

A stand-up comedy alakulástörténete a rendszerváltás után

jelige: „Finita la commedia”

I. Bevezetés

„A Dumaszínház lényege rendkívül egyszerű: egy ember egy mikrofon előtt vicceseket mond, amin a közönség általában nevet. A stand-up ezért az egyik legnehezebb műfaj, egyedül a színpadon, díszletek, speciális effektek és jelmezek nélkül csak a szövegre, a gesztusokra, és az előadó egyéniségére hagyatkozva kell elvarázsolni a nézőket, nap mint nap megújulva, s kell tenni mindezt oly körülmények között, ahol a nézők az asztaloknál esznek, isznak, esetleg megszólalnak, ahol a pincérek állandó mozgásukkal elvihetik a figyelmet az apró nüanszokról.”¹ – így szól a Godot Dumaszínház „ars poeticája”. A Godot Dumaszínház éveken keresztül volt a hazai stand-up comedy központja, az előadóknak fellépési lehetőséget biztosított, s egyben népszerűsítette is a műfajt. Négy éve az RTL Klubon önálló műsorként elindult a *Showder Klub*, s a célcsoportban 39,1%-os közönségaránnyal debütált, hétfő esti műsorsávjában maga mögé utasította a korábban jól teljesítő *Gyilkos számok* című sorozatot (TV2)². Az eddig egy szűkebb rétegnek szóló műfaj innentől kezdve tömegek számára vált elérhetővé, népszerűsége azóta is töretlen. E műfaj hatásának mibenléte régóta foglalkoztat. Dolgozatomban arra keresem a választ, hogy vajon minek köszönhető a stand-up hazai sikere. A szűkös hazai szakirodalommal is számolva arra keresem választ, vajon a stand-up comedy széleskörű hatását mennyiben alapozza meg kidolgozott és globálissá vált szabályrendszere, illetve mennyiben járulnak hozzá pozitív fogadtatásához jól felismerhető hazai előzményei (például a rádiókabaré, vagy Hofi Géza televíziós szereplései)?

I.1. A stand-up comedy külföldi kontextusa

Mivel e munka célja nem az, hogy átfogó képet adjon, így csak néhány rövid, de fontos történeti, a műfaj mediális vonatkozásához kapcsolódó megjegyzésre szorítkozom. A műfaj az Egyesült Államokból származik, s az angolszász országokban népszerű a leginkább. Tulajdonképpen ősi mintázaton alapszik, amely egészen az antikvitásig visszanyúlik, hiszen a stand-up comedy-s előadás tekinthető egyfajta retorikai teljesítménynek is, a fellépő egy modern rétor, megszólalásmódjának köze van a professzionális szónoklathoz. Ahhoz, hogy elemezni tudjuk a stand up comedyt, először hasznos összehasonlítani a nyilvános beszéddel/szónoklattal. A komikus és a szónok célja egy és ugyanaz: elnyerni és megtartani a

¹ Godot Dumaszínház, URL: <http://dumaszinhasz.godot.hu/dumaszinhasz/> - az utolsó letöltés dátuma: 2012. november 25.

² Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanács Adattár, URL: <http://adattar.nmhh.hu/agb/toplista/200804> - az utolsó letöltés dátuma: 2012. november 25.

hallgatóság figyelmét, valamint az, hogy reakciót váltson ki belőle. Az ember nem csupán születhet jó szónoknak, de fejlesztheti is képességeit, ha jól megfigyeli, miből és hogyan áll össze egy jó beszéd. A jó szónok nem csak „elmondja” a beszédét, hanem manipulálja is hallgatóságát, hogy számára kedvező reakciót váltson ki.³ A politikai szónokok retorikai eszközök révén építik fel beszédüket, ezek által kötik le a hallgató figyelmét és általuk nyerik el közreműködését is, amit a taps, a tetszés, némely esetben a közös cselekvés jelez.⁴

Az előadás egyik legfontosabb eleme a pronuciáció, vagyis a testi tevékenység szónoklat közben, s ennek a vizsgálata szükséges ahhoz, hogy megérthessük a stand-up comedy lényegét. A szöveg, a rendezés és a performansz összekapcsolódik az előadó önálló produkciójában, vagyis ez valódi „one man show”. Kezdetben a vásári komédiák, a kabarék keretei között jelentkezik, mígnem a XIX. század folyamán a stand-up kiválik, és önállósodni kezd.

A rádióban, valamint a televízióban való megjelenés a két legfontosabb állomás az önálló műfaj kialakulásában, mindkettő hatalmas áttörést jelent. Főképp a televízió felületén való megjelenés a radikális változás, hiszen az ismert humorista hangjához ezáltal egy test képe is társul: a közvetített test is a humor forrásává válik, a test „elbeszélődik” a televízióban. A '90-es évek végére egyre több az előadó, egyre változatosabbá válik a tematika is, a show egyre nagyobb közönségnek szól, s ekkora már szinte minden amerikai kisvárosban van legalább egy comedy club. Az amerikai filmekben is visszatérő motívummá válik a stand-up-os figurája, gyakorta éppen a kudarcot vallóé, akin senki sem nevet, s ez éppen azt jeleníti meg, hogy a túlkínálat közepette mennyire nehéz a dolga az előadónak az egyediség, a siker és a hírnév kivívása terén. Hiszen nem könnyű helytállni, s állandó egyensúlyozásra van szükség a konvencionális humor és az eredetiség között, s ami talán a legnehezebb: egyéni imázst kell teremteni.

A stand-up comedyvel foglalkozó kevés könyv egyikében ez áll: „... az az erő és hatalom, amellyel néhány komikus a közönség figyelmét magára vonzza, és ahogyan egyetértést és együttérzést vált ki belőle, már-már sámánisztikusnak mondható.”⁵ A szó, a mozdulat, az aura – miben áll a stand-up-os hatása? Alább erre keressük a választ.

³ Max Atkinson, *Our Master's Voices: The Language and Body Language of Politics*. London: Menthuen, 1984, 12.

⁴ Paul McIlvenny, *I Really Wanna Make You Laugh: Stand-up Comedy and Audience Responce, Public Speaking and Political Oratory*, URL: <http://paul-server.humfak.auc.dk/research/cv/Pubs/stand-up93.pdf> - az utolsó letöltés dátuma: 2012. december 4.

⁵ Olson Koziski, *Standup Comedy. Humour in America*, London: Greenwood Press, 1988, 109.

I.2. Magyarországi előzmények

„Nyugat-Európában a „hosszú nyolcvanas években” olyan televíziótörténeti változás zajlott, amely során a pedagógiai kommunikációs szituáció dominanciájával jellemezhető paleotelevíziózásból a „mindennapiság ígérété” hordozó neotelevíziózás lett.”⁶ Ez az átmenet – részben - a stand-up comedy műfaj strukturális alakulásán is végigkövethető, a közszolgálati rádióadón sugárzott *Rádiókabarét* a kereskedelmi televíziós csatorna felületén megjelenő műsorig, a *Showder Klubig*. Bár ez a folyamat Közép-Európában, s így Magyarországon is másképp zajlott. Hiszen 1989 előtt egy diktatúra által irányított és szigorúan ellenőrzött közszolgálati és nyilvánosság létezett, így a neotelevíziós jegyek és a kereskedelmiségből fakadó hatások hazánkban jóval később érzékelhetőek. Mégis: milyen követendő minta teremthetett meg a korban, amely az alapot szolgáltatja stand-up comedy-nek mindmáig?

