

A KORAI ÉVEK

A kezdetek és a fennmaradás

PAOLO CHERCHI USAI

MOZI ELŐTTI KOR, FILM, TELEVÍZIÓ

A mozi története nem egy „nagy robbanással” kezdődött. Sem Thomas Alva Edison 1891-ben Kinetoscope néven szabadalmaztatott találmányáról, sem a Lumière fivérek 1895-ben fizető közönség előtt tartott első filmvetítéséről nem állíthatjuk, hogy ez választja el a ködös, mozi előtti kort a valódi mozitól. Inkább folyamatról beszélhetünk, amely a képek egymás utáni megjelenítését célzó korai kísérletekkel és készülékekkel vette kezdetét (említést érdemel Étienne Gaspard Robertson mutatványos 1798-as *Phantasmagoria* – ‘Fantasmagória’ és Émile Reynaud festő 1892-es *Pantomimes lumineuses* – ‘Illusztrált pantomimek’ című előadása). Ebbe a folyamatba nem csupán az tartozik bele, hogy az 1890-es években létrejött egy filmvetítőnek tekinthető berendezés, hanem az elektronikus képalkotás több előfutára is. A képek televíziószerű készülékkel való továbbításának kísérletei tulajdonképpen egyidősek a mozival: Adriano de Paiva 1880-ban publikálta első tanulmányait a témáról, sőt úgy tűnik, hogy Georges Rignoux-nak már 1909-ben sikerült képet továbbítania. Az 1900 és 1905 körüli években, amikor a film megalapozta jelenlétét mint új tömegszórakoztató és -oktató médium, a valódi mozi fejlesztésével párhuzamosan továbbra is alkalmaztak bizonyos „mozi előtti” technikákat, és a filmek vetítésével szoros egységben még hosszú ideig fennmaradtak a mozgás hatását keltő laterna magica-diák.

A laterna magica, a film és a televízió ezért nem három különálló világot (és vizsgálódási kört) alkot, hanem a fejlődés egyetlen folyamatának részeként kapcsolódik össze. Mindazonáltal különbséget lehet tenni közöttük, nem pusztán technológiájukat és terjesztésük módját illetően, hanem időrendileg is. A laterna magica-előadás a 20. század elején fokozatosan átadja helyét a filmvetítésnek, míg a televízió fejlődése csupán a század második felében teljeseedik ki. Ezt a sorrendet tekintve a mozi egyrészt technológiai alapja – a gyors egymásutánban vetített fotografikus képek a folyamatosság illúzióját keltik –, másrészt pedig az önálló mozi meg, hogy túlnyomórészt nyilvános tömegszórakoztatásra használják.

AZ ALAPGÉP

A filmek úgy keltik a folyamatos mozgás illúzióját, hogy a kivetítést lehetővé tevő fényforrás előtt gyors egymásutánban különálló képek sorozata halad el, és minden egyes kép rövid időre megáll a blende előtt. Ha a képek megfelelően gyorsan és egyenletesen követik egymást, illetve eléggé hasonlítanak egymáshoz, akkor a folyamatot nem érezzük szaggatottnak, és létrejön a mozgás illúziója. Ezt a régóta ismert érzékszálódást a 19. században „a látvány marandóságának” nevezték el, mivel a jelenséget azzal magyarázták, hogy a szem retinája egy tűnő pillanatra megőrzi a látott képet. Ma már nem tekinthetjük ezt a magyarázatot helytállónak, a modern pszichológia inkább az agyfunkciók és nem pusztán a szem működésének szintjén vizsgálja a kérdést. Ám az eredeti feltételezés volt annyira termékenyítő hatású, hogy 1880–1890-ben számos kísérlet született „a látvány marandóságának” sorozatfényképek segítségével történő reprodukálására.

Az ilyen, egymástól eltérő célú kísérletek egyszerre voltak tudományosak és kereskedelmiek, egyszerre irányultak a mozgás elemzésére és reprodukálására. A mozgófénykép létrejötte szempontjából a legfontosabbak a mozgás természetes reprodukálását célozták, ezekben a képeket adott sebességgel (másodpercenként minimum tíz-tizenkét, de általában több képpel) vették fel, és ugyanazzal a sebességgel vetítették le. Valójában az egész némafilmkorszakban ritkán értek el tökéletes szinkront a kamera sebessége és a vetítés között. A húszas évek közepére a másodpercenkénti mintegy 16 kép („kocka”) lett az elfogadott vetítési norma, de a gyakorlatban ettől jelentősen eltérhettek, továbbá a kamera tekerőkarját szándékosan lassabban vagy gyorsabban forgatták, hogy a film levetítéskor gyorsított vagy lassított mozgás hatását keltessék. Csak a szinkronhang – melyet állandó sebességen kellett lejátszani – bevezetésével lett normaszabvány a másodpercenkénti 24 kocka mind a felvevő-, mind a vetítőgépeknél.

Először azonban olyan gépezetet kellett kialakítani, amellyel a képeket gyors egymásutánban lehetett exponálni a kamerában, és ugyanígy le is lehetett vetíteni. A kamerába egy tekercs fényképfilm került, melyet kockaként kellett mozdulatlanul tartani a kép exponálása

közben, majd nagyon gyorsan továbbléptetni a következő képre, s ugyanígy kellett eljárni a film levetítéskor is. Az ilyen gyakori mozgás és megállítás jelentős mértékben igénybe vette magát a filmanyagot, ami komolyabb gondot jelentett a vetítőgépben, mint a kamerában, hiszen a negatív exponálására csak egyszer (a felvételkor) került sor, míg a pozitív kópiát többször is levetítették. Az úgynevezett szaggatott mozgás problémája erősen megtornáztatta számos úttörő filmes elméjét, de a megoldás egészen addig váratott magára, míg a film befűzésekor be nem iktattak egy kis hurkot, ahol a filmszalag a lencse előtti kapun áthalad (lásd a keretes írást).

A NYERSANYAG

A mozgókép mint kollektív szórakoztatási forma – amit mi „mozi”-nak nevezünk – rugalmas és félig átlátszó, 35 mm széles csíkokra felvágott celluloidalapra másolt fényképek formájában fejlődött ki és terjedt el. Ezt a filmnek nevezett anyagot Henry M. Reichenbach készítette el George Eastman számára 1889-ben olyan találmányok alapján, amelyeket egyaránt tulajdonítanak a Hyatt testvéreknek (J. W. és I. S. – 1865), Hannibal Goodwinnek (1888) és magának Reichenbachnak. A 19. század végétől használt fotografikus film alapvető alkotóelemei az évek során nem változtak. Ezek a következők: az üvegszerűen átlátszó, hajlékony (műanyag) *alap*, illetve *hordozó réteg*; a nagyon finom közbenső vagy *szubsztrátréteg*; valamint a lágy zselatinból készült, fényérzékeny *emulzió*, amitől a fényes film az egyik oldalon átlátszatlan, matt lesz. Az emulzió általában ezüstsók (ezüstszemcsék) zselatinos oldatából áll, amelyet szubsztrátréteg ragaszt az alapra. Az 1951 előtt készült 35 mm-es nyersfilmek többségének alapja *cellulóz-nitrát*, egy erősen gyúlékony anyag volt. Később a nitrát alapot felváltotta a sokkal kevésbé gyúlékony *cellulóz-acetát*, illetve egyre nagyobb mértékben a *poliészter*. Azonban már a kezdetektől fogva próbálkoztak kevésbé tűzveszélyes, biztonsági filmek különféle formáival, először (az Eichengrun és Becker által 1901-ben feltalált) cellulózdiacetát alkalmazásával, illetve a nitrátnak nem gyúlékony anyagokkal való bevonásával. Az ilyen eljárások első, általunk is ismert példái 1909-re datálhatók. Az amatőr felhasználásban az első világháborút követően a biztonsági film vált normaszabvánnyá.

A húszas évekig a fekete-fehér negatív készítéséhez az ultraibolya, ibolya és kék színre érzékeny, míg a zöldre és sárgára mérsékelten érzékeny, úgynevezett *ortokromatikus filmet* használták. A vörös egyáltalán nem befolyásolta az emulzióban található brómezüstszemcsék viselkedését, így az első operatőröknek állandóan ügyelniük kellett a díszlet színértékeire, ha nem akarták, hogy a felvett kép egyes részei bizonytalan körvonalú sötét pacaként jelenjenek meg a filmen. Egyes színeket teljesen ki kellett iktatni a díszletből és a ruhákról, a szí-

A hurok és a máltai kereszt

A mozi valójában nem született meg addig, amíg a filmeket nem lehetett kivetíteni. Ebben a tekintetben Thomas Alva Edison és W. K. L. Dickson 1891-ben szabadalmaztatott és 1893-tól forgalmazott Kinetoscope-ja nem igazán tekinthető mozinak, hiszen csak egy kukucsálódoboz volt, amelyben egyszerre csak egy személy nézhetett (és akkor is csak rövid) filmeket. A Kinetoscope-ban a filmszalag folyamatosan haladt el egy kicsi lencse (blende) előtt, hasonlóan az olyan Viktória-korabeli optikai játékokhoz, mint a Zoetrope (élforgató), és a fényt úgy terelte, hogy az a mozgásban levő tárgyak képét hozza létre. A mozgóképsorokat csak úgy lehetett látni, ha a néző közvetlenül a készülékbe kukucsált.

1895-re több feltaláló is előállt olyan készülékekkel, amelyekben a filmszalag szaggatottan haladt a kamerában és a vetítőgépben egyaránt, vagyis mielőtt a következő képre ugrott volna, minden egyes kép kimerevedett a néző előtt. A Lumière fivérek Cinématographe-jában (olyan verziója is volt, amelyik egyszerre szolgált kameraként és vetítőgépként) egy fémkarom szorította le a filmet kockáról kockára a kapu előtt, és a film mozgása minden egyes kép időtartamára megszakadt. Mivel a Lumière-féle filmek nagyon rövidnek voltak, ez a szaggatott mozgás nem terhelte meg túlságosan a szalgót, a hosszabb filmek azonban elszakadtak.

Hosszabb filmek, illetve rövidfilmsorozatok rendszeres vetítése esetében tehát olyan módszert kellett találni, ami megkönnyíti a film áthaladását a kapu előtt. 1896–97-re az amerikai Woodville Latham és a brit R. W. Paul úttörő találmányainak köszönhetően sikerült kifejleszteni olyan vetítőgépeket, amelyekben a lencse alatt és fölött elhelyezett, két folyamatosan forgó fogashengerpárnak köszönhetően hurok alakult ki a kapunál. Mivel csak (az éppen hurkot képező) filmdarabka mozgása volt szaggatott, a Latham-hurok megővta a filmet a felesleges terheléstől. Ezek után a szakemberek annak megoldásán fáradoztak, hogy a kamera, illetve a vetítőgép motorjának folyamatos mozgását át lehessen alakítani szaggatott mozgássá, ahogy a film elhalad a kapu előtt. A megoldás, amelyre újfent R. W. Paul jött rá először, a máltai keresztként (vagy andráskeresztként) ismertté vált szerkezet képében öltött testet. Egy fogazott henger forgás közben belekapaszkodik a filmszalag szélén levő lyukakba (perforációba), minden filmkocka pontosan a lencse előtt áll meg. Ekkor a máltai kereszt (félkörös forgózár) elfordul, így a lencsén áthaladó fény eléri a filmet. A fényzár ezután visszafordul a helyére, míg a következő kocka meg nem érkezik a lencse elé. Ezt az 1905 körül tökéletesített módszert alkalmazzuk mind a mai napig a 35 mm-es filmek vetítéskor.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

nésznők nem használhattak vörös rúzsot, a belső felvételeket a szürke különböző árnyalataira festett díszletekben forgatták. Az Eastman Kodak Company 1912-ben kifejlesztett a Gaumont számára egy új, úgynevezett *pankromatikus* emulziót, amely minden színt megfelelő feketedési árnyalatban adott vissza és a szürkék sokkal szélesebb árnyalatainak reprodukálását tette lehetővé. Alig több mint egy évtized leforgása alatt ez lett a fő gyártócégek kedvelt alapanyaga. Mivel az új emulzió fényérzékenysége nem érte el az ortokromatikus emulziót, tökéletesíteni kellett a műtermi megvilágítást.

Kezdetben a celluloidfilm mellett más anyagokat is kipróbáltak a mozgóképek bemutatásához. A legismertebb alternatív módszer a Mutoscope, egy olyan henger volt, amelyhez több száz, 70 mm széles papír téglalapot erősítettek. Ha a henger forgatásakor a téglalapokon levő fényképek gyors egymásutánban látszottak, a folyamatos mozgás illúzióját keltették a nézőben. Kísérleteztek üvegalappal is: a Kammatograph (1901) nevű szerkezet egy 30 cm átmérőjű lemezt használt, melyen mintegy 600 fényképkockát rendeztek el spirál alakban. Folytattak kísérleteket fényérzékeny emulzióval bevont, áttetsző fémekkel (a képet visszatükröződéssel lehetett kivetíteni), és olyan próbálkozásokról is tudunk, amelyek során a Braille-írás elvét felhasználva, domború felületű, kitapintható filmeket állítottak elő a vakok számára.

A FORMÁTUMOK

35 mm széles (illetve „osztástávolságú”) cellulózt először 1892-ben T. A. Edison alkalmazott Kinetoscope-jában, mely készülékkel egyszerre csak egy néző tekinthetett meg rövid filmrészleteket. A Kinetoscope akkora kereskedelmi sikert aratott, hogy a mozgóképeket reprodukáló későbbi gépek is szabványként vették át a 35 mm-es formátumot. Ez a gyakorlat az Eastman Company támogatását is élvezte, az ő filmjük ugyanis 70 mm széles volt, így csupán félbe kellett vágniuk hosszában a filmjeiket, hogy megkapják a kívánt szélességet. Az is a Kinetoscope mechanikai felépítésének köszönhető, hogy a 35 mm-es filmen négy, nagyjából téglalap alakú perforáció található minden egyes kocka mindkét oldalán, ezek segítségével továbbították a filmet a kamerában és a vetítógépben. Más úttörők a 19. század végén ettől eltérő formákat – a Lumière fivérek például mindkét oldalon egyetlen körkörös perforációt – alkalmaztak. Ám hamarosan Edison formátuma lett a – napjainkban is elfogadott – norma. Szintén az Edison Company adta meg a 35 mm-es filmkocka szabványmeretét és alakját (körülbelül 24 mm széles és 18 mm magas).

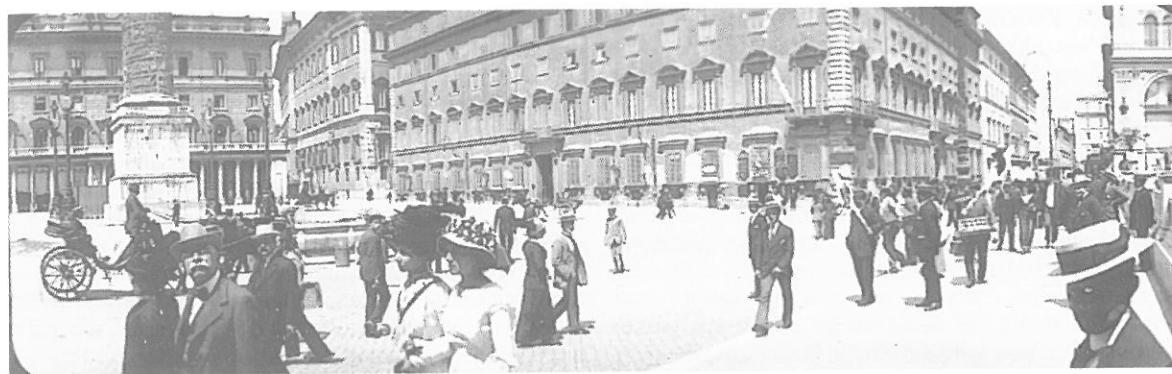
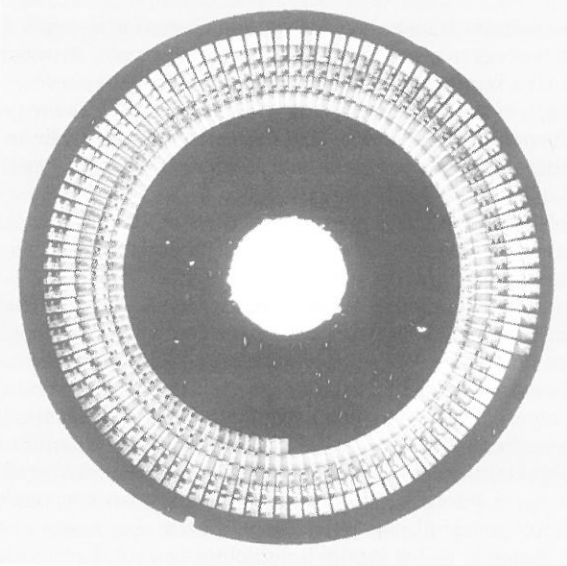
A szabványok létrejöttétől függetlenül, a korai és a későbbi időszakban egyaránt több kísérletet folytattak más méretű nyersanyagokkal. 1896-ban a Prestwich Company 60 mm-es filmszalagot készített, ennek egy példányát a londoni National Television and Film Archive őr-

zi, ugyanezt a szélességet (ám más formájú perforációval) alkalmazta Franciaországban Georges Demeny. Az amerikai Veriscope Company 63 mm-es osztástávolságot vezetett be; egyetlen ilyen formátumú film maradt fenn mind a mai napig – Corbett és Fitzsimmons 1897-es történelmi jelentőségű ökölvívómérkőzését örökíti meg a nehézsúlyú bajnoki címért. Ez idő tájt Louis Lumière is 70 mm-es filmmel kísérletezett, melynek képterülete 60 mm széles és 45 mm magas volt. E rendszerek mind-egyike technikai problémákba ütközött, különösen a vetítésnél. Ugyan a némafilmkorszak vége felé még sor került további kísérletezésre, a 65 és a 70 mm-es széles formátumok egészen az ötvenes évek végéig nem nyertek létjogosultságot.

A kép megnagyobbítására tett minden kísérletnél sokkal fontosabbnak bizonyultak azok, amelyek annak kicsinyítésére és az amatőr felhasználók számára tervezett berendezések előállítására irányultak.

1900-ban a francia Gaumont cég piacra dobta Chrono de Poche elnevezésű hordozható kameráját, mely közepesen egyetlen perforációt tartalmazó, 15 mm-es filmmel működött. Két évvel később Angliában a Warwick Trading Company bevezette amatőrök számára a 17,5 mm-es filmet, mely a Biokam elnevezésű géphez készült (ez az első Lumière-gépekhez hasonlóan egyszerre szolgált felvevőként, másolóként és vetítőként); ezt az ötletet használta fel a húszas években Ernemann Németországban és Pathé Franciaországban. Időközben 1912-ben Pathé egy nem gyúlékony, diacetát alapra készített

A celluloidfilm egyik alternatívája, a Kammatograph (1900 körül) nevű berendezés egy üveglemezen spirál alakban elhelyezett filmkockákat alkalmazott



Filoteo Albertini azonosítatlan 70 mm-es filmje (1911). Kinagyított képkocka a New York állambeli Rochester városában található George Eastman House filmgyűjteményének egyik negatívjáról

28 mm-es filmet használó rendszert is bevezetett, itt a képterület alig volt kisebb a 35 mm-esénél.

Az amatőr méret azonban főként a 16 mm-es volt, amelyet az Eastman Kodak 1920-ban készített nem gyúlékony alapra. Eredeti, Kodascope néven ismeretes változata fordítós elven működött, közvetlenül a felvevőben lévő eredeti filmre készítette a pozitív kópiát. A Kodak 1923-ban dobta piacra 16 mm-es filmjét, nagyjából akkoriban hozta ki Pathé a Pathé-Baby nevű kamerát, mely 9,5 mm-es, nem gyúlékony anyagot használt. A 9,5 mm-es film több évig nagy vetélytársa volt a 16 mm-esnek, és hosszú ideig fennmaradt kicsinyített vetítőméretként az amatőrfilm-készítésben s az eredetileg 35 mm-esre készült filmek vetítésére.

Léteztek különleges formátumok is, ahol a film egymás után exponálható, párhuzamos sorokra volt felosztva. Ezek közül egyedül Edison házi kinetoszkópja (Home Kinetoscope) esetében beszélhetünk említésre méltó kereskedelmi felhasználásról: ez 22 mm-es és alig több mint 5 mm-es képszélességű, három, perforációvonallal elválasztott párhuzamos sorból álló filmmel működött.

A SZÍN

Már 1896-ban léteztek nagyon finom ecsetekkel kockánként, kézzel színezett filmkópiák. Az ilyen technikával elért eredmények gyakran igen látványosnak bizonyultak. Georges Méliès *A tündérek birodalma* (Le Royaume des fées, 1903) című alkotásának képei például a középkori miniaturák izzésát idézik. Nagyon nehéz volt azonban elérni, hogy a szín a képkocka pontosan kijelölt részére terjedjen ki. Ennek érdekében Pathé 1906-ban Pathécolor néven szabadalmaztatott egy mechanikus eljárást az alap kiszínezésére. Ez a franciául „au pochoir”, angolul stencilezés néven ismert módszer féltucatnyi különböző tónus alkalmazását tette lehetővé.

A szimbolikus, illetve a drámai hatás felerősítésének sokkal kevésbé költséges módszere volt a film minden egyes kockájának, illetve képsorának egységes kiszínezése. Ennek három alapvető módja ismeretes. *Virazsírozás*: a kész filmkópia egyes részeinek kék, barna vagy vörös színre való festése. *Árnyékolás*: itt az emulzióban lévő ezüstöt helyettesítették színes fémsóval anélkül, hogy a filmen található zselatin megváltozott volna. Végezetül a *maratás*: ez az árnyékolás olyan változata volt, ahol a fényérzékeny emulziót egy szerves színezőanyag megkötésére alkalmas, oldhatatlan ezüstsóval kezelték. A virazsírozást, az árnyékolást, a maratást és a kézi színre kombinálni is lehetett, így mindegyik technika kreatív lehetőségei megsokszorozódtak. A virazsírozási technika különösen lenyűgöző változatát kínálja a Handschiegl-eljárás (Wyckoff-DeMille eljárás néven is ismert). Ezt az aprólékos művelési rendszert a litográfia technikáiból fejlesztették ki.

Az első arra irányuló kísérletek, hogy vörös, zöld és kék képek egymásra helyezésével készítsenek színes filmeket, Frederick Marshall Lee és Edward Raymond Turner nevéhez fűződnek, s 1899-ig nyúlnak vissza. Az első kereskedelmileg is életképes eredmény, George Albert Smith Kinemacolorja mégis egészen 1906-ig várta magát. Smith két, egy vörös és egy kékeszöld részre osztott, félig fényáteresztő lemezt helyezett a kamera elé. Ezután a filmet ugyanezen szűrőkkel másodpercenként 32 kockás sebességgel vetítette le, így a két elsődleges szín olyan képben „olvadt össze”, mely alig mutatott kromatikus eltérést és egységes hatást eredményezett. Smith találmányát széles körben utánozták, majd 1913-ban a Gaumont, illetve 1915-ben a német Agfa cég fejlesztette tovább három színű alapuló eljárásá.

Az első valóban színérzékeny emulziót 1915 táján találta fel az Eastman Kodak, majd nem sokkal később Kodachrome védjegy alatt piacra is dobta. Ez ugyan még mindig csak két színű alapuló rendszer volt, ám jelentős fejlemények egész sorának jelentette a kezdetét. Hozzávetőlegesen ez idő tájt kezdett kísérletezni a Herbert T. Kalmus, W. Burton Westcott és Daniel Frost

Comstock által alapított Technicolor Motion Picture Corporation egy olyan rendszerrel, amely a két szín összegző egyesítésén alapul. A kapott eredményekben csalódott hármast 1919-ben irányt váltott és (még mindig csak két színnel) elkezdett próbálkozni az először 1868-ban Duclos du Hauron által kidolgozott színkivonásos egyesítés elvének alkalmazási lehetőségeivel. Ez olyan képek kombinációjával dolgozott, melyek mindegyike kiszűrte egy meghatározott szín fényét, majd a képek egyesítésével helyreállt a színek egyensúlya (színösszegezés). A kivonás elvét alkalmazva a Technicolor három éven belül előállt két negatívra készült és egymásnak háttal nyomtatott, különálló színű pozitív képek kettősből álló színes filmmel (*The Toll of the Sea* – 'A tenger vámjaja'; Chester M. Franklin, Metro Pictures, 1922).

A tízes évek végén és a húszas évek elején még sok más találmány született a színekkel kapcsolatban, ám az évtized végére egyértelművé vált, hogy Kalmus és társai mindenkit megelőztek e téren, így később az ő rendszerük uralta a profi filmkészítést végig a harmincas és a negyvenes években. Eközben a némafilmkorszak legtöbb filmje továbbra is a fent leírt kópiaszínezési módszerek valamelyikével készült. Kevesebb ténylegesen fekete-fehér filmet gyártottak, ezek általában kisebb cégeknél készültek vagy rövid vígjátékok voltak.

A HANG

Szinte minden „néma” filmnek volt valamilyen hangos kísérete. Az első filmeknél előadók, kikiáltók magyarázták a közönségnek a vásznon futó képeket, kifejtve tartalmukat és jelentésüket. Több nem nyugati országban ez a gyakorlat jóval a kezdeti időszakon túl is megmaradt. Japánban, ahol a harmincas években még javában uralkodott a némafilm, kialakult a képeket gesztusokkal és eredeti szöveggel kísérő *benshi* művésze.

A beszéddel együtt járt a zene. Eleinte zongorán improvizáltak, majd a kor legnépszerűbb dallamait vették át, végül eljött a konkrét megrendelések időszaka. Jeles al-

kalmakkor a kísérőzenét nagyzenekarok, kórusok és operaénekesek adták elő, míg a kevésbé fényűző intézményekben kis zenekar vagy csak egy zongorista kísért. Azok a mozisok, akik nem engedhették meg maguknak eredeti zene előadását, két lehetőség közül választhattak: vagy a film különféle epizódjaihoz illő zenei aláfestést kényszerítettek, általában köztulajdonnak számító népszerű dallamok és klasszikusok válogatásaiból álló partitúrákkal („kiskottákkal” – „cue sheets”) láttak el egy zongoristát, orgonistát, illetve kamarazenekart, vagy harsányabb eszközökkel választva visszatértek a mechanikus hangszerekhez, a szerény gépzongorától kezdve a fújtatós vásári orgonáig, melyekbe a „kottát” lyukasított papírtekerccs formájában lehetett behelyezni.

A zenéhez néha hanghatások is kapcsolódtak. Ezeket általában a természetes és mesterséges zörejek előállítására alkalmas tárgyak széles palettájával felszerelkezett előadók szolgáltatták. Ugyanilyen hangokat tudtak előállítani gépek is, ezek egyik különösen híres és bonyolult példáját a Gaumont párizsi Hippodrom filmszínházában használták.

A mozgóképek úttörőinek azonban kezdettől fogva sokkal grandiózusabb ambícióik voltak. Edison már 1895 áprilisában olyan rendszerrel állt elő, amely összehangolta kettős találmányát, a fonográfot és a kinoszkópot. Valószínűleg Pathé is próbálkozott a filmek és a lemezek összehangolásával 1896 táján. Azonban minden ilyen rendszernél akadályt jelentett, hogy nagy nézőtérre nem tudták kierősíteni a hangot.

A filmek és lemezek összehangolásának alternatíváját jelentette a hang közvetlen felmásolása a filmre. Az első ilyen irányú kísérleteket a század elején végezték, majd 1906-ban Eugène-Auguste Luste szabadalmaztatott egy szerkezetet, mely alkalmas volt a képek és a hang egyazon alapra való rögzítésére.

