

Film és mutatvány: a narratíva és a geg viszonya Buster Keaton filmszínházában

Buster Keaton, a némafilm elfeledett, majd az ötvenes években újra felfedezett zsenije porondon volt szinte születése óta, és a porondhoz utóbb adódott hozzá a kamera – így lett belőle filmes. 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 úgy tartja, hogy kezeslásására még füleket is varrtak, a könnyebb fogást segítő. Keaton huszonnégy éves volt, amikor az 1910-es és 20-as évek egyik kulcsfontosságú némafilmes komikusa és producere, Fatty Arbuckle 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-scène* és az amerikai kontextusban vaudeville-ként ismert varietésszínházak porondja még nem vált teljesen külön.¹

A varietésszínház-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 nevelteti meg és kápráztatja el a közönséget. Ennek a világnak a része a

* Dr. Matuska Ágnes, egyetemi adjunktus, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Angol-Amerikai Intézet, Szeged

¹ A kortárs 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.

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 *personája* 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. A fergeteges humor forrása tehát gyakran az a meglepő és felszabadítóan mulatságos felismerés, amire a mozi közönsége már nem számít, hogy a produkció *igazi*. A produkció sajátos valóságát több szinten is megvalósul: ahhoz a fajta motorikus humorhoz, amit Keaton produkál a vásznon, valóban nem csak a varietékben szerzett improvizatív készségére van szükség, és arra, hogy elfogadja az ember: a mutatvány kimenetele tökéletesen nem kontrollálható, 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. *Persona* és színész, a Keaton által játszott szereplő és maga Buster Keaton összetartoznak.

Buster Keaton varietészínházas múltján keresztül érthetőbbé válik a filmes Keaton sajátos gondolkodása is: szórakoztatni, nevetetni, elvarázsolni akar, és egyben meg akarja osztani velünk azt az örömet, 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: nevetet.

A korai némafilmek mutatványközpontúságára hívja fel a figyelmet Gunning is, amikor arról beszél, hogy elsősorban illúzióteremtő erejük nyugtázta 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.² 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, a futurista Eisenstein (Marinettihez hasonlóan) a populáris műfajok energiáját kívánta saját radikális céljaira fordítani. A varietésszínházak 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 realiztikus, reprezentációs színház és film kínál). A bűvész vagy az artista közönsége azonban eleve nem saját világának realiztikusan 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 nyom-

² 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

talánul, hiszen a filmek éppen hogy csak narratívává váltak, hanem amiatt is, hogy Keaton filmjeiben a színházi és filmes reprezentáció kérdése, a közönség szórakoztatásának témája rendszeresen felmerül. Az *Iffabb gőzhajós Bill* (Steamboat Bill Jr., 1928) viharjelenetében a főszereplőt az orkán egy illuzionista kellékekkel teli varietésszínpadra sodorja, ahol pár másodpercre el is tünteti magát, a *Házasság dacból* (Spite Marriage, 1929) cselekménye pedig akkor teljeseedik 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 átszótt boldogság valóságosabb, mint a színház és a valóság közötti határt jól látó, de hazug rivális színész illékony szerelme. A tematizált hivatásszerű szórakoztatás azonban nem csak epizódyszerűen jelenik meg Keaton filmjeiben, hanem esetenként fő szervezőelvvé válik. A filmtörténet egyik méltán elhíresült jelenetében, a *Sherlock Jr.* című 1924-es filmben Keaton kalandos körülmények között kerül be többszöri próbálkozás után a filmen belüli moziterem vásznának világába, hogy ott újabb kalandokat éljen át, miközben a közönséget úgy szórakoztatja a vásznon belüli vásznon, hogy folyamatosan biztosít bennünket páratlan artista- és zsonglórtehetségéről.

A továbbiakban egy olyan Keaton filmet kívánok vizsgálni, amely expliciten tematizálja az attrakció működését - ezen keresztül szeretném bemutatni, hogy milyen rugóra jár a filmes mutatvány a keatoni univerzumban. Meglátásom szerint a vizsgált film egy sajátos reprezentációs logikát működtet, 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 Keaton filmjeiben egy olyan paradox reprezentációs modell körvonalazódik, amelyben ilyen szembenállásról nem beszélhetünk.

Az 1921-es *Színház* (*The Play House*) című 22 perces alkotás fő témájává teszi a színházi szórakoztatást. Természetesen varietésszínházról 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 működés módját. 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, Keaton filmjét igenis érdekli a közönség és a színpadi történések viszonya; ezért az válik kérdéssé, hogy a színpadi történések milyen hatással vannak a közönségre.

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-scène* egyértelműen a varieté színpada, és a jelenet egy illuzionistát ábrázol, aki a mozi trükkjeinek segítségével bűvészkedik: megsokszorozza, majd el is tünteti önmaga másait, a bűvészműtávjának 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 bűvészműtávjának 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 teremtsen 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 csak ebben a médiumban jöhetett létre. Nem mutat önmagán túlra, mert egyszerűségéből 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 különbözősége, 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.

