

TÓTH KRISZTINA

## Szituációs komédia – egy sajátos televíziós műfaj és magyar változata

A televíziós sorozatok korát éljük. Magyarországon a kereskedelmi televíziózás elterjedésével megkezdődött a nyugati világot már évtizedek óta jellemző sorozatáradat beépülése a magyar televíziós kultúrába. A néző a legkülönbözőbb műfajok közül válogathat: szappanoperák, akciósorozatok, krimi-, sci-fi-, horror- és misztikus szériák éppúgy láthatók, mint családi és ifjúsági sorozatok, vígjátéksorozatok, rajzfilmek és kalandsorozatok.

A UPC kábeltelevíziós szolgáltatón keresztül elérhető magyar nyelvű, országos televíziós csatornákon jelenleg több mint száz tévéfilm-sorozatot vetítenek hetente<sup>1</sup>. Ezek száma folyamatosan változik, és általában a növekedés tendenciája jellemzi. Nem egy csatornán a sorozatok teszik ki a teljes délelőtti vagy délutáni programot. Mennyiségük hétvégén megnő: a vetített sorozatoknak csaknem fele ekkor kerül adásba. A műsorújságokban kitüntetett helyet foglalnak el: rendszeres tartalomismertetővel, illetve részletes ismertetővel jelennek meg a szereplőkről, a történetről, a forgatás idejéről és körülményeiről stb.<sup>2</sup> A vetítés idejéből is észrevehető, hogy nagy nézettségű, sikeres, a televízió nézők és televíziós társaságok számára fontos műfajról van szó, hiszen a hétköznapi esti fő műsoridőt és a hétfői délelőtti- és délutáni legnagobb részét sorozatok foglalják el (a közszolgálati csatornák néha – de nem minden esetben – kivételt jelentenek ez alól).

Van azonban ebben a nagyszámú, nagy jelentőségű és sokszínű kavalkádban egy olyan terület, amelyre mind a műsorújságok, mind a televíziós sorozatok vizsgálói a legutóbbi időkig viszonylag kevés figyelmet fordítottak, noha a legidősebb műfajok közé tartozik, és eléggé nagy mennyiségben képviselteti magát a sorozatok között – ez pedig a szituációs komédia.

A szituációs komédia (a továbbiakban az eredeti angol nyelvű elnevezést – situation comedy – illetve annak rövidítését alapul véve: sitcom), ez a jellegzetesen amerikai televíziós szórakoztató műfaj 1947-ben, azaz a televíziózás elterjedésének időszakában kezdte pályafutását. Azóta több ezer készült belőle, a magyar adókon feltűnő sorozatok közül pedig 16 ilyen. Számuk tehát, ha jelenleg a magyar adókon nem is nagy, de nem is jelentéktelen, szerepük pedig a magyar televíziózásban semmiképpen sem elhanyagolható, annál is inkább, mivel – bár már nincs műsoron – a

---

<sup>1</sup> A hat csatorna (MTV1, MTV2, TV2, RTL Klub, Duna Televízió, HBO) összesen 130 fikciós játékfilm-, illetve rajzfilmsorozatot sugárzott 2000 februárjában; ezek száma azonban szinte hetente változik. Itt elsősorban a történetet elbeszélő, azt hetente azonos szereplőkkel folytató sorozatokról van szó; az itt említett mennyiség nem tartalmazza az ismeretterjesztő jellegű vagy a dokumentum-sorozatokat (amelyekből meglehetősen sok van pl. a Spektrum vagy a Duna Televízió műsorában).

<sup>2</sup> Például a *Szines RTV*-ben vagy a *TVR7*-ben.

kilencvenes évek első felében született egy magyar szituációs komédia is, a *Familia Kft.* Ezek a sorozatok, ha nem is annyira közismertek és közkedveltek, mint a szappanoperák vagy az akciósorozatok, mégis képesek – tág műfaji meghatározójuknak, a sorozatszerűségnek megfelelően – rendszeres nézőtáborot toborozni és fenntartani. Nem egykönnyen található olyan rendszeres televíziónéző, aki ne tudna felidézni legalább egy ilyen jellegű sorozatot. A szituációs komédia tehát tagadhatatlanul jelen van a magyar televíziós csatornákon, a magyar tévérepertoárban; ezért – sajátos eljárásainak és hatásmechanizmusának vizsgálatát elősegítendő – szükséges és fontos elkülönítése a többi sorozattípustól.

A szituációs komédia első megközelítésben filmsorozat. Végtelennek tűnő, folytatásos jellegének, állandó szereplőinek köszönhetően sokan azonosítják a szappanoperával. Az azonosítás másik oka valószínűleg az, hogy a szappanopera a legáltalánosabban ismert, legnagyobb érdeklődésre számot tartó sorozatfajta a televíziós műsorok között, ez van legerősebben jelen a köztudatban; még a még a televíziós kutatásoknak is ez az egyik legkedveltebb témája. Ilyen körülmények között könnyű a sorozatot a szappanoperára redukálni, s bevonni ebbe a kategóriába olyan műfajokat, mint a szituációs komédia, pedig – bár tagadhatatlanul vannak közös vonásaik – nagyjából annyira azonos a kettő, mint egy bulvárlap és egy viccújság. Az azonosítás hibájából következően azonban fontos szempont kínálkozik a sitcom meghatározásához: a szappanoperától való megkülönböztetés szempontja. A körülhatárolás következő lépése tehát az elhatárolás a szappanoperától.

A szappanopera legfontosabb műfaji kritériumai a következők<sup>3</sup>:

- Folytatásos műfaj, ellenáll a narratív lezártásgnak.
- Forgatókönyve és figurái viszonylag összetettek.
- Olyan idő használata, amely megfelel az aktualitás idejének, és arra utal, hogy a cselekvés folytatódik, akár nézzük, akár nem.
- Az egyes részek/epizódok közti hirtelen, váratlan elválasztás.
- Hangsúlyos a dialógus, a problémamegoldás, a bizalmas beszélgetések (ezek során igen gyakoriak az arcokról készült közelképek).
- Gyakoriak az otthonon kívüli világban erős/hatalmas és professzionális női szereplők, valamint az olyan férfi szereplők felvonultatása, akik „érzékeny férfiak”.
- A show leggyakoribb környezete/hátttere az otthon vagy az otthonként funkcionáló hely.
- A történet gyakran forog házassági gondok vagy párkapcsolati kérdések körül; ebből a szempontból jellemző rá a status quo megtörése.
- Gyakran állnak a központban (komoly színezettel) a családi ill. emberi kapcsolatok problémái.

1. A szappanopera-forma első kritériuma a *folytatásosság*. Az epizódok ugyanazon történet, cselekmény különböző állomásairól tudósítanak; a történet ellenáll a narratív zártásgnak, a mese vég nélkül folytatódik, az epizódok történéseiből összefüggő eseményláncolat áll össze. A szituációs komédia szintén folytatásos, sorozatszerű, de nem abban az értelemben, mint a szappanopera. A folytatásosság csupán azt jelenti, hogy a sorozat azonos címmel, azonos szereplőkkel periodikusan (naponta, hetente vagy egy-egy időközön belül többször) felbukkan a televízió-műsorban és a képernyőn. Összefüggő története ezzel szemben nincs: az egyes epizódokat csupán az

---

<sup>3</sup> Fiske, 179. p.