A szinkronhangos film megvalósításának irányába mutató döntő lépést azonban csak az első világháború végén tették meg. A Vogt, Engel és Massolle alkotta né-

met csoport a hang fotografikus rögzítésére dolgozott ki egy módszert, amely a hangot egy külön filmszalagon fénymintákká alakította; TriErgon rendszerüket 1922-ben mutatták be Berlinben. Ugyanebben az irányban munkálkodott a Szovjetunióban Kovalendov, az Egyesült Államokban pedig Lee De Forest. De Forest 1923-as Phonofilmjében fotocellák olvasták le a képpel azonos filmszalagra másolt hangcsíkot. Időközben az elektromos rögzítés bevezetésével és a rádiótechnika oldalhajtásának számító izzókatódos csövel megoldották a hang felerősítésének problémáját, hogy jól hallható legyen a nagy filmszínházakban.

1926-ban a hollywoodi Warner Brothers stúdió John Barrymore főszereplésével bemutatta a Vitaphone hangszinkron alkalmazó *Don Juan* című filmet. Ez a lemezhangos (sound-on-disc) rendszer a vetítógépet nagy, 40,64 cm (16 inch) átmérőjű, 332 fordulatszámmal pörgő lemezekkel kapcsolta össze, amelyeken a tű középről kifelé haladt. A Vitaphone-t a következő évben ismét alkalmazták az Al Jolson főszereplésével készült első „beszélő” filmben (*A dzsesszénekes* – *The Jazz Singer*), és ezután még évekig használták. Eközben a rivális Fox stúdió felvásárolta a TriErgon és a Photophone szabadalmait, hogy segítségükkel a már leforgatott filmeket hanggal lehessen ellátni. A Fox Movietone nevű filmhangja a gyakorlatban jobban bevált, mint a Vitaphone, így a harmincas évek elején ez lett a szinkronhang általános elterjedésének alapja.

A KÉPARÁNY (ASPECT RATIO)

A 35 mm-es filmkocka mérete és alakja a némafilmkorszak alatt mit sem változott, mintegy 24 mm széles és 18 mm magas volt (a kockák közötti üres részekkel együtt), ez azt jelentette, hogy minden láb (30,48 cm) film 16 kockát tartalmazott. Ez mind a mai napig megmaradt szabványnak. Vetítéskor a szélesség és a magasság közötti arány 1,31–1,38:1 szerint alakult. A hang bevezetésével a kocka mérete némileg kisebb lett, hogy elférjen rajta a hangcsík is, de a 4:3 vetítési arány nagyjából azonos maradt egészen az ötvenes évek szélesvásznú eljárásainak megjelenéséig. A némafilmkorszakban, illetve a hangosfilm korai szakaszában több kísérletet is tettek a kivetített kép méretének és alakjának megváltoztatására. A kockák széleit olykor kitakarták, hogy négyzet alakú képet kapjanak, például Murnau *Tabu* (1931) című filmje esetében. 1927-ben a francia Henri Chrétien mutatta be az első, Hypergonar néven ismert torzító rendszert, ebben a képet a kamera lencséje „összszepreselte”, hogy a kockára szélesebb kép férjen fel, majd a szélesvásznon a vetítógép „visszaalakította”. Ez a CinemaScope és az ötvenes években kereskedelmileg elterjedő más torzító rendszerek korai előfutára volt. A többi kísérlet közé tartozik a Magnascope (1926), mely egy széles látószögű vetítógéplencse segítségével töl-

tötte be a nagy vásznat, illetve különböző eszközökkel kapcsolt egymáshoz több vetítógépet. Raoul Grimoin-Sanson tíz 70 mm-es vetítógép összekapcsolásával már 1900-ban megpróbálta megteremteni a nézőt teljesen körbefogó 360 fokos „panorámát”. Ennél is nagyobb (bár hasonlóan tisztavirág-életű) hírnévre tett szert az Abel Gance *Napóleonjának* (Napoleon, 1927) ünnepelt „szárnyasoltárszerű” képsorában alkalmazott Polyvision rendszer, itt három filmszalagot vetítettek egyszerre egymás mellé, így kapva egyetlen hatalmas képet.

A VETÍTÉS

A vetítés hagyományos módszere már a kezdetektől megkívánta, hogy vetítógépet állítsanak fel a terem hátuljában, és a képet a közönség feje felett egy fénykúpban vetítsék a vásznonra. Néhány alkalommal kísérletet tettek alternatív térbeli elrendezésekre. 1909-ben például a német Messter cég Alabastra nevű színes filmjeit egy bonyolult, tükrökből álló rendszer segítségével vetítette ki egy vékonyan elfátyolozott vásznonra a nézőtér padlója alatt elhelyezett fülkéből. Hátról is tudtak vetíteni a filmvásznonra, ám a (háttérvetítésként ismert) módszer túlságosan helyigényes volt, és nyilvános bemutatókon ritkán alkalmazták. Használata a hangosfilm korszakában terjedt el speciális effektus formájában, melynek segítségével a színészek egy korábban lefényképezett tájképi háttér előtt tudtak játszani.

A némafilmkorszakban a vetítógépek, legyenek azok kézi vagy elektromos hajtásúak, mind eltérő sebességgel forogtak, így a kezelő a vetítógép sebességét hozzá tudta igazítani a kameraéhoz. A kamerák sebességét számos tényező befolyásolta: a forgatás közben adott fényviszonyok, a filmműanyag érzékenysége, a rögzítésre kerülő történések jellege. Ahhoz, hogy a vásznon a szereplők mozgása „természetes” legyen, a mozgóképek az 1920 előtti években változó, leggyakrabban másodpercenként 14–18 kockás sebességgel vetítették a filmeket. (Az ilyen, viszonylag alacsony sebességek okozta villódzó hatást szüntette meg a század elején kifejlesztett háromlú blende, amely minden egyes kocka alatt háromszor zárt össze és nyílt ki.) A vetítés átlagssebessége idővel megnőtt, és a korszak végére már rendszeresen elérte a másodpercenkénti 24 kockát, ami később szabvány lett a hangosfilmmnél. Színes filmekkel folytatott kísérleteknél, illetve amatőr berendezéseknél alkalomadtán magasabb és alacsonyabb sebességeket is kipróbáltak.

A vetítés minőségét nagymértékben befolyásolta az alkalmazott fényforrás típusa. Az elektromos ívlámpák elterjedése előtt a vetítógép fényforrásául általában egy darab fehéren izzó mész vagy hasonló anyag szolgált. Ennek („reflektorfény” néven ismert) módszernek a hatása jelentősen függött a meszet hevítő tüzelőanyag jellegétől és minőségétől. Tüzelőanyagként általában szénág és oxigén, illetve éter és oxigén keverékét használták. Az



Az osztott képmező technikájának korai példája egy Velencéről készült, azonosítatlan dokumentumfilmben. A kópián szereplő cím: *Santa Lucia* (1912 körül)

acetilént is kipróbálták, de hamar leálltak vele, ugyanis gyenge fényt adott, és kellemetlen szagot árasztott.

A GYÁRTÁSTÓL A BEMUTATÁSIG

Nem ismeretes, hogy pontosan hány film készült a néma korszakban. Nagyságrendjük majdnem bizonyosan 150 000 körüli, de legfeljebb 20–25 000-ról tudjuk, hogy fennmaradt. A filmipar gyors növekedésével párhuzamosan egyre nagyobb kópiaszámmal gyártották a filmeket. *A fehér rabszolganő II* (Den hvide slavehandel II, August Blom, 1911) című filmből a dán Nordisk vállalat nem kevesebb mint 260 kópiát küldött szét világszerte. Ugyanakkor a forgalmazói listákon felsorolt korai amerikai filmekből számos mindössze néhány kópiában került eladásra, sőt előfordult, hogy kereslet hiányában egyetlen kópiát sem rendeltek.

Mivel a mozi kezdettől fogva nemzetközi üzlet volt, a filmeket az egyik országból a másikba kellett szállítani, mégpedig gyakran különböző változatokban. Ha a filmeket párhuzamosan két, egymás mellett álló kamerára vették fel, két különböző negatívot kaptak. Az inzertereket nyelvenként rögzítették, és így szállították le a kópiákat, illetve a film dupnegatívját küldték el a külföldi forgalmazónak. Előfordult, hogy minden egyes inzerterből csak egyetlen kockát szállítottak, amelyet aztán kópiagyártáskor alakítottak a megfelelő hosszúságúra; egyes filmek csak ezekkel az „egykokás inzerterekkel” vagy teljesen inzerter nélkül maradtak fenn. Arra is volt példa, hogy a világ különböző részein uralkodó közönségizlésnek megfelelően más-más végkifejlet készült. Kelet-Európában például a közizlés az „oros”, vagyis tragikus befejezést részesítette előnyben az amerikai közönség által elvárt boldog véggel, a happy enddel szemben. Elterjedt gyakorlatnak számított továbbá, hogy a luxusfilmszínházakban vetítendő filmeket színesben, míg a szerényebb mozik számára ugyanazt olcsóbb fekete-fehérben adták ki. Végezetül mind a nemzeti, mind a helyi cenzúra gyakran vágásokat vagy más változtatásokat rendelt el a film engedélyezésekor, így például számos amerikai film különböző formákban maradt fenn – hála az államok és a városok cenzúrabizottságai-ban folytatott eltérő cenzúragyakorlatnak.

MULANDÓSÁG, MINŐSÉGROMLÁS

A mozi korai időszakában a filmeket gyakorlatilag tiszta virág-életűnek tekintették, és kereskedelmi élettartamuk végének elérése után nemigen tettek kísérletet a megőrzésükre. Süket fülekre talált Boleslaw Matuszewski lengyel tudós 1898-ban közzétett felhívása is, amelyben indítványozta egy folyamatosan bővítendő filmarchívum létrehozását az eljövendő nemzedékek számára. Egészen a harmincas évekig kellett várni az első filmarchívumokra, amikor több országban is létrehoztak ilyeneket, hogy megőrizze a fennmaradt tekercseket az utókor-

nak. Ekkorra azonban már számos film menthetetlenül tönkrement, soknak pedig nyoma veszett. A világ archívumai napjainkig összesen mintegy 30 000 némafilmkópiát gyűjtöttek össze, de a katalogizálásukhoz szükséges anyagi források hiánya miatt nem lehet tudni, hogy ezekből mennyi az egyforma másolat, illetve azt sem, hogy az egyformának tűnő, azonos című másolatok között vannak-e lényeges eltérések. Miközben az összegyűjtött filmek száma egyre nő, a fennmaradtak száma valószínűleg így is csak a feltételezéseink szerint összesen gyártott mennyiség nem egészen 20%-át teszi ki.

Amilyen örvendetes az újrafelfedezett filmek számának gyarapodása, annyira aggasztó probléma a némafilmek (és a korai hangosfilmek) döntő többségének alapját képező nitrocellulóz nyersanyag romlandósága. A cellulóz nem csupán gyúlékony, ami bizonyos esetekben öngyulladásra vezet, hanem azért a minőségromlásért is felelős, melynek során tönkremegy a képhordozó emulzió. A nitrocellulóz alap még a legjobb konzerválási körülmények között (igen alacsony hőmérséklet és megfelelő páratartalom mellett) is folyamatosan, már készítése pillanatától bomlik. A film különféle gázokat bocsát ki, ezek a szabad levegőn a zselatinban levő vízzel egyesülve olyan savakat képeznek, melyek korródiálják az emulzió ezüstsóit, károsítva ezáltal a hordozó felületet és a képet, míg végül az egész film elbomlik.

RESTAURÁLÁS

A nitrocellulóz bomlását csak lassítani lehet, megállítani nem. Ez okból az archívumok azon fáradoznak, hogy meghosszabbítsák a filmek élettartamát addig, amíg a képet átviszik egy másik hordozóanyagra. Sajnálatos módon a cellulóz-acetát, amire az átvitel történik, nem ideális tárolási viszonyok esetén maga is végleges minőségromlásnak van kitéve. Ám még így is sokkal tartósabb a nitrónál és összehasonlíthatatlanul előnyösebb a mágneses (video) szalagnál, mely utóbbi szintén nem időtálló, és az eredeti film finomságainak pontos visszaadására sem képes. Meglehet, hogy a jövőben lehetőség nyílik a korai mozgóképek digitális feldolgozására, ám ennek gyakorlati kivitelezhetősége egyelőre kérdéses.

A restaurálás célja, hogy a mozgóképet az eredetileg bemutatotthoz a lehető leghívebben reprodukálják. Ám minden elkészített másolat törvényszerűen tökéletlen. Először is, a filmet egyik alapról át kell másolni egy másikra, s már ekkor elkerülhetetlen némi minőségromlás. Másodsor, még akkor is rendkívül nehéz az olyan színtechnikák utánzása, mint például a virazsírözés és az árnyékolás, ha a filmet színes alapanyagra másolják, ami költséges volta miatt távol sem tekinthető egyetlen gyakorlatnak. Számos eredetileg színezett filmet ma csak fekete-fehérben lehet látni (már ha ez egyáltalán lehetséges).

Ahhoz, hogy egy némafilmet az eredeti közönség által látott formában élvezhessünk, az a ritka szerencse kell,

hogy hozzáférhessünk eredeti nitrokópiához (ez egyre nehezebb a tűzrendészeti szabályok miatt), és még ilyenkor is figyelembe kell venni, hogy minden egyes kópia története egyedi. Minden vetítésnél meghatározó, hogy melyik kópiát látjuk és milyen körülmények között. A más vetítési mód, a más zene, a kísérő látvány- és fényhatások valószínűsíthető hiánya következtében a némafilmek csak megközelítőleg nyújtják azt az élményt, amelyben a korabeli közönségnek része volt.

A korai mozi

ROBERTA PEARSON

Létezésének első két évtizedében viharos gyorsasággal fejlődött a mozi: ami 1895-ben még csupán újdonság, az 1915-re kialakult iparág. A legkorábbi – alig egyperces és gyakran egyetlen felvételtől álló – filmek alig tekinthetők többnek mozgó pillanatképeknél, 1905-re azonban időtartamuk rendszerint öt-tíz perc hosszúra nyúlt, és készítőik egy történet elmondásához, illetve egy téma bemutatásához már helyszínt és kameraállást is változtattak. A tízes évek elején, az első egész estét betöltő filmek megjelenésével fokozatosan alakultak ki a bonyolultabb elbeszélések filmre vitelének teljesen új módozatai. Ekkorra a gyártás és a vetítés is nagy volumenű üzletággá nőtte ki magát. A filmbemutató már nem pusztán az énekszámoktól, cirkszi mutatványoktól a laterna magica-előadásokig terjedő közönségszórakoztatások sorába beiktatott különlegesség. Létrejötték a kizárólag vetítésre szolgáló helyek, amelyeket számos nagy gyártó és forgalmazó vállalat látott el filmekkel. Ezeknek a vállalatoknak telephelyük volt a nagyobb városokban, és kezdetben eladták, majd egyre inkább csak kikölcsönözték a filmeket a világ minden táján működő mozi-soknak. A tízes évek folyamán Párizs, London és New York után Los Angeles (Hollywood) lett az ellátás legfontosabb központja.

Az 1890-es évek közepétől a tízes évek közepéig terjedő időszak moziját gyakran „Hollywood előttinek” nevezik, mintegy jelezve a kaliforniai székhelyű amerikai iparág megszilárduló hegemoniáját az első világháborút követően. Vannak, akik erre a korra a preklasszikus jelzőt használják, annak a szerepnek az elismeréséül, amelyet a húszas évektől kezdődően a klasszikus elbeszélő hagyományok egyesítése játszott a világ mozijában. E jelzőkkel azonban óvatosan kell bánni, mivel azt sugallják, hogy a korai évek moziját csak Hollywood és a későbbi klasszikus stílus előfutáraként kell értékelnünk. Valójában a hollywoodi vagy a klasszikus stílus soha nem szorította ki teljesen a korai években uralkodó stí-

Irodalom

- Abramson, Albert: *The History of Television, 1880 to 1941*, 1987.
Cherchi Usai, Paolo: *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*, 1994.
Hampton, Benjamin B.: *A History of the Movies*, 1931.
Liesegang, Franz Paul: *Moving and Projected Images: A Chronology of Pre-cinema History*, 1986.
Magliozzi, Ronald S. (ed.): *Treasures from the Film Archives*, 1988.
Rathbun, John B.: *Motion Picture Making and Exhibiting*, 1914.

lusokat, még Amerikában sem, és az elkövetkező években is számos filmkészítő folytatta a Hollywood előtti, illetve a hollywoodihoz semmilyen tekintetben nem hasonlítható gyakorlatát. Az viszont igaz, hogy az 1906-tól (vagy 1907-től) végbemenő fejlődés nagyrészt a későbbi hollywoodi rendszer alapjainak lerakásaként értelmezhető, formai és ipari tekintetben egyaránt.

Könyvünkben ezért a kérdéses időszakot két részre osztjuk: a kezdetektől mintegy 1906-ig korai mozinak hívjuk, a 1907-től a tízes évek közepéig pedig átmenetként jellemezzük, hiszen ez hidat képezett a korai mozi és a későbbi időszak között. Tágabb értelemben a korai mozi a direkt megjelenítési eszközök alkalmazása, valamint az különbözteti meg, hogy az alkotók erősen támaszkodtak a fényképészet és a színház hagyományaira. A tipikusan filmes hagyományok az átmeneti korszakban kezdenek el kialakulni, ekkor tesz szert a film a narratív illúzió sajátos formáit létrehozó eszközeire.

A FILMIPAR

Több ország is magának követeli a mozgókép feltalálását, de sok más műszaki találmányhoz hasonlóan a filmnek sincs pontos eredete, születése nem köthető egy bizonyos országhoz vagy személyhez. Egyebek között olyan időben, távoli forrásokból eredeztethető, mint a camera obscurával kapcsolatos 16. századi olasz kísérletek, a 19. század eleji optikai játékok vagy a vizuális megjelenítést a gyakorlatban megvalósító dioráma és panoráma. A 19. század utolsó évtizedében számosan fáradoztak azon, hogy folyamatosan mozgóképeket vetítsenek egy vászonra, így több országban is bemutatták az „első” mozgóképeket az álmélkodó közönségnek: az Egyesült Államokban Edison, Franciaországban a Lumière fivérek, Németországban Max Skladanowsky, Nagy-Britanniában pedig William Friese-Greene. Ám egyiküket sem nevezhetjük a filmmédium elsődleges szerzőjének, mivel a „találmányt” csak a technikai felté-

telek – a fényképezési módszerek tökéletesítése, a vetítógépen való áthaladásra alkalmas egyszerre tartós és rugalmas anyag, a celluloid feltalálása, valamint a vetítógép precíziós gépészeti megoldásai – egyidejű kifejlesztése és felhasználása tette lehetővé.

A filmek stílusának és technológiájuk nemzetközivé válásának ellenére az Egyesült Államok s néhány európai ország megőrizte hegemoniáját a filmgyártásban, -forgalmazásban és -bemutatásban. Kezdetben vitathatatlanul a franciák játszották a legfontosabb szerepet (bár a stilisztikai újítások terén a britek és az amerikaiak felvették velük a versenyt), ők uralták a hazai és a nemzetközi piacot. Első helyen kell megemlíteni a Lumière fivérekét, gyakran, habár talán jogosulatlanul, nekik tulajdonítják a fizető közönségnek tartott első mozgóképvetítést. Auguste és Louis Lumière egy fotócikkeket előállító gyár tulajdonosai voltak, s szabad idejükben fejlesztették ki Cinématographe-nak nevezett kamerájukat, amelyet először 1895. március 22-én mutattak be a Société d'Encouragement à l'Industrie National konferenciáján. Ezt követően kamerájukat továbbra is tudományos célú eszközként népszerűsítették, fényképezési kongresszusokon és tudományos társaságok tanácskozásain állították ki, mígnem 1895 decemberében sor került leghíresebb és legnagyobb hatású bemutatójukra: tíz filmet vetítettek le fizető közönség előtt a párizsi Grand Cafében.

A mozgóképek első bemutatásának pontos datálása attól függ, mit értünk „bemutatáson”: nyilvános előadást zártkörű rendezvényen, vagy fizető közönség előtt; Kinetoscope-ban való megtekintést, vagy vászonra való kivetítést. Mindent összevetve a mozgóképek első bemutatásának időpontja Edison Kinetoscope-jának 1893-beli tökéletesítése és a Lumière fivérek 1895-ös, Grand Café-beli előadása közé tehető.

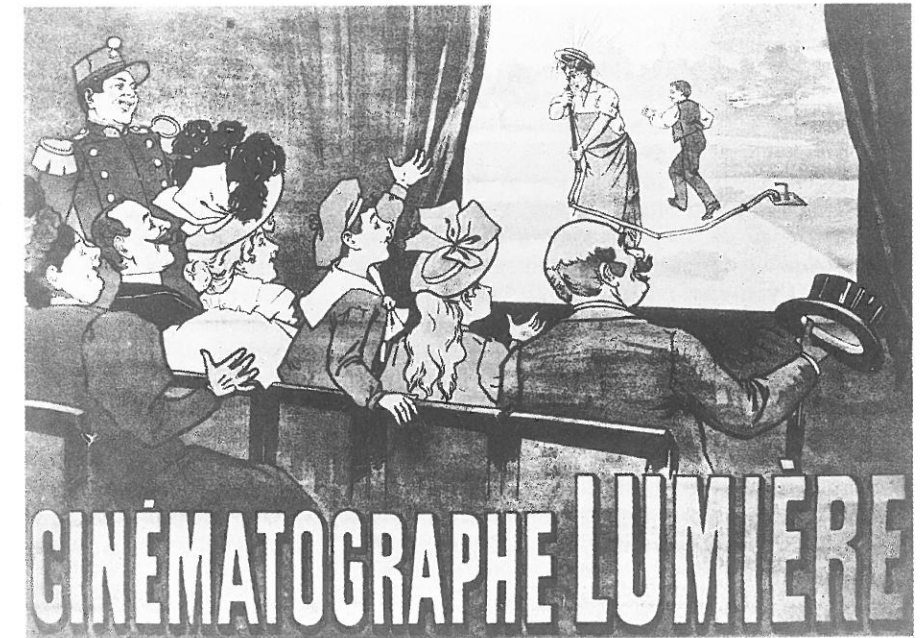
Valószínűleg nem a Lumière fivérek voltak az elsők, akik mozgóképeket vetítettek vászonra fizető közönség előtt, ez a dicsőség minden bizonnyal a német Max Skladanowskyt illeti, aki ugyanezt megette Berlinben, mégpedig két hónappal a Cinématographe nagy visszhangot keltett nyilvános bemutatása előtt. Ám annak ellenére, hogy egy versenytársuk „lekörözte” őket, a jó üzleti érzellemmel rendelkező Lumière fivérek azonnal ismertek lettek egész Európában és az Egyesült Államokban, s beírták nevüket a filmtörténetbe. Ebben kétségkívül közrejátszottak a Cinématographe műszaki jellemzői, amelyek kezdetben számos előnyt biztosítottak a Lumière fivérek számára a piaci versenyben mind a filmkészítést, mind a bemutatást illetően. A viszonylag csekély súlyú (körülbelül 8 kilót nyomott Edison Kinetographjának több száz kilójával szemben), továbbá annak köszönhetően, hogy a készüléket felvevő-, vetítő- és film-előhívó gépként egyaránt lehetett használni, ráadásul nem igényelt elektromos áramot (kézi erővel hajtották és

izzított mész fényével oldották meg a világítást) a hordozható Cinématographe-ot bárhol fel lehetett állítani. A Lumière fivérek egyesült államokbeli működésének első hat hónapja során huszonegy vetítógépésük járta szerte az országban a varietészínházakat a Cinématographe-fal, melynek népszerűsége túlszárnyalta a legfontosabb amerikai versenytárs, Edison Kinetographját.

A Lumière fivérek elsősorban dokumentum-jellegű anyagokat bemutató Cinématographe-ja megalapozta a francia elsőséget, a mozi korai korszakában pedig honfitársuk, Georges Méliès lett a szórakoztató filmek világviszonylatban is egyes számú gyártója. Méliès bűvészként kezdte karrierjét a párizsi Théâtre Robert-Houdinban, ahol laterna magica-képeket iktatott be műsorszámába. A Lumière fivérek néhány filmjének láttán azonnal felismerte az új médiumban rejlő lehetőséget, s tudományosan képzetesebb honfitársaiétól eltérő fejlesztési irányt választott. Vállalkozása, a Star Film 1896-ban kezdett el filmeket készíteni, és már 1897 tavaszára saját stúdiója lett a Párizs melletti Montreuil-ben. Azzal, hogy 1896 és 1912 között százával ontotta a filmeket és 1902-ben forgalmazóirodákat alapított Londonban, Barcelonában és Berlinben, 1903-ban pedig New Yorkban, kis híján sikerült kiszorítania a Lumière fivérekét az üzletből. Népszerűsége 1908-ban csökkenni kezdett, ekkor ugyanis már újfajta szórakozást kínált az átmeneti mozi. 1911-ben bátyja, Gaston Méliès tulajdonképpen már csak westerneket készített egy texasi stúdióban, végül Méliès vállalkozását 1913-ban csődbe juttatták a versenytársak.

E versenytársak közül kiemelkedett a Méliès-t és a Lumière fivérekét egyaránt túlélő Pathé cég, mely a korai időszakban az egyik legfontosabb francia filmgyártóvá fejlődött, és főszerepet játszott abban, hogy a francia dominancia jellemezze a korai mozi piacot. Charles Pathé 1896-ban alapította meg a Pathé Frères vállalkozást, majd agresszív felvásárlási és terjeszkedési politikájával 1902-ben megszerezte a Lumière fivérek szabadalmait, az első világháború előtt pedig a Méliès Filmet. Tevékenységét külföldre is kiterjesztette, s olyan piacokra tört be, amelyek iránt más forgalmazók nem érdeklődtek, így a harmadik világ számos országában gyakorlatilag a mozi szinonimájává tette cégének nevét. Több európai országban filmgyártással foglalkozó leányvállalatokat hozott létre: a Hispano Filmet Spanyolországban, a Pathé-Russe-t Oroszországban, a Film d'Arte Italianót Olaszországban és a Pathé-Britanniát Nagy-Britanniában. 1908-ban kétszer annyi filmet forgalmazott az Egyesült Államokban, mint az összes hazai gyártó együttvéve. A kezdeti francia dominancia ellenére azonban az amerikai stúdiók, köztük elsősorban az Edison Manufacturing Company, az amerikai Mutoscope and Biograph Company of America (1909 után Biograph Company), valamint a Vitagraph Company of America (mindegyiket az 1890-es évek végén alapították) már

A Cinématographe korai plakátja. A vásznon *A megöntözött öntöző* (1895) című Lumière-film kacagató jelenete látható



építették országuk majdani egyeduralmának szilárd alapjait a mozivilágban.

A mozgóképek „feltalálását” előszeretettel kapcsolják Thomas Alva Edison nevéhez, ám a kor ipari gyakorlatának megfelelően, az ő mozgóképek-berendezéseit valójában egy vele együttműködő technikuscsoport készítette a New Jersey állambeli West Orange laboratóriumában. A csoportot vezető angol William Kennedy Laurie Dickson és társai 1889-ben kezdték el mozgóképekkel foglalkozni, és 1893-ra megépítették a Kinetographot, egy működőképes, ám nagyméretű felvevőgépet, valamint a Kinetoscope-ot, egy kukucskálószerű nézőgépet, amelyen keresztül 13–15 m hosszú, összefüggő filmszalag haladt át egy elektromos lámpa és egy lencse között. Kifejlesztették és felépítették továbbá a Kinetograph mérete, súlya és nehézségétől függetlenül szükségesé vált első mozgóképstúdiót, amelyet Black Mariának (Fekete Mária) neveztek el, mert a barakképület alakja hasonlított a köznyelvben így emlegetett korabeli rabszállító kocsikra. Az első amerikai filmszínészek, főként varieté-előadók ebbe a primitív stúdióba jöttek el a közeli New York Cityből, hogy (mozgó)kép készüljön róluk West Orange-ban. A felvételek időtartama tizenöt másodperctől egy percig terjedt, s egyszerűen reprodukáltak különböző előadók színpadi számait, például a híres hastáncos, Little Egypt táncát vagy Sandow, az erőember mutatványát.

