

Totò és Latyi komikuma: színházantropológiai modell*

A hagyományos komikusi játékmód egy, a realiztikus-imitatív hagyománnyal szemben álló, speciális műfajokhoz (café chantant, revü, varieté, operett) kötődő alternatív színházcsinálási módot jelent. E játékmód a komikus mesterember egyedülálló színpadi személyiségét hangsúlyozza a polgári színész szövegcentrikus játékmódjával szemben. A közvetlen előadás kontextusszintjén jelzem e játékmód sajátosságait annak drámai anyaghoz való viszonyában, játéktechnikájában s a nézővel való kapcsolatában. E hagyományos komikusi játéktípus változásait az 1930–1960-as években Latabár Kálmán (Lati) és Antonio De Curtis (Totò) művészi életrajzának összehasonlításával mutatom be. A két komikus meghatározó figurája e stílusnak Magyarországon és Olaszországban, ahogy Chaplin, George Robey, Fred Karno, Stan Laurel, Oliver Hardy a *music hall*- vagy a Marx testvérek, illetve Eddie Cantor az amerikai *vaudeville*-hagyományban. A hagyományos komikusi játékmódot funkcionális szempontból fogom vizsgálni, a Marco de Marinis által javasolt modell alapján. Ennek elemei: a színpadi magány (szólistaelhivatottság), a saját tradíció, a nem virtuóz többnyelvűség, a karneváli intertextualitás s a nézőkkel való bizonytalan kapcsolat.

Bevezetés

E módszertani jellegű munkában a „hagyományos komikus” játékmód jellegzetességeit vizsgálom az 1930–1960-as évek magyar, illetve olasz populáris kultúrájának kontextusában. A „hagyományos komikum” fogalmának meghatározásához Marco De Marinis olasz teatrológus modelljét használom, bevonva a történeti és antropológiai szemléletű olasz színházi kutatások egyéb módszertani eredményeit is. Kiemelt figyelmet fordítok a színházi és filmes tömegkultúra komikus műfajaira vonatkozó értelmezések párhuzamaira, hisz ezek jócskán fellelhetők mindkét országban, függetlenül azok 1945 után gyökeresen eltérő politikai és társadalmi fejlődésétől.

Antonio de Curtis (Totò, 1898–1967) és Latabár Kálmán (a „kis Lati”, 1902–1970) egy speciális játékmód, komikusi hagyomány megtestesítőiként jelennek meg e munkában. „Rokonságuk” vizsgálható a műfajok szintjén: bár a szó helyett a *fizikai akcióra* épülő hagyományos komikusi stílusuk funkcionálisan hasonlóan működött, de az alternatív komikum területén belül műfajaik különböztek. Latabár Kálmán elsősorban az önmagában is vizsgálatra érdemes osztrák–magyar sikerműfaj, az operett táncos-komikusaként lépett színpadra, míg Totò főleg varietében és revüben szerepelt. E cikkben csak

utalok e tömegkultúra-műfajok nemzetspecifikus fejlődési sajátosságaira, illetve fokozatos népszerűségvesztésük okaira az 1950–1960-as években.

Totò 1968 utáni újrafelfedezésének okait vizsgálva felvetem: mennyiben játszhattak szerepet az egy évtizeddel korábban menthetetlenül korszerűtlennek mondott komikus játéktípusa iránti érdeklődés feltámadásában a kísérleti színházi alkotásokat értelmezni törekvő új színházkutatói irányzatok, elsősorban a színházantropológia. Ennek művelői, a rendszerint kísérleti színházi műhelyekhez kötődő tudósok ugyanis újra a színész fizikai akcióit tartották az előadás jelentésteremtésének alapelemeinek. Az avantgárd teljesítményeit kontextualizálni törekedve fedezték tehát fel a *szóval* szemben a *gesztust*, azon belül is a stilizált mozgásnyelvet középpontba állító pantomimesek s más, időközben feledésbe merült testtechnikák hagyatékát, melyet aztán az utánzásra és a drámaértelmezésre épülő, úgynevezett polgári színészet technikája fölé helyeztek (De Marinis 1993).

E cikknél alaposabb figyelmet érdemelne az is, hogy a népszerű komikusok újrafelfedezésének mennyiben okai azok az 1960-as évektől fokozottan ható ideológiai és tudománytörténeti törekvések, melyek az úgynevezett alsóbb társadalmi rétegek szórakozásának műfajait fedezték fel a „tömegkultúra”, a „populáris kultúra” mára jelentést vesztően tág fogalmának vizsgálatával a humán- és társadalomtudományokban, elsősorban a történettudományban, az antropológiában és az irodalomtudományban (Mukerji-Schudson 1991). E folyamat következményeként szolgálhatott aztán Totò, illetve az általa megtestesített komikus játékmód nyelvi elemként olyan magaskultúrabeli rendezők számára, mint Pasolini, illetve az olyan új színházi nyelvekkel kísérletező avantgárd alkotók számára, mint Leo de Berardinis, Perla Peragallo vagy Carmelo Bene (De Marinis 1995).

Magyarországon a színészi játékot a *fizikai akció* vagy a *rítus* jegyében átértelmező rendezői és kutatói törekvések csak áttételesen hatottak. Latabár játéktípusa öntörvényűségének megállapítása itt inkább ideológiai, illetve publicisztikai vonatkozásban vetődött fel, mint a szocialista realista eszmei mondanivalót játéktechnikájával sikeresen érvénytelenítő stilizálóeszköz, a szimbolikus ellenállás egyik terepe. A Latabár-féle hagyomány, a műfajok újrafelfedezésének második, immár kevésbé ideológiai motivációjú hulláma 1989 után következett be, mikor a korábban jellemzően társadalomelemző, ellenzéki küldetésstudattal rendelkező színtársulatok kritikájának céltáblája – a pártállami rendszer – eltűnni látszott, s a teátrumok zöme (bár az azóta eltelt néhány esztendő még rövid a folyamatok végső irányának megjósolására) visszatérőben van a háború előtti profi szórakoztató bulvárszínházi funkcióhoz, lemondva a Magyarországon amúgy is megkésetten kialakuló rendezői színház esztétikájáról (Mészáros 1977). Az operett-, musical-, kabarérevival következtében a közvéleményben és a kritikában is mind nagyobb hangsúllyal kerül szóba a magyar komikushagyomány, a populáris kultúra, a bulvárszínházi jelenségek újraértékelésének igénye. Ugyanakkor máig nem történt meg a Latabár-féle játéknyelv funkcionális, poétikai értelmezése a 20. századi test- és akcióközpontú színházpoétikák jegyében, ha az életmű színháztörténeti értelmezésére már tett is kísérletet Molnár Gál Péter (1982).

Értelmezési keretek

A jelen színházkutatási irányzatait értékelő könyve bevezetőjében Marco De Marinis (1994) úgy vélekedik, hogy az új színháztörténet kifejezés helyett ma az új teatrológiát kellene szakkifejezésként előnyben részesíteni. Úgy látja, a színházi kutatások mára leküzdötték a szövegközpontúság prekoncepcióját, de a Theaterwissenschaft hagyományából eredő káros fragmentáció, szektorszemlélet sok vonatkozásban megmaradt. Véleménye szerint azonban a teatrológiai vizsgálat adekvát tárgya a *színházi tény*, melyet nem heterogén elemeire bontva, s nem tágabb történeti, társadalmi, kulturális kontextusától leválasztva kell elemezni. Csak akkor küzdhető le a szektorszemlélet, ha a színháztörténetet globálisan értelmezzük, ha teatrológiai látószögünk organikus és integráló, s a *néző-színhész kapcsolat viszonyjellegré* összpontosít. Az „előadástárgyról” tehát át kell térni a „színháztárgy” tanulmányozására, vagyis az előadást mint egy színházi folyamat termékét kell vizsgálat alá venni, a korabeli kreatív és befogadási modellek kontextusába ágyazva. A színháztörténet módszertanát tehát szélesíteni kell a humán- és társadalomtudományok eszközrendszerével. Elkerülendő azonban az interdiszciplináris eklektizmus. Ennek érdekében – a színházi tény kommunikatív jellege miatt – a szemiotika biztosíthatna leginkább egy elméleti keretet, melynek szándékolt globalitása, kategóriarendszerének koherenciája s „önreflexiós képessége” által metadisziplínává válhatna az új teatrológiában. Ehhez azonban a szemiotikának szakítania kell korábbi, kizárólagosan szinkrón közelítésmódjával: színházi területen a szemiotika nem lehet ahistorikus, hanem pragmatikus szemiotikává kell alakulnia.

A színházzal foglalkozó tanulmányok műfaji átalakulását szemlélve látható, hogy az 1970-es évek közepétől a *performance analysis*, vagyis az egyes előadás szemiotikai leírása vált meghatározóvá. Ezzel párhuzamosan megjelent a színházi reprezentációs forma szemiotikai működésére rákérdező elméletkísérlet is. De mindkét közelítésmód képviselői több részszöveg szinkretikus egységéből álló komplex szöveggént fogták fel a színházi előadást, mely különböző kifejezőeszközzel ható anyagokból (szöveg, gesztus, scenográfia, zene, fény) áll, s melyet kódok pluralitása szabályoz. E megközelítések általában megkülönböztették az előadást mint „anyagi tárgyat”, az előadásszövegtől mint „elméleti tárgytól”. Ebben az időszakban általában olyan strukturalista elemzések születtek, amelyekben az előadásszöveg autonóm és izolált egészként jelent meg.

Később az előadásszöveget egyfelől a kulturális kontextushoz, másfelől az előadás közvetlen kontextusához való viszonyában kezdték vizsgálni. A kulturális vagy általános kontextus (De Marinis 1994:23) a vizsgált színházi ténnyel szinkrón kultúra elemeiből áll. Idetartozhatnak a vizsgált előadásszöveggel kapcsolatba hozható kortárs esztétikai koncepciók vagy más, a vizsgált előadásszövegek értelmezéséhez szükségesnek mutakozó előadásszövegek, pantomim-, drámai, irodalmi, filozófiai, építészeti szövegek. Dolgozatomban elsősorban e *kulturális kontextust* igyekszem vizsgálni, az 1930–1960-as évekbeli hagyományos komikum változó értékelését áttekintve, ugyanakkor ezt a szemiotikainál szélesebb módszertani bázison teszem.

