

## A „HAGYOMÁNYOS KOMIKUS” JÁTÉKMÓD TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KONTEXTUSA

Példák: Antonio de Curtis (Totò, 1898–1967) és  
Latabár Kálmán (Latyi, 1902–1970)

Antonio de Curtis (Totò) és Latabár Kálmán (a „kis Latyi”) egy speciális színpadi játékmód, komikus hagyomány megtestesítőiként jelennek meg e cikkben. Maga a *hagyományos komikus* játékmód, egy a polgári realiztikus-imitatív tradícióval szembenálló, speciális műfajokhoz (café chantant, revü, varieté, operett) kötődő alternatív színházcsinálási mód, mely különbözik az elitkultúrába tartozó realista színész játékmódjától, mind drámai anyaghoz való viszonyában, játéktechnikájában, mind a nézővel való kapcsolatában. A hagyományos komikum specifikumának, színpadi működésének vizsgálatára Marco De Marinis alkotott egy teatrológiai modellt, melynek összetevői: színpadi magány (szólista elhivatottság), saját tradíció, nem virtuóz többnyelvűség, karneváli intertextualitás, a nézőkkel való nem garantált kapcsolat (De Marinis, 1994). E kategóriák értelmezését Latyi és Totò pályájára vonatkozóan egy másik írásban már elvégeztem<sup>1</sup>, e kör egyébként is meghaladná e rövid cikk kereteit. Itt csupán a hagyományos komikum problematikájának történeti kontextualizálására szorítkozhattam két részterületen, az amerikai filmtudományban, illetve a művelődéstörténetben. Átfogóan tehát még arra sem térhettem ki, hogy a hagyományos komikusok értékelése az 1930-as 60-as években milyen egyéb értelmezéseket inspirált a humán- illetve a társadalomtudományokban.

Latyi és Totò életének és pályájának meghökkentő párhuzamai tehát a színház- és társadalomtudományok sokféle módszerével vizsgálhatók. A populáris kultúrába tartozó, intenzív közönségkapcsolatra építő komikus-játékmódjuk rokonsága nyilvánvaló, mivel a szó helyett a *fizikai akcióra* épülő játékmódjuk funkcionálisan hasonlóan működött. Műfajaik ugyanakkor különböztek. Latabár elsősorban az osztrák-magyar sikerműfaj, az operett táncoskomikusaként működött, míg Totò főleg varietében és revüben szerepelt.



Meghökkenítő módon hasonlít először is visszafogott magánéleti és féktelen színpadi személyiségük gyökeres eltérése. Totò hétköznapi mentalitását meghatározta származásához való bonyolult viszonya. Az arisztokrata Giuseppe de Curtis törvénytelen fiaként született a rangra, de a törvényes származásra is sokat adó Nápolyban. Gyermekkorától meg kellett birkóznia egyfelől a szégyennel, másfelől azzal a kettős perspektívával, amit az arisztokrata família ígérete és a kegyetlenül ítélő nápolyi külváros realitása jelentett. A családi legenda szerint gyermekkorában „papost” játszott anyja örömeire, hisz kétes származása bélyegét ekkortájt csak ezzel, illetve a katonai pályával lehetett lemosni. Nem volt azonban jó tanuló, inkább jó megfigyelő s ügyes utánzó. Kémnek csúfolták gyerekkorában, mert sok mindent kifigyelt a mellékutcák világának titkaiból. Totò nem származott ugyan színész-családból mint Latabár – de teatralizált hétköznapijaival, gazdag, rétegezett populáris színházi hagyományával, szerelemes dalaival – Nápolyt tágabb teátrális famíliájának tekintette. Stefano de Matteis *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*. (Az élet tükre. Nápoly: a színház városának antropológiája) című kötetét olvasva nyilvánvaló, hogy e délolasz város hétköznapi élete, s társadalmi rétegek szerint megosztott populáris színházi kultúrája mennyi szálon összefüggött. Nápoly tehát teátrális hagyományával is meghatározó volt Totò számára.

Latabár kicsi korától a kulisszák mögül leshette el a színészi hatás-keltés titkait. Megtapasztalhatta azonban a komédiáslét nehézségeit is, hisz bár ő „törvényes” család fiaként született, de komikus papája külön élt, s Kálmán nélkülözésben töltötte gyermekkorát anyjával és testvérével, a később szintén színész Árpáddal.

