

BÚCSÚ A VURSTLITÓL

Karinthy Frigyes ismeretlen bábjátéka

Hangosfilm bábkeretben

A *Barátságos arcot kérek!* című film (1935) még az egyidős magyar filmvígjátékokhoz képest is silány darab. Sematizmusát, rutinszerű konstrukcióját, kortársainak többségével ellentétben, egyéni színészi alakítások sem mentik meg. Ezután nehezen érthető, hogy – a nácik által meggyilkolt Mihály István neve mellett – a film főcíme és forgatókönyve egyaránt Karinthy Frigyest tünteti föl a film írójaként. Az ellentmondás a korabeli sajtónak is föltűnt. A bemutató egy szerző, cím és dátum nélküli kritikája szerint „Karinthy Frigyes írta ezt a filmet, a prologusszerű bábjáték bohócmaszkjában is az ő arcvonásaira ismerünk, teljesen jogosult tehát az a gyanúnk, hogy a magyar irodalomnak ez a garabonciás gúnyolódója az összes eddigi magyar filmvígjátékok paródiájának szánta ezt a filmjét. Egyébként alig értenők, miért vette volna át és fűzte volna egyetlen bokrétába a magyar filmeknek éppen azokat a fonásait és könnyű hatásait, amelyek valami érthetetlen makacssággal vonulnak végig filmíróink ötletkellékárán.”¹ Véletlen vagy sem: a Nemzeti Filmarchívumban őrzött három korabeli filmgyári sillabusz egyikén – Karinthy jóváhagyásával vagy anélkül – a „vígjáték (paródia)” megjelölés áll.

Bár a föltételezés talán maga is ironikus, mégsem vetjük el rögtön. Karinthynek valóban vannak olyan írásai, melyekről eldönthetetlen, vajon paródiák-e. Ez a kettősség itt nem műfaji kérdés, hanem szerzőjük mély, belső megoldatlanságára és a kívüllét lélektani problémájára mutat. Mivel a konzekvenciák levonását rendre igyekszik elkerülni, Karinthy legtöbb írása akkor is parodisztikus jegyeket mutat, ha ez a műfajból egyébként nem következne. Életművében nincsenek tehát egzakt módon megvonható határai a parodisztikus fogalmának. Kétségtelen: a híres föltaláló lába alá dinnyehéjat csempészni olyannyira abszurd és nevetséges ötlet, hogy valóban nehezen értékelhető másnak, mint a vígjáték-műfaj paródiájának. Ezenkívül a *Barátságos arcot kérek!* elképzelt szinopszisa kis túlzással beleillene a Karinthy életében utolsóként megjelent kötetének szinopszis-paródiái közé.² Akár tudatosan szánta tehát paródiának a jelen filmet, akár nem, az első magyar médiasztár nevét a filmgyári büszkeség és a reklám emelhette a film írói közé. Egyes másodlagos források szerint azonban Karinthy egyedül a film alapötletéért volt felelős.³ Az

¹ A Nemzeti Filmarchívum anyagában.

² *Amiről a vászon mesél. Jegyzetek a filmről.* Budapest, Singer és Wolfner, é. n. [1938]. E szinopszisok valójában nemcsak a filmek, hanem az amerikai filmbiznisz kegyetlen paródiái. Karinthy irodalmi paródiáitól abban különböznek, hogy az író nem feszíti őket az abszurdig.

³ Ezt erősíti apja emlékére kiadott kötetében Mihály István fia, Merklek András is. Lásd *Mindig az a perc... Válogatás Mihály István műveiből.* Budapest, 1994, 11 (szerzői kiadás). A film egy, a Film-múzeumban zajlott zártkörű vetítésének (1976) a Nemzeti Filmarchívumban őrzött szórólapja szerint: „A legszellemesebb részek tőle [Karinthytól] származnak, jöllehet a film egésze nem éri el a Karinthy-művek színvonalát.” – Karinthy maga is arról ír a film forgatásának évében, hogy „negyedszázadon át nem engedtek a filmipar közelébe valódi költőt”, és „egy-két év és eleven író is írhat majd filmet”, amiből arra következtethetünk, hogy saját hangosfilm-ötletét nem tekin-

ötletgazda színopszist a jelek szerint a szórakoztatóüzem két iparosa: Mihály mellett a forgatókönyvíróként föltüntetett Vári Pál fordította le a film nyelvére. (Hogy az írógépelt forgatókönyv címdaláról hiányzik Vári neve, az éppen utóbbi szerzősége mellett is szólhat.) Karinthy színopszisa nem maradt fenn.

A keze nyoma így is sok helyütt felismerszik. A film címe szinte megegyezik az író egy, valamivel korábbi cikkének (*Mumusok. Barátságosabb arcot kériünk*⁴) alcímével – önkölcsonzés a Karinthytól megszokott módon.⁵ Filmgyári sillabuszból előkerült a film eredeti címe is: „Nőszül a vőlegény”.⁶ Érthető, hogy ezt a lapos ironiájú címet Karinthynek a közhelyes angol nyelvi fordulatra („keep smiling”) rímelő, mégis eredetibb ötletével váltották fel. Annyit máris megkockáztathatunk tehát: a film névadója minden bizonnyal Karinthy volt. Áruklodó az is, hogy maga a gyorsfényképész figurája, melyet a filmben a főszereplő testesít meg, már a *Hököm-színház* című Karinthy-kötet egyik kabaréjelenetében (*A fénykép*) is főlép. Karinthyhoz vezető szál az is, hogy az egyik főszereplő, a Ráday Imre által játszott Dénes Miklós egyúttal az író akkori titkárának neve volt. (A film rendezője, Kardos László pedig az író sógora, föltehetően ő vonta be Karinthyt a produkcióba.)

Ám a legmeggyőzőbb bizonyíték ott van a néző orra előtt rögtön a film elején. A főcím után ugyanis ahelyett, hogy a film elkezdődne, egy bábszínpad jelenik meg a vásznon, rajta Vitéz László bábfigurájával. És bábként jelenik meg a későbbi film hat hús-vér szereplője is: a külföldről hazalátogató, fiatal feltaláló a szüleivel, valamint a szülők megegyezése révén neki szánt menyasszony, szintén szülei társaságában.⁷ A bábjáték ötlete olyan valószínűtlen s kidolgozása olyan mesteri, ezenfölül, mint később látni fogjuk, a bábjátékot olyan sok szál köti életművéhez, hogy valóban nehéz másnak, mint Karinthynek tulajdonítani. Vajon miért érezte szükségét Karinthy annak, hogy bábjáték indítsa a filmet? Ebben igazat adhatunk a fönt idézett korabeli bírálóat anonim szerzőjének: alighanem a filmcselekmény menthetetlen sematizmusát akarhatta ellensúlyozni (s önmagát menteni) az író azzal, hogy a bábjáték révén a filmtől távolságot vesz föl. Megpróbálhatta idézőjelek közé tenni a film cselekményét, hogy kiemelje a szériában készült filmvígjátékok közül. Ez nem áll messze attól a föltételezéstől, hogy a filmet paródiának szánta Karinthy. Ez a szándék talán motiválhatta magát a bábjáték ötletét, de nem indokolja annak cselekményét s egész kivitelezését. A bábjáték kidolgozása úgy, ahogyan a forgatókönyvben (s nem, ahogyan a filmben) fönnmaradt, ennél jóval messzebbre mutat.