A Magyar Rádióban alakultak ki azok a különböző műfaji mintázatok, sajátosságok, amelyek átöröködték a stand-up comedy műfajába. A rádiókabaré első korszakának az 1925 és 1943 közötti éveket tekinthetjük, s már ekkor megjelentek az énekes jelenetek, drámai játékok, s „1929-től már többórás kabaré és sztárparádé hangzott éjfélig, illetve hajnali 2 óráig.”⁷ „1936-ban *Kacagóversenyt* sugároztak, 1937-ben híres múlt századi egyfelvonásosokat, 1947-ben Fábri Zoltán rendezte a farsangi revüt, az 1949-ben hallható *Kancsal Parnasszust* pedig Örkény István szerkesztette.”⁸ Egyre fontosabbá vált a rádió, mint elsődleges médium az emberek életében. A humor még a Rákosi-rendszer legsötétebb éveiben is nélkülözhetetlennek mutatkozott a felgyülemlett társadalmi feszültség oldásában: „Az 1951-es szilveszteri műsor címe *Pol-Ka* – vagyis Politikai kabaré. Az óvatosan politizáló szilveszteri kabarében Kállai István *Vállalati mulatság* című jelenetében elsőként merészkedett a személyi kultusz bírálataig.”⁹

A kádári konszolidációban egyre nagyobb szerepet és teret kapott a rádiókabaré, s vele párhuzamosan – a hatvanas évek közepétől a televíziós kabaré. A szilveszteri műsorokban szívérogtatták ki például az elkövetkező áremelések hírét, utaltak a közélet személyi változásaira, s e produkciókban valamennyivel szabadabban beszélhettek azokról a kényes, a nyilvánosságból kiszorított témákról, amikről máskor nem (például: a nyugdíjak, a

⁶ Maksa Gyula: *A paleotelevíziózástól a neotelevíziózásig – és tovább, Debreceni Disputa*, 2007/12, 35. ; URL: http://www.deol.hu/disputa/2007/Disputa_07-10.pdf - az utolsó letöltés: 2012. november 22.

⁷ *A Magyar Rádió 1956-tól: Humor, kabaré, szatíra*, URL: <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/504.html#510> – az utolsó letöltés: 2012. november 22.

⁸ *Kabaré a magyar rádióban régen és most*, URL: <http://divany.hu/stilfuresz/2012/07/29/kabare-a-magyar-radioban-regen-es-most/> - az utolsó letöltés: 2012. november 22.

⁹ *A Magyar Rádió 1956-tól: Humor, kabaré, szatíra*, i. m.

pedagógusok helyzete, a különböző visszaélések stb.) A közéleti kabarében a rádió és az egyre népszerűbb televízió megtalálta azt a szórakoztató műfajt, ami valóban mindenkire szól, s igazán közérdekű. Ez a közügyeket érintő, fanyar-ironikus, „belülről bíráló” politikai kabaré idővel egyfajta nemzeti sajátosságunk lett, önálló fogalommá nőtte ki magát. A rádió- és a televíziós kabaré igen hamar össznépi derűforrássá vált. Ha a tilalomfákat a műsorkészítők elkerülték (például a disszidensek, az 1968-as csehszlovákiai és az 1980-as afganisztáni bevonulások), a médiumok vezetői csak egy-egy kényesebb mondat erejéig avatkoztak be a műsorokba. A rádió- majd később a televíziós kabaré betagozódott a Kádár-rendszer legitimációs eszköztárába, ún. szelep-funkciójával a nyílt társadalmi konfliktusok enyhítésének, a közéleti feszültségek oldásának egyik legfőbb közegévé vált.

A televíziós kabaré frekventált műsorszámát a többszereplős jelenet (például Salamon Béla és más népszerű mulattató főszereplésével) – Hofi Géza viszont one man-show-járól vált híressé. A hetvenes-nyolcvanas évek színházi és televíziós kabaréjának meghatározó, s egyben legnépszerűbb személyisége volt. Pályáját színházi játzóként kezdte, de igazán a paródia műfajában talált magára. Biográfiájában olvashatjuk, hogy 1963-ban Taar Ferencnek, a debreceni Csokonai Színház igazgatójának írt levelében kilépését azzal indokolta, hogy "erős oldalamnak a paródiát érzem, amire a színház adottságainál fogva lehetőséget nem nyújt".¹⁰ Közismert, hogy az egyre népszerűbbé váló komikus eredeti neve Hoffmann Géza volt, 1960-ban döntött az „átkeresztelés” mellett. A névváltoztatás részben beleilleszkedik abba a trendbe, hogy a XX. század közepének negatív történelmi tapasztalatai miatt sokan igyekeztek megszabadulni németes hangzású nevüktől ugyanakkor a Hofi mint művésznév bizalmas, baráti hangzása megfelelt a paródia könnyed műfajának. A Mikroszkóp Színpadnál munkatársa és főnöke Komlós János volt, aki az 1950-es években ávós tisztként tevékenykedett. A kádári kultúrpolitika egyik eszköze volt az, hogy az '50-es évek tapasztalatait felhasználva – amikor részben a kultúrából bontakozott ki az a szabadabb szellem, ami végül az '56-as forradalmat eredményezte – olyan volt ávósokat emeltek ellenőrzői pozícióba, akik belülről értették a rendszer logikáját. S kézi vezérlés nélkül is képesek voltak a rendszer szellemiségének megfelelő döntéseket hozva irányítani a rájuk bízott kulturális területeket: így például a lemezkiadást, a könyvkiadást és a színházat. Hofi is elsajátította azt a technikát, hogy egyszerre feszültség-levezető szelepként, a rendszert kritizáló tényezőként működjék, s fellépéseivel ugyanakkor „kitapogassa”, kijelölje a nyilvános beszéd határait is. Műsorszámait maga írta, zenéit is ő állította össze, sokszor ismert

¹⁰ Hofi Géza *Biográfiája*, URL: <http://www.hofi.hu/?oldal=biografia> – az utolsó letöltés: 2012. november 23.

dallamokra, ilyen az 1964-ben bemutatott Armstrong-paródiája, ami ekkor még nem aratott átütő sikert. Az 1967-es szilveszteri műsorban, a Táncdalfesztivál-paródiájával vált igazán sikeressé. S így lett az ország egyik legnépszerűbb parodistája. Egy új műfaj megteremtője: szellemes szövegeit ő maga írta, számos szállóige fűződik hozzá, melyek már beépültek a magyar nyelvi emlékezetbe – például: „*Az igazságról leszakadt az "i".*” vagy „*Temetném a munkát...!*” Hofi műsorszámában énekelt, táncolt, színészként mozgott. A testbeszédnek – főként a képernyőn korábban megjelenő humoristákhoz, konferansziékhoz, például a szintén legendás Kellér Dezsőhöz képest - különösen nagy jelentősége volt az előadásaiban, hiszen a humor forrásává nála gyakran a test vált: úgy, hogy verbális közlésével – beszédét egyébként kifinomult ritmus jellemezte – nem egyszer ellentétben állt a non-verbális kommunikációja, így a látvány volt a kulcs ahhoz, hogy megérthessük a csattanót, a vicc igazi, mélyebb jelentését. A közönséggel való kapcsolatteremtési készsége is páratlan volt, éppúgy, mint színpadi jelenléte – az interaktivitás első nyomai is fellelhetők nála, például: kiszólások, cukkolás, a publikum érzelmi motiválása stb. Zsenialitásához nem férhet kétség: Fábry Sándor és a stand up comedy-sek számára követendő hagyományt és mintát teremtett. 1971. március 3-án a Mikroszkóp Színpad bemutatta az *Aki néző akar lenni* című műsorát, amelyben Hofi szerepléséről úgy nyilatkoztak, hogy „új jelenség, egyszemélyes színház, ötletvásár és paródiaparádé.”¹¹

