Matuska Ágnes

Buster Keaton és a mutatvány ars poeticája

Absztrakt

A tanulmány Buster Keaton két filmjét elemzi (Színház, 1919 és Sherlock Jr., 1923), a *mutatvány* mint központi reprezentációs elv működését vizsgálva. Amellett érvel, hogy a vizsgált filmek egy sajátos reprezentációs logikát működtetnek, részben a mutatványközpontú szórakoztatás tematizálásával, részben pedig azzal, hogy Keaton a filmes apparátus működtetésére is kiterjeszti lélegzetelállító produkcióinak akrobatikáját. A mutatvány fogalmának kiterjesztésével értelmezi át azt a viszonyt, amelyet Keaton filmjeiben a narratíva és a geg szembenállásaként írnak le - egy tágabb kontextusban ugyanis a keatoni narratíva funkciója is a geg szerepét tölti be.

Szerző

Matuska Ágnes a Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa. Reneszánsz angol irodalmat és kultúrtörténetet, tolmácsolást és fordítást tanít. Kutatási területe a késő középkori és kora újkori angol dráma, elsősorban a reprezentáció, a metadráma és a komikum kérdései.
E-mail: magnes@lit.u-szeged.hu

Matuska Ágnes

Buster Keaton és a mutatvány ars poeticája

> Boszorka-Párvati egy nagy, födeles vesszőkosárral szórakoztatta a közönséget; vállalkozó szellemű önkéntesek bemásztak a kosárba, és Párvati úgy eltüntette őket, hogy elő sem kerültek, amíg Párvati úgy nem akarta; Párvati, aki az éjféltől valódi varázslótudományt kapott, tehetségét a szerény szemfényvesztő-mesterség szolgálatába állította…
>
> (Salman Rushdie: Az éjfél gyermekei)



Keaton apró gyermekkorától fogva együtt szerepelt szüleivel a családi varietéműsorban, a „Három Keaton” mutatványban.

Buster Keaton a film történetében egy sajátos pillanatban lépett porondra. Mondhatnánk akár úgy is, hogy porondon volt szinte születése óta, és a porondhoz utóbb adódott hozzá a kamera – Keaton ugyanis apró gyermekkorától fogva együtt szerepelt szüleivel a családi varietéműsorban, a „Három Keaton” mutatványban, ahol az attrakció részeként az apja hol a közönségbe, hol pedig a feleségének dobta a fiát, Keatonnak pedig a szerepe szerint ügyesen kellett esnie. A legenda szerint a kezeslábasára még füleket is varrtak, a könnyebb fogást segítendő. Keaton huszonkét éves volt, amikor az 1910-es és 20-as évek egyik kulcsfontosságú némafilmes komikusa és producere, Fatty Artbuckle társaként filmezni kezdett. Keaton, más kortársaihoz hasonlóan, a számára ismerős szórakoztató műfaj kiteljesítésének a lehetőségét látta az új médiumban. Akkor kezdett filmezni, amikor a film és a

színpad, pontosabban a filmes mise-en-scéne és az amerikai kontextusban vaudeville-ként ismert varietészínházak porondja még nem vált teljesen külön. A Marx fivérek filmjeiben például csakúgy, mint Keatonnál igen gyakran találunk populáris szórakoztató műfajokat, például cirkuszt vagy varietét felidéző narratív kontextusokat, amelyben a színpadi bohózat porondján edződött komikusoknak alkalmuk nyílik azt nyújtani a kamera előtt is, amiben már eleve jártasak. [1]

A varietészínház-féle szórakoztatásból származó tapasztalatai, amelyeket a család vándorszínész évei alatt gyerekkorában szerzett, végigkísérték Keatont egész élete során, és a mozihoz való viszonyát is nagyban meghatározták. A Keaton-féle mozi meghatározó elemei a szórakoztatás azon hagyományából táplálkoznak, amelyben a főszerep a bohócoké, a bűvészeké és az akrobatáké, és amely meglepetésekkel, váratlan fordulatokkal, lélegzetelállító akrobatikus mutatványokkal nevetteti meg és kápráztatja el a közönségét. Ennek a világnak a része a mágus is; nem véletlen hogy Keaton a „Buster" (leesik, lepottyan) nevet annakidején állítólag a Keatonékkal együtt turnézó magyar származású híres illuzionistától és szabaduló művésztől, Harry Houdinitől kapta azután, hogy a csecsemő Buster legurult egy lépcsőn, és nem csak hogy egy haja szála sem görbült, de állítólag még nevetett is. Kevésbé érdekes azon törni a fejünket, hogy mennyire igaz a fáma, mint belátni, milyen szépen cseng egybe a történet a Keaton által megformált szereplő mitikus tulajdonságával, azzal, hogy szerencsecsillaga mindig felragyog, és elképesztő véletlenek sorozatának szerencsés összjátéka folytán szabadul a lehetetlennek tűnő vészhelyzetekből. Keaton filmes *persona*ja azonban nem egyszerűen csak a sors kegyeltje, nem csak az archetipikus szent bolond, akin a világ összes gonoszsága sem képes kifogni, mert öntudatlanul is a világ mozgásával együtt mozog, és ezért nem érheti baj. Amikor ugyanis a burleszk közönsége a hasát fogva dől a nevetéstől, nem csak a gegben alapvető fontosságú szerepet játszó abszurd véletleneken derül, hanem – akárcsak a cirkuszi bohócok esetében – azon a valós és káprázatos ügyességen is, azon a merészségen, amellyel az artista a produkció alkotóelemévé teszi a szerencséjét, amelyre mindenkor szüksége van a hajmeresztő mutatvány sikeréhez. *Persona* és színész, a Keaton által játszott szereplő és maga Buster Keaton összetartoznak. A különbségtétel lehetetlensége kapcsán külön figyelmet érdemel Keaton arca. A némafilm fénykorának komikus csillagai, Chaplin, Harold Lloyd és Keaton közül egyedül Keatonnak nem volt semmilyen kreált, a játszott karakterrel azonosítható maszkja: míg a Chaplin-karakternek vastag szemöldöke és jellegzetes bajsza a védjegye, Harold Lloyd semleges arcát pedig a jellegzetes szemüveg teszi felismerhetővé és beazonosíthatóvá, addig Keaton „maszkja" nem más, mint legendásan rezzenéstelen arca. [2]

Buster Keaton varietészínházas múltján keresztül érthetőbbé válik a filmes Keaton sajátos gondolkodása is: szórakoztatni, nevettetni, elvarázsolni akar, és egyben meg akarja osztani velünk azt az örömöt, amelyet az újonnan felfedezett médium, a film csodás és izgalmas lehetőségei nyújtanak. A filmre „transzponált" varieté ugyanakkor érdekes reprezentációs kérdéseket is felvet. Míg a hagyományos vaudeville kontextusában a mutatvány közönséghez való viszonya transzparens, külön kérdésként vagy problémaként nem tematizálódik, addig a nem pusztán filmre vitt, hanem a film médiumának sajátosságaival tudatosan és expliciten élő mutatvány esetében a reprezentáció aktusa az előadás szerves részévé válik. Keaton mintha nem

reprezentációs eszköznek tekintené a mozit, hanem a mutatvány tematikus kellékének, miközben változatlanul azt csinálja, amit gyerekkora óta: nevettet.