Mindkettőjükre jellemző volt a komikus pályára iránti teljes elkötelezettség. Totò nem is volt hajlandó más mesterséget tanulni, ha volt egy kis pénze, elment megnézni kedvencét, Gustavo De Marcot, a nápolyi mimust. Számait betanulta s e paródiákkal lépett fel először családi körben, majd a külváros színpadain. 1922-ben, mikor szülei után Rómába költözött, képes volt naponta átgyalogolni a városon, hogy Umberto Capece társulatában fizetség nélkül felléphessen kis pantomim szerepekben. Utána próbálkozott a *Teatro Dioclezianoban*, de első sikerét Giuseppe Jovinelli legendás Guglielmo Pepe téri színházában aratta.

Immár jelentős bulvárszínházi sikereit követően kialakult, hétköznapi viselkedését meghatározó „herceg image-a” abból táplálkozott, hogy miután apja elismerte törvényes fiaként, egyre inkább erősödött benne a



vágy, hogy herceghez méltóan éljen, ehhez alkalmazkodott lakása, öltözködése, sőt hobbija is: a heraldika. Színész kollégái között alkalmazkodott ugyan az informális viselkedésformákhoz, de majd mindenkiel hercegnek szólította magát. E haláláig gyakorolt „kettős élet”-re, a populáris kultúrabeli mulattatóira, s az arisztokrata magánemberire maga a komikus is némi iróniával tekint: *De Totò marad a legszebb címem. A császári fenséggel nem kerestem egyetlen tükörtojásra valót sem... Totò meg húsz éves koromtól táplál.* (Faldini, Fofi p. 127).

A magán-Latabár polgári modora, öltözködése 1945 után a kor hangsúlyozottan másféle mentalitás-divatja elleni szimbolikus oppozícióként is értelmezhető. Érezhető volt régimódias visszavonultságában némi sértődöttség is amiatt, hogy az új, döntően ideológiai kódokban gondolkodó rendszer, különösen 1949-et, a színházak államosítását követően lenézte a Latabár által szenvedélyesen szeretett színházi műfajokat: az operettet, a kabarétréfát, sőt kezdetben magát a 30-as 40-es évek meghatározó komikus sztárját is.

Valószínűleg egy a populáris kultúrabeli korszak- és ízlés-változással magyarázható, hogy az ötvenes évektől, a korábban Latabárhoz hasonlóan sztár Totò, illetve magas szinten űzött komikus játékstílusa iránt is némi lekezelés volt érezhető az olasz színházi szakma és az értelmiség részéről.

Alapvetően mindketten lojálisnak mutatkoztak az Európa e régiójában sűrűn bekövetkező politikai változások iránt, de valódi véleményüket titokban tartották, politikai küzdelmekbe nem bocsátkoztak. Ezt a fajta állásfoglalást a hagyományos komikusi szereppel összeegyeztethetetlennek tartották. Totò így fogalmaz: *...a színésznek mindenek felett kötelessége, hogy politikamentes legyen, mivel a közönség szolgálatából él.* (Faldini, Fofi p. 49.)

Totò és Latyi is úgy halt meg, hogy keveset érzékelhetett abból az ízlésváltozásból, mely Olaszországban 1968 után, nálunk jóval később módosította a hagyományos komikusi színjátékstílushoz, és annak színpadi műfajaihoz kapcsolódó kritikai és szakmai értékelést. Latabárnak pályája második felében volt ugyan része hivatalos állami elismerésben (Kossuth-díj), de mellőzésben és lenézésben is – nem meglepő tehát, hogy utolsó szerepeiben már realista színészként akart sikert aratni, demonstrálva, hogy eme, a hatvanas évekbeli magyar kultúrában egyedül értékelt színészi nyelvet is birtokolja.

A beteg és anyagi nehézségekkel küszködő Totò életében az állami elismerés elmaradt ugyan, de az értelmiségi elit néhány tagja – például



Pasolini, aki két filmjében is foglalkoztatta – ráérezett arra a teátrális energiára, amit az olasz szórakoztató hagyományt reprezentáló komikus kölcsönöz egy műalkotásnak. A lesajnáló kritikáktól s a betegségtől még inkább visszahúzódóvá váló Totò hálásan fogadta az elit eme kései, részleges elismerését, de élete végéig szomorúan emlegette, hogy az általa oly nagyra tartott Fellini végül is nem ajánlott neki filmszerepet.