Ám a stand-up comedy közvetlen előzménye mégis csak a rádiókabaré, amennyiben ott is a verbális közlés, a humoros monológok az elsődlegesek. A műfaji többszínűség (magyar szatírák, külföldi szerzők vígjátékai, regény-adaptációk, riport-szatírák) jegyében született meg 1973 őszén a Magyar Rádió Karinthy Színpada, évi 13 bemutatóval. Az évente 2-3 alkalommal jelentkező *Karc* sorozatban karcolatok, glosszák, paródiák, humoreszkek, krokik, aforizmák és villámréfák keveredtek, olykor tematikus összeállításokban. Fontos megjegyezni, hogy ezek a műfajok mind megjelennek a stand-up comedyben is, a villámréfákat az angol szakirodalomból ismert „egysoros poénok” kifejezés jelöli. A *Karc* felvétele mindig közönség előtt történt, többnyire hivatásos színtársulatok által ritkán látogatott művelődési házakban. Újabb hasonlóság, hogy a *Showder Klub* felvétele is mindig közönség előtt zajlik, korábban a Godot Dumaszínházban, újabban a Symbol Budapest étteremben. A *Karinthy Színpad* műsorainak népes közönsége volt: a vasárnap, illetve szombat délelőtti bemutatókat általában 5-600 ezer, a csütörtök esti ismétléseket 150-200 ezer előfizető hallgatta. Ez a sorozat megteremtette ennek a sajátos törvényű műfajnak a szuverén

¹¹ Hofi Géza *Biográfiája*, i. m.

fórumát, eltérve attól a szórakoztatóipari formától, s elkerülve a humorkeltésnek azt a konvencionális, továbbá banális alakzatait, amelyeket a kritika általában ostorozni szokott. A *Showder Klub* fellépői is különböző célközönségnek szólnak: míg Bődöcs Tibor például kiválóan ötvözi a magaskulturális (például irodalmi) és a politikai utalásokat a populáris kultúrával, addig Kiss Ádám inkább a fiatalok – elsősorban szubkulturális - hangján beszél, Kormos Anett pedig ehhez hasonló „szótárral” jórészt a női közönségnek szól.

1974-ben a *Rádiókabaré* szerkesztősége meghirdette az *I. Humorfesztivált*, s ennek a mezőnyéből emelkedett ki Farkasházy Tivadar. Első műsora, az *Állást kell foglalnunk* című kabarét harminc éven aluli fiatalok munkáiból állította össze. A műsor már a címében is kijelöli a feladatát: egyrészt jelezte az elkötelezettség szándékát, másrészt azt is, hogy ezek az ifjú értelmiségiek helyet keresnek maguknak a társadalomban. Friss, fiatalos hangvétel, a tekintélyt nem tisztelő csúfondárosság, csípős, kritikus tónus jellemezte, s mindez a rádiókabaré megújulását jelentette. 1976-tól mind komorabb országos problémák, rendszerszintű anomáliák is a kabaré terítékére kerültek: például a laza munkaerkölcs, az orvosi etika, a hálapénz, a munkaerőhiány, a pazarlás stb. Ezek olyan jelenségek voltak, amikről más fórumon nem szólhattak az emberek, a sajtó vagy csak óvatoskodva, burkoltan, vagy egyáltalán nem tematizálta ezeket. A kényes kérdések feltevésének a helyszíne így a közélet fórumai helyett áttevődött a kabarészínpadokra, különösen a rádiókabaréra, amely élt is a lehetőséggel. 1977-ben hangzott el – a belügyi testület népszerűsítése érdekében, felső „megrendelésre” – az első rendőrkabaré, melyet csupán kettő követett. 1979 júniusában a *Rátóti Humorfesztivál* gálaestje alkalmából került sor a *Rádiókabaré* mindmáig egyetlen élő adására.

A rádiókabaré folyamatosan igyekezett fiatalítani sorait. Egyik legfőbb gondja volt, hogy megtalálja a nagy konferanszié-egyéniségek - például Kellér Dezső - utódját. Verebes István az 1980-as években fel tudott zárkózni az elődök által megteremtett hagyományokhoz. Az 1980-as évek végétől kezdve Fábry Sándor retorikai és kapcsolatteremtő képességeivel, sajátos stílusú előadói-interjúkészítői egyéniséggé nőtte ki magát.¹² Egy erősen szabályozott és ellenőrzött nyilvánosság keretei között bontakozott ki a politikai kabaré, s a maga szelepfunkciójával a „puha diktatúra” korszakában élte fénykorát, ezzel szemben a rendszerváltás után a politikai és szellemi pluralizmus közegében a közönség értékrendje és figyelme is szórtabbá vált. Megfogyatkozott a szerzőgárda is – a műfaj válságba került. A rádiószilveszterek népszerűsége is nagy mértékben csökkent. A műfaj kereste az útját, de

¹² *Magyar Rádió 1956-tól: Humor, kabaré, szatíra*, i. m.

nemigen találta, mert ami addig a témát szolgáltatta, és az efféle megszólalásmód jelentőségét adta, már nem volt többé.

A krízisből való kiutat előbb a Fábry Show, majd a Showder Klub mutatta meg - immár egy kereskedelmi csatorna égisze alatt. A Fábry Show 1998-ban indult el, kezdetben az MTV-n, majd egy év múltán átkerült az RTL Klubhoz, ahol kéthetente csütörtökön, az esti órákban jelentkezett. A műsor egyik legnépszerűbb száma volt a *Dizájn Center*. Az azonos című rovatot eredetileg a *Hócipő* című lapban szerkesztette Fábry Sándor 1990-től 1999-ig¹³, majd annak televíziós változata bekerült a show-jába. A *Dizájn Center*ben a humorista a szocializmus időszakának a piaci viszonyokkal dacoló, működésképtelen, haszontalan és a korszerű dizájnt nem követő, groteszk-komikus tárgyait mutatja be. A többnyire hétköznapi, ritkábban bizarr „készségek”, amelyeket valaha magától éretetődő módon forgattak és használtak az emberek, Fábry „iparművészet-történeti” és „műbecsüs” kommentárjai, valamint testbeszéde révén a maguk diszfunkcionalitásában lepleződnek le, s válnak egy letűnt korszak tragikomikus mementóivá. Már maga a cím is ehhez kapcsolódik: a design Moholy-Nagytól ered, vagyis részben magyar eredetű, a formatervezés magyar átírata és a center szó, mint a kapitalista tömegfogyasztás címszava. A komikus tárgyak revüje azóta könyv-alakban és DVD-kiadásban is megjelent. A mediális versengés tekintetében érdekes, hogy a show személyes jelenlétén – gyakran improvizáción és spontaneitáson – alapuló elevenségét a textualitás részben kompenzálja: a megmunkált, szellemes szövegek és a közlőről tanulmányozható képek kölcsönhatása is működőképessé teszi a hatásmechanizmust. A klasszikus formájában a *Dizájn Centert* is magába foglaló Fábry Show valójában hibrid műfaji struktúrát mutat – s ez jellegzetesen neotelevíziós tulajdonság -, hiszen a tárgyak groteszk kiállítása mellett fölbukkannak benne az amerikai talk-show elemei, így a nappalira emlékeztető térképzés, a közönség és a zenekar jelenléte, a vendégek „közreműködése”, s a humorista mindezzel ötvözi a rádiókabaréra jellemző műfajokat. A legfontosabb mégis az, hogy itt is – ahogyan a *Rádiókabaré* és Hofi esetében - a humoros monológ műfaja jelenik meg, paródia vagy szerepjátszás formájában¹⁴. Fábry visszatérő alakjai: Lakatos Vendel, s Ilonka néni. Olyan alakokat jelenít meg, akik mindenki számára ismerősek lehetnek. A sztereotíp szerepek imitálása nyelvi szinten is megtörténik, a hangszínnel, és a különböző

¹³ *Hócipő folyóirat* URL: <http://www.elender.hu/hocipo/hocipok/9904/9904-fabry-dc.html> - az utolsó letöltés: 2012. november 25.

