

Buster Keaton és a burleszk nagy formája

Absztrakt

Tanulmányomban Buster Keaton „titkának” megértésére teszek kísérletet, alapvetően Gilles Deleuze filmes fogalmai mentén. Célom a keatoni burleszk-mechanizmus feltárása, ugyanakkor arra a kérdésre is választ kívánok adni, hogy a rendező 1920-as években készült nagyjátékfilmjei vajon élők maradtak-e a ma nézője számára, és ha igen, miért. Az egyes filmek deleuze-iánus értelmezése azért is indokolt, mert a francia filozófus ösztönösen mutat rá Keaton azon képességére, hovatovább vívmányára, hogy kidolgozza a burleszk "nagy formáját", és elsőként adjon életet az egészestés burleszk nagyjátékfilmnek.

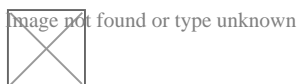
Szerző

Böszörményi-Nagy Orsolya 2011-ben végzett az ELTE BTK filmtudomány szak osztatlan képzésén. A tanszéki filmes Tudományos Diákköri Konferencián első, az országos fordulóban második helyezést érte el a „Töredezettség és anarchia - A burleszk és a modernizmus kapcsolata” című dolgozattal. Szakmai érdeklődési területei: a magyar film, a burleszk és Gilles Deleuze.

Buster Keaton és a burleszk nagy formája

Bevezetés

Buster Keaton helye és jelentősége a film egyetemes történetében és egyáltalán a filmről való gondolkodásban mára nem kérdéses. Charlie Chaplin valamikori árnyékából előbújva, jelentősége kortársaitól és a burleszk egyéb nagy alakjaitól függetlenül is számottevő. A némafilm aranykorában tevékenykedő komikus mára már nem kevesebb számunkra, mint a modern film egyik előfutára, kinek alkotásai és alakja száz év elteltével sem hajlandó megfakulni.



Buster Keaton művészetének hatvanas évekbeli újrafelfedezése, valamint napjaink egyértelmű Keaton-reneszánsza annak lehet a bizonyítéka, hogy van valami a munkásságában, ami az idő előrehaladtával sem veszít érdekességéből. Filmjeinek feszes tempója ma sem tűnik erőltetettnek, és ami talán Keaton személyiségének és művészetének jellegéből fakadóan a legizgalmasabb: a filmek komikuma sem avult el. Ez volna ugyanis a klasszikus burleszk, a nevetető filmműfajok egyik fő fajtájának elsődleges tétje. A nevetés és a nevetetés azonban korántsem könnyű feladat, és különösen kényes viszonyban áll az idővel. Ami rég elmúlt, lehet nevetséges, de nem humoros, míg valami éppen attól is nyerhet újfajta komikumot, hogy régebbi az aktuálisnál, az éppen elfogadottnál. Így például egy harmincas évekbeli melodráma válthat ki nevetést a filmet behálózó, számunkra idegen gesztusrendszer miatt, és egy arc nagyközelije önmagában, mindenféle kontextus nélkül is komikumot nyerhet, kizárólag fiziognómiai, „antropológiai” alapon. A dolog lényege és egyben tehát a „rég” filmek legnagyobb próbája is, hogy az alkotók szándéka eredetileg nem feltétlenül az, hogy a néző nevéssen a filmen. Az idő múlásával sok film mégis nevetségessé válhat. Keaton esetében ez a szándék fordított: nevetető műfajban dolgozott, a célja egyértelmű. Ám ez semmivel sem egyszerűbb, mint komolynak, fenségesnek vagy tragikusnak maradni. A burleszk pedig, a túlbeszél „féhérteléfonos” vígjátékoknál talán kevésbé, de szintén alkalmas lehet a megkopásra. Keaton filmjeinek jelenkori fogadtatása és sikere azt mutatja, hogy az általa kidolgozott gegek, és az így létrejött szerkezet a legtöbb filmjét ma is élvezhető alkotássá teszi.

Ennek a tanulmánynak a témája Buster Keaton „titkának” megértése, alapvetően Gilles Deleuze filmes fogalmai mentén. Vajon hogyan működnek ezek a korai nagyjátékfilmek? Közelebbről szemlélve éppen az a mód az érdekes, ahogyan alkotásai ma is élők maradnak a nézők számára.

Ennek megértéséhez fel kell tárni a híres keatoni gegláncokat. Éppen ezért indokolt az életmű és az egyes filmek deleuze-iánus értelmezése: Deleuze ugyanis ösztönösen mutat rá Keaton egyik legfontosabb vívmányára, mellyel a burleszket a legnagyobb természetességgel a nagy formába önti. Ezzel pedig elsőként hoz létre egészestés burleszk nagyjátékfilmet, ami, mint látni fogjuk, korántsem egyszerű feladat.

