

Kocsányi András

A spagettiburleszk. A burleszk hatásai és a humor mechanizmusai Bud Spencer és Terence Hill komédiáiban

Absztrakt

A spagettiburleszk, amely nem egy valós zsáner, egy olasz komikus páros filmjeit fedi, akik máig rendkívüli népszerűségnek örvendenek Magyarországon és Európa-szerte. Bud Spencer (eredeti nevén Carlo Pedersoli) és Terence Hill (Mario Girotti) a spagettiwesternekből és Sergio Leone árnyékából nőttek ki magukat, az erőszakos, sötét hangulatú szubzsáner az ő parodisztikus filmjeikkel egyfajta átalakuláson ment át. A westernek világát elhagyva egy saját sorozatot építettek komikus kettősükre, amire már legfőbb hatással a tizes-húszas évek amerikai filmburleszkjei voltak, így a páros legfőbb előképének Stan Laurelt, Oliver Hardy-t, Charles Chaplint és Buster Keatont tekinthetjük. A burleszk hatásait filmjeikben eleddig kevesen mutatták be, valamint azt is, hogy milyen kultúrtörténeti előképek kötődnek még a Spencer-Hill duó által képviselt komikus ellentétpárokhoz. Így többek közt Miguel de Cervantes *Don Quijotéja* hatását is vizsgálom, valamint a páros filmjeiben használt jellegzetes komikus jelenségeket Henri Bergson francia filozófus *A nevetés* című művében megalkotott fogalmaival elemzem.

Szerző

Kocsányi András (1994) pályakezdő forgatókönyvíró, filmdramaturg. Filmes tanulmányait előbb a Budapesti Metropolitan Egyetemen, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetem filmdramaturg szakán végezte, jelenleg doktorandusz, témavezetői Janisch Attila és Stóhr Lóránt. Számos, általa írt rövidfilm szerepelt sikerrel filmfesztiválokon. Rajong a groteszk, szatirikus történetekért.

E-mail: indianaandrissolo@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.5>

Kocsányi András

A spagettiburleszk. A burleszk hatásai és a humor mechanizmusai Bud Spencer és Terence Hill komédiáiban

1. Bevezetés

Mit jelent a „spagettiburleszk”, ha műfajfogalomként tekintünk rá? A „burleszk” utal a később vizsgálandó filmek tágabb műfaji vonatkozásaira, a „spagetti” előtag pedig (a spagettiwesternek műfajából kiindulva) a kvázi műfaji címke lokális vonatkozásait jelzi, azaz Olaszországra utal. A fogalom saját szüleményem, ami talán jól leír egy teljesen egyedi stílusú komédiatípust.

A dolgozat kiindulópontját a magyar kultúrkörben néhány évtized leforgása alatt egészen kultikus, mitikus alakká váló olasz komikus halála szolgáltatta: Carlo Pedersolié, ismertebb művésznevén Bud Spenceré. Spencer történeti személyként igazán kultikus alak, sokoldalú tehetség volt, a vízilabda sportszakmában máig a kora legügyesebb játékosai közt emlegetik. [1] Önmagára mint sportolóra tekintett a legszívesebben, és nem tartotta magát színésznek. De elsősorban nem sportsikerei miatt emlékszünk rá, ezekre csak a vele egyenrangú komikus partnerével, Terence Hill-lel (eredeti nevén Mario Girotti) közös filmsikerei után terelődött a figyelem. Felmerül a kérdés, hogy jó színész volt-e, elvégre egész életében tulajdonképpen csak egyetlen szerepet játszott, mimikája igencsak minimális, gesztusrendszere repetitív.



*A Spencer-Hill duó a Magyarországon különösen kultikus filmjükben, az *És megint dühbe jövünk*-ben.*

Annak az oka, hogy egyetlen karaktert alakítottak, az amerikai filmburleszk hatásaiban keresendő. Spencerre, és partnerére, Terence Hillre Charlie Chaplin, Buster Keaton, valamint Stan és Pan

(Stan Laurel és Oliver Hardy) párosa hatott. A két figurát körbelengi egy mitikus aura, és közben figuráik minden eleme önreflexióról, humorról árulkodik. Terence Hill és Bud Spencer véleményem szerint elsősorban nem színészek, hanem komédiások, humoristák, akik Chaplinhez vagy Keatonhoz hasonlóan felépítettek egy humorban gazdag világot, amelyben figuráik mindig állandók. Közben a film nyelvén szólalnak meg, műfajuk nem stand-up comedy vagy kabaré.

A Spencer-Hill komédiák régi receptet alkalmaznak, és filmnyelvi eszközeikben közel sem olyan innovatívak, mint Jacques Tati vagy Woody Allen filmjei, akikre szintén nagy hatással volt a filmburleszk. Viszont azt hiszem, mégis megérnek egy elemzést; a filmjeikben a burleszk hatásait kutatom, elindulásukat a spagettiwesternből és Sergio Leone árnyékából, valamint karaktereikben bemutatom a művészettörténeten végighúzódozó toposz, a *komikus ellentétpár* jegyeit is. A filmekben a humor eszközeit is elemzem, aminek az alapját Henri Bergson *A nevetése* szolgáltatja.

A komikus duót a fénykorában nem tartotta a kritika különösebben sokra, viszont ha igaz az a klisé, hogy a legnagyobb kritikus az idő, át kell értékelnünk a hatásukat, ami bizonyos értelemben a magyar filmkultúra szempontjából is jelentős. Legfőbb bizonyíték erre, hogy Spencer halála után itt emeltek szobrot elsőként a világon, a közös filmjeik pedig még ma is kiemelkedő nézettséget hoznak a magyar tévésatornának. Továbbá Bujtor István személyében a magyar film is megkapta a maga Bud Spencerét, az Újréti Lászlóval együtt készített szinkronjaik pedig a Spencer-Hill filmekhez is jelentősen hozzájárultak.

2. Vadnyugat a Pireneusokon – a páros megjelenése a westernekben

A spagettiwestern meghatározó szubzsáner volt a hatvanas-hetvenes években, és nem csak Olaszországban, hanem az egész világon. Az országon belül a legnagyobb közönségsikerek ehhez a műfajhoz köthetők, így az olasz filmipar és a Cinecittá a legnagyobb pénzügyi fogásait köszönhette ezeknek a zsánerfilmeknek. [2] A költségvetése a legtöbbnek minimális, a színvonala is sokszor ingadozó, ugyanakkor még a legkevésbé precíz filmnek is van bája, ami az amorális meseszerűségükből fakad. Mintha mindegyik spagettiwestern ugyanabban a világban játszódna – stílusbeli eltolódások persze azért vannak.

A spagettiwesternnek kétségkívül része a Spencer-Hill duó, ugyanakkor szeretném elkerülni, hogy westernszínészeknek nevezzem őket. Viszont nem hanyagolhatom el a westernjeiket, elvégre hozzájuk köthető az olasz western megszűnése is. *Az ördög jobb és bal keze* (Lo chiamavano Trinità. E.B. Clucher, 1970) után a zsánerre jellemző véres, szikár, minimalista elbeszélésmód (legalábbis időlegesen) [3] lezárult, ugyanis a film találóan karikírozta ki a műfaj minden manírját. Az USA-ban a westernjeik voltak a legnépszerűbbek. [4]

A western mitikus alapja

„Ha ez a történet nem úgy van, ahogy volt, akkor úgy van, ahogy lennie kellett volna” [ez áll a *Roy Bean bíró élete és kora*

(The Life and Times of Judge Roy Bean. John Huston, 1972) szövegkönyve kezdetén. [5] A western nem szimplán történelmi film (akkor olyan szubzsáner lenne, mint mondjuk a vietnami háborús film). A westernekben ábrázolt társadalom, világ látszólag történelmi, de valójában minden ízében erősen allegorikus és szimbolikus: mitikus történetek, amelyek a „múlt nélküli” amerikai társadalom hősepikájául szolgálnak. C. L. Sonnichsen szerint „szükségünk van egy nemzeti mítoszra ahhoz, hogy megtaláljuk saját helyünket a nagyvilágban”. [6] A western persze szükségszerűen felvonultat számtalan műfaji sablont, emiatt a felületes szemlélőnek a műfaj sematikusnak tűnhet. Éppen a sokféle műfaji jegy keveredése teszi a westerneket változatossá. Aszerint állapíthatjuk meg a filmnek az aktuális korszemletről alkotott parabolisztikus képét, hogy egy adott western hogyan ábrázolja például az indiánokat, a keletről jövő vasutat, a pisztolyhősöket. [7]



A törvénytől kívüli és a hivatalos hős, azaz John Wayne és James Stewart (Aki lelőtte Liberty Valance-t)

Miközben a westernnek az amerikai néplélek mitológiájának darabjai, a világ minden táján érthetőek és betalálnak a közönségnél, ami valójában mitikus jellegükből következik. Bazin szerint az epikus és tragikus hősök nemzetek felettiek. Például az amerikai polgárháború a XIX. század történelmének része, ám a western ebből egy trójai háborút csinált, a Nyugatra vándorlás pedig szerinte maga az *Odüsszeia*.^[8] A westernnek alakjai is eszerint allegorikusak. Alapvetően kétféle hóstípusa van a zsáner klasszikus formájának. Ha a westernnek minden figuráját egymásra vetítenénk, akkor két ősalak rajzolódna ki, két archetípus: a „hivatalos” és a „törvényen kívüli” hős. Báron György szerint Bazin elméletét leginkább két westernfilm valósította meg: az *Aki lelőtte Liberty Valance-t* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) John Fordtól és a *Volt egyszer egy Vadnyugat* (C'era una volta il West, 1968) Sergio Leonétól. Mindkét film a western összegzéseként értelmezhető. A hivatalos hős az előbbi filmben James Stewart ügyész figurája, míg a törvényen kívüli hőst John Wayne karaktere formázza meg. Bár Wayne alakja a történet igazi hőse, ő az, aki lelövi a bűnöző Liberty-t, mégis a keletről (a vasúttal) érkező hivatalos hős, Stewart győz, ő veszi el „a nőt”, a város ura lesz, mivel ő a civilizáció embere, aki majd maga alá gyűri az anarchikus határvidéket. A törvényen kívüli hős pedig elhagyja a társadalmat, a naplementébe lovaglása szimbolikus halálként is értelmezhető, a valódi hősnek még a neve sem marad fent.^[9] Mózeset idéző figura, aki már nem léphet be a Kánaán földjére.

Spencer és Hill vicces westernjeinek és a komédiáinak az alapja lesz, hogy a westernnek mitikus duóját, a hivatalos és a törvényen kívüli hőst megfeleltetik a kultúrtörténet egy másik híres duójával, a komikus ellentéppárral: James Stewart és John Wayne figurája átalakul Don Quijotévá és Sancho Panzává.