A korai némafilmek mutatványközpontúságára hívja fel a figyelmet Gunning is, amikor arról beszél, hogy elsősorban illúzióteremtő erejük nyűgözte le a közönséget, akár a Lumière-féle, valós helyzeteket, például egzotikus utazások helyszíneit bemutató aktualitás-filmeket (actuality films) vizsgáljuk, akár a Méliès-féle nem-aktualitás filmeket, amelyekben egy „fabula" vagy „mese" kerete lehetőséget teremt különböző filmes hatások és trükkök bemutatására. [3] Gunning az „attrakció mozija" kifejezéssel írja le azt a hatást, amelyet ezek a korai filmek a közönségre gyakoroltak. Ebbe a hagyományba belefért az a később tabuvá vált gesztus is, amikor a színész szembenéz a kamerával, mintegy kilépve a film fiktív világából, hogy közvetlen kapcsolatot teremtsen a közönséggel. Gunning az „attrakció" terminust Eisensteintől veszi át. Eisenstein pedig annak a színháznak a leírására használja, amely a realista, reprezentációs színház logikájával száll szembe, és amelynek fontos jellemzője a nézőre gyakorolt érzéki vagy pszichés hatás. Amint Gunning is utal rá, Eisenstein és Marinetti a populáris műfajok energiáját kívánták saját radikális céljaikra fordítani. A varietészínházak porondján konvenciónak számít az, ami az Eisenstein-féle színházban avantgárd attrakció, és amely exhibicionista módon a közönséget arra kényszeríti, hogy konfrontálódjon a látottakkal (azzal a diegetikus feloldódással szemben, amit a realisztikus, reprezentációs színház és film kínál). A bűvész vagy az artista közönsége azonban eleve nem saját világának realisztikusan bemutatott tükörképét kívánja a színpadon viszontlátni, hanem olyan produkciót vár, amely a realitás határait feszegeti. Keaton moziját illetően az attrakció nem csak amiatt releváns, mert a varieté attrakciója nála gyakran közvetlenül a vászonra kerül, és mert ekkoriban az attrakció mozijának hagyománya nem múlt el nyomtalanul, hiszen a filmek éppen hogy csak narratívvá váltak, [4] hanem amiatt is, hogy Keaton filmjeiben a színház kérdése, a közönség szórakoztatásának témája rendszeresen felmerül. Az *Ifjabb gőzhajós Bill* (Steamboat Bill Jr. , 1928) viharjelenetében a főszereplőt az orkán egy illuzionista kellékekkel teli varietészínpadra sodorja, ahol pár másodpercre el is tünteti magát, a *Házasság dacból* (Spite Marriage, 1929) cselekménye pedig akkor teljesedik be, amikor a film elején a színházat és a valóságot reménytelenül összekeverő hősszerelmes végül megérteti szíve választottjával, a színésznővel, hogy a hős által kínált, színházi ideálokkal átszőtt boldogság valósabb, mint a színház és a valóság közötti határt jól látó, de hazug riválisi színész illékony szerelme. A tematizált hivatásszerű szórakoztatás azonban nem csak epizódszerűen jelenik meg Keaton filmjeiben, hanem esetenként fő szervezőelvvé válik.

Dolgozatomban két olyan Keaton filmet kívánok vizsgálni, amelyek expliciten tematizálják az attrakció működését – ezeken keresztül szeretném bemutatni, hogy milyen rugóra jár a filmes mutatvány a keatoni univerzumban. [5] Meglátásom szerint a vizsgált filmek egy sajátos reprezentációs logikát működtetnek, részben a mutatványközpontú szórakoztatás tematizálásával, részben pedig azzal, hogy Keaton a filmes apparátus működtetésére is kiterjeszti lélegzetelállító produkcióinak akrobatikáját. Ebből a szempontból szeretném átértelmezni azt a viszonyt, amelyet

Keaton filmjeiben (és a némafilmekben általában) a narratíva és a geg szembenállásaként írnak le. Úgy gondolom, hogy az alább elemzett filmekből egy olyan paradox reprezentációs modell körvonalazódik, amelyben ilyen szembenállásról nem beszélhetünk.

A varieté és a film találkozása a vágóasztalon

Az 1921-es *Színház* (The *Play House*) című 22 perces alkotás fő témájává teszi a színházi szórakoztatást. Természetesen varietészínházról van szó, a zsánerre jellemző számok pompás felvonultatásával, amelyek ugyanúgy szórakoztathatják a színház közönségét, mint a moziét: betanított majomtól kezdve bűvészmutatványon keresztül csoportos akrobatikáig mindent megkapunk. A film azon túl, hogy feladatául tűzi ki a közönség mulattatását, tematizálja a szórakoztatást, annak működésmódját. Egyik központi motívuma a megkettőződés, a tükröztetés és a sokszorozás – csupa olyan kérdés, amely a film illúzióteremtő erejénél fogva felmerülne ugyan (a film mint jelölő és a valóság „mása" megteremti a valóság illúzióját), de a varietében irreleváns: senkit sem az érdekel, hogy milyen viszonyban áll a színpadon szereplő bűvész, akrobata vagy állatidomár a közönség valóságával, hogy mennyire *mimetikus* a darab, hanem hogy izgalmas-e, sikerül-e a szám. Mivel azonban nem egyszerű varietéről van szó, hanem filmen bemutatott színházról, amelynek a néző is része, a filmet igenis érdekli a közönség és a színpadi történések viszonya; ezért az válik kérdéssé, hogy a színpadi történések milyen hatással vannak a közönségre. [6]



Keaton mint L'homme orchestre (Georges Melies, 1900)

Az említett film szerkezete is megkettőződésre épül: a film kétharmadát kitevő cselekményt, a színházban zajló történéseket egy álomjelenet vezeti be, és az álomban is színházi előadás zajlik – bár erre csak a jelenet végén derül fény. Az álombeli színház látszatra lehetne varieté is, azonban

itt pontosan az valósul meg, ami színházban lehetetlen lenne: Keaton a film illuzionistájaként a kamera mindkét oldalát kontrollálva a filmes komikum apoteózisát valósítja meg. Az álomjelenetben minden szereplőt ő játszik a film első pillanatától fogva, amikor megveszi a jegyét, és belép a színház ajtaján; ő szerepel színpadon és közönségben egyaránt, és ő testesíti meg a zenekar tagjait is. Az ötlet már Méliès-nél megtalálható (*L'homme orchestre*, 1900), akinél a *mise-en-scéne* egyértelműen a varieté színpada, és a jelenet egy illuzionistát ábrázol, aki a mozi trükkjeinek segítségével bűvészkedik: megsokszorozza, majd el is tünteti önmaga másait, a bűvészmutatvány kellékeivel együtt. A mozi közönsége a megszokott színpadképet látja a vásznon, amelyen az illuzionista a színházban megszokott mozdulatokkal „varázsol". Keaton azonban továbbgondolja a jelenetet: a vásznon megjelenített színpad nála is képes a varieté valódi színpadán bemutatott bűvészmutatvány helyszínének másaként funkcionálni, viszont esetében látjuk a vásznon a színház „csupa Keaton" közönségét is. A hatás fergeteges, annál inkább, hogy Keaton minden szereplő bőrében ontja magából a szokásos gegeket, attól függetlenül, hogy páholyokban ülő, párokká kettőződő férfi-női, öreg-fiatal Keatonról van-e szó, vagy a színpadon megsokszorozódó és tökéletesen együtt mozgó identikus táncosokról. Maga az álombeli színház egy Keaton-gépezet, amire az álombeli közönség utal is, ahol a színház neve ugyancsak Buster Keaton nevét viseli (Buster Keaton's Opera House), és amelyen a Buster Keaton nevéből álló hosszú szereplőlista ugyanolyan mechanikus, mint amilyen óramű pontossággal mozognak együtt a Keaton táncosok a színpadon. „Az egész előadás ugyanaz a fickó" – mondja a fejét vakargatva a közönségben helyettünk is a Keatonnak öltözött Keaton. A mondat különlegessége, hogy egyetlen gesztussal szünteti meg azt a háromszoros fiktív lépcsőt, amely a mozi közönségét elválaszthatná a filmben ábrázolt világtól, és amelynek fokai („kívülről befelé" haladva) a film médiuma, filmbeli álom, és maga az álombeli színház. Így viszont ami a többszörösen fiktív belső keretben történik, hirtelen egybeesik a fiktív kereteken kívüli valósággal, amelyben a közönség Buster Keaton moziját nézi. Ez a mozi, amely az új médium által nyújtott trükköket – elsősorban az egymásra fényképezés lehetőségét – bravúrosan használja fel, a varieté attrakció-központú reprezentációs logikáját működteti: nem az érdekli, hogy a filmben a hétköznapi valóság mimetikus mását teremtse meg (a színpadon zajló események „közönségének", a páholyban ülő Keatonoknak a bemutatásával hangsúlyossá válik a kontextus lehetetlensége, és a színpad fiktív jellege), hanem abban leli örömét, hogy létrehoz, prezentál, olyan dolgot mutat meg, amely csak így és ebben a médiumban jöhetett létre. Nem mutat önmagán túlra, mert egyszeriségéből kifolyólag nem is utalhat másra, csak önmagára – ettől lesz mutatvány.A produkció a színpadon megsokszorozódó és egyszerre mozgó azonos Keatonokkal és a közönségben ülő, különböző szereplőket megtestesítő, egymástól látszatra nagyban különböző Keatonokkal két jelölési módot mutat be. Az előző azonosságra épít, a másik a különbözőségre, viszont a színpadi szereplők és a színpad közönségének bemutatása egyaránt feltételezi a film technológiáját, és egyértelműen nem regisztrál vagy bemutat valamit, hanem olyan képet hoz létre, amelynek elképzelhetetlen a valós eredetije, és expliciten önmagáért való. [7]