\*

Egy szintén a populáris kultúrában gyökerező művészeti ág értelmezési hagyományára térve azt látjuk, hogy az amerikai filmtudomány a „kisműfajok” tanulmányozásának előtérbe kerülése során olyan Európában kevésbé ismert tendenciákat is vizsgál, melyek problematikája érintkezik a hagyományos komikum színházi kérdéskörével.

Henry Jenkins *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics* című könyve<sup>2</sup> egy a század első évtizedeire koncentrááló perspektívából sok olyan kulturális kontextusbeli párhuzamot kínál a Totò-Latyi féle hagyományos komikum későbbi sorsával kapcsolatban, ami elsősorban a komikusokat érő támadások társadalomtörténeti hátterét, illetve elismertségük csökkenésének okait világíthatja meg.

Jenkins az amerikai filmkomédiára vonatkozó szakirodalom értelmezésével láttat rá a hangosfilm megjelenése okozta stiláris váltás esztétikai értékelésének stádiumaira. Az alábbi felvetések tehát arra a folyamatra vonatkoznak, mikor a némafilmekre jellemző fizikai akciókra, gagekre épülő ún. *slapstic comedy*nek a technológiai váltás, de egyéb kulturális kontextusbeli okok miatt is, át kellett adni a filmtermésben korábban meghatározó helyüket a narratív koherenciára nagyobb súlyt fektető hangosfilmeknek. A filmhang megjelenése következtében a személyiségre és az előadásmódra épülő (értelmezésünkben hagyományos) komédiát a struktúrára és a nyelvre épülő komédia váltja fel. Jenkins nem ért egyet azzal a korábban jellemző kritikai felfogással, mely szerint a vígjáték narratív koherenciájának megbontása – ami olyannyira jellemző a hagyományos komikusokra – önmagában rontaná a film esztétikai minőségét: *Éppen ellenkezőleg, e filmek vitalitása anyaguk heterogenitásában, előadásmódjuk virtuozitásában rejlik, a klasszikus történetmesélés szabályainak vad és csodálatos megszegésében. A film klasszikus narratívaként való szétesése teszi éppen lehetővé populáris szórakoztatásként való sikerét. (Jenkins p. 5.)*

A szerző éppenséggel azt a feszültségteli időszakot igyekszik megragadni, melynek során a populáris kultúra szférájában terjeszkedő, s



szinte egyeduralkodóvá váló filmipar magába kívánja olvasztani a vaudevillek és revük esztétikai tradícióját, elsősorban a korábbi időszak vaudeville sztárjainak filmes szerepeltetésével. Jenkins ezt a szórakoztató színházi és filmes hatások ideális ötvözetének létrehozására született hibrid műfajt *anarchisztikus* filmnek nevezi. A Marx testvérek komédiáit hozza fel példának, melyekben azok – filmek sorában visszatérő gátlástalan maszkjaikkal – rendre felrúgják a társadalmi konvenciókat. A hatvanas évek baloldali kritikusai Jenkins szerint meg is elégedtek az anarchisztikus komédiák pusztán társadalomkritikai attitűdjük miatti ünneplésével. De a populáris kultúra kontextuális szemléletű s egyben műfaj-közeli értelmezéséhez fontos lépés volt Steve Seidman és Frank Krutnik *„comedian comedy”* (Jenkins p. 15.) (komikusra épülő komédia) fogalma, mely adekvát értelmezési keretet teremthet a korai Totò és Latyi filmek poétikai megközelítéséhez is.

A komikusra épülő komédiát az a feszültség jellemzi, mely egyfelől *„fenn kívánja tartani a komikus pozícióját egy már felismerhető, pontosan meghatározott fikción kívüli személyiséggel rendelkező mulattatóként”* s az a szükséglet, hogy a mulattatót egy klasszikus lineáris narratíván belül működő jellemben integrálja. A komikusra épülő komédiát, ahogy Seidman kifejti, önreflexív jelleg és stilizáltság jellemzi, állandó szakítás a *„fikciós univerzummal”*, annak érdekében, hogy elismertesse a komikus előadó-státusát. (Jenkins p. 10.)