Pablo Picasso *Don Quijote-szkeccse*
(1955).

Sergio Leone westernjei

Spencer és Hill is első statisztá szerepeit peplum zsánerű^[10] filmekben játszotta, ekkor még Carlo

Pedersoli és Mario Girotti néven, és a spagettiwestern legjelentősebb alkotója, Sergio Leone is elsőként egy peplum filmmel indult, a *Rodoszi kolosszussal* (Il Colosso di Rodi, 1961). Ő nem pusztán westerneket készített, hanem western hommage-okat. Leone csak felnőtteknek szóló tündérmesének vagy úgy nevezte alkotásait, hogy „filmek filmekről”.^[11] Az egyik spanyolországi peplum-forgatáson merült fel az ötlet Leonében, hogy a kiégett pireneusi tájak kiváló helyszínei lehetnének westernfilmeknek, és itt forgatta később első közös filmjeit Spencer és Hill is, Almeriában.

Leone első westernje, az *Egy maréknyi dollárért* (Per un pugno di dollari, 1964) lett a műfajteremtő klasszikus, ebben jelentek meg a legfontosabb stíuselemek: a régi, gitárkísérettel száműzött édesbús cowboy-éneket nyugdíjazta Ennio Morricone síppal-dobbal, vonyító állathangokkal, diegetikus zörejekkel és elektronikus gitárral kísért, feszült zenéje, a tiszta hősöket és tiszta épülő-szépülő városokat koszfészkek és ápolatlan, izzadt, szakállal és sebekkel borított arcok váltották fel, akiket elképesztően szűk arcközelikben láthatunk. A történet sem pátoszról és az abszolút jó és az abszolút rossz küzdelméről szól, ehelyett szürke zónában mozgó, sokszor pénz- vagy bosszúhajtotta jellemek sokasága borítja be ezt az újabb Nyugatot, akiknek döntéseiben a morál számít a legkevesebbet. A fent leírt eszközök realista törekvést mutathatnak, de valójában a film stílusa inkább groteszknek, szimbolikusnak, mitikusnak nevezhető.^[12]

Az *Egy maréknyi dollárért* előképe^[13] egy vígjáték, Carlo Goldoni *Két úr szolgálja* című commedia dell'arte darabja. Később a Leone filmjében látott témát, a rivális közösségek egymás elleni kijátszását parodizálja az első „valódi” Bud Spencer-Terence Hill filmnek nevezhető alkotás, *Az ördög jobb és bal keze* is. A nézők idővel belefáradtak a töménytelen mennyiségű, erőszakos olasz westernfilmbe (Leone filmjeit leszámítva), a változó színvonalukba. Kellott egy feloldás, és ezt a Spencer-Hill páros hozta el.

Giuseppe Colizzi westerntrilógiája

A duó felfedezője egy ma már alig ismert rendező, Giuseppe Colizzi, aki Federico Fellini és Leone asszisztenseként dolgozott, mielőtt elkészítette első westernjét. Colizzinek Leone volt a tényleges példaképe, ellentétben Fellinivel, akivel nem jött ki jól, és aki állítólag csak úgy hívta a forgatásokon Colizzit, hogy „az a barom.”^[14] Colizzi westerntrilógiájának nyitódarabja, egyben első filmje, az *Isten megbocsát, én nem* (Dio pedrona... io no! 1967), ezt követte a *Bosszú El Pasóban* (I quattro dell'Ave Maria 1968) és az *Akik csizmában halnak meg* (La collina degli stivali, 1969). A filmek állandó szereplői Cat Stevens (Hill) és Hutch Bessy (Spencer). A trilógia sem a westernfilmek közt, sem a Spencer-Hill vígjátékok dimenziójában nem jelentős, leginkább a semmiből jövő, indokolatlan fordulatok és zavaros motivációk jellemzik. Hill még közel sem azt a pimasz, laza, játékos figurát játssza, akit később, inkább mintha Franco Nero *Djangóját* utánozná (Sergio Corbucci, 1966), akire külsőleg is hasonlít, ezért is kapott sok westernszerepet a kezdetekben vagy Clint Eastwoodot. Viszont Hutch határozottan emlékeztet már a későbbi Spencer-figurára, különösen a második filmtől kezdve. A filmek még keményvonalas

spagettiwesternek, erőszakosak, koszosak, lassúak, szikárok. A későbbi filmjeikre oly jellemző „nobody gets hurt”-elvű (azaz a burleszkekre, vígjátékokra jellemző sérthetetlenségi elvű) pacifista erőszaknak még híre-hamva sincsen.

Az Isten megbocsát, én nem! még nem egy nagy, burleszkbe illő kergetőzős verekedéssel zárul, hanem egy pisztolypárbajjal. A film leginkább a Leone teremtette hagyományokat mondja fel. Eredeti címe, *A kutya, a macska és a róka* is ezt idézi (áthallás *A Jó, a Rossz és a Csúfra*), ami az aiszóposzi állatmesékre is utal. Ezen mesék szintén Colizzi ihletforrásai voltak. Bár Colizzi nem tervezte, hogy megalkotja a Vadnyugat Stan és Panját, az, hogy a kutya (Spencer) és a macska (Hill) aiszóposzi ellentétét képzelte el, magában hordozza a komikus, folyton civakodó ellentétpárok alapját. ^[15] Különös módon a két színész ekkor használta először a művészneveit is, mely akkor nagy divat volt az olasz westernszínészeknél.

A film egy pontján Hill és Spencer verekedésbe kezdenek egymással (még nem burleszkszerű, nem vicces), szóval ez nem tekinthető a burleszk figuráik megszületésének, de az itt első ízben használt elemeik a későbbi filmjeikben vicces tónust kapnak. Ami ebben a filmben stílusterés volt, az a későbbi munkáik legfőbb szervezőelvévé lényegült. Hill elmondása szerint ez a verekedés életük első forgatási napján történt, mi több, első találkozásuk volt Almeriában, ahol a filmet forgatták, és ahova az utolsó utáni pillanatban ugrott be Terence Hill. Érdekes módon Spencer jellegzetes, felülről a nyakra indított ütését, melyet ők csak „galambroptetésnek” neveznek, ^[16] már ezen a napon kitalálták (a két színész, mint oly sokszor később, ott helyben találta ki a jelenet koreográfiáját). Az ütés után Hill figurája komikusan felugrik, mintha visszapattanna a földről, majd ernyedten elterül: mintha ezzel a mágikus csapással a Spencer-figurának módjában állna tökéletesen elkábítania ellenfelét. Ez a geg később még komikusabban visszatérő eleme lesz a filmjeiknek, melyet Henri Bergson minden bizonnyal a „rugóra járó ördög” komikumának nevezne. ^[17] A rugóra járó ördög a dobozába nyomott játékszer, ami hirtelen kiugrik, ez a gépies reflex pedig a nevetés, nevettetés egyik alapvető eszköze.

A western dekonstrukciója

A párosban egy bizonyos Enzo Barboni (korábban a *Django* operatőre) látta meg a lehetőséget egy igazi vígjátékra. Barboni (álnéven E. B. Clucher) filmje, *Az ördög jobb és bal keze* és annak folytatása, *Az ördög jobb és bal keze 2* (1971) teremti meg az igazi Spencer–Hill párost, annak minden narratív és motivikus elemével, egyet kivéve: ezek a filmek még nem hagyják el a Vadnyugat világát. A két film furcsa metszete két világnak: egyszerre a spagettiwestern lezárásai, ugyanis a két film végletekig eltúlzott görbe tükrével a műfaj komolytalanná vált, innentől kezdve már csak a spagettiwestern hattyúdalairól beszélhetünk; ^[18] emellett valami újnak is a kezdete: ez pedig a Spencer–Hill vígjátékok kánonja. Hozzá kell tennünk, ez a két film toronymagasan a két legnagyobb bevételt hozó western Olaszországban. ^[19]

Sergio Corbucci *Django* című filmje ikonikus képekkel kezdődik: a teljesen feketébe öltözött,

hátborzongató sötét sziluettként megjelenő cowboy egy saras, végtelenül koszos vidéken gázol át, maga mögött egy koporsót húzva. Talán mondanom sem kell, hogy az egyik legikonikusabb snitt a spagettiwesternek történetében. A film eleji főcímnél láthatjuk ezt, alatta az emlékezetes Luis Bacalov-főcímdallal, melyet később Tarantino is felhasznált a *Django elszabadul* (Django Unchained. Quentin Tarantino, 2012) nyitányában. *Az ördög jobb és bal keze* hasonló sivatagi vándorlással kezdődik, csak épp egy lovat látunk, ami egy nyugágyat húz maga után, rajta a madárijesztőszerű Szentlélekkel (ang.: Trinity – Hill figurája), aki csak úgy porzik, zoknija lyukas, kalapja számtalanszor átlöve: szó szerint összekoszolja a sivatagot.

A jelenet, azon felül, hogy parafrázeálja a *Django* kezdetét, konkrét klasszikust idéz: a Laurel[Hardy (Stan és Pan) duó egyik legikonikusabb filmjét, a *Vadnyugati őrzáratot* (Way Out West. James W. Horne, 1937), ami a korában szintén westernparódia jegyeit mutatta, bár nem túl kiélezetten. A filmben Ollie, azaz Oliver Hardy (magyarul: Pan) utazik hasonlóképp a ló mögött. Hardy figurája egyébként inkább Spencernek feleltethető meg, de az átvett elemek nem egy az egyben jelennek meg, Szentléleknek és Bumburnyáknak (Bambino – Spencer figurája) is vannak hasonlóságai Laurelhez és Hardy-hoz is. *Az ördög jobb és bal keze* jellegzetes főcímdala, mely a lusta Szentlélek és lova látványa alatt szól, egyszerre sugározza a western kliséit és tartalmaz valami csibészséget is. Ezt a főcímdalt is felhasználta Tarantino: a Franco Micalizzi által szerzett *Trinity Titoli* szól a *Django elszabadul* végén. ^[20] A kosz és mocsok, mely az olasz western alapja volt, itt irreálisan sokká válik: amikor Szentlélek hátba veregeti óriásbébi bátyját, Bumburnyákot, valóságos homokfelhő lepi be a teret.