A csupa-Keaton álmod a film narratíváján belül Keaton, a színházban dolgozó mindenestül 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 para-

dox 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 mindenek 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 utánozó 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 értetődő voltát 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 lehattunk 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 mindenek/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. 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

színpalak 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. 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 színpalak 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 akváriumából 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 akváriumából kizúduló özvíznyi 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.

A némafilm szakirodalma a bohózatra építő korai filmek kapcsán a eget elemelve 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.³

Robert Knopf kiemeli, hogy a problémát taglaló szakemberek vonakodnak olyan radikális jelentőséget tulajdonítani a gegnek

³ Trahair, Lisa: Dialektika rövidre zárva: elbeszélés és burleszk Buster Keaton mozijában.

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.⁴ Ha az 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 film 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 értelmezésben 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. Ezzel kapcsolatban

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 kere-

⁴ Knopf, Robert. *The Theater and Cinema of Buster Keaton*. Princeton, Princeton University Press, 1999

⁵ Lásd: MacIntyre, Alasdair. Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science. In . Szerk. Appleby Joyce et al. London and New York, Routledge, 1995. 356-368.

sendő. Meglátásom szerint Keatonnál az elemzett film esetében azért sajátos a kérdés, mert a narratíva látszatra megvan, azonban nem tölti be azt a funkciót, amit be kellene töltenie: ahelyett, hogy a történeteket 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 moziszerűségében hiperbolikus álomjelenetnek (álom-mozinak), amely a narratíván belüli egységként működik, máris azt látjuk, hogy a teljes filmidőnek majdnem egyharmadát teszi ki; nem egyértelmű tehát, hogy az álomjelenetet magában foglaló külső keret valóban bekebeleznél és hatástalanítaná az álom-mozira 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-mozi gyakorlatilag gegek sorozatából áll, és noha rendelkezik egy részben narratívának tekinthető szállal, mégis nélkülözi a koherens fabulát: a *Színház* álom-mozijában a varieté számainak egymásutánisága és a közönség izgága viselkedése nyomán nem kerekedik ki történet. Az álom-mozi önreflexiója segítségével, tematizált medialisában a film közvetlenebb kapcsolatot teremt a mozi közönségével, mint a feltételezett „szabályos”, külső narratíva, amely álomként keretezi be a bohózatot. Ez a bohózat sajátosan valóságos, nem kíván 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: tudjuk, hogy az adott varázslat csak a

film médiumában jöhet létre. Érdekes módon a film egészének narratívája is a narratív szerkezet beteljesülését feltételező, teleologikus ív ellen szól. Ahol a *Színházban* a külső fabula a katasztrófális 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 narratív szerkezet Trahair megfogalmazásában az okozatiság logikáját működteti, és a cselekmény időben kibomlását valószínűsíti meg, míg végül a kitűzött célok megvalósulnak, a korábban elvarratlan szálak rendeződnek. Ugyanakkor az általam vizsgált film narratív szerkezetét tekintve zavarban érezhetjük magunkat az okozatiság fejtetőre állítása miatt. A cselekmény, mint igyekeztem bemutatni, 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 film sajátos „narratív” szerkezetéről megállapításom szerint ugyanez elmondható: központi mozgatórugója az a paradoxon, hogy a valóságosnak hitt keretek, az ok-okozatiság biztosnak és kontrollálhatónak hitt talaja bármikor kicsúszhat alólunk.

Úgy látom tehát, hogy nem annyira a geg és a narratíva ellenpárja jellemzi a Keaton-i univerzum 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 okozatiság sémába - ami miatt potenciálisan átírja azt az értelmezési keretet, amelyen belül jelentést tulajdonítunk neki.

A mutatóvívnyak 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 realiztikus illúzióját megeremtő Lumière-filmeket és a Méliès-féle mágikus illúzióteremtést említi), úgy vélem, hogy az illúzió kifejezés abban az értelemben, ahogy a keatoni mutatóvívnyra vonatkozta-tom, 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 látszatót jelenti, hanem azt, amit Szegedy-Maszák kép és értelmezés bizonytalan-ságának nevez;⁶ sohasem tudhatjuk biztosan, hogy változik majd a jövőben az átfogó narratív keret, és hogy kell majd a jelen pillanatban látot-takat újra és újra átértelmeznünk.

Értelmezésemben a keatoni humor legfőbb forrása a referencia-keret (például a filmes vagy a színházas keret) folyamatos megkérdője-lezése 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 mutatóvívny sodrásának. Keaton mindenesetre valóban abban találta a legnagyobb örömet, hogy a mozi számára megvalósította azt az ideált, amelyt már Shakespeare Globe színháza is a mottójává választott: „A fil-mezésben 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 színpadál.”⁷

⁶ Szegedy-Maszák Mihály: Hatástörténet és érték(elés). In *Történelem, kultúra, mediatitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 2003

⁷ Keaton, Buster és Charles Samuels: *My Wonderful World of Slapstick*. New York, Doubleday and Company, 1960.