¹⁴ A magyar stand-up comedy előzményei között fontos megemlíteni Sándor Györgyöt, aki íróként – karcolataival, krokijaival, humoreszkjeivel – Karinthy Frigyes és Örkény István örökségét viszi tovább, színpadi előadóként a stand-up műfaj egyik kezdeményezőjének tekinthető, leforgatott utcai gegjeivel pedig a kandi kamera hazai mintáját teremtetten meg.

szupraszegmentális jegyek összességével. Az öltözetet, a megjelenést, a non-verbális kommunikációt mind felhasználja az illúzió megteremtéséhez.

A Fábry Show gegcsapatából és a Litkai Gergely által alapított Godot Dumaszínház tagjai közül kerültek ki a későbbi showder klubosok. A műsor így pozicionálja magát: „...az *Esti Showderből* már ismerős *dumagépek*, vagyis ország legtehetségesebb fiatal humoristái. Az amerikai stand-up egyik legnagyobb karriert befutott alakja maga Jay Leno, aki a *Tonight Show* házigazdájaként nap mit nap nézők millióit neveteti. Hazánkban az ugyancsak nagy népszerűségnek örvendő *Esti Showder* nevezhető a műfaj zászlóshajójának. A Fábry Sándor által immár 10 éve töretlen sikerrel vezetett showműsor első fél órája hajaz a legjobban a klasszikus stand-up műfajra. A monológban közéleti kérdésekkel foglalkozik és saját élményekből merít a showman, de a bulvár sztárokat sem kíméli, olykor-olykor egy-két csípősebb megjegyzés is belefér... Ki tudja, talán egy napon a Showder Klubból valaki Jay Leno nyomdokaiba lép..”¹⁵ Az *Esti Showder* a kiszivárogtatások szerint alapvetően a nézettség jelentős visszaesése miatt véget ért az RTL Klubon, s visszakerült az MTV-hez, de a *Showder Klub* – a műsor már a címében is kapcsolódik elődjéhez, „nagytestvéréhez” – tovább folytatja „életét” a kereskedelmi csatornán. S a neotelevíziós jegyeket, így a hibriditást, az autoreferencialitást, a flow-élményt, valamint a kereskedelmiségből fakadó hatásokat (az RTL Klub öntematizációját a produkciókban, a reklámokat, a termékmegjelenítéseket) mind ötvözi a műsor.

II.1. A Showder Klub

A neotelevízió - ekképpen a Showder Klub - által megidézett tér is olyan, amely integrált a mindennapi életvitel terébe. A családi tévénézés helyett megjelenik a magányos tévénézés, s az új műsortípus az élethelyzethez alkalmazkodva éppen erre épít: hétfőn, a késő esti órákban tekinthető meg, s olyan, akár egy barátságos, intim beszélgetés, amelyben a néző is részt vesz. Amikor azok között a hatások, benyomások között válogatunk befogadóként, amelyek az embertársaink, vagy a média felől érnek bennünket, egyúttal különbségeket és hasonlóságokat is megállapítunk magunk és a többiek között.¹⁶ Ezáltal folyamatosan alakítjuk, újratelemtjük és megerősítjük az identitásunkat. Függetlenül attól, hogy hol és miként élünk, a magyar kultúra és nyelv az, ami összeköt bennünket. Ezt a közösségtudatot naponta megerősítik a rádióállomások, az újságok, a televíziós csatornák. A média „elképzelt közösségeket” hoz

¹⁵ *Showder Klub*, URL: <http://www.rtlklub.hu/musorok/showderklub/cikk/231140> - az utolsó letöltés dátuma: 2012. december 6.

¹⁶ Jostein Gripsrud: *Médiakultúra, médiatársadalom*, Új Mandátum Könyvkiadó, 2007, 15.

létre. Fragmentált, elidegenedett, felgyorsult világunkban biztonságra vágyik az elszigetelt egyén. Be akar kapcsolódni az őt körülvevő közvetlen környezeten túli átfogóbb társadalmi valóságba. Hogy miért? Azért, mert az ember társadalmi lény. Része a világnak, és annak is akarja érezni magát. Így a társadalomba, az „elképzelt közösségekbe” való bekapcsolódás vágyának a reprezentációjaként is értelmezhető a műsor. Ahol a magyar nyelvet, kultúrát is megelevenedni láthatjuk – mégpedig szórakoztató formában. A *Showder Klub* teremt egy fiktív közösségi hálót, aminek a néző is könnyen a részese lehet a web 2.0 korában: ennek fontos tere például a facebook felülete. A médiának, úgy ennek a műsornak is identitásalakító szerepe van. A műsor nézése közben, a vele való interakció során az egyén mindig valamifajta képet alakít ki magáról. A média „identitásanyagot” szolgáltat, a befogadó pedig ezen keresztül látja önmagát. A műsor széleskörű kulturális regiszterekre épít: a magas- és a populáris kultúra egyaránt részt vesz az identitás közvetítésében.

A „szemtől szembe-tengely” eljárás ebben az esetben is működik, hiszen a kamerába néz az előadó, ezáltal egy képzelt tengely másik oldalán feltételezett befogadó „szemébe nézve” szólal meg. Így ebben a kommunikációs szituációban a néző pozicionális eljárásai is megváltoznak, legalábbis megteremti a közelség, közvetlenség illúzióját.¹⁷ Felmerül a mediális közvetettség kérdése: mennyiben más az, ha a néző személyesen van jelen, vagy ha felvételtől nézi meg a műsort? A különbség a színházi előadások befogadásához hasonlítható? Ha élő előadás részesei vagyunk, akkor a személyes jelenlét varázsa által a közvetlenebb érzéki benyomások fokozottabban hatnak, s a körülöttünk lévő közönség reakciói – így a nevetés intenzitása - is erőteljesebb bevonódást okozhatnak. A televíziós közvetítés ezt a prezencia-élményt nem tudja biztosítani, ugyanakkor a stáb által megteremtett perspektíva-rendszer révén olyan dolgokat láthatunk, amelyek jelenlétünk esetén nem volnának láthatóak a számunkra – ilyenek például a backstage-jelenetek. Vagyis az eltérő távlatokból fotografált, ritmikusan montírozott tévés változatban érvényesül egyfajta mediális kompenzatórikus hatás.

A felvételen az előadó nemcsak egy elképzelt tengely másik oldalán feltételezett befogadó szemébe nézve szólal meg, hanem az ott jelenlévő közönséghez is (ki)szól, így mi a „nézőket nézővé” válunk, a feltételezett nézői pozíciónk így megváltozik, ez erősítheti a beavatottság érzését, hiszen olyat is látunk, amit a jelenlévők nem.