Akárcsak a Lumière fivérek, Edison is inkább üzlet-emberi képességeinek, mint műszaki fejlesztéseinek köszönhetően tett szert filmtörténeti kulcspozícióra. Első-

ként az ő vállalata értékesített kereskedelmi méretekben mozgóképek-berendezést, még ha az csak szűk kör, és nem tömegközönség számára készült is. A Kinetograph és a Kinetoscope jogainak birtokában Edison azonnal belevágott a kereskedelmi hasznosítás terveinek megvalósításába, s olyan üzleti megállapodásokat kötött, amelyek révén Kinetoscope-szalonok alakultak az egész országban. Az első New York Cityben nyílt meg 1894 áprilisában. Bérelt utcai üzlethelyiség volt, benne tíz nézőgéppel, amelyek mindegyikében más-más filmet lehetett látni. A mozgó csoda terjesztésének óriási lökést adott, hogy a Black Mariában megörökítették a népszerű bokszbajnokok, Jim Corbett és Pete Courtney hatmenetes ökölpárbaját.

1896 tavaszáig az Edison Company kizárólag Kinetoscope-bemutatásra készített filmeket, ám ahogy elmúlt a Kinetoscope-szalonok újdonsága – és visszaesett a berendezések eladása –, T. A. Edison kénytelen volt felülvizsgálni az egyszemélyes közönség melletti elkötelezettségét. Megszerezte egy olyan vetítógép szabadalmait, amelynek mechanizmusát Thomas Armat és C. Francis Jenkins terveztek, ám nekik nem volt tőlük találmányuk kereskedelmi bevezetéséhez. A képet immár vászonra kivetítő Vitascope-ot Edison neve alatt hirdették, bemutatkozására 1896 áprilisában került sor New York Cityben. Az ekkor levetített hat filmből ötöt az Edison Company, egyet az angol R. W. Paul készített, ez utóbbi volt a *Hullámzó tenger* (Dover) (Rough Sea at Dover). A nézők számára ekkor még nem a mozgóképek tartalma vagy a történet, hanem a mozgás jelentette az

attrakciót. A húsz másodperces, egyenként 13 m hosszú szalagok végeit hurkot képezve összeragasztották, így minden egyes filmet akár féltucatszor is meg lehetett ismételni, s egy éven belül több száz Vitascope-pal tartottak vetítéseket különböző helyszíneken szerte az Egyesült Államokban.

A hőskorszakban Edisonnak két fő hazai riválisa akadt. 1898-ban James Stuart Blackton és Albert Smith, korábban varietések megalapítói a Vitagraph Company of America társaságot – eredetileg azzal a céllal, hogy a saját varietészámokkal együtt bemutatásra kerülő filmeket készítsenek. Ugyanabban az évben a spanyol–amerikai háború kitörése határozottan megnövelte az új mozgóképek népszerűségét, amelyek az olcsó sajtónál és a népszerű képes hetilapoknál jóval érdekesebben közvetítették a háborút. Blackton és Smith kihasználta a helyzetet, és New York Cityben létesített teatéri műtermükben a kubai eseményeket megjelenítő filmeket forgattak. Ez a vállalkozás olyan sikeresnek bizonyult, hogy 1900-ban kiadták első katalógusukat, amelyben eladásra kínálták filmjeiket más bemutatóknak; így lett a Vitagraph az egyik legfontosabb amerikai gyártócég. A kor harmadik kiemelkedő amerikai stúdiója, az American Mutoscope and Biograph Company – mely ma főként arról ismert, hogy 1908 és 1913 között náluk dolgozott D. W. Griffith – 1895-ben alakult a Mutoscope-berendezésekhez való pergetős kártyák készítésére. Amikor W. K. L. Dickson otthagya Edisont és beállt a Biographhoz, szakértelmét felhasználva szabadalmaztattak egy új vetítógépet, hogy versenyre keljenek a Vitascope-pal. A vetített kép minősége egyértelműen jobb lett (csökkent a remegés és a villódzás), így a Biograph hamarosan Edison fő vetélytársai, a Lumière fivérek helyére lépett. 1897-ben a Biograph is elkezdett filmeket készíteni, ám ezekkel gyakorlatilag nem jelenhetett meg a piacon, mert az Edison Company jogi viaskodásba kezdett. Egyértelmű döntés nem született, de a pereskedés egészen 1902-ig húzódott.

A századforduló táján Nagy-Britannia volt a harmadik legjelentősebb filmgyártó ország. Itt először 1894 októberében mutatták be a Kinetoscope-ot. Mivel Edison rá nem jellemző módon külföldön nem tudta elérni készülékének szabadalmaztatását, az angol R. W. Paul törvényesen lemásolhatta a jogvédelmet nem élvező nézőgépet, és tizenötöt felállíthatott a londoni Earl's Court bemutatótermében. Amikor az észbe kapó Edison megkésve, a filmszállítás leállításával igyekezett védeni az érdekeit, Paul válaszul magára vállalta a filmkészítést is, s a szükséges műszaki szakértelmet biztosító Birt Acres bevonásával 1899-ben Észak-Londonban megnyitotta az első brit stúdiót. Egy másik brit filmes, Cecil Hepworth saját londoni kertjében épített fel stúdiót 1900-ban. 1902-re Brighton is a brit filmgyártás fontos központja lett, itt tevékenykedett az úgynevezett brightoni iskola két kulcsfontosságú kép-

viselője, George Albert Smith és James Williamson, mindketten saját stúdiójukban.

Ez idő tájt a gyártás, forgalmazás és bemutatás meglehetősen eltért a későbbi átmeneti korszak gyakorlatától; a filmiparban még nem alakult ki a nagy volumenű tőkés vállalkozásokra jellemző szakosodás és munkamegosztás. Kezdetben a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás egyaránt a filmgyártók kizárólagos fennhatósága alá tartozott. A Lumière cég utazó operatőrei az átalakítható Cinématographe segítségével leforgatták, előhívták, majd levetítették filmjeiket, míg az amerikai stúdiók, például az Edison és a Biograph általában vetítógépet, filmeket és mozigépezést is biztosítottak a fő bemutatóhelyeknek számító varietésszínházak számára. Annak ellenére, hogy az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában és Németországban gyors ütemben nőtt a független vándormutatóványosok száma, filmterjesztés nem létezett. A gyártók a kikölcsonzés helyett inkább eladták filmjeiket; ez a gyakorlat egészen a mozi történetének második évtizedéig gátat vetett az állandó bemutatóhelyek kialakulásának.

A hollywoodi stúdiókat jellemző szigorú munkamegosztással és futószalagszerű gyártással szemben a filmkészítés folyamatát ebben az időszakban a hierarchia helyett valódi együttműködés jellemezte. Az egyik legkiemelkedőbb korai „rendező”, Edwin S. Porter például fizetett mozigépezésként, majd független bemutatóként dolgozott. 1900-ban belépett az Edison Companyhoz, ahol először szerelő volt, majd előlépett gyártásvezetővé. Névleges beosztása ellenére csupán műszakilag felügyelte a forgatást és a vágást, a színészek irányításáért, a színrevitelért és a beállításokért Edison színházi tapasztalatokkal rendelkező alkalmazottai feleltek. Más amerikai stúdiók is hasonlóan szerveződtek. A Vitagraphnál James Stuart Blackton és Albert Smith felváltva állt a felvevőgép előtt, illetve mögött: egyikük szerepelt, a másik forgatott, majd a következő filmben cseréltek. A brit brightoni iskola képviselői amellet, hogy tulajdonosai voltak a gyártócégeknek, operatőrként is dolgoztak, a szintén saját vállalattal rendelkező Georges Méliès pedig a felvevőgép hajtókarjának tekerését leszámítva mindennel foglalkozott: forgatókönyvírással, díszlet- és jelmeztervezéssel, trükkök kidolgozásával, gyakran még táncsal is. Valódi „rendező”, aki a szó mai értelmében a film tényleges leforgatásáért minden vonatkozásban felelős, először valószínűleg a Biograph Company alkalmazott 1903-ban. A szórakoztatófilmek gyártásának növekedése miatt szükség volt olyasvalakire, aki tisztában van a film cselekményének alakulásával és az egyes jelenetek közötti összefüggésekkel.

STÍLUS

Amint azt a rendező szükségessé válása is jelzi, a filmes környezet változásai gyakran megkövetelték a gyártási folyamat átalakítását. Milyenek is voltak valójában az el-

ső filmek? Általánosságban elmondható, hogy a készítőik egészen 1907-ig csak különálló jelenetekkel foglalkoztak, megőrizve a filmbeli esemény (a felvevőgép előtt játszódó jelen) térbeli vonatkozásait. Nem hoztak létre időbeli összefüggéseket vagy történeti okozatiságot filmszerű beavatkozásokkal. A felvevőgépet olyan messzire állították fel a történéstől, hogy teljes magasságában mutassa az emberi testet, továbbá látszódjon a fejek feletti és a lábak alatti tér. A kamerát mozdulatlanul tartották, főként külső felvételeknél, csak alkalmasszerűen állították át, s igen ritkán éltek például a vágás vagy a világítás kínálta lehetőségekkel. Ezt a stílust tabló- vagy prosceniumívű felvételeknek is nevezik, mivel azt a hatást eredményezte, mintha a közönség egy színházi nézőtér első sorának közepéről látná a jelenetet. Emiatt az 1907 előtt készült filmeket gyakran éri az a vád, hogy inkább színház-, mintsem filmszerűek, habár a tablóstílus a korabeli képes levelezőlapok és térhatású fényképek látószögét is kölcsönveszi. A film hőskorában legáltalább anyai ihletet merítették ezekből és más vizuális kísérletekből, mint a színházból.

Mivel az első filmesek elsősorban magával a különálló felvétellel foglalkoztak, nem igazán törődtek a felvételek összekapcsolásával, vagyis a vágással, s nem dolgoztak ki az elbeszélés folyamatosságának felépítésére vagy a néző időbeli és térbeli tájolására szolgáló módszereket. Persze ebben a korszakban is akadt néhány több-beállítással film, bár 1902 előtt csak elvétve. Ennek alapján az 1907 előtti időszakot is két szakaszra lehetne bontani: 1894–1902/03 között többnyire egybeállítással filmek készültek, ezeket ma dokumentumfilmnek nevezhetnénk (akkoriban a franciából átvett szóval aktualitásoknak hívták); 1903–07 között aztán uralkodóvá váltak a több-beállítással szórakoztatófilmek, melyekben egyszerű magyarázó szövegek teremtették meg a beállítások közötti időbeli és oksági kapcsolatokat.

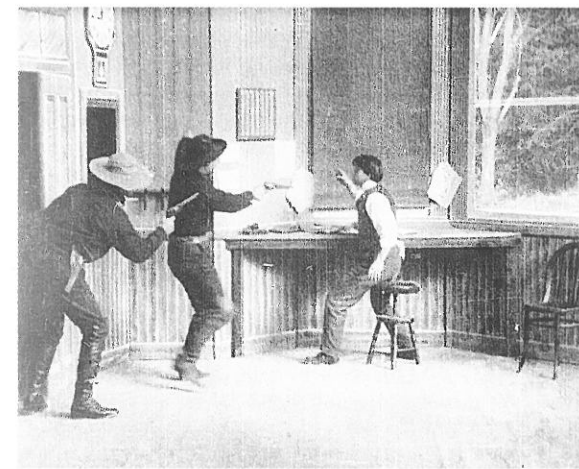
Az 1894 és 1907 közötti korszak számos filmje mai szemmel furcsának tűnhet. Az első filmkészítők előadói stílusa meglehetősen túlzó volt, filmjeiket úgy vezették fel a nézőnek, mint a portékájukat kínáló vásári kikiáltók ahelyett, hogy filmes eszközök mögé rejtőztek volna, mint utódaik tették. A realista regények mindentudó íróitól és a hollywoodi filmtől eltérően a korai film egyetlen nézőpontra szorítkozott az elbeszélésben. Ezért a korai mozi más kapcsolatot jelentett a néző és a vászon között: a közönséget a történetnél jobban érdekelte a vizualitás. A látvány hangsúlyozása ebben az időszakban annyira szembeötlő, hogy számos filmtörténetész elfogadja Tom Gunning (1986) azon megkülönböztetését, miszerint a korai film az „attrakciók mozija”, míg az átmeneti film a „narratív öszszegzése”. Az „attrakciók mozijában” a néző a jelentést nem a filmszerű eszközök értelmezésével, hanem a filmi eseményhez kapcsolódó előzetes információi (a térbeli egység, az esemény felis-

merhető kezdete és vége, valamint a téma ismerete) birtokában fogta fel. Az átmeneti időszakban a filmek egyre inkább megkivánták a nézőtől, hogy a felépített történetet a filmes elbeszélés szabályainak ismerete alapján rakja össze.

1894–1902/03

Az egybeállítással filmek szövegeszközeire a korszak két legkiemelkedőbb francia filmkészítője, a Lumière fivérek és Méliès munkássága szolgáltat példát. A Lumière fivérek által 1895 decemberében bemutatott filmek leg híresebbike a mintegy ötven másodperces *A vonat érkezése* (*L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*). Egy álló kamera az állomásra érkező vonatot, majd a leszálló utasokat mutatja, amíg a legtöbb ember ki nem megy a képből. Állítólag a robogó vonat látványa annyira megrémítette a közönség tagjait, hogy védelmet keresve lebuktak székeik mögé. A Lumière fivérek egy másik filmje, *A munkaidő vége* (*Sortie d'usine*) nem okozott riadalmat. Itt a történéstől jóval hátrébb, az emberek teljes alakján kívül még a magas kaput is befogó, szemmagasságban elhelyezett kamera azt mutatja, hogyan tárul fel a kapu s özönlenek ki az épületből a munkások, akik eltűnnek a kép két szélén. A film nagyjából az utolsó munkás távozásával ér véget. Korabeli beszámolók szerint ezek és más Lumière-filmek nem figyelemfelkeltő események ábrázolásával hozták lázba a közönséget, hanem olyan véletlenül elkapott részletekkel, amelyeket a mai néző szinte észre sem vesz (a levelek lágy mozgása a háttérben, miközben egy gyerek reggelizik; a fény játéka a vízen, ahogy egy csónak kiúszik a kikötőből). Az első filmek közönsége nem történeteket akart látni, határtalanul izgalmasnak találta az élő és élettelen tárgyak mozgásának pusztá rögzítését és reprodukálását.

Jelenet Edwin S. Porter *A nagy vonatrablás* című filmjéből (1903)



A Lumière fivérek azonban egy történetet is bemutatnak a Cinématographe nyilvános debütálásán. A *megöntözött öntöző* (L'Arroseur arrosé) című híres filmben, eltérően legtöbb munkájuktól, amelyben a bemutatott esemény a kamera távollétében is lejátszódott volna, kifejezetten a mozgókép kedvéért vettek fel egy történetet. Egy kertész gyepet locsol, egy fiú rálép az öntözőcsőre, s megállítja a víz áramlását. A kertész erre belenéz a cső végébe, a fiú pedig felemeli a lábát, s az újrainduló víz-sugár telibe találja a kertészt, aki üldözőbe veszi, elkapja, majd elpáholja a fiút. A filmet a korszak szokásos tablószerű stílusában vették fel, egyetlen álló kamerával. A történet egyik csúcspontján a fenyítés elől elmenekülni igyekvő fiú, nyomában a kertésszel kilép a képből, és a vászon két másodpercre üresen marad. Egy mai operatőr elrántaná a kamerát, hogy kövesse a szereplőket vagy átváltana a jeleneten kívüli történetre, ám a Lumière fivérek egyiket sem tettek, így érzékeltették, hogy a filmi esemény térbeliségének megőrzése fontosabb számukra, mint a történet okozatisága, illetve időbelisége.

A Lumière fivérektől eltérően Georges Méliès mindig műteremben forgatott, a történet a kamerához igazította, és filmjei olyan fantasztikus eseményeket jelenítettek meg, amelyek a való életben nem történhetek volna meg. Méliès minden filmje megfelel a korszak szabványos tablóstílusának, de bővelkedik varázslatos megjelenésekben és eltűnésekben. Ezt az operatőrök által történés- vagy pillanatmegállításként (stoptrükknek) nevezett módszerrel érte el, vagyis megállította a felvevőgépet, majd a színészt kiléptette a színról vagy beléptette a színre, aztán újraindította a kamerát, miáltal olyan hatást keltett, mintha a szereplő hirtelen eltűnt vagy éppen ott termett volna. Méliès művei kulcsfontosságúak a korai filmstílus feltételezett színpadiaságáról folytatott vitákban. Korábban úgy gondolták, hogy a történés-leállításhoz nem volt szükség vágásra, ezért azt hangoztatták, hogy Méliès csupán „lefilmezte a színházat”. Az eredeti negatívok vizsgálata azonban felfedte, hogy Méliès az eltűnés-megjelenést valójában összeillesztéssel, vágással érte el. Ezenkívül úgy is manipulált a képpel, hogy egymásra helyezte a beállításokat, s így számos filmje inkább a 19. században kidolgozott fényképezési eljárásokat, mintsem a színházat idéző módon jelenítette meg a teret. Például *A sokoldalú muzsikusk* (L'Homme orchestre, 1900) vagy *A zenebolond* (Le Mélomane, 1903) című filmjei egyetlen (önmagát ábrázoló) kép filmszerű sokszorosításai, amelyeket egyik beállításnak a másikra helyezésével készített.

A filmi tér ilyenén manipulálása ellenére Méliès alkotásai több vonatkozásban is túlzottan színpadiasak, úgy mutatják be a történetet, mintha a színészek színpadon adnák elő – ez az 1907 előtti korszak számos szórakoztatófilmjére is igaz. Nem csak a felvevőgép proscéniumívű perspektívája emlékeztet a színházra, maguk a tör-

ténések is síkszerű játéktérben, festett színpadok előtt zajlanak, mi több, a színészek oldalt vagy csapóajtókon keresztül lépnek be és ki. Méliès egy 1907-es cikkben azzal dicsekedett, hogy stúdiójában olyan színpadon forgat, „amelynek felépítése pontosan megegyezik a színházban találhatóakkal, s amely még csapóajtókkal, színfalnyílásokkal és pillérekkel is el van látva”.

A filmtörténészek közül hosszú éveken át sokan úgy közelítették a Lumière fivérek, illetve Méliès filmjeihez, mint a dokumentum- és a játékfilmkészítés különválásának kiindulópontjához. Tény, hogy Lumière-ék többnyire „való” eseményeket filmeztek, míg Méliès megrendezettek, ám a kortársak értekezései nem tettek ilyen megkülönböztetéseket. 1907 előtt számos filmben keveredtek a ma „dokumentumanyagok” tekintett részek, vagyis a filmkészítőtől független események, valamint a „kitalációk”, azaz a kamera kedvéért kidolgozott események. Vegyük például a korszak kevés több-beállításos filmjei közül a *The Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* ('Czolgosz kivégzése az auburni börtön látképével', Edison, 1901) címűt, amely négy, önálló beállítás összegzése William McKinley elnök gyilkosának kivégzéséről. Az első kettő a börtön környezetének látképét mutatja, a harmadik az elítéltet játszó színészt a cellájában, míg a negyedik rekonstruálja a kivégzést a villamosszékekben. Az ehhez hasonló, kezdetleges műfajú filmeket érdemesebb megvizsgálni a tartalmi hasonlóságok, s nem a fikció és a dokumentumszerűség megkülönböztetése szempontjából.

A századforduló több filmje is tükrözi a korszak érdeklődését az utazás és a közlekedés iránt. A Lumière fivérek említett vonat filmje gyakorlatilag műfajt teremtett, s minden stúdió megjelentette a saját változatát. Volt, amikor álló kamerával vettek fel mozgó vonatot, volt, hogy vonat elejére vagy oldalára szerelték a kamerát, hogy a térbeli mozgás illúziójával elkápráztassák a közönséget. A vonat műfaj összefonódott az egzotikus és ismerős helyszíneket egyaránt bemutató útirajzokkal, s mozgó változatban reprodukálta a korszak roppant népszerű képes levelezőlapjait és térhatású fényképeit. A közéleti események, például a felvonulások, a világkiállítások vagy a nagy temetések bőszes témát szolgáltatottak az első operatőrök számára. Az útirajzok és a nyilvános eseményekről készült „aktualitások” csak egybeállítások voltak, de a gyártók különféle összeállításokat kínáltak, s még a vetítési sorrendre is javaslatokat tettek. Így a mozis egyazon eseményről több felvételt is levethetett, ezáltal teljesebb képet, nagyobb élményt tudott nyújtani nézőinek. Az első filmkészítők népszerű közönségszórakoztató eseményeket, például varietészámokat vagy ökölvívó-mérkőzéseket is reprodukáltak, ezeket viszonylag könnyen fel lehetett eleveníteni a kamera előtt. Az első, 1894-es Kinetoscope-filmeken éppúgy szerepeltek varieté-előadók, köztük gumie emberek, táncosok és

idomított állatok, mint Buffalo Bill vadnyugati show-jának jelenetei. A beállítások önálló egységet alkottak, és így is hozták őket forgalomba, de a mozisok ezekből egész estés műsort is összeállíthattak. 1897-re a filmre vett ökölvívó-mérkőzések elvileg már akár egyórásak is lehetek csakúgy, mint a korai műfajok egy másik legnépszerűbbikét jelentő, a Krisztus életét elmesélő passiójátékok, melyekhez gyakran színtársulatok előadásait vették fel filmre. A passiójáték legfontosabb mozzanatait megörökítő beállításokból összeállított műsor hossza jóval meghaladhatta az egy órát. A filmek egy harmadik csoportja egy beállításból álló rövid, általában humoros történetet beszélt el. Voltak köztük gagfilmek, amelyekben *A megöntözött öntöző*-hoz hasonlóan filmszerű a komikus történet. Ilyen például az *Elopment by Horseback* ('Szöktetés lóháton', Edison, 1891), itt a kedvesét megszöktetni akaró fiatalember összeverekszik a lány apjával. Más filmek a humoros hatást olyan trükkökkel fokozták, mint a pillanatszerű megállítás, a beállítások egymásra helyezése és a visszaforgatás. Erről Méliès filmjei a leghíresebbek, de a trükk megjelenik Porternek az Edison Company számára készített korai filmjeiben, illetve az angol brightoni iskola műveiben is. Ezek a filmek már bonyolultabbak, és esetenként több beállítás szerepel bennük. *A nagy nyelés* (The Big Swallow, Williamson, 1901) első beállítása egy fényképezést mutat, aki éppen le akar kapni egy járókelőt. A második beállítás a fényképező szemszögéből mutatja a jelenetet a fényképezőgép lencséjén keresztül, ahogy a gép felé közeledő járókelő feje egyre nagyobb lesz, s a szája kinyílik. Ekkor a film átvált arra a beállításra, amelyen a fényképező géppel együtt belezuhan a nagy feketeségbe. Végül a járókelő elégedetten rágicsálva elsétál.

1902/03–1907

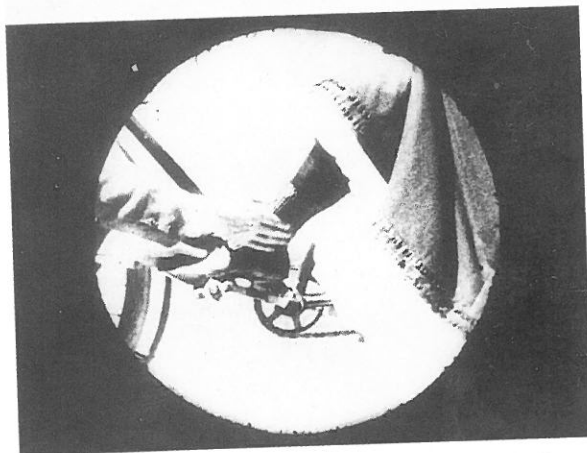
Ebben az időszakban lett elterjedt és nem kivételnek számító forma a több-beállításos film, s a beállításokat már nem önálló, hanem összekapcsolódó jelentésegységekként kezelték. Előfordult azonban, hogy a filmesek egyetlen beállításorozattal ragadták meg és emelték ki a történések csúcspontjait, s nem használtak sem lineáris elbeszélő oklángolást, sem egyértelmű idő- és térbeli összefüggéseket. Az „ attrakciók mozijához” illően a vágás célja inkább a vizuális élmény fokozása, semmint a narráció finomítása volt.

A korszak egyik legkülönösebb vágási technikájával, a keresztvágással egyszerre kívánták megőrizni a filmteret és hangsúlyozni a fontos történetet azáltal, hogy kétszer is megmutatták. 1902 leghíresebb filmje, az *Utazás a Holdba* (Le voyage dans la Lune, Georges Méliès) például egy űrhajó holdraszállását mutatja két beállításban. Az első, az „űrből” készített beállítás az űrhajó a szemén találja el a Holdembert, és annak arckifejezése firtorból grimaszra vált. A „Hold felszínéről” készített má-

sodik beállítás az űrhajó újból leszáll. Ez a két, ugyanazt az eseményt bemutató beállítás a mai nézőt megalapozhatja. A történet ilyenén megismétlésének példája az ugyanebben az évben készült, Edwin S. Porter rendezte *How They Do Things on the Bowery* ('Hogyan mennek a dolgok a Boweryn', Edison Manufacturing Company) című amerikai filmben is látható, amikor egy ingerült pincér kihajítja a számláját kifizetni képtelen vendéget. A belsőben készült felvételen a pincér kidobja a férfit és utánaröpíti a táskáját. Az ezt követő külső felvételen a vendég kirepül az étteremből, s szorosan a nyomában ott repül a táskája is. A *The Widow and the Only Man* ('Az özvegy és az egyetlen férfi', Biograph, 1904) című filmben a párhuzamos vágás segítségével nem a bent és kint játszódó eseményt mutatják be, hanem ugyanazt, csak másodszer közelebből. Az első beállítás a nő elfogadja és elragadtatva megszagolja az udvarlójától kapott virágokat. Majd a ma szokásos illeszkedő vágás helyett – amikor a történet ott folytatódik a második beállításban, ahol az elsőn abbamaradt – egy közelebbi beállítás mutatja a nőt, ahogy megismétli ugyanazt a mozdulatot.