Az ördög jobb és bal keze megőríz valamit a spagettiwesternek brutalitásából, ez viszont nem lövésekben vagy a vér explicit látványában érhető tetten, és azt gondolom, nem is csak a páros védjegyévé váló verekedésekben. Inkább egy végtelenül morbid, cinikus humor ^[21] ez, ami például abban a jelenetben van jelen, amikor a seriffhelyettes a botcsinálta seriffet, Bumburnyákot ébreszti: „Seriff, ébredj, az öcséd ott van a kocsmában!” Bumburnyák szemei kipattannak, derült tekintettel, vágyakozva kérdezi: „Lepuffantották?” Majd őszinte csalódottság ül ki az arcára, amikor kiderül, hogy nem. ^[22] Ahogy írtam már, a film a western hőseit Don Quijotévá és Sancho Panzává változtatja. „Ha valaki csúnyán néz Bumburnyákra, akkor Szentlélek megkérdezi, mi baja, de ha az a valaki csak köszön neki, Szentlélek azt mondja, provokálja”. ^[23] A film fő komikus mozgatórugója a páros ellentéteiben, konfliktusuk dinamikájában rejlik.

Spencer figurája, Bumburnyák hasonlít inkább John Wayne törvényen kívüli hősére, míg Szentlélek James Stewartra és a hivatalos hősre emlékeztet. Bumburnyák békében él önmagában a Vadnyugaton, folytatná ő egész életében a lótolvajkodást, ám megérkezik öccse, és keresztülhúzza a számításait. Szentlélek könnyen befolyásolja a megvezethető, együgyű bátyját, és ezzel a jó szolgálatába állítja a törvényen kívülit, kénytelenek segíteni a telepéseknek. Szentlélek csak látszólag bűnöző, és csak látszólag szorul rá a tanításra, valójában sokkal talpraesettebb, mint Bumburnyák. De tudja, hogy a valódi győzelemhez össze kell fogniuk, szüksége van bátyja őszerejére (hasonlóan ahhoz, ahogy végül Wayne kell Stewart megmentéséhez). A film végén a faragatlan, magának való Bumburnyáknak tovább kell lépnie, de ez a két figura már nem csak a

Vadnyugatról alkot tablót, így Szentlélek a bátyja után ered, az immár önműködő, megmentett közösséget maga mögött hagyja. Ezt a két figurát már a Káin és Ábel történetéhez hasonló ősvizályuk tartja össze.

A pisztolypárbaj még megvan az első részben, parodisztikusan csap össze a két fejadással Szentlélek, aki irreálisan gyors, másodpercek alatt többször is pofon tudja vágni ellenfelét, majd fegyvert tud rántani ugyanazzal a kezével, ám lelőni nem fogja, inkább elrettenti: ha muszáj, akkor is csak az ellenfél kalapját lövi le. De a párbaj már nem a csúcsponton található, hanem a film felénél. A film zárásaként egy hatalmas tömegverekedést látunk, ekkorra hőseink félreteszik a fegyvereiket, ami lényegében szentségtörés az olasz westernnek dimenziójában. [24] A békés telepések harcra való felkészítése *A hét mesterlövész* (The Magnificent Seven. John Sturges, 1960) és a *Hét samuráj* (Shichinin no Samirai. Kurosava Akira, 1954) vonatkozó jeleneteit parodizálja.

A két film az olasz alkotógárda és az olasz közönség okán erős vallásos ikonográfiával rendelkezik, ahogy a legtöbb spagettiwestern, de a vallásos környezet (az első filmben a mormonok települése, a másodikban a szerzetesek missziója) szintén csak egy humorforrás, hiszen vallástalan, vállaltan bűnöző főhőseink egyházi szokásokkal való találkozása az egyik fontos visszatérő poén (running joke). Persze végül a tiszta lelkű közösségnek segítenek mindkét esetben az arisztokratikus, militáns autoritással szemben, de a közösségnek ösztönszerűen nem tudnak a részesévé válni, a konfliktus megoldása után mindkettejükre a továbbállás vár, és hogy egymást bosszantsák az idők végezetéig.

Eredetileg nem a közösségnek való segítség áll szándékukban. Bumburnyák csak meggazdagodni akar, Szentlélek rendre keresztülhúzza ebbéli terveit, de nem saját hasznára, hanem inkább a saját szórakozására: a filmek végére egy jelentős vagyon (az első filmben egy ménes, a másodikban egy nagy zsák pénz) után folyik a kergetőzés, amit egy rövid időre birtokolnak a hősök, de aztán a lelkiismeretük győz, és kénytelenek a békés közösség részére átadni. Ez kissé a spagettiwesternnek és az olasz neorealizmus baloldali ideológiához köthető hagyományára utal: a főhősök bűnözők ugyan, de Robin Hood-szerű figurák, akik a vagyont elveszik az arisztokratikus elitől, hogy azt a népnek adják. [25] Olyan elem ez a pénz utáni kergetőzés, ami *A Jó, a Rossz és a Csúf* (Il buono, il brutto, il cattivo. Sergio Leone, 1966) narratíváját idézi, és amit még a kései filmjeikben, mint a *Kincs, ami nincs* (Chi trova un amico trova un tesoro. Sergio Corbucci, 1981) vagy a *Nyomás utána!* (Nati con la camicia. Enzo Barboni, 1983) című filmben is rendre felhasználnak, és sokadjára is elsütik – és még mindig szellemesen. Persze ennek a gyökere is a burleszkek világából ered: Charlot nemegyszer küzd éhséggel és szegénységgel a filmjei során – ikonikus példák az *Aranyláz* (The Gold Rush. Charles Chaplin, 1925), *Nagyvárosi fények* (City Lights. Charles Chaplin, 1931) – és aztán rendre a nehezen megszerzett vagyont a film csúcspontján továbbadja nemes célból.

A két bandita „vad”, iskolázatlan jellegére utal illetlen viselkedésük is, például a páros szintén védjegyévé váló evőjelenetek esetében, amikor meggazdagodva egy elegáns étteremben örült, hedonista habzsolásba kezdenek, az étteremben ülők legnagyobb mebotránkozására. [26]

Miután megegyeznek, hogy semmiképp sem egy irányba folytatják útjukat, Bumburnyák elvágat a távolba, Szentlélek pedig rövid vacillálás után, csibészes mosollyal indul el bátyja után a sivatagba: a westernnek ez a klasszikus eleme is inkább gyermeki játékosságra utal, mint a halál motívumára, a befejezés pedig összemosza a westernfilmek naplementébe lovagoló cowboyát a további csetlő-botló kalandok után néző Chaplin-figurával, aki szintén hasonlóan lép ki a történetből, például *A cirkus* (The Circus, 1928) befejezésében. Ott semmiképpen sem halálról, hanem éppen hogy halhatatlanságról szól ez a gesztus. A Chaplin-figura elhagyja ezt a celluloidot, hogy átvándoroljon egy másikba, hogy ott folytassa örökös, vicces bolyongását.

3. Az amerikai filmburleszk hatásai a Spencer?Hill filmekre

Miért a legédesebb?

Egy olyan műfajt, olyan irányzatot próbálunk definiálni, a spagettiburleszket, amely főként a western és a burleszk, két jellegzetesen amerikai műfaj hatásait viseli magán, miközben ízig-vérig európai szellemiségű filmek egy olyan időben, amikor már a western és a burleszk is túl van a fénykorán. Ezúttal az utóbbit vegyük szemügyre.

Hevesy Ivánt nem lehet megkerülni: „a burleszk a némafilm édes gyermeke, legédesebbje”.^[27] A megállapítása szerint a burleszk a némafilm korában tisztább és modernebb filmműfaj tudott lenni, mint a dramatikus, „komoly” irányzatok. Éppen ezért a kultúrtörténetben először (és jelen állás szerint utoljára) tudott a vígjáték az elsősorban tragikummal operáló történetek fölé kerekedni.^[28] Ha végigtekintünk a némafilm nagy alkotóin, minden bizonnyal a burleszké az egyik legimpozánsabb névsor.^[29]

Hevesy szerint a burleszket a tiszta filmszerűség jellemzi; ez az abszolút film, ami csak a mozgókép nyelvén kommunikál. Azt állítja, hogy előzmények nélküli műfaj: valójában erőteljesen merít a XIX. századi bohózatokból és a brit music hallok világából (még korábbról pedig a commedia dell'artéból). Abban minden bizonnyal igaza van, hogy a tartalom és a forma ekkor, a film születésével (különösen a film némaságának kényszerével) talál igazán egymásra, itt tud leginkább kiteljesedni. Ennek az oka alapvetően a filmtrükkök és a montázs, a filmvágás okozta szabadságban keresendő.^[30] Míg a klasszikus színházi bohózatokban a színészek korlátozottak, a szereplőkkel nem történhet meg bármi, ezáltal a szituációk is evilágiak lesznek (dialóguscentrikusság, színházi hármasság tartása), a filmburleszk maga mögött hagyhat minden szabályt,^[31] és Buster Keaton figurája már bármikor megteheti, hogy egy mozielőadás közepette fellépjen a vászonra, és annak a valóságában találja magát, ahogy az az *Iffabb Sherlock detektívben* (Sherlock Jr. Buster Keaton, 1924) látható.^[32] Hasonló gag, hogy Keaton a tenger mélyén hosszasan közlekedik oxigénpalack nélkül *A navigátorban* (The Navigator. Buster Keaton–Donald Crisp, 1924). Azóta ezt az animációs film egy jellegzetes fajtája is felfedezte magának, a Prérifarkas hosszán sétál a szakadék fölött a levegőben, és persze csak akkor zuhan le,

amikor már realizálja, hogy a semmi fölött áll. Olyan alapvető elem ez, amit mindannyian ismerünk gyerekkorunk rajzfilmjeiből, amely a burleszkből ered.