állandó szereplőgárda és az azonos miliő (sok esetben azonos környezet) fogja össze: minden rész más kiinduló szituációt alkalmaz, más-más, apró történetet mesél el, amelyek többnyire semmiféle kapcsolatban nem állnak egymással (bár előfordul, hogy a sitcom-sorozaton belül két-három részes minisorozat bukkan fel, amely több epizódon keresztül ugyanazt a történetet folytatja, ez azonban kivételesnek tekinthető, és az adott rész érthetőségét csak igen kis mértékben befolyásolja): a néző egészen jól eligazodik a sorozatban, ha csak egyetlenegy epizódot lát is, két epizód megtekintése után – s ezeknek nem szükséges egymást követő epizódoknak lenniük – pedig tökéletesen otthon van a sorozatban, akár több éves kihagyás sem okoz zökkenőt a megértésben. Az egyes epizódok sorrendje a történet szempontjából közömbös, hiszen mindegyik külön, önálló kiinduló helyzettel és mesével rendelkezik: a részek akár teljesen összekevert sorrendben is levetíthetők (az egyetlen probléma az évekig tartó sorozatok esetében a szereplők külsejének megváltozása volna az idők során).

2. A szappanoperát *összetett forgatókönyv és figurák* jellemzik: a jellemeket igyekeznek minél inkább hihetővé alakítani, természetesen csak a tömegkultúra sémáin belül; a történet pedig sok szálon fut, és roppant változatos, kalandos és drámai (itt megemlíthetők a legtipikusabb példák: a nagy családsorozatok, mint a *Dallas*, a *Dinasty* vagy a *Falcon Crest*). A sitcom ezzel szemben – típusaitól függően – többé vagy kevésbé sarkított, egyoldalú, sztereotipizált figurákkal dolgozik. Alakjai hétköznapiak, gyarlóságaikban hitelesek, csetlés-botlásukban egyszerre ismerősek és komikusak, mindazonáltal a szappanoperához képest sokkal kevésbé összetettek. Hasonló a helyzet a forgatókönyvvel is. A sitcom-epizódok története szintén több szálon fut, többféle problémáról esik szó egy-egy részen belül. Ezek azonban kivétel nélkül nagyon egyszerű, köznapi, apró és megmosolyogni való problémák, amelyek az epizód végére kivétel nélkül megoldódnak vagy legalábbis magyarázat adódik rájuk. A megoldások – a problémák jellegéből következően – szintén nem túlságosan bonyolultak vagy elgondolkoztatók, épp ezért nem húzódnak, nem is húzódnak el több epizódon keresztül (az epizodikus szerkesztésben ez az eljárás egyébként sem könnyen megvalósítható). Az összetettség tehát sem a szereplők, sem a történet tekintetében nem jellemző a sitcomra.

3. Az *aktuális időhasználat* talán még inkább jellemző a sitcomra, mint a szappanoperára. Ebben a műfajban ugyanis még a szappanoperákban viszonylag gyakran alkalmazott emlék-és álomjelenetek is ritkábban jelennek meg. Az epizódok ideje a mindenkori jelen, története többnyire egy vagy egy-két napot foglal magában. Az egyes részek a szereplők életének kisebb-nagyobb epizódjait mutatják be; ez felerősíti a szappanoperánál is meglévő „az élet megy tovább”-hatást – a szereplők életének csupán egy-egy pontját látjuk, és mivel ezek nem függenek össze egymással, történetük minden bizonnyal akkor is tovább folyik, amikor a nézők nem látják őket.

4. Az *epizódok történetei* a szituációs komédiában lezártak, kerekek, a cselekményt előhívó problémának az adott rész végére meg kell oldódnia, vagy legalábbis – a ritka minisorozatoknál – valamilyen átmeneti nyugvópontra kell jutnia. Az egyes epizódok mindig valamilyen csattanós lezárással érnek véget, amely egyértelműen bevégzi az aktuális történetet/történeteket. A szappanoperák ezzel szemben hirtelen, minden átmenet/lezárás nélkül, gyakran (az érdeklődés fenntartása érdekében és izgalomkeltés céljából) a csattanó/átmeneti nyugvópont előtti pillanatban szakítják félbe a történetet.

5. A szappanoperában, drámai jellegének megfelelően hangsúlyozódik az *elhúzó-dó problémamegoldás, a dialógusok, az intim beszélgetések*. A sitcom minden fajtá-

jában a problémamegoldás hangsúlyos ugyan, de más funkciót kap: egy-egy epizód egy-egy (vagy több) probléma megoldásának történetét beszéli el, s a probléma ennek megfelelően a végére meg is oldódik – a szappanoperának ezzel szemben, a folytatólágosság és az érdeklődés állandó fenntartása illetve növelése érdekében a probléma bonyolultságát, a megoldás nehézségeit kell hangsúlyoznia; az érdeklődést pedig az tartja fenn leginkább, ha a megoldás minél tovább húzódik, s minél több epizódot fog át egy-egy nagyobb nehézség.

A dialógus fontossága a sitcomban típusonként más és más, a legfontosabb az úgynevezett családi komédiában, de igen lényeges a drámai komédia egyes altípusaiban is. Az akciós komédiában inkább fizikai úton oldódnak meg a problémák; ezeket amúgy is többnyire félreértések, hibák vagy véletlenek, előre nem látható események okozzák.<sup>4</sup> A szappanoperának azonban minden formájában minden egyes epizódjában van komoly, intim megbeszélés, megtisztító vagy a helyzetet bonyolító vallomások, viszonyokat megváltoztató lélekdialogusok. A sitcom közel sem ilyen mértékben alkalmazza ezt a kifejezőeszközt; nem használ annyi közelképet, „beszélő fejet” sem, mint a szappanopera.

6. A szappanopera tipikus hősei, az „erős nők” és az „érzékeny férfiak”, mint a populáris mítoszok szokványos sztenderd típusai<sup>5</sup>, természetesen szerepelnek a sitcomban is, sőt, itt néha még tipikusabbak, még sarkítottabbak, mert a sitcom eredendően egyoldalúbb figurákkal dolgozik a szappanoperánál. A főszereplők, a természetesebbnek tűnő alakok azonban csak a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve, a női emancipáció kiteljesedése után válhattak ilyenné; a korábbi sitcomokban ezek korábbi normáknak megfelelő típusokat képviseltek: kenyérkereső családfő, otthonülő háziasszony stb. A mai sitcomokban, például a *Jóbarátokban* (*Friends*) vagy a *Szeleburdi Susanban* (*Suddenly Susan*), a férfifigurák ugyanolyan érzékenyek, amilyen önállóak a nőalakok. A szereplők ilyesforma tipizálása a sitcomban inkább az idő múlásával változó társadalmi normák jele, mint műfaji jellegzetesség, ellentétben a szappanoperával, amelyben már régóta akadnak családjukat vaskézrel irányító asszonyok, a férfikkal játszó bestiák, s velük együtt érzékeny, romantikusan szerelmes, naiv, idealista férfiak.

7. Az *otthon*, illetve az *otthonként funkcionáló környezet* nemcsak a szappanopera saját háttere, hanem a sitcomé is, különösen a családi komédiánál, amely a család miliójére épül. A legtöbb sitcomban a helyszín valamilyen lakás vagy ház, de előfordulhat otthonos munkahely vagy kávézó, kedvenc presszó is, egyszóval olyan hely, ahol könnyen megoldható a szereplők azonossága minden epizódban. Különleges ebből a szempontból az úgynevezett pseudo-családi komédia, amelyben a munkahely helyiségei veszik át az otthoni intim helyiségek szerepét, mivel a „családi kör” a munkatársak csapatából áll (A *Cheers* egyes epizódjai kitűnő példát szolgáltatnak erre.)

