

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 lehettek 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 gegfilmek, amelyekben *A megöntözött öntözőhöz* 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 pillanatmegállítás, 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 fényképészt mutat, aki éppen le akar kapni egy járókelőt. A második beállítás a fényképész szemszögéből mutatja a jelenetet a fényképezőgép lenszén keresztül, ahogy a gép felé közeledő járókelő feje egyre nagyobb lesz, s a szája kinyílik. Ekkor a film átvált arra a beállításra, amelyen a fényképész gépével együtt belezuhan a nagy feketeségbe. Végül a járókelő elégedetten rágicsálva elsétál.

1902/03–1907

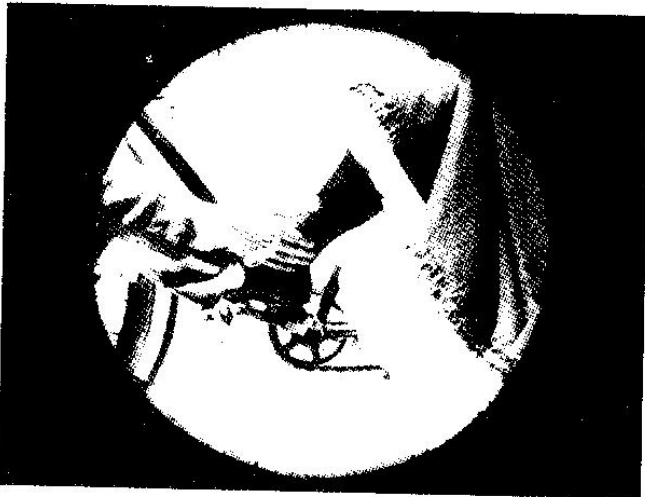
Ebben az időszakban lett elterjedt és nem kivételnek számító forma a több-beállítós film, s a beállításokat már nem önálló, hanem összekapcsolódó jelentésegységekként kezelték. Előfordult azonban, hogy a filmesek egyetlen beállítással ragadták meg és emelték ki a történések csúcspontjait, s nem használtak sem lineáris elbeszélő oklancolatot, 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 történést 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 finorból grimaszra vált. A „Hold felszínéről” készített má-

sodik beállítás az űrhajó újból leszáll. Ez a két, ugyanazt az eseményt bemutató beállítás a mai nézőt meglepheti. A történet illetően 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 másodszor közelebről. 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 negyediken 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 teremtve meg az egyes felvételek közötti tér- és időbeli kapcsolatot. Amíg a mai filmesek közvetlenül vágnák 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 hentestől, 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 filmesek ezt a vágási eszközt annyira hatékonynak 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 elbeszélésébe 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. Ám 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 filmesek 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 félközeli kép (second plan) a törvényenkívüliek 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 mozisokat, 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 öklöbe szorul. Porter egybeállításos *Photographing a Female Crook* ('Egy női csalót fényképezve') című saját produkciójában a mozgó kamera ráközelít a grimaszoló asszonyra, 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 élvhajász 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 filmesek 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 Corner's Den* motívatlan 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. Ám 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 filmesek 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 hagyományyaiból táplálkoztak. Az 1907 előtti filmet azzal vádolták, hogy „nem elég filmszerű” és túlzottan színpadias. Méliès-re és kortársaira valóban komolyan hatott a nemdrámai színpadai gyakorlat. A terjengős szindarabok azonban többnyire alkalmatlan modellt kínáltak az egypercesnél is rövidebb filmekkel útjára 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 varieté, ezenkívül az első filmesek 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 áttűnést tudott létrehozni a diák gyors váltásával. Két dia alkalmazásával „vágásra” is lehetőség nyílt, ugyanis a gépész távoliról 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 vágta 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 készítők számos filmjüket a közönség által már ismert történetekre alapozták. Edison úgy reklámozta a Porter rendezte *Night before Christmas* (Karácsonyél', 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 Bar-room* (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 történetet 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 világkiállításán 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 karnaválokon felállított sátrak, valamint az átmenetileg ki-

bérelt kirakatok, az első állandó mozik, a híres nickelodeonok elődei („nickelnek” az ötcéntest hívták, ennyibe került a jegy az olcsó mozikban.) A korai filmek közönsége az Egyesült Államokban meglehetősen egyes 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 vásárterek, 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 attrakciójává 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.