A kiindulópont tehát, mind Deleuze, mind Keaton számára narrációs problémát vet fel, vagyis egyben műfaji kérdés is. A burleszk azonban a hangosfilm születése után szépen lassan átalakul, és megszűnik műfajnak lenni. Elég csak a hatvanas években Magyarországon készült, burleszk-elemeket használó filmekre gondolnunk, mint a *Kedd* (Novák Márk, 1963), a *Gyerekbetegségek* (Kardos Ferenc – Rózsa János, 1965) vagy az *Ismeri a Szandi mandit?* (Gyarmathy Livia, 1969). A burleszk ezeknek a filmeknek az esetében már korántsem nevezhető műfajnak, hiszen sokkal inkább egyfajta használatról van szó. A stilizáció vagy stílusjáték fogalmakkal pontosabban leírható a jelenség. Erre a változásra maga Deleuze is utal. A *Mozgás-képben* elsősorban szerkezetileg, főleg narratív fogalmak mentén leírt burleszket az *Idő-képben* már történeti perspektívába helyezi. (1) A burleszk a filmtörténet során jócskán átalakult. Az úgy nevezett negyedik korszak Deleuze szerint már nem más, mint a szenzomotoros kapcsolatok megszakadása, „a tiszta optikai és akusztikus szituációk” bevezetése, amelyek ezúttal már nem akciókban folytatódnak, hanem kört írnak le, és folyton visszatérnek önmagukba, vagy egy másik kört indítanak el. (2) Deleuze elsősorban Jerry Lewis és Jacques Tati segítségével mutatja be ennek a formának a működését, mely már korántsem a „szereplő energiatermeléséből” származik, hanem egy világmozgásból, amire „a szereplő (akaratlanul) ráhelyezkedik”.

A húszas évekre kialakuló klasszikus burleszk ehhez képest könnyebben megragadható, és nem áll ellen egy elsősorban műfaji leírásnak. A korai filmburleszkek ugyanis hasonló sémákat igyekeznek komikus tartalommal feltölteni. A visszatérő helyzetek és helyszínek a kisember egyénített figurájával kerülnek tehát termékeny feszültségbe. A különbség egy-egy Chaplin vagy Harold Lloyd-széria között tehát az adott színész figurájából és az általa kidolgozott poénokból adódik elsősorban, igaz, egyik korai burleszkhős sem veti meg a pofonokat vagy a fenékberúgásokat, hogy elérje célját.

Ebből a magatartásból származik a burleszk lényegi kettőssége, mely a műfaj legtöbb képviselőjénél felmerül, és amely újfent a nevetéssel hozható szoros összefüggésbe. A burleszkben ugyanis, jellemző módon, a komikus hatás olyan energiák által jön létre, melyek azzal ellentétes irányúak. Azon az ismert megállapításon túl, hogy a vígjáték alapvetően drámai műfaj, a burleszk magán viseli a műfajfilmek jellegzetes „társadalmi” terhét. Még egy neveltető műfaj sem lehet független a kortól, amelyben születik. Magyar Bálint szerint a burleszk „kialakulatlan feszültségek levezetője”, melynek váratlan fordulataiban materializálódó bizonytalanság nem kevesebb, mint az abszurd világra adott lehetséges válasz. (3) A burleszkek pedig nem kicsi a tétje: olykor egészen meghökkentő infantilizmussal, már-már gátlástalanul dolgozik egy általános zűrzavaros állapot

elérésén, mely sokszor a környezet fokozatos amortizációjával, a világ lerombolásával jár. A mélyről feltörő gyermeki akciók spontánul hatnak, ezzel pedig óhatatlanul a szabadságot hirdetik. A polgárpukkasztás, a romboló ösztönök, a gépek kiemelt szerepe és egyáltalán a fizikai humor a műfajt a dadaizmussal hozza összefüggésbe. (4) A burleszk sajátos, ám nem tudatos szemléleti bázisa tehát egyszerre gyökerezik a dadaizmus szellemi hátterében és egy ennél szélesebb és általánosabb, végtelenül anarchikus világképben. A zűrzavar és a fejetlenség azonban nem jól behatárolható politikai tett, csupán egy adekvát állapot. A burleszk tehát anarchikus, a szó általános és nem feltétlenül politikai értelmében.