Bár a keresztvágás a felvételek összekapcsolásának gyakori eszköze volt, a korszak filmesei a tér- és időbeli összefüggések megteremtésének más módszereivel is kísérleteztek. Az *Utazás a Holdba* című filmben a holdraszállást követően az elszánt francia kutatók barátságatlan földönkívüliekkel találkoznak. (A földönkívüliek mellesleg hasonlóságot mutatnak azokkal az „ellenséges bennszülöttekkel”, akikkel éppen ez idő tájt találkoztak gyarmataikon a franciák!) A kutatók űrhajójukhoz rohannak, és visszasietnek a Föld biztonságába. Leszállásukat húsz másodpercnyi filmidőben, négy beállításban láthatjuk. Az elsőn a hajó elhagyja a Holdat és eltűnik a kép alján, a másodikon a jármű a kép teteje felől az alja felé halad, majd a harmadikon a kép teteje felől a víz felé mozog, végül a negyedik a víz felszínéről lesüllyed a tengerfenékre. Ezt a képsort nagyjából úgy filmezték le, ahogy azt ma is tennék: az űrhajó mozgása az irány folytonosságának szabályát követi, vagyis a tárgyak, illetve szereplők beállításról beállításra azonos irányban mozdulnak el, következetes mozgással megáll teremtve meg az egyes felvételek közötti tér- és időbeli kapcsolatot. Amíg a mai filmesek közvetlenül vágnak össze a felvételeket, addig Méliès átúsztatva egyik beállítást a másikba – ez az átmenetet teremtő eszköz ma időkihagyást sugallna. Ebből a szempontból a korabeli képsor zavaró lehet a mai néző számára.

A felvételek átúsztatással való összekapcsolása valójában egyáltalán nem volt szokatlan ebben a korszakban, erre Hepworth *Alíz Csodaországban* (Alice in Wonderland) című 1903-as filmjében is láthatunk példát. Egy másik brit filmes, James Williamson, a brightoni iskola képviselője azonban 1901-ben két olyan filmet is készített – *Stop Thief!* ('Állítsák meg, tolvaj!') és *Fire!* ('Tűz



Korai vágás: két szomszédos beállítás G. A. Smith *Mit látunk a távcsőben* (As seen through a Telescope, 1900) című filmjéből. A távcsővön át látott kép (maszkolással állították elő) egy lány bokájának simogatását mutatja, hogy „megmagyarázza” az előző felvételt

van!) –, melyben a történés közvetlen vágásokkal halad beállításról beállításra. A *Stop Thief!*-ben a tömeg egy csavargót üldöz, aki egy darab húst lopott a hentesből, itt a szereplők átlós mozgása jelzi a kapcsolatot az egyes beállítások között; a tolvaj és üldözői a kamera mögött lépnek be a képbe, majd előtte elhaladva lépnek ki a képből. Az a tény, hogy a kamera egészen az utolsó szereplő eltűnéséig a jelenetben marad, rámutat arra, miként szabja meg a szereplők mozgása a vágást. A filmek ezt a vágási eszközt annyira hatékonyan találták, hogy az üldözéses filmek egész műfaja alakult ki. Idetartozik a *Personal* ('Házassági hirdetés', Biograph, 1904), amelyben reménybeli menyasszonyok egy gazdag francia férfit kergetnek. Sok más film is beépítette elbeszélésebe az üldözést, többek között az „első” híres western, *A nagy vonatrablás* (The Great Train Robbery, Edison, 1903),

amelynek második részében a rendőrkülönítmény több beállításon keresztül üldözi a banditákat.

A *Fire!* című filmben Williamson a *Stop, thief!*-ben alkalmazotthoz hasonló vágási stratégiát használ: a rendőr mozgása az első és a második beállítás között, valamint a tűzoltóautók mozgása a második és a harmadik beállítás között tér- és időbeli kapcsolatot hoz létre. Am a negyedik és ötödik beállítás között, ahol más készítőik valószínűleg keresztvágást alkalmaztak volna, Williamson olyan technikával kísérletezik, ami nagyfokú hasonlóságot mutat a ma illeszkedőnek nevezett vágással (összevágással). A negyedik beállítás, egy belső felvétel, az égő ház ablakán kimászó tűzoltót mutat, amint kiment egy lakót. Az ötödik beállítás, az égő ház külső felvétele azzal kezdődik, ahogy a tűzoltó és a kimenekített áldozat előbújik az ablakból. Habár a folyamatosság mai szemmel nézve még „tökéletlen”, az újítás jelentős. A kétségkívül a *Fire!* ihlette *Egy amerikai tűzoltó élete* (Life of an American Fireman, 1902) című filmjében Porter még mindig keresztvágást alkalmaz, amikor egy hasonló mentést mutat be teljes egészében, először belső felvétellel, majd külső szemszögből. Egy évvel később azonban Williamson honfitársa, G. A. Smith már kezdetleges összevágást használ a *The Sick Kitten* ('A beteg kiscicus', 1903) című filmjében: a cicusnak orvosságot adó két gyerek totáljáról vág át a kanalat nyaldosó állat közelijére.

Ebben a korszakban a filmek az elbeszélés megértéséhez szükséges részletek hangsúlyozása helyett a történés terének filmi felosztásával kísérleteztek, elsősorban azzal a céllal, hogy a közelebről felvett képpel nagyobb vizuális élményhez juttassák a nézőt. A *nagy vonatrablás*-ban van egy félközeleli kép (second plan) a törvényen kívüliek vezetőjéről, Barnesről, amint revolverével pontosan a kamerára célozva lead egy lövést. A mai kópiákon általában ezzel zárul a film. Az Edison-katalógus azonban arról tájékoztatta a mozosokat, hogy ez a lövés lehet a film elején vagy a végén is. Az ilyen, az elbeszélés szempontjából nem meghatározott elhelyezésű beállítások eléggé elterjedtek, például a brit Alfred Collins *Raid on a Coiner's Den* ('Rajtaütés egy pénzhamisítótanyán', 1904) című filmje egy közelképpel kezdődik, amelyen három kéz nyúl be különböző irányból: az egyikben pisztoly, a másikban bilincs, a harmadik öklbe szorul. Porter egybeállításos *Photographing a Female Crook* ('Egy női családó kamera ráközelít a grimaszoló aszszonyra, aki így akarja meggátolni, hogy rendőrségi portré készüljön róla.

Még a kitalált történet szereplőjének nézőpontjához közelítő beállítások is, amelyeket ma a gondolatok és érzelmek külső megjelenítéséhez kapcsolunk, inkább szolgáltak akkoriban vizuális élménynyújtás, mint elbeszélő információ céljára. Az újító szellemű brightoni iskolához tartozó G. A. Smith rendezte *Nagyanyó okuláréja*

(Grandma's Reading Glasses, Warwick Trading Company, 1900) című filmben egy kisfiú a nagymama szemüvegén keresztül tanulmányoz egy karórát, egy kanarit és egy cicát, mindezek bevágott közeliken (premier planban) láthatók. Az 1903-as *The Gay Shoe Clerk* ('Az élvhajhász cipőeladó', Edison/Porter) című filmben egy cipőbolti segéd flörtöl a női vevővel. Egy bevágott kép megmutatja, mit láthat a nő bokájából, amint az tantaluzsi kínokat okozva, kacéran fellibbenti a szoknyáját. Ez a bevágott közelkép nem csupán az „attrakciók mozija” által megengedett vizuális élvezetekre példa, hanem arra is, ahogy a korai filmek voyeurként bántak a női testtel. Annak ellenére, hogy elsődleges céljuk nem a narratív cselekményfűzés kiemelése, ezek a beállítások különböznek a *nagy vonatrablás* és a *Raid on a Coiner's Den* motiválatlan közelképeitől, mert hozzárendelődnek a film egyik szereplőjéhez.

Az 1907 előtti „attrakciók mozija” vágási stratégiáinál a vizuális élmény fokozása és nem annyira az összefüggő, lineáris történetmesélés volt az elsődleges cél. Am ezen filmek közül sok egyszerű történeteket is előadott, és a közönség éppúgy kapott narratív élményt, mint vizuálisat. Noha hiányoztak a tér- és időbeli összefüggések és a lineáris elbeszélés alakításának belső stratégiái, az akkori közönség megértette ezeket a mai nézők által összefüggéstelennek érzett filmeket. Az „attrakciók mozija” ugyanis nagymértékben támaszkodott a közönségnek egy adott közeggel kapcsolatos konkrét, illetve közvetett ismereteire. Az első filmek még csak tanulták, miként töltsék meg jelentéssel az új médiumot, de nem dolgoztak légtüres térben. A film gyökerei mélyre nyúlnak a kor gazdag tömegkultúrájában, s kezdetben a szórakoztatás más formáinak narratív és vizuális hagyományaiól táplálkoztak. Az 1907 előtti filmet azzal vádolták, hogy „nem elég filmszerű” és túlzottan színpadias. Méliès-re és kortársaira valóban komolyan hatott a nemdrámai színpadi gyakorlat. A terjengős színdarabok azonban többnyire alkalmatlan modellt kínáltak az egypercesnél is rövidebb filmekkel újtjára indult új médium számára, s csak akkor váltak ihletforrássá, amikor a filmek az átmeneti korszak során hosszabbra nyúltak. Amint azt Edison első Kinetoscope-filmjei szemléletesen bizonyítják, fontos forrást jelentett továbbá az egymástól független számok széles formai választékát nyújtó, a kidolgozott történetek iránt semmi tiszteletet nem mutató variété, ezenkívül az első filmek ötleteket merítettek a melodramából, a (dialógus helyett a vizuális hatásokat hangsúlyozó) pantomimból, a laterna magicából, a képregényekből, a politikai karikatúrákból, az újságokból és a dalokkal illusztrált állóképekből.

A laterna magicának, a diavetítők e korai, kerozinlámpával megvilágított változatának különösen fontos hatása volt a filmekre – a laterna magica ugyanis lehetővé tette „mozgóképek” vetítését, mintát szolgáltatva ezzel

az idő és a tér filmbeli megjelenítésére. A vándormozisok a laterna magica-vetítőknél gyakran használtak rafinált emelőkaros és csigás szerkezeteket a képeken belüli mozgás létrehozásához. A diatartón lassan áthúzott hosszú diák megfeleltek a filmi panorámának, s egyazon lámpás vetítőre szerelt két diatartó segítségével a gépész áttűnt tudott létrehozni a diák gyors váltásával. Két dia alkalmazásával „vágásra” is lehetőség nyílt, ugyanis a gépész távolról közeli, külsőről belső képekre válthatott, illetve a szereplőkről arra, amit a szereplők láttak. Valójában egy laterna magica-bemutatóból ered a *Nagyanyó okuláréja* című film is. A vándormutatványosok, például az amerikai Burton Holmes és John Stoddard rendezte laterna magica-előadások a vonatos és útirajzfilmek elődei voltak: a diaképes illusztrációkat gyakran vágják össze a vonat külső képeivel, a vonaton utazók belső képeivel, valamint a tájról és az érdekesebb eseményekről készített felvételekkel.

A vizuális hagyományok utánzásán túl a készítőik számos filmjüket a közönség által már ismert történetekre alapozták. Edison úgy reklámozta a Porter rendezte *Night before Christmas* ('Karácsonyj', 1905) című filmjét, hogy „híven követi Clement Clarke Moore régi karácsonyi mondáját”. A Biograph és az Edison egyaránt megfilmesítette az *Everybody Works but Father* ('Mindenki dolgozik, csak apa nem') című slágert, a Vitagraph *Happy Hooligan* ('Boldog huligán') című sorozata pedig egy népszerű képregényen alapult, amelynek rajzolt csavargó figurája több New York-i újság vasárnapi mellékletében szerepelt. Sok korai film jelenítette meg bonyolultabb elbeszélések kivonatolt változatát, alkotóik feltehetően közönségüknek a témába vágó előzetes ismereteire és nem annyira az elbeszélés egysége által megkívánt filmes szabályokra támaszkodtak. A *L'Épopée napoléonienne* ('Napoleon eposza', Pathé, 1903–04) Napoleon életét mutatja be egy tablósorozaton keresztül, jól ismert történelmi eseményekre (a koronázásra, Moszkva égésére) és anekdotákra (Napoleon őrt áll az alvó őrség mellett) támaszkodva, ám semmi erőfeszítést nem tesz a tizenöt beállítás lineáris oksági összefüggéseinek érzékeltetésére, illetve narratív megszervezésére. Hasonló módon, az olyan több beállításból álló filmek, mint a *Ten Nights in a Barroom* ('Tíz este egy söntésben', Biograph, 1903) és a *Tamás bátya kunyhója* (Uncle Tom's Cabin, Vitagraph, 1903) csupán ezeknek a közismert és gyakran játszott melodramáknak a csúcspontjait mutatták be, a jeleneteket nem vágási stratégiák, hanem a közönségnek a közbeeső eseményekkel kapcsolatos ismeretei kapcsolták össze. A *Tamás bátya kunyhója* valószínűleg az egyik első inzertes film. Az inzertek, a következő történet összefoglaló címszavak a több-beállításos filmekkel egy időben jelentek meg 1903 és 1904 körül, és láthatóan azt jelzik, hogy a producerek felismerték az inkább belső, mint külső eredetű narratív összefüggés szükségességét.

FILMBEMUTATÁS

A film tudományos és oktatási újdonságként jelent meg, s kezdetben nem volt kereskedelmi jelentősége. Az attrakciót maga a készülék, illetve a mozgás reprodukálása jelentette, és nem egy konkrét film. A mozgóképes berendezéseket számos országban először világkiállításokon és tudományos előadásokon lehetett látni: az Edison Company is az 1893-as chicagói világkiállításra időzítette a Kinetoscope premierjét, de a gépet nem sikerült időben összeszerelni. Mozgóképes berendezéseket az 1900-as párizsi világkiállításon több helyen is bemutattak.

A film gyorsan feltalálta magát a „tömegkultúra” és az „előkelő kultúra” már létező helyszínein, ám kifejezetten filmek bemutatására szolgáló helyiségeket az Egyesült Államokban csak 1905-ben, máshol még később alakítottak ki. Az Egyesült Államokban a filmeket népszerű varietészínházakban mutatták be, amelyek a századfordulóra a tehetős nézőket szórakoztatták, akik negyed dollárt is szívesen fizettek egy délutáni vagy egy esti műsorért. A tanfilmeket is játszó vándormutatványosok saját vetítógépükkel járták az országot, helyi templomokban és operaházakban tartottak előadásokat, s a közönségnek 2 dollárt számítottak fel – ennyiért lehetett bejutni egy show-ra a Broadwayn. Olcsóbb és népszerűbb helyszíneknek számítottak a vásárokon és karnévalokon felállított sátrak, valamint az átmenetileg ki-

bérelt kirakatok, az első állandó mozik, a híres nickelodeonok elődei („nickelnek” az ötcentest hívták, ennyibe került a jegy az olcsó mozikban.) A korai filmek közönsége az Egyesült Államokban meglehetősen vegyes összetételű volt, nem jellemezte egyik társadalmi osztály túlsúlya sem.

Nagy-Britanniában és a legtöbb európai országban, az USA-belihez hasonló körülmények között került sor az első bemutatókra: az elsődleges bemutatóhelyek vásártér, music-hallok, mulatók és használaton kívüli üzlethelyiségek voltak. A vándormutatványosok döntő szerepet játszottak az új médium népszerűségének megalapozásában és abban, hogy a filmek a vásárok fontos attrakcióivá lettek. Mivel a vásárok és a music-hallok zömmel munkásközönséget vonzottak, Nagy-Britanniában és az öreg kontinensen a korai közönség társadalmi osztályok szerinti megoszlás tekintetében jóval homogénebb volt, mint az Egyesült Államokban.

Bárhon, bármilyen közönség előtt került is sor a vetítésre, a mozis ebben az időszakban legalább annyira befolyásolta a film jelentését, mint maga a gyártó. A több beállítás és az inzertek eljövételéig, vagyis az 1903–04-es évekig a gyártó csak a különálló jeleneteket biztosította, a programot a mozis állította össze. Az egyetlen beállítástól álló filmek lehetővé tették, hogy szabadon döntson a vetítési sorrendről, valamint egyéb anyagok, pél-

Egy korai vándormozi: Green Cinematograph-bemutatója Glasgow-ban (1898)



dául vetített diaképek és inzertek beiktatásáról. Voltak berendezések, amelyek egyesítették a filmvetítőt a képvetítővel vagy a laterna magica-diákat vetítő géppel, így a gépész finom átmenetet biztosítva tudott váltani a film és a diák között. New York Cityben az Eden Musée különböző gyártók laterna magicához készült diáiból és húsznál is több filmből különleges műsort állított össze a spanyol–amerikai háborúról. Az elsősorban mozisnak megmaradt Cecil Hepworth a laterna magica-diák és a filmek elegyítését, valamint „a képek kisebb jelenetekké, illetve epizódokká való felfűzését” javasolta úgy, hogy az anyagot kommentárral kössék össze. Miután a vetítőgép továbbfejlesztése megengedte ötven másodpercnél hosszabb filmek bemutatását, a mozisok elkezdtek tizenkét vagy még több filmet összeilleszteni, hogy egy konkrét témával kapcsolatos műsort alkossanak. Nem csupán a látványt manipulálták, hanem különféle hangokkal is kiegészítették a némafilmet, amely a mai közvélekedéssel ellentétben soha nem volt néma. Legalábbis a varietészínházakban minden filmet zene kísért – a nagyzenekartól a szólózenegoráig. A vándormozisok maguk kommentálták az általuk vetített filmeket és laterna magica-diákat, s szavaikkal a gyártó szándékától eltérő jelentést is társíthattak a képhez. Sok mozis hangokkal, zörejjel – patkócsattogással, revolverlövésekkel stb. – is kiegészítette a filmeket, sőt párbeszédet adott elő a vászon mögött álló színészekkel.

Fennállásának első évtizede végére a mozi, ez az érdekes újdonság megtalálta helyét mint az egyre gyorsuló,

frenetikus 20. századi életritmus számos kikapcsolódási formáinak egyike. Ugyanakkor ez a szárnyait még mindig csak bontogató média a formanyelv és a történetmesélés terén továbbra is nagymértékben függött a már létező médiáktól, a némileg elavult, egyénileg vezetett gyártási módszerektől, valamint az olyan, már létező bemutatóhelyektől, mint a varieté és a vásárok. A következő évtizedben azonban komoly lépéseket tett afelé, hogy a 20. század kizárólagos tömegmédiája legyen, immár kiteljesedve saját formai konvencióival, ipari struktúrájával és bemutatóhelyeivel.

Irodalom

- Balio, Tino (ed.): *The American Film Industry*, 1985.
 Barnes, John: *The Beginnings of the Cinema in England*, 1976.
 Bordwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*, 1985.
 Chanan, Michael: *The Dream that Kicks*, 1980.
 Cherchi Usai, Paolo–Codelli, Lorenzo (ed.): *Before Caligari*, 1990.
 Cosandey, Roland–Gaudreault, André–Gunning, Tom (ed.): *Une invention du diable?*, 1992.
 Elsaesser, Thomas (ed.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, 1990.
 Fell, John L.: *Film before Griffith*, 1983.
 id.: *Film and the Narrative Tradition*, 1986.
 Gunning, Tom: *„The Cinema of Attractions”*, 1986.
 Holman, Roger (ed.): *Cinema 1900–1906: An Analytic Study*, 1982.
 Low, Rachel–Manvell, Roger: *The History of the British Film, 1896–1906*, 1948.
 Musser, Charles: *The Emergence of Cinema*, 1990.
 id.: *Before the Nickelodeon*, 1991.

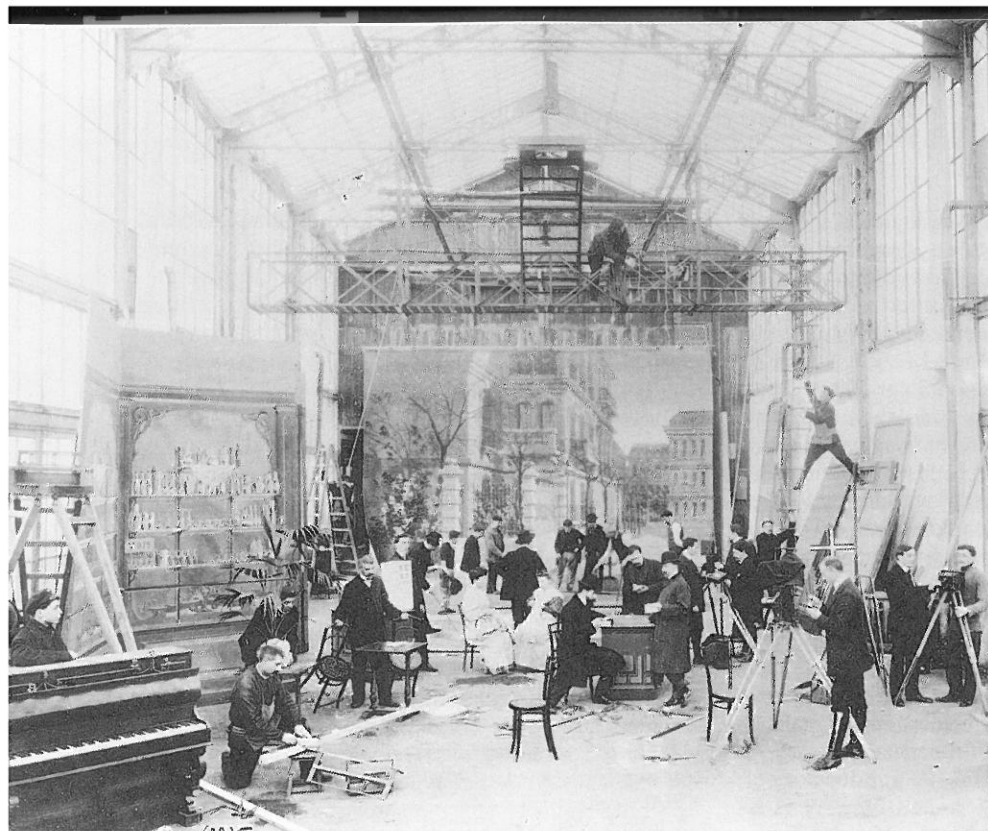
Az átmeneti mozi

ROBERTA PEARSON

1907 és 1913 között az Egyesült Államok és Európa filmipara másolni kezdte az akkori kapitalista ipari vállalkozásokat. A gyártás, a forgalmazás és a bemutatás szétválásával felgyorsult a szakosodás, habár egyes gyártók, különösen az Egyesült Államokban, megpróbálták magukhoz ragadni a teljes iparág oligopóliumszerű irányítását. A filmek hosszabbak lettek, a mozisok egyre több filmet követeltek, hogy folyamatosan újdonságokkal tudják ellátni közönségüket, tehát szükségessé vált a gyártási folyamatok szabványosítása, akárcsak a munkamegosztás tökéletesítése és a filmmel kapcsolatos jogszabályok kialakítása. Az állandó bemutatóhelyek kialakítása elősegítette a forgalmazás és bemutatás megszervezésének ésszerűsítését és nyereségesebbé válását, ami stabilabb alapokra helyezte az iparágat. A legtöbb országban az első mozik csak kicsiny közönséget tudtak befogadni, ezért a mozisok rövid filmeket mutattak be, hogy

több előadást tudjanak tartani, és gyakori volt a műsorváltás. Mindez arra ösztönözte a gyártókat, hogy rövid szabványfilmeket készítsenek az állandó kereslet kielégítésére. A keresletet élénkítette a színházi modellen alapuló sztárrendszer létrehozása is, ami garantálta az újonnan kialakuló tömegközönség kitartó ragaszkodását.

Az átmeneti korszak filmjeit gyakran „a narratív összegzés mozija” összefoglaló néven említik. Ezek az alkotások már nem támaszkodtak a nézők kiegészítő ismereteire, inkább filmes eszközök alkalmazásával teremtettkék meg az elbeszélés belső összefüggéseit. Az átlagosan 15 perces filmek szabvány tekercshossza elérte a 300 métert, s ezekben az években jelent meg az egyórás vagy még tovább tartó, úgynevezett egész estés vagy nagyjátékfilm (feature film). „A narratív összegzés mozijának” kialakulása egybeesett a filmnek a kulturális szférához való közeledésével, illetve annak elismerésé-



A Pathé Frères üvegtetejű stúdiója Vincennes-ban (1906)

vel, hogy a film az első valóban tömegmédiium. Az állami és a polgári szervezetek nyomására a gyártóvállalatok belső cenzúrával és más stratégiákkal reagáltak, melyeknek köszönhetően a mozi és a filmipar egyaránt bizonyos társadalmi elismertségre tett szert.

FILMIPAR

Az első világháború előtt az európai filmipar uralta a nemzetközi piacot, Franciaország, Olaszország és Dánia volt a legerősebb exportőr. Az Egyesült Államokba és Európába importált filmek 60-70 százaléka volt francia. A Pathé, a legerősebb francia stúdió a viszonylag csekély hazai kereslet miatt agresszív terjeszkedésre kényszerült. Irodákat alapított a világ nagyvárosaiban, s utazó ügynökei révén értékesítette a filmeket és a berendezéseket. Végül azokban az országokban, amelyek csak egyetlen filmvállalatot tudtak eltartani, a Pathé birtokolta a piacot.

Amerikában még a viszonylag sikeres gyártóknak is meg kellett küzdeniük az erős európai versenytársakkal, ugyanis az átmenet éveinek fellendülése ellenére az Egyesült Államokban vetített filmek nagy százaléka még mindig Európából érkezett. A Pathé 1904-ben nyitotta meg amerikai irodáját, 1907-re pedig más külföldi cégek, köztük britek és olaszok is szilárdan megvetették lábukat az amerikai piacon. Termékeiket sokan forgalmazták a Kleine Optical Company-n keresztül, amely ezekben az években a külföldi filmek legfőbb importőrének számított az Egyesült Államokban, és kiemelkedő szerepet játszott a hosszabb játékfilmre való áttérésben. 1907-ben a francia cégek – köztük a Pathé – kezükben

tartották az amerikai piacot, amelyen más európai országokkal osztoztak: ebben az évben az Egyesült Államokban forgalomba hozott 1200 film közül csupán mintegy 400 készült belföldön. Az amerikai filmipar is felfigyelt erre, és az 1907-ben indult *Moving Picture World* folyóirat révén megszülető filmes szaksajtó gyakran panaszkodott az importfilmek gyengébb minőségére, az aktuális témákkal foglalkozó filmeket pedig elbeszélésük érthetlensége, és ami még ennél is rosszabb, amerikaiatlan moráljuk miatt kritizálta.

A filmforgalmazás ésszerűsítése érdekében tett (egyik) korábbi lépés váratlanul a nyereség növekedését eredményezte, és ennek következtében az amerikai gyártók kezdetben a belföldi piacra koncentráltak. Ez idő tájt azonban nemzetközi méretű terjeszkedési kampányba fogtak, s 1914-ben elhódították az első helyet a világháború kitörésének következtében megingott európai filmipartól. 1907-ben a legfontosabb amerikai cégek közül elsőként a Vitagraph alapított tengerentúli forgalmazóirodákat, majd 1909-ben más amerikai gyártók is képviselőket hoztak létre Londonban, ami egészen 1916-ig az amerikai forgalmazás európai központja maradt. A brit filmipar elfogadta a gyártás területén kialakult amerikai dominanciát, s a gyártás helyett a forgalmazásra és a bemutatásra összpontosított. A Nagy-Britanniában bemutatott filmeknek legalább a fele amerikai volt, a többi túlnyomórészt olasz és francia importból érkezett. Az amerikai filmek második leginkább nyereséges piacát Németország jelentette, ahol szintén nem alakult ki saját filmipar. A háborút megelőző években arra már nem fu-

totta az amerikai cégek erejéből, hogy az erős francia és olasz filmiparral ezek hazájában is versenyre keljenek. Amerikai filmeket Európán kívül is forgalmazták, ám ez nem mindig a gyártó stúdióknak hozott hasznot: egyes vállalatok ugyanis brit forgalmazóikra ruházták át nemcsak a brit szigetekre és az öreg kontinens egyes országaira, hanem a brit gyarmatokra szóló terjesztési jogokat is.