Keaton mint saját operájának közönsége



"Az egész előadás ugyanaz a fickó"



A mimikri, a mechanikus utánzás és a megkettőzés paradox módon az utánzás lehetetlenségében teljesül be Keatonnál

A csupa-Keaton álmot a film narratíváján belül Keaton, a színházban dolgozó mindenes látja, akinek feladata a darab körüli segédkezés. A megkettőzés és tükrözés motívuma ebben a világban is központi szerepet játszik: a főszereplő ikerlányokkal találkozik, és tökéletesen összezavarodik a helyzettől, amelynek csúcspontján az ikerlányok tükör előtt állnak, és már négy van belőlük – ennek azonban már a főszereplőnk sem hisz. A mimikri, a mechanikus utánzás és a megkettőzés paradox módon az utánzás lehetetlenségében teljesül be Keatonnál. A téma a bemutatott színház repertoárjának is részévé válik, mégpedig a majomjelenetben, az utánzás hagyományos alanyán keresztül. A ziccer kihagyhatatlan: az ügyetlenkedő mindenes kezei közül kicsúszik az idomított állat, így jobb híján belőle lesz majomparádé, és azt a majmot játssza el a jelenetben, ami az embert utánozza. A szám eredetileg is mulatságos lett volna a szó szerinti értelemben vett *majmolás* révén, amiatt a kettősség miatt, hogy bár az utánozó majom, amely megszökött, feltehetőleg zavarba ejtő

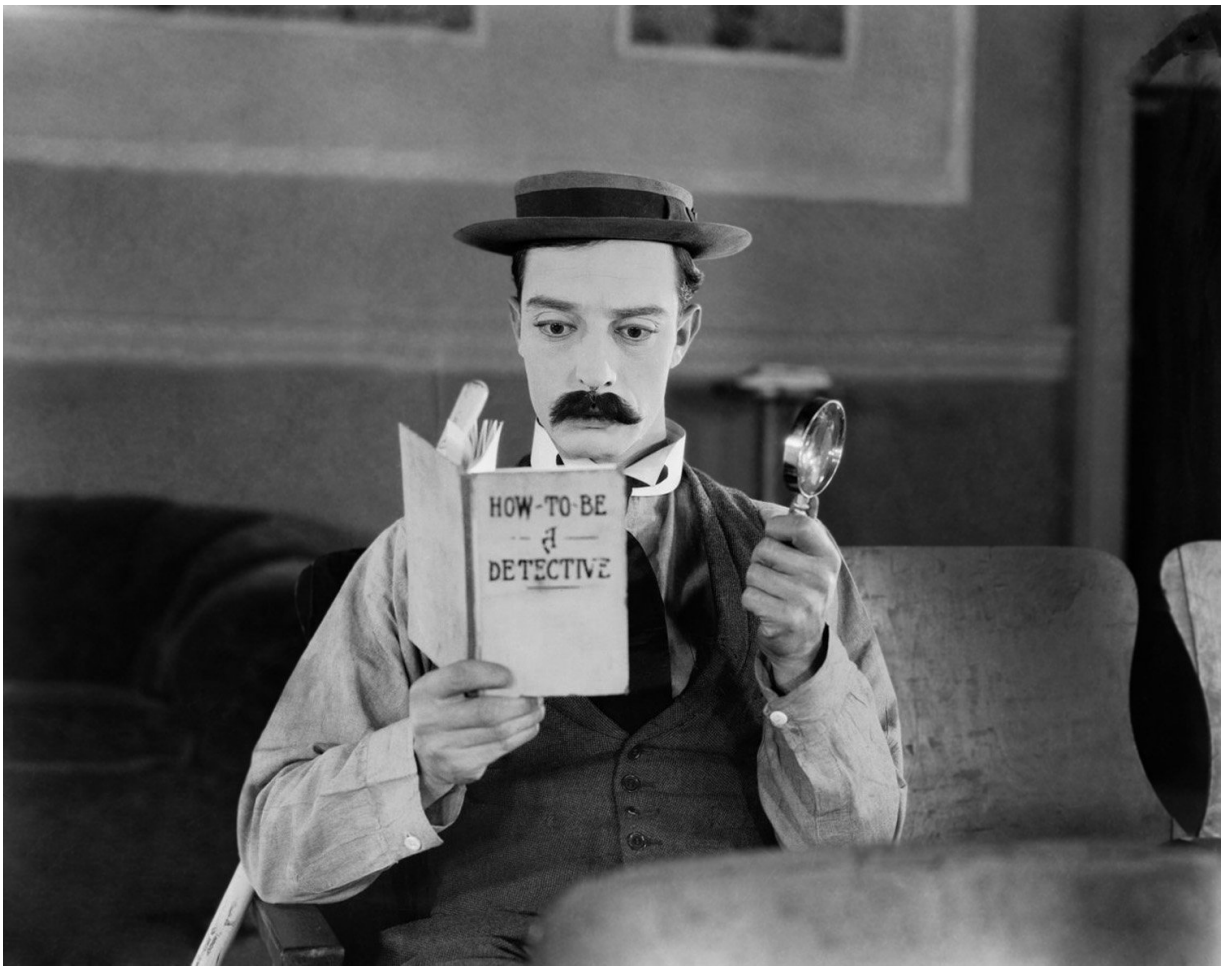
módon hasonlított volna az utánzás tárgyára, az emberre, mégsem azonos vele teljesen. A hagyományos mutatvány azonban, amelyben a mutatványok egyik fontos motívuma, az illúzió (a majom mint ember) tudatossága a komikum forrása, visszájára fordul (az embert utánzó majmot ember játssza), és noha Keatont is legalább annyira majomnak kell tekintenünk ahhoz, hogy nevetni tudjunk, mint amennyire a majmot embernek, a komikum tárgya meglepő módon a hagyományos illúzió hiánya lesz – az a váratlan viszony, amely az illúzió-valóság hagyományos dichotómiájába nem illeszthető bele: a feltételezett tervezett mutatvány a majom-ember illúziója ember-majom-ember illúzióvá válik, és az *eredeti* és *másolat* fogalmak magától értetődését kérdőjelezi meg. A korábbi álomjelenet tökéletesen azonos Keaton sorozata, ahol a humor forrása az azonosság volt (akár a látszatra azonos, akár a különböző karaktereknek maszkírozott Keatonokról van szó), szintén relativizálja az „eredeti" fogalmát, bár ott a tökéletes azonosulásnak lehettünk szemtanúi. S bár a mutatványból megszökik a valódi majom, a közönség jót mulat: ha netán nem venné észre a majom-ember cserét, akkor azért, ha igen, akkor viszont azért a felszabadító felismerésért, hogy a színházi mindenes/Keaton előadásának titka végülis nem a minél tökéletesebb utánzásban rejlik, nem abban, hogy valamit vagy valakit reprezentál, hanem abban, hogy – mint a kezdő álomjelenetben is, tautologikusan garantálva a sikert – saját magát adja, nem *jelent* valamit, hanem *van*. Komikus színészként ő az, akinek léte a *megtestesítés* ben rejlik [8]. Az előadás sikere az ábrázolt színházban nyilvánvalóan nem azon múlik, hogy a számok az előre meghatározott koreográfiát sikeresen valósítják-e meg. A filmet bevezető álom-színház jelenetéhez hasonlóan itt is módosítja a színpadi mutatvány jelentését a közönség bemutatása. Ahogy a majomjelenet katasztrófába torkollása után is felszabadultan tombol a közönség, úgy a sikertelen Zuáv-jelenetet, amelynek végén a színfalak szabályosan összeomlanak, szintén tapssal és hahotával nyugtázzák. Nem egyszerűen az a burleszk hagyomány aktiválódik, amelyben valami mindig félremegy, egy eredeti intenció meghiúsul, és ettől mulatságossá válik. Keaton a filmet bevezető álomjelenethez hasonlóan itt is expliciten megjeleníti a közönséget, és ezáltal az eredeti intenció meghiúsulását mint a humor forrását és az előadás váratlan sikerét tematizálja. [9] Az intenció megvalósulásának kérdése tehát érdekes módon relativizálódik: a terv félrement, de nem az következett be, amit logikusan várnánk. Nem egyszerűen a félresikerült jeleneten nevetünk, hanem azon az abszurd és a hétköznapi logikának ellentmondó helyzeten, hogy a jelenet kifejezetten félresikerült mivoltában teljesül be.