8. A szituációs komédia témái között, a szappanoperához hasonlóan, szintén előkelő helyet foglalnak el az *emberi kapcsolatok*, *családi*, *párkapcsolati*, *házassági kérdések* (különösen a családi komédiában és a drámai komédia egyes fajtáiban), ezek azonban csak a legkritikább esetben veszélyeztetik a status quót: a problémák a fent említett módon az epizód végére általában megoldódnak, nem vezetnek komo-

---

<sup>4</sup> A szituációs komédia három alaptípusának részletes leírását ld. Richard Taflinger: "Actcom: Action-Based Situation Comedies"; "Domcom: Character-Based Situation Comedies"; "Dramedy: Thought-Based Situation Comedies" in uo.: *Sitcom: What It Is, How It Works*, 1996. <http://www.wsu.edu:8080/~taflinger/index>

<sup>5</sup> Király, Filmelmélet, 183–205. p.

lyabb konfliktushoz, váláshoz, házasságtöréshez, a család vagy a sorozat alapjául szolgáló más viszonyrendszer felbomlásához. (Ehhez többek között az is hozzájárul, hogy a sitcom szereplői közül hiányzik az igazi intrikusfigura; ha jelen is van, nem tartozik az állandó szereplők közé, legfeljebb egy-egy epizódban jelenik meg: tehát az igazi rossz szándék csak periférikusan bukkanhat fel, nem okozhat nagyobb bajt.) A sitcom a család propagálója és ünneplője<sup>6</sup>: a családi kapcsolatok szentek és sérthetetlenek, legalábbis ezekben a sorozatokban sértetlenek maradnak. Ezzel szemben a klasszikus szappanoperák, például a Dallas drámai jeleneteiből gyakran következik válás, házasságtörés, szakítás, az emberi viszonyok szinte epizódonként teljesen megváltoznak.

A fenti kritériumok segítségével a sitcom és a szappanopera világosan elkülöníthető egymástól. A legnagyobb műfaji különbség azonban, amely véglegesen elhatárolja egymástól a kettőt, a komoly vagy humoros intenció ellentéte. A szappanopera a maga összetett szereplőivel, több szálon futó bonyolult, összefüggő történetével, folytatásos szerkezetével, komoly és drámai konfliktusaival, hosszabb időtartamával<sup>7</sup> elsősorban az izgalmasság látszatát kívánja kelteni; felébreszteni az érdeklődést, lekötni a képzeletet, lehetővé tenni az érzelmi azonosulást a szereplőkkel. A sitcom (különösen az akciós komédia mint östípus) fő célja a szórakoztatás, a néző kikapcsolódása, a nevetés kiváltása, a humoros, komikus hatás. Ennek megfelelően inkább az intellektusra, mint az érzelmekre igyekszik hatni<sup>8</sup>; főként az amerikai középosztály mélyen gyökerező társadalmi normáit és általános emberi normákat tűz céltáblájára (például a házaselet, a gyereknevelés, a társadalmi szokások különböző kérdései): ezek érvényesülnek a miliőben, a helyzetekben, és ezeket sértik meg az emberi módon csetlő-botló szereplők alkalmazkodásképtelen, mechanikus reakcióiknak vagy tévedéseiknek, félreértéseiknek, gondolkodáshiányuknak vagy nyakatekert gondolkodásmódjuknak köszönhetően. Az ebből származó problémák, konfliktusok azonban ártalmatlanok, semmilyen komoly következménnyel nem járnak: a szereplők sem fizikailag, sem lelkileg nem szenvednek maradandó sérülést. A sitcom tehát eredendően humoros, nevetető műfaj, amely nem várja el, hogy komolyan vegyék, s ő maga sem veszi magát egészen komolyan; homlokegyenest ellenkezik tehát az izgalmat keltő, komoly konfliktusaival és érzelmeivel, drámaiságával tüntető szappanoperával.

### **A szituációs komédia kialakulása, történetének állomásai**

Az amerikai szituációs komédia már a kezdet kezdetén, sőt, rádiós előzményeiben is kereskedelmi műsor volt (hasonlóan a szappanoperához), szerkezete ma is a közbeiktatott reklámok befogadásához igazodik. Mai struktúrája természetesen több évtizedes története során, fokozatosan alakult ki, de napjainkban is folyamatosan formálódik, követve a tömegkulturális sztenderdek változásait<sup>9</sup>. Fejlődése során különféle típusai és azoknak altípusai alakultak ki, új témák és szereplőfajták iktatódtak be, illetve maradtak ki a sitcom-repertoárból. Fejlődésének első komoly mérföldkővét –

---

<sup>6</sup> *Tvthesis*

<sup>7</sup> A szappanoperák egy-egy epizódjának időtartama 45–60 perc között van, míg a sitcom-epizódok csupán 20–25 percig tartanak.

<sup>8</sup> A komédia hat kritériumának érvényesülését a situation comedy-ben ld. "The Theory Of Comedy" in.: Taflinger i.m.

<sup>9</sup> Király Jenő i.m. 189. p.

Richard Taflinger tanulmánya szerint<sup>10</sup> – az ötvenes évek elején felbukkanó *I love Lucy* jelentette.<sup>11</sup> Itt alkalmazták először a sitcom történetében a felvételt három kamerával; ennek eredménye az első montírozott sitcom-epizód, amelynek kópiáit először küldték szét különböző tévéállomásoknak. Ez volt az első ilyen típusú, élő közönség előtt felvett sorozat; a tévénézőnek ez – a színházi közeghez hasonlóan – az együtt nevetés illúzióját nyújtotta, mintegy kedvet csinálva a nevetéshez, s egyszerűsmind jelezte, „mikor kell nevetni”. Mai utóda az igen gyakran használt nevetőgép, amely valóban tisztán illuzórikus (a mai közönség kacagása már vérszegényen hat a nevetőgéphez képest). A nevetés hangeffektje alatt a színészek a színpadhoz hasonlóan abbahagyják a játékot, így a néző saját nevetése miatt semmit sem mulaszt el a történetből – ha pedig mégsem nevetne, a nevetőgép áthidalja a pillanatnyi szünetet, elkerülve a kínos csendet. Az *I love Lucy* szereplői újításai elsősorban a figurák elevenebbé tételéhez járultak hozzá. A korábbi, elsősorban ügyetlenkedéssel kiváltott komikus hatás helyét meglehetősen köznapi, hihető alakok, szituációk, problémák foglalták el, amelyeket a néző könnyen találhatott ismerősnek és azonosulhatott velük; emellett pedig megmaradt a gondolkodást nem igénylő tiszta szórakozás csalogató hatása.

Ekkoriban a sitcom egyetlen fajtája az akciós komédia (*action-based comedy* vagy *actcom*) volt, amely a sitcom őstípusának tekinthető, s legegyszerűbben felépíthető és kivitelezhető formaként máig is a legtöbb sorozat mintáját adja. Ebben a szereplők különlegesen túlzottak, sarkítottak, nem vagy csak merev sémákban gondolkodnak, és képtelenek alkalmazkodni a változó körülményekhez – komikumuk is részben ebből származik, részben pedig a félreértéseken, véletlen eseményeken alapuló problémákból valamint a kelekótya, elsősorban fizikai akciókon alapuló megoldási tervekből. 1954-ben azonban felbukkant egy olyan komédia, amely középpontjába a családot, annak összetartó erejét, közösségi létét helyezte, a családi, elsősorban a gyerekek felnövekedésével kapcsolatos problémákat, és ezzel összefüggésben a fizikai akciók helyett a szereplői vonásokat. A *Father Knows Best* vált a családi komédiasorozatok meghatározójává. A családi komédia (*domestic comedy* vagy *domcom*) szétágazóbb és rugalmasabb az akciós komédiánál, s némileg több érzelme van a komolyság iránt is. A szereplők itt valamivel emberibbek, kevésbé tipikusak és túlzottak; összetettebbek, megformálásuk lehetővé tesz komplexebb érzelmi és motívációs konfliktusokat – ezt az is elősegíti, hogy a családi komédia az akciós komédiánál nagyobb szereplőkészletet mozgat. A hangsúly a szereplők emberi lényekként való növekedésén és fejlődésén van: hogyan szereznek fontos tapasztalatokat a világról, a családi és emberi kapcsolatokról, hogyan tanulnak meg eligazodni ezek között. A szereplők között mindig vannak gyerekek; egyfelől, mivel az ideális családmódnak, amit ez a sitcom-típus mutat, elengedhetetlen kellékei, másfelől, mivel az ő felnövekedésük szolgáltatja a legjobb anyagot a családi komédia témájához. Az apró események a család mindennapjaiban a gyermekek szempontjából kivétel nélkül fontosak, meghatározóak, elősegítik fejlődésüket, így mindenképpen figyelmet érdemelnek, alkalmassá válnak arra, hogy felkeltsék és fenntartsák a néző érdeklődését. A problémák ilyen módon valamivel komolyabbak, mint az akciós komédia esetében, jobban kapcsolódnak az emberi természethez, bár mindig szigorúan a családi körre korlátozódnak; megoldásuk többnyire nem fizikai természetű, mint az akciós komé-