Seidman szerint az alakuló Hollywood csak olyan szüzsé-modellben képes elfogadni a *„comedian comedy”*-t, mely éppen a komikus excentrikus, a társadalmi formákra fittyet hányó viselkedésének megváltoztatását teszi a szüzsé tétjévé, s a végkifejlet elkerülhetetlenül a komikus társadalmi integrációja lesz, miközben azért a néző kigyönyörködheti magát a komikus excentrikus produkcióban is.

Bordwell és Thompson a hangosfilm megjelenésétől egyre inkább egyeduralkodó modellt, a klasszikus hollywoodi filmet műfaj-történetileg közelítette meg<sup>3</sup>. Kimutatták annak rokon vonásait a terjedő színházi realizmussal, illetve a filmkészítés folyamatának részleteiben kívánták tetten érni, hogy a stúdiók miként építették be a technológiai újításokat, egyszerre garantálva a *„termékek”* értelmezhetőségét biztosító ismétlődő kódokat s lehetővé téve a filmforma megújulását. A populáris kultúrkutatás egyik ágaként jelentkező *„produkciós folyamat elemzés”* szerint a harmincas évekre kialakuló klasszikus hollywoodi film poétikai alapjellemezői a következők voltak: okozatiság, linearitás,



pszichológiai motiváció, érthetőség, univerzalitás, koherencia és átláthatóság. E tulajdonságok igen távol állnak a hagyományos komikum jellegzetességeitől, annak excentrikus improvizatív stílusától, többnyelvűségétől. De a hagyományos komikum részleges filmbeli továbbélését Bordwell szerint mégis lehetővé tette az a sajátosság, hogy a klasszikus hollywoodi filmnek egyszerre több szinten kellett motiválnak lennie: kompozicionálisan, realiztikusan, intertextuálisan, s az esztétikai hatások tekintetében. E szervezettség szerepe elsősorban a kompozicionális motiváció okozati logikájának, a filmstílus világosságának erősítése volt. Ugyanakkor, ha – mint az a hagyományos komikusok szerepeltetésekor jellemző volt – konfliktus lépett fel a kompozicionális és az intertextuális motiváció között, akkor Bordwell szerint: *...az ilyen eljárások nem bontják meg radikálisan a film egységét, hisz minden műfaj létrehozza saját szabályait, s a néző minden egyes elemet az adott műfaji tradíciónak való megfelelésben ítél meg. (Jenkins p. 17.)*

Jenkins szerint azonban a populáris műfajok történeti kontextusú vizsgálatában nem elégedhetünk meg a műfaji formulák, fentihez hasonló intézményi és poétikai normaként való értelmezésével. Hisz – s ennyiben kíván továbblépni – a műfaji normák változása, esetünkben a vígjáték-forma átalakulása, mindig ideológiai feszültségek jelzése, illetve ideológiai konfliktusok megoldási kísérlete is. Ebben Jenkins álláspontja a Cultural Studies kutatókéval rokon, akik szerint nem csupán a populáris művészeti formák számbavétele, leírása a fontos, hanem értelmezni kell azon társadalmi és kulturális folyamatokat is, melyek fényében egyes formai vagy narratív konvenciók adott szimbolikus értéket nyernek. A populáris kultúra tanulmányozása Jenkins szerint is e kulturális transzformációk vizsgálata kell legyen – esetünkben a hagyományos komikum filmes és színházi megjelenési formáinak tulajdonított változó értékek és értelmezések történetéé. E kiindulóponttól határozza meg a szerző az anarchisztikus komédiát: *E filmeket a vizuális és a hang stílus, a narratív struktúra és a jellemfejlődés – az előtérbe tolt komikus előadásnak való alárendeltsége jellemzi: a filmekre jellemző még a társadalmi normák általános megkérdőjelezése. Röviden, e komédiák, azáltal ismerhetők fel, hogy különböznek a korai hangosfilm-korszak domináns filmkészítési gyakorlatától. (Jenkins p. 22.)*

Jenkins tehát a játékmód alternativitását emeli ki. Az amerikai és a magyar-olasz szórakoztató közeg közötti mentalitás párhuzamok érzékelhetők az anarchisztikus játékmód „üzenetének” értelmezésében is:



*Ha a klasszikus narratíva domináns tendenciája az a törekvés, hogy elemeit egy koherens történetbe egyesítse, akkor az anarchisztikus komédia tendenciája a heterogenitás és az egység hiánya felé mutat, az összefüggéstelenség veszélyét is vállalva. Másodszor, e filmek abban is anarchisztikusak, hogy gyakran a szociális rend szétesését, a kreativitás felszabadulását s főszereplőjük impulzivitását magasztatják. (Jenkins p. 22.)*