Az *előadás- vagy közvetlen kontextus* (De Marinis 1994:23) vizsgálata olyan – a színházi alkotásfolyamat során végbemenő – kommunikációs helyzetek elemzéséből áll, mint a színésztréning, a próbafolyamat, a drámai szöveghez való viszony. De Marinis a kulturális kontextusra a *testi-nella-storia* ('szövegek a történelemben'), az előadás-kontex-

tusra a *testi-in-situazione* ('szituációba ágyazott szövegek') megjelölést használja, figyelmeztetve ugyanakkor, hogy egy előadásszövegben mindig mindkét aspektus tetten érhető. Ugyanakkor a jelen társadalomtudományi tendenciáihoz kapcsolódó váltásként értékeli a teatrológusok azon törekvését is, mely az előadást annak kommunikációs kontextusában, nézőhöz való viszonyában kezdi vizsgálni. Nyilvánvaló fontosságú ez a színházi előadás létrejöttének és befogadásának szinkronitása, a feladók és a címzettek egyidejű jelenléte révén a kommunikációs aktus egyidejűsége, ismételhetetlensége, multidimenzionalitása miatt. Az elsősorban a befogadást vizsgáló kortárs felfogás értelmében ugyanis az előadásnak nincs is autonóm létezése, csak a létrehozás és a befogadás jelenidejűségében létezik. Sőt szemiotikai szempontból nem is maga az előadás létezik, hanem De Marinis szerint egy „színházi viszony” (*relazione teatrale*), melynek – a meghatározó néző-színész viszony mellett – egyéb kommunikációs folyamatok is részei. A színházi viszony fogalmát tovább bontva beszélhetünk a produkció létrehozásának *folyamatára* (idetartozik az író-rendező, rendező-színész, színész-színész viszony), illetve *eredményére*, vagyis az előadásra vonatkozó (előadás-néző viszony) színházi viszonyról. Bár cikkemben a színházi viszony mindkét vonatkozását érintem, a populáris kultúrába tartozó hagyományos komikum közönségcentrikus jellege miatt elsősorban a *színész-néző viszonyra* koncentrálok.

Azzal, hogy a magyar és az olasz kultúra e hasonló jelenségének vizsgálatára De Marinisnak a hagyományos komikum alternatív jellegének bizonyítására kidolgozott modelljét alkalmazom, a magyar teatrológia számára javasolni kívánom azokat az olasz elemzési kereteket, melyek e magyar populáris kultúrában is meghatározó, eddig csak történeti szempontból vizsgált tendenciák értelmezésére hasznosak lehetnek. Olasz kontextusban pedig tanulságos lehet az alternatív komikum vizsgálatára ajánlott modell hatékonyságának ellenőrzése a régióban nem túl távoli, 1945 utáni fejlődésében viszont gyökeresen eltérő magyar populáris kultúra közegében, ahol a hagyományos komikum visszaszorulásának okai az 1950-es évektől egészen mások voltak, mint Olaszországban.

A modell vizsgálata előtt érdemes tisztázni egy terminológiai kérdést. De Marinis azért használja a „populáris” helyett a „hagyományos komikum” kifejezést, mert úgy látja, az előbbi jelentésköre jóvátehetetlenül kitágult: „a komikus színész kifejezéssel tehát egy olyan (talán öntudatlan) alternatív színházi produkciós módra, egy olyan kulturális és nyelvi stratégiára utalok, mely (szintén csak nem kifejtetten, »helyzeti értelemben») szemben áll a századunk nagy színpadaira egy bizonyos időtől meghatározóan jellemző produkciós móddal.” (De Marinis 1994:172.)

Mivel dolgozatomban a „populáris színház” kifejezés is szerepel, fontos általam használt értelmezésének behatárolása. Ez lényegében egybeesik David McCormicnak a 19. századi Franciaország populáris színházairól megfogalmazott meghatározásával: „ez nem magaskultúrába tartozó színház, nem a divatosakat és gazdagokat megcélzó színház (bár a század folyamán e színházak némelyike átesett némi felfelé irányuló mobilitáson); s néhány kivétellel nem forradalmi színház. Ez szórakoztató színház, amelyet társadalmi vagy politikai témákat illetően ritkán szántak komoly reflexiókat keltőnek.” (McCormick 1992:7.)

A populáris színház azonban nem jelöl egységes esztétikai rendszert: kialakulását regionális, réteg- és stílusváltozatok jellemzik. Stefano De Matteis (Attisani 1980) a populáris műfajokat „kis műfajoknak” nevezi, s színházzociológiai szempontból a kö-

zönség részéről nagy érdeklődést kiváltó műfajokként határozza meg, melyek művelői a hivatalos színházi struktúrán és az uralkodó ideológián kívül tevékenykednek.¹ De Matteis szerint a populáris műfajok kontinuitása – paradox módon – épp transzformációs képességük által biztosított. E reprezentációs formákat egy kisebbségként elkülönülő csoport hozza létre és műveli, felhasználva a populáris műfajok hagyományát. Befogadói oldalról e műfajok fennmaradásának magyarázata az, hogy egy csoport – Olaszországban elsősorban a kispolgárság – társadalmi helyzete konszolidálódását követően kulturális jelenlétét is manifesztaálni kívánja egyes populáris műfajok művelése és „eltartása” révén.

A hagyományos komikum modellje: az előadás-kontextus

I. A szólistaelhivatottság

Az első meghatározó különbség a polgári színész szöveginterpretáción s színészi összjátékon alapuló közelítésmódjával szemben a komikus „színpadi magánya” a teátrális hatáskeltésben. E szólistaelhivatottságot a színházi zsargon úgy jelöli, hogy a nagy mulattatók képesek „betölteni a színpadot”. E magány azonban dramaturgiai magány is, a drámai szöveg e műfajokra jellemző hiányából vagy másodrendűségéből adódóan. A szólistaelhivatottság speciális színházi viszonyt létrehozó, tágabb poétikai hatása tehát, hogy a drámai szövegnek magát alá nem rendelő komikus kilép a dobozszínház esztétikai konvenciójából, és nem fogadja el a polgári színjátszásban feltételezett „negyedik fal” létezését, azt a közmegegyezést, hogy a nézők csak „belesnek” egy másik élet kulisszái mögé.

E másféle szemlélet a polgári színészetől alapvetően eltérő játékközpontú eredményez. A hagyományos komikus „nem azért van a színpadon, hogy valamit ábrázoljon (interpretáljon), hanem hogy önmagát megjelenítse” (De Marinis 1994: 175).

A komikus a nézőkkel mintegy dialogizálva munkálja ki verbális és gesztikus színpadi nyelvét, s ehhez a jelenet többi szereplője csak asszisztál. A hagyományos komikus törekvése, hogy a színpadon mindent maga akar és tud csinálni – s nem drámaíró, társulatot, rendezőt, illetve egy társadalmi küldetést kíván szolgálni –, és hogy a teátrális hatáskeltésben nem ismer el maga fölött álló tekintélyt, kulturális kontextusa azon sajátosságából ered, hogy a bulvárszínházakat eltartó közönség tetszés- vagy nemtetszésnyilvánítását nem korlátozzák olyan tabuk, mint amelyek a polgári színház vagy az opera nézőinek viselkedését meghatározzák. A polgári színész eme előzetes esztétikai legitimitációját nélkülözve a hagyományos komikusnak az alsó társadalmi rétegek tagjaiból álló közönség előtt magának kell kivívnia színpadi túlélését személyisége, maga kreálta száma és játéktechnikája segítségével.

I.1. A rendezői színház tagadása

E szólistamentaritással a hagyományos komikus, ha nem is tudatosan, de egész színpadi poétikájával, közönséghez való – kizárólagosságra törekvő – viszonyával tagadja az úgynevezett rendezői színházat, tehát a rendezői drámaértelmezés, koncepció jegyében konstruált előadásmodellt. Latabár számára 1945 előtt a rendezői színház (ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről, és nem inkább a művészszínház kifejezés a megfelelő) nem jelentett konkurenciát. Annál is kevésbé, mert a kétfajta – állami támogatással működő és magán – színházmodell elkülönült.² Magyarországon a hagyományos komikus és a rendezői színházi törekvések 1949 utáni kapcsolatának értelmezését bonyolítja, hogy a színházak államosítása után a rendezés kizárólag diplomával gyakorolható, majd hogyanem bizalmi állás lett, miközben a rendező művészi szabadsága az ideológiai és intézményi kontroll miatt korlátok közé szorult. A zsdanovi kultúrpolitika korszakában a rendező vagy a dramaturg funkcionálisan sokszor az ideológiai cenzor szerepét töltötte be, funkciója még az Operettszínházban is megnőtt, de nem színpadi nyelvújítóként, hanem az előadás ideológiai üzenetéért felelős „hatóságként”. Az az európai tendenciákat tekintve megkésett rendezői színház pedig, amely az 1970-es években a vidéki színházakban bontakozott ki Magyarországon, s amely egyfajta társadalmelemző reprezentációs modellként kezelte a színházi előadást, nem becsülte sokra az operett hagyományát. A kaposvári, szolnoki, kecskeméti előadásokban az 1970-es években nem építettek a hagyományos komikusok emblemikus figurájára, fokozott színpadi jelenléti képességére. Ahogy azonban – társadalomkritikájuk radikalizálódása során – e rendezők eljuttattak a sematikus operettek újrafelfedezéséig, kezdték megérteni és felhasználni annak – a stilizált operettforma szemantikai gazdagságából eredő – teátrális hatékonyságát (Mihályi 1984).

Totòra egyfajta ambivalencia volt jellemző a rendezői tevékenység megítélésével kapcsolatban. Egyfelől – épp színésze mélyen átértzett szólista jellege miatt – ingerülten reagált a rendezői szerep 1960-as évektől érezhető presztízsnövekedésére. Tradíciója felől szemlélve ez érthető is, hisz a rendezői koncepciónak a populáris komikum szférájában nem volt szerepe, illetve a rendező látványszervező funkciója csak a hagyományos komikum degradálódásával, a látványos show-műsorok eluralkodásával került előtérbe.

Totò rendezőkhöz való viszonyát azonban az is jellemzi, hogy szívesen dicsekedett a tőle világszemléletben oly távol álló Pasolini barátságával, hogy felkérésére majdnem vakon végigcsinálta 1966-ban az *Ucellacci e ucellini* (Madarak és madárkák) megerősítő szabadtéri forgatását. Totò ezenkívül nehezményezte, hogy Fellini nem váltotta be a neki tett filmszerepígéretét. Elismerete tehát a „szólista” rendezőket, ugyanakkor kommersz filmjeinek rendezőit csak technikai segéderőnek tartotta. E kettősség logikus, hisz Totò jórészt monologikus műfajokban, „számokban” lépett fel, s elképzelhetetlennek tűnt számára, hogy egy színészcsapat rendezői elképzelés által irányított tagjaként működjön.

1.2. A drámai szöveghez való viszony

Játékában a komikus nem a drámai szöveg minél pontosabb interpretációjára törekszik, tehát nem egy író által kreált „fiktív személyiséget” kíván a szöveg értelmezése révén életre kelteni, hanem „fiktív testet épít” a nézőkre gyakorolt hatás elérése érdekében (Barba–Savarese 1991).

Totò szöveginterpretációval szembeni bizalmatlanságát fokozta, hogy pantomimtusdását többre tartotta deklamálótehetségénél. Játékmódja egyébként is inkább épült improvizációra, mint Latabáré, aki elsősorban kötött librettójú operettben és komédiában lépett fel, ahol a szövegátalakítás szabadsága korlátozottabb volt; alkotói újítása a szüzsé irányát nem változtathatta meg, csak saját szólását alakíthatta poénsorrá. Totò műfaja valójában a jelenet volt, s a szám lazább dramaturgiai szabályai a szüzsé változására vonatkozó tilalmat nem tartalmazták, a komikus – a közönséghez való pillanatnyi viszonya függvényében – szövegében is jobban eltávolodhatott az eredeti verbális kontextustól. Totò szöveggönyvhöz való kötetlen viszonya ugyanakkor nehézségeket okozott kollégáinak. Partnerei néha nem is tudták, hol fejeződik be a jelenet (Faldini–Fofi 1993: 110–111). De a mulattató etikája szerint – s Totò e mentalitást jellegzetesen képviselte – a közönség kegyeiért vívott egyedül lényeges harcban a komikusnak szakmai kötelessége a feladott poénlabdákat leütni, a színpadi testi-intellektuális feszültségben létrejövő szövegeket mint egyedül hiteleseket – akár az író által megírtakkal szemben – beépíteni a jelenetbe.