¹⁷ Maksa, i. m. 35.

II.2. Az előadásmód – stand-up comedy-elemzés

Az előadásmód elemzése a kulcs ahhoz, hogy jobban megérthessük a stand-up comedy működését. Az előadók a szubjektivitás különböző szintjeinek vegyítésével alakítják mondanivalójukat, fejtik ki véleményüket, mesélik el élményeiket: a vonzerőt a hétköznapi élet egyedi szemszögből és nyelvezettel történő közvetítése teremti meg. Az egyes események képzeletbeli újraélése, a lehetetlen gondolatával való eljátszódás, a domináns énből kiemelkedő tulajdonságok megélése, a szélsőséges - vagy annak tartott -, nem vállalt gondolatok félig felvállalása, megvallása válik lehetővé.¹⁸ A humorista egyedül, kellékek nélkül, közvetlenül a közönséghez szólva adja elő a műsorát, többnyire gyors tempóban. Az előadónak mindig, minden egyes fellépés alkalmával meg kell teremtenie, erősítenie és – esetenként - újítania az imázsát, s alkalmazkodnia kell a közönséghez. A közönség és az előadó viszonya nagyon szoros, hiszen a néző elvárása az, hogy folyamatosan megnevettesse a humorista, utóbbi pedig igen csak ki van szolgáltatva a publikum reakcióinak. Ebben a műfajban a szövegek közvetítő médiuma maga az ember. A verbális közlés a legfontosabb, s noha egy stand-up comedy-s nem dolgozik olyan összetett jelrendszerrel, mint egy színész, mégis fontos, hogy mit használ még a szövegen kívül. Milyen az előadásmódja, a hang, a gesztus, a mimika – a testeffektek összessége?

A stand-up comedy eszközrendszerének vizsgálatához kiindulópontként Patrice Pavis *Előadáselemzés* című művének a színészekről szóló fejezetét használhatjuk. Pavis szerint egy jó előadó „*igazi személynek állítja be magát, olyannak, akit mindennap láthatunk az utcán, akivel azonosulni tudunk, hiszen felleljük benne az azonosság érzését mindazonáltal, amit saját karakterünkről, világtapasztalatunkról, érzelmi, erkölcsi és filozófiai értékeinkről tudunk [...] hogy azonosulhassunk a figurával, s beléphessünk az általa képviselt világba, megfelelkezünk a színész technikájáról.*”¹⁹ Az előadó saját magán végzett munkája csak a másik tekintetének a távlatában, vagyis a néző révén kap értelmet, akinek olvasnia kell az előadó hordozta figura fizikailag látható jeleit. Az előadó szövegének értelme, a stand-up comedy-s fellépés hatása is csak a közönség tekintetének távlatában jöhet létre.

Pavis szövegéből kiindulva egy stand-up comedys előadó akkortól tekinthető annak, ami, „*ha egy néző, vagyis egy külső megfigyelő elkezd nézni és a környező valóság „kivonatának” tekinti, olyannak, aki hordozza a helyzetet, a szerepet, s a fiktív, de legalábbis*

¹⁸ Czipott Klára, *A 21. századi intim műfaj: a blog*, URL: <http://www.avorospostakocsi.hu/2011/11/07/a-21-szazadintim-mufaja-a-blog/> - az utolsó letöltés dátuma: 2012. december 7.

¹⁹ Patrice Pavice, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, Bp., 2003, 59.

saját referenciális valóságtól különböző aktivitást.²⁰” De ez még nem elég ahhoz, hogy előadói pozícióba kerüljön, s létrejöjjön egyfajta színházi helyzet: a fellépőnek is teljesen tudatában kell lennie annak, hogy megfigyelője előtt játszik. Amint ez a „képzeletbeli szerződés” létrejött, semmit, amit a megfigyelt mond, „nem lehet készpénznek venni, csak olyan fikciós tettek, amely kizárólag abban a lehetséges világban nyeri el az értelmét, amelyben a megfigyelő és a megfigyelt közösen megegyezett.”²¹ A stand-up comedys előadó tudatosan alkotja meg önmagát, találja ki előre a szövegeit, de vannak olyan tényezők, amelyeket nem befolyásolhat teljességgel - például non-verbális kommunikációját -, s különböző olyan ismertetőjelek összességét, amelyekből „élővé válik” az általa megteremtett figura. Ezek a rétegek ráakódnak a „játékra”, amiből „a néző úgy érzi, hogy igazi személlyel áll szemben.”²²

Pavis művének néhány kulcsfogalma segítségünkre lehet e hatás kifürkészéséhez. Ilyen a „jelenlét”, illetve „az azonosulás vagy távolságtartás kérdése”: az azonosság és a különbség játéka a valós, jelenlévő, beszélő személy, s a szövegei, színpadi eszközei által megteremtődő, képzelte figura között. „Akiről a szöveg szól, s akit a külső világ számára meg kell testesítenie, a nézőnek kell kiegészítenie, hogy létrejöjjön az alak illúziója.”²³ A bemutatkozás, az ún. önbejelentés éppen ezt az azonosságon és különbségen alapuló oszcillációt teremti meg: „El kell mondanom valamit előjáróban - vallomásos jelleggel-, mert ez egy ilyen műfaj.”²⁴; „Egyébként elkezdeném a műsort, Bödőcs Tibor vagyok, én Búcsúszentlászlóról érkeztem.”²⁵ Ez esetben Bödőcs Tibor reflektál a szituációra, amibe belehelyezi magát – a stand-up comedys fellépésre -, de teszi mindezt úgy, hogy közben „tartja a figurát”, a „kapcsolatot a szereppel.” Az előadó „másnak mutathatja magát, mint ami, vagy távolságot tarthat a szerepétől, idézheti, ironizálhat, reflektálhat rá, akarata szerint kiléphet belőle és vissza”²⁶, de mindvégig hitelesnek kell maradnia. Bödőcs fenn tudja tartani a játékot, s az illúziót, hogy „ő maga ez az összetett személy, akinek a létezésében hinnünk kell.”²⁷ A mondanivaló nem más, mint az önmagáról megalkotott, utalások révén részben elismételt és alkalmanként továbbszólt narratíva.

²⁰ Pavis, i. m. 59.

²¹ Pavis, i. m. 59.

²² Pavis, i. m. 59.

²³ Pavis, i. m. 60.

²⁴ Showder Klub, Bödőcs Tibor 1., URL: <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, az idézett rész: 00.05, az utolsó letöltés dátuma: 2012. december 5.,

²⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, az idézett rész: 03.55-03.58

²⁶ Pavis, i. m. 60.

²⁷ Pavis, i. m. 60.

