fordul”, körköröséggé is felfogható, ami már modern gesztus.

⁴⁷ Idézi: Lisa Trahair: Dialektika rövidre zárva: elbeszélés és burleszk Buster Keaton mozijában. i. m.

szerzői világlátás érvényesítése egyaránt indokolja. Hiába érezzük, hogy az üzembe érkező két női figura köré szerveződnek a „történesek”, a filmnek még sincs főszereplője, akit a konfliktusának megoldásában különböző eredetű és más-más irányú motivációk segítik. A filmben nincsenek amplitúdók sem, minden elem átfogóan és általánosan kevésbé érzékelhető, kivéve persze a fanyar humort, mely ezáltal ha lehet, még erősebbé válik.

A film cselekménye a gegek nélkül majdnem teljesen felszámolódna: a gegek kitöltik a cselekményt, mégsem dramatizálják azt. Mikor pedig azt hinnénk, hogy érkezik egy fordulat, egy rendes üzemi baleset, ami megváltoztatja a dolgok menetét vagy újabb akciókat fog maga előtt görgetni, lecseng az is, akárcsak a Tati-féle gegek. A film, jellegzetes gegjeihez hasonlóan, amik nem hoznak újabb gegeket mozgásba, eseménytelen. Elkerülhetetlennek mutatja a tehetetlenséget: nincs dráma vagy katarzis, minden elmúlik és folytatódik egyszerre. Éppen ezért felerősödnek a szituációk, a hangulatok. A stilizált hanghasználat más-más atmoszférát teremt jelenetről-jelenetre, miközben fennmarad az egységes képi és hangi világ. A gyár különböző pontjain felbukkanó tipegő női lábak hangjai, szemben egy kutya kóborlásának zörejeivel, Juli felfedező körútjának atmoszférája, vagy a szinte hangtalan, képileg annál erősebb színes vitorlák képei hangulatukban erősen elkülönülő jelenetek, melyek mind „dramaturgia-kitöltő” eszközök.

Megszakított szerkezetek: a tér és az idő

Az elemzett filmek közül a *Kedde* és a *Gyerekbetegségekre* igaz, hogy szerkezetükben nem folyamatosak. Az *Ismeri a Szandi mandit?* tekinthetjük folyamatosnak, amennyiben radikálisan nem töri meg a téridő egységét, mégis „szétszórt”, a középponttól folyamatosan eltérő logika vezérli.

Mindhárom film közül a *Kedd* a legjobb példa az ősfilmes nem-elbeszélő logika átvételére.⁴⁸ Ennek megfelelően a *Kedd* hőse rapszodikusan tűnik fel különböző helyszíneken, más-más ruhában és egészen más tevékenységek közepette. A jelenetváltások térbeli koordinátáit látszólag semmi sem indokolja, míg a helyszínek nagyon is valóságosak, a dunai rakpart egy része vagy egy balatoni stég egészen konkrét képei akár ismerősek is lehetnek a nézők számára.

⁴⁸ „Novák Márk a dramaturgiai alaphelyzetekből építkező filmbe nem elbeszélői logikát visz – Itt azonban nem valamiféle nehezen meghatározható, jobb híján költőinek nevezett logikával találkozunk, hanem egyszerűen a burleszkével, azaz a film látványos stilizációja ezen a jóval rejtettebb szinten is visszaköszön.” – írja Gelencsér Gábor. Árnyportré: Novák Márk. i. m.

A tájékozódást segítik a vissza-visszatérő motívumok, amik egységes világot alkotnak, és ez elvileg lehetővé tenné egy zárt fikciós világ létrejöttét. Az egész filmet behálózó asszociációs gondolkodás „rendje” azonban már nem erre irányuló gesztus: a snettek közötti komplex képzettársítás megnehezíti a megértést és elbizonytalanítja az értelmezést is.

A zárt fikciós világot folyamatosan megkérdőjelezzik a térbeli és időbeli kihagyásokat eredményező trükkök is, mint a gyorsvágás, az ugróvágás és a stoptrükk. A *Kedd* legelső üldözéses jelenetében például a szereplők a stoptrükknek köszönhetően el-eltűnnek egy pillanatra, hogy aztán a koordinátákkal nem leírható tér egy másik pontján folytassák a kergetőzést, mindvégig a mozgásirányoknak megfelelően. A *Kedd* jellegzetes térváltásaiban modernista gesztus, hogy kihagyás történik, ám az, ahogy a mozgások illeszkednek, már klasszikus szabály. Talán épp emiatt sem tekinthető avantgárd filmnek: van kapaszkodó mind az elbeszélést, mind az értelmezést illetően, míg „az avantgárd filmes gyakorlat legáltalánosabb vonása a hagyományos elbeszéléssel való szakítás”.⁴⁹

Az eredeti burleszkester élő zongorakíséretéhez hasonlóan a *Kedd* szerkezetét különböző zenei tételekkel operáló kísérőzene illusztrálja, mely kiemeli a hangsúlyokat és mindenekelőtt érzékelteti a ritmusváltásokat. Nincs két rész, amely az azt közvetlenül megelőző zenéjét folytatná, a zenei határok minden esetben jelenetváltásokra utalnak. A gyors és lassú zenei tételek a képen történő események szerinti váltakozása tehát elvileg aláfestik a filmet. A mű mégsem teljesen zenei szerkesztésű: a zongorakíséretet kiegészíti egy művi, stúdióban létrehozott és szándékosan torz hangvilág is, ami inkább ellenpontoszza a látványt. A non-verbális hang (a kísérő zene és a hangeffektusok) tehát arra törekszik, hogy egyrészt lekövesse és ezzel megerősítse, másrészt „feldarabolja”, vagyis megszakítsa a képet.