E teatrális nézőpontot képviselte Latabár is, akinek azonban 1948–1949 után vigyáznia kellett, hogy halandzsakreációiban mit enged meg magának „viccben” a színpadon. Hisz a szocialista realizmus populáris művészetre is kiterjedő hazugság- és tabukonstrukcióiban egy túl jól ülő poén veszélyes is lehetett.

1.3. Az előzetes esztétikai legitimáció hiánya

A hagyományos komikus deklarált másodrendűsége a populáris színházi műfajokhoz tapadó presztízshiányból ered. A színészpálya sokáig egyházi kiátkozást, polgári jogfosztottságot jelentett (Duvignaud 1993). Századunk első felében e „pária” jelleg, a magaskultúrából való kirekesztés már kevésbé volt nyilvánvaló, elsősorban mivel a színházi ipar sztárjainak jövedelemtermelő képessége felgyorsította presztízsnövekedésüket. Mind Totòban, mind Latabárban megmaradt ugyanakkor sikerük időlegességének, alsóbbrendűségének tudata. Ez, valamint a kereslet-kínálat által szabályozott szórakoztatóipari kulturális kontextusuk formálta a felajánlott munkaalkalmakat mindig elfogadó léttaktikájukat, ami Totò esetében az 1950–1960-as években már művészileg káros következményekkel is járt.

Az a szemlélet, amely rehabilitálta és befogadta a nemzeti hagyományba, sőt a kísérleti színház előzményei közé a hagyományos komikum műfajait és képviselőit, és amely

Olaszországban idővel a színházi kutatásokból az elit kultúrába, sőt a publicisztikába is „begyűrűzött”, lényegében Totò halála (1967) után nyert csak teret. Tehát a színeszi játék értelmezését a fizikai akció (s nem a szöveginterpretáció) kutatása jegyében megújítani kívánó – a kísérleti színházi mozgalmakhoz, illetve a Barba-féle színház-

antropológiához kapcsolódó – olasz teatrológiai kutatások mentették ki Totòt a lenézett „ötletgyáros” skatulyájából. Mégpedig oly módon, hogy a bohócok, a varietészínészek, a hagyományos komikusok játéktílusát – működésük közös alapelvei alapján – a hagyományos keleti előadóművészek testtechnikáihoz s a 20. század színészetét (nézetük szerint) megújító mozgás- és pantomimművészek hagyományához kapcsolták.

De Marinis a hagyományos komikum alternatívitasát megtestesítő modelljének s e modell alkalmazásaként felfogható jelen cikknek egyaránt az a célja, hogy értelmezze a hagyományos komikus színjátszás másféle művészi logikáját, valamint a kétféle játéknyelv értékkelvű szembeállításának kulturálisan konstruált jellegét. Ennek értelmében vizsgáljuk az előzetes esztétikai legitimáció hiányának következményeit is az 1930–1945, illetve az 1946–1960 közötti időszakban az olasz és a magyar kultúrában.

2. Saját tradíció

A hagyományos komikus történeti értelemben vett magánya azt is jelenti, hogy ebben az alternatív színházi szférában nincs kodifikált játékhagyomány. A színész a játékelemeket nem naturalisztikusan, imitációval teremti meg, hanem a szórakoztató kultúra öröklődő színházpoétikai fogásait egyéníti, csak rá jellemző ritmusmontázsba szervezi. Így bár egyfelől a hagyományos komikusok egyéni színpadi hatást keltő recepttel rendelkeznek, ennek kialakításához idézetként felhasználhatják más komikusok örökségét, s parodisztikus célból az elitkultúra elemeit is. Ami befogadói oldalról vagy az utókor szemében az alternatív komikus színjátszás egyetemes hagyományának tűnik, az a mulattatók számára csupán egyéni tradíciók diszkontinuus sora. Munkamódszerük a *bricolage*, a más komikusok által hagyományozott elemeket saját előadás-kontextusukban való teátrális hatékonyságuk alapján építik be a maguk hagyományába, vagy vetik el.

A saját tradíció ezen idézet és újítás dialektikáján alapuló fogalmának nem mond elment, hogy Totò pályája egy korabeli pantomimsztár maszkjának sikeres idézetével indult. Rövidesen kialakult azonban saját hagyományát a befogadók számára jelölő maszkja: a realiztikus színjátszásra s a gravitációra egyaránt fittyet hányó „fiktív test”, a Totò-figura, a külvárosi színházak, varieték „kaucsuktestű sztárja”.

Ha magunk elé akarjuk képzelni a Totò-figurát e legfényesebb, mára legendássá vált korszakában, a legplasztikusabb leírást Fellini szeretettel és csodálattal teli visszaemlékezéséből kapjuk: „Emlékeznek Totòra? Micsoda bámulatos, titokzatos jelenség! [...] Réges-régen, amikor először hallottam, semmit se tudtam róla, még a nevét se hallottam. [...] Betértem egy kis moziba a posta mögött, a film után revüműsort adtak, de mint mindig, most is azon nyomban magával ragadtak a szubrett gigászi méretei: a léggömbcsípejű hatalmas fekete nő Claudette Colbert-re hasonlított. Még arra is emlékszem, hogy hívták, mert gyönyöröket ígérő nevet viselt: Olimpia Cavalli. De szeretném újra látni! Éppen akkor érkeztem, amikor a film befejeződött, kigyulladt a villany, s a nézőtér füstösen, pilledten zsongott, majd kiabált, röhögött, egymást bökdöste, akár a bolondokházában. Leültem a mindenre kész haramiák közé, egyszer csak nyugtalanító cirkuszi zene szólalt meg, egyre hangosabb lett, örült, baljóslatú tarantella járta át a tomboló termet, ellenállhatatlanul bizsergetőn. A közönség izgatottan és mohón terpeszkedett el, s akkor felhangzott a jel, hogy kezdődik a szomjasan várt esemény. A

hangulat olyan volt, mint egy repülőtéren a felszállás pillanatában. Totò azonban nem jelent meg, a színpad üresen árválkodott... A nézőtér mélyéről került elő, minden fej lökészerűen fordult feléje. Tapsvihar, örvendező, hálás kiabálás fogadta, de olyan gyorsan siklott végig a nézőtér közepén húzódó folyosón, hogy alig tudtam szemügyre venni nyugtalanító kis alakját. Fekete frakkban, kezében gyertyával siklott elő, mintha kerekeken gurult volna, a keménykalap alól egy százéves gyerek, egy örült angyal káprázó tekintetű, végtelenül szelíd nagy fecskeszeme bámult ránk. Alomszerű könnyedséggel suhant el melletttem, s rögtön elnyelte a felugrálva ünneplő tömeg, mindenki hozzá akart érni, meg akarta fogni. Mikor újra felbukkant, már elérhetetlenül, a színpadon, megremevedett, szótlánul, simán ringott előre-hátra, mint egy keljfeljancsi, szeme forgott, akár a rulettgolyó. Aztán a fekete kis varjú elfújta a gyertyát, megemelte a keménykalap karimáját, s azt mondta: »Kellemes húsvéti ünnepeket!« Nem volt húsvét. Novemberben jártunk, s ő segélyt kérő, síron túli hangon beszélt.» (Fellini 1988:182–183.)

Totóban és Latyiban nemcsak virtuóz mozgáskultúrájuk közös, hanem az a titokzatos képesség, hogy a közönség érdeklődését és szimpátiáját magukra vonják. Ennek funkcionális magyarázata legpontosabban talán a színházantropológia „eltökélt test” fogalmával adható meg. Ez a hétköznapi viselkedéstől eltérő elvekre épülő testtechnikát, intellektuális és fizikai elemeket vegyítő preexpresszivitást jelöl.

2.1. Maszk

A 20. századi hagyományos komikum esetében a maszk nem álarcot jelent, hanem a színész által bizonyos ismétlődő külső attribútumokkal (jellegzetes viselet, mimika) s jellegzetes, ismétlődő játékelemek ritmusával és beszédmóddal rendelkező fiktív személyiséget. A maszk lényegében egy figurában megtestesülő „saját tradíció”, amit a komikus kimunkál s pályája során „használ”, illetve a közönség és a kontextus változásának hatására továbbépit.

Az olasz teatrológiában és színháztörténetben a maszk kifejezés máig él a *commedia dell'arte* – az első európai professzionális színházi forma – örökségeként is. Ebben a regionális sajátosságokat is hordozó alakok nemcsak jellegzetes fizikai sajátosságokkal rendelkeztek, hanem adott mentalitástípust is képviseltek. A generációs, osztály-, valamint regionális és dialektális sajátosságokkal felruházott maszkok tehát nem változtak szerepről szerepre, éppenséggel ismétlődő reakcióik alakították a *canovacciókat* (’rögtönzött vígjáték’). Olaszországban az efféle figuraépítési elven nyugvó színjátékforma több változatban is fennmaradt, így még az 1960-as években is minden erőltettség nélkül értelmeződött maszkként nemcsak a kutató, hanem a hagyományos komikus számára is az általa kialakított színpadi személyiség. Hogy Totò maszkja mennyire részévé vált az olasz nemzeti kultúrának, bizonyítja, hogy átértelmezve, kontextualizálva, „torzítva” a színész halála után is tovább élt egyes komikusok, illetve neoavantgárd művészek körében. A Latabár pályafutását fémjelző színpadi figura – maszk – nem épült bele ily módon a magyar színház-, illetve kultúrtörténetbe.

Goffredo Fofi a groteszk arcú, keménykalapos, kinőtt ruhájú, de cseppet sem gátlásos, önfeladó vagy életképtelen Totò-figura „összetevőit” a következőképpen azonosít-

ja: e maszk legközelebbi rokonságban a *commedia dell'arte* Pulcinellájával áll. Annak kettős – fizikai és absztrakt – éhségét éleszti újjá a 1930-as évek olasz kispolgári kontextusában (Fofi 1993). Míg a Latabár-maszk alkalmazkodott az operett táncos-komikus szerepkörének szelídebb, konfliktuskerülőbb jellegéhez, addig Totò maszkja a *commedia dell'arte* végletesebb viselkedéstípusaiból – e közönség által is ismert s elfogadott szabályrendszerből – alakította ki sipító figurája agresszív cselekvésmoდეlljeit.