A bábjáték ugyanott lokalizálja a filmet, ahol a film maga: a Városligetben, a régi Budapest alsó és felső néposztályainak hagyományos szórakoztatónegyedében, a bábszínházak, a mutatványosok, a cirkusz világában. Fényképésműhely a vurstliiban – ez arra utal, hogy a fotográfálást a korabeli hétköznapi tudat a látványosságok, a csodák világához so-

tette filmírásnak. Lásd „A mi időnk következik most! (Biztató jelek Hollywood felől)”, Karinthy Frigyes: *A gép hazudik. Írások a filmről*. Vál., szerk. Nagy Csaba. Art’húr Kortárs Művészeti és Kulturális Alapítvány, 1996, 164. Karinthy az *Amiről a vászon mesél* rövid előszavában is úgy hivatkozik önmagára 1938-ban, mint aki csak most fog bele hangosfilm-írói pályájába.

⁴ *Pesti Napló*, 1933. június 25. Kötetben: Karinthy Frigyes: *Hátrálva a világ körül*. Válogatott cikkek. Budapest, Szépirodalmi, 1964, 485–489.

⁵ Az életmű testét beerező szöveg-hálózatokról („toposz-hálóról”) lásd Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy-passió*. Budapest, Magvető, 2001, 134–153.

⁶ A Nemzeti Filmarchívum anyagában őrzött három sillabusz egyikében a cím „Nőszül a vőlegényem!” változatban szerepel.

⁷ Ugyanakkor a Nemzeti Filmintézetben őrzött sillabuszok egyikében érdekes leírás található a bábjáték első változatának szereplőiről, akik akkor még nem a film szereplői, hanem „egy letűnt világ bábui, méltóságos, kegyelmes és félkegyelmes urak, jódolguktól hisztériás nőszemélyek, dologtalan zsurfiúk” voltak. Ez a historizáló megközelítés egyáltalán nem jellemző Karinthyra. Inkább arról lehetett szó, hogy ezt a másvalakitől (alighanem Mihály Istvántól) származó első koncepciót cserélte le a sajátjával.

rolta. Karinthy maga is utal egy cikkében arra, hogy korai korszakában a mozgókép az akkori tömeg szemében a csodák közé tartozott.⁸ Ugyanakkor a vurstli és a modern technika találkozása nem volt feszültségmentes. Nem véletlen, hogy rögtön a film első párbeszéde a régi világ és a modernizáció feszültségéről szól: Bodrogi, a szomszéd vállalkozó rábeszéli Blazseket, a főszereplő fényképészt, hogy fabódéját kőépületre cserélje („Nem veszi észre, hogy az egész világ megváltozott, az emberek megváltoztak... Modern világot élünk, szomszéd úr!”). A helyzet nagyon is valóságos: a ligeti mutatványosokat már az 1910-es évektől kezdve kezdték rendszeresen kőházakba kényszeríteni. A mutatványosok „a látogatók polgárosuló és városiasabbá váló igényeit az 1920-as évekig tudták követni”, és „a megváltozott körülményekhez, az új kihívásokhoz való igazodás jellemzően nehézséget okozott”.⁹ A szórakoztatóüzem eközben egyre kevésbé határolható el a városi léteztől, egyre jobban belehatol és birtokba veszi azt („külvárosi jelleg nélkül”, hirdeti magát büszkén Blazsek felújított fényképészműhelye), magasan technicizált, modern formái pedig egyre inkább elérhetővé válnak az alacsonyabb néposztályok számára is.

A bábszínpad tehát az első körben világos utalás a film helyszínére. Az írói koncepció szerint a film a vásári mutatványosbódé bábjátékából bomlik ki olyasformán, hogy a főszereplők kezdetben bábok, és csak a filmen elevenednek meg. Ez a koncepció a film cselekményének archetipikus gyökereire: az évszázados vígjátéki alapsémának (a „hivatalos”, szülőileg jóváhagyott és a valós, szerelmi kapcsolat ütközésének) commedia dell'arte felől induló szájlaira világít rá, folyamatosságot teremtve a vásári szórakoztató műfaj és a film modern médiuma között.

Film és prolog

A tömegszórakoztatásnak a filmkorszak előtti, hagyományos formái Karinthyt éppen akkor kezdték foglalkoztatni, amikor e formák s velük a Városliget romantikája a Trianon utáni Magyarország rohamos modernizációs folyamatának nyomása alatt eltűnőben volt – vagyis amikor Pesten valójában véget ért a 19. század.¹⁰ Egyik jele Karinthy nosztalgiájának, hogy 1922-ben publikált kabaréjeleneteinek a *Vitéz László színháza* címet adta, annak a nagymúltú, archetipikus bábfigurának nevét, aki a *Barátságos arcot kérek!* bábjátékában a kikiáltó szerepét játssza.

Nem ez az első jele Karinthy életművében filmprológusnak: első verseskötetében van egy, ott 1914-re datált remekmű (*Prológus egy cirkusz-filmhez*), amely, egy némafilm vetítése közbeni vagy utáni pillanatot exponálva, a filmből kilépő Pierrot-alak monológja. E prolog a filmen való létezés paradoxonában alapozza meg a vershelyzetet („Vagyok, mondjuk, a beszélő mozi. / A lepedőről jövök egyenest – / Ott testet ölt a szó – itt szólni kezd a test!”, később: „És halhatatlan lelkem rohan tovább a gépen, / Gépből életbe vissza, életből vissza, képen, ...”). A vers ugyanazzal a paradoxonnal játszik tehát, mint majd a hangosfilm bábprológja. Ez a paradoxon ugyanakkor elválaszthatatlan a némafilm-korszak rövid életű, de annál izgalmasabb átmeneti műfajától: a kinemaszkeccstől is, amelyben színpadi és filmes jelenetek váltakoztak.

⁸ „Az a tátott szája, amivel a mozi őskorában – húsz évvel ezelőtt – bámulták a lepedőt, akkor még nem a drámának vagy komédiának szólt – magát a *csodát* bámultuk, a találmányt, hogy íme, él és mozog a lerögzített pillanat ...” Lásd „Tapsolnak a moziban” (1929), Karinthy Frigyes: *A gép hazudik*, 91.

⁹ Bonczidai Dezső: „Méröldökök a Vitéz László-bábfigura keletkezéstörténetében”, *Theatron* 15, 3 (2021), 102–116.