---

<sup>10</sup> A történeti áttekintés adatai – a Magyarországon is elérhető sorozatokon kívül – Taflinger írásán alapulnak.

<sup>11</sup> Ezt a sorozatot 1951-től 1956-ig vetítették. A további pontos adatokat ld. u.o.

diában, hanem mentális és/vagy érzelmi jellegű. Az 1960-ban műsorra tűzött *Andy Griffith show* új színnel gazdagította a családi komédia palettáját: az egyszülős családi komédiával, amelyben egyedülálló (elvált vagy özvegy) szülő neveli igen fiatal gyermekeit, és így a problémákhoz a másik nemű szülő hiányából eredő gondok is hozzáadódhatnak (például az özvegyember küzdelmei kamaszodó lányával).

A hatvanas évek első felében a szituációs komédia kilépett az otthon közegéből, amivel párhuzamosan megnyílt az út a különféle satírák, paródiák és trükkök előtt. A paródiák általában más filmformákat tűztek céltáblájukra (például horrorfilmet vagy kémfilmet: innen származik a *The Addams Family*, a hatvanas évek közepén pedig több sitcom készült a James Bond-filmek alapján). Szintén ebben az időszakban hagyja el a sitcom a középréteget mint miliót: a *Beverly Hillbillies* már alsóbb osztálybeli családot mutat.

A hatvanas évek végétől a szituációs komédia újra visszafordul a családhoz, de egyre nagyobb mértékben jelenít meg pseudo-családokat és csonka családokat; valószínűleg a társadalmi szerepek fokozatos átalakulásának következtében. 1970-ben pedig feltűnik *Mary Tyler Moore*, az első egyedülálló, emancipált nő a szituációs komédia történetében. A szituációs komédia, követve a társadalmi normák átalakulását, megújította szereplőkészletét. Egy évvel később megjelenik az a komédiasorozat (*All In The Family*), amely már nyíltan provokálja a kulturális és társadalmi tabukat, úgy mint szex, biológiai funkciók, halál, rasszizmus, szexizmus, bigottéria stb. Ez a sorozat nyit utat az olykor egyáltalán nem humoros társadalmi témákat taglaló sitcomoknak, élükön a *M.A.S.H*-sel (1972.) A *M.A.S.H* alkotja meg a szituációs komédia harmadik típusát, a drámai komédiát (*dramedy*). Ez máig a legritkább forma (a magyar adókon jelenleg vetített sorozatok közül egy sem tartozik ebbe a kategóriába). Szereplői komplexebbek, erősebben egyénítettek, mint a másik két sitcom-fajtánál. Története sokrétűbb, változatosabb, gondolati tartalomra épül: gyakran dolgoz fel súlyosabb érzelmi konfliktusokat, kényesebb emberi kapcsolatokat, komolyabb társadalmi problémákat (háború, drogfüggőség, betegségek) – természetesen mindezt humoros formában. A *M.A.S.H* egy katonai kórház tragikomikus mindennapjait mutatja be a koreai frontzónában, karikatúrák helyett immár karakterekkel, és olyan népszerűséggel, hogy záró epizódja egész estés tévéfilmmé terebélyesedett (elsőként szolgáltatva példát a sorozatból készített egész estés tévéfilmre).

A hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején úgy tűnt, a szituációs komédia sikerének örökre vége. Sok új komédia készült ugyan, de a legtöbb már néhány hét után lekerült a műsorról. 1983–84-ben a 19 új komédiából 17 vetítését még az időszak vége előtt beszüntették. A csökkenő tendenciát egy egyszerű, csendes családi komédia törte meg az NBC-nél: a *Bill Cosby Show*. A sorozat ismét középosztálybeli családot mutat, mégpedig egy fekete értelmiségi familiát, öt gyerekkel – az abszolút ideális családmodellt, a család apoteózisát. Csendessége, idealizmusa, gyengéd humora, és nem utolsósorban az ábrázolt, tökéletesen funkcionális családi közösség az új, sikeres családi komédia alapszabályait adták. Olyannyira, hogy az 1987-ben induló FoxTV csak úgy vélt érvényesülést találni, ha ezekkel a kialakult, megállapodott normákkal szembeszegülve egy abszolút diszfunkcionális családot állít a néző elé. Ez történik az *Egy rém rendes családban* (*Married...With Children*), ahol visszajára fordul a tipikus kétgyermekes amerikai családmodell. A sorozat az emberi természet sötét oldalának kellemetlenségeit gyűjtötte össze sűrítetten egyetlen családba: a szülők inkompetensek szülőként és házasfélként egyaránt, a gyerekek nem respektálják őket, a családtagok nem szeretik egymást és nem fognak össze, a problémák pedig

megoldatlanok maradnak, csupán egy csattanós befejezéssel zárulnak le. Ezt követte két évvel később a némiképp hasonlatos, bár rajzfilmformában megjelenő *A Simpson család* (*The Simpsons*).

A kilencvenes évek az akciós komédia reneszánszát hozták el, felújított milióvel és szereplőkészlettel. A család, a minden sitcom-típusban hagyományos közeg lassanként átadja helyét a fiatalok baráti vagy munkahelyi közösségének. Ez a közeg, úgy tűnik, általánosan jellemzi napjaink társadalmi beállítódásait, hiszen nem a szituációs komédia az egyetlen műfaj, amelyben ilyen közösség bukkan fel.<sup>12</sup> A fiatalok, a tanulás ideje egyre inkább kitolódik, a fiatalok egyre később alapítanak családot, és egyre később vagy egyáltalán nem élnek hagyományos polgári életet. Ehelyett randevúk, bulik, különböző munkák, hosszabb-rövidebb kapcsolatok és ezek problémái töltik ki életüket. A *Jóbarátok* (*Friends*) és a *Szeleburdi Susan* (*Suddenly Susan*) – mindkettő a kilencvenes évek terméke – szereplői huszonéves fiatalok, akik mindannyian külön élnek a szüleiktől, de még nem alapítottak családot (vagy családi kapcsolataik felbomlásával visszatérnek a baráti közösségbe); a legszorosabb, állandó kötelék a barátaikhoz, munkatársaikhoz fűzi őket. Problémáik következképpen individuálisak, és nagyon egyszerűek. Jellemző erre a közegre, hogy segítségért még véletlenül sem fordulnak családjukhoz – sőt, olykor a hirtelen megjelenő családtagok, szülők, testvérek stb. okozzák a problémát – hanem kizárólag a baráti közösségben élnek, megoldást is csak ez a társaság hozhat. A szituációs komédia a maga görbe tükrében meglehetősen pontosan ábrázolja azt a társadalmat, ahol a családi kapcsolatok egyre kevésbé funkcionálnak, fokozatosan elveszítik jelentőségüket.