Goffredo Fofi Totò-maszk értelmezése egyfajta színházzsziológiai nézőpontot is érvényesít. A figura hatóereje nála nem választható el bizonyos társadalmi rétegek mentalitásformáinak képviselőjétől. A Totò-maszk hatásának titkát ő a tabu és önkorlátozás nélküli önérvényesítés, a határok áthágásának reprezentációjában látja. A maszk ilyen „anarchista imázsa” hozzájárulhatott Totò újrafelfedezéséhez is, mely éppen a neorealizmus patetikus és szentimentális, a művészetnek alapvetően tükrözőfunkciót tulajdonító divatját követően történt. A kritikus úgy vélekedik, hogy a Totò-maszk ideológiailag kétarcú, így az érte rajongó utókor káros kispolgári mentalitást is ünnepel, a Fofi által a populáris művészeti hagyományban magasabbra értékelt *sottoproletariato* (‘lumpenproletariátus’) színházi hagyományából származó kódokkal együtt: „az ideológia, amit [a kispolgár] kifejez, egy kétségbeesett életvágy gyümölcse, mely a beilleszkedést segítő gyökeresedett meg a mindennapi élet harcaiban, s melyet általános bizalmatlanság jellemez az ellenséges intézmények iránt... s kispolgári familiarizmus... A szolidaritás csak a legközelebbi rokonokra terjed ki... [a kispolgárság] az erkölcstelen és következetlen manipuláció és demagógia prédája.” (Fofi 1993:80.)

Ez az értékelés arról tanúskodik, hogy a munkásosztály kultúráját favorizáló művészetsszemlélet és kritika az 1950-es évektől nemcsak Kelet-Európában volt meghatározó hatású, hanem az olasz értelmiségi értékrendszerben is gyökeret vert. Fofi értékelése a baloldali ideologikus művészetkritika elveire épül. Interpretációjában minél közelebb áll a komikus játéka az „alsóbb osztályoknak” tulajdonított pozitív hagyományhoz, azt annál értékesebbnek tartja művészileg, illetve a komikus s produkciója abban az arányban veszít esztétikai értékéből, ahogy e legalsó szférától idegen mentalitásformák is kiolvashatók produkciójából. Ha elfogadjuk is azt az interpretációt, hogy Totò maszkjában a lumpenproletariátus „romlatlan” ízléséhez kapcsolódónak feltételezett hagyomány- és magatartásminták keverednek a szentimentálisnak, önzőnek tétélezett kispolgári vonásokkal, az már semmiképp nem tagadható, hogy mindkét réteg ízlése, elvárásrendszere része, sőt – igényei, eltartóképessege révén – alakítója volt a populáris kultúrának. Hisz épp e rétegek képviselői töltötték meg a varietéket, kabarékat, a színházi ipar eltérő presztízshelyszíneit. Ők akkor is Totò vagy Latabár játéktílusát kedvelték jobban, amikor az értelmiség, illetve az alsóbb társadalmi rétegektől jelszerűen elhatárolódni kívánó polgárság a sokszor sznobisztikus elemektől sem mentes divatot, vagyis a magaskultúra közvetítésére szakosodott polgári színházat részesítette előnyben, s korszerűtlenként lenézte a hagyományos komikusok előadásait.

Egy négy évtizedes pálya esetében feltétlenül érinteni kell a Totò-maszk változásának problémáját is. A nápolyi „kis” színházi formák és az 1920–1930-as évek varietéinek hatására kialakuló alapmaszk – a fékezhetetlen mozgású és szabadságú „kérlelhetetlen” marionett – a háború utáni időszak eltérő társadalmi klímájában átalakult. A „neorealista fordulatot” a Totò-maszk esetében Fofi két össze nem illeszthető művészi minőség (a hagyományos komikum és a társadalomelemző filmtípus) sikertelen összebékítési kísér-

letének tartja. E filmforma mentális keretébe való illeszkedéshez Totò meghatározó művészi sajátosságainak (szólistaság, stilizált játékmód, saját tradíció) kellene feloldódnia az egyébként filmtörténeti jelentőségű olasz neorealizmus amatőröket szerepeltető, hétköznapi kisembert ábrázoló törekvésében. A neorealista filmek tehát – a sematikus komédiákhoz hasonlóan – kettős identitással rendelkeztek, kétféle művészi gondolkodás-mód lenyomatát őrizték.

S ha a Totò-maszk legplasztikusabb megjelenítését Fellini adta, akkor legpontosabb funkcionális meghatározását a neorealista film közegében szintén egy rendezőnél, Pasolininél olvashatjuk. Ő a kordivatot megelőzve még életében felfedezte Totòt a „magasművészet” számára, s szerepeltette két filmjében is annak ellenére, hogy az általa reprezentált, részben kispolgári, részben arisztokrata magánemberi meggyőződéssel egyáltalán nem szimpatizált. Mégis egyszerre kritikai és alkotói szemszögből volt képes láttatni a Totò-figura lényegét s e komikus játéktípus perspektíváit: „Egy komikus annyiban létezik, amennyiben egyfajta klisé tud magából létrehozni, elkerülhetetlen, hogy egy szelekciót végrehajtva kijelölje a kört, melyen belül operálhat. Totò is klisé csinált Totóból, ez elkerülhetetlen pillanat egy komikus létrejöttéhez. E klisé határai, a pólusok, melyek között a színész működik, nagyon szűkek. Totò határait egyfelől Pulcinellasága, »csont nélküli marionett« jellege jelenti, másik oldalról pedig egy jó ember, egy jó nápolyi – mondhatnám neorealista-realista, valóságos képe. De e két pólus rendkívül közel van egymáshoz, olyannyira közel, hogy lehetetlen egy jó, édes, nyájas [...] nápolyira gondolni, anélkül hogy elfeledkeznénk marionett jellegéről, s elképzelhetetlen egy Totò-marionett anélkül, hogy ne lenne jó nápolyi lumpenproletár is egyben... Mikor azt mondtam, hogy minden komikus egyfajta abszolút figurát alakít magából, stilizál, klisé csinál magából, ezzel azt akartam mondani, hogy a komikus létrehozza önmagát, kitalálja önmagát, tehát nemcsak kommunikatív és funkcionális, hanem egy esztétikai szintű és jellegű poétikai, művészi operációt hajt végre. Tehát attól a perctől, hogy Totò megalakította s kitalálta önmagát, állandóan folytatja e kitalálási tevékenységet: kitalálói műve folytatódik, nem áll le akkor sem, ha egy másik alkotó invenciójába helyeződik bele. Magától értetődően mindig feltalál és alkotó, mindig művész, akármilyen filmbe kerül. Ha egy művészfilmben játszik, nehezen különíthetők el a komikus invenciójának pillanatai a rendezőtől, ha azonban egy közepszerű vagy rossz filmben, akkor ez sokkal könnyebb.” (Faldini–Fofi 1993:294–295.)

Latabár maszkjának értelmezéséhez nem áll rendelkezésünkre a kritikai, publicisztikai szintet meghaladó interpretáció. Ennek nemcsak az az oka, hogy a magyar populáris színházi hagyomány színházelméleti, művelődéstörténeti, teatrológiai felderítettsége jóval elmarad az olaszétól. Közrejátszik az a mozzanat is, hogy Latabár színpadi karrierje az operettek és zenés vígjátékok komikus szerepkörének kereteiben alakult, neki tehát Totónál jobban bele kellett illeszkednie egy dramaturgiai keretbe, maszkja kevésbé lehetett független. Az a visszatérő kritikusi vád azonban, hogy Latabár minden szerepében „önmagát ismétli”, önmagában indokoltta teszi az általa kreált figura jellegzetes mentalitásának vizsgálatát. Maszkjának alakulása már „színészdinasztiabeli” tagsága miatt is különböző Totòétól. Latyi gyakran szerepelt testvérével s pályája elején még apjával is, s a családtagok sokszor építettek – a közönség által is ismert – rokonságukra, egyfajta többletkomikumot teremtő, belterjes intim szférába emelve a hálás nézőket. Nyilvánvaló például a Marx fivérek és a Latabár fivérek produkcióinak funkcionális rokonsága is,

hisz számaik humorforrása és szüzségenerálója a testvérek egymástól eltérő külsejű és mentalitású, de előadások sorában visszatérő maszkja volt. A jelenetek alakstruktúrájában mindig ugyanazé a családtagé volt az irányító komikus szólama. Funkcionálisan nem, legfeljebb tematikus variációiban változott a mellékszólamokat biztosító testvérek szerepköre is.

Latabár maszkjának létrejöttében döntő volt táncos-koreográfus múltja. Barba színházantropológiájának terminológiájával szólva már színészi pályája kezdetén rendelkezett a színpadi előadóművészre jellemző „eltökélt testtel” (*decided body*) (Barba–Savarese 1991). Külföldi mulatók közönségén tesztelt, stilizált fizikai akcióelemekből komponált virtuóz játékmódja hazatérte után, az 1930-as években, sokkolta kissé a komikumban is realiztikusabb stílushoz szokott magyar közönséget. Ugyanakkor Latabár *tipo fissójának*³ kezdettől lényegi meghatározója volt a verbális humor is. Talán a magyar színházművészet nyelvvédő eredete volt az egyik oka annak, hogy sok kabaréjelenet hatásmechanizmusa kizárólag verbális humorforrásokra épít. Hacsek és Sajó fel sem áll a kávéházi asztal mellől, csak típus- és műveltségbeli különbségükből eredő nyelvi félreértéseik sorozata gerjeszti a humort. Vizsgálatra érdemes, hogy e „blódlihagyomány” miként függ össze a magyar operettlibrettó sajátosságaival. Latabár maszkjának specialitása mindenestre az volt, amint az alábbi értelmezés is utal rá, hogy az erősen stilizált szószint és a gesztusszint a játék egyidejűségében egymásra vonatkozódott, így fokozva a komikus hatást.

„Dramai értelemben vett embertípust vagy egyéniséget azonban nem alakít soha. Az igazi nagy komikus színész minden szerepében önmagát adja, a saját karakterét. Ez a karakter azonban sokféle vonásból alakul ki. Törékeny alakja, csupa ideg érzékenységgű, hirtelen-gyors mozgású mozdulatainak, gesztusainak, burleszkien groteszk volta a magyar komikus színészek között különleges helyet biztosított Latabár számára. Azonban sem testalkata, sem arckifejezése nem komikus önmagában, mint a legtöbb komikus epizódszínészé. A komikus összhangot maga teremti meg rendkívüli mimikája, mozgása és szövegmondása között, s a háromféle komikus forrás játékában egymást erősítve hozza létre a komikus hatást... Azt hiszem, művészetének titka abban rejlik, hogy minden szerepében és alakjában a legősibb komikus embertípust, a clownt testesíti meg. Clownnak lenni: nem szerepkör számára, hanem adottság. Nem színészi produkció, hanem filozófia, sőt létforma.” (Szalay 1972:290.)

Molnár Gál (1982) Latabár családról írott könyve, melyben a Latabár-maszk legrészletesebb értelmezési kísérlete található, kapcsolódott ahhoz az európai törekvéshez, mely az 1960-as évek végétől a szórakoztató kultúra műfajainak és személyiségeinek újrafelfedezését s rehabilitációját célozta. Magyarországon ugyanakkor a szocialista realizmus deklarált értékrendjében alacsonyán álló szórakoztató műfajok újraértékelési kísérlete nemigen építhette be a nyugati populáris kultúrakutatás marxista társadalomtudományba nem mindig illeszkedő paradigmáit. Molnár Gál könyve – e korlátozottságával együtt – egyedüli kísérlet arra, hogy egy komikus színpadi maszkjának jelentést tulajdonítson, s az interpretációban ne csak szerepeit, hanem állandó típusának fizikai és mentális tulajdonságait is figyelembe vegye. Molnár Gál elsősorban a Latabár-maszk védekező alapmentalitását emeli ki: „A félelem komikus dalnoka volt. A középosztály félelmeit testesítette meg színpadi bohóc-számaiban. S azért volt mestere a félelem különböző árnyala-

tú komikus ábrázolásainak, mert ő maga kitanulta a félelem minden formáját.” (Molnár Gál 1982:360.)