A némafilmek standard üldözős burleszkjelenete látványosan ütközik a mutatványra épülő varietészínházzal a film végén: a szabaduló művész mutatványát megzavarja az eredetileg a színfalak mögött kezdődő üldözés. Ez a mutatvány – a visszatérő mintát követve – szintén rosszul sül el (illetve fordítva, akár csak pár perccel korábban, a Zuáv-jelenetben az ágyú), és áttételesen azt eredményezi, hogy a közönséget szabályszerűen kiönti a színházból a színpadi akváriumból kizúduló víz. A jelenet érzékletesen ábrázolja a színházban a színpadi tér és a nézőtér egységét, azt az egységet, amely a varieté színházát jellemzi, és amelyet Buster Keaton filmes önreflexiói és trükkjei a moziban sajátos módon teremtenek újra – az utóbbi példában úgy, hogy az akváriumból kizúduló özönvíznyi víztömeg attól lesz olyan mulatságos, hogy a hétköznapi világban abszurd és

lehetetlen: látványosan túlzó filmtrükkről van szó, és Keaton ezáltal teszi saját mozijának közönségét filmjének cinkosává.

Sherlock Jr és a varázsmozi

Az 1924-es *Sherlock Jr*. értelmezhető úgy, mint Buster Keaton *ars poeticája.* Ebben a filmben, a *Színház*hoz hasonlóan, szintén egy álomjelenetben tükröződik a narratíva. Míg azonban a rövidfilmben a színházi kontextusba ágyazott álomban (a hős ugyanis a színfalak mögött ébred fel) azt láthattuk, hogy a film a saját eszközeivel milyen újszerű színházat – *filmszínházat* képes létrehozni (az álomjeleneten kívül ugyanis a filmes médiumra való utalások elenyészők), addig a *Sherlock Jr.*-ban az álomjelenet nem csak eszközeiben és filmes trükkjeiben idézi fel saját médiumát, hanem az álom keretét színházról mozira cseréli: az álom tartalma lesz maga a film, az álom ugyanis a moziteremben vetített film segítségével jelenítődik meg, és miután az álmodó főszereplőnek sikerül bejutnia a vásznon kivetített történet világába, eltűnik a filmből a filmben bemutatott moziban látható vászon kerete, ami által a vászonra vetülő álom és az általunk látott vászon egybeolvadnak. A mozi tehát, mint médium, mindkét esetben az álom által mutatkozik meg – a két közeg, mozi és álom egybeesik, és azt a varázslatos közeget jeleníti meg, amelyben minden megtörténhet – ezt a jelenséget, konkrétan ezt a két betétet nevezem a továbbiakban álom-mozinak. [10]



Munkaidejében álbajusszal és komoly szakirodalommal felszerelkezve detektív karrierről álmodik

A kerettörténetben a Keaton által alakított figura szintén mindenes, ezúttal a moziban. Az ő dolga összesöpörni a szemetet a nézőtéren az előadás után, és a filmet is ő vetíti le a gépteremből. Munkaidejében álbajusszal és komoly szakirodalommal felszerelkezve detektív karrierről álmodik, munkaidején kívül pedig udvarolna, ádáz vetélytársa azonban cselt vet, és a főhőst tolvaj színében tünteti fel az imádott lány és családja előtt. Ezután következik a hős álma, amely a gépteremből indul: a szereplő megkettőződik, egyikük vetítés közben elaludt, és ott is maradt, a másik, az álombeli figura pedig végigmegy a moziterem széksorai között, felmegy a színpadra, és megpróbál bekerülni a vásznon kivetített világba – ott ugyanis még fut a korábban kezdődött film. Az álom kezdeténél a filmszereplők átváltoztak a főhős világának szereplőivé, és az álmon kívüli vetélytárs udvarló boldogan él az álom-vásznon a megszerzett hölggyel. A főhős első próbálkozásakor sikeresen bejut a „vászon" világba, amely ezen a ponton nem különböztethető meg a színháztól (akárcsak a *Házasság dacból* színház-jelenetében, a főhős itt is mindenáron be akar jutni a színpadon megjelenített világba, hogy megszerezhesse az imádott nőt), a vetélytárs viszont egyszerűen kipenderíti a színről. Színváltás után a második próbálkozás már sikeresebb: nincs ott a vetélytárs, csak egy ajtóhoz vezető lépcsősor, amelyre a főhős fel tud lépni.



A médium próbáját kiállja, és beléphet a mozi álomvilágába

Benn van tehát a film világában, de a film médiuma barátságtalanul ellene fordul. Gyors snittváltásokkal egy montázs-szekvenciában különböző helyszínek kerekednek a hős köré, amelyekben kétségbeesetten próbál egyensúlyozni, és hajszál híján többször is majdnem pórul jár. A beavatás azonban minden jel szerint sikeres: a médium próbáját kiállja, és beléphet a mozi álomvilágába, ahol egyrészt elismert detektívként arathat babérokat, másrészt pedig megkaphatja nőjét, akit megment a filmben is ádáz és hazug vetélytárs elől. De nem csak a filmszínházas gépészfiút látjuk elemében ebben az álommoziban, hanem Keatont is: a minden álmot beteljesítő világot Keaton, a páratlan artista-komikus teremti meg és tartja mozgásban. Két, látszólag különböző dolog teszi lehetővé ezt a varázsvilágot: a hőst egyrészt tenyerén hordozza a sors (no meg hűséges segédje, aki egyben kiváló stratéga is, minden helyzetre felkészült), és szerencsés véletlenek sorozatában minden bajt megúszik, másrészt viszont valóban tévedhetetlen és lekörözhetetlen detektív, aki nem csak hogy átlát az ádáz csalók mesterkedésein, de minden váratlan helyzetben gyorsan feltalálja magát, ráadásul olyan artista- és bűvészprodukciókra képes, hogy még egy varietészínész is megirigyelhetné. A véletlennek és a hős páratlan ügyességének összefonódása az álom-moziban tekinthető Keaton védjegyének is, Keaton ugyanis azon túl, hogy artistatudománya után a film médiuma által nyújtott trükkös lehetőségeket is bravúros szintre fejlesztette (ennek korai példája a fentebb elemzett álomjelenet a *Színház* c. rövidfilmből), művészként is bízott a véletlenben, abban a kiszámíthatatlan játékban, amely a gyakran

improvizációra építő produkcióit jellemzi, és abban is, hogy közben minden bajt megúszik. [11]

Az álomban bemutatott varázsmozi ontológiai státusa egészen különleges. Vágybeteljesítő fikcióról van szó, de olyanról, amelynek működésmódját is láthatjuk. Lényeges elemnek látom ebben a szerkezetben azt a jelenetet, amelyben a hősnek sikerül bejutnia a vászon világába azon a vetített ajtón keresztül, amely először a montázs kirekesztő funkcióját példázza, amely a film mediális sajátosságait felhasználva teszi könyörtelen próbára a szereplőt, egy olyan kontextust teremtve, amelyben a néző ugyanúgy szurkol, hogy a hős kiállja a medialitás próbáját, mint ahogy egyébként tenne egy mozin kívüli, hasonlóan lélegzetelállító mutatvány láttán. Röviden: látjuk, hogy csinálta; látjuk azt a pontot, amikor és ahogy a hős bekerül a vászon terébe. Ugyanezt a logikát látjuk megismételve az álom-moziban, amikor a szemünk láttára „varázsolja ki" az órát az ellenség zsebéből, vagy amikor az üldözéses jelenet során látjuk, amint öregasszonnyá változik. S noha nem látjuk annak részleteit, hogy miként tűnik el szintén öregasszonynak öltözött a segédje gyomrában, feltételezhetjük, hogy a bő szoknya alatt rejtőzik, azt pedig már meg is mutatja a kamera, hogy a szoknya alóli eltűnését a segéd mögötti forgóajtó tette lehetővé. Nem hagyományos illúzióteremtésről van szó: a trükk előállítása, működésének bemutatása, vagy a működésére való utalás a trükk szerves része, és ugyanígy része a „trükknek" a valós szerencse, amely nélkül a produkció katasztrófába torkollhatna. Így a trükkben semmi művi, semmi hazugság nincsen, hiszen semmi nem takarja el, nem titkolja el előlünk a varázslat létrejöttének módját, ettől azonban nem kevésbé hatásos.