Már a nyolcvanas évek végének diszfunkcionális családjai is errefelé mutatnak – a funkcióját fokozatosan elvesztő család komoly társadalmi problémája humorban feloldva jelentkezik a szituációs komédiában. Hiszen ez a műfaj a népszórakoztató komikus hagyomány része, a commedia dell'arte, a bohózat, a slapstick comedy, a kabaré és a burleszk társaságának egyenes ági televíziós leszármazottja.

### A komikus hagyomány öröksége

Korunk bevett normái szerint legfőbb, legelterjedtebb és legkönnyebben elérhető népszórakoztató médiumunk a televízió. A komikus hagyomány értelemszerűen ezen a területen lelte meg a folytatást jelentő műfajokat, többek között a szituációs komédiát is. A szituációs komédiában így tetten érhetők ugyan a hagyományos vonások, a televíziós közeg azonban némiképp átformálta ezeket.

1. *Epizodikus szerkesztésmód.* A szituációs komédiának ez, a szappanoperától oly alapvetően eltérő vonása közvetlenül eredeztethető a burleszk, ezen keresztül pedig a kabaréjelenetek, a revük, a slapstick és a commedia dell'arte szerkezetéből. A sitcom (különösen alapformája, az akciós komédia) egy-egy közösség életének epizódjait mutatja meg kerek, lezárt, rövidke fejezetekben. Ezek több apró, lazán összefűzött jelenetből állnak, humoruk helyzetkomikum, gaghumor, egyes, nem szükség-szerűen összefüggő helyzetek csattanóiból ered. Hasonlóan működik eredeti formájában a burleszkfilm is, amely a burleszkhős életének fejezeteit mutatja be.<sup>13</sup> A

---

<sup>12</sup> A Melrose Place és a Beverly Hills 90210 utóbbi epizódjai szintén ilyen közösséget mutatnak.

<sup>13</sup> A burleszkfilm eredeti formájában valamivel rövidebb egy sitcom-epizódnál, mintegy 10–20 percet tölt ki. A hosszú, egész estés burleszkek gyakran több kész film összeollózásából keletkeztek. Ezek a burleszkeknek bár van összefüggő történetük, az csak ürügy a tréfás, fantasztikus helyzetek sorozatának laza, szvitszerű összefűzésére (ezért lehetséges a kész burleszkekből egy hosszabb időtartamú komplexumot összeállítani). ld. Hevesy 88–89. p.



burleszk apró, lazán összefűzött gag-jei viszont a slapstickből, ezen keresztül pedig a kuplék közé ékelt kabarétréfákból, rövid bohózatjelenetekből eredeztethetők, amelyek nagy időbeli ugrás után a commedia dell'arte rögtönzött jeleneteihez, az angol reneszánsz színház helykitöltőjeihez és a latin atellanához<sup>14</sup> vezetnek vissza.<sup>15</sup> Mind-egyik népszórakoztató műfaj, harsány, rövid, köznapi jelenetek összefűzésével, amelyekben nagy szerepe van a kifigurázásnak, a karikírozásnak, és nem utolsósorban az aktualitásnak. A szituációs komédia – kereskedelmi és szórakoztató jellegéből fakadóan – kerüli a direkt politizálást, sőt színtereinek megválasztásával bizonyos depolitizáló tendencia érvényesül benne, az aktualitáshoz azonban szinte minden esetben tartja magát; szereplőinek életszeletkéi akár a néző életéből is származhatnak. A hétköznapi epizódok laza füzére végső soron a folklorisztikus, populáris humor, a rövid, csattanós, harsány tréfák, az anekdota, a vicc öröksége.

2. *Szereplőkészlet, szereplői sztenderdek.* A Király Jenő által a populáris mitológia elemeiként leírt sztenderd-kategóriák<sup>16</sup> egyike a szereplőkészlet is. A szituációs komédia jól körülhatárolható, sztereotipizált figurái a commedia dell'arte, majd a bohózat szereplőgárdájához hasonlóan kiegészítik és támogatják egymást a történet megjelenítésében. A szereplők azonban egyenként nem feleltethetők meg egyik régi népszórakoztató műfaj típusainak sem. Az egykori archetípusok finomodtak, differenciálódtak, átcsoportosultak, idomultak a huszadik századi amerikai középosztály jellegzetes típusaihoz. A sitcom-figurák azonban még mindig bőségesen rendelkeznek az atellana, a commedia dell'arte vagy a burleszk végsőkéig lecsupaszított alakjainak sematikus vonásaival. Együtt pedig állandó, sztenderd szereplőkészletet hoznak létre, amely pontosan azt a funkciót tölti be, mint a korábbi műfajok szereprepertoárja: felvonultatja és egymás mellé állítja a korszak jellegzetes sztereotípiáit, kifigurázva ezzel a különféle korokban másként megjelenő, de valójában időtlen, eredendő emberi gyarlóságokat. Ilyen az *Egy rém rendes család* diszfunkcionális családközössége is: a klasszikus négytagú család (apa, anya, idősebb lányuk és fiatalabb fiuk) szinte kiállítás rendez az összes, egy huszadik század végi amerikai családban fellelhető emberi hibából és ügyetlenségéből.<sup>17</sup> A legtöbb szituációs komédiában ez a jelenség nem ennyire sarkított, lévén a sitcom-figurák általában többé-kevésbé rokonszenvesek, habókosságuk és ballépéseik ellenére. A népi komédiázás torz, abszolút egyoldalú alakjai inkább az úgynevezett „futóvendégek” (nem állandó, a sorozatban alkalmyszerűen felbukkanó szereplők)<sup>18</sup> között tűnnek fel, akik gyakran hordozzák ezzel összefüggésben a csak alkalmilag felbukkanó, komoly konfliktust nem okozó intrikus funkcióját is. Az intrikus sosem győzhet, az epizód végére minden esetben lelepleződik és pórul jár. Ugyanez történik – a jó és a rossz alapvető harcának keretében – a populáris vígjátékok régebbi fajtáiban is, csak éppen míg az atellana és a commedia dell'arte külön, állandó szereplőt tart fenn erre a szerepkörre, a szituációs komédiában az intrikus nem szerves része a jeleneteknek, nincs folyamatosan jelen a történetben. A legtöbb problémát amúgy sem a rossz szándék, hanem a

<sup>14</sup> Dél-Itáliából (Nápoly ill. Atella környékéről) származó ókori népi bohózatforma, a latin komédia egyik őstípusa. Az i.e. I. században már irodalmi formája van; a források az i.sz. VI. századig említik. Köznapi helyzeteket, tipikus emberi gyarlóságokat vonultat fel vaskos előadásmódban; típusfigurái a commedia dell'arte típusainak ősei.

<sup>15</sup> Hont, 159–170. p.

<sup>16</sup> Király, i.m. 191. p.; 195–197. p.

<sup>17</sup> Az apa, Al Bundy például egyesíti magában Bucco faragatlanságát, falánkságát, ostoba szószátyárságát és élősködő hajlamait a Zanni-típusok ügyeskedésével és a Pulcinellák mogorvaságával.

<sup>18</sup> Taflinger i.m.

jóakarató ügyetlenség, a félreértések, a véletlenek okozzák, így csak nagyon ritkán van szükség létrehozásukhoz intrikusfigurára – a sztenderd szereplőkészlet nélküle is teljes.