¹⁰ Lásd Granasztói Péter: Tömegszórakozás a Városligetben – A Vurstli, *Budapesti Negyed* 16–17 (1997/2-3).

Közismert, hogy a filmműfaj kezdettől fogva izgatta Karinthyt; jellemző, hogy első írása a *Nyugat*-ban egy film témájú esszé volt, utolsó, már idézett kötete pedig filmparódiákat tartalmaz.¹¹ Nem meglepő hát, hogy Molnár Ferenc mellett az első kinemaszkeccs-írók között találjuk. Karinthy hat szkeccs szerzője volt, egyikükben maga is szerepelt, a filmrészekben önmagát mint szerzőt alakítva.¹² Az idézett versprológus azonban valószínűleg mégsem szkeccset vezetett be. A szöveg eléggé egyértelművé teszi, hogy a vers egy önálló film prológusa volt: ha a film mellett színpadi részek is lettek volna, érdektelenné vált volna Pierrrot lelépése a filmvászonról. De melyik lehetett a szóban forgó film? A tízes évek elején mindössze két filmet mutattak be Budapesten, amelynek cirkusztematikához van köze: egyikük Kertész Mihály (a későbbi világhírű rendező, Michael Curtiz) *Ma és holnap* című filmdrámája (1912), melyben szerepelt egy Pierrrot–Pierrette páros. Könnyen lehet, hogy Karinthy prológusa – ha valaha is fölhasználták, s nem csupán egy fiktív filmhez készült – ennek a filmdrámának a bemutatóján hangzott el. (A dátum eltérését magyarázhatja, hogy ugyane verseskötetben Karinthy más versek keletkezésének vagy első megjelenésének dátumára is tévesen emlékszük.)¹³ Kérdéses ugyanakkor, vajon nevezhető-e ez az alkotás „cirkuszfilm”-nek, miközben cselekménye a fennmaradt leírás szerint nem cirkusz tárgyú. Talán több esélye van Kertész egy másik némafilmjének (*Rablélek*, 1913), amely már valóban cirkuszi környezetben játszódik. Ha Pierrrot nincs is föltüntetve a szereplőlistán, epizodistaként, akár statisztaként is föltűnhetett a filmben olyan emlékezetesen, hogy „egyenest a lepedőről jövő” inkarnációja biztosította a commedia dell’arte világa és a film közötti folyamatosságot.¹⁴

Prológusfilm, színházi előadás, előadóst előtt egyébként is szokásban volt a századelőn, példa rá Karinthy kinemaszkeccse (*Fikszírozzák a feleségem!*), melyhez Somlyó Zoltán írt prológót.¹⁵ Ezt a verset a férjet alakító Gellért Lajos mondta el Pierrrot-ruhában. E „keserves tréfa” – melyben a férj féltékenysége végül tényleg összehozza feleségét egy másik férfival – plakátján Don Quijote kontúrjaira montírozva ugyanaz a fájdalmas Pierrrot-figura látható: a féltékenységre beleőrülő férj alakja a szomorúbohóc típusának egyik aktualizálása. Weiss Antal plakátján a féltékeny férj alakjában nemcsak a szelmalom-démonokkal viaskodó lovag archetipusa ismerszik föl, hanem a mindentudó szomorúbohóc is.¹⁶

A féltékenységre beleőrülő férj ugyanakkor Karinthy egy korábbi típusának folytatódása. A szkeccs bemutatása előtt mindössze két évvel jelent meg az *Így írtok ti* őskiadása. Az

¹¹ „A mozgófénykép metafizikája” (*Nyugat*, 1908). Szövegét lásd Karinthy Frigyes: *A gép hazudik*, 9–14.

¹² *Robinson Krausz* (1913); *Fikszírozzák a feleségem!* (1914, ebben játssza Karinthy önmagát); *Mese a közatonáról* (1914); *Nyomozom a detektívet* (1921); *Mozibolond* (1922; társszerző Mihály István); *Két álom* (1923). Lásd Füzi Izabella: *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*. Szeged, Pompeji. Apertúra Könyvek, 2022, 223.

¹³ Lásd *Nihil és Naplóból*. Verseskötetében a szerző elsőjükét első megjelenésükkel két évvel későbbre, a másodikat két évvel korábbra datálta. Sajnos a legújabb, egyébként kitűnően szerkesztett, újdonságokkal és bátor filológiai döntésekkel is szolgáló versösszes (*Karinthy Frigyes összegyűjtött versei*. Szerk. Kőrösi Imre, utószó Keresztesi József. Budapest: Magvető, 2017), bár a jegyzetekben helyesen korrigál, a főszövegben mégis mindkét tévedést újraközi.

¹⁴ A magyar kinemaszkeccsek (és némafilmek) listáját lásd: www.hangosfilm.hu. A szkeccsek és a némafilmek nem maradtak fenn. Karinthy szkeccséből (*Fikszírozzák a feleségem!*) fennmaradt pár filmkocka a múról szóló részletes korabeli recenzió illusztrációjaképp. Lásd „Fikszírozzák a feleségem!”, *Színházi Élet* 22, 3 (1914. május 31. – június 7.), 2–6., valamint Füzi, 235–238.

¹⁵ Somlyó versének teljes szövegét lásd *Színházi Élet* 22, 3, 2.

¹⁶ A plakátot lásd Füzi, 233. – Karinthy itt szintén „előírta” életének egy későbbi epizódját: Déry Tibor *Ítélet nincs* című memoárregényének tanúsága szerint az író egy alkalommal féltékenységtől feldúltan tört be Déry lakásába, hogy házasságtörésen kapja feleségét, nagyon hasonlóan a filmszkeccsbeli „féltékeny férfi”-hez. Köszönöm Ágoston Zoltánnak ezt az észrevételt.

életmű prologusának szánt kötet utolsó ciklusaként olvasható „szatírák” ugyanúgy „keserves tréfák”, mint alcíme szerint a szkeccs, és ugyanúgy a tébolyba forduló szerelmi szenvedélyekkel, filozófiai távlatból hit és valóság viszonyával, a valóság mindenek fölöttiségével foglalkoznak. A ciklus címe: „Optimisták” – ezzel utalva azokra a férfiakra, akik az eszményből rögeszmét csinálnak és ahhoz mindenáron ragaszkodnak még akkor is, amikor a valóság porrá zúzza az általuk kreált ideális világ építményét. S mert saját szemük helyett rögeszsméikbe helyezték bizalmukat, Karinthy bűnösnek találta őket a valóság mindenek fölötti törvénye elleni vétségben („De minden álomnál több a valóság” – írja *Előszó* című versében). Rituális könyörtelenséggel végez valamennyi optimista hősével: három ízben öngyilkossággal sújtja, kétszer örültek házába zárja őket, a fennmaradó szatírákban pedig éhenhalást és szifiliszot ró rájuk.¹⁷ Ilyen értelemben folytatja a sort a *Fikszírozzák a feleségem!* férj szerepe mögött rejlő Don Quijote-archetípust is: ő történetesen a téboly büntetését kapja.