A fergeteges humor forrása tehát a produkció működése, és az a meglepő és felszabadítóan mulatságos felismerés, amire a közönség nem számít, hogy a produkció *igazi*. A produkció sajátos valódisága több szinten is megvalósul: ahhoz a fajta motorikus humorhoz, amit Keaton produkál a vásznon, valóban nem csak improvizatív készségre van szükség, és arra, hogy elfogadja az ember: a mutatvány kimenetele tökéletesen nem kontrollálható, [12] hanem arra is, hogy mindezt a színész-mutatványos *végrehajtsa*. A Keaton-rajongók körében mára már híressé váltak azok a jelenetek, amelyekben a főszereplő a nyaktörő mutatványt a kamera előtt végezte, nem pedig a vágóasztalon. Az elemzett álomjelenetben például percekig egyensúlyoz egy száguldó motorkerékpár kormányán, mintha nem venné észre, hogy a sofőr közben kiesett a háta mögül. Keatont viszont nem az izgatja, hogy a létrehozott dolog „trükkmentes" értelemben *igazi* legyen – ez sokkal inkább érdekel bennünket, 21. századi nézőket, akiket irodalom- és filmelméletek egyaránt a reprezentációs aktus során elveszett eredeti hiányának beazonosítására kondicionálnak, [13] és akik talán hajlamosak vagyunk a fetisizálásra, akár elveszett, akár megkerült eredetikről legyen szó.



A gépterem ablakán keresztül kukucskálva a vászonról lesi el a film zárójelenetéből a hősszerelmes mozdulatait, amint az átöleli és megcsókolja hölgyét

Keatont rendkívüli módon izgatja az a kétirányú kapcsolat, amely különböző kereteket, például a közönséget és a produkciót, vagy a produkciót és a belső keretben megjelenő beágyazott produkciót összetartja. A narratív szintek megsokszorozásával azt példázza, hogy a keretek (a különböző médiumokhoz hasonlóan) pusztán eszközül szolgálnak, és csak annyira kell komolyan vennünk őket, amennyire alkalmasak arra, hogy bizonyos típusú narratív instanciákat vagy jeleneteket megjelenítsenek. Hierarchia nem jellemzi a szinteket – ezt egyértelműen láthatjuk a *Sherlock Jr.* zárójelenetében, ahol a mozigépész főhős valóban megkapja szerelmét (noha csupán az álom-moziban vett részt az események alakításában), és nem tudván, hogy ilyen romantikus pillanatban miként kell viselkedni, a gépterem ablakán keresztül kukucskálva a vászonról lesi el a film zárójelenetéből a hősszerelmes mozdulatait, amint az átöleli és megcsókolja hölgyét. Keatonnál a keretre azért van szükség, hogy a valóságnak legyen egy olyan szelete, amelyben a mutatvány létrejöhet, amelyben illúzió és valóság egybefolyik és megtörténhet a lehetetlen – az a varázslat, amelynek kimenetelét nem tudhatjuk, de amelynek lehetősége készenlétben tart bennünket a lehetetlen megtapasztalására. Ehhez a gondolatmenethez tartozik az elemzett filmben az a momentum is, amikor a bevetésre készülődő ifjú detektív az álom-moziban egyszerűen belép abba a térbe, amit a közönség tükörnek vélt, vagy pedig amikor a páncélszekrény ajtaján keresztül lép ki az utcára. Ezek a jelenetek a kereten belül bármikor megtörténő váratlan, logikátlan varázslat metaforájának (és a film, mint tágabb keret tükröződésének) tekinthetők. Humoruk arra a meglepetésre épít, amelynek során a közönség pofára esik, és saját magán nevet, amiért kénytelen átstrukturálni a kereten belül logikusan várható események világát.

A narratíva és a geg viszonya: Keaton filmszínháza mint mutatvány

A némafilm szakirodalma a bohózatra építő korai filmek kapcsán a geget elemezve kiemeli a geg és a narratíva közötti feszültséget. Ennek okát az elemzők abban látják, hogy a bohózat öncélú elemei nem illeszkednek szervesen a lineáris narratív szerkezetbe, így a szembenálló hagyományokat tekintve egyik oldalon a gegre építő és a jelentés anarchiáját megtestesítő varieté örökségét találjuk, a másikon pedig a jelentés megteremtésének igényét a narratív szerkezet

beteljesítésén keresztül. [14]

Robert Knopf kiemeli, hogy a problémát taglaló szakemberek vonakodnak olyan radikális jelentőséget tulajdonítani a gegnek Keatonnál, miszerint a geg öntörvényű ereje képes szétfeszíteni a narratívát. Bordwellt és Thompsont, valamint Gunningot idézve bemutatja, hogy a maga módján ki hogyan igyekszik a narratívának alárendelni a geget, illetve hogy Neale és Krutnik a „komikus esemény" (comic event) és a „geg" közötti különbségtétel révén érvelnek amellett, hogy a burleszk elemei között vannak olyanok, amelyek elválaszthatatlanok a narratív szerkezettől. Crafton ugyanakkor, bár belátja, hogy a geg nem feltétlenül olvad fel a nagyobb szerkezetben, a geg és a narratíva közötti áthidalhatatlan szakadékot találja meghatározónak értelmezésében. [15] Ha a két elemzett film esetében vizsgáljuk a kérdést, azt találjuk, hogy a narratív jelentés megteremtésének igénye és a geg anarchiája közötti ellentét több szempontból is furcsa fordulatot vesz. Ezekre a szempontokra szeretnék itt kitérni, sorra venni a gegek jelentőségét, és megvizsgálni a közönséghez való viszonyát. Meglátásom szerint a filmek egészének szerkezete sem feltétlenül azt a narratív jelentést hozza létre, amelyet a geg ellenpárjaként tarthatnánk számon, és így a geg mechanizmusához meglepően hasonló rugóra jár. Más szóval: a geg ugyanazt a funkciót tölti be a film egészében, mint maga a film abban a modellben, amelyben a közönség a saját hétköznapi világának eseményeit értelmezi – ezt a funkciót nevezem az értelmezésemben mutatványnak.

A narratívát klasszikus értelemben egy olyan kontextuális modellnek tekinthetjük, amelyen belül a film egyes elemei értelmezést nyernek, amelynek során a történet „összeáll". A narratíva ilyen szempontból egy sajátos episztemológiai rendszer, amelynek követhető belső logikája, sajátos szabályrendszere van, és ezen belül a rendszer elemei egymáshoz képest értelmezhetők. [16] A szakirodalomban a geg és a narratíva ellentétének kérdése a geg látszólagos vagy valós öncélúsága miatt merül fel – a vita tárgya egyrészt az, hogy vajon a geg tematikusan beilleszthető-e a történet egészébe, másrészt pedig az, hogy egyáltalán összevethető-e egymással a narratíva és a geg reprezentációs logikája, vagy ahogy Trahair fogalmaz, a narratíva és a vígjáték különbsége esetleg a tétek különbségében keresendő. Meglátásom szerint Keatonnál az elemzett filmek esetében azért sajátos a kérdés, mert a narratíva látszatra megvan, azonban nem tölti be azt a funkciót, amit be kellene töltenie: ahelyett, hogy a történteket egy nagyobb egységbe rendező keretként működne, maga is a keretek esetlegességét tematizálja. Ilyen értelemben a narratíva nem tekinthető olyan episztemológiai modellnek, amely tapasztalatokat képes rendszerbe foglalni, az érthetőség és a racionalitás adott kritériumai alapján, hiszen Keatonnál pontosan az válik a struktúra alapvető jellegzetességévé, hogy abszurd módon megkérdőjelezhető – hasonlóan ahhoz, hogy a mutatvány lényege a lélegzetelállító lehetetlen valóra váltása, a valóság feltételezett kereteinek feszegetése. A keatoni komikum forrása ennek a folyamatos észben tartása: a geg ugyan önmagában is mulatságos, de mutatványként méginkább az, feltéve, hogy mulatságosnak tartjuk saját, eleve abszurd helyzetünket, amire folyamatosan emlékeztet: a narratíva esetleges, és bármikor arra kényszerülhetünk, hogy átstrukturáljuk.