A geg alapvető alkotóeleme a burleszkeknek, sőt, a tiszta burleszkek esetében csak és kizárólag gegekről beszélhetünk. A tiszta burleszkek esetében nincs egy történetet összefogó dramaturgia, nincs összefüggő cselekmény, hanem csak egymásra pakolt gegek halmazát látjuk, amelyek persze kapcsolódnak egymáshoz: sok esetben épít az egyik geg a másikra, abban exponálódnak elemei, amelyek majd a későbbi geg fordulópontjait adják. Sokszor élnek az alkotók a gegek fokozó ismétlésével, további megcsavarásával, azaz a bergsoni értelemben vett komikus ismétlés módszerével, amikor valamely motívum hasonlóan köszön vissza, mint korábban, például szereplők, szituációk, helyszínek, csak épp ezúttal még egy nagy csavar van a dologban, ami humorforrás lehet: meglepő jellege, abszurditása nevetésre ingerel minket, ^[33] és felszabadul bennünk, nézőkben az, amit Freud csak „humoros örömnyerésnek” nevez. ^[34]

De pontosan mi is a geg? Szalay Károly több definíciót is összeszed *A geg nyomában* című átfogó művében, melyeket végül a következőképp kristályosít ki: „A geg túlfeszített helyzet váratlan, de gyors megváltoztatása oly módon, hogy az alaphelyzet által keltett feszültséget föloldja, s ezzel nevetést vált ki nézőjéből.” Még hozzátenném az általa korábban idézett Marcel Proust-féle definíciót: „A geg, akár komikus, akár tragikus fajtájáról van szó, felszabadult perc az idő rendjében.” ^[35] Ez egyszerűbben a chaplini „habostorta-effektussal” is leírható, ő nem vetemedett hosszú elemzések megfogalmazására, de tökéletesen érezte, miről van szó: „valakinek a képébe nyomnak egy tortát, és röhög a közönség”. ^[36]

A gegek meglepő valóságatlansága a film realizitikus hatáskeltő jellege miatt tud nagyon működni: a filmtrükk segítségével a szereplők elképesztő mozgásokat tehetnek meg, mindehhez nem kell sem igazán történet, sem szöveg, ezért nevezhette Hevesy a legédesebbnek a burleszket, mert ebben a műfajban a film tisztán vizuális és akusztikus jelekkel kommunikál a nézőjével.

A burleszk m?faji sajátosságai

A burleszk idővel elhagyja a tisztán habostorta-gegeket, Chaplin érettebb kététkercses rövidfilmjeit látva így ír Sadoul: „a balettra gondolunk, mert annyi báj és szabatoság van bennük, de szatírájuk és társadalombírálatuk többet ad, mint pusztán szórakozást.” ^[37] Sadoul persze különválasztja a szatírárt és a balettet; ellentétes, a burleszk nagykorúságát elválasztó elemekként kezeli a kettőt, ^[38] de azt gondolom, a *Modern idők* (Modern Times. Charles Chaplin, 1936) gyártósori csavarhúzója (majd annak eszkalációja) és Jacques Tati *Playtime*-beli (1967) éttermi nagyjelenete után senkinek sem lehet kétsége afelől: balett és szatíra a burleszkben kéz a kézben jár. A táncszerű, balettszerű alap, a mozgás a burleszkek talán egyik legjelentősebb eleme, és miközben az utókor arról beszél, hogy a burleszk legtöbb színészét a hangosfilm tette tönkre, bele sem gondolunk, hogy a némafilmek ezen válfajának mennyire szerves része nem csak a tánc, hanem annak ritmusa, a zene, a hangok is (a hangosfilmre használt angol kifejezés, a „talkie” beszélő filmet jelent, nem

hangosfilmet^[39]). A burleszkben a dialógus minimális: a burleszk különlegessége, hogy dialógusok nélkül, csak képekben és hangokban, akár zenei hangokban mesél. Chaplin alkotófolyamatának szerves része volt, hogy a filmjeihez ő maga szerezte a zenét is, így ez nem elhanyagolható, leválasztható eleme a stílusának.

A burleszk, ahogy már írtam, gegre épülő mozgássorból áll, ami komikus tánckoreográfiát igényel. De van egy kulcsfontosságú tényezője, és minden elem ahhoz képest válik geggé: ez pedig maga a karakter. A burleszkszínészek egytől egyig megállapodtak egy figura mellett, és lényegében azt játszották egész karrierjük során, mindegyik alkotó megkapta a maga *epiteton ornansát*.^[40]

Furcsa, hogy nem a Monty Pythonhoz hasonlóan sokkarakteres színészek terjedtek el. Akinek kevésbé alakult ki egy konkrét figurája, például Harry Langdonnak, az nem is tudott olyan hosszan tartó népszerűségnek örvendeni. Ennek az oka másban keresendő, inkább a mitologikus hatásukban. Az egy-egy jellemre épülő komikumnak komoly hagyománya van az irodalomtörténetben is, Molière vígjátékai gyakran egy jellemet, mint a konfliktus fő forrását tárgyalják: *A fősvény*, *Képzelt beteg*, *A mizantróp*. Mindenki tudta, hogy ha Charlie Chaplin szerepelt egy plakáton, akkor a Csavargóval (Charlot) fog történni valami. Alapvetően meg is határozta a film esszenciáját az, hogy mi a *helyzet*.

A legtöbb rövid burleszk aszerint épült fel, hogy a közismert főhős már megint mibe keveredik, milyen munkakörben kell megmérettetnie magát.^[41] Ez a bergsoni komikus fogalmak közül az ún. *hivatásbeli komikum*.^[42] Már dőlünk a nevetéstől, ahogy elképzeljük a kis Csavargót, mint katonát vagy rendőrt, elképzeljük, mint aranyásót (*Aranyláz*), pótapát (*A kölyök* [The Kid, 1921]), gyártósoron dolgozó munkást (*Modern idők*) vagy mint bokszolót (*Nagyvárosi fények*), persze ez utóbbi egész estés mozik már nem a rövidfilmek dramaturgiáját követik, így a későbbi filmjeiben egy cselekményen belül akár több különböző hivatás kifigurázására is sor kerülhet, miközben az egészet összefogja egy egységes cél, narratíva, ami már a nagy formára jellemző. Így, ahogy nő a hossza a burleszkeknek, idővel a gegek sem lesznek elegendő alkotóelemek. Okvetlenül szükségessé válik vagy egy drámai szerkezetbe ágyazni a komikus jeleneteket, vagy a bohózatok hagyományai szerint vígjátéki struktúrával is ellátni. Idővel sok burleszkalkotó kiégett, de néhánynak sikerült a hosszabb forma megalkotása is, mint például Chaplinnek, aki leginkább melodramai szerkezetet alkalmazott – példa a *Nagyvárosi fények*, *Rivaldafény* (Limelight. Charles Chaplin, 1952) – vagy Stan Laurelnek és Oliver Hardynak, akik pedig vígjátéki narratívát használtak gegeik kötőanyagaként (*Vadnyugati őrjárat*).

A burleszkfigurák könnyedén ki tudnak sétálni az egyik történetből, és feltűnni egészen máshol, akár másik században (*Aranyláz*), akár a világ túlsó felén. Az attribútumrendszerük azonban állandó marad. Ha magunk elé képzeljük Charlot-t, rögtön beugrik a ruházata: a keménykalap, a szűkre szabott zakó, a bő gatyka, a hatalmas, bohócokra emlékeztető cipők, a hajlékony bot és persze az elnyúlhatetlen bajusz. Emellett még jónéhány dolog kapcsolódik hozzá: jellegzetes levegőbe rúgása, mellyel Bazin szerint, mintha fittyet hányna az időre, az idő múlására;^[43] ott vannak még a visszatérő figurák az életében, a szerelme (az Edna Purviance-karakter, korai

filmjeinek állandó színésznője), azaz az angyali, ártatlan, sokszor fizikailag is gyenge, rászoruló lány, ^[44] valamint az autoritás, aki legtöbbször egy hatalmas rendőr. Ha Charlot ellenfelet kap, akivel humoros kergetőzésekbe keveredik, akkor az jellemzően egy nagydarab, erős, macsó rivális (sokszor rendőr), így az ilyen esetekben nála is teljesül a bergsoni ellentétpárok hatása, akárcsak a Laurel-Hardy duónál.

Buster Keatonnál is egy szerelmi történet a kalandozásai és motivációi alapja, általában nála a szíve választotta valamiképp az ellenfeléhez kapcsolódik, például annak lánya, mint az *Isten hozta*-ban (Our Hospitality. Buster Keaton – John G. Blystone, 1923) vagy *A navigátorban*. Az ellenfelek pedig a korabeli, de még inkább a XIX. század macsó amerikai férfieszményét megtestesítő figurák. Persze minden burleszkantagonista karikatúrisztikus, mulatságos figura, legalább annyira, mint a főhősök. Keaton csenevész, önbizalomhiányos, sokszor elkényeztetett figurája legtöbbször egy felnővéstörténeten, egy coming of age-sztorin megy keresztül, miközben bebizonyítja a lánynak, hogy van ő is olyan értékes és rátermett, mint a macsó férfiideálok, akik kezdetben őt lenézik. Az ő ábrándos figurája kifejezetten talpraesetté válik a történetek végére, míg Charlot figurája inkább marad állandó – de a teljes Chaplin-életművön felfedezhető változás. A korai Mack Sennett-féle rövidfilmjein látott agresszív, rosszindulatú Charlot később, a ma is közismert nagyjátékfilmjeire ellágyul, és romantikus figurává válik, ez persze köszönhető a nagy formával érkezett melodramatikus felhangoknak is.

Itt kell megneveznünk a korábban már említett, leglényegibb elemét a burleszkeknek, ez pedig az idő és az elmúlás képtelensége. ^[45] A burleszkfigurák nem tudnak meghalni, bár halálos veszélyek tömkelegén vergődnek át egy-egy kalandjuk során, minden alkalommal ép bőrrel megússzák. Ha ágyúgolyóval is találják el a figurát, a ruházata cafatokban lóg rajta, akkor bosszús fejet vág, de sértetlenül keveredik ki a helyzetből. Hiszen csak úgy tud a néző jól szórakozni a filmen, ha tudja, hogy a halál valójában sosem igazi eshetőség a mindenkori burleszkhős kalandja során. Ez az az elem, és persze az attribútumaik, állandó jelzőik, újabb és újabb kalandjaik, valamint hallatlan népszerűségük, ami esszenciálisan mitikus figurákká varázsolja a burleszk legismertebb hőseit. ^[46] Ugyanez nem mondható el a kor egyetlen más filmes műfajáról (illetve a westernről némiképp igen, ahogy írja Bazin, de azok lokális mítoszok, míg a burleszk univerzális).

A spagettiwesternek kapcsán már megemlítettem, hogy Leonéék elsőszámú célja nem egy hiteles Vadnyugat-kép kreálása, hanem a westernfilmek látványa nyomán keletkezett gyermeki álmok megalkotása: a westernnek nem valós térben, hanem egy álomszerű térben játszódnak. Ugyanez igaz a burleszkre; a figurák halhatatlanságával és a képtelen szituációkkal szintén az álmok logikájához hasonlatos rendszert követ. Félreértés ne essék, nem akarom a westernrt és a burleszket összemosni, a célom pusztán az, hogy láttassam, milyen unikális metszetet talált akarva-akaratlanul is a Spencer-Hill duó a hetvenes évek elején, és ezek a műfaji jellegzetességek pillanatok alatt elkezdtek erősen harmonizálni egymással a filmjeikben.

4. A Spencer-Hill-filmek mint burleszkek

A burleszk m?faji elemei a Spencer?Hill filmekben



A ló után húzott nyugágó a Vadnyugati őrzőjáratban (Laurel & Hardy)...