3. *Színpadiasság, környezet, játékmódor.* A szituációs komédia színpadi eredetének nyomait már maga a színhely, a jelenetek beállításai, valamint a színészi játék jellegzetességei is mutatják. A sitcom felvételei néhány alapvető kameraállást és képkivágás-nagyságot variálnak az epizódok során<sup>19</sup>: a képkivágások közül a kistávollal, a félközellel illetve közellel, valamint igen ritkán nagyközellel dolgozik (detail-lel vagy insert-tel, azaz a tipikusan a filmre jellemző, apró részleteket mutató képkivágással szinte soha). Alkalmazzák néha – többnyire a főcím vagy az epizódzárlat képsoránál, illetve az egyes jelenetek közti váltásoknál – a totált is; tehát ez is a sitcom képi sztenderdjei közé tartozik. A nagytávol és a távol a film jellegénél fogva teljesen kimarad a sitcom-apparátusból. A sitcom helyszíne ugyanis szinte mindig sztenderd, zárt tér: leggyakrabban a lakásbelső egy-egy részlete, például nappali vagy konyha. Ebben a térben általában több szereplő van együtt, bizalmas vagy társasági távolságban, ritkán a harmadik zónában<sup>20</sup>; pergő beszélgetéseket folytatnak élénk gesztusokkal, mozgással, arcjátékkal, heves kinezikus reakciókkal, amelyek mind a komikus hatás részei, s elegendő ehhez a néhány optimális képkivágást használni. A ház konyhájában például nagyobb a mozgás, a családtagok ki-be járkálnak, esznek, tevékenykednek és eközben beszélgetnek: itt tehát, mivel a mozgásuknak is jelen kell lennie, a legtöbb esetben kistávollal látszanak, ritkábban félközlel; a nappali ezzel szemben sokkal inkább az üldögélés, a tévézés, a nyugodt beszélgetések helye: itt a középpontban a televízió előtti kanapé áll, amelyen ülnek az éppen jelen levő szereplők (általában csak ketten-hárman). Így szükségtelen a kistávol használata; itt a félközel illetve a közeli uralkodik. A totál csupán akkor kerül elő, amikor vagy az egész közösségnek/csoportnak jelen kell lennie a képen: ilyenek a főcímek képsorai.

Mint az eddigiekből világossá vált, a képkivágás, a beállítás egyaránt függ a helyszíntől, azaz a környezettől. A legtöbb jelenet helyszíne a családi lakás nappalija vagy konyhája, illetve az otthon helyettesítő munkahelyi, nyilvános közeg egy-egy kitüntetett helyisége, míg más helyiségekbe pl. fürdőszobába csak nagyon ritkán tekinthetnek be a nézők. A konyha igen tágas, egyszersmind előtérként és étkezőként is funkcionál, tehát mindig tele van emberekkel, s mindig található benne egy nagy asztal székekkel, amelyet körülülhet az egész család. Többnyire egy térben helyezkedik el a nappalival, vagy csak egy vékony ajtó választja el tőle. Innen nyílik a ház hátsó bejárata, tehát könnyedén, két ajtón járhatnak ki-be a szereplők. A kamera mindig egy oldalról pásztáz a konyhában (egyébként általában a többi helyszínen is). A nappali központi helye a nagy beszélgetéseknek, a vendégfogadásnak, a formális társadalmi életnek, szintén két ajtóval (a bejárattal és a konyhába nyílóval), és lépcsőfeljáróval az emeleti helyiségekbe. A kamera többnyire a mindenkori televízió helyén áll, előtte kis kártyázóasztal, és az elmaradhatatlan ülőgarnitúra: a jókora, a kamerával szembeállított kanapé, és a hozzá tartozó két karosszék vagy fotel. A kamerának egyik ülőalkalmatosság sem fordít soha hátat. A kamera sohasem pásztáz a

<sup>19</sup> Bíró 53. p. Bíró Yvette könyve nyolc képkivágást különböztet meg; mivel ezeket az emberi figurához viszonyított mérték szerint különbözteti meg (s a sitcom képeit az emberalakok uralják), célszerű átvenni meghatározásait. Bíró Yvette ezen szempont szerint *nagytávolt*, *távolt*, *kistávolt*, *félközelt*, *közelt*, *nagyközelt* (ezen belül *detailt* vagy *insertet*) és az ezektől némileg eltérő *totált* különbözteti meg.

<sup>20</sup> Hall.

lépcsőfeljáró felé: a kanapé mindig szemben van vele. A beállítások, a látószögek egyértelműen színpadszerűek.<sup>21</sup> A sitcomokban minden helyiségnek csupán három fala van. A negyedik falat sohasem lehet látni, a helyén a kamera áll. A helyiségek illetéknéppen, hogy a negyedik fal-elv megsértése nélkül szabadon mozoghassanak bennük a szereplők, lineárisan egymást folytatva helyezkednek el (pl. konyha-nappali vagy nappali-konyha). Ez az elrendezés egylényegű a színházi díszletezéssel, ahol a negyedik fal helyén a nézőtér van. Itt sincs szó másról: a nézők a kamera mögött a nézőtéren ülnek (az *I love Lucy*t még valós nézőtérről igazi, együttlévő közönség is nézte); s mivel a kamera a televízió helyén van, a nézők mintegy saját televíziókészülékükön a nappaliban álló tévéből nézve látják az eseményeket: a két televízió összekapcsolódik, az egyik pótolja a másikat; már nem egyértelmű, hogy a televíziózás aktusában ki van „benne a tévében”, és ki van kívül. Az *Egy rém rendes család* nem egyszer ki is használta ezt az eljárást: szereplői, mint egyszerű polgárok, természetesen a FoxTV-t nézik, azt a tévéadót, amelyen a sorozat műsorra került: illetén értelemben egyszerre vannak „kívül” és „belül”. A térelrendezés és a környezet színpadiassága tehát, ha nem is egyedül a színházi műfajokból eredeztethető hagyomány<sup>22</sup>, mindenképpen a műfaj egyik jellegzetes, meghatározó jegyivé lett, olyannyira, hogy az ehhez tartozó néző-szereplő-viszony már egyértelmű paródia számára is hozzáférhetővé vált. A szituációs komédia helyszíne sematikus és élettelen, mint a színpadi díszlet: csupán háttér a szereplők tevékenységéhez.

A színészi játék, a sitcom harsány játékmódora, a szereplők felfokozott nemverbális megnyilvánulásainak leszámaztatása azonban bonyolultabb kérdés. A kifejező mozgások komikus hatása a commedia dell'artében jutott először fontos és átgondolt szerephez. A közönségnek a színpadtól való távolsága megőrizte ezeket a széles gesztusokat, és a későbbi komikus formákban kifejlesztette a hozzá illő extrém színpadi mimikát is (a commedia dell'arte játszóit még maszkot használtak). Ez a fajta színpadi mozgás a kabarék és bohózatok világáig sémákba rendeződött, a verbális csattanókhoz hasonlóan kiérlelt nemverbális repertoárrá állt össze, pontosan leképezve a vaskos színpadi komikum tipikus mozgási akcióit. A burleszk a maga képére formálta át ezt a játékmódot, kiegészítve és új jelentőséggel ruházva fel. A burleszk némafilmes műfaj; hősei nem beszélnek, legfeljebb képközi feliratokon keresztül, akkor is keveset, mert ezek túlzott alkalmazása széttördeli a filmet. Helyettük inkább gesztusaik, mozdulataik, arcjátékuk beszél, azaz az extrém nonverbalitás itt a verbalitás eszközeit hivatott pótolni. Jellegzetesen filmszerű módon teszi ezt, azaz látószögekkel játszva, apró rezdüléseket felnagyítva és a központba állítva (például Chaplin mozgékony bajuszát). Emellett a burleszkképfilm ritmusát nem a zene vagy az élőbeszéd tempója szabja meg, hanem a mozgásé és a vágásé – ezáltal más filmműfajban nem tapasztalható dinamikus koreográfiát nyer, amelyhez a verbalitás szinte teljesen feleslegesnek tűnik.