Lássuk konkrétan, hogy viszonyul egymáshoz az elemzett filmekben a narratíva és a geg. Ha csak a hosszát vesszük figyelembe a moziszerűségükben hiperbolikus álomjeleneteknek (amikre mint

álom-mozikra utaltam), amelyek a narratíván belüli egységként működnek, máris azt látjuk, hogy az első (a *Színház* elején) a teljes filmidőnek majdnem egyharmadát, a második pedig (nagyjából a *Sherlock Jr.* közepétől kezdődően) majdnem felét teszi ki; nem egyértelmű tehát, hogy az álomjelenetet magában foglaló külső keretek valóban bekebeleznék és hatástalanítanák az álom-mozikra jellemző, a fentiekben hangsúlyozott filmes önreflexív jelölési logikát, amely az egységes, integratív narratíva létrejöttét ellehetetleníti. Valóban kérdéses tehát, hogy mennyiben beszélhetünk arról, hogy a narratívába „beékelődő" elem alárendelődik a nagyobb szerkezetnek. Fontos megjegyezni azt is, hogy az álom-mozik mindkét esetben gyakorlatilag gegek sorozatából állnak, és noha rendelkeznek egy részben narratívnak tekinthető szállal, mégis nélkülözik a koherens fabulát: a *Színház* álom-mozijában a varieté számainak egymásutánisága és a közönség izgága viselkedése nyomán nem kerekedik ki történet; a *Sherlock Jr.* esetében pedig az álom-mozi látszatra az egyik legerősebb narratív műfajra, a detektívtörténetre épít, és potenciálisan koherens történetnek tűnik, egy idő után azonban a szökés már túlcsap az üldözéses jelenet logikáján, és tökéletesen öncélúvá válik a történeten belül, viszont mutatványként pompásan megállja a helyét. [17] A betétben megvalósított, többszörösen fiktív keret nem hogy eltérítené a figyelmet a feltételezett fő narratív történésről, hanem annak helyébe lép, viszont nem valamilyen cél felé haladó narratívaként, hanem hiperbolikus mutatványként, olyan produkcióként, amelyben az artista bámulatra méltó ügyessége a valóságtól elválaszthatatlanná teszi az abszurd véletleneket.

Az álom-mozik önreflexiója segítségével, tematizált medialitásukban a filmek közvetlenebb kapcsolatot teremtenek a mozi közönségével, mint a feltételezett „szabályos", külső narratíva, amely álomként keretezi be a bohózatokat. Ezek a bohózatok sajátosan valóságosak, nem kívánnak olyan narratívát felépíteni, amelyben a diegézis létrejöttének érdekében a narrációt létrehozó mechanizmus láthatatlanná válik – mint fentebb már utaltam rá, a „trükk" mechanikája a mutatvány része, akár explicit filmes trükkről van szó, akár arról, hogy látjuk Keatont öregasszonnyá változni, vagy eltűnni a segéd gyomrában. A mozira való explicit referenciájukkal ezek a betétek párhuzamba állíthatók Keaton személyes jelenlétének fontosságával a mutatványok során. Más szóval itt a mozi „jelenléte" válik explicitté, hasonlóan ahhoz, ahogy Keaton, a produkció hatásosságának érdekében, a mutatvány volumenéről úgy biztosítja a nézőt, hogy látjuk, valóban ott áll a hős, és noha ördöngös mutatványokat visz véghez, *valóban megcsinálja*. [18]

Érdekes módon a filmek egészének narratívája is a narratív szerkezet beteljesülését feltételező, teleologikus ív ellen szól. A *Színház*ban, ahol a külső fabula a katasztrofális burleszk-előadást mutatja be, azt látjuk, hogy a játék sikere és beteljesülése között nyilvánvalóan abszurd a kapcsolat. Ahogy az első harmad álomjelenetében a zenekar tagjait és a karmestert minduntalan megzavarja valami, úgy a „rendes" színházi előadás sem a diegézisen belül feltételezett terv szerint halad, a produkció folyton félresikerül, eltéríti Keaton esetlenkedése, ettől azonban a diegézisen belüli és kívüli közönség is sikerként könyveli el a mutatványt. A *Sherlock Jr.* kerettörténete hasonlóan abszurd, és eleve nem felel meg annak a klasszikus narratív modellnek, amelybe a gegek sorozata mint egy értelmet adó, magasabb egységbe elvileg integrálható lenne. A történet annyiban abszurd, amennyiben a „főhős" nem cselekvő ágens. A végső szerelmi beteljesülést ellehetetlenítő

akadály (a vetélytárs hazugsága) anélkül oldódik meg, hogy a hős bármit is tenne érte – hacsak nem feltételezünk valami rejtélyes kapcsolatot álombeli hőstettei és az álmon kívül végül bekövetkező, és a vászonról ellesett mozdulatokkal beteljesített boldogsága között.

A narratív szerkezet Trahair megfogalmazásában az ok-okozatiság logikáját működteti, és a cselekmény időbeni kibomlását valósítja meg, míg végül a kitűzött célok megvalósulnak, a korábban elvarratlan szálak rendeződnek. Ugyanakkor az általam vizsgált két film narratív szerkezetét tekintve zavarban érezhetjük magunkat az okozatiság fejtetőre állítása miatt. A cselekmény, mint igyekeztem bemutatni, mindkét esetben eleve meglehetősen áttételes és nem hagyományos szerkezetű, abban az értelemben, hogy egyrészt tartalmaz egy beágyazott cselekményt (az álom-mozit), másrészt pedig a cselekmény „fő" szála nem egyértelműen jelent magasabb, átfogóbb integráló erővel rendelkező szintet a reprezentációk hierarchiájában. A humor fő forrása minden szinten a lezárás lehetetlensége, a jelentés megfoghatatlansága lesz, annál is inkább, mivel a mozi és az artista jelenlétének hangsúlyozásával is megkérdőjeleződik a fiktív szintek hierarchiája. A geg attól mulatságos, hogy valószerűtlen, nem logikus, váratlan és a megszokott gondolati sémákkal nem megmagyarázható, *lehetetlen*, mégis megtörténik. A vizsgált filmek sajátos „narratív" szerkezetéről meglátásom szerint ugyanez elmondható: központi mozgatórugójuk az a paradoxon, hogy a valóságosnak hitt keretek, az ok-okozatiság biztosnak és kontrollálhatónak hitt talaja bármikor kicsúszhat alólunk.

A hollywoodi komédia mint narratív zsáner annyiban kivételes, hogy nem mindig követi az ok-okozatiság logikáját, és valóban integrálja a narratíva struktúrájába bele nem illő elemeket, például a sors vagy a szerencse motívumát. [19] Keatonnál azonban nem ezt találjuk: a mutatvány ereje abban a kettősségben rejlik, hogy tudjuk: bár a sors és a szerencse tökéletesen nem kontrollálható, a mutatvány részéve tehető, és ezáltal a váratlan esemény, a csoda potenciálisan bármikor megtörténhet – ami annyit tesz, hogy a narratív keret bármikor megkérdőjelezhető. Úgy látom tehát, hogy nem annyira a geg és a narratíva ellenpárja jellemzi a vizsgált filmek reprezentációs működését, hanem az, hogy a gegek mutatvány-jellegéhez hasonlóan maga a film is mutatványként működik, amennyiben egyrészt nem reprezentál, hanem prezentál, és semmilyen szinten sem illeszthető be a hagyományos ok-okozatiság sémába – ami miatt potenciálisan átírja azt az értelmezési keretet, amelyen belül jelentést tulajdonítunk neki. [20]

A mutatványnak így egy sajátos keatoni verzióját kapjuk, amely azt a fajta performatív aktust jelöli, amely a közönség hétköznapi valóságról alkotott felfogását feszegeti, vagy megkérdőjelezi. Míg Gunning az attrakció mozijának illúzióteremtő erejét hangsúlyozza (és példaként a mozgás realisztikus illúzióját megteremtő Lumière-filmeket és a Méliès-féle mágikus illúzióteremtést említi), úgy vélem, hogy az illúzió kifejezés abban az értelemben, ahogy a keatoni mutatványra vonatkoztatom, félrevezető lehet. Az illúzió ugyanis valamiféle hamis látszatra enged következtetni: úgy tűnik, mintha valóban megtörténne a kivételes esemény, a lehetetlen, ami csodával határos, valójában azonban nem így van. Keatonnál az illúzió fogalma átértelmeződik: nem a hamis látszatot jelenti, hanem azt, amit Szegedy-Maszák kép és értelmezés bizonytalanságának nevez [21] – soha nem tudhatjuk, hogy az a referenciakeret, az az

episztemológiai modell, amelyet az értelmezésre használunk, mennyire alkalmas és megbízható, és hogy esetleg nem derül-e ki, hogy értelmezésünk téves volt. [22] Másrészt pedig, mint az elemzett filmekben igyekeztem bemutatni, a közönségre, a film médiumára, a kettő kölcsönhatására való folyamatos utalás kifejezetten az illúzió megteremtése, a médium transzparenciája ellen működik. A mutatvány hasonlóan önreflexív: önmagán kívül nem utal másra.