Weiss Antal plakátja arról is vall, hogy a Pierrot-hagyományra a kora 20. század filmes és színházi világában minden további nélkül lehetett hivatkozni: a korabeli néző számára a szomorúbohóc figurája még a kultúra természetes része volt, így jelenléte magyarázat nélkül is magától értetődött. Kérdés – miután a 19. század első felének német romantikájában, például a *Woyzeck* Büchnerénél, E. T. A. Hoffmann-nál és az ő nyomán Schumann *Karnevááljában* a commedia dell’arte figurái egy romantikus álomvilág lényei-ként keltek új életre –, vajon miért a bohóc és a cirkusz ismételt újjászületése a századfordulón és az új század első évtizedeiben Cézanne-tól Picassóig és Chagallig, Leoncavallótól Zemlinskyig és Schönbergig, Chaplintól Cocteau-ig és Karinthyig, és vajon miképp tágul a bohóc ember- és a cirkusz világmetaforává. Ráadásul a bábszínpad is ebben az időszakban integrálódik a műzenébe. Bizonyosság rá Stravinsky alább említendő „játékán” kívül De Falla báboperája: a *Pedro mester bábszínháza* is, mely sokatmondóan Don Quijote egyik történetét dolgozza föl, az európai modernitás kulcsfiguráját, akinek Pierrot-val való mély kapcsolatára Karinthy szkeccsének már említett plakátja is célzott.

Vitéz László redivivus

Vitéz László figurájának azonban nem Pierrot-hoz van köze. Paprika Jancsi és Kasperl közvetítésével sokkal inkább Pulcinellára, a commedia dell’arte-hagyomány nápolyi eredetű bohóctípusára vezethető vissza. Hasonlóan francia, angol, orosz leágazásához, Vitéz László az itáliai archetípust magyar változatának tekinthető, aki Paprika Jancsi kizorításával tűnt fel a 19. század második felének magyar bábszínpadán. Ám, szemben a szegényeket védő Pulcinellával, Vitéz László nem mindig a gonoszt, olykor a gyengébbet győzi le. Többnyire a nyers erőt képviseli – egyfajta kapitalista bohóc ő, aki fittyet hány az igazságosság és az erkölcsi tanulság felvilágosodás-kori követelményére, és aki a kiegyezés után gőzerővel gazdasági fejlődésnek indult magyarországi tőkés társadalomban aratta sikereit, és korábról nem is kimutatható.¹⁸ Sikereit alighanem nagyrészt a dramaturgiailag motiválatlan, öncélú agresszivitásának köszönhető és köszönheti ma is; nem véletlen, hogy a 19. század végi magyar sajtó többször is fölemelte szavát a figura ellen.¹⁹

A bábjáték Vitéz László külsejét is megőrizte: a filmünkön látható, hátrafelé lecsüngő – eredetileg kúp alakban tornyosuló – piros sapkában, csörgővel, majd a fegyverként

¹⁷ Lásd Dolinszky, 20–24. Hogy a mindenek fölötti valóság törvényét Karinthy a hétköznapiakban is kíméletlenül érvényesítette, arról lásd *Hit és hiszékenység* című írását: Karinthy Frigyes: *Kísérletek és szellemek. Válogatás az író kötetben még nem publikált műveiből*. Vál. Urbán V. László. Budapest: Pannon, 1992. Lásd még: Dolinszky, 182., 11. jegyzet.

¹⁸ Vitéz Lászlót először 1883-ban említi a magyar sajtó. Lásd Bonczidai, 106.

¹⁹ Uo., 110.

használt doronggal a kezében a korabeli néző magától értetődő könnyedséggel azonosította be a figurát. A bábjátékban összetett karaktervonásainak mindkét oldala megnyilvánul, hiszen agresszivitását olykor a szülői érzéketlenség áldozatainak védelme némileg indokolja. A nagymúltú figura azonban aktualizálódik Karinthy kezén: Vitéz László nyakából fényképezőgép, a bábjátékra következő film főszereplőjének attribútuma lóg. Ezen túlmenően azonban a bábprológus legfőljebb annyiban változtatja meg az archetípust, hogy Vitéz László a bábjáték első jelenetében, a versike elmondásának erejéig a kikiáltó szerepét veszi magára. A vásári bábelőadásokhoz és azok művészi földolgozásaihoz szorosán hozzátartozó kikiáltót eredetileg a külföldön turnézó vándortársulatok alkalmazták a nézők számára idegen nyelven zajló történet magyarázatára.²⁰ Akárcsak Stravinsky játékában, *A katona története*ben vagy a Vitéz László orosz felmenőjéről, Petruskáról szóló balettjében a kikiáltó – kettős helyzetéből fakadóan – egyszerre tartozik a nézők és a bábjáték valóságához. Filmünkben ezt a közvetítő szerepet a fényképész tölti be: ő az, aki a bábjátékban közvetít a bábszínház és a valóság (film) világa között. Ahogy a bábprológban Karinthy mindent megtesz a két világ közötti áttűnés folyamatosságáért, a végén a bábjáték keretként zárul a történetre: a film befejeződése után, ha csak rövid utalás erejéig is, Vitéz László bábfigurája újból megjelenik, bejelenti az előadás végét, hazaküldi a gyerekeket, és kiteszi a „vége” táblát – a film vége egyúttal a bábelőadás vége is.²¹ A gesztus azt sugallja, hogy a film valójában mindvégig bábelőadás volt, csak a bábok a filmtechnika jóvoltából megelevenedtek. A bábprológ súlyához képest meglehetősen elszett és jelzésszerű ez a befejezés. Gyanítható, hogy a keret szerepét a filmkészítők csökkenteni akarták, ezért lett a bábprológ és a bábepilóg egyaránt utólag megrövidítve. Az epilóg még a forgatókönyv véglegesítése előtt, a prológ utána.

Bábszínpad és film: áttűnések

A bábjáték szereplői a rákövetkező film bebábozódott főszereplői, hiszen a forgatókönyvben az adott szerepet játszó színész nevét viselik.²² Ha igaz a föltevéssem arról, hogy a bábjátéknak – kidolgozva vagy sem – volt egy, nem Karinthytól származó, első változata (lásd fent 7. jegyzet), akkor Karinthy új koncepciójának újdonsága pontosan abban áll, hogy a bábszínpadon már a film szereplői láthatók. A vőlegény és az eredetileg kiszemelt menyasszony bábja azonban név nélkül maradt. Névtelenségük fejezi ki, hogy a két szülő tárgyként kezeli a fiút és a lányt, az egyik szülő például „a nyakánál fogva úgy lógatja a

²⁰ Ez a hagyomány tovább él Stravinsky révén, hiszen *A katona története* narrátora a mindenkori előadás helyszínének nyelvén beszél (akárcsak oratóriumának, az *Oidipus Rex*nek a narrátora).