A sitcom ezzel szemben televíziós, hangos filmtípus. A szereplők nem verbális akciói azonban harsányságukkal, egyértelműségükkel, eltúlzottságukkal, a beszéd mellett redundáns jelenlétükkel képesek „egyedül is vinni a show-t”, azaz verbális kiegészítés nélkül kellő erővel érzékeltetni a helyzet komikus voltát. Igazi hatásuk a verbális adatok hozzáadása nélkül mutatkozik meg, azokkal együtt feleslegesen erőteljesnek, túljátszottak, a legnegatívabb értelemben színpadiasnak tűnnek. Ezt húzza alá az élő közönség illúzióját keltő nevetőgépjel alkalmazása; a csattanónál megállítja

<sup>21</sup> *Tvthesis: The Sitcom Apparatus* u.o.

<sup>22</sup> A belső színtereknek, azok panelszerűségének nyilvánvalóan anyagi, gazdaságossági okai vannak.

az eseményeket, a sitcom-hős (mintha valós színpadon állna) a nevetés elhangzása alatt „kitartja” a csattanó pillanatában felvett testhelyzetet és arckifejezését, hogy a virtuális közönségnek, azaz a tévénézőnek legyen ideje nevetni. A burleszk gyorsan pergő gag-jei, mozgásbeli és montázs-ritmusa mellett erre a színházi közönségreakciót provokáló effektusra semmiképpen sem kerülhet sor, hiszen szó szerint nincs rá idő: a „kitartás”, a nevetés megtöri a ritmust, ezzel a film elvesztené speciálisan pergő jellegét, hatását is.

A színpadi és vásári komikus jelenetek tehát valószínűleg előképként szolgáltak a film számára a hőskorban – hiszen a legkorábbi időkben a film is a mutatványos sátorokba szorult, a népszerű mulattatók társaságába. Ezek típusait, helyzetkomikumát, clown-humorát, játékmódorát, nem verbális akcióinak jellegzetes harsányságát és kiemelkedő szerepét átalakítva fogadta be a burleszk, majd szinte változatlanul a rádióból és a színpadi hagyományokból kisarjadt televíziós szituációs komédia<sup>23</sup>, amely – nyilvánvalóan technikai és anyagi okokból<sup>24</sup>, később pedig talán azért is, mert hatásosnak bizonyultak, majd szinte a műfaj meghatározóivá váltak – megtartotta ezeket, a nézőre tett színpadias benyomást a szintén költségkímélő térszervezéssel is felerősítve. Így a sitcom a hiányosságából ha nem is erényt, de a komikus hagyománnyal jól összezsengő műfaji szabályszerűséget kovácsolt.

### A magyar szituációs komédia

A szituációs komédia jellegzetesen amerikai műfaj ugyan, de természetesen nem csupán az Egyesült Államokban fordul elő. Történt kísérlet más kulturális közegbe való átültetésére is. Erre példa a *Família Kft.*, a kilencvenes évek rendszerváltás utáni, a Nyugattal lépést tartani kívánó Magyarországnak terméke. A „magyar módra” készült szituációs komédia alapvető eljárásaiban pontosan követi az amerikai mintát. Ugyanúgy megvannak benne a műfaji ismertetőjegyek: a tiszta nevetetés igénye, a helyszín színpadiasan díszletszerű, viszonylag kevésbé funkcionális berendezése, a harsány, nonverbalitást előtérbe helyező játékmódor, a maradandó sérülést nem okozó problémák, a rokonszenves szereplők, az epizódok végére általában megoldódó konfliktusok, és nem utolsósorban a jellegzetes közösség: a nagy létszámú, minden bajon felülemelkedő ideális család jelenléte. A hagyományos sitcom-elemekre azonban az európai, sőt magyar kulturális-társadalmi közeg óhatatlanul rányomja a bélyegét, mégpedig hagyományával éppúgy, mint aktuális (rendszerváltás utáni) normaváltásaival.

A szereplőkészlet sztereotípiái, a szereplői sztereotípiák elsősorban a magyar családmódelhez (családmódellekhez) igazodnak, még hozzá a kilencvenes évek első felének magyarországi viszonylatai között. A sorozatban két család és azok szűkebb rokoni, baráti köre szerepel. Az egyik modernizált, alapvetően demokratikus, de autokratikus nyomokat őrző szerkezetet követ: a Szép család a klasszikus családi komédia nyomán nagycsalád, de az amerikai sitcomban meglehetősen szokatlan mó-

---

<sup>23</sup> A szituációs komédia, és általában a televíziós komédiashow-k első szereplő-és szerzőgárdája stand-up komikusokból, színpadi komikusokból került ki, akik legelőször a színpadon, élő közönség előtt csiszolt poénjaikat vitték filmre – ezekből kristályosodtak ki a sitcom nemverbális eszköztárának alap-elemei. Ld. Taflinger i.m.

<sup>24</sup> A sorozatok forgatókönyvírási szokásai és forgatási körülményei között nemcsak szükség, hanem lehetőség sincs a diszkrét és kiérlelt alakításra.

don három generáció együttélésével<sup>25</sup>. A gyerekek, noha négyen vannak, csak kétféle korosztályt képviselnek: a tinédzser és a fiatal felnőtt problémáival küzdenek. Ez szöges ellentétben áll egyfelől a lehetőleg minél többféle korú gyereket felvonultató amerikai családi komédia-normával, másfelől pedig a kilencvenes évek Amerikájának *Jóbarátok*-és *Szeleburdi Susan*-féle tendenciájával, azaz a szüleiktől külön élő huszonévesek felvonultatásával. Itt a huszonéves gyerekek magától értetődő módon megmaradnak családjuk körében, sőt még a házasságkötéskor sem költöznek el. Szüleik többnyire aggódnak gyermekeik aktuális gondjai miatt, és természetesen az egész család összefog a problémák megoldására. A család hangadója és irányítója az anya, az apa illetően szerepe csupán formális. Foglalkozásuk mellett a család összes tagja dolgozik a közös családi vállalkozásban (a kilencvenes évek magyar valóságának jellegzetes eleme). Szomszédaik hasonlóan tipikus, de jóval konzervatívabb modellt képviselnek: vaskézrel uralkodó, családfenntartó apa, háztartásbeli anya, elnyomott és gátlásos fiúgyermek. A Szép család ezzel a merev és konzervatív modellel szemben felszabadult, vidám és kissé zavaros közösség képét mutatja.<sup>26</sup> A szereplők – és problémáik – a magyar nézőhöz természetesen közelebb állnak, mint amerikai társaik, ráadásul sokoldalúbb, részletesebben kidolgozott figurákról van itt szó (főképpen a Szép család tagjai, a sorozat központi szereplői ilyenek). A néző lényegesen többet, tud róluk, mint az amerikai sitcomok alakjairól, tudása a figurákról és az őket megjelenítő színészekről direkter, közvetlenebb, így jóval könnyebb őket ismerősnek látni és azonosulni velük.