Totò és Latyi hagyományos komikusa stílusa e nézőpontból tehát a Marx testvérek, George M. Cohan, Eddie Cantor „vaudeville esztétikájának” is közeli rokona volt, elsősorban a komikus produkció-meghatározó szólistasága tekintetében: *...az anarchista komédia hangsúlyozza a bohócok, mint az anarchia szállítóinak központi szerepét. (Jenkins p. 22–23.)*

Ahogy már említettük, az ún. anarchisztikus komédia műfajvariánsa a filmipar azon törekvése nyomán alakult ki, hogy sikerreceptjével együtt átültesse filmre a nagyvárosi színházi ipart meghatározó vaudevillet (mely amerikai közegben varietét jelent). A szórakoztató irodalom és a tömegsajtó, majd a mozi megjelenésével ugyanis a vaudeville színházak üzleti sikere csökkent. Így a komédiás sztároknak is logikus törekvése volt az új, nagyobb sikert, magasabb gázsit ígérő médium felé való nyitás. (E tendencia fényében érdemes vizsgálni Totò filmszínésszé válását az ötvenes évek közepétől.)

Jenkins könyve éppen eme átmeneti korszakra figyel, nem a kétféle (a vaudeville hagyományt képviselő és a klasszikus) filmkészítési modell együttélésének nehézségeit elemzi, hanem az összebékítési kísérlet mindennapi poétikai gyakorlatát igyekszik kinyomozni, hangsúlyozva, hogy a hagyományos komikusokat felvonultató filmeket is a stúdiók finanszírozták, nem célszerű tehát ezeket egyoldalúan, a klasszikus filmmodell ellenében létrejött manifesztációkként értelmezni.

Az anarchisztikus komédiát érő kritikát, mely a hagyományos komikusok elleni kritikához hasonló érvrendszerre épül, a szerző behelyezi ama ízlés dominanciáért folytatott harc kontextusába, melynek során a nevetés társadalmi helyét és presztízsét kívánták meghatározni. Eszerint már a viktoriánus korban – a populáris és az elit kultúra elkülönítését célzó – viták folytak a nevetés fajtáiról. A polgári önfegyelem, mértéktartás és céltudatosság e korszakában a magát az alsóbb rétegektől elválasztani kívánó polgárnak illet elutasítani a nevetés és nevetetés ösztönösebb formáit.

*Az evolúciós szinten magasabb rendű ember visszautasította a fizikai komédia kegyetlen sokkját egy olyan finomabb, visszafogottabb inger kedvéért, mint amilyen egy össze nemi illőség, vagy egy ellentmondásos jellemvonás érzékelése volt. (Jenkins p. 30.)*



A groteszk testi akcióra épülő humor – mely oly jellemző volt a populáris szórakoztatás műfajaira – élvezete helyett az építő nevetés elterjesztése volt a polgári értelmiség osztály-emelő küldetéstudatának jellemzője. Jenkins angolszász példáit támasztja alá Orvar Löfgren is, *Culture Builders* című könyvében, a svéd polgárság formálódásának stádiumait, magatartásmintáit vizsgálva: *Alapvetően fontos volt az önkontroll, az érzelmek ökonómiája, a pénz- és az időbeosztás. Meg kellett tanulni feláldozni a jelen élvezetét a jövőbeli biztonságért, szublimálni s elnyomni a nem civilizált ösztönöket és érzéseket.* (Löfgren p. 27.)

Mivel a kifinomult nevetés példáit már a múlt századi angolszász kritikusok is a realista színházból merítették, érthetőbbé válik annak a hosszú életű kritikai közhelynek a társadalomtörténeti eredete, mely a hagyományos komikusokat egészen a XX. század hatvanas éveig stílusváltásra, a realista színházi tradícióhoz való alkalmazkodásra, profán nevetető gesztusaikról való lemondásra kívánta rávenni: *A szándékos nevetetés minden jelének el kellett tűnnie: a humornak egy realista kontextusban fellépő lekerekített jellemből kellett sarjadnia, s sosem lehetett „erőltetett” vagy „megszerkesztett”. A viccek nem léteztek öncélúan, alá voltak rendelve a narratívának: funkciójuk sokkal inkább az volt, hogy feltárják az alapvető komikus jellemhibákat, minthogy megmutassák az előadó tehetségét.* (Jenkins p. 33.)