²¹ A forgatókönyv szavaival: „A bábszínház függőnye. Mintegy a blendet érzékeltetve lehull. Gép villámgyorsan hátrahúzódik, közben máris ereszkedik az ismert kis tábla zsinóron kissé ferdén a függöny elé és a táblán primitív betűkkel a szó: vége.” A film azonban nem pontosan követi a forgatókönyvet: ott Vitéz László maga jön ki a függöny elé, és ugyanazon a táblácskán maga tartja magasba a „vége” fölíratot hagyományos fegyverének: a dorongnak tetején, amelyre a prológban a filmcselekmény konfliktusát útjára indító fényképet tűzte ki.

²² Például Toronyi Imrét „Toronyi baba”, Mátrai Erzsit „Mátrai baba” néven tünteti föl a forgatókönyv. Két eltérés van a bábjáték és a film tényleges szereplőgárdája között: a forgatókönyvben Bodrogi szerepe mellett még Rajnai Gábor neve áll, ám a megvalósult filmben Páger Antal játszása. A „lányos papa” szerepe pedig Toronyi helyett a filmben Gárdonyi Lajosé lett. Blazsek úr, a fényképész neve mellett a forgatókönyv élén álló szereplőlistán már a filmben ténylegesen szereplő Szőke Szakáll neve áll, de maga a bábprológus szövege még „Boross Géza baba” néven tünteti fel a főszereplőt. A Kertész Mihály későbbi, világsikerű *Casablancájának* pincéjeként is ismert Szőke Szakáll (polgári nevén: Gärtner Sándor) eszerint csak utóbb kapta meg az eredetileg Boross Gézának szánt főszerepet.

kezében, mint valami csomagot”, és üdvözléskor „kezeikben tartott gyermekeiket egymás hátához csapkodják”. A forgatókönyv ezzel sugallja, hogy a két fiatal a házasságukról egymás között megegyező szülők alantas anyagi játszmájának áldozatává lesz (vagyis lenne, ha „a végzet nem borítaná fel az egészséget”). A lelketlen szülőpáros azzal, hogy fejük fölött hoz döntést jövőjükről, bábbá teszi gyermekeiket a bábjátékon belül. Az eredeti párnak ebből a Pinocchio-állapotából egyedül Miklós lép előre a jellemfejlődés útján. A vásári komédia eszköztárán keresztül tehát a bábjáték olyan kritikát fogalmaz meg, amely éppen sematizmusában kezdi ki a filmet. Az más kérdés, hogy ez a társadalomkritika a megvalósult filmből nagyrészt kimaradt: egyfelől az új menyasszony a bábjátékban meg sem jelenik, másfelől – mint később kitérek rá – a bábjáték második fele eleve nem is lett megfilmesítve.

A film dramaturgiájában a bábjáték szerepe hasonló egy opera nyitányához: homályosan és sűrítve benne foglaltatik a későbbi cselekmény magva. Vitéz László szerepe a bábjátékban, hogy – a konkrét cselekmény fölfedése nélkül – megsejtse a házassági történet végkimenetelét. Vitéz László a dorongjára tűz egy fényképet, melyen a menyasszony – amint erről már a bábszülőktől tudomást szerzünk – nem a kiszemelt vőlegénnyel együtt látható, hanem a „távolbalátó” híres feltalálójával, aki épp ekkor látogatott vissza hazájába, és akit a papa csellel kapott le lánya társaságában.²³ Ezzel a fényképpel ütlegeti a rideg bábszülőket gyermekeikkel szembeni lélektelen viselkedésük miatt. Mínthogy a dorong Vitéz László hagyományos attribútumainak egyike, az író a figura hagyományos harci kedvét, agresszivitását s vele a vásári komédia egész formanyelvét az aktuális cselekményhez adaptálja. Az egyébként az élő színész-pendant-ok neveit viselő két szülőpáros a forgatókönyv lapjain a korabeli vásári bábjátékokban használtakhoz hasonló, tradicionális neveken szólítja egymást (Szerafin, Josephin, Tivadar, Edömér).²⁴

Amint már jeleztem: a bábjáték második része (a tizennyolc beállításból az utolsó tizenkettő) nem került filmre, így Karinthy koncepciójának komplex összefüggésrendszere csakis a forgatókönyvből tárul föl. Egyedül itt követhető Karinthy határozott szándéka a bábjáték és az „igazi” film közötti fokozatos, áttűnyszerű átmenet megteremtésére, melyet az író gondosan kidolgozott. Vitéz László első megjelenése cintányérral a kezében a forgatókönyv meg nem valósult szándéka szerint szerves folytatása a zenekari cintányér hangzása által uralt főcímmzenének: e hangzásnak kellett volna az eredeti koncepció szerint áttűnnie a nyitózenéből az első bábjelenetbe.²⁵ Ám a filmnek nincs külön zenéje a bábjátékhoz, így cintányér sem szólhat meg benne. A bábprológus első jelenetének végén megjelenik a fényképész Blazsek bácsit (az új menyasszony apját) játszó, élő színész, amint bekukucskál a bábszínpadra: a prológus valóságsszintjébe fokozatosan beszüremkedik a film valóságsszintje.²⁶ A prológus végén a film valósága már másodszer kukkant be a bábszínpad függönyén: „a háttérben bejárt függönynyílása, ahol Blazsek feje látható.” Végül a bábjáték teljes egészében belenyílik a filmbe: a bábszínház előtt játszódó első hús-vér dialógusban Blazsek, miután visszahúzta fejét a bábszínpad mögül – verbálisan folytatva Vitéz László szülők elleni agresszióját – a történet szülőpárosát szidja a bábszínház tulajdo-

²³ Nem tudjuk, mennyire kapcsolódott Karinthy fantáziájában a filmbéli „távolbalátó” azzal a ténynyel, hogy éppen a forgatás évében (1935) indult meg Németországban a rendszeres televízióadás.

²⁴ A Tivadar az egyetlen név, amely átszármasztott a filmbe az eredetileg kiszemelt menyasszony, Mary apjának nevéként.

²⁵ „Egy-két taktusnyi befejezése a bevezető zenének, melyet itt főleg cintányér dominál” – ehhez kapcsolódnak Vitéz László verses prológusának első szavai („Csinnadratta bumbumbum, / Mélyen tisztelt publikum, / Eljártsszuk, hogy manapság, / Hogy készül egy házasság!”).

²⁶ „A Bábszínház utcai függönyajtaja egy résnyt szétnyílik. Blazsek bácsi kukucskáló derűs arca látható lesz.”

nosának (aki egyúttal az erkölcsi győztes szerepében később önként lemond a fényképész lányáról): „Az ilyen szülőket agyon kéne ütni. Mondja, hát a pénz, az minden? A gyerekek boldogsága, az semmi?” A főszereplő egyfelől azt a történetet szidja tehát, amelyben maga is részt vesz, másfelől éppen ő segíti hozzá majd „az ilyen szülőket” a gyermekeik elengedéséhez szükséges jellemfejlődéshez. A bábjátékban tapasztalt igazságtalanság kiigazítása indítja útjára, Blazsek tudattalanján keresztül, a film cselekményét.