Ezt leszámítva úgy tűnik, hogy az időkezelés konvenciója radikálisan nem sérül a filmekben. Az idő tehát bármennyire is nem mindig lineáris, nincs radikálisan „kizökkenve”. Mert a már említett trükkök az idő nagyobb képét nem befolyásolják, csak az epizódok erejéig érvényesítik az eljárást, és újabb gegekre adnak lehetőséget. Ez újra azt a nézetet erősíti, mely szerint az idő hozzávetőleges érintetlensége egy alapvető narratív konvenciót hagy sértetlenül, ami az elbeszélés megértését segíti. Vagyis elsősorban a térbeli konzisztencia lesz az, ami kevésbé valósul meg, és ez válik elsődlegessé a megértésben.

⁴⁹ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai* i. m. 53. o.

Deleuze-i kitekintés, avagy a kis forma szabálya

A gondolatmenet ezen pontján indokoltnak tűnik a filmeket egy másik szemszögből is megvizsgálni. Az *Ismeri a Szandi mandit?* a burleszk fejezetben felvetett deleuze-i definíció szerint a kis formát valósítja meg, ha elfogadjuk, hogy a semmittevés, a bolyongás és a tárgyak önállósult cselekedetei egyfajta akciópótló elemek. A film érdekessége, hogy nincs benne hagyományos értelemben vett fordulat, csak epizódok és passzázsok, illetve olyan klasszikus elemek, amik tartópillérei egy hagyományos elbeszélésnek. Fordulatok csak a személyes motivációkban vannak, és nem a cselekményben, tehát a szereplők csak a lehetséges csábítások vagy a hajómodell versenyben lépnek előre vagy hátra egy-egy lépést, de maga a történet menete mit sem változik.

A *Keddre* szintén érvényes lehet a deleuze-i paradigma, ám itt jóval markánsabb az akciók jelenléte. Az akcióból szituációba, majd újra akcióba érkezés működési elvét támasztja alá a gyors-lassú zenei tételek váltakozása is. Ami egyezik, az a lépésről lépesre történő leleplezés: az irányíthatatlanság, a kezelhetetlenség, a semmi uralma fokozatosan bontakozik ki. Az *Ismeri a Szandi mandit?* szituációiban a csendes lázadás (tervek, vagy az alkotás mint szabad tett) és csendes kiegyezés jut a felszínre. A *Gyerekbetegségek* talán a legpozitívabban, de szintén egy lépésről lépésre felismert állításról szól, a felnőttek és a gyerekek világának távolságáról, és az ebben a messzeségben lehetséges kapcsolatokról.

A filmekben a burleszk jelenléte miatt tehát fennmarad egyfajta akció-elbeszélés, ami a deleuze-i rendszer szerint a szenzomotoros séma jellemzője, tehát klasszikus korszakbeli. A szenzomotoros kép – amikor egy szituációra vagy egy akcióra adott reakciók egyértelműek és szükségszerűek – mégsem válik valóra. A hősök reakciói egyrésztől racionálisan nem mindig magyarázhatók: a *Kedd* hősének provokációi mint reakciók, Géczy Pista ösztönös, gyermeki és ennél fogva irracionális válaszai és az *Ismeri a Szandi mandit?* jónéhány reakciója alátámasztja ezt.⁵⁰ Másrésztől a Deleuze-féle szenzomotorosság azt is jelenti, hogy az elbeszélés során felmerülő kérdéseket az idő előrehaladtával egyre biztosabban tudjuk megválaszolni, ám egyik filmre sem jellemző egy jellegzetesen problémamegoldó elbeszélés.

Deleuze megközelítése alapján úgy tűnik, hogy jelen esetben csupán a gegek jelenléte miatt „akcionálisak” a filmek, a gegek hordozzák a tetteket, miattuk fennmarad valamiféle akció-

⁵⁰ Ez utóbbi film legjellegzetesebb példája a vízbeugrás komótos „akciója”, mely elvileg egy életmentést ábrázol, gyakorlatilag azonban a mód, ahogy történik minden, csak nem indokolt.

logika, de a reakciók mégsem egyértelműek... Épp ebből nyeri jó pár geg komikus erejét és különlegességét. A gegek jelenléte indokolja tehát saját hatásukat, ami elmozdulást jelent a mozgás-kép szenzomotoros körétől. Ebben felismerhető az egyik magyarázat a forma töredezettségére. Egy másik szemszögből szemlélve a problémát, a magyarázat éppen a gegek kapcsán a korai „látványosságfilmhez” köthető.