Ez idő tájt az amerikai filmgyártás főként a keleti parton zajlott, bár működött egy-két chicagói kirendeltség, néhány vállalat pedig alkalmasszerűen forgatott a nyugati parton, sőt külföldi helyszíneken is. A legfontosabb amerikai filmvállalatok közül három központjának New York City adott otthont: az Edisonnak Bronxban, a Vitagraphnak Brooklynban, a Biographnak a manhattani show-business negyedének szívében, a Tizennegyedik utcában épült stúdiója. Más társaságok – köztük a Solax és az American Pathé – stúdiói a Hudson folyó túloldalán, a New Jersey állambeli Fort Lee-ben álltak, amely számos New York-i székhelyű társaságnak is elsődleges külső helyszínéül szolgált. Az Edison Company 1903-as filmje, *A nagy vonatrablás* csupán egy volt a környéken forgatott számos Jersey-western közül. Némely helyszíneket egyébként annyira kihasználták, hogy egy korabeli anekdota szerint egyszer két társaság egy időben forgatott Fort Lee-ben ugyanazon kerítés két oldalán, a kapun pedig megosztottak... Chicago idővel a Selig és az Essanay stúdiók, valamint George Kleine forgalmazóvállalatának központja lett. Télen több stúdió forgatócsoportokat küldött Kaliforniába, hogy kihasználják a kedvező időjárást, a változatosabb helyszíneket és a jobb forgatási körülményeket. Bár a Selig már 1909-ben állandó stúdiót alapított Kaliforniában, Los Angeles csak az első világháború után vált az amerikai filmipar fellegetyarává.

1903 körül a filmkölcsonzés elterjedése alapvető változásokat hozott a forgalmazási gyakorlatban, ez pedig radikálisan megváltoztatta a bemutatás módjait. Az állandó vetítési helyszínek létrehozása, az olcsó ötcentes mozik, a nickelodeonok 1906-ban kezdődött elszaporodása egyre nyereségesebb üzletté tette a filmipart, s ezen felbuzdulva sok gyártó csatlakozott az Edisonhoz, a Biographhoz és a Vitagraphhoz. Eddig a társaságok inkább eladták, mintsem kölcsönözték filmjeiket a mozisoknak. Ez jó megoldás volt a közönségüket show-ról show-ra váltogató vándormozisok számára, de gátolta az állandó bemutatóhelyek kialakulását. Mivel a mozik visszatérő közönsége egy bizonyos környékről verbuválódott, a tulajdonosoknak gyakran kellett frissíteniük a műsort, hogy becsábíthassák a nézőket. Ehhez azonban meg kellett vásárolniuk a filmek tömegét, amit csak kevesen engedhettek meg maguknak. A megoldást a kölcsönzők jelentették, amelyek a filmeket megvették a gyártóktól, majd kikölcsönözték a mozisoknak, így létrejöttek az állandó bemutatóhelyek, és nőtt a médium népszerűsége. A vetítőgépek továbbfejlesztése is kedvez-

zett az állandó bemutatóhelyek létesítésének, hiszen a mozisoknak már nem kellett a gyártó társaságok által küldött vetítőgépezszekre hagyatkozniuk.

1908-ra az új médium soha nem látott virágkorát élte, minden utcasarkon nickelodeonok nyíltak, és ezek városi közönségén kitört a „nickelőrület”. Maga a filmipar is megzavarodott. Az egymással szomszédos nickelodeonok ugyanazoknak a filmeknek a kikölcsönzéséért, illetve ugyanazokat a filmeket kikölcsönözve egyazon közönségért versenyeztek, egyes gátlástalan kölcsönzők pedig nem ártottak olyan régóta forgalomban levő filmeket szállítani a mozisoknak, amelyeken esőszerű karcok homályosították el a képeket. Egyébként a kölcsönzők és a mozisok ekkorra már azzal fenyegették a gyártókat, hogy magukhoz ragadják a filmipar gazdasági irányítását. Mi több, az új médium gyors elterjedése, a munkásokkal és bevándorlókkal tapasztalható összekapcsolódása miatt aggódó civil hatóságok és magánkezdeményezésű reformcsoportok sürgetni kezdték a filmcenzúrát és a nickelodeonok működésének szabályozását.

1908 végén a gyártók az Edison és a Biograph társaságok vezérletével megkísérelték stabilizálni a filmipart, és megvédeni saját érdekeiket. Létrehozták a Motion Picture Patents Companyt (MPPC), közismertebb nevén a Trösztöt, amely a filmipar oligopóliumszerű irányítása érdekében tömörítette a legfontosabb amerikai gyártókat és az Egyesült Államokban forgalmazó külföldi cégeket. Az Edison és a Biograph mellett tagjai sorában szerepelt a legnagyobb amerikai gyártó, a Vitagraph, továbbá a Selig, az Essanay, a Méliès és a Pathé, valamint a Kleine, a connecticuti székhelyű Kalem és a philadelphiai Lubin. Az MPPC hatalma a filmnyersanyagok, a felvevőgépek és a vetítőgépek – többnyire az Edison és a Biograph társaságok tulajdonában lévő – összes szabadalmainak együttes birtoklásából származott. Bár az említett két társaság a Biograph alapítása óta szüntelenül pereskedett, egyezségük lehetővé tette, hogy országnézőt követeljenek maguknak a Tröszt nyereségéből annak ellenére, hogy akkoriban ők termelték a legkevesebbet az amerikai gyártócégek közül.

Az MPPC tagjai megállapodtak filmjeik lábankénti szabott árában, és szabályozták az új filmek forgalomba hozatalát: előre kidolgozott útvezetés szerint minden stúdió hetente egy-három tekercest adhatott ki. Az MPPC nem a forgalmazó és a bemutató intézmények nyílt tulajdonba vételén keresztül érvényesítette fölényét, inkább abból indult ki, hogy a kölcsönzőknek és a mozisoknak szükségük van az MPPC – kizárólag licenc birtokában megszerezhető – filmjeire és vetítőberendezéseire. Az engedéllyel rendelkező kölcsönzőknek és közvetlen megvásárlás helyett bérelniük, bizonyos idő letelté után pedig kötelezően vissza kellett szolgáltatniuk a filmeket. Ezekről a kölcsönzőktől a Tröszt filmjeit kizárólag engedéllyel rendelkező mozisok vehették bér-

Asta Nielsen

(1881–1972)

A *bánatos utca* (1925) bemutatása után Asta Nielsent tartották a legnagyobb tragikának Sarah Bernhardt óta. Hírnevét azonban már tizenöt évvel korábban megalapozta első filmszerepe: a szexuális kötődésről és szenvedélyről szóló *A züllés útján* (1910). Ebben látható az erotikus „gaucho” tánc, melyben a cirkusz világába elcsábult fiatal nevelőnőt alakító Nielsen ostorral kötözi meg szeretőjét a színpadon, miközben provokatívan köré fonja a testét. *A züllés útján* kirobbanó sikert aratott, és Nielsen egyik napról a másikra a mozi első nemzetközi csillaga lett, akit Moszkvától Rio de Janeiróig ünnepeltek. Alakítására olyan emberek voltak kíváncsiak, akik addig egyáltalán nem tekintették komoly művészi formának a filmet.

A dán munkáscsaládban született Nielsen színházi szerepekkel kezdte pályáját. Így találkozott *A züllés útján* producerével és rendezőjével, Urban Gaddel, későbbi férjével. A házaspár Berlinbe költözött, ahol a két évti-



zed alatt majdnem hetvenöt filmet készítő Nielsen a német mozi egyik legnagyobb sztárja lett.

1910 és 1915 között több mint harminc filmben dolgozott együtt Gaddal, s ez meghatározta alakításainak stílusát pályafutása első szakaszában. A korai filmekben érzékisége intelligenciával, leleményességgel, fiús alkata agilitással párosult. Kifejező arca és mozdulatai közvetlennek és mainak tűnnek, különösen ha összehasonlítjuk a korabeli filmek szereplőinek gyakorta eltúlzott gesztusaival. Erőteljes és vékony alakja, drámai, szuggesztív jelmezekkel kiemelt nagy, sötét szeme révén meggyőzően tudott átlépni osztályok, sőt nemek közötti határokat is. Felváltva volt előkelő társasági hölgy, cirkuszművész, takarítónő, festőmodell, szüfrazsett, cigánylány, újságíró, gyermek (*Angyalka*, 1913), bandita (*Zapata bandái*, 1914) és *Hamlet* (1920). Olyan öntudatos, a hagyományokkal szakító nők megformálásával tűnt ki, akik szabadulni akarnak az osztály- és nemi szerepek fojtogató hálójából. Mindenki máson túltett belső konfliktusokat kifejezni képes, egyedien filmszerű, visszafogott stílusával. Ünnepektől természetessége mélyreható tanulmányok eredménye: önéletrajzában leírja, miként tanulta meg színészi játékát továbbfejleszteni önmaga vásznon kinagyított mását megfigyelve.

Kulcsszerepet játszott abban, hogy az első világháború után a német film eltávolodott a rá jellemző naturalizmustól. Nielsen pszichológiai konfliktusokat ábrázoló technikájához hozzátartoztak a bezártság és a korlátozottság érzését kifejező, stilizált taglejtések. Spontaneitása idővel alábbhagyott, egyre ritkábban mutatta magával ragadó mosolyát – múltjának keserű emlékeztetőjeként. A felszínes, fiatalabb férfiakhoz való szenvedélyes ragaszkodással megátkozott, magukat váddal illető, korosodó asszonyszerepei megformálását (*A bánatos utca*; *Egy utcalány végzete*, 1927) csak úgy értékelhetjük helyesen, ha összevetjük Nielsen korábbi, a társadalmi kötöttségek ellen küzdő fiatalasszonyokat megtestesítő játékával.

JANET BERGSTROM

FONTOSABB FILMEK

(Eltérő jelzés hiányában a rendező Urban Gad)
A züllés útján (Afgrunden, 1910); *Der fremde Vogel* (Az idegen madár', 1911); *Die arme Jenny* (A szegény Jenny', 1912); *Das Mädchen ohne Vaterland* (A hazátlan leány', 1912); *Die Sünden der Väter* (Az apák bűnei', 1913); *A szüfrazsett* (Die Suffragette, 1913); *Die Filmprimadonna* (Filmprimadonna', 1913); *Angyalka* (Engelien, 1913); *Zapata bandái* (Zapatas Bande, 1914); *Első lépcső* – hátsó lépcső (Vordertreppe und Hintertreppe, 1915); *Weisse Rosen* (Fehér rózsák', 1917); *Mámor* (Rausch, Ernst Lubitsch, 1919; nem maradt fenn kópia); *Hamlet* (Svend Gade, 1920); *Vanina* (Vanina Vanini, Arthur von Gerlach, 1922); *Erdgeist* (A föld szelleme', Leopold Jessner, 1923); *A bánatos utca* (Die freudlose Gasse, G. W. Pabst, 1925); *Egy utcalány végzete* (Dirnentragödie, rendező: Bruno Rah, 1927).

IRODALOM

Allen, Robert C.: 'The Silent Muse', 1973.
Bergstrom, Janet: 'Asta Nielsen's Early German Films', 1990.
Seydel, Renate-Hagerdorff, Allan (ed.): *Asta Nielsen*, 1981.

Asta Nielsen

be. Az MPPC állítólag ellenőrizte a munkavédelmi és higiéniai előírások betartását a vetítőtermekben, továbbá a szabadalmi oltalom alatt álló vetítőgépek után hetente jogdíj fizetésére kötelezte a mozisokat. A Tröszt rendelkezései azonnal éreztették hatásukat, s a külföldi versenytársak nagyrészt kiszorultak a piacról. 1909 végére a forgalomba hozott filmeknek már csak kevesebb mint a felét tette ki az import, és ez az arány folyamatosan csökkent. A Tröszt kizáró taktikája előítéletet ébresztett a külföldi filmekkel szemben, ami az amerikai piac számára elfogadhatóbb „klasszikus” témák, például történelmi mondák feldolgozására, irodalmi adaptációk készítésére ösztönözte az európai stúdiókat. Ennek a megközelítésnek lett az úttörője az MPPC prominens tagjává előlépett Pathé, amikor 1908-ban az amerikai kölcsönzők első számú ellátójaként magasabb európai kultúrát importált Amerikába *film d'art* (művészi film) formájában.

Az MPPC 1910-ben General Film Company néven külön forgalmazócéget alapított, amely a hollywoodi stúdiókat előrevetítő kereskedelmi gyakorlatot folytatott. Az állandó megrendelések (a csomaglekötés egy korai formája) és a zónaelőírások bevezetésével elejét vették a felesleges versengésnek, ugyanis meghatározták, hogy egy adott földrajzi területen belül mely mozisok mutathattak be egy adott filmet. A már régebben forgalomban lévő filmeket olcsóbban bérbe lehetett venni, míg az újonnan forgalomba hozottakért magasabb kölcsönzési díjat kértek. Ezzel megkezdődött a premiermozik, illetve a régebbi és kevésbé drága filmeket bemutató helyek különválása (ami a majdani stúdiórendszer egy másik ismérve).

A Motion Picture Patents Company 1915-ig maradt fenn jogi személyként, amikor a trösztellenes Sherman-törvény rendelkezései értelmében megfosztották szabadalmi jogaitól. A Tröszt befolyása azonban *de facto* már 1912-ben, *de jure* feloszlása előtt megszűnt, mi több, egyes tagjai ekkorra már az amerikai filmipar régi gárdáját alkották. A kedvezőtlen bírósági döntést követően megszűnt MPPC-tagvállalatok helyére a hollywoodi nagymogulok vállalatai léptek, akik közül kezdetben sokan éppen azzal erősítették meg pozíciójukat a filmiparban, hogy ellenálltak a Tröszt monopolisztikus hatalomgyakorlási kísérleteinek.

Az MPPC rövidlátó taktikája, hogy kiszorítsa az üzleti versenyből a vele nem társuló forgalmazókat és mozisokat, saját bukásához vezetett, ugyanis létrejött a „független” gyártók erős csoportja, akik ellátták az engedéllyel nem rendelkező kölcsönzőket és nickelodeonokat. 1909 végén a filmüzetbe forgalmazóként bekerülő Carl Laemmle, aki szintén nem tudott filmeket szerezni az MPPC-től, megalapította saját gyártócéget, az Independent Moving Picture Companyt. Az év végére az IMPC heti két tekercs saját, valamint két tekercs olasz (egy-egy Itala- és Ambrosio-) filmet hozott forgalomba, s ez a tel-

jesítmény vetekedett a leghatalmasabb trösztös társaságokéval. Laemmle az ellenzék élére állt, cége, az IMPC pedig – Universal néven – a hollywoodi némafilmkorszak egyik legnagyobb stúdiójává terebélyesedett. Addigra már számos további független producer is beszállt a ringbe: a jelentősebbek között volt a Centaur Film Manufacturing Company, a Nestor Company, valamint Thomas Ince első munkaadója, a New York Motion Picture Company. A Thanouser Companyt 1910-ben színházának állandó társulatából alakította meg Edwin Thanouser, aki irodalmi és színházi adaptációkra szakosodott. 1910-ben, az MPPC-hez tartozó General Film Company alapításának évében a függetlenek összefogtak a Tröszt ellenében. Egyesülésük forgalmazói ágazata, a Motion Picture Distributing and Sales Company a Tröszt gyakorlatát utánozta, szabályozta a forgalomba hozatal időpontjait és a filmek lábban (1 láb = 30,48 cm) meghatározott, egységnyi hossza szerint számított árat, továbbá bevezette az állandó megrendelést a kölcsönzők és a stúdiók, illetve a mozisok és a kölcsönzők között.

E lépés megtétele után a függetlenek már csak nevében maradtak függetlenek, és 1911-re az Egyesült Államok filmiparát két rivális hatalmi csoport tartotta ellenőrzése alatt. Bizonyos kutatókkal ellentétben hiba volna azt feltételeznünk, hogy a Trösztnek konzervatív üzletpolitikája és az új ötletekkel, például az egész estés filmmel és a sztárrendszerrel szembeni ellenállása miatt kellett szembesülnie végzetével, hiszen épp egy MPPC-tag, a Vitagraph készített sokat az első többtekerces amerikai filmek közül. Ugyanígy nem igaz, hogy az 1910-ben Florence Lawrence-t favorizáló IMP-főnök, Carl Laemmle kényszerítette volna a többi gyártót a színházi sztárrendszer lemásolására, hiszen az MPPC vállalatai már korábban is szerződtek népszerű színészeket, sőt nem voltak restek saját csillagokat nevelni.

1908 előtt azonban a körülmények még nem kedveztek a filmes sztárrendszer kialakulásának. Kezdetben a legtöbb filmszínész színházaknál is vendégszerepelt, de egy társaságnál sem maradtak meg annyi ideig, hogy sztárként lehetett volna őket hirdetni. Ez a helyzet 1908-ban változott meg, amikor a stúdiók állandó társulatokat kezdtek szervezni. A nickelodeon-korszak elején a közönség inkább a stúdiók márkajelzéséhez ragaszkodott, és nem a színészekhez, hiszen a szereplők körülbelül 1909-ig olyan messze álltak a felvevőgéptől, hogy a vásznon nem lehetett felismerni a vonásaikat. A legtöbb vállalat – trösztös és független egyaránt – egészen 1910-ig ellezte a sztárrendszert, mert attól tartottak, hogy az felborítja a hatalom gazdasági egyensúlyát (ez bizonyos fokig be is következett). A legnépszerűbb színészek némelyikével leszerződött Biograph Company például 1913-ig nem fedte fel színészeinek nevét. Az MPPC más tagjai azonban már 1909-ben világgá kürtölték, hogy színházi sztárokat alkalmaznak: az Edison Company Cecil

Spooner kisasszony nevével hirdette Twain *Koldus és királyfi* (The Prince and the Pauper) adaptációját, a Vitagraph pedig feliratot szúrt be *Twist Olivérjébe* (Oliver Twist), amelyből kiderült, hogy Elita Proctor kisasszony játssza Nancy Sikest. A filmszillagok népszerűsítésének gépezete igazán a következő évben indult be, amikor a Kalem kirakatkártyákat helyezett el a nickelodeonokban állandó társulatának reklámzására. Más társaságok is felvették a kesztyűt, s fényképeket osztogattak a rajongóknak és a mozisoknak filmszillagjaikról, akiket személyes fellépésekre, közönségtalálkozókra is elküldtek. A korszak legnagyobb amerikai sztárjai az IMP-s (korábban Biographos) Florence Lawrence, a Vitagraphos Florence Turner és Maurice Costello, no és persze a Biographos Mary Pickford voltak. Más országokban is előtérbe kerültek a főszereplők, még inkább főszereplőnők. A dán Asta Nielsen hazai és német filmekben is tündökölt, Itáliában pedig olyan divák csillogtak az olasz produkciókban, mint Francesca Bertini vagy Lyda Borelli.

1907–1908 táján, az amerikaihoz hasonlóan, a francia filmipar is saját lábára állt. A film ekkor már nem a francia képzés szegény, lenézett rokona, hanem a fő tömegszórakozás, amely veszélyezteti az olyan hagyományos formák népszerűségét, mint a színház. A médium megnövekedett jelentőségére következtethetünk a párizsi mozik számának alakulásából is – 1906-ban még csak tíz, 1908-ra már nyolcvanhét működött –, s még ebben az évben mozgóképekkel foglalkozó, rendszeresen jelentkező újságrovat indult. Továbbra is a Pathé maradt a vezető stúdió, egyetlen komoly hazai vetéltársának a Léon Gaumont által 1895-ben alapított Gaumont társaság számított. Teljesítményét és nemzetközi szerepét tekintve elmaradt a Pathé mögött, viszont 1905 és 1915 között világviszonylatban is övé volt a legnagyobb stúdió. A Gaumont azzal is kitüntette magát, hogy alkalmazta Alice Guy-Blaché-t, az első női rendezőt, aki később férjével, Herbert Blaché-val megalapította a Solax Companyt. A Gaumont legjelentősebb rendezője a detektív-történetekre szakosodott Louis Feuillade. Leghíresebb sorozata, az 1913–1914-ben készült *Fantomas* (Fantómas) egy mesterbűnözőről, valamint végzetéről, egy nyomozóról szóló népszerű regénysorozaton alapult. A *Fantomas* kasszasikere folytán a Gaumont átvette az ország vezető stúdiójának szerepét a Pathétól, de ekkor már küszöbön állt a világháború, mely a nemzetközi piacon véget vetett a francia uralomnak.

Az olasz filmipar viszonylag későn startolt, és kezdetben a Lumière fivérek uralták. Az arisztokrata marchese Ernesto Pacelli és barone Alberto Fassini által alapított Cines Company 1905-ben építette fel az ország első stúdióját, amely a némafilmkorszak egyik legjelentősebb gyártója lett. A kor híres színművészt, Carlo Rosaspinát szerepeltető első olasz kosztümös film, a *La presa di Roma* ('Róma elfoglalása', 1905) elkészítésével a Cines meg-

adta a hazai filmipar alaphangját. Indulásakor a Cines főként vígjátékokra, kortárs melodramákra és aktuális eseményekre összpontosított, s 1906-ban hatvan játékfilmet és harminc híradót készített. Az olasz filmipar fellendülése 1907-re tehető, ekkor a gyártás és a bemutatás egyaránt virágkorát élte. A Cines stúdiót épített Rómában, egy másik jelentős vállalat, a Torinóból irányított Ambrosio és több más gyártócég pedig Milánóban. Ebben az évben az ország 500 mozijának teljes kasszabevétele 18 millió lírára rúgott.

Lenyűgöző történelmi filmjeiknek köszönhetően a stúdiók megerősítették pozícióikat, s 1908-ra az olasz filmipar versenyképessé vált a nemzetközi piacon Franciaország és az Egyesült Államok mellett. A *Pompeji utolsó napjai* (Gli ultimi giorni di Pompei) című Ambrosio-film első változata elindította a kosztümös drámák divatörületét, s egymás után készültek a római történelemmel foglalkozó, illetve olasz irodalmi remekműveket adaptáló filmek: *Julius Caesar összeesküvése* (Giulio Cesare, 1909), *Brutus* (Bruto, 1909), *Il Conte Ugolino* ('Ugolino gróf', 1908, Dante *Pokla* alapján). Az ilyen rendkívüli látványosságokhoz szükséges hatalmas díszletek megépítésének és a népes statisztéria leszerződésének viszonylag alacsony költsége lehetővé tette, hogy az olaszok produkciói elterjedjenek a külföldi riválisokéitól, és nagyobb erőfeszítések nélkül betörhettek a nemzetközi piacra. Ez a stratégia olymértékben bevált, hogy vetélytársaiktól tartva a Pathé olaszországi leányvállalatot – Film d'Arte Italiano – alapított saját kosztümös filmjeinek gyártására, s a pompázatos reneszánsz építészeti környezetben olyan filmeket készített Itáliában, mint az 1909-es *Otello* (Othello).

FILMGYÁRTÁS

A filmkészítést ekkortájt minden fejlett gyártással rendelkező országban a szakosodás és a növekvő munkamegosztás jellemezte, így a filmipar egy sorba került más tőkés vállalkozásokkal. A kezdeti években a filmkészítés együttműködésen alapult, s csak később, a rendező feltűnésével egyidejűleg jelentek meg a filmes szakemberek, például a forgatókönyvírók, a kellékesek, az öltöztetőnők. A nagyobb amerikai stúdiók egyre több rendezőt alkalmaztak, mindegyikük mellé saját szereplőgárdát és stábot adtak, s heti egy tekeres film elkészítését írták elő számukra. Ez újabb feladatkör létrehozásához vezetett: megjelent az egész folyamatot átlátó és az egyes egységeket koordináló producer. 1906-ban a legnagyobb amerikai stúdiónál, a Vitagraphnál már három különálló produkciós egység létezett, ezeket a társaság alapítói, James Stuart Blackton és Albert E. Smith, valamint alkalmazottjuk, James Bernard French vezették. Ők kezelték a felvevőgépeket, illetve egy asszisztensük felelt a jelenetek megrendezéséért. 1907-ben a Vitagraph átszervezte gyártási gyakorlatát: mindegyik egység élére rendező került, és Blackton lett a vezető produ-

cer. A Biographnál 1908 júniusa és 1909 decembere között még D. W. Griffith volt az egyetlen rendező, de mire 1913 őszén otthagyta a társaságot, már hat rendező forgatott Biograph-filmet a felügyelete alatt, miközben a saját részlegénél ő maga is rendezett.

Néhány, az új médium kulturális elismertségét megalapozni szándékozó filmtől eltekintve az amerikai filmipar ebben az időszakban a gyorsaságot és a mennyiségi termelést tartotta a legfontosabbnak. A stúdió produceri irodái többnyire lenézték a „művésziességet”, hiszen minden film, akár „művészi” volt, akár nem, méte- renként ugyanazért a szabott árért kelt el. 1908-ban az általában egy tekercsből álló, körülbelül 300 méter (pontosan 1000 láb) hosszú filmeket egyetlen nap alatt forgatták, mintegy 200–500 dolláros költségvetéssel. A mesterséges megvilágítás (a higanyszálak) 1903-as bevezetése javított a belső felvételek minőségén, ám a stúdiók még többnyire külső helyszínen (külsőben) forgattak. A belső felvételeket a kezdetben meglehetősen kis műtermekben színházi díszletek között, festett háttér- függönyök előtt készítették. (A Biograph stúdióit például egyszerű, barna téglás házakban helyezték el New York Cityben.)

A legjobban dokumentált amerikai stúdió, a Biograph Company iratait tanulmányozva lépésről lépésre nyomon követhetjük egy film elkészítésének folyamatát. 1908-ban a Biograph rendezőként alkalmazta egyik színészét, David W. Griffitht, és azt a megbízást adta neki, hogy csupán próbáljon a színészekkel. Griffith operatőrnek, Billy Bitzernek az emlékirataiból azonban kiderül, hogy az újdonsült rendező sokkal több feladatot is vállalt:

„... [Griffith] érkezése előtt operatőrként én feleltem a színész szerződésén és irányításán kívül mindenért. Hamarosan már ő mondta meg, hogy elég erős-e a világítás, megfelelő-e a smink. ... Az operatőrnek éppen elég dolga volt, hogy tartsa az ütemet a jelenettel, és állandó sebességgel tekerje a kézzel hajtott felvevőgépet, nehogy összecevarodjon a filmszalag.”

Griffith rendezőként való beiktatása előtt a Biograph Company egyes produkciókra szerződött színészeket, ám az új rendező saját állandó társulatot alakított. Ez megfelelt a kor társulatszerű filmkészítési gyakorlatának, és akaratlanul is előrevetítette a színészekkel kötenődő exkluzív szerződések hollywoodi stúdiókban elterjedő gyakorlatát. Míg Griffith elsősorban a szerződésért és a szereposztásért felelt, a Biograph stúdiónál talán már 1902 óta működő dramaturgiai részleg a forgatókönyveket készítette. A nickelodeonok korszakára megszokottá vált, hogy a forgatókönyveket státuszba vett írók írták, akik legtöbbször nem egyeztettek a rendezővel. A Biograph esetében azonban Griffith szorosan együttműködött a dramaturgiai osztállyal.

A legtöbb stúdiónál – a Biograph ezúttal is kivétel – a

főszereplők már a forgatás előtt megkapták a forgatókönyvet, hogy felkészülhessenek az egyre bonyolultabb történetek miatt mindinkább fontosabbá váló próbákra. A próbák időtartama stúdióként változott, egy szakíró szerint 1911-re minden jelenetet átlagban ötször-tízszer próbáltak el. Amikor Griffith beállt a Biographhoz, a cég produceri irodája a filmek gyors elkészítésére helyezte a hangsúlyt, és ellenezte az időrabló próbákat. A rendezőknek csak arra kellett ügyelniük, hogy a színészek a kamera látószögében maradjanak. 1909 közepére Griffith ennek ellenére már fél napot vagy még többet áldozott a próbákra, és 1912-re minden egytekerces film próbája átlagban egy hétig tartott.