Kis forma, nagy forma

A deleuze-i filmfilozófia is reflektál arra az általános nézetre, mely Keatont Chaplin fényében világítja meg és viszont. Deleuze szerint megint csak a különbséggel, ám ezúttal a formák különbségével magyarázható a Chaplin és Keaton közötti döntő eltérés is: az utóbbi képes létrehozni, látszólag paradox módon, a burleszk nagy formáját. Mindezt Chaplin módszerével ellentétesen teszi, aki a nagyjátékfilmre való átállást a burleszk figura háttérbeszorításával tudja csak elérni, s ez által magának a burleszknak a felszámolódását idézi elő. Rövid kitekintésében a műfajról tehát Deleuze is kifejezi azt az ellenállást, melyet a burleszk az elbeszéléssel és a nagy formával szemben mutat. Azt már kevésbé részletezi, *hogyan* jön létre a keatoni nagy forma. Két módszert nevez meg Deleuze, melyek kiindulópontul szolgálhatnak a nagy forma és a burleszk lehetetlennek tűnő kibékítésében. Az első a David Robinson által geg-röppályának nevezett eljárás. Ez a technika Deleuze szerint gegek gyorsmontázsát jelenti, melyben a rendező halmozza az egymásból következő, önmagukban azonban „értelmetlen” vagy laza láncszemeket, amik tehát egyfajta „részgegek”. (5) Ennél azonban feltehetően többről van szó. A másik eljárást Deleuze gépi gegeknek nevezi, és a rendező gépek iránti vonzódásával összefüggésben vizsgálja, (6) mely Keaton filmjeit újfent a dadaizmussal hozza összefüggésbe.

A továbbiakban kísérletet teszek néhány korai Keaton-nagyjátékfilm kapcsán a keatoni nagy forma vizsgálatára. Az *Isten hozta!* (Our Hospitality, 1923), *A navigátor* (The Navigator, 1924), *A generális* (The General, 1926) és az *Iffabb Gőzhajós Bill* (Steamboat Bill, Jr., 1928) nemcsak azért bizonyulnak alkalmas példának, mert ezek talán Keaton legsikeresebb (*A navigátor*) és legérettebb (*A generális*) filmjei, hanem egyben utolsó önálló és független produkciói is (*Iffabb Gőzhajós Bill*), melyek előkészítésében és leforgatásában az alkotó teljesen szabad kezét kapott. Bizonyos szempontból tehát ezek azok az alkotások, kiegészülve a kisfilmekkel, melyek a leginkább szerzői alkotásoknak tekinthetők.

Bármilyen burleszk filmről legyen is szó, van egy filmtörténeti körülmény, mely az elemzés során megkerülhetetlen szempontokat vet fel. Ez pedig nem más, mint a burleszk születése, mely időben a mozi megjelenésére tehető. Ez a tény a műfajt sajátos filmtörténeti pozícióba helyezi. Abban az időszakban, amikor Buster Keaton rövid slapstickeket kezd készíteni Roscoe „Fatty” Arbuckle-lel, az 1917 körül kialakuló klasszikus hollywoodi elbeszélésmód még nem rögzült

elbeszélői sablonokká. A még korábbi ősburleszk pedig egyenesen kikerülte azt, egészen egyszerűen abból a tényből kifolyólag, hogy nem ismerte ezeket az elbeszélői fogásokat. Keaton első és legsikeresebb nagyjátékfilmjei azonban már a húszas években készülnek, és ez a néhány év már éppen elegendő ahhoz, hogy a film elinduljon a rögzült sémákkal dolgozó történetmesélés útján. A burleszk történetében azonban fontos tényező marad, hogy alapvetően a prenarratív korszakban alakult ki. Vajon hogyan képes archetipikus történeteket mesélni egy műfaj, amely természetszerűleg ellenáll a történetmesélésnek?