Bödöcs Tibor az egyik legsokoldalúbb előadója a hazai stand-up mezőnyének. Egyik állandó témája Búcsúszentlászló, a kis Zala megyei falu, ahol felnőtt, s ahonnan Budapestre került. Az identitás-mintázat, amit ennek révén fölajánl a nézőnek, a fővárosban karriert csináló vidéki fiú sztorija. Az eredetmonda ironizálja az egyszerre kedvesen patriarchális, ugyanakkor elmaradott és alacsony életnívót biztosító egykori lakóhelyet. „*Rám adtak egy ilyen színű inget, apám ilyenbe’ permetel. Semmire nem jó ing.*”²⁸ A néző által is átélhető viszonyulás az élmények időbeli és térbeli távolságából, „meghaladottságából” is fakadhat. Azonosulhat vele, aki szintén vidékről került Pestre, s átélt valami ehhez hasonló, illetve sikeresen megbirkózott a beilleszkedéssel. De azonosulhat vele az is, aki vidéki, mert a nem erőszakos, hanem beleérző ironia segíthet neki a távolságtartás távlatának megteremtésében. S természetesen azok számára is élvezhető ez a humor, akik nem vidékiek, mert egzotikusnak, érdekesnek találhatják a történeteket, s valami olyat kaphatnak meg a helyenként bumfordi, ám mindig összetartó kis vidéki közösség életképei által, ami hiányzik identitásuk elbeszéléséből. Vagyis Bödőcs ismételt és újból és újból megújított eredetmondája a nézők valamennyi lehetséges rétegét képes bevonni.

Előadásmódjának sajátosságai is fokozzák a humoros hatást. Felhasználja az „*autentikus beszéd valóságeffektjeit*”²⁹: a dialektus megidézésével mintegy „hallhatóvá” teszi Búcsúszentlászló világát. Ezen túlmenően egész testével „játszik”, parodizál, megidéz embereket mozdulatokkal, hangeffekttekkel. „*Volt focisták szoktak értékelni, akik sokat fejeltek... a kapufába. Nagyon jó volt az iram, a mérkőzés, az iram, a mérkőzés... ha az első félidőbe az a lövés bemegy, akkor gól. Ennyi erővel Korda Gyurit is delegálhatnánk: Tizenegyes... Megadta.*”³⁰ Az idézett részlet a hangképzés, a szóismétlés és a tautologikus szerkezet révén a futballisták suta beszámolóira utal, s ugyanezt teszi, amikor Korda György sporttelevíziós „közvetítéseinek” tömör semmitmondását citálja. A stand-up comedy tematikájában gyakran szerepelnek közéleti-politikai aktualitások, a fellépők előszeretettel idézik a populáris kultúra és általában a média világának rekvizitumait, ám a magaskultúra elemei, a közvetlenebb politizálás vagy a társadalomkritika kevésbé jelenik meg, mert ez elidegenítő és megosztó hatású lehet a nagyobb közönség számára. Az előadónak meg kell találnia azt a közös kulturális referenciamezőt, amire annak veszélye nélkül hivatkozhat, hogy a közönség egy részét (vagy nagy részét) elveszítené. Bödőcs Tibor a közönség műveltségbeli megosztását például úgy igyekszik elkerülni, hogy a magaskultúrára (a minőségi irodalomra,

²⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, az idézett rész: 03.58-04.10

²⁹ Pavis, i. m. 61.

³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, az idézett rész: 05.55-06.30

filmművészetre, így Bohumil Hrabalra, Ingmar Bergmanra vagy Quentin Tarantinóra) való utalásokat a hosszabb történetekbe beleszőve, ún. egysoros poémákban mondja el, így akik ezt értik, vonzónak találják, akik pedig nem értik, azok sem zökkennek ki az előadás amúgy ritmikus menetéből. „*Félelem és reszketés Klárikával.*”³¹; „*Nem látom, hogy lennének ilyen buddhista fundamentalisták, szóval lehet, hogy van, csak nem látom a képet, ahogy betörnek a pilótafülkébe a buddhisták, hogy ne vidd tovább, nem érdemes.*”³² Az első részlet ismét a Korda-házaspár pókerközvetítéseire tett utalásként figurál, ugyanakkor a maga tömörségében többszörös idézet (egyfajta paragramma), mert utal Terry Gilliam Hunter S. Thompson regényéből 1998-ban készült filmjére, aminek a címe (*Fear and Loathing in Las Vegas*) viszont Sören Kierkegaard egyik bölcséleti művének címét idézi. A *Félelem és reszketés Las Vegasban* a populáris kultúra széles körben ismert kultuszfilmje, s az idézett mondat e cím humoros hatást keltő deformációja, ugyanakkor az avatottabb befogadó számára – növelve a nevetségességet - egy többretegű intertextuális utalás. A második citátum szatirikus humora a vallási felekezetek aktuálpolitikai kliséit mozgatja meg, amikor a híradásokból és a filmekből megszokott szöveggörnyezetbe – váratlan effektusként - a távol-keleti vallást illeszti be. Az eredeti sztereotípiát filmes eredetére utal is Bödőcs, amikor azt mondja, hogy „csak nem látom a képet”. Ám a mondat mindjárt elképzelteti a jámbor buddhisták erőszakos cselekedetét, ami a maga virtuális képiségében válik a képtelen megjelenítőjévé.

Bödőcs³³ szinte az egyetlen olyan stand-up-os előadó, aki igen sokat politizál - kollégái „his hofinak” is hívják. Némi joggal, noha a két humorista közege között nagyon lényeges különbségek fedezhetők fel. Hofi Géza egy felülről irányított, diktatórikus rendszerben szórakoztatott, Bödőcs viszont a szabad nyilvánosság lehetőségével élve voltaképpen „minden oldalt” kemény kritikával illet. Előadasmódjukban vitathatatlanul vannak hasonlóságok: szövegeik jól felépítettek, alaposan kimunkáltak, s a fiatal utód esetében is nagyon fontos a látvány: a mimika, a gesztusok, általában a testbeszéd. A verbális közlés és az utánzás.³⁴ A szöveg és a test kiegészíti egymást, s Bödőcs váltogatja is ezeket a történetmesélés közben, így a váratlanság erejével hatnak, ez válik a humor forrásává.

³¹ <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, az idézett rész:06.38-06.45, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

³² <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, az idézett rész:07.06-07.18, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

³³ <http://www.youtube.com/watch?v=tFqpKo3BLcI>, az idézett rész:00.58-03.51, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

³⁴ „A színész nem kizárólag egy létező személyt, egy egészet alkotó személyiséget vagy érzelmek sorozatát mutatja meg. Nem csak egyszerű transzpozícióval és utánzással dolgozik, a testrészeitől (a többi így semlegesítve) átvett elkülönülő elemekből építi össze jelentéseit: a kéz egész cselekvéssort mutathat el, a mesélő hangja történeteket javasol.” Pavis, i. m. 60.