Innen érthető, vajon apa és lánya miért nem kap báb-alteregőt, s hogy a bábjáték írott és filmes változatában miért csakis az eredeti jegyespár: Mary, Miklós és szülei bábjai szerepelnek. Blazsek Mátyás és Éva kezdettől fogva érintetlenek az anyagi érdekeltségű házasság gondolatától; mondhatni: ők kezdettől fogva emberek, nem bábok. Blazsek bácsi egyébként sem egyszerűen főszereplő; valójában ő a cselekmény titkos, talán öntudatlan mozgatója, akárcsak egy bábjátékos, aki a cselekményt nemcsak lebonyolítja, de irányítja is. Hiszen – igaz, eredetileg anyagi gyarapodás reményében – az övé volt a végzetessé lett fotó ötlete, melyen lánya és a hazájába érkező föltaláló látható „félreérthetetlen” pózban, amint a „véletlenül” ott heverő dinnyehéjon épp elcsúszó férfit az újságíróskodó Blazsek Éva elkapja. És a cselekmény végén – az egyidős magyar filmek önámító sztereotípiáját követve – szintén Blazsek bácsi barátságos személyisége hidalja át a társadalmi szakadékok saját családjá és a gazdag új vőlegényé között; ez a megbékélés enged szabad utat a szerelmepár frigye előtt. Blazsek bácsi fél lábbal kívül áll a cselekményen: a bábjáték forgatókönyves változatának elején és végén rendre a bábszínpad és a filmszínpad határán bukkan föl. Alapvetően a második zsidótörvény előtti magyar hangosfilmek eredetileg kisszerű, de jószívű, fejlődőképes és önfeláldozó zsidó szereptípusát képviseli, aki önmagán túlnöve a konfliktust legvégül megoldja. Ugyanakkor Blazsek bácsi több is ennél: híd a bábjáték és a film valósága között, világi pontifex, akinek jovialis figurája sem rejtheti el teljesen a háttérben rejlő szakrális archetípust.²⁷

Karinthyból bohócot csinálnak

S ha ezután is maradt volna kétség a bábjáték szerzőségével kapcsolatban: Vitéz László figurája maga is létező embernek van maszkírozva. A kikiáltó-narrátornak ugyanis, miközben Vitéz László hagyományos attribútumait viseli magán, félreérthetetlenül magának Karinthy Frigyesnek vonásait kölcsönözték. Ezzel valójában csak a meglévő mintát alkalmazták az ötletgazdára is: Karinthy bábként lép föl, ahogyan a többi hat szereplő is báblétből kel életre a filmen. Ezzel a kikiáltó kettős helyzete Vitéz Lászlót egy, a cselekményen kívül álló, omnipotens figurává teszi, aki – akárcsak a valós szerző, akinek vonásait magára vette – a cselekmény szálait kézben tartja és azokat a végkifejlet felé irányítja. Az ő kezében futnak össze a Végzet szálai, amelyekről a prológos versikéje szól („Minden jó lesz, minden rendben, / Lakodalom készül csendben. / Akkor jövök én, a Végzet, / Felborítom az egészet!”). A szerző ezzel, ha csak fél lábbal, maga is képbe kerül. Saját komédiájának szereplőjévé válik, akárcsak első, már idézett kinemaszkeccsében Karinthy hűsvér értelemben is.

Bármennyire is magán viseli azonban a bábjáték Karinthy írói alkatának vonásait, nem valószínű, hogy Vitéz László figurájára az író ötlete nyomán, legfőljebb beleegyezésével montírozták Karinthy saját arcvonásait. Elvégre más írásaiban rendre Pierrot-val, a reménytelenül szerelmes szomorúbohóc archetípusával azonosul Karinthy. Vajon „*Struggle for life*” című versében („Inkább egyenek meg a férgek / Mínthogy a férget megegyem”) nem az

²⁷ Ez a szereptípus legtöbbször nem a cselekmény középpontjában áll. Hogy a jelen filmben mégis Blazsek a főszereplő, annak kevésbé dramaturgiai, mint inkább kereskedelmi okai lehetnek: a színész nemzetközi sztárnak számított, és a főcím szerint ez „Szóke Szakáll egyetlen idej filmje”.

a Pierrot-vonás ismerszik-e föl, amelyet Somlyó Zoltán filmprológiája így fogalmazott meg: „mindent tudva végül mindent elveszít”? Mindenekelőtt pedig: nem Pierrot-ként játsz-sza-e el hegedűn élete mondandóját, „a régi-régi dalt” *A cirkusz* című novellában is? Csak-hogy Vitéz László nem Pierrot; ő közelebb áll Harlequinhez, a nem túlságosan okos, de erős és egészséges bohóchoz. Akárhogy is, a kikiáltó Karinthyvá maszkírozásának ötlete az utolsó pillanatban támadhatott valamelyik filmkészítőben; a legépelt forgatókönyvben még nincs nyoma (akárcsak a szereplőváltásoknak).

Amint a filmpremier egyik recenzense elárulja, Karinthy előszóban mondott prólógot a színpadon.²⁸ Film konferálása előszóval – bohócruhában elmondott verses prólóggal vagy szmokingos szerzői monológgal – nyilván a színházi konferanszokból került a vá-szon elé, és, mint már említettük, főleg a két világháború közötti Budapesten nagy divattá lett. Karinthynek maradt is fönn ilyen fölolvastott, színházi előszava (Strindberg: *Júlia kis-asszony* című drámájához). Egy film előtt két szerzői prólóg (egy hús-vér íróként, egy báb-ként) azonban egy filmszínházi estének az elképzelhető legügyetlenebb dramaturgiája. Vagy mégsem? Lehet, hogy Karinthynek éppen az előszóbeli prólóg szokása (is) adta a mintát a bábprólóghoz, hogy ne csak a bábszínház és a film, hanem a való élet és a báb-színház között is átmenetet kreáljon, és élő alakja mintegy a filmbéli bábfigurába tűnjön át? Ezzel valószínűleg már túlgondolnánk Karinthy szándékait.