A burleszk és az elbeszélés közti feszültség, illetve ennek vizsgálata nem újkeletű dolog. Lisa Trahair *Dialektika rövidre zárva: elbeszélés és burleszk Buster Keaton mozijában* című tanulmányában összegzi az erről szóló irodalom néhány megkerülhetetlen felvetését. (7) A különböző vígjáték-elméletek a burleszket általában eltávolítják a történetmeséléstől. Donald Crafton Mihail Bahtyinra támaszkodva, a burleszk és a narráció különböző irányú törekvéseinek leírására találó kifejezéssel él: a burleszk „centrifugális”, míg az elbeszélés „centripetális.” (8) Hasonlóan érvel Tom Gunning, aki magával a filmtörténet fejlődésével magyarázza a korai film, közte a slapstick és a burleszk sajátosságát is. Gunning szerint az 1906 előtti mozi lényege elsősorban az önmagáért fontos vizuális élmény, a látványosság. A korai műfajok osztályozásakor ezért olyan szempontot választ, amely alapvetően nem elbeszélői nézőpont, hiszen ennek az időszaknak a filmje, az „ attrakció mozija” nem is erre törekedett. Mindenekelőtt egy vizuális, tiszta látványt jelentett, mely addig ismeretlen tapasztalatként tűnt fel a korai nézők számára. A definíciók ezért a teret és az időt meghatározó kapcsolaton, a vágáson, illetve az így létrejött snittek egymáshoz való viszonyán alapulnak. Az egysnites film, a nonkontinuitás, a kontinuitás, illetve a diszkontinuitás Gunning által meghatározott változatai elsősorban nem a történetmesélés fejlettségét jelölik, hanem magának a cselekménynek a tagolását. (9) A korai egytekerceses slapstickeket vagy a még korábbi „üldözései filmek” nem állnak ellen egy ilyen csoportosításnak, hiszen a snittek közötti kapcsolat még az egysnites felvételeken is létező szempont lehet (ahol a kapcsolat nyilvánvalóan önmaga, egy egyetlen beállításban lezárt narratíva, mint például a *Megöntözött öntöző* [L' Arroseur arrosé. Lumière-testvérek, 1895] 1895-ből).

Gunning sikeresen hagyja el a hagyományos, történetmesélői megközelítést, miközben mégis érvényes nézőpontot nyújt. Ez az elgondolás pedig a burleszkre fokozottan igaz. Éppen azért, mert a burleszk a prenarratív érában alakult, sok elemet őriz a korai látványosságfilmből, s nem hordoz kötött cselekményt. A burleszkben a szerelmi szál épp úgy megfér, mint a melodramatikusfelhang. Buster Keaton életműve kitűnő példákkal szolgál: filmjei között western, detektívtörténetvagy szerelmi románc egyaránt megtalálhatók (10). A burleszk tehát szívesen használ fel más műfaji jegyeket és egész történetsémákat, melyeket összekever saját zsánerének egyénített figuráival és jellegzetes helyszíneivel. Ez lehet az egyik támasza, ha túl kíván lépni a rövidszkeccseken, illetve az epizódok laza füzéréként összeálló nagyjátékfilmekben. Hiszen a burleszkalapvetően a rövid formának kedvez, míg a nagyjátékfilm nem kedvez a burleszknek. Keaton jelentősége éppen abban áll, hogy létrehozta a burleszk nagyjátékfilmet, anélkül, hogy lemondott volna a gegekről, melyek személyiségéből artikulálódnak.

Gilles Deleuze éppen ezzel a gondolattal kapcsolja be filmelméletébe Keatont. A *Mozgás-kép*ben másfelől közelíti meg a burleszket, mint Gunning vagy Trahair, de ő is a narráció keretei között. Más műfajokhoz hasonlóan, Deleuze a burleszket akció-szituáció paradigmában határozza meg, mint a legjobb példa az akció-kép egyik narrációs szerkezetére, a kis formára. A kapcsolat szoros: a burleszk műfaja a kis-formához tartozik, és a kis-forma a burleszkhez, amennyiben ez a műfaj hozza létre és alakítja, formálja tovább (egyéb vígjátékokkal együtt) ezt a narrációs formát. A kis forma, szemben a nagy formával, akció, szituáció majd újra akció sorozataként írható le. A burleszk (a kis forma egyik szabálya szerint) nem csak az akcióból, hanem a *habitus*ból kiindulva jut el a feltárt vagy leleplezett szituáció felé. Ez a forma Deleuze szerint komédikus. Komédikus, hiszen a burleszk komédiát kell hogy eredményezzen, ám mégsem feltétlenül komikus. A komikus hatás pedig szerinte elsősorban két akció közötti különbségből ered, melyet csak bizonyos nézőpontból lehet láttatni. Ez volna a burleszk origója Deleuze szerint: két esemény apró különbségének lefilmezése, mely kifejezi a két különböző szituáció közötti hatalmas különbséget. A műfaj ez által leleplezéseket juttat érvényre. Az akcióban jelen levő kis különbség pedig, mely két szituáció közötti óriási különbségre mutat rá, „mindenütt jelen van a burleszkben.” (11) A legkisebb különbségnek a szemszögéből való filmezés, amely tehát az eseményt „egy másik eseménytől elválasztja ugyan (puskalövés – golyólökés), de általa megmutatja a két helyzet közötti hatalmas különbséget (biliárdparti – háború),” (12) voltaképpen két kép (két esemény) közötti kapcsolatra (asszociációra) hívja fel a figyelmet. Ez a szerkezet, amely nem mellékesen képes komikus struktúrát létrehozni, pedig nem más, mint maga a geg, pontosabban, a geg egy gyakori fajtája.