Ahogy Totò maszkjának a *sottoproletariato* hagyományaihoz kapcsolódó megvesztegethetetlen radikalizmusa szolgált a figura „haladó” jellegének biztosítékául, úgy Molnár Gál értékelésében egyfajta passzív rezisztencia teszi a figurát a külvilág kritikusává: „annak árán képes megőrizni önmagát, ha kizárja figyelme köréből a külső világ történeteit. Miközben ez a figyelmetlenség önző vonásokat is tartalmaz, mégsem érezzük kártékonynak, inkább a védekezés vonása áll előtérben, jóllehet, önvédelme egy szubjektív-idealista strucchoz hasonlít, és korának polgári életérzését testesíti meg. Méltánylandó azonban, hogy ez a latabári nemtörődöm védekezés jókora adag kritikát is tartalmaz. Korántsem a minden rendben van elsimító idilljét sugározzák szerepei, ellenkezőleg: a semmi sincs úgy, ahogyan kellene és minden a feje tetején áll érzését fejezi ki.” (Molnár Gál 1982:407.)

A fenti értelmezés az 1990-es évekből nézve inkább az 1970-es évek ideológiai kompromisszumkényszeréről tudósít, melynek értelmében Molnár Gálnak is, noha már nem kellett munkáját teljesen a szocialista realizmus paradigmarendszerében felépítenie, utalni illett az osztályszempontú, marxista értékrend e területen is alkalmazható voltára.

3. Karneváli intertextualitás

A hagyományos komikus intertextualitásán De Marinis annak vizsgálatát érti, hogy a komikus milyen test- és szövegtechnikák forrásaiból meríti játéka elemeit. Míg a polgári színészre ebben a tekintetben az *egynyelvűség* és a *konformizmus* jellemző, addig a hagyományos komikusra a *nem virtuóz többnyelvűség* és a *dekonstruktív-parodisztikus jelleg*. A *többnyelvűség* itt azt jelenti, hogy több színházi-előadói nyelvet (tánc, ének, pantomim stb.) is képes alkalmazni. E stílári szinkretizmussal szemben a polgári színész szinte büszke korlátaira, az elit kultúrát reprezentáló interpretatív tehetségével nem fér össze a szórakoztatás nyelveiben való jártasság. A komikus *nem virtuozitása* pedig arra utal, hogy e külön műfajként is funkcionáló technikák számára a teátrális hatáskeltés részelemeivé válnak.

Totò például pantomimesként indult, varietékben adott elő csupán mozgáskoreográfiára épülő „néma” jelenetet. Az ő nem virtuóz többnyelvűségének legjellemzőbb eleme tehát a pantomim volt. Ugyanakkor nem volt szerző-író, mint a kor olasz hagyományos komikusai közül sokan. Vivianitól s a szintén nápolyi Eduardo de Filippótól eltérően Totò inkább mások kanavászait alakította a színpadon, ily módon inkább improvizációs képessége értelmezhető külön nyelvként. Az improvizáció Latabárra is jellemző, de az ő rögtönzései a szószint poénosítására is kiterjedtek. E színpadi nyelvi kreativitása csak a pesti humoreszk, blóddli, kabarétágabb kulturális kontextusában vizsgálható majd eredményesen. Latabár nem virtuóz többnyelvűségének meghatározó faktora mégis a tánc marad. (Dolgozott koreográfusként is.) Hagományos komikussá válását a szónak abban az értelmében, melyet jelen cikk kíván boncolgatni, Latyi talán épp annak köszönheti, hogy a hazai operettszínházakba kezdetben nem fogadták be. Hisz 1927-től a külföldi lokálokban, *számokban*, s nem egész darabon átívelő *szerepek*-

ben kellett gondolkodnia. Nyelvi akadályok miatt nem hétköznapi testtechnikáját, a virtuóz táncot kellett tökéletesítenie, hogy az e közegeben egyedüli értékmérő, a közönségsiker létrejöhesse.

3.1. A kortárs színházi magaskultúrához való viszony

Ha De Marinis modellje alapján arra keresünk választ, hogy miként kapcsolódik e komikus karikatúrisztikus, szatirikus, esetleg karneváli szemlélete egyfelől a kortárs valósághoz, másfelől a kortárs „elit” színházhoz, érdemes abból az 1930-as évekre kevésbé és státskülönbségből kiindulni, ami a populáris komikum színházi műfajainak és képviselőinek hagyományosan kijárt. Magyarországon az operettel foglalkozók állandó védekezési kényszere mellett mindmáig meghatározó a „vidéki” és a „fővárosi” színészi státus közötti presztízskülönbség is. Rátonyi Róbert 1960-as években íródott *Operett* című kétkötetes munkája jó néhány példát szolgáltat a magyar színházi szakmába, publicisztikába, kritikába szinte belekövesedett szemléletre, miszerint egy színész végső értékelését az határozza meg, sikerül-e „Pestre szerződnie”. E fővárosi és vidéki színészi státus közötti áthidalhatatlannak tűnő hierarchikus különbség még a komikus és polgári színész megkülönböztetésnél is erősebb.

Olaszország regionalitása, az utazó produkciók rendszere miatt e megkülönböztetés ott kevésbé volt éles. Logikus lenne tehát, hogy az „átjárhatatlanabb” magyar struktúra váltson ki erősebb parodisztikus komikusi indulatokat. Ezzel szemben inkább Totò figurájában fedezhetők fel a karneváli hagyomány féltelenebb elemei. Pénz- és kultúra-hiányát kiegyenlítő a Totò-maszk búntudat és szégyenérzet nélküli agresszivitással harcol szükségletei kielégítéséért. Végtelensége, lelkiismeret-furdalás nélküli ügyeskedése megkérdőjelezi a polgári színház szentimentális közmegegyezését. E szemtelenség, a társadalmi határok figyelmen kívül hagyása egyben sikerének egyik titka. E konvenciót felrúgó mentalitás dicsőítése történetileg is jellemző a hagyományos komikum művelőire.

Totò és Latabár paródiáinak legbiztosabb sikerforrásai az átöltözéses számok voltak. Totò pincérnőként, menyasszonyként, Latabár egyik legnagyobb színpadi és filmsikerében, az *Egy szoknya, egy nadrág*ban vérbő spanyol hölgyként komédiázott. Totò kísérlet- és marionettparódiái már a karneváliság ősbibb forrásaihoz kapcsolódtak. Latabár esetében a paródiaműfaj – érthetően – inkább háború előtti korszakára jellemző, míg Totò 1950-es évektől forgatott filmjei szüzséjének alapötlete épül gyakran paródiára. A Totò-paródiák forrásaiként – a kor aktuális médiaszenzációi mellett – a klasszikusok szolgáltak, melyek az olasz magaskultúra körein kívül is kellően ismertek voltak ahhoz, hogy paródiájuk hatékonyan működhessen. Ráadásul e klasszikus figurák jól illettek a dölyftől sem mentes Totò-maszkhoz.

Totò esetében, kora színházi magaskultúrájához fűződő viszonya értékelésében döntő, hogy a támadások, a népszerűségvesztés idején sem kívánta soha elhagyni, megtagadni maszkját, hagyományos komikusi alternatívását. *Ars poeticája* hasonló Latabaréhoz, aki szintén makacsul ismételte, hogy szakmai ambíciója „mindössze” a közönség megnevettetése. Lemondott tehát arról, hogy a színházi magaskultúra befogadja:

„Meg kell mondanom, hogy én ezeket az olcsónak minősített hatásokat néha napokig, hetekig érelem. Sok álmatlan éjszaka eredménye egy ötlet, egy fintor vagy gesztus. Miért olcsó hatáskeltés ez? Tovább haladok régi utamon. Azt csinálom, amit szeretek, amit tudok, amiben hiszek! Ehhez a közönség szeretete ad erőt.” (Latabár válasza Tabi Lászlónak a *Fel a fejjelre*, a Szabad népben megjelent kritikájára. Idézi Molnár Gál 1982:368.)

Latabár paródiái – a magyar operett szelídítő kontextusában – nélkülözték a szélsőséges karneváli vonatkozásokat. Nála mind a tágabb társadalmi, mind a szűkebb polgári színházi utalásokat illetően kevésbé érzékelhető a kritikai attitűd. Pályáját a maga számára egyedül megfelelőnek tartott – szórakoztató színházi – közegben kívánta folytatni, másféle színházi hagyományokat azonban nem bíralt. Nem is igen lett volna fóruma hozzá, hisz a populáris színház műfajai a szocialista kultúrpolitikában, legalábbis deklaráltan, „túrt” s nem „támogatott” műfajok voltak. (Ugyanakkor ezen alacsonyabbrendűséget erőltető elit állásponttal szemben az operett valós befogadói értékelése mutat, hogy a nézők az 1954-es premiertől évekig egész éjjel sorban álltak a legendás budapesti *Csárdáskirálynő* jegyeiért. Ezt a Szinetár Miklós által rendezett előadást egyébként megszakításokkal 1970-ig tartotta műsorán az Operettszínház.) Latabár operett melletti kiállása nem nyert támogatást az úgynevezett művészsínház szférájából sem, hisz a vizsgált időszakban a magyar rendezői színház képviselői egy, a színészek a koncepcióhoz képest alárendelt szerepet szánó társadalomkritikai előadásmodellre törekedtek kimunkálni, így aktuális művészi érdekeikkel szemben állt a „szólista” komikusok védelme.

4. Bizonytalan színész-néző viszony

A hagyományos komikum műfajainak otthont adó mulatókat, színházakat az előadást nem társadalmi, hanem szórakoztató fogyasztási alkalomnak tekintő nézők töltötték meg, akik nem méltatták figyelemre vagy kifütyülték az igényeiknek megfelelni nem tudó mulattatókat. Így a komikus, már csak önérdéből is, a közönséghez fűződő „viszonyán dolgozott” elsősorban, míg a polgári színész – presztízse s a dobozszínház konvenciója következtében – az előadás konvenciója szerint megfeledezni látszott a közönségről, s elsősorban szerepe hibátlan interpretálására koncentrált. A hagyományos komikum alternativitásának újabb eleméhez jutottunk annak megállapításával, hogy e közegben a néző válik az előadás alanyává és tárgyává. Latyi és Totó közönséghez fűződő kapcsolata, az hogy a befogadói reakciót teszik a produkció fő értékmérőjévé és inspirációs forrásává, alapvető hasonlóságokat mutat. A néző-színész viszony mindkettőjük számára hibátlan kommunikációs csatornaként működött. S hiába kényszerült Latabár az 1950-es években a magyar operetthagyománytól idegen, „átpolitizált” operettekben is játszani, hiába igyekezett őt a kritika Sztanyiszlavszkij-módszer szerint dolgozó realista színésszé átgyúrni, a közönség éppen megőrzött hagyományos komikus eszköztára miatt maradt hűséges hozzá. Egy durva kritikára így válaszol a Népszabadsághoz küldött olvasói levélben: „Valamit talán még az itthoni népszerűségemről. Turnéim során a legtávolabbi falvakban becenevemem szólítanak, a szeretetnek olyan jeleivel találkozom, hogy nem tudok erről meghatottság nélkül beszélni. Az Operettszínházban a közönség min-

den egyes megjelenésem alkalmával megkülönböztetett tapssal fogad. Én nem érzem, hogy elpártol tőlem a közönség... Szeretném, ha az igen tisztelt, de általam nem ismert cikkíró egyszer karon fogva végigsétálna velem a pesti utcán. Meglepődne attól, hogy gyalogjárótól autóbusz utasig, a sarki rendőrön túl gyerektől aggastyánig, milyen derűtől sugárzó arccal fordulnak felém a szívek. Nem, én úgy érzem, a közönség nem pártolt el tőlem. Szeretnek engem, és én is szeretem őket.” (Molnár Gál 1982:293–294.)