Látványosságfilm

Amennyiben a filmek a burleszk miatt rendelkeznek más elbeszélésekkel, akkor ki kell tekinteni a prenarratív érában működő „attrakciós” mozira mint lehetséges forrásra. Kovács András Bálint modern filmről írott művében több elméletirót idézve amellet érvel, hogy a korai film uralkodó formái alapvetően ugyanazokat a struktúrákat alkalmazták, mint amelyre később az avantgárd és a modern film is épített.⁵¹

Tom Gunning, ahogy arra már a burleszk tárgyalásakor is utaltam, azt javasolja, hogy az 1906 előtti filmek vizsgálatakor a narráció vagy a montázs elemzése helyett induljunk ki olyan adottságból, ami a korai filmet sokkal inkább jellemezte, mint maga a történetmesélési vágy. Gunning „látványosságfilmnek”, Noël Burch „Primitív Ábrázolási Módnak”, míg Thomas Elseasser dadaista szellemű „találmánynak” nevezi a korai mozit, ám mind a hárman egyetértenek abban, hogy az ekkoriban használt eljárásokat az avantgárd és a modern film is átvette.

Gunning szerint a korai mozi lényegét egy komoly exhibicionista hozzáállásban kell keresnünk. Ez azt jelenti, hogy a film eredetileg saját láthatóságára hívja fel a figyelmet. A visszatérő kamerába nézés, illetve a filmről szóló folytonos kommentárok a figyelem megragadásáról szólnak. Ezek az eljárások azonban éles ellentétben állnak a zárt fikciós világ létrehozásával és egyáltalán a fiktív elbeszéléssel. Az 1906 előtti trükkfilmek és aktualitásfilmek túlnyomórészt nem is törekednek a történetmesélésre, hiszen az kizárólag keretet biztosított a trükkök és a tiszta látványosságok bemutatásához, amiket a korai néző elé tártak.⁵²

⁵¹ Kovács András Bálint szerint ennek azonban már merőben más célja volt: és ez nem más, mint a film, mint művészet létrehozása. *A modern film irányzatai*. i. m.

⁵² Gunning arra is felhívja a figyelmet, hogy ekkoriban maga a film is önmagában egy attrakciónak számított, a belépőjeggyel a nézők magát az apparátust is megtekintették, nem csak a filmeket. Az attrakció mozija, A korai film, nézője és az avantgárd. In: *A kortárs filmelmélet útjai*, Bp., 2004, Palatinus.

Úgy tűnik tehát, hogy a történetmesélésnél egy jóval általánosabb, ha tetszik primitívebb cél lebegett a korai filmesek előtt, ez pedig a meglepetés, vagyis egy elsődlegesebb és zsigeribb hatás gyakorlása a nézőkre.

„Az attrakció mozija kevés energiát fordít a lélektanilag motivált, vagy egyéniséggel rendelkező szereplők megformálására. A fikciós és nem fikciós attrakciók együttes felhasználásával energiáit kifelé, a megcélzott néző felé irányítja, nem befelé, a szereplőkre alapozott helyzetek felé, melyek elengedhetetlenek a klasszikus narrációban”.⁵³

Kovács András Bálint és Gunning is amellett érvelnek, hogy a látványosságmozit és a később valóban kialakuló elbeszélő filmet azonban nem érdemes elhatárolni, hiszen ez a fajta korai forma, megbújva ugyan, de továbbél a narratív filmben. Kapcsolódási pontot éppen a slapstickeket nyújthatnak, amennyiben a gegek átmentik a látványosságot az elbeszélő filmbe. Donald Crafton amellett érvel tanulmányában, hogy a korai burleszk történetmesélési szándéka a gegek látványosságával kellett, hogy megküzdjön.⁵⁴

Ezt a két rövid áttekintést a burleszk, és azon belül a gegek logikájából következő újfajta szemlélet vizsgálata követi, ami szükségszerűen az értelmezés nehézségeibe torkollik.

Értelmezések

A *Keddet* vizsgálva rögtön világossá válik Gunning felvetése. Hiszen hiába is keresnénk bármiféle logikai magyarázatot arra, hogy a történet összerakásának szempontjából miért éppen ilyen sorrendben látjuk a képeket, a kérdésfeltevés az, ami helytelen: ezt a filmet ugyanis nem abból a szempontból érdemes megközelíteni, hogy hogyan próbál egy történetet elmesélni. A *Kedd* jellegzetesen prenarratív szerkezete azt jelenti, hogy az egyes részek között felesleges volna egy történet láncszemeit erőltetni. Így számos értelmezés lehetséges. Maga Tóth János mondja egy interjúban, hogy bár törekedtek egy lehetséges értelmezésre, tulajdonképpen mindenki azt gondol, amit akar. A film operatőre így számol be a film kiindulópontjaként szolgáló gondolatról:

⁵³ Ibidem 298. o.

⁵⁴ The pie and the chase című tanulmányról van szó, melyet a FIAF slapstick-konferenciára készített 1985 májusában.

“Mi az alapja annak, hogy az emberek ennyire isznak és bűnük eresztik a fejüket az úgynevezett konszolidáció idején? – merült fel a kérdés. A dolog minket elsősorban ebből az aspektusból érdekelt. Ki kit vesztett el, kit akasztanak, mikor lesz amnesztia – ez a politikai kérdés lett a film "alharmonikus" rétege. Az a nap, október 23-a, keddre esett, s csütörtökön volt a Parlament előtti sortűz...”⁵⁵