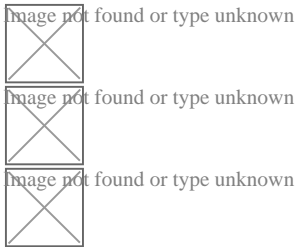
Gegek és gegláncok

Egy burleszkkfilm jellegzetességét az adja, hogy gegekre épül. Keaton számára nem a történet megalkotása és elbeszélése a film elsődleges tétje, hanem az, hogy újabb és újabb leleményes, utánozhatatlan és az ő esetében hajmeresztő gegeket hozzon létre. Egy interjúban el is mondja,

hogyan a filmek közepét, vagyis terjedelmének legnagyobb részét sosem dolgozták ki előre, mert úgy gondolták, hogy az majd kialakul. (13) Keaton komédiai struktúra iránti érzéke, mely tanult és intuitív részekből állt össze, nem is nagyon kínált számára más lehetőséget. A komédia számára elsősorban akciót jelentett: akrobatikát, eséseket és fizikai poénok halmozását. A slapstick, az úgynevezett „hasraesős” vígjáték tehát így képezi részét filmjeinek, és nem csak a tízes évek hagyományából érkezik automatikusan a keatoni világba. Keaton egy film alapötletéhez a legfőbb gegeket előre kidolgozta, a történet csak ezt követte, ehhez állt össze fokozatosan.

Keaton művészetének lényege, hogy számára a geg nem csupán és kizárólag egyetlen improvizált ötlet. A cél sokkal inkább az, hogy spontánul ható, mégis igen bonyolult komikus struktúrákat hozzon létre. Saját bevallása szerint a nagy filmekben le kellett állni az „excentrikus gegekkel” (melyeket a színészek és gagmanek egymás között cartoongagnek neveztek), s helyettük „hihető” poénokat kellett produkálni, különben a történet egyszerűen nem kerekedett ki. (14) Erre kitűnő példával szolgál az *Isten hozta!* azon gegje, amikor a kisvasutat kővel kezdi dobálni egy idegen, ám mindezt csak azért, hogy összeszedhesse magának az értékes és előre felaprított tűzifát, amivel történetesen visszadobálják a mozdonyból.

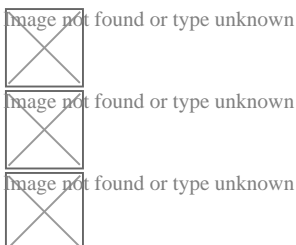
Keaton azt is bebizonyította, hogy a geg folyamatossá válhat, alkothat gegláncot és rímelhet más előző gegekre is. Ennek kiindulópontja az a felismerés lehetett, hogy a kidolgozott gegek akkor működnek a legjobban, ha úgy ismétlődnek, hogy közben nemcsak variálódnak, de fokozódnak is. Deleuze szerint nagy részben ezek a láncolatok segítik Keatont a nagy forma létrehozásában. Valóban, *A generális* című film második fele például kizárólag a híres Keaton-féle gegláncokból áll. A röppályáknak azonban többször saját íve van: a gegek időbeliségét egyszerűen nem lehet figyelmen kívül hagyni. Attól a pillanattól fogva, hogy Keaton figurája megmenti a lányt az ellenség fogságából, poénról poénra halad előre a cselekmény. A nő zsákban való elrejtése azonban nem csak egy önálló komikumforrás, hanem többször is exponálódó poénlehetőség: először amikor a hős kitalálja az ötletet, és ezzel óhatatlanul a krumplis zsákkal hozzuk összefüggésbe a nő figuráját, másodszor amikor kivitelezzi az ötletet, és a nő maga a krumplis zsák, és miután a vonatba csempészi, és csomagokat és ládákat dobálnak rá. Keaton még arra is képes, hogy pár perccel később visszatérjen, az elvileg már kimerített poénforráshoz, és újból kifacsarjon belőle egy geget: amikor is a nőt a zsák tetején állva keresi. Egy másfajta gegláncként fogható fel a tematikus gegek halmaza, melyek nem feltétlenül láncszerűen, de mégis csoportot alkotnak. Ilyen például szintén *A generális* című filmben a vonat működtetéséhez köthető gegek halmaza, mely újra és újra előjön a filmben a tűzifa beszerzésétől, a tényleges begyűjtáson át, a víztartály elromlásáig.