...és Az ördög jobb és bal kezében (Terence Hill).

Legfőképp a Laurel-Hardy párosból merített Hill és Spencer. Konkrét idézeteket is elhelyeznek filmjeikben, a már említett *Vadnyugati őrzőjárat* ló után vontatott nyugágó motívumát *Az ördög jobb és bal kezében*, de ezen kívül az *És megint dühbe jövünk* (Pari e dispari. Sergio Corbucci, 1978) ikonikus pisztáciajelenete a *Come Clean* (James W. Horne, 1931) című kisfilm parafrázisa, ^[47] a *Seriff az égből*-ben (Uno Sceriffo extraterrestre... poco extra e molto terrestre. Michele Lupo, 1979) pedig Bud Spencer seriff-figurája konkrétan elmeséli Laurel azon emlékezetes gegjét, amikor a *Vadnyugati őrzőjáratban* meggyújtja a saját ujját. ^[48] Ezen konkrét idézetek, valamint a páros burleszket méltató kijelentések arra engednek következtetni (ha a stílusból nem lenne világos), hogy mennyire tudatosan veszik elő, porolják le a burleszk fogásait. Spencer így nyilatkozik egy helyen Chaplinről: „csakis egy igazán nagy tehetség kockáztathatja komikus hírnevét azzal, hogy eljátssza az asszonygyilkos Monsieur Verdoux-t.” ^[49]

A burleszk legfontosabb jellemzője a karakter és a helyzet, alkotóeleme pedig a geg, szervező elve pedig a „senki sem sérül meg”. Gyakran illegalitásban levő figurák konfrontációja látható, az ő harcuk az autoritásokkal szemben és a kétségbeesett szegények védelme. A karakterek a

Spencer [Hill] filmekben, hasonlóan a burleszk hősköz, igencsak markáns attribútumokkal rendelkeznek. Spencer figurája nagydarab, túlsúlyos, magas, erőt sugárzó, szakállas. Legtöbbször ápolatlannak tűnik, kivéve, amikor látványosan kirittentyi magát, mert meggazdagodott. Arca igazán jellegzetes, különösen a szemei, amelyeket mintha mindig összehúzná, vagy csukva tartaná őket, tekintete kifürkészhetetlen. Ha száját kitérít, azt a hatást kelti, mintha állva elaludt volna, és ha nevet, abban vagy végtelen cinizmus van, vagy fogalma sincs, mi történik körülötte. Hill figurája ezzel szemben hatalmas kék szemekkel, szuggesztív tekintettel rendelkezik. Kisebb, mint Spencer, ő akrobatikus, kifejezetten vékony. Haja szőke, így lényegében minden külső jegyében elűt Spencertől. Arca mindig olyan, mintha vigyorogna (legtöbbször vigyorog is), ami ellenfeleit és főként Spencert azonnal provokálja, pláne ha még meg is szólal. Spencer szakálla már valódi szakáll (egy legenda szerint Hill csak kék kontaktlencsét visel), ellentétben a néma burleszkek ragasztott arcszörzeteivel. Nem sminkelt az arca egyikőjüknek sem, az ő komikus, clownszerű arcukat hétköznapien viselik.

A helyzetek rendkívül hasonlóak a burleszkfigurák egy tekercs-egy helyzet típusú logikájához; persze itt azzal bonyolódik mindez, hogy Hill és Spencer életművében nincsenek rövidfilmek, csak nagyjátékfilmek. De itt is igaz az, hogy a hőseink bárhol megjelenhetnek, bármelyik században, bármelyik földrészben és bármelyik hivatásban, ^[50] utóbbi akár egy filmen belül is változhat, mert a kötőanyag itt is a geg vagy az egyszerű helyzetekből adódó verbális humor, nem pedig a komplex, pszichológiai alapú dramaturgia. Itt is érvényesül a bergsoni hivatásbeli komikum: amint meglátjuk a hatalmas Spencert az *És megint dühbe jövünk*-ben a kis fagyaltos kocsijában, „Grandma’s Homemade Ice Cream” pólót viselve, máris nevetnénkünk támad, és később még inkább, mivel hamarosan hivatásában konfliktusba kerül egy pimasz vásárlóval, aki persze nem lehet más, mint Hill.

A környezetükkel való viszonyról elmondható, hogy miközben a Chaplin- és Keaton-filmek alapja általában szerelmi történet, a hős legfőbb motivációja egy nő, addig itt csak nyomokban jelenik meg ez a téma, hasonlóan a Laurel [Hardy] filmekhez. Spencer figurájának általában nincs szerelmi viszonya, vagy ha igen, az is nagyon távolságtartó és gyermeki, például az *És megint dühbe jövünk* apácájával, a Susan nővérrel való viszony. Az apácák által fenntartott árvaház megsegítése lesz abban a filmben a nagy küldetésük, meg két új kék szem a vak apjuknak, Papinak. Jól jellemzi az egyik, Susan nővérrel folytatott dialógusa a Spencer-figura nőkhöz való viszonyát: „Charlie, hogyhogy még nem nősül meg? – Hát mert... és maga? – Ó, hát én Krisztus jegyese vagyok! – Akkor én jegyezzem el a főnökömet? Á, mindegy, nem is az esetem.” ^[51]

Hill figurája viszont általában szerelmi afférba keveredik [a női figurák idealizált, szűzies, tiszta karakterek, hasonlóan Edna Purviance figurájához a Chaplin-filmekben. Általában a női szereplő osztozik az elnyomott közösség problémájában, amit a film végére legtöbbször a két főhős old meg. Például a *Különbö dühbe jövünk*-ben (...altrimenti ci arrabiamo! Marcello Fondato, 1974) a helyi pizzamás főgengszter egy hatalmas felhőkarcolót akar építeni egy vidámpark helyére. A vidámpark elnyomott közössége egy konkrét személyben, egy artitalány képében jelenik meg, vele lesz romantikus afférja Hillnek. De összességében elmondható, hogy a hőseinket a nehéz

sorsú közösség megsegítése a filmek során nem igazán motiválja, általában önző cél hajtja őket, például a *Különben dühbe jövünk*-ben a piros Buggy autó visszaszerzése, ezen céljuk miatt állnak konfliktusban azzal az autoritással, amelyik a közösséget is elnyomja. A filmek végén Hill figurája, bár beteljesülhetne a szerelme, elsősorban Spencer figurája után megy saját döntésből, hogy folytassák a civakodásukat az örökkévalóságig, így nem a beteljesülő szerelemmel végződnek a történetek. Például *Az ördög jobb és bal kezében* Hill tagja lesz a mormon közösségnek, befogadják őt, ám hamarosan látjuk, hogy elbizonytalanodik a sok konvenciótól, amihez ragaszkodnia kell (alapvetően hippy figura), és bátyja után menekül.

A páros a saját célkitűzéseit nem éri el, de a közösséget megváltja. A *Különben dühbe jövünk* végére sikerül megszerezniük a Buggy járgányt, sőt, mindketten kapnak a legyőzött gengszterektől egyet-egyét (közben látjuk, hogy a vidámpark is kinyit). Ám pillanatok alatt véletlenül összetörik az egyik autót, és újra a film kezdőpontján találják magukat: el kell dönteniük, melyiküké lesz a megmaradt homokjáró, és ismét olyan próbatételek elé kell állniuk, mint amilyen a sör-virslis verseny. Hasonló a narratívája a Sergio Corbucci rendezte *Kincs ami nincs*-nek. Egy kincset keresnek a félreeső Pongo Pongo szigeten, találnak egy bennszülött törzset és egy ottmaradt második világháborús japán katonát, akinek nem szólt senki, hogy véget ért a háború. A törzset kalózkodók és más kincsvadászok terrorizálják. A páros kibékíti a bennszülötteket a katonával, minden ellenségükkel leszámolnak, és a kincset is megszerzik, ám ekkorra azt hiszik, az egész hamis, és átadják a hatóságoknak a több százmillió dollárt. A hatóságoktól tudják meg, hogy a pénz valódi. Így ők továbbra is szegények maradnak, de a közösség megsegítése teljesül.

Ez jól illeszkedik a burleszk hagyományába. A *Nagyvárosi fényekben* Charlot eldönti, hogy segít a vak lánynak, a lány később újra lát a film végére, ám Charlot ugyanolyan szegény, mint volt – talán a film záróképe sugallja, hogy ezután a lány fogja segíteni őt. Az *És megint dühbe jövünk* egyébként nagyon erős áthallásokat mutat a *Nagyvárosi fényekkel*. Mindkét filmben egy vak szereplő szemműtétje (Charlie és Johnny vak apjuknak gyűjt – aki persze nem vak) a film fő tétje, és emiatt Charlot és a két Firpo-testvér is különböző illegális sporteseményeken való részvétellel próbál pénzt szerezni. A Chaplin-film emlékeztető bokszmeccsén is olyan gegek vannak, amelyek nagy valószínűséggel hathattak a Spencer-Hill páros verekedéseire is.

Az ellenfeleik nagyon eltúlzott, karikatúrisztikus figurák. Sosem mondható el, hogy valódi fenyegetést jelentenek a párosra, de rengetegen vannak, és a befolyásuk is nagy. Legtöbbször a párosokhoz hasonlóan illegálisba vonult figurák, bűnözők, gengszterek, több filmben is a hőseink csatlakozni akarnak hozzájuk, vagy korábban bűnszövetkezetük tagjai voltak, például az *És megint dühbe jövünk*-ben Charlie korábban a Görög segédje volt, a *Bűnvadászokban* (Enzo Barboni, 1977) a kikötői bűnözőkhöz mindketten csatlakoznának, de azok mindkettejüket elutasítják. A tényleges autoritással viszont legtöbbször csak a film végén szállnak szembe, addig a segédeivel gyúlik meg a bajuk. Ezek a figurák nagyon fontos részét képezik a gegek többségének. Ezek közül a kisebb ellenfelek közül talán a legemlékezetesebb Bugsy és Nynfus figurája, köztük hangzik el mindig a sokat idézett mondat: „Bunkó vagy, Bugsy!” Kicsiben köztük is működik az ellentétpárok komikumuma. A legtöbb gengszter ezekben a filmekben szerethető, együgyű alak.