A lehetséges értelmezés (és itt mindenképpen egy tág olvasatra kell gondolnunk) megtaláláshoz nagyjából három támpontja lehet a nézőnek. Az egyik kapaszkodó maga a burleszk, mint tudatos alkotói választás, amely tehát nemcsak a film szerkezetét határozza meg, hanem óhatatlanul hozza magával sodró, anarchikus szemléletét is. Ha elfogadjuk, hogy a burleszk hordozhatja az egyén világra adott válaszát, ez a válasz egy megváltozott modalitást takar. Ezt egészítik ki a főhős rövid monológjai, ami a burleszktől elvileg idegen, itt mégis pontosan és nem redundánsan egészítik ki a filmet. Ehhez jönnek csak hozzá azok az asszociációra épülő vizuális elemek, amik geszterűen ékelődnek a cselekménybe, ám a gegnek semmilyen komikus vonatkozását nem teljesítik: ilyen vágókép például az alulról fényképezett óriási inga képe. Ezek a tartópillérek teszik lehetővé, hogy egy bár megfoghatatlan, szavakkal nehezen leírható, mégis szükségszerűen közös (kelet-európai) élményvilág ébredjen a nézőben. A konkrét értelmezést igen, a fenyegetettség érzését (illetve egyfajta univerzális szorongást) nem lehet elkerülni. Ez tehát azt jelenti, hogy a filmre olyannyira jellemző asszociációs építkezés (ami egy nem-elbeszélő prenarratív szerkezet adekvát részét képezi) tágítja a lehetséges értelmezések halmazát, vagyis a jelentést.⁵⁶

A *Gyerekbetegségek* viszonylag egyértelműbb értelmezést tesz lehetővé, ezért a film esetében a kérdés sokkal inkább az: mi indokolja, hogy éppen burleszk gegekben valósul meg a lázadás? A film minden rétegére igaznak bizonyult az a megállapítás, hogy a gyermeki nézőpont minden eljárást motivál, így a burleszk a világgal való kapcsolat bemutatásának legkifejezőbb formája, sőt, úgy tűnik, ez a világ elviselésének egyetlen lehetséges módja. B. Nagy László írja:

⁵⁵ Filmjátékos-társak. Célra tartás. *Filmvilág*. 2003/10. 22-24. o. A filmben valóban hangsúlyosan jelen van a főszereplő visszatérő „hamleti dilemmája” (Csütörtök van vagy kedd?), ám ez az értelmezés mai szemmel nézve csak az operatőr visszaemlékezéseit olvasva válhat érvényessé. E mellett érvel Gelencsér Gábor is: „a naptár 23-át, keddet mutat, s keddre esett az a 23-a is, 1956 októberében...Ez az utalás azonban inkább csak játék, a film stílusába simuló keserű geg.” i. m. *Filmvilág*, 2003/10.

⁵⁶ Egy lehetséges társadalmi, netán politikai „alharmonikus” üzenet még a *Gyerekbetegségek* kapcsán is felmerülhet. Az Éljen a szabadság! epizód falon átugró rab szökését a képzelet ugyan lehetővé teszi, az viszont már túlmutat a gegen, hogy a rab a levegőben gondolkodni kényszerül, hogy vajon hol lesz neki jobb: a börtönben, vagy a valós, kinti világban. A filmben talán annyival motiváltabb a helyzet, hogy az örök már a fal másik oldalán is felbukkannak, ez is lehet az oka a bizonytalanságnak, a jelenetet mégsem lehet kevesebbnek érteni, mint ami 1965-ben erre magyarázat lehet, és ami történetesen gondot is okozott az alkotók számára a cenzúrával szemben.

“A film iróniája, hogy éppen a felnőttek szenvednek betegségekben, hogy nem mernek önmaguk lenni.”⁵⁷ Ők ugyanis már elfelejtettek képzelődni, maximum ábrándozni tudnak, elsősorban a dolgok birtokbavételéről, anyagiakról, arról, hogyan tegyenek szert új barátnőre, vagy arról, hogyan legyen végre autójuk. Valójában azonban a már említett gyermeki nézőpont itt is működésbe lép, és letompítja a megfogalmazódó kritikát.

Az Ismeri a Szandi mandit? értelmezése nem támaszkodik ennyire a burleszkre: a film jelentése csak a groteszken keresztül válhat világossá, míg ez a groteszk nem jöhetne létre a disznarratív eljárás nélkül. Így nyeri el a film jellegzetesen tragikomikus jellegét, mely ebben az esetben nem „végkicsengés”, ami a film végére „összeáll” a néző fejében. A szituációról szituációra történő leleplezés csak erősíti a lírai groteszk életérzést, amelyet már a film legelső képkockái is magukon hordoznak. Az alkotóvágy, ami az egyetlen kiutat jelenti a gyár dolgozói számára, a szabadság nem elhanyagolható kérdésével kerül azonos szintre: a hajómodellezés ugyanis létkérdés. A kérdésfelvetés módja viszont már eltér a hatvanas évek első felében készült másik két filmtől: a burleszk világképe már egészen másképp érvényesül. Tati így kerülhetett be az amúgy is komplex világképbe, és így lett hatással a film stílusára és szerkezetére is egyben: az ő szemléletmódja lehetett csak mérvadó, és nem például az ősburleszk, ahogy azt a *Keddben* láttuk.⁵⁸

Következtetések

A burleszk és a modernizmus

Az eddig leírtak alapján hasonló következtetésre lehet jutni, mint amire Deleuze meglehetősen intuitívan és sommásan ugyan, de meggyőzően jutott. Az *Idő-képben* visszatér a burleszk tárgyalására, és a szerkezeti leírás után történeti perspektívába helyezi a műfaj átalakulását.⁵⁹ Gondolatmenetét a burleszk és a modernizmus találkozásáról azért sem nehéz

⁵⁷ B. Nagy László: *A látvány logikája*, Bp., 1974, Szépirodalmi Könyvkiadó. 432. o.