4.1. Fiktív test

E különleges népszerűség eléréséhez Totònak és Latyinak teátrálisan valami különlegesen hatékonyat kellett produkálni a színpadon. Ennek megközelítéséhez fontos annak tisztázása, hogy a hagyományos komikusnak nem a geg (a verbális poén), hanem a „test műviesítése” (*artificillizzazione extraquotidiano del corpo*) az alapvető színpadi fegyvere” (De Marinis 1994). E stilizált mozgásnyelv lényegében ugyanolyan – a hagyomány által is formált – testtechnika, mint a *commedia dell’arte*, a klasszikus balett vagy a pantomim. A hagyományos komikus e színpadi testi viselkedése – elveiben és gyakorlatában – egyaránt különbözik a polgári színésztől, akinek színpadi jelenlétére döntően a statikus testegyensúly s a naturalista játékmód a jellemző. De Marinis modellje annyiban is relevánsnak bizonyul, hogy cáfolja a komikusok állítólagos spontán játékról alkotott közhelyes elképzelést.

A „test műviesítése” fogalom pontosabb értelmezése érdekében érdemes áttekinteni az Eugenio Barba nevével fémjelzett színházantropológia alapelveit, melyek kidolgozásában a Dániában (Holstebroban) élő olasz származású Barbával együtt több olasz teatrológus is meghatározó szerepet játszott. A színházantropológia ezen irányzata az előadásformát a színész-előadó testtechnikája felől vizsgáló, egyszerre elméleti és gyakorlati megközelítési mód, mely a színházi avantgárd 1960-as évekbeli hullámaihoz kapcsolódott. Kialakulásával áttételesen hozzájárult ahhoz, hogy az e tanulmányban is vizsgált hagyományos komikus játékmód rehabilitáltassék, sőt – gesztusra, fizikai akcióra alapozottsága miatt – a színjátszás olyan ősbibb formáihoz soroltassék, mint a polgári színház. Barba és Savarese *Színházantropológiai szótárának* alapelvei segítségével például funkcionálisan válik értelmezhetővé a Totò- és a Latyi-féle hagyományos komikum.

Először tágabb perspektívából közelítve azonban, a színházantropológia fő kérdése a színház és a hétköznapi élet viszonya. Ennek értelmezésében két alapirány különíthető el: Duvignaud, Turner, Schechner és Geertz a két szféra közötti analógiákat hangsúlyozza, míg a másik „tábor” (Grotowski, Barba) a különbségeket, amennyiben a színházi viselkedést „nem hétköznapiéként” (*extraquotidiano*, De Marinis 1994:99) határozza meg. Vizsgálataiban mindkét irány interkulturális, komparatív módszereket alkalmaz. Az általunk most közelebbről vizsgált utóbbi elsősorban azért, hogy távoli kultúrák előadói technikai összetetésével felfedjen „olyan kapcsolatokat és vonzódásokat, melyek tényleges történeti kontaktusoktól függetlenül alakultak ki” (De Marinis 1994: 101).

Barba a hagyományos technikák mestereivel végzett műhelymunka-kísérletek alapján a színészi technikák közös alapjaként a preexpresszivitás transzkulturális elveit tételezi, s a megfogalmazott négy elv mindegyike meghatározója a hagyományos komikus testi viselkedérepertoárjának is.

A Barba-féle elképzelésben az „egyensúly megváltoztatásának elve”, illetve annak kultúránként eltérő testtechnikában megvalósuló gyakorlata biztosítja a szükséges többletenergiát ahhoz, hogy a színész magára tudja vonni a néző figyelmét. Ennek érdekében le kell mondania a minimális erő kifejtéséről, s egyfajta „luxusegyensúlyt” vagy Étienne Decroux kifejezésével „egyensúlyhiányt” kell létrehoznia. Erre többféle technika is alkalmas, amelyek közös jellemzője, hogy mindig a nehézségi erő ellen kell dolgozni. A színpadi fizikai akció energiatelítettsége növelhető az „oppozícióelv” fizikai szinten való alkalmazásával, az „ellentétek táncának” megkonstruálásával is. Ez az „impulzus-ellenimpulzus” váltakozás Barba szerint interkulturális, éppúgy megvan a bali táncban, mint a Decroux-féle pantomimben. A „leegyszerűsítés elve” nem mond ellent az előzőeknek. Jelentheti nagy energiát követelő akció koncentrációját kis térben, illetve a test egy pontján. A negyedik transzkulturális elv, az „energiatékozlás elve”, mely látszólag kis eredménnyel járó nagy energiabefektetést jelöl. A Barba-féle színházantropológia tehát a színész speciális viselkedését törekszik leírni az előadásforma kontextusában. S e vonatkozásban az európai és keleti színpadi technikákat éppen a hétköznapitól eltérő testhasználat köti össze. Barba szerint tehát a játész *személyiségének egyedisége*, kulturális és társadalmi *kontextusának specialitása* mellett a hétköznapitól eltérő testhasználat az a legátfogóbb közös vonás, mely képessé teszi a színész-előadót a néző figyelmét magára vonó többletenergia koncentrálására és felszabadítására. Ha tehát a színész szellemi és fizikai értelemben egyaránt elsajátít egy testtechnikát, ha színpadi testi viselkedését „nem hétköznapivá” teszi, ezzel válik képessé színpadi energiája szabályozására. Az előadói, ezen belül a komikus színpadi jelenlét e felfogásban egy állandó energiamező-folyamat. A színész nem a testén vagy a hangján dolgozik, hanem az energián. Ahogy nincs olyan hangakció, mely ne lenne egyben fizikai akció is, úgy nincs olyan fizikai akció, mely ne lenne szellemi akció is egyben.

A színházi előadások meghatározó, a hagyományos komikum esetében is döntő kérdése, hogy a színész miképpen tudja játékában kiküszöbölni az előre tervezettségből eredő sablonjelletet, miként képes megteremteni a *kidolgozott spontaneitás* technikáját. Barba szerint a színpadi szituációk élővé varázslásában is a testtechnikák alkalmazása a leghatékonyabb. E technikák titkainak átadása Nyugaton a személyes – a Latabárok esetében családi, nemzedékek közötti, Totónál a nápolyi populáris színházi hagyomány képviselői általi – tapasztalatátadás és könyvek révén egyaránt történik, míg Keleten közvetlenül a mester által átadott tudás él tovább.

Mikor tehát De Marinis művésített színpadi viselkedést tart jellemzőnek a hagyományos komikusok játékára, azzal arra utal, hogy maszkjuk lényegében egy komikus hatásos kidolgozására szakosodott testnyelv. Tehát nemcsak egyes poénok vagy gesztusok eredetisége miatt emlékeznek a nézők évtizedek távolából is egy komikus alakításra, hanem a játék gesztusrendszerének, ritmusának aprólékos nyelvi kidolgozottsága folytán is, jóllehet ez sem a befogadás során, sem utólag nem tudatosodik feltétlenül a nézőben. Ha fizikai jellemzőiben meg kívánjuk idézni Totò speciális testtechnikáját, Sandro De Feo leírása visszarepíthet minket az 1930-as évek varietéibe: „akkor a test még fiatal és elasztikus volt, még élő és sürgős volt a közönség megérintésének, álmétkodásra készítésének vágya, akkor kellett volna látni őt, ahogy felcsapta a karjait, kezeit vállai felé meghajtva, mint egy szent indiai táncosnó, utána felsőtestét ellenkező irányba hajlította, fejét pedig ehhez képest megint ellenkező irányba, szeméi kifordultak, előreugró hegyes

álta szájával állt kontrasztban, ádámcsutkája örvénylő futásba kezdett mozgásba lendítve csokornyakkendője fekete pillangóját. Totò fantasztikus volt 27–28 éves korában e produkciójában.” (Faldini–Fofi 1993:243.)

Hozzá hasonlóan részben ellentétekre épült a Latabár-maszk művésített viselkedése is: „a mimikai reakciók mindig kétoldalasan jelentkeztek nála. Talán ez még a vásári mimus körülültségének öröksége volt. Utolsó szerepeiben hiányzott a jellegzetesen »latyis« mozgás, a kaszáló, egymást keresztező lábak és kezek, a keresztbe tett, bokából való ingások, az erős dülöngélések, hiányzott Latabár mozgásának vad marionettszerűsége és a kezeknek, lábaknak eufórikus szétszapottsága, amely egy folyton pörgő szélmalomhoz, ördögmotollához hasonlította őt.” (Molnár Gál 1982:295.)

Ugyanezt az imitatív hagyományt tagadó gesztikus egzotikumot őrizte meg emlékezetében Totóról Fellini is, aki a komikus játékát a bohócokéhoz hasonlította: „Az a valószínűtlen arc, az a szobrászállványról leesett s a művész visszaérkezése előtt sebtiben visszatett agyagfej, az a csont nélküli gumitest, az a marsbéli robot, az a lidércvidámságú nem e világi lény, az a rekedt, távoli, mély hang: oly váratlan, meglepő, sosem látott, valami olyan más volt, hogy a bénító csodálkozáson túl a teljes szabadság érzésével fertőzte meg az embert, lázadásra készítette: felejtse el, billentsen ki jogaiából minden tabut, sémát, szabályt, mindent, amit a logika engedélyezett, törvényesített. Mint az összes nagy clown, Totò is a teljes elutasítást képviselte, s a legmeghatóbb s legvigasztalóbb felfedezés az volt, hogy ebben az Alice Csodaországából kilépett Totóban az ember tüstént fölismerte az olaszok történelmét és jellemét, persze felnagyítva: éhségünket, nyomorunkat, Pulcinella tudatlanságát, kispolgári qualunquismusát,⁴ beletörődését, bizalmatlanságát, gyávaságát. Totò mulatságos holdbéli eleganciájával az aljasság és az aljasság meghaladásának örök dialektikáját testesítette meg.” (Fellini 1988:185–186.)

Latabár a realiztikus magyar színházi kontextusban kevésbé meghökkentő típust alkotott, színpadi viselkedésének stilizáltsága azért tűnt ki mégis, mert az lényegesen meghaladta kollégái játéknyelvének stilizációs fokát. De az vitathatatlan – különösen 1945 előtti szerepeiben – hogy nem a szerep viselkedésének hétköznapi logika szerinti indoklására törekedett, hanem jelenléte pillanatainak teátrálisan hatékony megkomponálására, a ritmusnak a gesztus és a poén szintjein való optimális működtetésére.