A Biographnál a tényleges forgatás napjára így már csak kisebb finomítások maradtak. Az operatőr segédje szögek és egy madzag segítségével elkerítette a filmkockán majd látható területet, s a szereplők megfelelő elhelyezkedése végett sort kerítettek egy utolsó, gyors próbára. A felvevőgép elindulásakor a színészeknek pontosan azt kellett tenniük, amiben a próbákon megállapodtak, de Griffith oldalról közbeszólt, ha úgy látta, valaki túlzottan elragadtatja magát vagy éppen nem mutat kellő átélést. A szoros határidő mellett (a filmeket egy-három nap alatt forgatták le) nem volt lehetőség a felvétel megismétlésére, így a színészeknek és a műszakiaknak mindent elsőre kellett jól csinálniuk.

A hang és a speciális effektek előtti korban az utómunkálatok folyamata igazán egyszerű volt: tulajdonképpen a meglévő forgatókönyv alapján a felvételeket csak sorba kellett állítani, esetleg inzertekkel kiegészíteni. Ezután a labor számtalan pozitív kópiát készített, amelyeket azonnal értékesítettek a kölcsönzőknek.

A NARRÁCIÓ KEZDETE

Az átmeneti mozi 1907 táján válságos időszakot élt át: ezt éppúgy jelezte a szaksajtó fanyalgása a történetek érthetlensége miatt, mint az, hogy a mozikban egyre gyakrabban magyarázatokkal próbálták segíteni a közérthetőséget. A filmek a látvány nyújtotta élvezet, „az attrakciók mozija” és a történetmesélés, „a narratív összegzés mozija” között egyensúlyoztak, ekkor még nem rendelkeztek a belsőleg összefüggő elbeszélés kialakítására alkalmas eszközökkel. Az átmeneti évek alatt, 1907–08 és 1917 között a filmkészítés formai elemei fokozatosan alárendelődtek az elbeszélésnek, ahogy a világítás, a kompozíció és a vágás is egyre inkább a történet követésében volt hivatott a közönséget támogatni. Megjelentek az előadói stílus, a vágás és a párbeszédésztertek révén létrehozott, pszichológiailag hiteles szereplők, akiknek motivációi és mozdulatai valószerűnek tünnek, és segítettek a film különböző beállításainak és jeleneteinek összefűzésében. Ezek az akkoriban divatos realista széppróza és dráma jellemeire hasonlító „jól megcsinált” alakok élesen elütöttek a korábbi időszaknak a me-

David Wark Griffith

(1875–1948)

A polgárháborús veterán „Üvöltő Jake” Griffith ezredes fiaként 1875. január 23-án Kentucky államban született David Wark Griffith húszévesen hagyta el szülőföldjét, majd a következő tizenhárom évben színpadi babérokra vágyva, másodrangú társulatokkal turnézott. Az 1907-ben Washington D. C.-ben színre vitt *A Fool and a Girl* (‘Egy bohóc és egy lány’) című darabjának bukása után csatlakozott az akkor már virágzó filmiparhoz, rövid forgatókönyveket írt, s játszott az Edison és a Biograph társaságoknál. 1908 tavaszán a rendezőihiánnyal küzdő Biograph vezetősége pozíciót kínál a 33 éves Griffithnek, s elindította az inkább neki való pályán.

1908 és 1913 között Griffith több mint 400 Biograph-filmet rendezett személyesen. Az elsőt, a *Dollie kalandjait* (The Adventures of Dollie) 1908-ban mutatták be, míg a legutolsót, a négytekerces *Bethuliai Judit* című bibliai eposzt 1914-ben, több hónappal azután, hogy Griffith és a Biograph útjai elváltak. A legelső és a legutolsó Biograph-film között megdőbentő a különbség, különösen a vágás és a színészi játék tekintetében, Griffith ezekre fordította a legtöbb figyelmet. Híres volt az utolsó pillanatbeli megmenekülést ábrázoló jelenetekben alkalmazott, aprólékosan kidolgozott párhuzamos vágásról, s filmjei nyomán terjedt el például a színészek közeli képeinek (premier planjainak) bevágása a lelki átélés érzékeltetésére. A Biograph-filmeket már akkoriban is úgy ismerték, hogy a színészi játék bennük közelít leginkább az új, intímabb, „filmszerűbb” megjelenítéshez. Elkészítésük után több évtizeddel a Biograph-filmek még mindig érdekfeszítők, nem csupán formai kifinomultságuk, hanem a kor legaktuálisabb társadalmi kérdéseire – a nemek változó szerepe, növekvő városiasodás, rasszizmus stb. – kapcsolódó témájuk miatt is.

A Biograph vezetőségének konzervatív irányelvei, főként az egész estés filmmel szembeni ellenállásuk egyre inkább bősztette Griffitht, ezért 1913 végén otthagyta a Biographot, hogy saját produkciós vállalatot alapítson. Miután kísérleti jelleggel elkészített néhány többtekerces filmet, 1914 júliusában hozzáfogott annak a művészek leforgatásához, amellyel akkor is beírta volna nevét a filmtörténetbe, ha semmi mást nem csinál. Az 1915 januárjában forgalomba hozott, tizenkét tekeresből álló *Amerika hőskora* (Egy nemzet születése) – mind ez ideig a legigényesebb amerikai nagyjátékfilm – meggyorsította az amerikai filmipar áttérését az egész estés filmekre, és egyben felhívta a figyelmet a mozi óriási társadalmi hatására. Az *Amerika hőskora* a rendezőre is mély hatással volt, ugyanis Griffith pályafutásának további részét az azzal töltötte, hogy sokféleképpen felülmúlja, megvédje, illetve jóvátegye ezt a filmjét.

Következő egész estés, 1916-ban bemutatott filmje, a *Türelmetlenség* közvetlen válasz az *Amerika hőskorát* ért kritikákra és a cenzúrának, egyben kísérlet a film látványdimenzióinak kitágítására. A *Türelmetlenség* megle-

hetősen sikertelenül ötvöz négy külön történetet, melyek mindegyike az intoleranciát feszegeti különböző korokban. A két legismertebb rész *Az anya és a törvény* (The Mother and the Law) – melyben egy fiatalasszony (Mae Marsh) megpróbál a felszínen maradni a modern városi létforma viszontagságai közepette –, valamint a Mezopotámia 6. századi perzsa megszállásával foglalkozó *Babilon bukása* (The Fall of Babylon), amely hatalmas, káprázatos díszletekkel és statiszták százaival felvonultató csatajelenetekkel nyugtázta le a közönséget. A film híres befejezése mesteri vágással fonja össze mind a négy történet utolsó pillanatbeli megmeneküléseit. Griffith harmadik legfontosabb egész estés filmje, a *Letört bimbók*, viszonylag sokkal szerényebb vállalkozás. Középpontjában három hős áll: egy bántalmazott kamaszlány (Lillian Gish egyik legmeggyőzőbb alakítása), a lány brutális mostohaapja (Donald Crisp), valamint a lánnyal összebarátkozó kedves, rokonszenves kínai (Richard Barthelmess). Ez utóbbi szereplő egyértelműen azt volt hivatott bizonyítani, hogy Griffith egyáltalán nem rasszista.

Az 1919-es *Letört bimbók* bemutatása után karrierje művészileg és pénzügyileg egyaránt visszafordíthatatlannal

D. W. Griffith forgatás közben Billy Blitzer operatőrrel és Dorothy Gish színésznővel



nul a leszállóágba került, s Griffith élete végéig anyagi gondokkal küszködött, miután sikertelenül próbálta meg saját független produceri-rendezői karrierjét elindítani Hollywoodon kívül. Talán még fontosabb, hogy soha nem tudott igazán alkalmazkodni a háború után megváltozott Amerikához, s viktoriánus szentimentalizmusa miatt elveszítette a kapcsolatot a dzsesszkor egyre igényesebb közönségével. A húszas években forgatott két legfontosabb nagyjátékfilmje, az *Út a boldogság felé* (1920) és az *Árvák a viharban* (1921) valójában egy-egy ősrégi színházi melodráma adaptációja. Habár ezeknek is megvoltak a maguk nagy pillanatai, főként sztárjuk, Lillian Gish játékában, mindazonáltal érdekesen a mozi 19. századi gyökereirehöz nyúltak vissza, s nem a 20. század első számú médiumának lehetőségeit szemléltették. Az évtized hátralévő részében egyre kevésbé meggyőző egész estés filmeket készítő Griffith elég sokáig talpon maradt a filmiparban ahhoz, hogy még rendezhessen két hangosfilmet (*Abraham Lincoln*, 1930; *A küzdelem – The Struggle*, 1931). A lesújtó kritikával fogadott és pénzügyi bukást hozó utóbbi film a perifériára lökte rendezőjét abban a Hollywoodban, ahol mindenki csak annyit ér, amennyit az utolsó filmje. Griffith 1948-ban bekövetkezett haláláig alkalmanként forgatókönyveket „foltzogatót” és szaktanácsokat adott, de újabb filmet nem rendezett.

ROBERTA PEARSON

FONTOSABB FILMEK

Rövidfilmek:

The Song of the Shirt (‘Az ing dala’, 1908); A gabonatözsde spekulánsai (A Corner on Wheat, 1909); A Drunkard’s Reformation (‘Egy részeg megtérése’, 1909); A magányos villa (The Lonely Villa, 1909); A régi Kentuckyban (In Old Kentucky, 1910); A táviráslány (The Lonedale Operator, 1911); A Pig Alley muskétásai (The Musketeers of Pig Alley, 1912); The Painted Lady (‘A festett asszony’, 1912); A New York-i kalap (The New York Hat, 1912); The Mothering Heart (‘A gondoskodó szív’, 1913); Csata Elderbush Gulchnál (The Battle at Elderbush Gulch, 1914).

Egész estés filmek:

Bethuliai Judit (Judith of Bethulia, 1914); Amerika hőskora, más címen: Egy nemzet születése (The Birth of a Nation, 1915); Türelmetlenség (Intolerance, 1916); Letört bimbók (Broken Blossoms, 1919); Út a boldogság felé (Way Down East, 1920); Árvák a viharban (Orphans of the Storm, 1921); Abraham Lincoln (1930).

IRODALOM

Gunning, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, 1991.

Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, 1992.

Schickel, Richard: *D. W. Griffith an American Life*, 1984.

lodramákból és a bohóziati skiccekből kölcsönzött egysíkú, állandó figuráitól.

Az átmeneti korszakot leginkább a vágás fokozott alkalmazása, valamint a felvevőgép és a színészek közötti távolság csökkenése különbözteti meg a korai évektől. Kezdetben a filmet az jellemezte, hogy tablószerűen és proscéniumívű felvételekkel teljes alakban mutatta a színészeket, s felettük és alattuk is láttatta a teret. Az átmeneti időszak elején azonban a Vitagraph Company alkalmazni kezdte az úgynevezett háromméteres vonalat: a történetek a felvevőgéptől 9 lábnyira (vagyis mintegy 3 méterre) zajlottak, s így a színészek bokától felfelé látszottak. Nagyjából ez idő tájt a Pathé és érdeklőségei, a Film d’Art és a SCAGL Franciaországban is átvette a „háromméteres vonalat”. 1911-re a kamera még közelebb került a történethez, s kialakult az átmeneti időszak, sőt a teljes némafilmkorszak meghatározó léptékének számító háromnegyedes felvétel. Azon túlmenően, hogy a felvevőgép közelebb került a történethez, a színészeket is közelebb terelték a felvevőgéphez. Az üdözésszerű filmekben a szereplők a kamera közelében léptek ki a képből, s az átmeneti korszakban ezt az állandósult gyakorlatot tudatosan alkalmazták a drámai hatás fokozására. Például *A Pig Alley muskétásai* (Griffith, 1912) egyik beállításában egy gengszter végiglopakodik egy fal mellett, míg nem felközeliben látjuk.

A felvevőgép és a színész közötti távolság csökkenése nem csupán a színész vonásainak felismerését és ezáltal a sztárrendszer kialakulását tette lehetővé, hanem az egyénített figurák és az arckifejezés fokozott hangsúlyozásához is hozzájárult. A vágást a lélektanilag fontos pillanatok kiemelésére, továbbá a szereplők gondolatainak és érzelmeinek képi kifejezésére használták. Bár a háromnegyedes lépték jóvoltából a közönség már egészen tisztán láthatta a színészek arcát, az operatőrök a csúcspontokon még jobban rájuk közelítettek. Ezzel azt kívánták elérni, hogy a néző azonosuljon a szereplővel, nem pedig azt, hogy sokkolva legyen, mint *A nagy vonatrabláshoz* hasonló korai filmekben. Példának okáért *A táviráslány* (The Lonedale Operator, Griffith, Biograph, 1911) című filmben betörők megfenyegetnek egy táviráslányt (Blanche Sweet) és megpróbálnak behatolni az irodájába. Ahogy Sweet kétségbeesetten segítségért táviratozik, a film háromnegyedesről kis közelire vált, hogy ijedt arckifejezését jobban lehessen látni.

A vágás segítségével a szereplők képzeletét is közvetlenebbül tudták bemutatni. A kezdeti időszakban a filmkészítők átvették a színházi „látomásjelenetet”, s kettős exponálással, egyazon kockán jelenítették meg a szereplőt és „gondolatait”. Amikor például az *Egy amerikai tűzoltó életében* (Edison, 1902) a főhős a veszélyben lévő családra gondol, annak tagjai megjelennek a tőle kicsit feljebb és jobbra látható buborékban. Ez a megoldás az átmeneti korszakban is megmaradt, mint a *The Life Drama*

of Napoleon Bonaparte and the Empress Josephine of France ('Bonaparte Napóleon és Jozefina francia császárnő drámai élete', Vitagraph, 1909) is példázata: itt az elvált és tébolyodott császárnő hajdani férjének bekopírozott víziója felé kap. Ennek a filmnek a kísérő tekerce, a *Napoleon, the Man of Destiny* ('Napóleon, a végzet embere') azonban már a hollywoodi film hagyományos szapillantásos szerkesztésmódjához közelít: a szereplő „mai” felvétele teszi lehetővé a „múlt” bemutatását. Napóleon nem sokkal Elbára való száműzetése előtt visszatér Malmaisonba, s ahogy a műltra „gondol”, a vásznon megelevenednek a csaták és életének más eseményei.

Az átmeneti korszakban jelent meg a szereplő lelki folyamataihoz legszorosabban kapcsolódó vágási módszer, a nézőpontfelvétel: a film a szereplőről átvált arra, amit a szereplő lát, majd visszatér a szereplőre. Ezt a módszert egészen a hollywoodi korszakig csak kevesen alkalmazták, ám az átmeneti korszakban többféle módon is megkísérelték „bemutatni”, hogy mit lát a szereplő. Egy korai példában, *A szerelem dala – Francesca da Rimini* (Francesca da Rimini, 1907) című Vitagraph-filmben a medallion szemlélő szereplő tablóméretű felvételéről vált át a kép a medallion bevágott közelijére. *A távirászlányban*, az *Enoch Ardenben* (1911) és más filmjeiben is Griffith az ablaküvegen kibámuló szereplőkről vált át arra, amit éppen látnak, bár a szemmagasságok összehangolása mai szemmel nézve még nem tökéletes.

Ez utóbbi vágásfajta természetesen nem csupán a szereplők gondolatait vetítette ki, hanem elősegítette az elbeszélés egysége szempontjából oly fontos tér- és időbeli kapcsolatokat egyazon (nagyjából ugyanazon a helyszínen és ugyanabban az időben játszódó) jeleneten belül éppúgy, mint az egy időben, különböző helyszíneken játszódó jelenetek között. Korábban a filmkészítők alkalomadtán megbontották a felvétel terét, és egyes részleteket közelebről is megmutattak, mint a *Nagyanyó okuláréjában*. Bár még nem volt annyira elterjedt, mint a későbbiekben, az átmeneti korszakban néha így, analitikus vágással mutattak rá az elbeszélés szempontjából fontos részletekre, szemben a korai időkkel, amikor pusztán a látvány kedvéért tették ugyanezt. *A távirászlány* című filmben például, amikor a betörők berontanak az irodába, a lány sakkban tartja őket egy revolvernek tűnő tárggyal, amelyről egy bevágott közeli elárulja, hogy csupán csavarkulcs. Miközben az analitikus vágás viszonylag ritka volt, a néző térbeli tájékozódásának elősegítésére elterjedt gyakorlattá vált egy jelenet különböző tereinek összekapcsolása. *A távirászlány* többek között azért tudta végig izgalomban tartani a nézőket, mert látta a térbeli összefüggéseket. A munkahelyére megérkező lány a vasútállomás peronjáról besétál a külső, majd a belső terembe, s az irány folytonosságának elvéhez igazodva a színésznő minden egyes felvételen a vásznon jobb oldalán lép ki, illetve a bal oldalán lép be újra. Ami-

kor a betörők bejutnak a legkülső ajtón, a néző már tudja, milyen távol vannak a rémült lánytól. Itt tehát a szereplő mozgása kapcsolja össze a beállításokat, de más eszközök is kialakultak a térbeli összefüggések kialakítására – közülük sok a felvevőgép egymás utáni beállításokban elfoglalt relatív pozíciójával kapcsolatos.

A távirászlány jól példázta az elsősorban rendezője nevéhez társított egyik filmösszeállítási módszert. Először ugyanis D. W. Griffith alkalmazta tudatosan a párhuzamos vágást (ide-oda vágásnak, cross cuttingnak is nevezték), s filmjei híresek voltak az ennek segítségével bemutatott párhuzamos történekről, mely segítségével háttorzongatóan izgalmas, utolsó pillanatbeli megmeneküléseket rendezett. Azonban több, Griffith előtt készített film arra utal, hogy bár a párhuzamos vágást talán valóban a Biograph rendezője honosította meg, de nem ő találta fel. Két 1907-es Vitagraph-film, *A molnárleány* (The Mill Girl) és *Száz az egyhez* (The Hundred-to-One Shot) is tartalmaz különböző helyszínek közötti vágásokat, sőt az utóbbiba még egy utolsó pillanatbeli megmenekülést is beiktattak. Több 1907 és 1908 közötti Pathé-filmben szintén szerepelnek meglehetősen rövid párhuzamos történekek, ezek közül a *Narrow Escape* ('Hajszál híján', 1908) cselekménye és vágása Griffith *A magányos villa* (1909) című filmjének előfutára. Griffith már első rendezéseiben is kísérletezett az üldözött, az üldöző és a lehetséges megmentő közötti vágásokkal, s más amerikai rendezőkkel együtt hamarosan kialakította a párhuzamos vágásnak a francia filmekben látható, elemi formáján túlmutató módszerét. *A távirászlány* című film a cselekmény tetőpontján például a fenyegetett hősőről átvált az ajtókat bezúzó betörőkre, majd a robogó mozdony vezetőfülkéjében a hősré és a közeledő vonat külsőjére.

Amikor 1908-ban Griffith rendezni kezdett a Biographnál, filmjei átlagban tizenhét beállításból álltak; ez a szám 1913-ig ötszörösére, vagyis nyolcvanötöre emelkedett. Griffithnek a Biographnál készített későbbi filmjeiben valószínűleg több beállítás szerepel filmenként, mint más amerikai stúdiók, például a Vitagraph ez idő tájt készített filmjeiben, általánosságban azonban elmondható, hogy az amerikai filmesek a megjelenítés és a mélységben rendezés lehetőségeit inkább kiaknázó európai társaiknál jobban támaszkodtak a vágásra. Az amerikaiak a történekeket inkább síkban rendezték, s a színészek oldalról léptek be és oldalra léptek ki. Különösen az átmeneti korszak elején még festett színpadokat is használtak, meg sem próbálva elleplezni színpadi eredetüket. Összehasonlításképpen az európaiak, főként franciák és az olaszok ekkortájt kezdték létrehozni a színházban elérhetetlen természetesség érzetét. Azáltal, hogy a kamerát a korábbi szemmagasságról derékmagasságba eresztették le, elősegítették a mélységben való forgatást, a színészek feje feletti üres tér csökkentésével

egyszerre nagyobb, közelebbi képet adtak a szereplőkről, és kiemelték a kontrasztot a kamerához közelebb, illetve a kamerától távolabb álló szereplők között. Így lehetővé vált, hogy a történeket az előtérben, középen és a háttérben külön is megteremtsék. A belső jelenetek meggyőző háromdimenziós díszletei, a gyakran a díszlet mögötti mélyebb térbe is bepillantást engedő ajtók növelték a mélység illúzióját. Sok esetben az ajtók és a kontrasztos fény-árnyékok alkalmazása fokozta a külső felvételek természetesség érzetét, mint a Film d'Arte Italiana *Rómeó és Júliájában* (Romeo and Juliet, 1909). Az egyik beállításán a Veronába visszatérő Rómeó egy árnyékos boltívben áthaladva sétál be a mögötte lévő jól megvilágított, mélyebb térbe. A következő, a Júlia temetési menetét mutató beállítás erre rimelő összhangban vált át egy hatalmas templom szintén árnyékos, boltíves bejáratára, ahonnan óriási tömeg árad ki. A film elég sokáig időzik ennél a felvételnél ahhoz, hogy a kamera előtt elvonuljanak a csodálatos jelmezekbe öltöztetett statiszták, miközben a hosszú menet visszairányítja a néző tekintetét a templom ajtajára.

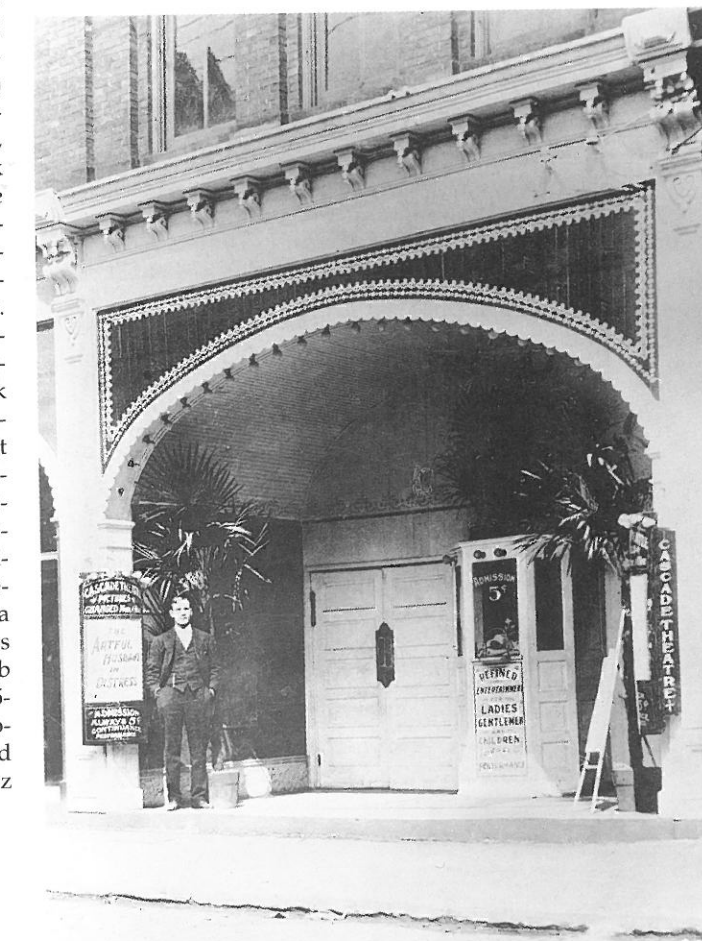
Az amerikai film eltolódó hangsúlya a megjelenítés irányából a vágás felé a hiteles, egyénített figurák születéséhez hozzájáruló új, „filmszerű” előadási stílussal párosult. A filmszínészi játék egyre inkább hasonlítani kezdett a „realista” drámákra, és egyre inkább visszautasította az elsősorban a melodrámaéhoz kapcsolódó régebbi előadási stílus elfogadott konvencióit. A korábbi színpadias (a filmvásznon nemegyszer ripacszkodásnak ható) stílus azon a feltételezésen alapult, hogy a színjátszásnak semmi köze nincs a való élethez. A művészek olyan, szaggatottan előadott mesterkelt taglejtések és pózok segítségével fejezték ki magukat, melyek mindegyike meghatározott érzelmeket, illetve lelkiállapotokat nyomtatékosított. Összehasonlításképpen az újabb, „valóságos” stílus abból a feltételezésből indult ki, hogy a színészeknek a mindennapi viselkedést kell utánözniük. Féltredobták hát a „színpadias” stílus elfogadott és megkövesült pózait, s a szereplők arcjátékukkal, visszafogottabb gesztusokkal, egyéni viselkedésmóddal és kellékek használatával jelenítették meg a gondolatokat, érzelmeket. A Biographnál három év különbséggel készült két Griffith-film, az *A Drunkard's Reformation* (1909) és a *Brutality* ('Brutalitás', 1912) remekül szemlélteti a színpadias és a valóságos stílusok közötti különbségeket. A feleség mindkét filmben kétségbeesik férjének italozása miatt. A korábbi filmben a feleség (Florence Lawrence) székre roskad, és az asztalon maga előtt kinyújtott karjára hajtja fejét. Majd térdre ereszkedik, és karját 45 fokos szögben felfelé, teljesen kinyújtva imádkozik. A később forgatott filmben a feleség (Mae Marsh) leül az ebédlőasztalhoz, lehajtja a fejét, és elkezd összeszedni a mosatlant. Felnéz, összeszorítja az ajkát, rövid szünet, majd folytatja az asztal leszedését. Újabb szünet, szájához

emeli a kezét, oldalt lefelé tekint, hátradől a széken, és elkezd zokogni.

Az átmeneti korszakban az inzertek szerepének változása is közvetlen kapcsolatba hozható a hiteles, egyénített figurák megteremtésével. Kezdetben az inzertek felvezető szerepet tölthettek be, gyakran megelőzték a jelenetet és hosszasan taglalták az elkövetkező történeket. Ezeket a hosszú szövegeket fokozatosan a jeleneten belül elszórt, rövidebb bevezető feliratok váltották fel. Ami még ennél is fontosabb, az a párbeszédészertek megjelenése. A filmesek 1910-től kísérleteztek ilyen szövegek elhelyezésével. Először az elé a felvétel elé szúrták be őket, amelyben a szavak „elhangzottak”, de 1913-ra a szöveget már közvetlenül a szereplő „megszólalásához” vágják be. Ennek következtében még szorosabbá lett a szavak és a színész közötti kapcsolat, s a szereplők még egyénibbakké válhattak.

Ha igaz, hogy az amerikai film formai elemei ebben az időszakban alakultak ki, akkor témájáról is elmondhatjuk, hogy változásokon esett át. A stúdiók továbbra is készítettek híradókat, utazásokról szóló és más nem-fikciós filmeket, ám a történeket mesélő filmek népszerűsége

A Warner testvérek első mozija, a 'The Cascade', New Castle, Pennsylvania



Cecil B. DeMille

(1881–1959)

A Massachusetts állambeli Ashfield városában látta meg a napvilágot egy drámaíró és egy volt színészfiaként. Mindkét szülőjének foglalkozásába belekóstolt, nem sok sikerrel, míg nem két kezdő producer, Jesse L. Lasky és Sam Goldfish (Goldwynre változtatta családnevét) fel nem kérte *Az asszonyember* (1914) – a Hollywood nevű vidéki városkában készült egyik első, illetve a legelső egész estés amerikai film – rendezésére. A rendkívül régmódi melodráma hatalmas sikert aratott, s 1914 végére a letehetségesebb fiatal rendezők közé sorolt DeMille, tarsolyában öt újabb filmmel, már négy különálló forgatócsoportot felügyelt a később Paramount Studios néven ismertté váló Lasky-telken.