Társadalom- és mentalitástörténetileg tehát e polgári önépítési tendencia következménye volt az alsóbb osztályok által kultivált, nem kontrollált nevetéssel szembeni hatalmi, véleményformálók által is táplált ellenségesség. Ugyanakkor, a 19. század második felétől robbanásszerűen fejlődő amerikai nagyvárosi tömegkultúra-piac, a maga egyre nagyobb befolyásra szert tevő „alternatív diskurzusával” (Jenkins p. 32.) egyre erőteljesebben kérdőjelezte meg a komikus realizmus és a nevelő nevetés magas kultúrából sugallt ideálját. Pontosabban, e terjeszkedő közeg művelői nem kritizálták a magas kultúra érvrendszerét, egyszerűen figyelmen kívül hagyták azt. *Nem annyira támadták a korábbi diskurzust, mint egyszerűen ignorálták azt.* (Jenkins p. 32–33.)

A humorpiac terjedését, iparszerűvé válását követően megjelentek olyan kézikönyvek is, melyek már nem morális oldalról közelítették meg a fizikai akcióra épülő humort, hanem praktikusán, a siker elérésének útjait kutatva vizsgálták e haszon-termelő képessége miatt „emancipálódó” közeget.

A Brett Page-féle útmutató vaudeville szerzők számára az ideális komikus szkeccseket tárgyalta. E komikus „darabkák” nem voltak alárendelve nagyobb narratívának, ahogy annak a komikus realizmus esztétikáján belül történnie



*kellett volna: ehelyett, önmaguknak kellett a nevetetés alapjául szolgálni, csupán az általuk keltett nevetés által hitelesítődve. (Jenkins p. 35.)*

Eme „ellenfolyamat” – valójában a színházi ipar által termelt jövedelem – révén egyre inkább nőtt a kontrollálatlan nevetést, széles közönségikert kiprovokálni képes hagyományos komikusok ázsiója, s ez mind fizetésükben, mint az irántuk megnyilvánuló társadalmi érdeklődésben tetten érhető volt. Az 1930-as években Totò és Latyi sztárként való elfogadottsága már a populáris kultúra eme emancipáltabb időszakára esik, pályájuk első fele e jellegzetesen nagyvárosi, de a film révén egyre több rétegre kiterjedő hatású alternatív irányzat európai fénykorával esik egybe. A párhuzamos tendenciákat Olaszországban a regionális komikum, a dialektusok, míg Magyarországon az operett műfaj kiemelt szerepe egyénítette. Az USA-ban a vaudeville komikusok térnyerése elsősorban az emigráns-csoportok etnikai humorának a populáris kultúra tágabb szférájába való emelkedését jelentette.

*Ami megváltozott, nem annyira a komikus anyag természete volt, inkább annak elérhetősége. Az anyagok, melyek korábban a kocsmák férfi kultúrájára s a gettók szájhagyomány kultúrája közegére korlátozódtak, most – a szórakoztatás iparosodása révén – nemzeti elismerést arattak. (Jenkins p. 38.)*

A századelőre az USA-ban a hagyományos komikust sztároló populáris műfajok annyira megerősödtek, hogy több mint kilencszáz színházban játszottak vaudevillet, s másik ötezerben voltak varieté jellegű produkciók. 1912-re már az efféle komikumra épülő némafilmek forgatása is megkezdődött. (Jenkins p. 39.)

A filmipar egyre inkább a középosztályi fogyasztást is célzó produktumok gyártását tűzte ki célul, s ezt elérendő reklámozta, rehabilitálta a hagyományos komikusok, a profi szórakoztatók világát.

*A gag írókat, humor-kolumnistákat, a vaudeville bohócokat az ipar, a kormányzat, az irodalom, az oktatás vezető személyiségei mellett szerepeltették a humor-magazinokban. (Jenkins p. 39.)*

Az új humor így áttörte a kulturális gettó falait, fokozatosan a középosztályra vonatkozóan is átalakította az ízléskategóriákat, megingatta azon előítéleteket, melyek a munkásosztály testi humorra való reagálásának alsóbbrendűbbségét hirdették a polgári osztályok kifinomult szórakozásával szemben. E társadalom- illetve filmtörténeti kontextusból szemlélve világos, hogy a hagyományos komikum elleni megújuló támadásoknak eredetileg társadalmi határokat megerősítő funkciójuk volt.