A Spencer-Hill filmek gyártási szempontból is hordoznak egy unikális elemet, a páros ellenfeleit a kor spagettiwesterneken edződött, legprofibb kaszkadőrei játszották, akik így egytől egyig megkapták azt a lehetőséget, hogy színészekké avanzsáljanak. A kor európai filmjében a legnagyobb presztízzsel és keresettel járt kaszkadőrként a Spencer-Hill filmekben játszani. Az ő jelenlétük is azt az érzetet adta, mintha egy állandó társulatról, műhelyről lenne szó. A legtöbb filmjükben mindig ugyanazok a kaszkadőrszínészek jelennek meg, mint antagonisták, legtöbbször talán a markáns Riccardo Pizzutival forgattak, akinek filmekben átívelő, visszatérő gegje, hogy akárhogy könyörög, a páros valamelyik tagja mindig kiüti a fogát. Claudio Ruffini játszotta Bugsy-t az *És megint dühbe jövünk*-ben és a félszemű kalózt a *Kincs, ami nincs*-ben. Salvatore Borghese vitte a legtöbbre közülük, ő alakította Nynfust az *És megint dühbe jövünk*-ben, de aztán a *Kincs, ami nincs*-ben már nem is valamelyik antagonistát játszotta, hanem Anulut, a bennszülöttet, aki legfőbb szövetségese lesz a duónak – a filmben szinte harmadik számú hőssé avanzsál, és a legemlékezetesebb poénok hozzá köthetőek. Az olasz férfi bennszülöttalakítása pedig különösen dicséretes ügy, ha tudjuk, kaszkadőrként kezdte pályafutását.

A filmek a szerelmi történet helyett gyakran élnek a családi konfliktus ábrázolásával, ami már az adott film szervezesebb részét tudja képezni. A két *Az ördög jobb és bal kezében* testvéreket játszanak, ahogy az *És megint dühbe jövünk*-ben és a *Bunyó karácsonyig*-ban (Botte di Natale. Terence Hill, 1994) is, unokatestvéreket pedig az *Én a vízilovakkal vagyok*-ban (Io sto con gli ippopotami. Italo Zingarelli, 1979) és a *Nincs kettő négy nélkül*-ben (Non c'è due senza quattro. Enzo Barboni, 1984).

A vígjátékokra jellemző senki sem sérül meg elve teljesül a filmekben, de sajátos logikát követ. Egyetlen gengszter sem hal meg a történet során, mindig csak stilizált módon sérülnek meg: ha megverik őket, és később felbukkannak, akkor múmiaszerűen vannak befáslizva, begipszelve, hatalmas mankókra támaszkodva, ahogy az a *Különben dühbe jövünk* végén látható. A főhőseink is persze elpusztíthatatlanok, viszont Hill figurája érezhetően gyengébb, mint Spencer, ő legtöbbször ravaszságával és akrobatikusságával kerekedik felül az ellenfelein. Emiatt, ha egyedül marad, mintha látványosan nem működne a mitikus ereje, ami csak Spencerrel együtt él igazán. Amikor magára marad, és úgy rontanak rá a *Mindent bele, fiúk!* (...più forte ragazzi! Giuseppe Colizzi, 1972)

című filmben, az ellenfelek kerekednek felül, megverik, és felrobbantják a repülőgépet. Az *És megint dühbe jövünk*-ben is kelepcebe kerül, mielőtt megérkezik a bátyja, hogy megmentse. Kell a páros okozta mágikus együttállás a győzelemhez. Spencernek pedig sok esetben jut egy fő rivális, egy doppelgänger, aki hasonlóan megáldott, robusztus őserő, és akivel szemben kiélezett, hosszú verekedést folytat (ekkor Spencer is látványosan meggyengül), de minden esetben Spencer győzelmével zárul az összecsapás, esetleg Hill rásegít a dologra, és csak egy kecses, apró mozdulattal ellöki a meggyengült ellenfelet, aki így elzuhan. Ilyen összecsapás látható az *Én a vízilovakkal vagyok*-ban.

A burleszkgegek használata az egyik fő jellemzője a Spencer-Hill duónak. A hangosfilmekre jellemző verbális humor is nagy hangsúlyt kap, de leginkább vizuális elemekben, mozgásban gazdag történetmesélés jellemzi a filmeket. Ez persze *Az ördög jobb és bal kezével* a védjegyükké váló gigantikus filmvégi verekedésekben érhető tetten, de azon felül is sokszor építenek a vizuális humorra. Például az *És megint dühbe jövünk*-ben, miután Johnny Firpo (Hill) bejelenti bátyjának, Charlie-nak (Spencer), hogy apjuk megvakult, egy öreget látunk, aki sporthíreket olvas egy strandon, majd sunyi tekintettel megbámul két fürdőruhás fiatal lányt. Észbe kap, aranyórájára néz, felveszi napszemüvegét, megragadja fehér botját és egy kis ukulelét. Pillanatokkal később egy étteremben énekel fátyolos hangon, ekkor jelenik meg Charlie és Johnny. Annak ellenére, hogy nem vak, annyira hitelesen játszik rá vakságára, hogy amikor Charlie meghatottan szólítja apját, az idős Papi, azaz Mike Firpo kedvét leli az egész étterem romba döntésében, pincéreket lök fel, majd megkapaszkodik egy túlsúlyos fürdőruhás nőben, és azt mondja „Charlie, hogy hasonlítasz anyádra.” Később, amikor meghittent beszélget az újraegyesült család, remegő kezével a segítőkész fia szemébe csavarja a citromot, és leforrázza a kezét.

A burleszkek kapcsán rendkívül fontos a hangok és a zene szerepe, és mintha táncszerű koreográfiával rendelkeznének. A spagettiburleszkeknél a verekedések önmagukban hordozzák ezt, de azon felül is nagyon integratív része a filmeknek a tánc és a zene. Sok esetben Chaplinhez hasonlóan maga Spencer szerzi, énekl, és hangszeren (gitáron, szaxofonon) kíséri is a zenét – például *Én a vízilovakkal vagyok*, *Banános Joe* (Banana Joe. Stefano Vanzina, 1982), *Akit Buldózernek hívtak* (Lo chiamavano a Buldozer. Michele Lupu, 1978), *Nincs kettő négy nélkül* –, a leginkább a duóhoz köthető zeneszerzők azonban Guido és Maurizio De Angelis, azaz Oliver Onions. Légies, slágerré vált zenéik minden esetben jól ragadják meg az adott film hangulatát, ez megfigyelhető a *Piedone*-filmekben (Stefano Vanzina, 1973–1980), ahol a főcím fülbemászó dallamait mindig az adott kultúrára jellemző módon hangszerelték át, *Piedone* adott utazásához illeszkedve. Egyidejűleg hat rájuk Ennio Morricone hangzásvilága és a Beatles főleg korai korszakára jellemző beat-hangszerelés. Emellett majdnem mindegyik filmben látható egy hatalmas, latinós fiesztajelenet, és hasonlóan zeneileg, táncszerűen megkomponáltak a filmben visszatérő hedonista evés jelenetek is.

A Mindent bele, fiúk! nyitánya nagyon szépen leírja a Spencer-Hill filmek vizuális humorhoz való

hozzaállását: egy füstölgő repülőgépet látunk, egyik turbinájából fekete csíkot húz, zuhan. Bent az utastérben egy tyúkketrec ide-oda rázkódik. Meglátjuk Spencer fejét, arca sosem volt még ilyen izzadt, rettenetesen koncentrálni magára, sejtetően a vezetőfülkében ül, ő vezeti a gépet. Hüvelykujjával szájához nyúl, megnyalazza, majd a kamera svenkkel leköveti kezét, és meglátjuk, a rettentő izgalommal valójában egy *Popeye* képregényt lapozgat, amiben Popeye és Bluto éppen agyabugyálják egymást. A zuhanásról szinte tudomást sem vesz. A háttérben a másik pilóta (Hill) szunyókál. A jelenet önreflexióban is gazdag, ugyanis Bluto és Popeye rivalizálása nagyon hasonlít Spencer és Hill örökös párharcára, ráadásul Bluto erősen emlékeztet Spencerre, mintha szó szerint önmagát olvasná. [52]

Komikus ellentétpárok

A Bud Spencer–Terence Hill duó minden filmjét végső soron a köztük húzódó feloldhatatlan ellentét működteti, ahogy a Laurel–Hardy párost és Don Quijót és Sanchót is ez mozgatja. „Két hasonló arc, amelyek egymagukban cseppet sem nevetségesek, ha együtt vannak, hasonlatosságuk nevetségessé válik.” [53] Ezt persze két egyforma figuráról írja le Bergson, de lényegében ugyanez elmondható a markáns ellentétekről is. A két ellentétes grimaszú figura mintha egy-egy bergsoni elgépiesedés lenne, ez pedig Bergson komikumelméletének alapja, [54] illetve az is, hogy a kecses mindig a merev mozgással áll szemben, és utóbbi válik komikussá. [55] Amikor elképzeljük, hogy hogyan verekednek, akkor könnyen megláthatjuk a kecses-komikus ellentétet mozgásukban: míg Hill akrobatikusabb, kitérő, virtuóz mozgással verekszik, addig Spencer végtelenül darabos, ugyanakkor effektív mozdulatokkal csépel. Hill leleményes mozgásán is nevetünk, de Spencer elnagyolt gesztusai az igazán mulatságosak.

A komikus ellentétpárokat összetartó bergsoni helyzetkomikum-típus a „zsinórra járó bábu.” Hill figurája az összes filmjükben játékszerként rángatja Spencer figuráját (aki persze azt hiszi, hogy ő az okosabb és tapasztaltabb), a néző pedig a furfangos pártján áll, látja, ahogy megvezeti Spencer együgyű alakját, de nem ítéli el Hillt sem, mert végső soron jóra használja fel a partnere megvezetését, így a néző önfeledten nevet a titkos alá-fölé rendeltségen. [56]

Ha már Popeye-t emlegettem, nem csak ő és nem csak a burleszkek hatottak a páros világára. A képregények világából hasonló párost alkot Asterix és Obelix René Goscinny *Asterix*-képregényeiben, ahol szintén Asterix a kicsi ravasz, Obelix pedig a mágikus erővel bíró óriás gall. Mindketten a Római Birodalom mint autoritás ellen küzdenek, és mindig vér nélkül páholják el a római légiókat. Szintén Goscinny írta a Morris belga képregényrajzoló által illusztrált *Lucky Luke*-ot, ami egyrészt stílusában is előrevetíti a vicces westerneket, és Szentlélek figurája is sokat merít Lucky Luke saját árnyékánál is gyorsabb, csavaros észjárású hippi cowboyából. Terence Hill a *Lucky Luke*-képregényeket később saját főszereplésével adaptálta filmmé (1991). A Spencer–Hill filmek mindenki számára ismert „gasztronómiai attribútuma” a bab, bár nincs kimondva, mintha hőseinknek ebben rejlene az ereje, hasonlóan Popeye spenótjához vagy Asterix varázsszérumához.