Az ember tragédiája mint prólóg-modell

Magának a prólóg műfajának jelentősége azonban messze túlmutat a bábjátékon és a fil-men. Karinthy egész életművét prólógnak tekintette, és az utolsó bizonyíték a szerzősége mellett éppen az, hogy a bábjáték, benne a Karinthynek maszkírozott kikiáltóval, kapcsola-tba kerül az író ars poeticájában központi szerepet játszó prólógus-alaphelyzettel, ame-lyet Karinthy saját művészi alapállásának tekintett („Készültem rá még mielőtt látni ta-nult a szemem / Hogy a *prólógust* majd én mondom el, ha kezdődik a játék” – írja *Karácso-nyfi elégia* című kései szabadversében, kiemelés a költőtől). Karinthy és Somlyó már említett Pierrot-versei azt valószínűsítik, hogy a prólógus mint műfaj a némafilmkorszak-ból került a hangosfilm és a színházi előadás élére. Hogy milyen elvárásai voltak Karin-thynek a filmprólógus műfajával szemben, azt *Prólógus* című novellájában egy (film)szín-házigazgató monológiájába szövi, amely akkor hangzik el, amikor utóbbi a kezdő író-t megbízza egy prólógus megírásával („a prólógusban nem kell elmondani a darab tartalmát, hadd lepődjön meg a közönség ezeregyedszer újra azon a befejezésen, amit már ezerszer látott, hanem csak valami olyan lelkesítő dolgot gondolok – hiszen tudja. Valami összefo-gó gondolatot, amit a szerzők kifelejtettek a darabból. Valami olyasmit, tudja, amit az igazgató beszélne a közönséghez melegen és lelkesen, hogy ezt és ezt akartam: nemes és fennkölt érzéseket akartam kelteni bennetek...”). Úgy a *Prólógus egy cirkusz-filmhez*, mint a *Fikszírozózzák a feleségem!* Somlyó Zoltán-féle prólógja mesterien eleget tesz e műfaji köve-telménynek, de a maga kezdetleges módján még a *Barátságos arcot kérek!* bábjátékát beve-zető verse is ezt a modellt követi.

Karinthy minden prólógusainak archetípusa az író meghatározó gyermekkori irodal-mi élménye: *Az ember tragédiája*. Mint Madách-esszéjében kifejtette, világirodalmi távlat-ban is páratlan a drámának az az alapgondolata, hogy az egész cselekmény, vagyis a vi-

²⁸ „A film címe barátságos arcot kér a Metro Filmszínház kedd éjszakai bemutatójának közönségétől, Karinthy Frigyes pedig bevezető szavaiban jobb mulatást kívánt, mint amelyet a film nyújthat.” (*Budapesti Hírlap*, 1936. február 6.) Több mint valószínű, hogy az utolsó félmondat nem a Karinthy-báb versikéjére vonatkozik, hiszen a recenzens bizonyára említést tett volna arról, ha Karinthy nem hús-vér alakban mondta volna a prólógust.

lágtörténelem teljes korpusza valójában Ádám álma, s ekképp csupán prologusa a volta-képpeni emberi történetnek. Ez az alapvető Madách-tapasztalat segít megérteni, miért is volt az álom és az ébredés ennek az életműnek alapvető toposza. Karinthy azonban nem lett volna Karinthy, ha nem fordította volna visszájára a *Tragédia*-mintát. A *Prologus*-novella, melynek főtebb már idézett cirkuszigazgatóját Karinthy alig leplezett mefisztói vonásokkal ruházta föl, sejteti, hogy a színházi és filmprologus-írás az író milyen saját, kényszerű tapasztalataiból származhatott (aligha függetlenül attól, hogy a tízes években az Apolló mozi dramaturgja volt). Ebbe a sorba illeszkedik e novella már említett párdarabja, Karinthy klasszikus prózáinak egyike: a *Cirkusz* is. Ahogyan a *Prologus*ban a film, úgy itt a cirkusz válik a világ álomszerűségének metaforájává: az igazgató mindkét, káikai novellában a nagy bábmester, a világ első mozgatója, tetten érhetetlen, kozmikus léptékű bűnöző, aki az illúziógyár színpadi gépezetét fölügyeli hidegen és cinikusan. Ennek az illúziógyárnak produktuma az emberi történelem. A világ: vérre menő bábjáték – semmi sem természetes benne, hiszen a természet kulisszái mögött bonyolult és démoni színházgépezet dolgozik. A világ a Gonosz kezében van, de hegedűjátékával a bohóc a világ álomszerűségét legyőzve megőrzi a lélek tisztaságát.

S mindenekelőtt ott az *Előszó*, Karinthy ars poeticája, első verseskötetének prologja. Ennek a versnek a jelentősége abból fakad, hogy Madách *Tragédiájának* előszókaraktere itt fordul át első ízben evangéliumi ígéretté. Játékossága, bujkáló öröme annak a fölismerésnek jegyében áll, hogy a *jó hír* nem pusztán ígélet, hanem már itt van velünk. A *Tragédia* meghaladása, melyben az „előrevetett összefoglalás” immár *jó hír* gyanánt lepleződik le. A „lángírás” titkos, ismeretlen üzenete Belsazar király palotájának falán a *Méné, tekel...* című versben közös a „Még nem tudom, mit mondok majd, nem én, / De úgy sejttem, örömhírt hoztam én” evangéliumával abban, hogy mindkettő kétségkívül üzenetet hordoz, amely azonban a logosz segítségével nem megfeythető. Mindkettő túlságosan közel van hozzánk ahhoz, hogy logikusan értelmezhető legyen. A nyelv csupán másodlagos jelrendszer, és a megoldás mindig a szavakon túli tartományból érkezik. Ha a nyelvet félretesszük, a megfeytést ki-ki megtalálja önmagában.

Egy nem-Karinthy-vers

E tanulmány *eredeti* célja nem volt több, mint annak kiderítése, ki a Vitéz László narrátori szerepkörében és Karinthy maszkjában elszavalt gyerekvers szerzője. Ez az igénytelen versike – a prologus prologusa – már maga is olyan elemeket mutat, amelyeket a Vitéz László-figura saját vonásaiként ismerünk fel, például a szavak facsarásából fakadó félreértéseket és az azok generálta helyzetkomikumot.²⁹ Ha a bábjátéknak nemcsak a koncepciója származott volna Karinthytól, hanem a szövege is, Vitéz László nyelvfacsaró hajlamát bizonyára abszurd nyelvi játékokkal aknáztta volna ki. Első közelítésben az is kézenfekvő lenne, hogy a Karinthynek maszkírozott figura Karinthy-verset mond. A *Prologus egy cirkusz-filmhez* azonban megmutatta, hogy a versprolog Karinthy kezén könnyen a zsenialitás világirodalmi fokára hághat, de még paródiaként sem sülyedhet e versike színvonalára (lásd az *Emil*, a *Tyukszem dal*, a *Már tetszik érteni?* vagy a *Mariska és Károly bácsi* című kupléparódiákat vagy kvázi-paródiákat). A versike körülbelül olyan mélység-

²⁹ A nyelvfacsarás szokásának eredete állítólag Pulcinella hangja eltorzításában van a *commedia dell'arte* hagyományban: a bábmester egy speciális csipogót (pivetta) vett a szájába, hogy a figura hangját eltorzítsa, ez viszont beszédét nemcsak eleve komikumforrássá, hanem egyszersmind nehezen érthetővé is tette. Valószínűleg a Pulcinella név („kiscsirke”) is a szereptípus vékony, csipogó hangjából származik. Lásd Takács Ágnes: A titokzatos Pulcinella. A karakter eredetének kérdései és egy erre reflektáló előadás, *Art Limes* 15, 1 (2018), 5–11. (7.)

ben vázolja a rákövetkező filmcselekményt, mint Karinthy paródiái az amerikai filmszínopszisokról az *Amiről a vászon mesél* végén (például: „Raszkolnyikov: Éhes fiatalember leüt öregasszonyt, feladja magát.”). Bármennyire is szerettem volna tehát fölfedezni egy Karinthy-filmbe rejtett, ismeretlen Karinthy-verset, a versprológ igénytelensége Karinthy szerzőségét teljes egyértelműséggel kizárja. A versike nemigen származhat mástól, mint a számos közismert sláger, valamint forgatókönyvek, vígjátékok, versek és némafilm-fóiratok szerzőjeként ismert Mihály Istvántól.