\*



Peter Burke *Popular Culture between History and Ethnology* című cikke<sup>4</sup> arra ad lehetőséget, hogy diakrón történeti hálóba helyezhessük a Totò és Latyi-féle komikumot. Burke az európai populáris kultúra periodizációjának kérdését taglalja. Ez az 1350-es évektől az 1960-as időszakig terjedő periódust felosztó törekvése a populáris kultúra változásának hosszú távon ható tendenciáit kívánja érzékeltetni, a történészek és az etnológusok e témakörre vonatkozó kutatásait összegezve. Az öt, a nyugat-európai változások leírására létrehozott korszak esetében nem számol ugyan regionális variánsokkal, de nem szemléli a populáris kultúra átalakulási folyamatait evolúciós, érték kategóriákkal terhelt folyamatként sem. Számára ez nem fejlődés vagy degradációs folyamat, nem zárja ki a ciklikus elemek jelenlétét sem. Periodizációja tehát a változások irányára mutat anélkül, hogy jelezné azok skáláját.

*Ez a modell alapvetően egy arra szolgáló kísérlet, hogy az európai populáris kultúra változásait más változásokhoz viszonyítsa, hogy a populáris kultúrát a totális történelem részeként tekintse. (Burke p. 8.)*

Globális szemlélete témánk szempontjából annyiban érdekes, hogy a hagyományos komikum 1930-60-as évek közötti változatát – az ötvenes évekbeli népszerűségvesztést s a Totò iránti hatvanas években feltámadó érdeklődést – történettudományi keretben teszi megfigyelhetővé. Az utolsó három populáris kultúra korszak jellemzése annak konstatálására is alkalmas, hogy a hagyományos komikumnak keretet adó populáris szórakoztató formák milyen régóta meghatározó elemei az európai kultúrának.

A piaci erők működésének következtében az 1650–1800 közötti időszakban alakult át először a populáris kultúra addig zömében valláshoz és kisközösségekhez kötődő gyakorlata. E változás egyik indukálója a nyomtatás, a szórakoztató jellegű, nem vallásos tárgyú irodalom terjedése volt. E „hétköznapi emberek” számára terjesztett, de már nem általuk maguknak készített szórakoztató termék a kommercializálódás, a fogyasztói szemlélet terjedésének jele volt. A szabadidő eltöltésére elsősorban a nagyvárosokban ekkor szerveződtek kereskedelmi vállalkozások, ekkor jelentek meg a szórakoztatóiparhoz kapcsolódó foglalkozások, s az elit ekkor kezdett kivonulni a populáris szórakoztatásból. *A populáris szórakoztatás kezdett elkülönülni a nagyobb fesztiváloktól, s olyan vállalkozók révén állandóbb alapra szerveződni, akik jelentős pénzüsségeket fektettek bokszbá, bika- viadalba, egzotikus állatok vagy technikai eszközök kiállításába. (Burke p. 10.)*

A populáris kultúra kommercializálódása összekapcsolódott átpolitizálódásával is, a „tömeg” egyre inkább odafigyelt és reagált a politika,



a kormányzás történéseire. A politizálódás és kommercializálódás eme 1650–1800 közötti, elsősorban a nagyvárosokban jelentkező folyamatai szűkíteni látszottak a távolságot elit és köznép között, amire Burke szerint természetes ellenreakció volt az elit „kivonulása” a populáris kultúra eseményeiből. *...az elitek szándékosan eltávolítják magukat a populáris kultúrától, nem vesznek részt a karneválon s egyéb fesztiválon, nem használják többé a dialektust, stb. ...e kivonulás a kulturális távolságtartás világos stratégiája volt. (Burke p. 11.)*

Az 1800–1900 közötti időszakban, mely a hagyományos komikum aranykorának is tekinthető, a kötelező iskoláztatással, és katonai szolgálattal az állam is hozzájárult a populáris kultúra fogalmának átalakításához, a hasonló mentalitás-formák, szórakozási-modellek elterjesztéséhez, de a változás igazi serkentői a vállalkozók voltak.