Pályájának ebben a szakaszában bámulatos energiája az újítások iránti lelkesedéssel párosult. Habár filmjei ötletét főként olyan színpadi szerzők elcsépelet darabjaiból merítette, mint David Belasco vagy Booth Newton Tarkington, az elbeszélőtechnika kiterjesztése érdekében aktívan kísérletezett a megvilágítással, a vágással és a filmkocka beállításával (a plánozással). Valószínűleg a Franciaországban (főleg Marcel L'Herbier és Abel Gance által) olyannyira dicsőített *A csalás* (The Cheat) című 1915-ös filmjében alkalmazott először pszichológiai vágást: nem két párhuzamosan zajló esemény, hanem a szereplő fejében cikázó gondolatok megmutatása között váltott. Kevin Brownlow megállapítása szerint „feldolgozása annyira érzékeny volt, hogy egy tulajdonképpen ostoba melodráma komoly, bizarr és zavaró mesévé alakult át”.

Még ennél is avantgárdabb *A suttogó kórus* (1918), amely komor, nyomasztó történetével és árnyékos világításával előrevetíti a *film noir* elemeit. Fogadtatása azonban igen gyenge volt, csakúgy, mint DeMille-nek a grandiózus történelmi látványosság létrehozására tett első kísérletéé, a Jeanne d'Arc-eposzt feldolgozó *Jeanne d'Arcé* (1917). A kasszasikerre áhítozó DeMille ekkor irányt változtatott – vesztére, ahogy sokan mondanák. Idézzük Brownlow megállapítását: „Ahogy tekintetét a legalacsonyabb közös nevezőre irányította, úgy zuhant filmjeinek színvonala is.”

A *Régi feleségeket újért* (1918) című filmjével olyan „modern” szexvígjáték-sorozatba fogott, melyben a csillogást és az élet habzsolását – ahová csak lehetett, szemérmesen sikamlós fürdőszobai jeleneteket iktatott be – a hagyományos erkölcsi értékrend megerősítése ellenpontozza az utolsó tekercsen. A kasszabevételek az égbe szöktek, ám DeMille hírnevének kritikai árfolyama olyan mélységekbe süllyedt, ahonnan többé már nem tudott visszaemelkedni.

Ez a didaktikus póz – mely az erényt hirdette, miközben a közönségnek jó hosszan betekintést engedett a bűn erkölcstelenségébe – DeMille első bibliai eposzára, az 1 millió dolláros *Tízparancsolatra* (1923) is érvényes. Az addigra a DeMille számára ellenszenves Adolph

Zukor kezébe került Paramount kételyeit megcáfolva a film hatalmas siker lett. Két évvel később DeMille kilépett a Paramounttól, és saját vállalatot alapított Cinema Corporation of America (CCA) néven, hogy hasonló nagyravágyással filmre vigye Krisztus életútját. A *Királyok királya* (1927) még a *Tízparancsolat*nál is nagyobb sikert hozott számára, a CCA más filmjei azonban megbuktak, és vállalata csődbe ment. Az MGM-nél eltöltött rövid és boldogtalan időszak után DeMille félretette Zukorral szembeni ellenérzéseit, s korábbi fizetésének töredékéért újból csatlakozott a Paramounthoz.

Cecil B. DeMille rendez (1928 körül)



Helyzetének megerősítése érdekében addigi két sikerreceptjét, a vallási eposzt és a szexvígjátékot ötvözte fodorlatosan a pazar kiállítású *Ave Caesarban* (1932), amelynek fürdőjelenetében Claudette Colbert bujálkodott Poppeaként, s amely egy ájtatos üzenettel zárult. Hiába gúnyolódtak a kritikusok, a közönség csak úgy tódult a moziba. Amikor aztán következett két filmjétől – mindkettő modern dráma – távol maradtak a nézők, DeMille levonta a tanulságot: a grandiózus látvány és a történelmi téma a kifizetődő. Attól fogva Charles Higham meglátása (1973) szerint nem törődött „azzal a művészi indítással, ami fiatalemberként még hajtotta. Egyszerűen csak mindenkinél sikeresebb filmes akart lenni.”

A *Cleopatrából* (1934) hiányzik a vallási motívum, viszont van benne szex és több erőteljesen megrendezett csatajelenet. A *Síkvidéki ember* (1937) című filmjével DeMille belevágott a korai Americana ciklusába, melyben az evangéliumi üzenetet a valós végzettel váltotta fel. Az *Acélkaraván* (1939) vagy a *Legyőzhetetlen* (1947) szilárdan konzervatív morálját és feszített tempójú narrációját Higashi Sumiko szerint úgy adagolta, „hogy megerősítsék a közönségnek a nemzet jövőjébe, különösen a kereskedelmi nagyhatalomként ráért sorsába vetett hitét”.

Az egykori újító addigra már gyanakvóan régmódi lett. Utolsó bibliai eposzai, a *Sámson és Delila* (1949), illetve a *Tízparancsolat* 1956-os újrafeldolgozása megvilágítását és rendezését tekintve festői tablósorozat, s utóbbiban maga is szerepel, az ő hangján szólal meg Isten. DeMille mindig is önkényeskedő rendező hírében állt; későbbi filmjeiben a hierarchikus elv az egész filmkészítési eljárást áthatja, a közönséget pedig alárendeli egyfajta gyermeki szerepbe. Ám a nézők ennek ellenére sem pártoltak el tőle. DeMille korlátai ellenére végig megőrizte a született mesélő magával ragadó vonzerejét.

PHILIP KEMP

FONTOSABB FILMEK

Az asszonyember (The Squaw Man, 1914); *A virginiai* (The Virginian, 1914); *Jeanne d'Arc* (Joan the Woman, 1917); *A suttogó kórus* (The Whispering Chorus, 1918); *Régi feleségeket újért* (Old Wives for New, 1918); *Anatol* (The Affairs of Anatol, 1921); *Tízparancsolat* (The Ten Commandments, 1923); *Királyok királya* (King of Kings, 1927); *Ave Caesar* (The Sign of the Cross, 1932); *Cleopatra* (1934); *A síkvidéki ember* (The Plainsman, 1937); *Acélkaraván* (Union Pacific, 1939); *A legyőzhetetlen* (Unconquered, 1947); *Sámson és Delila* (Samson and Delilah, 1949); *A világ legnagyobb látványossága* (The Greatest Show on Earth, 1952); *The Ten Commandments* (Tízparancsolat, 1956).

IRODALOM

Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By*, 1968.
DeMille, Cecil B.: *The Autobiography of Cecil B. DeMille*, 1959.
Higashi, Sumiko: *Cecil B. DeMille: A Guide to References and Resources*, 1985.
Higham, Charles: *Cecil B. DeMille*, 1973.

ge folyamatosan emelkedett, s a stúdiók termelésének már az ilyen filmek adták a többségét. 1907-ben a fikciós filmek 70 százaléka vígjáték, talán azért is, mert a komikus üldözéseknél könnyen egymáshoz lehetett fűzni a beállításokat. A tér- és időbeli folytonosságot megteremtő más eszközök kialakulása azonban elősegítette a többi műfaj elterjedését is.

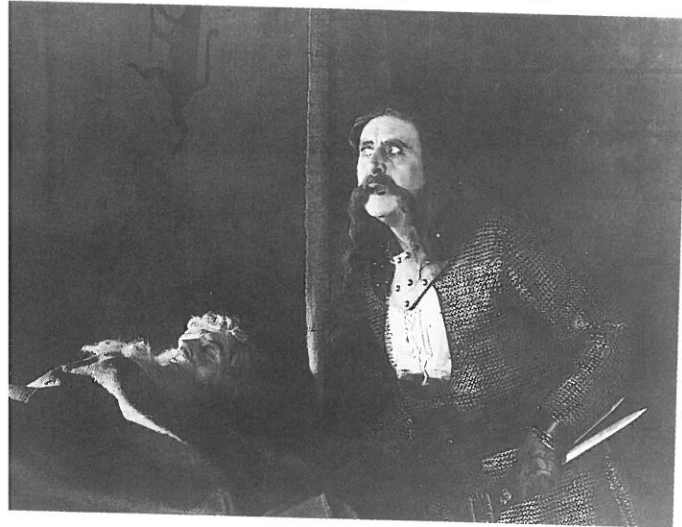
A mozisok tudatosan törekedtek a széles közönség megnyerésére azzal, hogy különféle műfajokat vegyessen tűztek programjukra: vígjátékot, westernt, melodramát, híradót stb. A stúdiók figyelembe vették ezt a változatosságigényt, s 1911-ben például a Vitagraph minden héten forgalomba hozott egy katonai filmet, egy drámát, egy westernt, egy vígjátékot és egy egész estés, gyakran kosztümös filmet. Hiába panaszkodott a szakajtó a westernnek túlsúlyára s hiába jövendölte a műfaj közelgő hanyatlását, a nickelodeonok közönsége (hasonlóan az európai nézőkhöz) tódult a westernekre. A polgárháborúról szóló filmek is igen népszerűnek bizonyultak, különösen az ekkor ünnepelt ötvenéves évforduló kapcsán. 1911-re már nem a vígjátékok alkották a fikciós filmek többségét, ám arányuk továbbra is jelentős maradt. A „vulgáris” bohózatokat ért bírálatokra reagálva a stúdiók nekiláttak az első helyzetkomikumra épülő vígjátéksorozatok készítéséhez. Ezekben a szeriákban állandó szereplőgárda játszott „otthoni” környezetben: ilyen volt a Biograph *Mr. and Mrs. Jones* (‘Mr. és Mrs. Jones’) című sorozata, továbbá a Vitagraph John Bunny- és a Pathé Max Linder-sorozata. 1912-ben Mack Sennett felvirágoztatta a burleszket, és Keystone Studios nevű cége csak úgynevezett *slapstick comedyt* (bohózat sok ütleggel) gyártott. Nem feledkezhetünk meg a kevés számú, de jelentős „minőség” filmről, az irodalmi adaptációkról, a biblikus eposzokról és a kosztümös történelmi drámákról sem. A szereplők seregét felvonultató és változatos helyszíneken játszódó kortárs drámák (és melodramák) a stúdiók termelésének szintén fontos részét adták, nem csupán a mennyiség, hanem a fent említett formai elemek alkalmazása szempontjából is.

Ezek a kortárs drámák a belsőleg összefüggő (koherens) elbeszélések és hiteles, egyénített figurák következetesebb felépítését mutatták a vágáson, a színészi játékban és inzerteken keresztül, mint a többi műfaj bármelyike. Míg a korai időszakban a varieté és a laterna magica-előadás szolgált forrásul, addig az átmeneti időszakban szívesen másolták az olyan elfogadott kortárs szórakoztató műfajok történetmesélői formáit vagy szereplőit, mint a „realista” dráma (a közmondásos „jól megcsinált” darab) és a „realista” szépproza. Ezt a másolást a filmipar azon törekvése eredményezte, hogy kiegészítjék a filmkritikusokat s hogy egyre szélesebb közönséget vonzzanak, és elismert tömegműveként bekerüljenek az amerikai középosztály kultúrájának fősodrába. Ennek a stratégiának képezték szerves részét a

„magasabb” kultúrát a nickelodeonok közönségéhez eljuttató minőségi filmek éppen egy olyan pillanatban, amikor az állandó bemutatóhelyek elterjedése és a „nickelőrület” hatására a kultúra irányítói megrettentek az új médium tömegbefolyásoló hatásától.

A minőségi filmgyártás fénykora nagyjából egybeesett a nickelodeonok nyitásával (1908–09), de a filmek már korábban is gyártottak filmeket „magas kultúrájú” témákról (*Parsifal* – Edison, 1904 vagy *Lépopée napoléonienne*, Pathé, 1903–04 körül). 1908-ban a francia film *d'art* olyan modellt kínált, melyet az európai és az amerikai producerek egyaránt követtek, hogy kikívják kulturális elismertségüket. A Société Film d'Art szervezetet a Frères Lafitte pénzügyi cég alapította azzal a konkrét céllal, hogy presztízsprodukciókkal becsalogassák a moziba a középosztályt; a történetek között egyaránt voltak színpadi adaptációk és olyanok, amelyeket ismert (gyakran az Académie Française tagjai közül kikerülő) szerzők eleve a mozivászonra írtak. A főszerepeket is neves színművészek (például a Comédie Française tagjai) játszották. Az első és leghíresebb film *d'art* (művész-film) a *Guise herceg meggyilkolása*. Habár az Akadémia-tag Henri Lavedan forgatókönyve II. Henrik uralkodásának egyik eseményét vette alapul, a belsőleg összefüggő elbeszélést előzetes történelmi ismeretek nélkül is érteni lehetett. A párizsi premierről a *New York Daily Tribune* című napilap is megemlékezett, s ez nagy visszhangot keltett az Egyesült Államokban. A film *d'art* mozgalomról további cikkek jelentek meg a hangadó lapok-

Sir Herbert Beerbohm-Tree a John Emerson rendezte első amerikai *Macbeth*-feldolgozás (1916) címszerepében. Ez nyitotta meg azon minőségi drámák, többnyire Shakespeare-feldolgozások sorát, melyekben az 1910-es brit *VIII. Henrik* sikerét követően Beerbohm-Tree játszotta a főhőst



ban, a szakajtó pedig azt bizonygatta, hogy a művészi filmnek újabb magasságok elérésére kell sarkallnia az amerikai producereket. A film *d'art* kísérőjelenségének számító kivételes tudósítási terjedelem éppen akkor szüntözött az amerikai filmeseket a stratégia utánzására, amikor a filmiparnak égető szüksége volt kulturális jóhiszeműségének bizonyítására.

A Motion Picture Patents Company támogatta a minőségi filmek készítését, egyik tagja, a Vitagraph pedig kifejezetten aktívan készített irodalmi, történelmi és bibliai témákat feldolgozó filmeket. Ízelítő 1908 és 1913 közötti termésükből: *Tévedések vígjátéka* (*A Comedy of Errors*), *The Reprieve: An Episode in the Life of Abraham Lincoln* (Az államfői kegyelem: Abraham Lincoln életének egy epizódja) – 1908; *Judgment of Solomon* ('Salamoni döntés'), *Twist Olivér, Richelieu, or The Conspiracy* ('Richelieu, avagy az összeesküvés'), *Mózes élete* (*The Life of Moses, öttekerceses*) – 1909; *Vízkereszt* (*Twelfth Night*), *Thomas Becket* (*The Martyrdom of Thomas à Becket*) – 1910; *Két város* (*A Tale of Two Cities* – háromtekerceses), *Hiúság vására* (*Vanity Fair*) – 1911; *Cardinal Wolsey* ('Wolsey bíboros') – 1912; *A Pickwick klub* (*The Pickwick Papers*) – 1913. Ugyanakkor a Biograph erőfeszítéseket tett a filmek, illetve a középosztály által ismert színdarabok és regények formanyelvének gyakorlati összehangolására, s viszonylag kevés minőségi filmje általában irodalmi feldolgozás volt, például a Tennyson *Enoch Arden* című művén alapuló *After Many Years* ('Sok-sok év után', 1908) és a *Makrancos hölgy* (*Taming of the Shrew*, 1908). A Vitagraphnál kevésbé termékeny Edison Company is kivette részét a minőségi filmek készítéséből (*Nero and the Burning of Rome* – 'Néro felgyújtja Rómát', 1909 és *Nyomorultak* – *Les Misérables*, 1910, kettekerceses), a Thanhouseerrel az élükön elismertetésükért küzdő függetlenek működését pedig a *Jane Eyre* (1910) és a kettekerceses *Rómeó és Júlia* (*Romeo and Juliet*, 1911) példázta.

BEMUTATÓK ÉS KÖZÖNSÉG

A filmgyártás első éveiben a nem kitalált történeten alapuló (nonfiction) filmek dominanciája és a „tisztes-séges” színhelyeken – varietékben és operaházakban, templomokban és előadóterekben – való bemutatás miatt az új médium nem veszélyeztette a kulturális status quót. Ám a történetmesélő film eljövetele és ezzel összefüggésben a nickelodeonok népszerűvé válása megváltoztatta a helyzetet, s az állami tisztviselők és az egyéni kezdeményezésű reformcsoportok folyamatosan támadták a filmipart. A kritikusok azt állították, hogy a sötét, piszkos és tűzveszélyes nickelodeonok műsora nem megfelelő, ráadásul ezek az olcsó mozik gyakran bérkaszárnnyák mellett helyezkednek el, és az amerikai társadalom instabil elemeiből összetevődő közönségük túlságosan ki van téve a vetítések jelentette fizikai és erkölcsi veszélyeknek. Olyan követelésekkel is felléptek,



A *Mózes élete* (Vitagraph, 1909) volt az egyik első amerikai nagyjátékfilm

hogy az állami hatóságok cenzúrázzák a filmeket és ellenőrizzék a bemutatóhelyeket. A filmipar több stratégiával is megpróbálta saját pártjára állítani a kritikusokat: lemásolta a társadalmilag elfogadott regényeket és drámákat; irodalmi adaptációkat, történelmi és bibliai tárgyú filmeket készített; bevezette az öncenzúrát és együttműködött a kormánytisztviselőkkel a bemutatóhelyek higiéniakussá és biztonságossá tétele érdekében.

Állandó bemutatóhelyek már 1905-ben kialakultak az Egyesült Államokban, s 1907-ben a nickelodeonok számát 2500 és 3000 közöttire becsülték; ez a szám 1909-ben 8000-re, 1910-ben 10 000-re gyarapodott. 1909 elejére a mozikat hetente mintegy 45 millió néző látogatta. New York és Chicago vetekedett egymással, mivel a két városban 500 és 800 lehetett a nickelodeonok száma. New York City kirakatokból átalakított vetítőhelyeinek rozoga székei, elégtelen szellőzése, gyenge megvilágítása és alig jelzett, gyakran eltorlaszolt kijáratok komoly veszélyt jelentettek a látogatók számára, mint azt a korszak számos rendőrségi és tűzoltósági feljegyzése is megerősítette. Az újságok rendszeresen beszámoltak tüzekről, pánikról, leomló erkélyekről, ami súlyosbította a nickelodeonok rossz hírét. A katasztrófaszerű balesetektől eltekintve, a nickelodeonok egészségügyi szempontból is aggasztóak voltak. 1908-ban egy polgári reformcsoport arról számolt be, hogy „a bemutatóterem higiéniai állapota gyakran nagyon rossz: nincs szellőzés, nem takarítják a padlót,

nincsenek köpöcsészek, és az emberek úgy összezsúfolódnak, hogy a fertőzés veszélye igen nagy”.

Nincsenek pontos információink a korabeli mozikközönség összetételéről, ám a becsléseken alapuló beszámolók egyetérteni látszanak abban, hogy legalábbis a városokban a nézők zömmel a munkásosztály sorából kerültek ki, sok bevándorló volt közöttük, és a közönség többségét nők, illetve gyerekek alkották. Miközben a filmipar azt hangoztatta, hogy olcsó kikapcsolódást nyújt azoknak, akiknek sem idejük, sem pénzük nincs másféle szórakozásra, a reformerek attól tartottak, hogy az „erkölcstelen” – bűnözéssel, házasságtöréssel, öngyilkossággal és más elfogadhatatlan témákkal foglalkozó – filmek túlságosan befolyásolják a nézőknek ezt a legfogékonyabb rétegét, s ami még rosszabb, a fajok, etnikumok, nemek és korcsoportok válogatás nélküli keveredése lehetővé teszi a szexuális törvényszegéseket.

Az állami tisztviselők és a civilcsoportok változatos tervekkel dolgoztak ki a veszélyesnek kikiáltott, viharosan terjedő új médium fékentartására. A filmek tartalmának szabályozása meglehetősen egyszerű megoldásnak tűnt, és a reformerek számos településen hivatalos helyhatósági cenzúrát követeltek. Chicago már 1907-ben felállította a fennhatósága alá tartozó területen vetített összes filmet megtekintő és gyakran a „sértő” részek kivágását elrendelő rendőri cenzúrabizottságot. San Franciscóban olyan szigorú volt a cenzúra, hogy betiltott „minden olyan fil-

met, amelyben látni, amint egy személy megüt egy másikat”. Egyes államokban, elsőként Pennsylvaniában, 1911-ben állami cenzúrabizottságot állítottak fel.

Az állami és helyi hatóságok a bemutatóhelyek működésének szabályozására is különféle módszereket dolgoztak ki. A keresztény munkaszüneti napon folytatott tevékenységeket tiltó törvényre hivatkozva, a bérből élők szinte egyetlen szabadnapján, vagyis a bevétel szempontjából a legjobb napnak számító vasárnapon elrendelték a nickelodeonok zárva tartását. A kasszabevétel annak következtében is csökkent, hogy állami és helyi törvényekkel megtiltották a kísérő nélküli gyermekek beengedését. Területfelosztási rendelkezések révén megtiltották továbbá nickelodeonok nyitását az iskolák, illetve templomok közvetlen közelében. A filmipar – arra hivatkozva, hogy az új média hasznos információkat és tiszta, vidám szórakozást nyújt az oktatástól és a kapcsolódástól egyébként megfosztott rétegek számára – megpróbált szövetségre lépni a befolyásos állami tisztviselőkkel, nevelőkkel és lelkészekkel. A filmipar befolyásos testületei, például a Motion Picture Patents Company sűrűn szorgalmazta, hogy az új bemutatóhelyek felépítését, illetve a régiók felújítását szabályozó helyi rendeletek egészségügyi és biztonsági követelményeket is tartalmazzanak. A bemutatóhelyek higiénikusabbá tételére irányuló erőfeszítések tetőpontját New York City eljárásának 1913. évi rendelete jelentette, amely meghatározta a székek számát, a széksorok közötti folyosó szélességét és előírta a szellőztetést. Végül a mozik egyre inkább hasonlítani kezdtek a színházakra, s még ugyanebben az évben és ugyanebben a városban megnyitották kapuikat az első filmszínházak, amelyek méreteiket és felszereltségüket tekintve erősen különböztek a nickelodeonoktól. Az egyiptomi templomokat vagy kínai pagodákat utánzó stílusban épült, nagyzenekarokat és egyenruhás jegyszedőket alkalmazó filmpaloták majdnem olyan pazar látványt nyújtottak, mint ami a filmvászonról kápráztatta el az akár 2000 fős, kényelmes székeken helyet foglaló közönséget.

A moziknak ebben a korszakban nem csak az Egyesült Államokban kellett kritikával és ellenkezéssel számolniuk. 1910-ben – néhány évvel később, mint az Egyesült Államokban – Németországban is megjelentek az állandó bemutatóhelyek, ám az új médium gyors elterjedése és növekvő népszerűsége itt is hamar magára vonta a fogékony közönség általmas befolyásolására alkalmas filmeket ellenzők és a nemzeti kultúra miatt aggódó állami tisztviselők és civilcsoportok figyelmét. A berlini rendőrség 1906-ban – a chicagói intézkedést egy évvel megelőzve – hivatalos előzetes cenzúrát vezetett be. Az Egyesült Államokhoz hasonlóan, különösen a gyermekeket tekintették sebezhetőnek és védelemre szorulónak. A mozinak a fiatalokra gyakorolt veszedelmes hatásait bizonyítandó, tanárok és lelkészek számos tanulmányt publikál-

tak, miközben a pedagógussszervezetek és a köz-, illetve folyamatos oktatásért küzdő csoportok elítélték a mozi szórakoztató célú felhasználását, és sürgették az oktató- és tudományos filmek gyártásának növelését. 1907-ben a *Kinoreformbewegung* nevű mozgalom egyesítette a mozireform híveit, akik kutatni kezdték az új médium lehetőségeit a gyermek- és felnőttoktatásban.

1912 táján, amikor túlsúlyba kerültek a kitalált történeteken alapuló fikciós filmek (fiction), az irodalmi értelmiség érdeklődése is felébredt: kíváncsiak voltak az esztétikai normák bevezetését, hogy a történetmesélő film a „puszta” szórakoztatás helyett művészi szintre emelkedjen. A filmipar erre az *Autorenfilm*mel, azaz a szerzői filmmel, a *film d'art* német változatával felelt. A *másik* (Der Andere, 1913), Paul Lindau egy tudathasadásos személyiségről szóló darabjának feldolgozása volt az első ilyen alkotás, a főszerepet az ország leghíresebb színésze, Albert Bassermann játszotta. Ezután Max Reinhardt, a tekintélyes színházi rendező következett két akkor népszerű darab, az *Egy új Velencében* (Eine venezianische Nacht, 1913) és *A boldogok szigete* (Insel der Seligen) szintén 1913-as filmváltozatával.

Angliában nem volt az amerikaihoz fogható „nikkel-őrület”, de a mozi kulturális és társadalmi helyzetéről folytatott viták párhuzamba állíthatók az Atlanti-óceán túlsópartján zajló eseményekkel. 1911-re általánossá váltak az állandó bemutatóhelyek és a filmkölcsönzés, s a legtöbb mozi a színházak csillogását utánozta. Ezt megelőzően a korai időszakban mindenekelőtt koncerttermekben és vásárokon, illetve olcsó külvárosi színházakban, a „sóhertanyákon” került sor a vetítésekre. E szerény bemutatóhelyek száma meg sem közelítette a nickelodeonokét, és legtöbbjük még azoknál is szegényesebbnek bizonyult, a kirakati bemutatóhelyek pedig éppolyan egészségtelenek és tűzveszélyesek voltak, mint Amerikában. Ismereteink szerint 1907-ben nyílt meg a szó szoros értelmében vett első filmszínház, majd a rákövetkező évben és az első világháború kirobbanása közötti időszakban egyre több „mozgóképpalota” épült. Az amerikai filmpaloták angliai megfelelőjében is egyenruhás jegyszedők kalauzolták a nézőket, akik kényelmesen elhelyezkedhettek az 1000, sőt akár 2000 vörös bársonnyal bevont ülésen. Bár az árak elég alacsonyak maradtak ahhoz, hogy a korábbi közönség továbbra is felkereshesse ezeket a mozikat, mindez a kényelem arra szolgált, hogy a szaksajtó lelkes reményei szerint a mozitulajdonosok a vendégek „jobb” köreit is be tudják csábítani.

Tengerentúli társaikhoz hasonlóan, a brit filmek is meggyőző taktikával próbálták kivívni a megbecsülést. 1910-ben Will Barker producer 1000 font sterlingért szerződtette Sir Herbert Beerbohm-Tree-t, hogy a neves színművész és színidirektor játssza el a főszerepet Shakespeare *VIII. Henrik* (Henry VIII) című drámájának

filmváltozatában. Ahelyett, hogy az akkori elterjedt gyakorlatnak megfelelően közvetlenül eladta volna a filmet a forgalmazóknak, az egyiknek kizárólagos kölcsönzési, de nem értékesítési jogokat biztosított, azt állítva, hogy a film magas gyártási költségei és kulturális értéke különleges bánásmódot követelnek. Barkernek több hasonló vállalkozása is volt, s ezzel megalapozta az „exkluzív” vagy „minőségi” filmet – ezek a jelzők egyaránt érvényesek a filmekre és terjesztésükre. Hepworth és más producerek Barker nyomdokaiba lépve az akkori színházlátogató közönség tetszésére számot tartható kortárs darabokat és irodalmi klasszikusokat dolgoztak fel. 1911-ben az Urban Company kiadta az iskolai használatra ajánlott filmek katalógusát, s még ebben az évben a *Bioscope* című szaklap arra buzdította a filmipart, hogy győzze meg a kormányzatot a film oktatási értékének elismeréséről. A lap még vetítést is szervezett Londonban a grófsági tanács tagjai számára.