⁵⁸ Mindazonáltal a film egészen más világot alkot: Gyarmathy a szocializmus működését vizsgálja, míg Tati a modernizmussal hadakozott. Tati egyszerűen „Kelet-Európa mentes”: az általa képviselt burleszk lehet abszurd, de nem feltétlenül groteszk. Ezzel is magyarázható, hogy az *Ismeri a Szandi mandit?* egy másik hatást is érvényesít: a cseh új hullám groteszk stilizációját.

⁵⁹ „Minden a szenzomotoros helyzetek túlzott felfokozásával kezdődött” – írja az I. korszakról. A II. korszakban a burleszk legfőbb elemei megmaradtak, de „feldúsítva és letisztulva” (erre példák Keaton „röppályái”, Lloyd „ívelő sorozatai”, Laurel és Hardy „széteső sorozatai”), ahol is „megjelenik egy affektív elem a szenzomotoros sémában”,

elfogadni, mert ebbe az irányba mutat az elbeszélés, a gegek és a hősök elemzése is. A burleszk negyedik korszaka ugyanis Deleuze szerint nem más, mint a szenzomotoros kapcsolatok megszakadása, „azoknak a tiszta optikai és akusztikus szituációknak a bevezetése, amelyek nem akciókban folytatódnak, hanem egy körbe lépnek bele, amelyben visszatérnek önmagukba, és egy másik kört indítanak el.” Ezek a tiszta optikai és akusztikus szituációk egy hullámra utalnak, egy „világmozgásra”, amelyre a szereplők rákerülnek. Ez a fajta burleszk tehát nem csak a szereplő „energiatermeléséből” származik, amely úgy terjed és erősödik fel, ahogy azt például a *Kedd* néhány gegjében láttuk, és ahogy Gunning megfogalmazta, hanem a már említett világmozgásból, amire „a szereplő (akaratlanul) ráhelyezkedik”. Ez az erő a szereplőt egész egyszerűen elsodorja és a „modulációnak egy új formáját hozza létre...”⁶⁰ A burleszk és a modernizmus találkozásának leírásakor ezért is jön kapóra Deleuze számára Tati, hiszen nála a hang kreatív viszonyrendszert épít ki a vizualitással.⁶¹

Valójában azonban a burleszk és a modernizmus kapcsolódásának ez csak az egyik lehetősége. A fenti érvelést figyelembe véve ugyanis már a *Kedd* és a *Gyerekbetegségek* is példa lehet a burleszk modern formájára. A Deleuze által leírt, elsősorban az idő-képre jellemző tiszta optikai és akusztikus szituációkat nem lehet ugyan kimutatni a filmekben, azonban a megváltozott, elsősorban irracionális reakciók jelenléte miatt egyik filmet sem lehet az egyszerű szenzomotoros sémába illeszteni.⁶²

A burleszk stílus

Az elemzés során azt próbáltam bizonyítani, hogy a vizsgált filmeknek korántsem a történetmesélés a tétje. Mindazonáltal éppen a burleszkre jellemző középponttól távolító elbeszélés okozza a forma absztrahálódását: a burleszk beemelése, az átvétel modernista gesztusa

de mindig foglya marad „a szenzomotoros séma útvesztőinek vagy a mozgásképeknek...” A burleszk III. korszaka feltételezi a hangosfilmet, de a hangosfilm „csak mint hordozó” jelenik meg. *Az idő-kép*. Bp., 2008, Palatinus. 79-80. o.

⁶⁰ Ez a felismerés Deleuze-t arra kényszeríti, hogy újra Bergsonnal vitatkozzon: „Ez egyszer azt mondhatjuk, hogy Bergson elavult: a komikum már nem az előre rakódott mechanikusság, hanem az előtt elsodró, magával rakódó világmozgás.” ibidem 81. o.

⁶¹ „Hulot Urat mindig elsodorja valami világmozgás, amit egyébként ő hozott létre.” ibidem 83. o.

⁶² A mozgás-kép két formája és az idő-kép „kristályos” struktúrája megfér egymás mellett a *Kedd*ben például. E mellett érvel Kovács András Bálint is, amikor azt mondja, hogy a modern filmből nem feltétlenül hiányzik a drámai szerkezet.

a hatvanas évek magyar filmjében rendkívül fontos filmtörténeti pozíciót alakít ki. A fragmentált elbeszélés a zárt fikciós világ helyett nyitott szerkezetű cselekményt eredményez, ami a *Kedd* és az *Ismeri a Szandi mandit?* esetében az elvonatkoztatás, a *Gyerekbetegségek*nél a reflexió és mind három film esetében a szubjektivitás lehetőségfeltétele.

Valójában a burleszk itt nem csupán szerencsésen egybeesik a modernizmus kedvelt műveletével, mely felülírja az elbeszélést, a burleszk ilyen jellegű használata egyértelmű stilizáció. A filmek együttese pedig nem más, mint a magyar filmnek ritka lehetősége a modern filmhez való csatlakozáshoz.