*A 19. századot tehát tekinthetjük, több más dolog mellett, a populáris kultúra egy intenzitásában és hatékonyságban példa nélküli reformjának is, amely együtt hatott a populáris kultúra iparosodásával, s amely olyan egyéni vállalkozók által végrehajtott folyamat volt, akik nem voltak tudatában annak az általános trendnek, amelynek részét képezték. (Burke p. 12.)*

A Burke periodizációja szerint utolsó nagy korszakban, az 1900–1950 közötti időszakban a második ipari forradalom technika újításai – a telefon, a rádió, a mozi – határozták meg a változás irányát. A hagyományos komikusok számára e közvetítettség némi degradációt vetít előre, de a szórakoztató ízlés gyökeres átalakulása csak e periódus végén, a TV megjelenésével kezdődött.

Eme Burke által vázolt átalakulási trend világossá teszi, hogy Totò és Latyi egy több korszakon átívelő populáris kultúrabeli modell utolsó periódusának reprezentánsai voltak, s az 1950-es 1960-as évek fordulóján bekövetkező népszerűségvesztésük általános kultúrtörténeti okokra is visszavezethető. Burke ugyanakkor jelzi – s ez fontos a hagyományos komikum hatvanas évek végén konstatálható „újra-felfedezése” értelmezéséhez –, hogy 1968 után elkezdődik a populáris kultúrához kapcsolódó jelenségek kutatásának divatja. Ettől nem függetlenül az elitek, melyek korábban lenézték a populáris kultúrát, újból fogyasztóivá váltak jelenük populáris kultúrájának. Sőt, a 60-as évek tudománypolitikai átrendeződései következtében a kétféle (elit és populáris) kultúra egyenrangúsítására is történtek kísérletek. Mindenesetre a populáris kultúra színházi variánsai is évtizedekre divatos kutatási tárggyá váltak elsősorban persze Nyugat-Európában és az USA-ban.



A két komikus – Totò és Latyi – közege, a „populáris színház” nem jelöl ugyanakkor egységes esztétikai rendszert: regionális-, réteg- és stílusváltozatok jellemzik. De Matteis a populáris műfajokat színház-szociológia szempontból nagy közönség érdeklődést kiváltó műfajokként határozza meg, melyek művelői jórészt a hivatalos színházi struktúrán és az uralkodó ideológián kívül tevékenykednek.<sup>5</sup> Szerinte a populáris műfajok, illetve a hozzájuk kötődő alternatív játékstílusok (így például a hagyományos komikus játékmód) kontinuitása, paradox módon, épp transzformációs képességük által volt biztosított<sup>6</sup>.

## JEGYZETEK

- 1 Totò és Latyi komikuma: „színház antropológiai modell”, Budapest, *Tabula*, 3/1, pp. 89–114, 2000.
- 2 New York, Columbia University Press, 1992.
- 3 Bordwell, David - Staiger, Janet, - Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- 4 *Ethnologia Europea* XIV, pp. 5–13, 1984.
- 5 Eme alternatív jelleg, illetve szimbolikus szembenállás azonban kulturális kontextustól függ: az 1930-as évek Magyarországon például kevésbé érezhető, hisz ott az operett – populáris kultúra eredete és színházi iparba tartozása ellenére – már-már nemzeti műfajnak számít. A híres operett szerzők vagy az operett játszásra specializálódott Király Színház jubileumi reprezentatív társadalmi eseményekké emelkedtek, a hagyományos komikum képviselői pedig megbecsült sztárok voltak. (Rátonyi, 1984, p. 202.)
- 6 In.: Attisani, A. (ed.), *Enciclopedia del teatro del '900*. Feltrinelli, Milano, pp. 426–437, 1980.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- ATTISANI, A. (ed.) *Enciclopedia del teatro del '900*. Milano, Feltrinelli, 1980.
- BURKE, Peter, « Popular Culture between History and Ethnology » *Ethnologia Europea* XIV, pp. 5–13, 1984.
- DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1994..
- FALDINI, Franca – Fofi, Goffredo (eds.) *Totò*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1993.
- JENKINS, Henry, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1992.



LÖFGREN, Orvar – Frykman, J., *Culture Builders. A Historical Anthropology of Middle Class life*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1987.  
MOLNÁR GÁL Péter, *A Latabárok. Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben*, Budapest, Népművelési és Propaganda Iroda, 1982.  
RÁTONYI Róbert, *Operett I-II*, Budapest, Zeneműkiadó, 1984.



Ács Irén: Megérkezett a nyugdíj, Rimóc, 1968