Bödöcs Tibor egy vidéki „mesemondót”, egy afféle Hány János-típusú alakot idéz fel, s ez megmutatkozik eleven gesztikulációjában és mimikájában is. Ezzel szemben Kormos Anett témái és stílusa révén egy erősen urbánus jellegű, testbeszéde révén gépszerű, emancipálódott női szerepet hoz, aki – gyakran parodisztikusan – jeleníti meg a feminizmus által befolyásolt modern nő figuráját. A műfaj első női előadójaként 2010 áprilisában szerepelt először a *Showder Klubban*. A második alkalommal a konferanszié, Lóránt Barnabás ekképpen mutatta be a fellépőt: *„fogadjuk nagy tapssal, nagy szeretettel a Showder Klub egyetlen női fellépőjét, a színpadon Kormos Anett.”*³⁵ A konferanszié alapvető feladata, hogy a többé-kevésbé ismert előadót szellemes formában úgy szituálja, hogy valamely csakis rá jellemző egyedi tulajdonságot emeljen ki. Az előadói védjegy megidézésének az az oka, hogy a néző azt a Kormos Anettet akarja látni, aki már bizonyos mértékben ismerős neki, s a konferanszié a szituálás révén a befogadás menetét is alakítja. Kormos Anett egyediségét az adja, hogy ő az egyetlen női fellépő, s erre folyamatosan reflektál is: *„Az az igazság, hogy kicsit furcsán néztek rám. Tudjátok, hogy ki vagyok én, s mit fogok itt csinálni?”*³⁶ Az idézett részletben a humorista úgy pozicionálja magát, hogy hangsúlyozza azt a váratlanságot, melyet pusztán női előadói mivolta okoz, s ezzel különleges várakozást kelt a nézőkben. A publikum jóindulatát úgy igyekszik a maga egyedi előadásmódjának pártjára állítani, hogy folyamatosan távoztatja a stand-up kanonikusként bemutatott játéknyelvét: *„Nem mosolygok, és nem nevetek. S nem tudom, hogy ez miért baj? Szerintem ez nem fontos.”*³⁷ Kormos Anett „védjegye” egyfajta gépszerűségben áll: érzelemmentes, mosolytalan arc, önironikusan fanyar, sőt szarkasztikus humor jellemzi. *„Annak, hogy nekem ilyen kifejezéstartalom van, annak egy csomó előnye van. Például az ágyban nálam nagyon kicsi a különbség: hogy orgazmusom van, orgazmus nélküliségem, vagy aközött, hogy elaludtam szex közben.”*³⁸ Folyamatosan élcelődik nőiségén, így a humor forrásává saját maga válik – a teste és a szexualitása. Egyes szám első személyben, de gyakran a férfi elképzelt nézőpontjából beszél a nőiség megítéléséről – így a perspektívákkal való ironikus játék jellemzi előadásmódját. Az idézett részletben a nő, mint szexuális tárgy – jellemzően – a partner fürkésző tekintetének

³⁵ Showder Klub, Kormos Anett, URL:<http://www.youtube.com/watch?v=xoBWmHgo6AQ>, - az idézett rész:01.04-01.10, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=xoBWmHgo6AQ>, - az idézett rész:01.23-01.33, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

³⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=xoBWmHgo6AQ>, - az idézett rész:02.03-02.09, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

³⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=xoBWmHgo6AQ>, - az idézett rész:02.25-02.41, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

távlatából jelenítődik meg. A humor abból ered, hogy az előadó elmosza a különbséget a színpadi ábrázata és az intim szférában mutatott arca között, s a „kifejezéstelenséget” az arc, a test olvashatatlanságaként állítja be. Ez pedig nem csak, hogy a „rejtélyes nő” szerepét kölcsönzi a humoristának, de a szcena mélyrétegében a fellépés sikere és a szexuális öröm között is kapcsolatot teremt, miközben mindkettőt (a másik által) kiismerhetetlen jelenséggé viszi színre, s ez nem csupán az egymástól távoli dolgok összevillantásán alapuló nevetés reflexét, hanem egyfajta nyugtalanító hatást is kifejt. Kormos Anett ugyanis nyugtalanító figura. A nemi szerepek általi közterek kritikája és a kiismerhetetlenség jelei a megjelenésében is fellelhetők: a szép smink, a gondosan elkészített frizúrája ellenére fekete, motoros dzsekire emlékeztető felsőt visel, s ez megjelenésének némi férfias jelleget ad. A sztereotip nőiesség elutasítása az előadásmódjában még inkább megmutatkozik: *„Jönnek ezek a sminkesek, és fodrászok. És ilyeneket mondanak nekem: kapsz új arcot. Mindegy, csak ne az Aranyosiét, mert a házasságom azt nem viselné el. Aztán azt mondta nekem az egyik sminkes lány: jó, hogy ilyen természetes szépség vagy, mert így 2-2 és fél óra alatt képernyőképpé tudlak lenni. És ami ennél még sokkal lesújtóbb, volt egy ilyen mondat, hogy olyan szép leszel, hogy magadra sem ismersz.”*³⁹ Az idézett részlet az arcot, mint az identitás hagyományos „tükrét” villantja fel, de úgy, hogy jelzi: az arc átalakítható, bizonyos mértékig cserélhető, s ekként megszűnik az (ön)azonosság biztosítója lenni. A humorista ezáltal arra is utal, hogy a színpadi és a tévés szereplés egy színre vitt, vagyis nem „természetes” személyiséget teremt, miközben a nemi szerepeknek a nyilvános térben való bizonytalanságát, kimondott szerepszerűségét is reflektálja. (Ennek bizarrba fordulóan humoros vetülete, hogy az arc „szobrászai”, a sminkesek és a fodrászok akár férfivá, éppenséggel egy stand-up-os társsá, Aranyosi Péterre is változtathatják a nőt...)

A férfiúi távlatból láttatott női szerepsztereotípiákhoz kapcsolódik másik fő témája: a család. *„Van két darab gyerekem és ezekhez tartozik egy darab apa, és a férjemmel azt beszéljük meg, hogy ez ő.”*⁴⁰ A szikár, leltárszerű felsorolás a családot, mint érzelmi köteleket pusztá metonimikus kapcsolatként mutatja be, ráadásul az apaságot egyszerű konvencióként. Mindez egy olyan távlatot teremt, amelyben a család – megintcsak – gépszerű együttműködést jelent. Örömtelen, fatális kényszert. *„Levetköztették Barbie-t, aki felülről*

³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=xoBWmHgo6AQ>, - az idézett rész:02.58-03.35, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

⁴⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=xoBWmHgo6AQ>, - az idézett rész:05.40-05.49, az utolsó letöltés dátuma:2012. december 9.

ugyanúgy nézett ki, mint Ken. Ezzel minden eddigi munkámat áthúzták a játégyártók, mert közel két, két és fél éve próbálom meggyőzni a gyermekeimet arról, hogy minden más nőnek van melle, csak anyának nincs.”⁴¹ Az idézett részlet a női-férfi szerepek elmosódását ezúttal a játégyári testformálás tanulságainak és a gyermeknevelés problematikájának összekapcsolásával hozza szóba. A női és a férfi test különbségeinek trendi eljelentéktelenítése, mint globális jelenség azért kap humoros akcentust, mert a külsődleges nemi jegyeket elhagyó szériagyártott játék és a nemek közötti különbségeket tudatosítani próbáló anya egyedi teste között hasonlóság mutatkozik. Nemcsak férfi és női jegyek, hanem az egyedi és az általános is keresztezik egymást. Kormos Anett előadásaiban szinte kizárólag az ilyen típusú ellentmondásokra alapozódik a humor, s többnyire a hagyományos értelemben vett női szerepek (így legfőképpen az anyaság) drámai leértékelődésének példaértéke kapcsolódik hozzá. Némi egysíkú negativitással. Kormos Anettnél nyoma sincs a Bödőcs Tiborra, Köhalmi Zoltánra és Kiss Ádámról is jellemző, az ironikus-szatirikus diskurzusban is megmutakozó életörömnél. Kormos Anett – vélhetően - egyfajta „réteghumort” teremt: elsősorban egyedülálló nők, gyermektelen szinglik körében népszerű a leginkább.⁴²