4.2. A sematikus komédia

A játék és a szöveg polgári színházzal ellentétesen alakult fontossági sorrendje miatt is érdemes kitérni a hagyományos komikumra jellemző stilizált játékmód és a szocialista országokban a zsdanovi kultúrpolitika idején feltűnő sematikus komédia, illetve operett viszonyára. Latabár pályájának fele ugyanis az ilyen átszabott, ideológiai nevelőeszközként alkalmazni kívánt ellenoperettek világában zajlott. Az 1950-es évekbeli népszerűsége annak volt köszönhető, hogy nem a kultúrpolitika üzenetét közvetítette. Sőt, ha megnézzük az akkoriban készült *Mágnás Miskát* vagy az *Állami Áruházat*, a mindenkori szövegkörnyezettől függetlenül Latabár alakításában az e fejezetben vizsgált „művésített testi viselkedés” elemeit érhetjük tetten. Latabár becsempészte tehát a nevelő szándékú ideológiai verbalizmus terhe alatt roskadozó szüzsébe a komikumot, csakhogy ezzel együtt kiiktatta a szocialista realista szüzsé ideológiai tétjét is. Ugyanakkor Latabár

épp e „mozdulatzenével”, a szöveg játékos poénsorrá alakításával s gesztussor alá rendelésével teremtette meg, hitelesítette azokat a figura- és jelenettoposzokat, tömegkultúrában tovább élő emlékképeket, melyek az 1950-es évek sematikus komédiáit a magyar populáris kultúra részeivé avatták a befogadói tudatban.

4.3. Improvizáció

Totò és Latyi játéktechnikáját a kritikai irodalomban sokszor rokonítják a *commedia dell'arte*-val, e hagyományhoz való kapcsolódást jelölve meg a működő közönségkapcsolat garanciájaként. Az utalás helytálló, amennyiben mind a hagyományos komikus játékmódját, mind a *commedia dell'arte*-t speciális testtechnikaként definiálhatjuk. Ugyanakkor a színpadi rögtönzés vonatkozásában is érdemes megvizsgálni a feltételezett rokonságot a hagyományos komikusok – esetünkben Totò és Latyi – és a *commedia dell'arte* színészei között.

Roberto Tessari, aki könyvet írt és filmet készített a műfajról, abból indul ki, hogy a *commedia dell'arte* egy diabolikus műfaj volt, mely a kulturális és vallási renddel szemben született és működött (Tessari 1981). Ugyanakkor a közhiedelemmel ellentétben nem a rögtönzésre épült; ellenkezőleg, a modern európai hivatásos színészet megteremtője volt. A „színházcsinálás” éppen a *commedia dell'arte* révén lett jogilag kénytelen-kelletlen elismert foglalkozássá. A piacterek nézői által kedvelt, ám a hatóságok és az egyház által támadott *commedia dell'arte* ugyanis profi közönségszórakoztatás volt. Eközben a kor „akadémikus színháza”, mely az elit képviselőinek időtöltése volt, a mai értelemben amatőrnek volt nevezhető. Míg az utóbbi a drámai szöveg deklamációjára épült, a *commedia dell'arte* hatékony színészi játéktechnikák összességeként definiálható, s ennyiben valóban elődje a hagyományos komikumnak. A vándortársulatok túlélését az üzleti siker határozta meg, s e piacnak való kiszolgáltatottság szintén hasonlított a kapitalista nagyvárosok kialakulásához kötődő varieté-, revü-, kávéházi színészek állandó egzisztenciális és szakmai veszélyeztetettségéhez. Ugyancsak közös vonás, hogy a *commedia dell'arte* maszkjait inspiráló hagyomány egyik eleme a karnevál, mely időleges anarchizmusával szintén közel áll a hagyományos komikum kulturális kontextusához. A *commedia dell'arte* annyiban is rokon a hagyományos komikummal, hogy mindkettő jelentős társadalmi ellenállással szemben működött. A *commedia dell'arte* esetében a közvélemény elítélte a színészeket feltételezett kicsapongásaik miatt, az egyház a maszkok használata miatt, az elitszínház művelői pedig az improvizáció miatt.

A *commedia dell'arte*-ban tehát jelen volt az improvizáció, amennyiben a színésznek joga volt a szabad recitációra. (E lehetőség a populáris színház művelői számára a későbbi évszázadokban nem volt mindig adott.) A *commedia dell'arte* színpadi hatékonysága – akárcsak a hagyományos komikumé – azonban nem a rögtönzésre, hanem a középkori szórakoztatásból átvett maszkok fizikai akciókban kifejeződő gegjeire, *lazzijaira*⁵ épült. E középkori mutatványosgyakorlatban kifejlesztett *lazzik* és *gegek* elemei a *commedia dell'arte* közvetítésével át is kerülhettek a hagyományos komikusok repertoárjába. A *commedia dell'arte* játékmódja ily módon a társadalom alsó rétegeinek szórakoztatási tradíciójából táplálkozott. Ugyanakkor a színészek által szabadon idézett szövegek magaskultúrába tartozó elemeket is tartalmaztak. A *commedia dell'arte* tehát Tessari

(1981) szerint felfogható kétféle kulturális modell – a magaskultúrabeli és a populáris elemek egymást motíváló – együttéléseként. Mivel azonban a maszkok állandó fizikai s mentalitásbeli jellegzetességekkel rendelkeztek, a *canovaccióknak*⁶ – a rögtönzések mellett – voltak állandó struktúrái is. Tessari szerint a szerelmesek és az öregek maszkjai mellett a legnagyobb szórakoztató potenciált a szolgák képviselték. A két szolga közül az egyik mindig intrikált, míg a másik mulatságosan hülye volt. Az utóbbit elsősorban a gesztus-komikum jellemezte. A hagyományos komikusok annyiban mindenképp örökösei a *commedia dell'arte* szolgamaszkjainak, hogy ők is a játék fizikai elemeit hangsúlyozzák.

E vázlatos jellemzésből is levonható az a következtetés, hogy a rögtönzés a *commedia dell'artéban* korlátozott jelentőségű, a közönséggel való bizonytalan kapcsolatban mindenképp másodlagos a nem hétköznapi testtechnikára épülő színpadi viselkedéshez képest, mely utóbbi a *commedia dell'arte* színészet a Totó- és a Latyi-féle hagyományos komikussal valójában összekötötte.

5. Degradáció

A 20. század elejétől az olcsó nyomtatványok, de főleg a mozi megjelenésével a populáris színház fokozatosan elvesztette korábbi meghatározó szerepét a szórakoztatóiparban. A hagyományos komikum teátrális hatékonysága az olasz régióban már az 1930-as évektől vesztett erejéből, de a feltűnő visszaszorulás a magyar és az olasz kultúrában egyaránt az 1950–1960-as években következett be. Az 1950-es évekre a színpadon a revüforma vált jellemzővé, a tánc és a látványos díszletek domináltak, a hagyományos komikus produkciója háttérbe szorult. A degradációt gyorsította, hogy a háború utáni időszak véleményformáló baloldali értelmisége lenézte a populáris szórakoztatás műfajait. Csak a tömegkultúra-kutatás fellendülésével, az 1960-as évektől enyhült e befolyásos közeg szigora a hagyományos komikum iránt.

Latabár és Magyarország esetében a hagyományos komikum hanyatlása irányába ható erők durvábban működtek, nemcsak ízlésbeli, hanem politikai és egzisztenciális támadásokat is jelentettek. A Latabár-féle játéksztílust már az 1940-es évektől több oldalról támadták. Bubik Árpád 1941-ben érkezett Berlinből igazgatónak az Operettszínházba, azzal a céllal, hogy a kor szellemében „megmagyarítja az operettet” (Molnár Gál 1982:350). Latabár e háborús feszültségtől kiélesedett ízlésterrorban a pesti zsidó humor megtestesítője, a nagyváros semmit komolyan nem vevő cinizmusának prototípusa lett. Bubik 1941-ben felmondott Latabárnak az Operettszínházban: „Az én színházamban nem kellene és nem lesznek Latabárok.” (Rátonyi 1984:34.)

A Bubik-féle színház ugyanis a mindenkori diktatúrák színházaihoz méltóan halálosan komoly volt, operettjei a krónikák szerint patetikusak, látványosak és humortalanok voltak, akárcsak néhány évvel később a sematikus operettek. Az igazgató így fogalmazta meg ars poeticáját: „Számúzni fogom az operettből a fölösleges viccelődést. A hallgatóság gyönyörködjk a szép melódiákban, ízléses ruhákban, mesteri rendezésben – a pesti viccelődésről pedig szokják le, az nem a mai világ hangja!” (Gál 1973:504.)

E „latabártalanítási” kísérlet a színházi ipar piaci szabadságát még nem korlátozó közegben kudarcba fulladt. Ugyanakkor a színész egyre kevésbé érezhette magát biztonságban ebben az új közegben, ahol a rasszizmusnak a politikában való eluralkodása

előtt még versengtek érte. Ez az ambivalencia – nézői elfogadottság s ellenszenv a hatalom részéről – mind az operettjátzás stílusára, mind Latabár személyére vonatkozóan csak mélyült a színházak államosítása, 1949. május 22. után. Latabár az 1950-es évektől olyan kulturális és színházi kontextusban működött, ahol gyanakodva tekintettek rá, mint az „idejétmúlt” egykori szórakoztatóipar képviselőjére, s kezdetben épp annak a műfajnak, az operettnak a megsemmisítő átalakítására törekedtek, melynek ő a sikereit köszönhette. Bár 1945 és 1949 között még megmaradtak a magánszínházak, az előadásforma ideológiai célú felhasználása, a színház propagandafunkciójának erősödése már előrevetette árnyékát, például a színészek háború alatti viselkedésének elfogultan kezelt „igazolási” ügyeiben, a Nemzeti Színház tagjainak önkényes megrostálásában, a színikritika hangjának fenyegetővé válásában. A hagyományos komikum műfajainak visszaszorulása a színházak államosításakor gyorsult fel. A központi párt- és minisztériumi irányítás egy – a magyar hagyománytól eltérő – komoly, patetikus operettízlést erőltetett; az új kultúrpolitikai és szakmai elit a magyar operett- és szórakoztató színházi hagyományt teljes egészében meghaladandónak állította be (Strasszentreiter 1996). Nemcsak az operettek szüzséjét bélyegezték korszerűtlennek, hanem „sablonosként” elítélték a hagyományos komikusok játéktípusát is. A politika és az új, szocialista realista ízlést agresszivitással hirdető kritika tehát – egyeduralmával visszaélve – azt deklarálta, hogy a magyar operetthagyomány s annak integráns része, a hagyományos komikus játékmód idegen az elnyomott osztályoktól, s hogy azok igazából új, hétköznapiokról szóló szocialista realista operettekre vágynak a régi álomvilág helyett. Holott a szórakoztató komikum színházától mulatóig ívelő variánsai igenis a népi, illetve a nagyvárosi alsóbb osztályokra jellemző populáris szórakoztató formákból nőttek ki, s e gyökereket mindvégig megőrizték. A háború előtt a pesti külvárosi bódészínházakban is az operettek aratták a legnagyobb sikert (Rátonyi 1984:96–97). A politika a szüzsé ideológiai kódok szerinti átértelmezésének követelésével tehát egy akkor még harmonikus néző-színész viszonyt igyekezett megrontani, a szocialista realizmus utópikus, senki ízlésvilágát nem képviselő követelményrendszerét (vö. Zsdanov 1949) a – hagyományos operettet mindvégig támogató – munkásosztály igényeként tüntetve fel.