A filmek a burleszk megidézésével tehát nem egy műfaj megújítására tettek kísérletet, hanem elsősorban stilárisan idézik meg azt. Ezért sem véletlen, hogy a három film három teljesen eltérő felépítésű és logikájú történetet mesél el.

Mindez a magyarországi kultúrtörténeti körülményekből is adódik, amely rendkívül összetett problémakör, és további kutatásokat feltételez. Annyi azonban így is bizonyos, hogy Magyarország XX. században kialakított politikai, társadalmi és történelmi helyzete egyszerűen nem kedvez a különböző műfaji történetek, sémák létrehozásának, hiszen mindez egy egységes és érvényes mitológiára feltételez. Az a fajta „naivitás”, ami az amerikai mozit jellemezte (és a burleszket is), egyszerűen elképzelhetetlen minálunk. A burleszk szemlélete viszont annál inkább. Nemcsak elképzelhető, de sürgető is a jelenléte a hatvanas években: a tárgyak, járművek helyett azonban csakis a világ lehet a leküzdendő vagy elfogadandó fél, a világrend vagy az áramlás, ahogy Deleuze nevezi. Végző soron az *Ismeri a Szandi mandit?* figurái sem tárgyakkal, vagy a gyárral küzdenek, hanem a világgal magával van a gond. Egy olyan világ, amiben ők mind többre lennének képesek, de az üzem, és egyáltalán az ipari termelés nem teszi lehetővé a szabadság ilyen megélését, így a fölös energiákat másra pazarolják. Összesen ennyi „történik” a *Kedd*ben is, és csakis *emiatt*. Ezért az ősburleszk és az ismeretlen eredetű és kimenetelű pofonok anarchiája. Világossá vált, hogy a film minden szintjén, minden olvasatában és legmeghatározóbb nem-elbeszélő logikájában is megjelent a burleszk stilizáció. A *Kedd* azért bírja el a leginkább a burleszk korántsem könnyű szemléletét, mert a probléma megegyezik a burleszk kiindulópontjával: a kisember szorongásával, a világba való belevetettséggel.

Látzólag ellenérvként szolgál a *Gyerekbetegségek*, ami éppen egy, az amerikai burleszkekhez hasonló naiv perspektívából mutatja be a világot: rámosolyog környezetére, s bár látja hibáit, nem utasítja el azt. De mi a film tétje, ha nem éppen egy keserű felismerés? Ha nem

így volna, a film egy gyerekfilm maradna, s a felnőttek számára majdnem semmitmondó lehetne. Így is tekinthetjük gyerekfilmnek, de fontos különbség, hogy korántsem gyerekekhez szól.

Végeredményben a filmek nemcsak mint a burleszk beemelésével létrejött stílus illeszkednek a modern és a magyar film történetébe. Központi gondolataik, mint az elidegenedés, a szorongás, a lázadás és a tehetetlenség mind az új hullámok kedvelt vezérmotívumára, a szabadság gondolatára vezethetők vissza.

Befejezés

A burleszk filozófiája

„A filmművészet filozofikus alkotásait nem Ingmar Bergman komor igényű életművében kell keresnünk, hanem egy mára kihalt filmtípusban, a burleszkben.”
(Bikácsy Gergely)

Mindent egybevetve úgy tűnik, hogy a burleszk haláláról alkotott véleményekkel ezúttal már konkrét érvekkel lehet szembeszállni. Mindazonáltal, ahogy a váratlannak tűnő gegekben is sokszor jelen van a megoldást előrevetítő vágókép, sokszor a megfejtés már a feltevésben benne rejlik: „a burleszkhősök halhatatlanok és sebezhetetlenek, de a műfaj nem az. Ne legyenek illúzióink: a burleszk meghalt és nem támad föl soha többé.”⁶³ Báron György csak a műfaj végéről beszél, bár nyilvánvalóan a burleszkre mint jelenségre gondol. Kétségtelen, hogy a műfaj aranykora jóval a némafilm lehanyatlása előtt véget ért, mint ahogy az is valószínű, hogy manapság a kortárs burleszkek csak nosztalgiával tekinthetnek vissza a műfajra. A burleszk azonban túlon túl sokrétű és rugalmas ahhoz, hogy jellegzetes gegjeit vagy korántsem komolytalan gondolkodásmódját ne lehessen beemelni egy mai alkotásba. Az a hozzáállás ugyanis, amit a gyermeki reakciók vállalásában láthatunk, nem tűnik elavultnak, sőt. Feltételezhető, hogy a nézők nagy része legszívesebben hasonló módszerekkel oldaná meg bizonyos problémáit, ahogy azt a burleszkhősök teszik. Miközben a burleszkfilmeket nézzük, átélhetjük ezt a lehetőséget, úgy, hogy közben a morális magatartásunk nem sérül. Egyszerre mi magunk lehetünk a *commedia dell'arte* figura, a bohóc, maga az ember. A burleszk mégiscsak

⁶³ Báron György írása az Uránia mozi vetítés-sorozatához.

arról szól, hogyan kell megmaradni embernek, hogyan lehet kibírni a nehezebb vagy könnyebb, de radikálisan új helyzetet.