Az *Ifjabb Gőzhajós Bill* grandiózus ciklon-jelenetsora, mely egyben a film konfliktusának megoldását is hozza, egyszerre egy bonyolult és mesterien felépített geg-röppálya, illetve tematikus poénok halmaza. Ennek megfelelően két erő szervezi ezt a részt: egyrésztől adott egy külső természeti körülmény, az időjárás, mely az (inzert által is jelzett) ponton rosszra fordul. Másrésztől éppen ez ad lehetőséget arra, hogy a főhősnek folyton menekülnie kelljen, így a poénok mind az erős szél által teremtett helyzetekből adódnak.

A jelenetsor másik jellemzője, hogy felépítése kicsiben modellezi a film egészének szerkezetét. A geglánc expozíciójában még csak az erősödő vihar jeleit látjuk, és néhány bevezető jellegű geget, melyekben Keaton maga még részt sem vesz. Ilyen gegek a szél által felkapott tárgyak és kártyavárként összeomló házfalak. Az expozíció végén egy komplett házat emel fel a ciklon, benne természetesen Keatont találjuk, ezzel szó szerint „felgördül a függöny”, s kezdetét veszi a cselekmény és a gegek kibontakozása. A poénok ettől fogva kidolgozottabbak és kisebb időközönként követik egymást, valamint legtöbbször egymásból következnek. Bármerre is meneküljön a főhős a vihar elől, mindenütt lesz egy újabb akadály, egy kötél, amibe belegabalyodhat, egy házfal, ami rádőlhet. A helyzet fokozódik, a szél ekkorra már orkán erősségű, s Keaton egy olyan fába kapaszkodik, amit a vihar a folyóba sodor. Ez már a tetőpont: a két apa és a szeretett nő megmentése, mely egyben a jelenet és a film lezárása is. Keatonra jellemző módon, a helyszín ekkorra már a víz és a levegő, az események nagy részét pedig a vízszint fölötti egyensúlyozás, hajók mozgatása, vízbeugrás és kötélben való menekülés teszi ki.

Keaton rendkívül korán ismeri fel azt a tényt, hogy a gegeknek saját idejük van, és ezzel szerves részét képezik az elbeszélés bonyolításának. A geg, amennyiben saját dramaturgiai ívvel rendelkezik az elbeszélésen belül, felfogható epizódként: ilyen a lány kiszabadításának jelenetsora *A generálisban* (00:32-00:42), vagy a víz alatti jelenet *A navigátorban* (00:40-00:51). Míg a geg viselkedhet fordulatként is, ha rövidebb, többnyire egy-két csattanóból áll, s a cselekményt folyamatosan előrelendíti, vagy éppen megfordítja annak irányát.



Keaton gegjei egyszerre hozzák magukkal a tudatos alkotói elgondolást és az improvizációt: míg számunkra váratlan fordulatnak tűnnek, amolyan spontán ötleteknek, alkotói szemszögből csakis tudatos elrendezéssel érhetik el a várt komikus hatást. Így aztán nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a gegek elhelyezése felelős a burleszk talán második leglényegesebb vonásáért, a kiszámítottságért is.⁽¹⁵⁾ A legtöbbször idézett nagy burleszk pillanatok hallatlanul pontos időzítéssel megteremtett gegek. Az egyik legpontosabb példával erre maga Keaton szolgál, mely egyben a némafilmtörténet egyik legizgalmasabb pillanata is. Az *Iffabb Gőzhajós Bill* vihar-jelenetében a ház homlokzata és fala úgy dől le, hogy Keaton éppen az ablak helyén áll, ezért ő sértetlenül megússza a jelenetet. ⁽¹⁶⁾ Jellemző a burleszk világára, hogy a hősnek akkor sem történne baja, ha a házfal mégis rádőlne, hiszen a szereplők „valós – sőt, nagyon is hiteles” környezetben lehetetlen cselekvéseket képesek végrehajtani, illetve „csodálatos módon elviselni.” ⁽¹⁷⁾