A populáris kultúra frontján a felülről elrendelt ízlésátalakító forradalom összekapcsolódott egy szintén diktatórikusan elrendelt intézményátalakítással is. Az államosítással a populáris színházak közegében is egymás után bukkantak fel másféle kritériumok a produkciók színre állításakor és értékelésekor, mint a korábban egyedül meghatározó pénztári bevételben mérhető siker. A korszakra jellemző sznobéria jegyében a könnyűműfajt azáltal vélték csak némileg rehabilitálhatónak, ha kiemelik műfajai „haladó”, társadalomkritikai, népi eredetét. E Gáspár Margit írásaival fémjelezhető tendencia az „átideologizált”, függetlenségétől megfosztott színházi közélet újabb ambivalens, a hagyományos komikum degradációját elősegítő jelensége volt, melynek produktumait – az aktuális szituáció és politikai erőviszonyok függvényében – mind a hagyományos komikus tradíciójukhoz ragaszkodó színészekkel, mind a teljes politikai kontrollt követelő hatóságokkal szemben fel lehetett használni. Gáspár Margit *A múzsák neveletlen gyermeke* című könyve (1963) is egyszerre értelmezhető a háború előtti polgári-piaci színházi modell képviselőinek „átneveléseként”, az operett új identitással való ellátásaként, s a műfaj színpadon tartásáért végrehajtott mentőakcióként.

Történelmi távlatból – Burke gondolatmenetét elfogadva – mondhatjuk, hogy az operett átpolitizálása is ama erőszakosan végrehajtott hatalmi támadások sorába illeszkedett, melyek során a mindenkori elit a populáris kultúra műfajait, illetve világképét igyekezett a maga érdekeinek megfelelően átalakíttatni: „Az európai történelemben gyakran az elit, vagy az elit egy csoportja megpróbálta »megreformálni« a populáris kultúrát, más szóval először megpróbálta elnyomni azokat a viselkedésformákat vagy eszméket, amelyeket felforgatónak, erkölcstelennek vagy egyszerűen »bunkónak« tartott..., majd helyettesíteni akarta ezt egy új kultúrával, új tradícióval. Nem szabad, hogy a kitalálás kifejezés arra a következtetésre juttasson bennünket, hogy az eliteknek hatalmuk van az alávetett osztályok kultúrájának kedvük szerint való alakítására. Az európai populáris kultúra története azt mutatja, hogy a populáris kultúra rendkívül ellenálló, hogy a közemberek gyakran ellen tudtak állni a megreformálásukra tett kísérleteknek.” (Burke 1984:7.)

Összegzésként megállapítható, hogy e közvetlen közönségkapcsolatra építő színészi bravúrtechnika kétségtelenül vesztett erejéből a szöveggönyv előtérbe kerülésével, a szocialista realizmus elveinek alkalmazási kényszerével, a pátosz eluralkodásával, a színészi improvizációs szabadság csökkenésével. E jelentős kulturális kontextusbeli átalakítás gyökeresen megváltoztatta az előadások közvetlen kontextusát is (a játékszabályokat, a kritika és a rendező szerepét, a színházon belüli színészhierarchiát, a színészi díjazás elveit és mértékét, a dramaturgiai munkát stb.).

Nem változott a kritikai és szakmai támadások iránya 1956 után sem. A Latabár-féle komikumról s a populáris szórakoztatás egyéb formáiról mind az 1960-as évek végétől a rendezői színház felé törekvő szakmai elit, mind a véleményformáló értelmiség azt tartotta, hogy azok csökkentik a művészsínház produktumai iránti nézői fogékonyságot, és akadályozzák a magyar színház világszínházi tendenciákhoz való felzárkózását. E máig meghatározó elitértelmezés kontextualizálásához azonban azt is tudni kell, hogy 1956 után a kádári konszolidáció valóban ügyesen használta a komikus műfajokat és a népszerű komikusokat a rendszerellenes indulatok hatástalanítására. Az 1960-as évek végétől „jogosan” tűntek egyes operett-előadások vagy kabarék az izléstelenség és művészi igénytelenség melegágyainak a színházi reformnemzedékek tagjai számára (Mihályi 1984:187–194).

JEGYZETEK

* A dolgozat a Soros Alapítvány Bolognai programjának segítségével készült.

1. Ezen alternatív jelleg, illetve szimbolikus szembenállás az 1930-as évek Magyarországon azonban kevésbé érezhető, hisz ott az operett – populáris kultúra eredete és színházi iparba tartozása ellenére – már-már nemzeti műfajnak számít. A híres operettszerzők vagy az operettjátékszóra specializálódott Király Színház jubileumi reprezentatív társadalmi eseményekké emelkedtek (Rátonyi 1984:202).
2. A magaskultúrába tartozó és a vállalkozói rendszerben működő populáris színházak hatalom általi szimbolikus elkülönítése több évszázados európai hagyomány. Franciaországban például másféle tevékenységekre jogosító működési engedélyt adtak ki az államilag támogatott, a nemzeti

kultúrát reprezentáló művészínházaknak s – a gyakran a külvárosba vagy bulvárokra települő, nem privilegizált társadalmi rétegekbe tartozó közönségre építő – populáris színházaknak. Utóbbiak esetében megszabták az előadható darabok műfaját, sőt megtiltották a színpadi beszédet, e megkülönböztetéssel elősegítve – akaratlanul is, tehetnének hozzá – a középkori vásári mulattatóktól eredő virtuóz színpadi testtechnikák túlélését. A korlátozó szabályozás eredeti célja Franciaországban az volt, hogy a populáris színházak ne jelenthessenek konkurenciát a művészínházak számára, valamint hogy elkülönülő műfajaikkal, színészeikkel, közönségükkel tovább erősítsék a társadalmi rétegek elkülönülését. (Vö. McCormick 1992.)

3. *Tipo fisso (tipi fissi)*: a *commedia dell'arte* maszkjai.
4. A kifejezés az 1944-ben Guglielmo Giannini által alapított *L'uomo qualunque* (Átlagember) elnevezésű újság címéből ered. Az újság egy – az „átlagember”, a csendes többség, de elsősorban a társadalmi pozícióját fenyegetve érző kispolgárság véleményét tükrözni kívánó – elit- és politikaellenes mozgalom, a *Fronte dell'Uomo qualunque* szócsöve volt. Azt hirdette, hogy nincs szükség politikai pártokra, az állam tevékenységének a józan ész alapján megszervezett ügyintézésre kell korlátozódnia. Ebből eredően a *qualunquismo* kifejezés olyan magatartásformát is jelöl az olasz hagyományban, mely – a politikai pártokkal szembeni bizalmatlanság ürügyén – egyfajta társadalmi mozdulatlanságot, politikai és társadalmi kérdések iránti közönyt, érdektelenséget – ha nem is hirdet, de – képvisel.
5. *Lazzo (lazzi)*: a komikus maszkok rövid, a cselekménytől elkülönülő – szövegre, dalra, pantomimra vagy tánra épülő – magánszámait a *commedia dell'arte* előadásban.
6. *Canavaccio (canovaccio)*: a *commedia dell'arte* előadás (írásban) rögzített cselekményvázlata.

IRODALOM

ATTISANI, A., ED.

1980 *Enciclopedia del teatro del '900*. Milano: Feltrinelli.

BARBA, EUGENIO – SAVARESE, NICOLA

1991 *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of the Theatre Anthropology*. London: Routledge.

BURKE, PETER

1984 *Popular Culture between History and Ethnology*. *Ethnologia Europea* 14:5–13.

DE MARINIS, MARCO

1993 *Mimo e teatro del Novocento*. Firenze: La Casa Usher.

1994 *Capire il teatro*. Lineamenti di una nuova teatrologia. Firenze: La Casa Usher.

1995 *Il nuovo teatro. 1947–1970*. Milano: Bompiani.

DUVIGNAUD, JEAN

1993 *L'acteur*. Paris: Éditions Écriture.

FALDINI, FRANCA – FOFI, GOFFREDO, EDS.

1993 *Totò*. Napoli: Tullio Pironti editore.

FELLINI, FEDERICO

1988 Mesterségem, a film. Budapest: Gondolat.

FOFI, GOFFREDO

1993 Totò e Pulcinella. In Totò. F. Faldini – G. Fofi, eds. Napoli: Tullio Pironi Editore.

GÁL GYÖRGY SÁNDOR

1973 Honthy Hanna. Egy diadalmas élet regénye, Budapest: Zeneműkiadó.

GÁSPÁR MARGIT

1963 A műzsák nevetlen gyermeke. (A könnyűzenés színpad kétezer éve.) Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

MCCORMICK, JOHN

1992 Popular Theatres of Nineteenth Century France. London: Routledge.

MÉSZÁROS TAMÁS

1977 „A Katona”. (Egy korszak határán.) Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó.

MIHÁLYI GÁBOR

1984 A Kaposvár-jelenség. Budapest: Műzsák Közművelődési Kiadó.

MOLNÁR GÁL PÉTER

1982 A Latabárok. Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben. Budapest: Népművelődési Propaganda Iroda.

MUKERJI, CHANDRA – SCHUDSON, MICHAEL, EDS.

1991 Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspective in Cultural Studies. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press.

PASOLINI, PIER PAOLO

1993 In Totò. F. Faldini – G. Fofi, eds. 294–297. Napoli: Tullio Pironti Editore.

RÁTONYI RÓBERT

1984 Operett. Budapest: Zeneműkiadó.

STRASSZENREITER ERZSÉBET

1996 Dokumentumok az ötvenes évek színházi életéből. Színháztudományi Szemle 30–31:233–249.

SZALAY KÁROLY

1972 A geg nyomában. Budapest: Magvető.

TESSARI, ROBERTO

1981 Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra. Milano: Mursia.

ZSDANOV, A. A.

1949 A művészet és filozófia kérdéseiről. Budapest: Szikra.

GYÖNGYI HELTAI

The comic acting of Totò and Latyi: a model of theatre anthropology

The 20th century version of the traditional comic acting (De Marinis, 1994) represents an alternative way of making theatre opposed to the realistic-imitative tradition. It is connected to special popular genres and special institutions (café chantant, revue, variety, and operetta). This popular acting tradition emphasises the unique expressive personality of the comedian-craftsman opposed to the text-centred imitation style. On the level of the immediate performance context the article will discuss its different approach to the dramatic material, its special performance techniques and its special relationship with the audience. The changes of this comic acting style in the 1930s–60s will be shown in a parallel artistic biography of Kálmán Latabár (Latyi) and Antonio De Curtiz (Totò). They are determining figures of this comic acting style in Hungary in Italy as were Chaplin, George Robey, Fred Karno, Stan Laurel, Oliver Hardy in the music hall, or the Marx brothers or Eddie Cantor in the American vaudeville tradition. The article examines this popular acting style from functional points of view, based on the model proposed by Marco De Marinis. The components of this model are: the comedian's "loneliness on stage", the comedian's "auto-tradition", his "pluri-lingual capacity" and his "carnivalistic intertextuality".