Más a helyzet magával a bábjátékkal, melyet a vers indít. Kimutattuk, hogy a bábjátékban jelen van a Karinthy-életmű több alapmotívuma is, ezért *írott alakjában* a bábjátékot minden jel szerint a Karinthy-életmű részének kell tekintenünk. (Még akkor is, ha szövegezéséért valószínűleg nem ő felelt.) Karinthy dramaturgiai célja mindenekelőtt az volt, hogy a bábjáték dióhéjban sejtse a film cselekményét, de mégse fedje föl egészen, és hogy a bábszínház világa finom átmenetekben tűnjön át a film világába. Mivel azonban a bábjáték második, jóval hosszabb jelenetét nem vitték filmre, az egész ötlet, benne a báboknak színészekké való maszkírozásával, Vitéz László fényképezőgéppel és a dorongjára illesztett, a cselekmény lényegi fordulatát előlegző fényképpel, a szülők gyermekeik iránti érzéketlenségének többrendbeli kifejezésével – teljes mértékben értelmét veszti. Eképp a bábjáték pusztán a verses prológra szorítkozik, holott az eredeti bábjátékban a prológ elhangzása után cselekmény is volt. Ezzel megszakadnak a bábjátékból a film felé vezető szálak, ez pedig az egész prológus-ötletet értelmetlenné és öncélúvá teszi. A filmen megvalósult változatában a forgatókönyvben őrzött bábjáték Karinthy mély és gondolatgazdag koncepciójának lábbal tiprása. Szellemi kiherélését követően a bábjátékból mindösszesen annyit tudunk meg, hogy itt most egy előadás lesz, amely – milyen eredeti! – egy házasságkötés körüli váratlan bonyodalmakról szól. Egy ilyen prológ funkciója merőben dekoratív, a bábszínház műfajára való pusztán utaláson túl semmilyen jelentéssel vagy üzenettel nem bír, cselekménye nincs, dramaturgiaián károsan fölös és céltalan, ekként bármelyik, ugyane modellre épülő filmvígjáték elé odabiggyeszthető lett volna. Szemben írásos változatával, a filmen nyoma sincs a prológ műfaji jellemzőinek: a rákövetkező cselekményből *előre* leszűrt summának, vagy egy, a cselekményből fakadó, de azon túllépő, átfogó gondolatnak – ama elvárásoknak, amelyeket Karinthy a korábban már idézett novellájában megfogalmazott (*Prológus*), és amelyeket például a *Prológus egy cirkusz-filmhez* című remekében oly csalhatatlan ösztönnel valósított meg.

Ha valóban szándékában állt is Karinthynek, hogy paródiaként távolítsa el a filmet magától és a közönségtől, ezzel még a legkevésbé sem merülnének ki a bábjátékot a *commedia dell'arte*hoz és a rákövetkező filmhez fűző gazdag vonatkozásai. A forgatókönyvhöz hű Karinthy-bábjáték megvalósítása alkalmas lehetett volna arra, hogy a filmet kiemelje a tucatvígjátékok sorából – helyett filmre vitt alakjában csak annak silányságát erősíti, ráadásul abban sem segíti a nézőt, hogy a filmre valóban paródiaként tekinthesse. Az érzéketlenség, amellyel elbántak vele, arra vall, hogy a bábjátékkal a filmkészítők dramaturgiai értelemben ugyan nem tudtak mit kezdeni, ám teljes kiiktatását méltatlannak érezték volna a nagy íróval szemben: ezért a „hoztam is, nem is” rossz kompromisszum. Láthatóan nem vették a fáradságot, hogy megértsék az író szándékát, vagy ha mégis, túlságosan artistikusnak tarthatták ahhoz, hogy közönség elé vigyék. A kommersz parancsa, mint rendesen, fölzabálta a gondolatot és a művészi értéket.

Abból azonban, hogy a bábjáték ötlete és gondolati kidolgozása – úgy, ahogy a forgatókönyvben áll – csakis Karinthytól származhat, még nem következik, hogy a benne elhangzó versike szerzője is ő. Ám ha ezek a semmitmondó, amatőr sorok önmagukban nem tartoznak is az említésre méltó dolgok közé, az ötletgazda koncepciójában játszott dramaturgiai szerepük nagyon is fontos: részei annak a kísérletnek, melyben Karinthy a hangosfilmet a vásári komédiából eredezteti, folyamatosságot sugallva a kihálófélben lé-

vő bábjáték és a film között, szereplőit bábok megtestesüléseiként, szerzőjét vásári kikiáltóként ábrázolva. Paradox módon azonban itt a bábszínpad – másképp, mint a kinemaszkeccs műfajában a színház vagy Stravinsky és De Falla említett darabjaiban a bábszínház – önnön valóságában már nem, csakis a film médiumán keresztül nyilvánulhat meg. Bár típuszereplői a vásznon mutatis mutandis tovább élhetnek, a bábszínpadot ekkor, a harmincas években szinte már csak a nosztalgia tartja életben: a vurstli fél lábbal a múltban, a hangosfilm pedig éppen azon volt, hogy bekebelezze a tömegszórakoztatás korábbi formáit.

*

Köszönöm Hussein Evinnek, a Magyar Nemzeti Filmarchívum Szakkönyvtára és Dokumentációs Gyűjteménye szakreferensének, amiért hozzáférhetővé tette számomra a *Barát-ságos arcot kérek!* című film eredeti forgatókönyvét és a filmmel kapcsolatos egyéb dokumentumokat. Köszönet jár Gesztelyi Júliának, a Magyar Nemzeti Filmarchívum kutatójának is, aki a filmhez való hozzáférést biztosította számomra.

Szintén köszönettel tartozom a Petőfi Irodalmi Múzeum Médiatára és Kézirattára munkatársainak: Tóth Szabinának és Tétényi Csabának a filmmel kapcsolatos sajtóbírálatok hozzáférhetővé tételéért.