Buster Keaton legnagyobb mutatványa az, hogy látszólag felkínálja a narratív keretet, és ezáltal lehetővé teszi, hogy a kereten belül létrejöhessen a narratíva, azonban a keretek egyrészt egymást relativizálják (mint Csuang Ce álma: ő álmodja, hogy lepke, vagy a lepke álmodja azt, hogy ő Csuang Ce?), másrészt pedig nem rendelkeznek megbízható belső logikával. Sosem lehet tudni, hogy a kereten belül mi fog történni – akár filmbe, álomba kerülünk beljebb, és az sem számít, hogy hamis tükrön, utcára nyíló páncélszekrényajtón vagy vászonra vetített ajtón lépünk-e keresztül. Értelmezésemben a keatoni humor legfőbb forrása a referenciakeret folyamatos megkérdőjelezése és átstrukturálása – egy olyan felszabadító gesztus, amely arra tanítja a nézőt, hogy a struktúrában anomáliának számító elem, a csoda megtörténhet: ahogy Harry Houdini hetven lakat alól is kiszabadul, úgy Buster Keaton is megmenekül, mi pedig mindezek láttán hitetlenkedve és nevetve próbálgathatjuk összerakni valósnak hitt világunk darabjait, amelyről folyamatosan kiderül, hogy maga is olyan, mint a keatoni színház: az ok-okozatiság működése nem megbízható, és ha van bennünk némi improvizatív nyitottság, akkor nevetve adjuk át magunkat a mutatvány sodrásának. Keaton mindenesetre valóban abban találta a legnagyobb örömét, hogy a mozi számára megvalósította azt az ideált, amelyet már Shakespeare Globe színháza is a mottójává választott: „A filmezésben számomra az volt a legcsodálatosabb, hogy a színház fizikai határait automatikusan megszüntette. A színpadon, még ha olyan hatalmas is volt, mint a New York-i lóversenypálya, az ember nem tehetett többet, mint amit a tér megengedett. A kamerát nem kötötte semmilyen ehhez hasonló korlát. Az egész világ szolgált színpadául.” [23]

A dolgozat elkészítésekor a szerző Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjban részesült.

Jegyzetek

1. A Marx fivérek „[…] a színészi játékot illetően filmjeikben is megmaradtak varieté-színésznek. Mozivásznon hajszálra ugyanazok voltak, mint színpadon.” Lásd a *Filmvilág* 2006/4-es számában található írásokat (40-48): Molnár Gál Péter: Bolond világ, valamint a Groucho Marx memoárját. Az idézet a 43. oldalon található.
2. A komikus hagyományban nem ismeretlen a színész testének és szerepének elválaszthatatlansága – erről bővebben lásd Oroszlán Anikó írását az *Apertúra* 2009. téli számában.
3. Tom Gunning: The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In *Film and Theory: An Anthology*. Szerk. Robert Stam és Toby Miller. Oxford, Blackwell, 2000. 230-235.
4. Gunning szerint az attrakció mozija 1907-1913 között változott narratív mozivá, a két hagyomány keveredése azonban már 1903-1906 körül elkezdődött. Gunning, i. m., 223.

5. A dolgozatban csupán két filmet vizsgálok, úgy tartom azonban, hogy Buster Keaton filmről és mutatványról való gondolkodásához alapvető kulcsokat kínálnak, ezért használom itt a „keatoni univerzum" kifejezést – azokat a filmeket értve alatta, amelyekben saját, mutatványra és improvizációra építő produkcióit kibontakoztathatta. Keaton 1928-ban adta el saját stúdióját, és ekkor kezdett a Metro-Goldwyn-Mayernek dolgozni. Ezt a döntést később mint élete legnagyobb ballépését tartotta számon – ami nem meglepő, hiszen az új közegben a filmes komédia zsánerének szigorú szabályai voltak, amelyek között nem volt helye a Keaton-féle, nem narratív logikára építő komikumnak. Vö. Buster Keaton és Charles Samuels: *My Wonderful World of Slapstick*. New York, Doubleday and Company, 1960. 201.
6. Utólag meglepődhetünk azon, hogy Keaton nem mindig rajongott a filmes médium iránt. Mielőtt filmezni kezdett volna, apjával egy véleményen volt abban a tekintetben, hogy a film a valódi dologhoz képest csak másodlagos származék („a derivative painting versus the real thing"). Vö. Rudi Blesh: *Keaton*. New York, Macmillan, 1966. 59. Idézi Robert Knopf, *The Theater and Cinema of Buster Keaton*. Princeton, Princeton University Press, 1999. 30. Úgy vélem, hogy Keaton legalábbis részben abban találta meg a mozi egyik sajátos és izgalmas lehetőségét, hogy a közönséget is beemelhette a produkcióba, és annak részeként ábrázolhatta.
7. A művészi produktum, mint „önmagáért való" dolog, amelynek feladata nem az, hogy *jelentsen* valamit, hanem hogy *legyen*, a kortársak között, bár egy másik kontinensen, Sklovszkijnál, a formalista kritikusnál kerül megfogalmazásra. Vö. Viktor Sklovszkij: *A művészet mint eljárás*, 1917. Az esszé teljes szövegének magyar fordításáról nincs tudomásom. Angolul: Art as Technique. In *Russian Formalist Criticism: Four* Essays. Szerk. és ford. Lemon, Lee T és Marion J. Reis. Lincoln, University of Nebraska Press, 1965. 3-24.
8. A középkori és reneszánsz komikus színészek repertoárjában az utánzás, pl. az állatok utánzása fontos elem volt. Ezt példázzák a *Szentivánéji álom* mókamesterének, Robin pajtásnak a sorai is (2. felvonás 1. szín), aki tréfamesterként a korabeli komikus színészekhez hasonló repertoárral büszkélkedik: kancalovat ugyanolyan jól játszik, mint háromlábú zsámolyt. Keaton Puckhoz hasonlóan nyilatkozik magáról: „Természetes adottságom volt hozzá, bármit képest voltam utánozni a kardnyeléstől a zenélő fűrészig. Lásd: Keaton és Samuels, 26. Robin pajtást Arany János fordításágban idézem.
   Hát én vagyok az éj víg vándora,
   Ki Oberont is megnevettetem,
   Ha a zabszúrta mént rá-rászedem,
   Nyerítve hozzá mint szép kancaló;
   Vagy, ha tütüzget holmi vén anyó,
   Vackor gyanánt rejt a kancsó-fenek,
   Iváskor én ajkához billenek,
   Hogy a sör mind aszú keblére fut.
   Mesél egy néni szörnyü szomorút
   S engem néz háromlábu zsámolyul:
   Kibiccenek alóla; felborul,
   Óbégat és majd megful, úgy köhög;
   A többi oldalához kap, röhög,
   Tüszköl, csuklik nevettében, s hitet
   Mond rá, hogy ily jól sose nevetett.
9. Ezt a problémát árnyalja a közönségben látható két félkezű öreg, akik az elején közösen tapsolnak, később azonban nem mindig értenek egyet azzal, hogy a félresikerült móka valóban mulatságos-e: hol az egyik, hol a másik elégedetlenkedik, és ugyanígy felváltva hahotáznak.
10. Keaton filmjeiben a szürrealisták saját ideáljaik megvalósulását látták: a filmek formájában és tartalmában

egyaránt felismerték az álomszerűséget. Erről bővebben lásd: Knopf, 112-133. Szegedy-Maszák nem csak a szürrealizmussal, hanem a művészetet tagadó dadaizmussal is rokonítja Keatont, akiben az egymással össze nem illő részeket összeillesztő „bricoleur"-t látja. Szegedy-Maszák Mihály: Hatástörténet és érték(elés). In *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 299.