Minden előadó számára nehéz feladat az egyéni imázs megteremtése, s a célközönség megtalálása. Az egyik legnépszerűbb stand-upos, Kiss Ádám egy egészen másfajta közönséget céloz meg: a fiatalok hangján, nyelvezetén szólal meg. Állandó témái a gyermekkori, kamaszkori élmények: az óvoda, az iskola, az egyetemi élet, a szórakozás. Harsányságával, frissességével, mint az „örök fiatal” jeleníti meg magát. Ő a srác a szomszédból, akit mindenki ismer. A *Showder Klub*os fellépései alkalmával a legtöbbször hosszabb történeteket mesél el (például földrajzi érettségi, közúti ellenőrzés), „sztorizik”, mintha egy baráti beszélgetést imitálna. Mindez a nyelvezetet s az előadásmódot is áthatja, amennyiben Kiss Ádám fokozottan a fiatalok által ismert szubkultúrák nyelvén szólal meg, sok esetben használ szlenget, elereszt egy-egy káromkodást. „Kiss Ádám vagyok, a hölgynek Nagy Éva, nekik meg van engedve ez a kiskapu. A Nagy Éva az a Kiss Ádám reciproka, ha nem tudnád. Tehát aki unná a Kiss Ádámot – ahogy én - nyugodtan szólíthat Nagy Évának.”⁴³ Az idézett részletben nevén élcelődik, annak a vágyott egyediséget eltörlő gyakoriságán. Az ősi emberpár felidézése ironikus utalás arra a legyőzhetetlen hagyománybeli megelőzöttségre, amit az is mutat, amiképpen a saját neve megelőzi a személyiséget. Az egyszerűnek tűnő, ám

⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=xoBWmHgo6AQ>, - az idézett rész: 06.45-07.00, az utolsó letöltés dátuma: 2012. december 9.

⁴² Bár nem végeztem empirikus kutatásokat, de a blogoszférában található rajongói kommentek alapján erre a következtetésre lehet jutni.

⁴³ Showder Klub, Kiss Ádám, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=FZCDF1QUuSI>, az idézett rész: 00.26-00.41, az utolsó letöltés dátuma: 2012. december 12.

igen összetett „önfelkonf” azt is jelzi, hogy a széles körben ismertté vált kanonikus név egyszersmind egy diskurzus neve/címe is, ami mintegy fogva is tarthatja saját viselőjét. *„Az amerikai stand-uposok szokták úgy kezdeni a műsort, hogy aktuálisak legyenek – hogy idefele jövet - és így máris aktuálisnak érzed. Úgyhogy idefele jövet, képzeljétek el, voltam Szicíliában.”*⁴⁴ Reflektál a műfaji kellékekre, kapcsolódik az amerikai stand-up formuláihoz, de vissza is vonja, parodisztikusan használja e kliséket. Egyébként is szívesen épít a hangsúlyozottan nyelvi humorra: visszatérő témája az idegen nyelveket nem beszélő magyarok külföldi nyaralása. Az alaphelyzet rendszerint a meg nem értettség, a nyelvi korlát. *„Azt mondta nekem egy bácsi, hogy én jöttem ide, tanuljak meg olaszul. De ne b...d már meg, te jó gyerek, én egy hétre jöttem. (...) én húst akartam venni, de ez messziről úgy nézett ki, mintha szakítanánk a bácsival.”*⁴⁵ A nyelveket nem beszélő magyarok sztereotípiáját itt úgy bonyolítja el a humorista, hogy a turistával szemben udvariatlan külföldi alakját is játékba hozza. Éppen az olasz hentes lesz az, aki túlzott elvárást támaszt, amikor nyelvének ismeretét kéri számon. A humor forrása éppen ebből az erőszakos naivitásból ered, no meg annak a távlatnak a megteremtéséből, ahogy az egész szcéna egy harmadik nézőszögből mutatkozhatott. (A gúnynak persze van egy további kézenfekvő forrása, mégpedig az a képtelenség, hogy a humorista az ellen a felszólítás ellen zahorál, amelyet olaszul nem tudván, maga sem érthet.) A szituáció érzékeltetésében Kiss Ádám mindenféle eszközt felhasznál – a rá oly annyira jellemző élénk mimikától a gesztusokon át a hanghordozás „olaszos”, vagyis parodisztikus dallamosságáig. Az olaszokra vonatkoztatott kulturális közhelyeket szellemesen játssza ki: *„Az újságosnál megismertem az „igazi” keresztapát. „Do you want to send a postcard to your family? Family is the most important. You have to protect your family.”*⁴⁶ Az idézett részben a humorista a *Keresztapa* című film kliséjét parodisztikus módon helyezi át – a humoros hatás a hasonlónak a különbözőbe való átvitelén, vagyis a kontextusváltáson alapul. A beszélő olaszosan ejti az angol szavakat, utalva arra, hogy az olaszok éppúgy legendásan „képtelenek” idegen nyelven beszélni, mint a magyarok. Kiss Ádám humora tehát részben azon alapul, hogy nála – akárcsak Bödőcsnél - nagyon fontos a nonverbális kommunikáció és a hangutánzás, a nevetést sok esetben nem is a textus, hanem a váratlan váltás, a verbális közlés és a mimika közötti összjáték váltja ki.

⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=FZCDF1QUusI>, az idézett rész:04.25-04.38, az utolsó letöltés dátuma: 2012.december 12.

⁴⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=FZCDF1QUusI>, az idézett rész:05.15-06.48, az utolsó letöltés dátuma: 2012.december 12.

⁴⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=FZCDF1QUusI>, az idézett rész:08.55-09.30, az utolsó letöltés dátuma: 2012.december 12.

A *Showder Klub* című műsor 2008-as debütálásával a stand-up comedy műfaja – mely eddig egy szűkebb rétegnek szólt – elérhetővé vált a nagyobb tömegek számára is. De a stand-up comedy voltaképpen nem 2008-ban jelent meg először hazánkban, hanem - ahogyan a dolgozatban is igyekeztem rámutatni - komoly műfaji hagyományokra tekint vissza. Egyrésztől ötvözi az angolszász országokban kiforrott műfaj által megteremtett globális szabályrendszert, másrésztől a hazai előzményekhez is kapcsolódik: így a *Rádiókabaré*hoz, valamint Hofi Géza, Sándor György és Fábry Sándor előadasmódjához, akik először tettek láthatóvá a televízióban a későbbi stand-up-ra emlékeztető produkciókat. A rádió- és televíziós kabaré által megteremtett megszólalásmódok azok, amelyek révén a stand-up comedy meghonosodása megtörténhetett, hiszen a magyar népszerű kultúrában, s a szórakoztatóiparban ez az Egyesült Államokból elterjedt műfaj a közelmúltban már egyáltalán nem volt ismeretlen jelenség. A műfaj sikeres meghonosodásának további fontos feltétele volt, hogy a 2000-es évek elején megjelent egy több tehetséget is felvonultató új generáció, amely a honi humorista hagyományokhoz kapcsolódva produktívan hasonította át az amerikai „receptet”. A *Showder Klub* című műsor elindulásával a *Rádiókabaré* is a reneszánszát éli, hiszen a műsorban feltűnő előadók a rádiókabarénak is aktív résztvevői. A rendszerváltás után a rádiós és televíziós kabaré kríziséből való kiutat a Fábry Show, majd a *Showder Klub* mutatta meg. A *Showder Klub* műsorstruktúrájának átalakításával már többször próbálkoztak – például a roast műfajának bevezetésével -, de sikertelenül. A stand-up comedy jelenlegi formájában vált népszerűvé Magyarországon, mert ekként tudott a hazai hagyományokhoz, a nézői elvárásokhoz termékenyen kapcsolódni. A műsor, s a műfaj alakulása is nagyban függ ezután attól, hogy lesz-e tehetségeket biztosító utánpótlás.