Ezért izgalmas és érdekes, ahogy ez nálunk jelenik meg Közép-Kelet Európában, hiszen valljuk be, a burleszk annyira nem ide való jelenség. A magyar film mégis kölcsönvette a hagyományt, nem véletlenül. A burleszkből pedig elsősorban a filozófiájára tartott igényt: az effajta megbocsátásra, a fenékberúgásra és fájdalommentes tortacsatára volt szükség ahhoz, hogy nagyon is emberi dolgokról meséljen. Böszörményi Géza ezt így fogalmazza meg:

„A kelet-európai történelem, mely tele van röpke nappalokkal és hosszú éjszakákkal, nem ad túl sok okot a bizakodásra. Mégsem kell átadnunk magunkat a fatalizmusnak, az ember különös pontja a világnak, olyan erőter, ahol a semmiből is lesz valami, ahol a kudarc is energiát szabadít föl. Ne feledjük el, hogy a szokások, az intézmények, az államok mézsvázában a személyiség: élet.”⁶⁴

⁶⁴ Schubert Gusztáv: Madárcák és kalitkák. Beszélgetés Böszörményi Gézával. *Filmvilág*, 1986/10 14-17. o.

Filmográfia

A csavargó (The Tramp, 1915) - Charles Chaplin
Álmodozások kora (1964) – Szabó István
Aranyláz (The Gold Rush, 1925) - Charles Chaplin
A válogatás (1970) – Gazdag Gyula
Bohóc a falon (1967) – Sándor Pál
Egy hét (One week, 1920) – Buster Keaton
Elmegyek vadnyugatra (Go West, 1925) - Buster Keaton
Elveszett paradicsom (1962) – Makk Károly
Extázis 7-től 10-ig (1969) – Kovács András
Film (1964) - Alain Schneider
Gyerekbetegségek (1965) - Kardos Ferenc és Rózsa János
Hosszú futásodra mindig számíthatunk (1969) – Gazdag Gyula
Húsz óra (1965) – Fábri Zoltán
Ismeri a Szandi mandit? (1969) Gyarmathy Livia
Így jöttem (1964) - Jancsó Miklós
Jozef Kilián (1963) - Pavel Juráček
Kedd (1963) - Novák Márk
Keresztelő (1967) – Gaál István
Kertes házak utcája (1962) – Fejér Tamás
Madárkák (1971) – Böszörményi Géza
Meddig él az ember? (1968) – Elek Judit
Nehéz emberek (1964) – Kovács András
Oldás és kötés (1963) - Jancsó Miklós
Sodrásban (1963) – Gaál István
Szerelem (1971) – Makk Károly
Szegénylegények (1965) – Jancsó Miklós
Szevasz, Vera (1967) - Herskó János
Sziget a szárazföldön (1969) – Elek Judit
Szindbád (1971) – Huszárik Zoltán

Irodalomjegyzék

Könyvek

- Agee, James: Comedy's Greatest Era. *Life*, New York, September 5th 1949.
A Balázs Béla Stúdió 50 éve, szerk.: Gelencsér Gábor, 2009, Múcsarnok.
Bergson, Henri: *A nevetés*, 1971, Gondolat Kiadó.
B. Nagy László: *A látvány logikája*, Bp., 1974, Szépirodalmi Könyvkiadó.
Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Bp., 2008, Palatinus.
Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Bp., 2008, Palatinus.
Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Bp., 2002, Osiris.
Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895-1929*, Bp., 1993, Magyar Filmintézet.
Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Bp., 2008, Palatinus.
Kömlödi Ferenc: *Az amerikai némafilm*, Bp., 1999, Magyar Filmintézet.
Magyar Bálint: *Az amerikai film*, Bp., 1974, Gondolat.
Nemes Károly: *A film művészi nyelvének fejlődéstörténete*, Bp., 1999, Uránusz Kiadó.
Nemes Károly: *A filmművészet esztétikai lényege*, Bp., 1999, Uránusz Kiadó.
Oxford Filmlexikon, Debrecen, 2004, Glória Kiadó.
Slide, Anthony: *The New Historical Dictionary of the American Film Industry*, Chicago, 1998, Fitzroy Dearborn Publishers.
Szalay Károly: *A filmkomikum anatómiája*, Bp., 1967, Magyar Filmintézet.
Szalay Károly: *A geg nyomában* Bp., 1972, Magvető könyvkiadó.
Szalay Károly: *Chaplin*. Bp., 1978, Gondolat.
Új filmlexikon, Bp., 1971, Akadémiai Kiadó.
Trahair, Lisa: *The comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*. 2007, State University of New York.
Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994*, Bp., 1994, Osiris-Századvég.

Folyóiratok, tanulmányok

- Almási Miklós: A maradandóság katalógusa. *Filmvilág*, 1986/05. 63-64. o.
Bikácsy Gergely: Idióták a családban, Chaplin, Keaton, Tati. *Filmvilág* 1990/06 16-20. o.
Bikácsy Gergely: Mándy mozija, Mozilidérc. *Filmvilág* 2001/03. 10-13. o.
Csala Károly: Interjú két részben. Tóth János mozija. *Filmvilág*, 1983/02. 9. o.
Gaál István: Novák Márk. *Filmkultúra*, 1972/1. 43. o.
Gelencsér Gábor: Árnyportré: Novák Márk. *Filmvilág*, 2003/10. 22-24. o.
Gelencsér Gábor: Köszönet a moziért. Tóth János kinematográfus. *Metropolis* 2000/1.
Gunning, Tom: „Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták”: A filmes műfajok eredetei. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Bp., 2004, Palatinus. 273-291. o.