A komikus ellentétek irodalomtörténeti előképeinek a commedia dell'arte figurái, Brighella és Arlecchino (Harlekin), valamint Cervantes Don Quijotéja és Sancho Panzája tekinthető. „Az általában alacsony és kövér Harlekin mindenekelőtt a butaság, a gyalulatlanság és a naiv vidámság jeleit mutatja, valamint a kiadós nagy zabálások is feltétlenül az ő figurájához tartoznak. Mindehhez azonban sárm és iróniára való hajlam is járul. A többnyire magas, vékony alkatú Brighella ellenben ravaszul okos, olyan puha és ruganyos a mozgása, akár egy macskának, rengeteg akrobatikus mutatványt ismer, rámenős és előszeretettel dolgoztat maga helyett másokat.” [57] Itt is igaz, hogy teljesen nem feleltethetőek meg a figurák, de Bud Spencerben Harlekit, míg Terence Hillben Brighellát fedezhetjük fel. Ráadásul ez az olasz kultúrában is jelentős előzmény, a commedia dell'arte a két színész születési helyén, Nápolyban és Velencében volt igazán jelentős.

A meta-spagettiburleszk



A Nincs kettő négy nélkül, a meta-spagettiburleszk. Balra a gazdag Coimbra-testvérpár.

A Nincs kettő négy nélkül szintén Brazíliában játszódik, ez az utolsó igazán jelentős filmjük, bizonyos értelemben összefoglalása is a stílusuknak. A film a hasonmás-vígjátékok narratívájára épül. A filmben feltűnnek a szokásos karaktereiken túl a doppelgängerek, egy mimóza Spencer-Hill páros, önmaguk gazdag ellentétei: a Coimbra-kuzinok. A film ezen figurákhoz kapcsolódó minden poénja úgy működik igazán, ha korábbi filmjeikből már ismerjük a karaktereiket. Főleg, mert eddig mindig szegényeket játszottak, ezúttal pedig a világ minden pénze (és az arisztokrata osztály szokásai, például a nekik nem kedvező diéta is) rájuk szakad. Így viszont döbbenetes látni a riadtan vagdalkozó Antoniót (Spencer) vagy az ellenfeleit ütés előtt lefertőtlenítő Bastianót (Hill), ezzel komikus karakterük új szintjét érik el. A film korábbi műveikre reflektál, meta-spagettiburleszkként működik. Persze a klasszikus Spencer-Hill duó győzedelmeskedik, hasonlóan a *Don Quijote* második kötetének metamotívumához. A filmben megjelenő szerepcseré-szituáció, ami társadalmi osztályok cseréjét is jelenti (a humoros burleszk helyzet az, hogy Spencer és Hill ezúttal tényleg gazdag) a bergsoni „megfordítás” eszköze: a szerepcserében a figurák fordított

situációkba kerülése jelenti a komikum fő forrását, az egész egy „feje tetejére állított világgá” válik. [58]

5. Konklúzió

Dolgozatomban a Spencer [Hill életműre egy eddig ritkán látott szemszögből engedtem bepillantást: könnyed vígjátékaik mögött felsejlenek az amerikai filmburleszk (Chaplin, Keaton, Laurel&Hardy), a western (Sergio Leone, Sergio Corbucci), a képregények (*Asterix*, *Popeye*, *Lucky Luke*) és az irodalomtörténet (*Don Quijote*, commedia dell’arte, pikareszk regények) nagy alakjai. Esztétikai okokból mindenképpen átgondolt gegvilága jelentheti a páros máig tartó sikerét. Abban bízom, talán ez az írás új megvilágítást ad az olvasónak a filmtörténeti, de még a vígjáték-történeti lexikonokból is mellőzött duóról. Burleszkeket csináltak, „könnyű műfajt”, de azt rendkívül igényesen.



És megint dühbe jövünk (Sergio Corbucci, 1978)

Jegyzetek

1. Élete során tevékenykedett ügyvédként, vegyészként, élete utolsó időszakában íróként, zenészként, a saját repülőgép-társasága vezetőjeként, számos szabadalom kötődik a nevéhez, és ő volt az első olasz, aki 1 perc alatt úszta a 100 méteres távot. (Huber Zoltán: Poénok és pofonok – Bud Spencer (1929–2016). *Filmvilág*, 2016. augusztus, 40–42.)
2. Spencer, Bud: *Különben dühbe jövök*. Ford. V. Pánczél Éva. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010. 95–96.
3. Később Clint Eastwood saját rendezésű alkotásaiban, Quentin Tarantino, Robert Rodriguez vagy a Coen-fivérek néhány filmjén a spagettiwestern hatásai ismét tetten érhetőek.
4. Sz. n.: Bud Spencer the ‘Good Giant’ of Spaghetti Westerns, Dies at 86. *The New York Times*, 2022. 01. 28. URL: <https://www.nytimes.com/2016/06/29/movies/bud-spencer-the-good-giant-of-spaghetti-westerns-dies-at-86.html>
5. John Miliust idézi Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986. 12.
6. Uo. 17. A Sosemvolt Nyugat gondolata.
7. Pl. Sam Peckinpah *A vad banda* (*The Wild Bunch*, 1969) című filmje a vietnami háború kritikájaként értelmezhető.
8. Bazin, André: The Western: or the american film par excellence. In *What is Cinema? II*. kötet. Berkeley,

USA, University of California Press, 1971.

9. Báron György: Két férfi, aki... *Filmvilág*, 2004. október, 42–45.
10. Peplum: a spagettiwestern kora előtti nagyszabású történelmi filmek Olaszországban. Ezek amerikai filmpozsokát mímelő kosztümös, mitológiai témájú filmek, amelyekben a legendáknak, a varázslatnak nagy jelentősége van. (Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895-1929*. H. n., Magyar Filmintézet, 1993. 42.; Frayling, Christopher: *Once Upon a Time in Italy*. H. n., Harry N. Abrams, in ass. with Autry Media Center, 2005. 9.)
11. Frayling, Christopher: i. m. 17.
12. „Ha Fordnál valaki kinéz egy ablakon, a fényes jövőbe pillant. Ha nálam valaki kinyit egy ablakot, mindenki tudja, most le fogják lőni. Az amerikai westernben a hősök csúnyán halnak meg a háttérben, nálam viszont az előtérben, és kísértetiesen szépen” – Sergio Leonét idézi Berkes Ildikó: i. m. 328.
13. A film Kuroszava Akira *A testőr* (Yojimbo, 1961) c. filmjének remake-je, ami szintén Goldoni alaphelyzetét dolgozza fel.
14. Carrà, Francesco (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill sztori*. Ford. Ónodi Csilla. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2015. 65–67.
15. Fridlund, Bert: *The Spaghetti Western – A Thematic Analysis*. North Carolina, USA, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. 201–202.
16. Spencer, Bud: i. m. 117.
17. Bergson, Henri: *A nevetés*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986. 78–80.
18. Sergio Leone zsenijét igazolja, hogy *Az ördög jobb és bal keze* paródiáját beolvasztotta saját mitológiájába, ez lett a *Nevem: Senki* (Il mio nome è Nessuno. Tonino Valerii – Sergio Leone, 1973). A film elemzésére nincs lehetőségem, pedig a spagettiwestern és burleszk leglíraibb ötvözete Leone utolsó westernje, egyben Terence Hill különös Don Quijote-i alakítása, melyben Senkit, egy vadnyugati banditák iránt rajongó, rejtélyes figurát alakít.
19. Fridlund, Bert: i. m. 263–265.
20. Baski Sándor: *Az ördög jobb és bal keze – Tarantino nyomában 45*. *filmvilag.blog*, 2022. 01. 28. URL: https://filmvilag.blog.hu/2013/01/29/az_ordog_jobb_es_bal_keze_243
21. A későbbi filmjeikből, főként az utolsó közös művükből, a *Bunyó Karácsonyig*-ből (Botte di Natale. Terence Hill, 1994) ez a mélycinizmus elvész, és a film szentimentálissá válik.
22. Fridlund, Bert: i. m. 246.
23. Gagliani Caputo, Marcello (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill anekdoták*. Ford. Juhos Zsolt. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2016. 127.
24. Ebert, Roger: *They Call Me Trinity* (review). *rogerebert.com*, 2022. 01. 28. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/they-call-me-trinity-1971>
25. Frayling, Christopher: *Once Upon a Time in Italy*. H. n., Harry N. Abrams, in ass. with Autry Media Center, 2005. 9.
26. Fridlund, Bert: i. m. 241.
27. Hevesy Iván: i. m. 87.
28. Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1972.
29. Charlie Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett, Harold Lloyd, Harry Langdon, Laurel & Hardy.
30. Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895-1929*. 87–89.
31. A modern színház a néma filmburleszkkal párhuzamosan szintén megtalálja a maga formai újításait, ami által megszabadul a hagyományos színház jelentette kötöttségektől, ezek azonban más eszközök, mint

amelyekkel a néma filmburleszkek élnek.