Más országok filmkészítőinek a francia *film d'art* kínált modellt a kulturális megbecsülés kivívásához. A francia filmek átvették a nagyobb elismertségnek örvendő szórakoztató műfajok elbeszélő stílusát, s utánozták olyan népszerű képes családi magazinok történeteit is, mint például a *Lectures pour tous*. Miután 1907-ben Louis Feuillade elfoglalta a vezető produceri-rendezői székét a Gaumont-nál, hirdetéseket írt a stúdió új, *Jelenetek a való életből* (Scènes de la vie telle qu'elle est) című sorozatáról, amelyben azt állította, a széria filmjei emelik a francia mozi színvonalát azáltal, hogy más elismert művészeti ágakat is képviselnek. „Először jelenítenek meg olyan törekvést, mely a valóságot akarja a vászonra vetíteni, éppúgy, mint azt évekkkel előzőtt az irodalom, a színház és a képzőművészet tette.”

EPILOGUS: ÁTÁLLÁS AZ EGÉSZ ESTÉS FILMEKRE

1913 táján kezdtek kifizetődni az amerikai filmiparnak az elismertség kivívása érdekében tett intézkedései: az elismert szórakoztató műfajok másolása, a belső cenzúra, a bemutatóhelyek színvonalának emelése. Az állapotok örvendően különböztek az 1908-asoktól, amikor az új médium állt a kulturális válság középpontjában. Most tömegközönség ült kényelmesen elhelyezkedve a rafinált mozipalotákban, az első igazi tömegmédiumot nézve. A filmek szintén megváltoztak: hosszabb történeteket meséltek el az 1908-ban, sőt még az 1912-ben sem alkalmazott, új formaelemeknek köszönhetően. 1917-re a helyzet újfént megváltozott. A vezető stúdiók többsége már Hollywoodban működött, ami addigra nem csupán Amerikában, hanem világviszonylatban is a filmgyártás központjának számított, nagymértékben amiatt, hogy az első világháború meggyengítette az európai filmipart.

A filmipar az átmeneti korszakban a Motion Picture Patents Company tagjai és a függetlenek által készített,

illetve importált többtekerces filmeket „egész estéseknek” nevezte el, átvéve a műsorok fő attrakciójára használt varietébeli kifejezést. Habár a filmtörténészek az MPPC üzleti gyakorlatát kissé maradinak tartják, az első amerikai többtekerces film elkészítésének dicsősége a Tröszt egyik tagját, a Vitagraphot illeti. A Vitagraph 1909-ben és 1910-ben hozta forgalomba biblikus témájú kasszasikerét, a *Mózes élete* című öttekerces filmet, mely onnan, hogy a fáraó lánya rátalál, egészen haláláig bemutatta a próféta élettörténetét. A Vitagraph és a többi stúdió folytatta a többtekerces filmek készítését; a Biograph például 1911-ben mutatta be kététekerces *His Story* (Az ő története) című polgárháborús történetét és a *His Trust Fulfilled* (Teljesített küldetés) című filmjét. Ekkorra az amerikai filmipar fellázadt a 300 méteres, azaz tizenöt perces időkeret ellen, mivel ilyen szűk korlátok közé szorítva egyre lehetetlenebbé vált a történetmesélés.

Az egész estés filmre való áttéréshez az európai, pontosabban az olasz importfilmek adták meg a döntő lökést. A többtekerces importfilmek forgalmazása a Tröszt és a függetlenek hatáskörén kívül zajlott, kölcsönzési díjakat egyaránt igazították az előállítási költségekhez és a kasszabevételekhez. Ezeket az egész estés filmeket nem nickelodeonokban játszották, hanem színházi attrakcióként „turnéztatták”, s hagyományos színházakban és operaházakban mutatták be.

Más országokból érkező filmek, például az *Erzsébet királynő* (La Reine Elisabeth, 1912) is közrejátszottak az egész estés filmek meghonosításában, de az amerikai filmipart a látványos olasz kosztümös filmek nyereségsége és népszerűsége győzte meg arról, hogy saját hosszabb filmjeivel beszálljon a versenybe. 1911-ben három olasz produkció, az öttekerces *A pokol* (L'Inferno, Milano Films, 1909–11), a kététekerces *Trója eleste* (La caduta di Troia, Giovanni Pastrone, 1910) és a négytekerces *A megszabadított Jeruzsálem* (Gerusalemme liberata, 1911) a hazai produkciókban ritkán kínált látványosságot szolgáltatott az amerikai közönségnek – kimunkált díszletekkel és a termélység alkalmazásának köszönhetően még hangsúlyosabb, hatalmas szereplőgárdával. Az Egyesült Államokban 1913 tavaszán forgalomba hozott kilenctekercses Cines-produkció, a több mint kétórás, kizárólag színházakban bemutatott *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) elindította a látványos egész estés filmek divatörületét. A Henryk Sienkiewicz bestseller regénye alapján forgatott film 5000 statisztával, harciszekérversennyel, valódi oroszánokkal, valamint rafinált világitással és aprólékos díszletekkel dicsekedhetett. Ezt a divathullámot lovagolta meg az 1914-es Italia-produkció, a Giovanni Pastrone rendezte *Cabiria*. A második pun háború ábrázolása tizenkét tekercesen olyan lenyűgöző jeleneteket tartalmazott, mint a római flotta lángolása és Hannibál átkelése az Alpokon. Pastrone (az

Lillian Gish

(1893–1993)

Dorothy Gish

(1898–1968)

Lillian és Dorothy Gish Ohióban születtek egy színész-
nő és állandóan távol lévő férjének gyermekeként. Mi-
vel a színházak állandóan kerestek fiatalokat, mindkét
lány hivatásos színész lett már ötéves kora előtt. A mozi
világába barátójuk, Mary Pickford csalta el őket, aki
már D. W. Griffithnek dolgozott, s a filmvászonon együtt
debütáltak a Griffith rendezte *Egy láthatatlan ellenség* (An
Unseen Enemy, 1912) című filmben.

Az elkövetkező két évben a nővérek számtalan szere-
pet játszottak Griffith vállalatánál, hol együtt, hol külön.
Griffith kezdetben nehezen tudta megkülönböztetni
őket (színes szalagot kötött a hajukba, és „pirosnak”, il-
letve „kéknek” szólította őket), de hamarosan megmu-
tatkozott a Gish lányok nagyon is eltérő jelleme és filmes
személyisége. A heves természetű Dorothy társas lény,
született komika volt, Lillian ellenben komoly és alapos,
s keménységét leplezte törekény megjelenése.

Griffith megállapítása szerint Dorothy „sokkal inkább
ráértzett a rendezői gondolatra, mint Lillian, gyorsabban
is követte, az eredménnyel könnyebben megelégedett.
Lillian pedig kigondolt valamit, és türelmesen valóra vál-
totta.” Mivel ez az elkötelezett megközelítés jobban meg-
felelt a munkamániás Griffith temperamentumának, ál-
talanban Lillian kapta a jobb szerepeket, így a főszerepet
az *Amerika hőskora* (1915) című, korszakalkotó polgárhá-
borús eposzban. A konfliktus által megosztott család lá-
nyaként, Elsie Stoneman szerepében, folyamatosan ér-
zelmi igazságot sugalló alakításával kilépett a veszélyben
forgó, ártatlan szűz sztereotípiájából. Amikor Griffith el-

ismerésül neki adta következő eposza, a *Türelmetlenség*
(1916) négy történetét összekötő, bölcsőringató anya
ikonértékű szerepét, a film igazi sztárrá tette Lilliant.

A nővérek nem rivalizáltak egymással. Lillian javasol-
ta Dorothyt első közös nagyfilmjük, a *Szívek a világból*
(1918) című első világháborús dráma makacs francia pa-
rasztlányának szerepére, és szórakoztatta, ahogy Do-
rothy magához ragadja az irányítást. Dorothy más ren-
dezőknek is dolgozott, míg Lilliant lefoglalta Griffith a
saját filmjei számára. („Ő a legjobb színész, akit ismer-
ek, neki van a legtöbb esze.”)

Griffith szerint Lillian a *Letört bimbókban* (1919) nyújt-
ta legjobb alakítását, a brutális apja által terrorizált,
bántalmazott gyermek szerepében. Ez a hamisítatlan
viktoriánus melodráma szentimentalizmustól csepegett,
de beragyogta Gish játékának finomsága és az az erő,
amivel éteri külseje, tündéri pillantása ellenére ki tudta
mutatni nyers érzelmeit. A nem kevésbé melodra-
matikus *Út a boldogság felé* (1920) ugyanilyen jól használ-
ta fel a törekény fizikumának ellentmondó belső tartását.

Dorothy továbbra is vígjátékokra specializálódott,
ezek egyikét Lillian rendezte (*Remodelling her Husband*,
1920). A rendezés jól sikerült, de Lillian ezt a munkát
„túl bonyolultnak” találta, és visszautasított minden to-
vábbi felkérést. Dorothy tehetsége messze túlnőtt a vígj-
játékokon, ezt jól mutatta legremekebb közös filmjük, az
Árvák a viharban (1921). A francia forradalomba beleke-
veredett testvérpárt alakítottak; Dorothy játszotta a vak
nővért nagyon megindítóan, de egy pillanatra sem ér-
zelgősen, és alakítását kicsit sem homályosította el
Lillian játéka.

Ez volt utolsó filmje Griffithszel, aki már nem enged-
hette meg magának, hogy csillagászati gázsit fizessen
Lilliannek. Barátsággal váltak el, és a nővérek átszerződ-
tek az Inspiration Companyhoz, ahol ismét együtt ját-

szottak a George Eliot regénye alapján készült *Romolá-*
ban (1924), mielőtt Lillian elszegődött az MGM-hez.
Dorothy pedig Londonba utazott, hogy négy filmet for-
gasson Herbert Wilcoxszal, ezek közül a *Nell Gwynne*
(1926) aratta a legnagyobb sikert.

Lillian volt Hollywood egyik legjobban megfizetett
színésznője (400 000 dolláros évi gázssal), saját maga
hagyhatta jóvá forgatókönyveit és rendezőit. Victor
Sjöströmöt választotta rendezőül két nagyszerű alakítá-
sához: szenvedélyes, kiszámíthatatlan Hester Prynne
volt Hawthorne *A skarlát betű* című regényének 1926-os
filmváltozatában és az elemek által a kétségbeesésbe
kergetett törekény asszony *A szél* (1928) című filmben,
amelyben fantasztikus fizikális alakítást nyújtott.

Am a divat változásával Garbo csillaga emelkedni, míg
a szűzies erényekkel és a némafilmmel azonosított
Lilliané hanyatlani kezdett. Irving Thalberg felajánlotta,
hogy botrányt kohol körülötte, ám ő ezt hűvösen vissza-
utasította, és visszatért a színpadra. Dorothy ugyanezt
tette, és filmes karrierje gyakorlatilag véget ért. 1940 után
azonban Lillian még több mint tucatnyi filmben szere-
pelt, s remekelt a Laughton rendezte *A vadász éjszakája*
(1955) című rémmesében. Ebben a filmben Simon Callow
(1987) értékelése szerint „a feloldozás és a gyógyítás szel-
lemét ... hamisítatlan világi szentséggel ábrázolja.” Gish
határozottan élvezte a munkát: „Griffith óta nem dolgoz-
tam ennyire értelmes és harmonikus stábbal.” Ennél na-
gyobb dicsőretet az ő szájából el sem lehet képzelni.

Lillian majd egy negyedszázaddal élte túl hűgát, szé-
pen öregedett, és kilencvenévesen is játszott. Még jóval
halála előtt láthatta, amint bizton visszakerült a néma-
film legkiemelkedőbb színésznőjéi megillető trónra.

PHILIP KEMP

VÁLOGOTT FILMOGRÁFIA

Lillian:
Amerika hőskora (The Birth of a Nation, 1915); Türelmetlenség
(Intolerance, 1916); Letört bimbók (Broken Blossoms, 1919);
Igazszívű Susie (True Heart Susie, 1919); Út a boldogság felé
(Way Down East, 1920); Bohémek (La Bohème, 1926); A skarlát
betű (The Scarlet Letter, 1926); A szél (The Wind, 1928); Párbaj
a napon (Duel in the Sun, 1946); A vadász éjszakája (The Night
of the Hunter, 1955); A pókháló (The Cobweb, 1955); The
Unforgiven (A megbocsáthatatlan, 1955); Esküvő (A Wedding,
1978); The Whales of August (Augusztusi bálnák, 1987).

Dorothy:
Remodelling her Husband (Egy férj átfarmálása, 1920); Nell
Gwynne (1926).

Lillian és Dorothy együtt:
Szívek a világból (Hearts of the World, 1918); Árvák a viharban
(Orphans of the Storm, 1921); Romola (1924).

IRODALOM

Gish, Lillian: *The Movies, Mr. Griffith and Me*, 1969.
id.: *Dorothy and Lillian Gish*, 1973.
Slide, Anthony: *The Griffith Actresses*, 1973.

Balra: Lillian és Dorothy Gish D. W. Griffith
Árvák a viharban (1921) című filmjében



akkoriban szokatlan) hosszas „kocsizásokkal”, a kamera
mozgatóásával és nem a díszletekkel keltette a térbeli
mélység érzetét.

A *Quo vadis?* (1913) számtalan rendezőt inspirált. D. W.
Griffith is ennek hatására – és a Biograph egytekerces
filmek mellett elkötelezett produkciós irodájának elle-
nére – készítette el többtekerces bibliai látványosságát,
a *Bethuliai Juditot* (1913). Később Griffith saját történelmi
kosztümös drámai eposza, az *Amerika hőskora* (1915) fe-
lülmúlt minden korábbi egész estés filmet, látvány és
terjedelem tekintetében egyaránt. Ez az igazán ameri-
kai témát, a polgárháborút és az újjáépítést feldolgozó,
nagyélegetű alkotás általánosan elfogadottá tette az
egész estés filmet. 1915. januári forgalomba hozatala
előtt Griffith reklámozta a óriási hírverést csapott: ki-
tértek az óriási költségekre, a hatalmas szereplőgárdára,
a történelmi hitelességre, és a felcsigázott közönség tü-
relmetlenül várta, hogy megtekinthesse a neves ren-
dező legambiciózusabb vállalkozását. Griffith ugyanilyen
körültekintően járt el a forgalmazással kapcsolatban. Az
Amerika hőskora premierjére Los Angeles és New York
legnagyobb filmszínházaiban került sor, s ez volt az első
amerikai film, amelyhez – negyventagú zenekar előadá-
sában – saját zenei kíséretet hallhatott a közönség. A 2
dolláros belépődíj (akkoriban ugyanennyit szedtek a
Broadway-darabok megtekintéséért), továbbá a reklám-
hadjárat és a nagyközönség számára készült számos új-
ság cikk egyaránt azt volt hivatott elérni, hogy a filmet
komolyan vegyék. Mindez jelezte, hogy a film nagyko-
rú, legitim tömegmédiium lett. Az *Amerika hőskora* azon-
ban más okokból is felkeltette a figyelmet: elítélendő faj-
gyűlölete indulatokat váltott ki az afroamerikai közössé-
gekből és támogatóikból, ezzel mintegy korai ízelítőt ad-
va abból a társadalmi hatásból, amelyet az új médium
gyakorolni képes.

A narratív struktúrák, a figurák felépítése és a vágási
módszerek az első többtekerces amerikai és olasz fil-
mekben erősen hasonlítottak a kor egytekerces filmjei-
re. Ez különösen szembetűnő volt a narratív struktúrá-
ban: az egytekercesek általában egyetlen alaposan ki-
dolgozott jelenet modelljét követték, és ezt erősítették fel
tetőponttá a tekercs vége felé. Az első amerikai többte-
kerces filmek átvették ezt a felépítést, de a forgalmazási
rendszer fentebb említett sajátosságai miatt egyelőre a
hosszabb filmek is inkább egymás után több részben le-
vetíthető egytekerces részből álltak. A filmesek hamar
felismerték, hogy az egész estés film nem csupán az egy-
tekerces hosszabb változata, hanem olyan új elbeszélési
forma, mely új szervezési módokat kíván, és keresni
kezdtek a megfelelő történeteket, figurákat és vágási
módszereket. Amint azt már 1908-ban is megtették, a
producerek újfent a színházhoz és a regényhez fordul-
tak inspirációért, s egyrészt adaptálták, másrészt lemá-
solták a kész formákat. Az egész estés filmekben egyre

több szereplő, esemény és téma jelent meg, melyek mindegyike a fő történethez kapcsolódott. Egyetlen tetőpont, illetve azonos intenzitású tetőpontok sorozata helyett az egész estés filmeket több kisebb tetőpont köré kezdték szervezni, ezeket pedig az összes narratív témát megoldó végkifejlet követte. Az *Amerika hőskora* rendkívül jó példát mutat erre a szerkesztési elvre: az utolsó pillanatbeli megismerülés híres jelenete többtekercsnyi izgalom (a kishűg halála, Gus elfogása stb.) betetőzése, s amint a Ku-Klux-Klan biztosítja a fehér felsőbbrendűséget, az összes fontos szereplő sorsa rendeződik.

A korábbi filmek alapvető elemei egyelőre változatlanok maradtak – továbbra is hiteles, egyéni figurák kapcsolódtak össze az eltérő jeleneteket és beállításokat, azzal a különbséggel, hogy a figura motivációja és hihetősége még fontosabbá vált, ahogy a filmek hosszabbra nyúltak, illetve ahogy egyre több lett a fontosabb szereplő. A filmek ekkorra már teret tudtak adni szereplőiknek a kibontakozásra, olyan jellemvonásokkal ruházták fel őket, melyek az elbeszélés cselekményét is előbbre vitték. Gyakran teljes jeleneteket kizárólag arra szántak, hogy a közönség megismerhesse belőlük a szereplők személyiségét. Az *Amerika hőskora* első tizenöt percét a főbb szereplők bemutatásának szenteli a polgárháború kitérését megelőzően, hogy a közönség megfelelően azonosuljon a déli rabszolgatartó Cameron családdal. A kedves és toleráns ültetvénytulajdonosokat meghitt jelenetekben láthatjuk, ahogy például a családfőt kiskutyák és kiscicák veszik körül, fia, Ben pedig kezét ráz egy rabszolgával, aki épp táncolt az Északról érkezett látogatók kedvéért.

Az egész estés filmek formai elemeit felhasználták a szereplők jellemrajzához további finomítására és indítékaik kidolgozására is. A párbeszédészertek az 1911 körüli megjelenésük óta annyira elszaporodtak, hogy a tízes évek közepére túlsúlyba kerültek a narrátort helyettesítő felvezető inzeretekkel szemben; és az elbeszélés feladata egyre jobban a szereplőkhöz kapcsolódott. Habár az elterjedt kameraplán az átmeneti időszak során uralkodóvá lett háromnegyedes beállítás maradt, a filmek egyre többször közelítették rá a szereplőkre a lélektanilag fontos pillanatokban. Az *Amerika hőskorában* az elborzadó fehér nők premier plánjai feltehetően fokozták a közönség azonosulását a lehetséges áldozatokkal, akikre még a halálnál is rosszabb sors várt. A nézőpontfelvétel is elterjedt a kor egész estés filmjeiben. Bár Griffith ezt a technikát csak elvétve használta, az *Amerika hőskora* két kulcsjelenetében is Ben nézőpontjából láthatjuk szeretett Elsie-jét: először, ahogy medalionba foglalt fényképére néz, majd másodszor, ahogy valóban ránéz a lányra egy íriszdiafragmás (leblendézett) beállításban, amely a fényképkompozíciót utánozza.

Az egész estés filmekre való áttérés számos olyan eszéköt fogadtatott el, melyekkel az átmeneti időszakban még csak kísérletezgettek a filmek. Ezek különösképp

pen az egységes tér- és időbeli orientációra való törekvésekhez kapcsolódtak. Az analitikus vágás akkor terjedt el, amikor a filmek az elbeszélés szempontjából fontos részletek kiemelésének lehetőségeit kutatták. Az *Amerika hőskora* egyik jelenetében, amikor Cameron papa a kiskutyákkal és kiscicákkal játszik, a lábánál lévő kedves állatok közelijének bevágásával nyomatékosítja a déli család rokonszenves bemutatását. A legtöbb egész estés filmben találunk párhuzamos vágást is. Ennek a formának az *Amerika hőskora* a *locus classicus*, nemcsak a tetőpontot jelentő utolsó pillanatbeli megmeneküléssel, ami több helyszín közötti vágásokat tartalmaz, hanem a film egésze során is, az északi és a déli család, a hazai front és a csatamező váltakozó bemutatása a film ideológiai üzenetét erősíti. Az olyan fogások, mint a szemmagassághoz való igazítás és az ellenkép a különböző terek egymáshoz kapcsolásának elterjedt megoldásai lettek, míg az úsztatás, a blendézés és a premier plán egyértelműen jelezték az eltérést a lineáris időbeliségtől, mint amilyen a visszapillantás (flash-back) vagy az álom.

Miközben továbbra is kapcsolódtak a többi médiumhoz, a filmek megszabadultak addigi függőségüktől, alkalmassá váltak filmszerű történetek filmi eszközökkel való elmesélésére; eszköztárszerük, formanyelvük pedig egyre inkább egységesült és elterjedt. A gyártási folyamat szabványosítása, más kapitalista vállalkozások működéséhez hasonlóan, biztosította a megbízható és ismerős produkciók, az úgynevezett „egész estés” filmek folyamatos gyártását. A mind nagyobb, fényűzőbb filmszínházak építése a film újonnan elnyert társadalmi rangját hirdette. Minden készen állt Hollywood és a hollywoodi mozi eljövételére.

Irodalom

- Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism*, 1988.
 Balio, Tino (ed.): *The American Film Industry*, 1985.
 Bitzer, Billy: *Billy Bitzer: His Story*, 1973.
 Bordwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*, 1985.
 Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema, 1907–1915*, 1990.
 Cosandey, Roland–Gaudreault, André–Gunning, Tom (ed.): *Une invention du diable*, 1992.
 Elsaesser, Thomas (ed.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, 1990.
 Fell, John L.: *Film and the Narrative Tradition*, 1986.
 Gunning, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, 1991.
 Jarrat, Vernon: *The Italian Cinema*, 1951.
 Koszarski, Richard: *An Evening's Entertainment*, 1990.
 Low, Rachel: *The History of the British Film, 1906–1914*, 1949.
 Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures*, 1992.
 Thompson, Kirstin: *Exporting Entertainment*, 1985.
 Uricchio, William–Pearson, Roberta E.: *Reframing Culture: The Case of the Vitaphone Quality Films*, 1993.

HOLLYWOOD TÜNDÖKLÉSE

Hollywoodi stúdiórendszer

DOUGLAS GOMERY

1910 körül számos filmes vállalkozás telepedett meg a Los Angeles-től nyugatra fekvő kis elővárosban, Hollywoodban és környékén. Nem telt bele egy évtized sem, és az általuk megteremtett rendszer nemcsak az USA-ban, de az egész világon uralta a film világot. Hatalmas, gyárszerű stúdiókba sűrítették a filmgyártást, és a gyártástól a reklámg, a forgalmazástól a bemutatásig az ipar minden ágazatát egyetlen vertikális szervezetbe tömörítették, s ezzel létrehozták a modellt – a stúdiórendszert –, amelyet a többi országnak utánoznia kellett, ha versenyre akart kelni vele. Az amerikai minta másolása azonban csupán részleges sikereket hozott, így 1925-re nem annyira a stúdiórendszer, mint inkább a „hollywoodi” rendszer uralta a piacot Angliától Indiáig és Dél-Afrikától Skandináviáig. Hollywood ekkor már nemcsak a világ filmpiacának tetemes részét tartotta ellenőrzése alatt, de saját termékeiből és sztárjaiból, Charlie Chaplinból és Mary Pickfordból egyetemes kulturális bálványokat teremtett.

Megállíthatatlan felemelkedésének korszakában Hollywood a modern pénzügyi gazdálkodás, a vertikális integráció és a lehetséges versenytársak megbuktatásának üzleti eszközeit is kifejlesztette. Hatékony és takarékos gyártási módszereket dolgozott ki, termékeinek piacát az egész világra kiterjesztette és azzal biztosította a filmek szabad áramlását a gyártótól a fogyasztóig, hogy nemcsak az USA, de más országok nagyvárosaiban is felvásárolta a legfontosabb mozhálózatokat. Az európai országok különféle módszerekkel próbáltak védekezni, speciális adókkal, tarifákkal, kvótákkal, esetenként még bojkottal is Hollywood korlátlan uralma ellen, de mindhiába. A japán piacra ugyan nehéz volt behatolni, a Szovjetunió pedig a húszas évek közepétől lezárta határait mindennemű import elől, a világ többi részén azonban csak idő kérdése volt, hogy a hollywoodi filmből napi „fogyasztási cikk” váljon a mozikban.

Hollywood tulajdonképpen azért lett ennek a mindenható iparágak központja, mert kudarcot vallott a Motion Pictures Patent Company (MPPC) kísérlete a filmipar monopolizálására. Ez a társaság tíz vezető európai és amerikai filmproducer, kamera- és vetítógyártó cég társulása volt, amely 1908-ban alakult trösztté azzal a céllal, hogy fölverjék a kizárólag általuk gyártott beren-

dezések árát. A tröszt közös alapba helyezte a szabadalmakat, és rövidfilmek ezreit készítette. Csak a velük együttműködő, általuk „engedélyezett” vállalatok gyárthattak „törvényesen” filmeket és filmtechnikai berendezéseket. A tröszt a szabadalmak használatának díjaiból profitra tett szert: egy vetítő hivatalos használatáért egy mozitulajdonosnak néhány dollárt kellett letennie, a producerek viszont többet fizettek a filmkészítésért.

Ennek ellenére a tröszt csak igen nehézkesen tudta megoldani az ellenőrzést, és alig 5-6 év alatt (1909–14) független filmgyártók, például Carl Laemmle és William Fox jelentek meg a színen. Tevékenységük nemcsak a tröszt monopoliumát kezdte ki, de megteremtette az alapját annak, amit ma Hollywoodként ismerünk. Adolph Zukor létrehozta a Paramountot, Marcus Loew a későbbi MGM-et, William Fox pedig saját mozibirodalmát.

Ők néhány más független filmgyártóval és mozissal együtt újításokat is bevezettek: hosszabb és bonyolultabb történeteket vittek vászonra, míg a tröszt inkább maradt a kététekeres, 15 perces rövidfilmeknél. A függetlenek a ponyvák, filléres füzetekből és a népszerű színdarabokból kölcsönözték forgatókönyveik témáját. Az „új” filmek legnépszerűbb műfaja a western lett, amely a külső, vadnyugati forgatások helyszíne iránt is felkeltette az érdeklődést. Idővel a függetlenek is otthonra találtak Dél-Kaliforniában, 2000 mérföldre a tröszt New York-i székhelyétől. Itt a kellemes klíma, az olcsó telekárak, a szakszervezetek hiánya okán ideális telephelyre lettek, ahol kedvükre készíthették új, olcsó, játékfilm hosszúságú alkotásaikat.

1912-re a függetlenek elegendő filmet készítettek ahhoz, hogy meghirdessék saját moziműsoraikat. Minden egyes film külön termék lett saját külön reklámkampánnyal. 1920-ra az USA-ban már több mint 20 000 mozi működött, tehát az egyre növekvő számú nagyjátékfilm vagy „mozgófénykép” könnyen eljutott közönségéhez. A külföldi terjesztés aranybányának bizonyult; a némafilmkorszakban egykettőre lefordították a kevéske inzeret, s alig valamicske többletköltséggel máris készen állt az idegen nyelvű változat.

A függetlenek az amerikai vetítést is kezdték ellenőrzésük alá vonni. Nem akarták mind a 20 000 mozit felvá-