A gépi gegek

A Deleuze által említett másik technika a geg-röppálya mellett, a gépi gegek használata, melyek Keaton filmjeiben fokozottan vannak jelen. A burleszk egyik jellegzetes vonása, hogy a test ugyanolyan szinten helyezkedik el, mint a tárgyak vagy a koreográfia. A test deformálható, de nem legyőzhető, Keaton figurája ezért közelít egy mesei hőshöz. A tárgyak azonban gyakorta nagyobb szabadságot élveznek, mint maga Keaton. Önállósulnak, uralhatatlannak válnak, ami számtalan gegre ad lehetőséget. A főhős kapcsolata a tárgyakkal és a gépekkel legalább olyan abszurd, mint a világban való léte. A burleszkben megfordul a dolgok rendje: nem a szereplők hajtanak végre dolgokat tárgyakkal, épp ellenkezőleg, a tárgyak megváltozott „viselkedése” vagy akár megelevenedése kényszeríti a hőst bizonyos dolgokra. A tárgyak egyenrangúak a szereplőkkel. Nem véletlen, hogy a komikum forrása sokszor tárgyakhoz köthető, illetve, hogy a filmek címei is egy-egy óriási gépre utalnak. Chaplinnel ellentétben azonban Keaton része lesz a tárgyoknak, hiszen nem akar mindenáron ellenállni nekik. Ezért a gépek is hálásabbak, mint a Chaplin-filmekben vagy akár Harold Lloyd munkáiban, bár sok esetben rendeltetésükkel nem összeegyeztethetően működnek. Keaton éppen azokból a jelenetekből hozza ki a legtöbbet, amikor felülkerekedik egy szituáción, és egy helyzet urává válik egy gépnek a segítségével, vagy amikor magát a gépet hajtja uralma alá. Erről szól *A navigátor* egy jelentős része, míg az óriási óceánjárót két esetben, és nem túl gyakorlati ember felfedezi és kiismeri, majd fokozatosan használatba veszi részeit és tárgyait. De erről tanúskodnak *A generális* azon gegjei is, melyek a vonat visszaszerzésére irányulnak. Talán éppen ezért érezhető egy kettősség, mely szerint Keaton „egyszerre dicsőíti és kritizálja a modern technika legnagyobb ikonját, a vasutat.” ⁽¹⁸⁾ Keaton lassan „megszelídíti” a hatalmas óriásokat.

Deleuze szerint Keatonnál a gépek „mindig egy magasabb rendű titkos célt szolgálnak”, vagyis ezek a gegek Keaton filmjeinek egyik legfontosabb vonását érintik.” ⁽¹⁹⁾ A gépi gegek továbbá „egyszerre geometriai struktúrák és fizikai okságok”, ill. „kicsinyítő” szerepük vagy „visszatérő”

funkciójuk van.(20) Deleuze-nek igaza van abban, hogy az óriási tárgyak és gépek sokszor beláthatatlan monstrok és használhatatlannak tűnő, funkciótlan geometriai alakzatok. A hidak, vasúti szerelvények és kanyargó, párhuzamos sínek, a furcsa alakú házak, torz lépcsők, üveg nélküli ablakok és széteső járművek visszatérő elemei a filmeknek, melyek különböző gegekre adnak lehetőséget (sok alkalommal a kicsinyítés eszközével), ugyanakkor további gegek és fordulatok okozói. Egymás nélkül azonban ezek a gegek nem állnának meg a lábukon, mint ahogy a fokozás sem jönne létre. Keaton számára azonban ennél többről van szó: a tárgyak és a gépek szereplőkké lépnek elő.

A gépek egyrészt valóban alakzatok is: egy hajónak emeletei vannak és óriási méretei, a hidak lerombolhatók, a vasúti sín eltéríthető, és minden felhasználható valahogyan. Bár Keaton is csetlik-botlik, mégis elképesztő leleményességgel oldja meg a helyzeteket. Óriási technikai tudással és nem várt, erőn felüli teljesítménnyel néz szembe a kihívásokkal. (A gőzhajót kötelek segítségével egyedül indítja el és irányítja, a mozdonyt úgyszintén egyedül vezeti, miközben megküzd egy kisebb hadsereggel.) Keaton azért tudja legyőzni a gépeket, mert egész egyszerűen méltó hozzájuk, mint ahogyan a nagy természeti jelenségekhez is.