32. Szalay Károly: i. m. 65.
33. Bergson, Henri: i. m. 91.
34. Freud, Sigmund: *A humor*. Ford. Pál Katalin. Irodalmi Szemle, 2022. 01. 28., URL: <http://irodalmiszemle.sk/2013/10/freud-sigmund-a-humor-tanulmany/>
35. Szalay Károly: i. m. 20–21.
36. Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018. 41.
37. Sadoul, Georges: *A filmművészet története*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1959. 151.
38. Uo. 57–58.
39. Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk. 48.
40. Chaplin figurája a Csavargó (fr.: Charlot, ang.: The Tramp); Buster Keatont a „The Great Stone Face”-nek nevezték, mert minden helyzetben fapofát vágott; Roscoe Arbuckle lett „Fatty”, utalva korpulens természetére; Harold Lloyd lett a „The Baby Face”, azaz babaarcú; Stan & Pan pedig ős-ellenerők, „a kicsi és a nagy, a buta és az agyafúrt.” (Szalay Károly: i. m. 39–40.)
41. Ez a *fish out of water*-szituáció (partravetett hal), ami azt jelenti, hogy egy figura olyan helyzetbe kerül (pl. új a városban, egy új állás), ahol helyt kell állnia (pl.: *Aki lelőtte Liberty Valance-t*-ban Ranse).
42. Bergson, Henri: i. m. 144–147.
43. Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Ádám Péter – Baróti Dezső – Brencsán János – Erdélyi Z. Ágnes – Hollós Adrienne – Örkényi Zsuzsa. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 155–162.
44. Uo. 192–195.
45. Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk. 42–43.
46. Bazin, André: *Mi a film?* – a teljes Chaplin-fejezet.
47. Kovács Bálint: „*A pisztácia elfogyott, csokoládé nem is volt*” igazából nem is Bud Spencertől származik. index.hu, 2022. 01. 28. URL: https://index.hu/mindekozben/poszt/2016/07/22/a_pisztacia_elfogyott_csokolade_nem_is_volt_igazabol_nem_is_bud_spencer_tol_szarmazik
48. Orosdy Dániel: Különb *Dühbe jönnek* – Bud Spencer és Terence Hill párosa, avagy két valószerűtlen bohóc esete a filmvígjátékkal. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018. 178.
49. Spencer, Bud: i. m. 166.
50. Lehetnek rendőrök (*Bűnvadászok*), arisztokraták (*Nincs kettő négy nélkül*), titkosügynökök (*Nyomás utána!*), hajótöröttek (*Kincs, ami nincs*), repülősök (*Mindent bele, fiúk!*), papok (*Morcos misszionáriusok*), szafaritúra-szervezők (*Én a vízilovakkal vagyok*), énekkari tagok (*Különb dühbe jövünk*), stb.
51. Dr. Kárpáti György: *Aki barátot talál, aranyat talál*. epa.oszk.hu, 2022. 01. 28. URL: <http://epa.oszk.hu/00300/00373/00019/dvd.htm>
52. Később Robert Altman felkérte Spencert Bluto eljátszására a *Popeye*-filmjében (1980), de visszautasította. (Orosdy Dániel: i. m. 181.)
53. Blaise Pascal-t idézi Bergson, Henri: i. m. 56.
54. Uo. 70.
55. Uo. 24–26.
56. Uo. 83–84.
57. Orosdy Dániel: i. m. 177. o. – Ő is idézi: Lüdeke, Ulf: *Terence Hill*. Ford. Malyáta Eszter. Budapest, Libri Kiadó, 2013.

Irodalomjegyzék

- Báron György: Charlie Chaplin és a burleszk – Ulysses képébe habostortát nyomnak. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018.
- Báron György: Két férfi, aki... *Filmvilág*, 2004. október, 42–45. o. URL: http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=1600&gyors_szo=%257Cb%25EIron%257Cgy%25F6rgy
- Baski Sándor: *Az ördög jobb és bal keze – Tarantino nyomában 45.* *filmvilag.blog*, 2022. 01. 28. URL: https://filmvilag.blog.hu/2013/01/29/az_ordog_jobb_es_bal_keze_243
- Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Ádám Péter – Baróti Dezső – Brencsán János – Erdélyi Z. Ágnes – Hollós Adrienne – Örkényi Zsuzsa. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Bazin, André: The Western: or the american film par excellence. In *What is Cinema? Vol. II*. Ed. Bazin, André. Berkeley, USA, University of California Press, 1971.
- Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986.
- Bergson, Henri: *A nevetés*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986.
- Carrà, Francesco (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill sztori*. Ford. Ónodi Csilla. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2015.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha I-II*. Ford. Benyhe János – Somlyó György. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2005.
- Ebert, Roger: *They Call Me Trinity (review)*. *rogerebert.com*, 2022. 01. 28. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/they-call-me-trinity-1971>
- Frayling, Christopher: *Once Upon a Time in Italy*. H. n., Harry N. Abrams, in ass. with Autry Media Center, 2005. / Frayling, Christopher: *C'era una volta in Italia*. Bologna, Olaszó., Cineteca Bologna, 2014.
- Freud, Sigmund: *A humor*. Ford. Pál Katalin. *Irodalmi Szemle*, 2022. 01. 28., URL: <http://irodalmiszemle.sk/2013/10/freud-sigmund-a-humor-tanulmany/>
- Fridlund, Bert: *The Spaghetti Western – A Thematic Analysis*. Jefferson, North Carolina, USA, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- Gagliani Caputo, Marcello (szerk.): *Bud Spencer & Terence Hill anekdoták*. Ford. Juhos Zsolt. Budapest, Vintage Media Kiadó, 2016.
- Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története 1895-1929*. H. n., Magyar Filmintézet, 1993.
- Hohman, Tobias: *Bud Spencer & Terence Hill krónikák*. Ford. Váradi Csilla. H. n., Vintage Media Kft., 2014.
- Huber Zoltán: Poénok és pofonok – Bud Spencer (1929–2016). *Filmvilág*, 2016. augusztus, 40–42. 2022. 01. 28. URL: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=12824
- Dr. Kárpáti György: *Aki barátot talál, aranyat talál*. *epa.oszk.hu*, 2022. 01. 28. URL: <http://epa.oszk.hu/00300/00373/00019/dvd.htm>
- Kovács Bálint: „*A pisztácia elfogyott, csokoládé nem is volt*” igazából nem is Bud Spencertől származik. *index.hu*, 2022. 01. 28. URL: https://index.hu/mindekozben/poszt/2016/07/22/a_pisztacia_elfogyott_csokolade_nem_is_volt_igazabol_ner
- Lüdeke, Ulf: *Terence Hill*. Ford. Malyáta Eszter. Budapest, Libri Kiadó, 2013.
- Orosdy Dániel: Különben Dühbe jönnek – Bud Spencer és Terence Hill párosa, avagy két

valószínűleg bohóc esete a filmvígjátékkal. In *A vígjáték – válogatott tanulmányok*. Szerk. Dr. Kárpáti György. Budapest, KMH Print Kft., 2018.

- Sadoul, Georges: *A filmművészet története*. Ford. Szávai Nándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 1959.
- Spencer, Bud: *Különben dühbe jövök*. Ford. V. Pánczél Éva. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010.
- Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1972.
- Sz. n.: *Bud Spencer the 'Good Giant' of Spaghetti Westerns, Dies at 86*. The New York Times, 2022. 01. 28. URL: <https://www.nytimes.com/2016/06/29/movies/bud-spencer-the-good-giant-of-spaghetti-westerns-dies-at-86.html>

Filmográfia

- *A bevándorló* (The Immigrant. Charles Chaplin, 1917)
- *A cirkusz* (The Circus. Charles Chaplin, 1928)
- *A hét mesterlövész* (The Magnificent Seven. John Sturges, 1960)
- *A Jó, a Rossz és a Csúf* (Il buono, il brutto, il cattivo. Sergio Leone, 1966)
- *A kölyök* (The Kid. Charles Chaplin, 1921)
- *Aki lelötte Liberty Valance-t* (The Man Who Shot Liberty Valance. John Ford, 1962)
- *Akik csizmában halnak meg* (La collina degli stivali. Giuseppe Colizzi, 1969)
- *Akit Buldózernek hívtak* (Lo chiamavano a Buldozer. Michele Lupo, 1978)
- *A navigátor* (The Navigator. Buster Keaton – Donald Crisp, 1924)
- *Aranyláz* (The Gold Rush. Charles Chaplin, 1925)
- *Asterix, a gall* (*Astérix le Gaulois*. Ray Goossens, 1964)
- *A testőr* (Yojimbo. Kurosava Akira, 1961)
- *A vad banda* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969)
- *Az ördög jobb és bal keze 1-2* (Lo chiamavano Trinità..., ...continuavano a chiamarlo Trinità, Enzo Barboni “E.B. Clucher” néven, 1970-71)
- *Banános Joe* (Banana Joe. Stefano Vanzina, 1982)
- *Bosszú El Pasóban* (I quattro dell'Ave Maria. Giuseppe Colizzi, 1968)
- *Bűnvadászok* (I due superpiedi quasi piatti. Enzo Barboni, 1977)
- *Bunyó karácsonyig* (Botte di Natale. Terence Hill, 1994)
- *Chaplin, a katona* (Shoulder Arms. Charles Chaplin, 1918)
- *Chaplin, a rendőr* (Easy Street. Charles Chaplin, 1917)
- *Come Clean* (James W. Horne, 1931)
- *Django* (Sergio Corbucci, 1966)
- *Django elszabadul* (Django Unchained. Quentin Tarantino, 2012)
- *Egy maréknyi dollárért* (Per un pugno di dollari. Sergio Leone, 1964)
- *Én a vízilovakkal vagyok* (Io sto con gli ippopotami. Italo Zingarelli, 1979)
- *És megint dühbe jövünk* (Pari e dispari. Sergio Corbucci, 1978)
- *Hét samuráj* (Shichinin no Samirai. Kurosava Akira, 1954)
- *Iffabb Sherlock detektív* (Sherlock Jr. Buster Keaton, 1924)
- *Isten hozta* (Our Hospitality. Buster Keaton – John G. Blystone, 1923)
- *Isten megbocsát, én nem!* (Dio pedrona... io no! Giuseppe Colizzi, 1967)

- *Kincs, ami nincs* (Chi trova un amico trova un tesoro. Sergio Corbucci, 1981)
- *Különben dühbe jövünk* (...altrimenti ci arrabiamo! Marcello Fondato, 1974)
- *Lucky Luke* (Terence Hill, 1991)
- *Mindent bele, fiúk!* (...più forte ragazzi! Giuseppe Colizzi, 1972)
- *Modern idők* (Modern Times. Charles Chaplin, 1936)
- *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947)
- *Morcos misszionáriusok / Fordítsd oda a másik orcádat is!* (Porgi l'altra guancia. Franco Rossi, 1974)
- *Nagyvárosi fények* (City Lights. Charles Chaplin, 1931)
- *Nevem: Senki* (Il mio nome è Nessuno. Tonino Valerii – Sergio Leone, 1973)
- *Nincs kettő négy nélkül* (Non c'è due senza quattro. Enzo Barboni, 1984)
- *Nyomás utána* (Nati con la camicia. Enzo Barboni, 1983)
- *Piedone, a zsaru* (Piedone lo sbirro. Stefano Vanzina “Steno” néven, 1973)
- *Playtime* (Jacques Tati, 1967)
- *Popeye* (Robert Altman, 1980)
- *Popeye, a tengerész* (Popeye the Sailor. Dave Fleischer, 1934)
- *Rivaldafény* (Limelight. Charles Chaplin, 1952)
- *Roy Bean bíró élete és kora* (The Life and Times of Judge Roy Bean. John Huston, 1972)
- *Seriff az égből* (Uno Sceriffo extraterrestre... poco extra e molto terrestre. Michele Lupo, 1979)
- *Vadnyugati őrző* (Way Out West, James W. Horne, 1937)
- *Volt egyszer egy Vadnyugat* (C'era una volta il West. Sergio Leone, 1968)

© Apertúra, 2022. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tavasz/kocsanyi-a-spagettiburleszk-a-burleszk-hatasai-es-a-humor-mechanizmusai-bud-spencer-es-terence-hill-komediaiban/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.3.5>