11. Nem mindig úszta meg szárazon: „[Az *Isten hozta* forgatásakor] biztonsági övet erősítettek Keatonra, ám annak a kötele elszakadt. A jelenet, amelyben a hős egy vízbe hajló ágba próbál kapaszkodni, nem előre kigondolt színészi játékot, hanem „valódi" küzdelmet jelenít meg, s a hatáshoz nyilvánvalóan hozzájárul a kockázatos vállalkozás egyszerisége" lásd Szegedy-Maszák, 220. Egy másik híres esetben, a *Sherlock Jr*. azon jelenetében, amikor egy hatalmas vízsugár a földöz csapja a nem csak átvitt értelemben vett nyaktörő mutatványban, a forgatáskor megrepedt a nyakcsigolyája, csak éppen akkor egyszerűen nem vett tudomást róla – évekkel később nyilatkozta, hogy túlságosan elfoglalt volt ahhoz, hogy ezzel törődjön.

12. A film elvileg épp arról szólhatna, hogy a beállítások megismételhetőek, a végeredmény kontrollálható – ebből csinál Méliès attrakciót pl. a fent említett művében. Keaton azonban sokszor tudatosan is biztosít bennünket arról, hogy a jelenet egyszeri, és a végeredmény kimenetele legalábbis kérdéses. Knopf ennek alátámasztására az *Ifjabb gőzhajós Bill* egy híres jelenetét idézi, amelyben egy kétemeletes ház valóban rádől a hősre, és az menti meg, hogy pont a padlásablak nyílása „esik rá". A központi kameraállás és az, hogy a jelenetben nincs vágás, mint Knopf kiemeli, olyan realista konvenciókat jelenítenek meg, amelyek a klasszikus hollywoodi moziban szükségtelenek, Keaton azonban pontosan ezek segítségével hívja fel a figyelmet saját performanciájára: arra, hogy képes volt elvégezni azt a hajszálpontos számítást, amely megmentette, hogy bízott képességeiben, és saját bőrét vitte a vásárra – tulajdonképpen ezzel biztosítja a jelenet mutatvány jellegét. Vö. Knopf, 99-101.

13. Kaja Silverman 1987-es könyvének prológusában a filmelméletek központi trópusaként azonosítja a hiányt, az eredeti „elveszítését", illetve megjelenítésének lehetetlenségét. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. 1988. Derrida egyik legismertebb tanulmányában ír általában e trópus központi szerepéről a humántudományokban. Vö. uő.: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2. 21-34.

14. Lásd az *Apertúra* jelen számában Lisa Trahair tanulmányát.

15. Knopf, i. m., 44-57.

16. MacIntyre arról ír, hogy ha az értelmezés alapjának számító narratív struktúra használhatatlannak bizonyul, amikor meglevő eszközeinkkel nem tudunk jelentést tulajdonítani az eseményeknek, akkor az ilyen episztemológiailag válságos helyzetekben egy új narratív struktúra felépítésén keresztül keressük a megoldást. Az új struktúrában az ágens utólag újraértelmezi az igazság és a megértés kritériumait, ugyanakkor a megértés új módjai itt már eleve potenciálisan megkérdőjelezhetőként tételeződnek. Lásd: MacIntyre, Alasdair. Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science. In *Knowledge and postmodernism in historical perspecitve*. Szerk. Appleby Joyce et al. London and New York, Routledge, 1995. 356-368.

17. Knopf hívja fel rá a figyelmet, hogy Keaton itt tökéletesen maga mögött hagyja a történet logikáját: már nem üldözi senki, és mi sem tudjuk, hogy merre tart, de viszi a lendület, mintha annyira felgyorsult volna, hogy a narratívát maga mögött hagyva egy saját röppályára kerülne, és vizuálisan túlcsapna a narratív kereten. Vö. Knopf, 109.

18. Karátson Gábor, akinek fontos szerepe volt abban, hogy Keatont a magyarországi közönség megismerhette, szintén központi fontosságúnak tartja, hogy Keaton a reprezentáció szokásos logikáját megfordította: amiről azt hisszük, hogy nem valós, csak utal a valósra, és pusztán mozi, arról kiderül, hogy

valósabb, mint hinnénk: „BK a filmezésben már akkor is meglevő, azóta általánossá vált alapigazságot megfordította. Az „igazi" moziban rákbeteg nőt látunk haldokolni, halljuk a sikoltásait. Szívünk ugyan összeszorul a számalomtól (vagy a borzalomtól), ám tudjuk azt is, hogy amit itt látunk, komédiázás. Ettől azonban előbb-utóbb bizonyos elkedvetlenedés fog el (talán csak tudat alatt): szó, ami szó, becsaptak. Hajlamosak vagyunk azt hinni, ez a művészet. BK nem művésznek, hanem komédiásnak nevezte magát; ügyessége emberfölötti; mulatságos szemfényvesztésnek tartjuk, amit látunk, ám a szívünk mélyén tudjuk, mindez halálosan komoly". Karátson Gábor: Buster Keaton még csak száz éves. *Filmvilág*, 1996/4. 36-41.

19. Neale, Steve és Frank Krutnik. *Popular Film and Television Comedy*. London and New York, Routledge. 1990. 30-31.
20. Itt is gondolhatunk a már említett Sklovszkij esszében kifejtett ideálra: a mű funkciója – mivel nem értelmezhető automatikusan, a meglévő sémák alapján – az, hogy a világot képes újként láttatni velünk.
21. Szegedy-Maszák Mihály Keaton tanulmányában „kép és értelmezés viszonyának bizonytalanságát" emeli ki, mint Keaton művészetének egyik fő jellegzetességét (I. m., 216).
22. Houdini esete szintén sajátos, és az is nehezen eldönthető kérdés, hogy mennyire tarthatjuk illuzionistának – noha a titkát nem tudjuk, csodálatos szabadulása mégis valódi – ilyen szempontból szintén arra ösztönöz, hogy olyan magyarázatot találjuk a mutatványára, amely átértelmezi azt a valóságfelfogásunkat, amelybe nem fér bele, hogy az abszurd és lehetetlen helyzetekből kiszabaduljon.
23. Keaton és Samuels, 93. Saját fordításom.

Irodalomjegyzék

- Blesh, Rudi. *Keaton*. New York, Macmillan, 1966.
- Derrida, Jacques: A stuktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában. Ford. Gyimesi Tímea. *Helikon*, 1994/1-2. 21-34.
- Gunning, Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In *Film and Theory: An Anthology*. Szerk. Robert Stam .és Toby Miller. Oxford, Blackwell, 2000. 230-235.
- Karátson Gábor: Buster Keaton még csak száz éves. *Filmvilág*, 1996/4. 36-41.
- Keaton, Buster és Charles Samuels: *My Wonderful World of Slapstick*. New York, Doubleday and Company, 1960.
- Knopf, Robert. *The Theater and Cinema of Buster Keaton*. Princeton, Princeton University Press, 1999.
- MacIntyre, Alasdair. Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science. In *Knowledge and postmodernism in historical perspecitve*. Szerk. Appleby Joyce et. al. London és New York, Routledge, 1995. 356-368.
- Marx, Groucho: Memoár. *Filmvilág*, 2006/4. 42-48.
- Molnár Gál Péter: Bolond világ, *Filmvilág*, 2006/4. 40-41.
- Neale, Steve és Frank Krutnik. *Popular Film and Television Comedy*. London és New York, Routledge. 1990.
- Oroszlán Anikó: Stílus és Test. A koramodern angol színész a színháztudományban. http://apertura.hu/2009/tel/oroszlan
- Shklovsky, Victor: Art as Technique. In *Russian Formalist Criticism: Four* Essays. Szerk. és ford. Lemon, Lee T és Marion J. Reis. Lincoln, University of Nebraska Press, 1965. 3-24.

- Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* . Bloomington: Indiana University Press. 1988.
- Szegedy-Maszák Mihály: Hatástörténet és érték(elés). In *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
- Trahair, Lisa: Dialektika rövidre zárva: narratíva és bohózat Buster Keaton filmjeiben. Ford. Ferencz Anna. *Apertúra,* 2009/3

Filmográfia

- *Házasság dacból* (Spite Marriage. Edward Sedgwick, 1929)
- *Ifjabb gőzhajós Bill* (Steamboat Bill Jr. Charles Reisler, Buster Keaton, 1928)
- *Ifjabb Sherlock detektív* (Sherlock Jr.. Buster Keaton, 1924)
- *L'homme orchestre* (Georges Melies, 1900)
- *Színház* (The Playhouse. Buster Keaton, Edward F. Cline, 1921)

© Apertúra, 2009. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2009/nyar/matuska-2/