Gunning, Tom: Az attrakció mozija, A korai film, nézője és az avantgárd. In: *A kortárs filmelmélet útjai*, Bp., 2004, Palatinus. 292-303. o.

Kovács András Bálint: Az elfeledett nevetés. *Filmvilág*, 1995/01. 56-57. o.

Kézdi-Kovács Zsolt: Késői sorok Kardos Ferencről. Megtört lendület. *Filmvilág*, 1999/05. 43-45. o.

Padányi Anna: A kamera mögött. Beszélgetés három operatőrrel. *Filmvilág*, 1961/24. 11-12. o.

Schubert Gusztáv: Madárkák és kalitkák. Beszélgetés Böszörményi Gézával. *Filmvilág* 1986/10. 14-17. o.

Trahair, Lisa: Dialektika rövidre zárva: elbeszélés és burleszk Buster Keaton mozijában, *Apertúra* 2009. nyár.

Tóth János: Filmjátékos-társak. Célra tartás. *Filmvilág*. 2003/10. 22-24. o.

Internetes források

Báron György: A Párizs-Budapest járat. A nouvelle vague és a magyar film. *Film.hu*, 2004. május 12.
<http://magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/a-parizs-budapest-jarat-a-nouvelle-vague-es-a-magyar-film-mufajelemzes.html>

Báron György írása az Uránia mozi vetítés-sorozatához.
<http://www.urania-nf.hu/rendezvenynaptar/060418.php>

Bikácsy Gergely: Egészséges erotika. *Film.hu*, 2000. november 20.
http://www.magyar.film.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=10788&catid=3&Itemid=6

Fejes Katalin: „Elő kellene szedni azokat az energiákat, amelyek a magyar filmgyártásban lappanganak” – Beszélgetés Rózsa Jánossal. *Filmkultúra online*
http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=296

Gelencsér Gábor: Mesetrabant. A legvidámabb barakk legvidámabb filmjei. *Filmkultúra online*.
<http://www.iif.hu:8080/1999/articles/essays/mesetrabant.hu.html>

Hirsch Tibor: Utak és csapdák – A hazai filmvígjáték 1945-1990 között. *Film.hu*, 2004. május 17.
<http://magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/utak-es-csapdak-a-hazai-filmvigjatek-1945-1990-kozott-mufajelemzes.html>

Stóhr Lóránt: Böszörményi Géza (1924 - 2004) *Film.hu*, 2004. augusztus 3.
<http://magyar.film.hu/filmtortenet/portrek/boszormenyi-geza1924-2004-portre.html>

Stóhr Lóránt: Ismeri a Szandi mandit? *Film.hu*, 2004, május 11.
<http://magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/ismeri-a-szandi-mandit-1969-filmtortenet-elemzes.html>

Stóhr Lóránt: Kettős plánban. Beszélgetés Gyarmathy Líviával. *Filmkultúra online*, 2006. október 24.
<http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/profiles/gyarmathylivia.hu.html>

TÖREDEZETTSÉG ÉS ANARCHIA	1
A BURLESZK ÉS A MODERNIZMUS KAPCSOLATA A HATVANAS ÉVEK MAGYAR FILMJÉBEN	1
BEVEZETŐ.....	2
EGY MŰFAJ VÉGET ÉR: STÍLUS SZÜLETIK. KÍSÉRLETEK A BURLESZK MEGHATÁROZÁSÁRA.....	4
<i>A burleszk eredetei</i>	<i>5</i>
<i>A burleszk szó használatai</i>	<i>5</i>
<i>Akciók és attrakciók: a burleszk viszonya az elbeszéléshez</i>	<i>7</i>
<i>A burleszk és szemlélete: nevetés és anarchia.....</i>	<i>10</i>
<i>Geg: a mozgóképi lelemény.....</i>	<i>11</i>
<i>A mozgó kép.....</i>	<i>13</i>
MODERNISTA HATÁSOK ÉS PÁRHUZAMOK.....	14
<i>A szerzői film születésének körülményei a 60-es évek magyar filmjében</i>	<i>14</i>
<i>A legelső kapcsolatok: film- és kultúrtörténeti idézetek.....</i>	<i>16</i>
MODERN ELBESZÉLÉS.....	18
<i>Modern hősök vagy modern burleszk hősök?.....</i>	<i>19</i>
<i>Kezelhetetlen energiák: gegek vizsgálata</i>	<i>20</i>
TÖREDEZETTSÉG ÉS ABSZTRAKCIÓ	24
<i>A nem-elbeszélés elbeszélései</i>	<i>24</i>
<i>Megszakított szerkezetek: a tér és az idő</i>	<i>26</i>
<i>Deleuze-i kitekintés, avagy a kis forma szabálya</i>	<i>28</i>
<i>Látványosságfilm</i>	<i>29</i>
<i>Értelmezések</i>	<i>30</i>
KÖVETKEZTETÉSEK	32
<i>A burleszk és a modernizmus</i>	<i>32</i>
<i>A burleszk stílus</i>	<i>33</i>
BEFEJEZÉS	35
<i>A burleszk filozófiája.....</i>	<i>35</i>
FILMOGRÁFIA.....	37
IRODALOMJEGYZÉK.....	38
<i>Könyvek</i>	<i>38</i>
<i>Folyóiratok, tanulmányok.....</i>	<i>38</i>
<i>Internetes források</i>	<i>39</i>