A színhely hasonlóan díszletszerű, mint az amerikai sitcomokban, egy fontos különbséggel, nevezetesen, hogy a konyhát itt rendszeresen használják, a családtagok főznek, és a készült ételeket el is fogyasztják. Ennek kétféle funkciója van: egyrészt a „magyaros vendéglátás”, a magyar evéscentrikusság megjelenítése, másfelől pedig megfelelő háttér biztosítása a sorozatban elhelyezett, meglehetősen direkt étel-és italreklámoknak. A komédiában másféle reklámok is felbukkantak, sőt amikor a sorozat szereplői már kellőképpen ismertté váltak, a filmen kívüli reklámblokkokban is megjelentek, sorozatbeli szerepükben reklámozva az adott terméket.<sup>27</sup> Ezzel kezdődött a sorozat népszerűségének tetőpontján kiteljesedő tendencia, amely az ismert szereplőgárdát sorozatbeli szerepeikben léptette fel más műfajokban. A reklámok után a szereplők énekszámait követték egy-egy epizódban, majd zenés szilveszteri műsorok (már a sorozaton kívül), végül pedig a színpadra vitt musicalváltozat.

A *Familia Kft*, több éves, egyre növekvő ismertség és népszerűség után, csendesen kikerült a nézőközönség látóköréből, majd az 1999. év folyamán észrevétlenül eltűnt szem elől. Az utóbbi egy-két évben már érezhető volt népszerűségének csökkenése. A kereskedelmi televíziós csatornák amerikai sorozatok sokaságát hozták a

<sup>25</sup> A legtöbb amerikai sitcomban csupán két generáció: a szülők és a gyerekek vannak jelen állandóan. A nagyszülők, ha egyáltalán szerepelnek, általában csak „futóvendégek”, és látogatóba jönnek távoli lakhelyükről (pl. *Step by Step – Egyről a kettőre*). Hasonló a helyzet, ha a komédia főszereplői idős emberek (pl. *Öreglányok*): ebben az esetben a „nagyszülő” és a „szülő” a két jelen lévő generáció, a felnőtt és másutt élő gyermekek pedig a látogatók.

<sup>26</sup> A családnevek beszélő nevekként meglehetősen egyértelmű konnotációkat hordoznak. Szépék a haladó, demokratikus, ideális családot képviselik, míg Kövérék a konzervatív, tekintélyelvű, merevebb modellt – amely a néhány évtizeddel korábbi magyar családokra volt jellemző. Mivel azonban Kövérék is rokonszenvesen esendő figurák, az évek során családjuk – a közönség által valószínűleg egyre negatívabban megítélt – struktúrája fokozatosan kiüresedik, formalizálódik, az új epizódok szétfeszítik a sorozat kezdetén definiált szereplői kereteket.

<sup>27</sup> Például Pickwick teát, Horváth Rozi-féle fűszereket, vagy Douwe Egberts kávékat. A sitcom-színészek reklámokban való szerepeltetése nem újkeletű dolog: Bill Cosby a *Cosby Show* népszerűsége idején meglehetősen sikerrel reklámozott gyermekeknek szóló termékeket. Ld. McCrohan, 5–15. p.

nézők elé, amelyek jóval rutinosabb és gyakorlottabb módon alkalmazták a szituációs komédiák kelléktárát. A *Familia Kft.* epizódjaiban megjelenő direkt reklámok egyre zavaróbbak lettek, ahogy a sorozat újdonsága és egyedülállósága fokozatosan megszűnt. A nézettség fenntartására a sorozat készítői ismert magyar komikusokat alkalmaztak (a sorozat kezdetétől jelen lévő Esztergályos Cecília mellett egy ideig Bajor Imre, majd Lorán Lenke is szerepelt a *Familia Kft.*-ben), akikhez azonban a közönség bohózatokban, kabarékban, villámtréfák és úgynevezett „pesti viccek” megjelenítőiként már túlságosan hozzászokott ahhoz, hogy szituációs komédia szereplőiként is el tudja fogadni őket. Jelenlétük a sorozatban aláhúzta a szituációs komédia idegenségét a magyar komikus kultúrában<sup>28</sup>, a kissé gyakorlatlan kivitelezést, a nevetőgép olykor nem tökéletes alkalmazását, a lassanként megkopó ötleteket, a reklámok meglehetősen agresszív jelenlétét a sorozatban.

A sugárzási idő változása pontosan tükrözi a sorozat népszerűségének fázisait. Eleinte az MTV2-n, hétvégén került adásba, a szombat illetve a vasárnap esti fő műsoridőben. A kereskedelmi adók térhódításakor elvesztette a komédiasorozat monopóliumát. Átkerült egy másik csatornára, egy kisebb nézettségű sugárzási sávba, majd egy hétköznapi, fő műsoridőn kívüli időpontban fejezte be pályafutását. Megszűnését közel sem kísérte akkora publicitás, mint néhány hónappal később a *Szomszédokét*; az egyetlen magyar szituációs komédia, több éves sugárzás után, búcsúztatás és visszhang nélkül „eltűnt” a képernyőről.

A *Familia Kft.* készítése és sugárzása reményteljes kísérlet volt egy igen elterjedt, de Magyarországon korábban ismeretlen komikus műfaj integrálására a magyar televíziós kultúrába. Az eredmények szerint volna igény hasonló műfajokra magyar közegben is, de a magyar szituációs komédia, bármilyen színvonalas is, egyelőre nem veheti fel a versenyt a hatalmas amerikai kínálat csábításával.<sup>29</sup> Mihelyt azonban a magyar közönség hozzászokik a sorozatok áradatához, elsajátítja a tudatos, szelektív és kritikus televíziózás módjait, megismeri az egyes műfajok, például a szituációs komédia eszköztárát, esetleg ismét felébred az érdeklődés a sajátosan magyar változatok iránt, amelyek egyszerre hatnak különlegesnek és különlegesen ismerősnek az amerikai, latin-amerikai, német, francia és egyéb külföldi műfajok között.

## Irodalom

- ARNHEIM, RUDOLF: „A mozgás” in. Kakuk Jenő – Hauser Zoltán – Szilágyi Erzsébet (szerk.): *Mozgóképkultúra*. Eger 1995.
- BAZIN, ANDRÉ: *Mi a film?* Osiris–Századvég, Bp. 1995.
- BÍRÓ YVETTE: *A hetedik művészet*. Osiris–Századvég, Bp. 1994.
- EPSTEIN, JEAN: „A film célszerűsége” in. MKK
- FISKE, JOHN: *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. Routledge, London and New York 1991.
- HALL, E. T.: *Rejtett dimenziók*. Bp. 1995.
- HEVESY IVÁN: *A némafilm egyetemes története 1895–1929*. Magyar Filmintézet, 1993.
- HONT FERENC: *A színház világtörténete I.* Gondolat, Bp. 1972.
- KIRÁLY JENŐ: *A tömegkultúra esztétikája I.* Tankönyvkiadó, Bp. 1992.

<sup>28</sup> A magyar komikum inkább nem-narratív szerkezetű szórakoztató műsorokban, kabarékban, színpadi bohózatokban, villámtréfákban, egy vagy több komikusra épülő show-kban kapott teret.

<sup>29</sup> A magyar sorozatok más műfajai is elvesztik korábbi népszerűségüket a kereskedelmi adók által kínált külföldi sorozatok sokaságában.

KIRÁLY JENŐ: Filmelmélet. Tankönyvkiadó, Bp. 1992.

KRACAUER, SIEGFRIED: A film elmélete I–II. Tankönyvkiadó, Bp. 1992.

LÁNYI ANDRÁS: „Tézisek a film elméletének vizsgálatához” in. MKK

LOTMAN, JURIJ: „A filmszínész” in. MKK

MCCROHAN, DONNA: *Prime Time, Our Time*. Prima Publishing and Communications, Rocklin, 1990.

TAFLINGER, RICHARD: *Sitcom: What It Is, How It Works* („The Development and Landmark Forms of Television Comedy”) <http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/index> 1999. 09.10.

*Tvthesis: The Sitcom Apparatus*.

<http://www.funhaus.com/tvthesis/v2/app.html>