Keaton alkata már eleve egy kicsinyítés. Ennek komikus lehetőségeit bőségesen ki is használja, s maga mellé sokszor olyan ellenséges szereplőt állít, aki nála jóval magasabb, erősebb testalkatú. Mégis azokban a pillanatokban a legszembetűnőbb mindez, melyekben Keaton maga a viszonyítási pont: amikor a természettel áll szemben. Bár Deleuze nem nevezi el, de jelzi, hogy Keaton ezekben a szituációkban egy újfajta képtípust hoz létre, melyekben váratlan, természeti jelenséggel összefüggésbe hozható események, egy-egy fordulattal befolyásolják a szereplők életét. Ez az esemény lehet villámlás (*Isten hozta!*), ciklon, áradás (*Ifjabb Gőzhajós Bill*), de lehet fuldoklás, zuhanás is (*A navigátor*), de mindenképpen sorsfordító jelentőséggel bír, vagy a cselekmény szintjén hoz fordulatot. Deleuze ebből a szempontból értelmezi Keaton sokak által tárgyalt és sokszor vitatott arckifejezését is: Keaton arca ugyanis „nagy belső és külső terekhez illő tekintet.” (21) Ezekből pedig egyik elem sem fontosabb a másikinál, sem az erő, mellyel szembenéz, sem a belső nagyság, amit maga mellett használ fel.



image not found or type unknown

Keaton is anarchista, de a dolgok általa működésbe lépnek. Egymásra halmozza a gegeket és a természeti elemeket, melyek egymáshoz képest alakítanak ki oksági viszonyt. Keaton az összekötő láncszem, aki gépeket hangol össze.

A geg két alapvető rendező elve (röppálya és gépi gegek) Deleuze szemszögéből Keatonnál ugyanannak a valóságnak a két oldala. Az első azonban egy íves, dramaturgiai rendszer, mely sokszor egy magasabb rendű poénra hajt vagy tetőpontra, a másik viszont halmozott, mellérendelő szerkezetre hasonlít. Keaton nagy gegláncai általában a két technikát ötvözik egyedülálló módon.

Összegzés

Buster Keaton esetében nem a sokat emlegetett különbség lesz a fontos, melyre a legtöbb burleszk film példával szolgálhat, hanem egy „óriási távolság az adott szituáció és a várt komikus esemény között”,⁽²²⁾ mely már a nagy formára jellemző törvény. A hős életét komplett hadseregek és természeti katasztrófák alakítják. Keatonnál már nem egy szituáció leleplezése lesz a cél, melyhez fokozatosan jutnak el a szereplők és nézők. Filmjeiben kristálytiszta fedezhető fel a SAS' rendszer (szituáció-akció-megváltozott szituáció). *A generálisban* a hős visszaszerzi imádott mozdonyát, mellyel nem mellékesen besorolják katonának, és még a szeretett nőt is elnyeri. *A navigátorban* is elnyeri a nő szívét, *az Isten hozta!* és *Az Ifjabb Gözhajós Bill* című filmekben a kiinduló szituációt (családviszály) egy új szituáció váltja fel (a két család megbékélése a fiatalok szerelme révén).

Keaton egyedi stílusa saját személyiségének minden vonása és az általa létrehozott különleges gegek egymásra hatásából jön létre. Az általa képviselt burleszk, az általa mímelt művészet pedig egy nagymesterre vall, aki „onnan ismerszik meg, hogy egy szituációt addig csűr, csavar, amíg az utolsó lehetőséget is kifacsarta belőle.”⁽²³⁾ Keaton és az általa alkotott gegek, a gegek és az általuk létrejött Keaton-figura, bárhol is közelítsük meg a szerencsés konstellációt, úgy tűnik, szükségszerűen hozott létre nagy formát. Képi gondolkodásmódja, az attraktív látvány nyers erejével, a szélsőséges mozgással, akrobatikával, automatikusan torkollik egy univerzális jelbeszédbe, mely sokak számára érthető még ma is. Pályájának ez a szakasza egy nagy művész útja, akinek természetes közegévé vált *anagy* forma, és amelynek produktumai, nem mellékesen a mai napig élő és élvezetes alkotások.

Irodalomjegyzék

- Beregi Tamás: Gőzdaliák és turbinakriplik. Az ipari forradalom mozija. *Filmvilág*, 2006/1. 14-19. o.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Budapest, Palatinus, 2008.
- Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Budapest, Palatinus, 2008.
- Gunning, Tom: „Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták”: A filmes műfajok eredetei. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Bp., Palatinus, 2004. 273-291. o.
- Kovács András Bálint: Az elfeledett nevetés. *Filmvilág*, 1995/1. 56-57. o.
- Magyar Bálint: *Az amerikai film*. Budapest, Gondolat, 1974.
- Nemes Károly: *A film művészi nyelvének fejlődéstörténete*. Budapest, Uránusz, 1999.
- Trahair, Lisa. Dialektika rövidre zárva: elbeszélés és burleszk Buster Keaton mozijában. *Apertúra*, 2009. nyár.

© Apertúra, 2011. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2011/nyar/boszormenyi-nagy-buster-keaton-es-a-burleszk-nagy-formaja/>