Bárhol, 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 eljöveteleig, vagyis az 1903–04-es évekig a gyártó csak a különálló jeleneteket biztosította, a programot a mozis állította össze. Az egyetlen beállításból 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 varietésszínházakban minden filmet zene kísért – a nagyzenekartól a szólószongoráig. 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, zörejekkel – patkócsattogással, revolverlövésekkel stb. – is kiegészítette a filmeket, sőt párbeszédet adatott 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* tömegmédiuma 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 teremtték 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 elismerésével.

# 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* – 'Fantazmagória' 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 készülékekkel 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 részeiként 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 teljedik ki. Ezt a sorrendet tekintve a mozit egyrésztől technológiai alapja – a gyors egymásutánban vetített fotografikus képek a folyamatosság illúzióját keltik –, másrésztől pedig az különbözteti 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 maradandóságának” 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 maradandóságának” 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 levetítésekor 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 levetítésekor is. Az ilyen gyakori mozgatás és megállítás jelentős mértékben igénybe vette magát a filmanyagot, ami komolyabb gondot jelentett a vetítógépben, mint a kamerában, hiszen a negatív exponálására csak egyszer (a felvételnél) 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 celluloidlapra 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 kukucskalódoboz 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 (élőforgató), 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 vetítógépben 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 vetítógépként) 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 rövidek voltak, ez a szaggatott mozgás nem terhelte meg túlságosan a szalagot, 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 vetítógépeket, 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 megóvta a filmet a felesleges terheléstől. Ezek után a szakemberek annak megoldásán fáradoztak, hogy a kamera, illetve a vetítógép 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 vetítésekor.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

nésznők nem használhattak vörös rúzszt, 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 emulzióét, 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 téglalapon 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 szabvány méretét és alakját (körülbelül 24 mm széles és 18 mm magas).

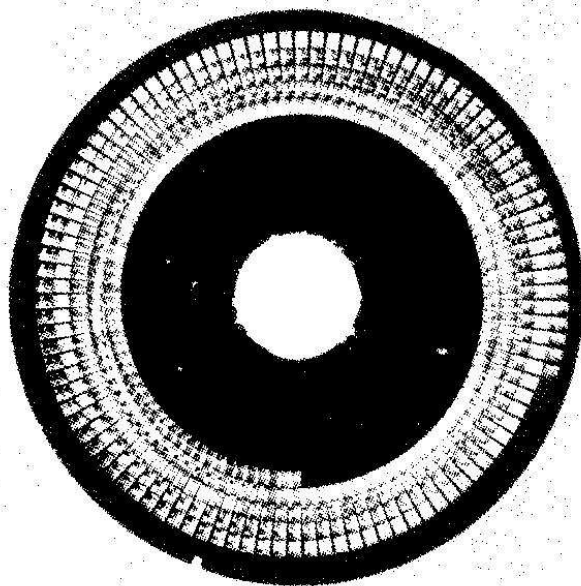
A szabványok létrejöttétől függetlenül, a korai és a későbbi időszakban egyaránt több kísérletet folytattak más méretű nyersanyagokkal. 1896-ban a Prestwich Company 60 mm-es filmszalagot készített, ennek egy példányát a londoni National Television and Film Archive ör-

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 mindegyike 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 gyűlékony, 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 gyűlékony 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 gyűlékony 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 képszelésű, három, perforációnal 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 miniatúrák izzását 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 vöröses 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 színezést 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 műveleti rendszert a litográfia technikáiból fejlesztették ki.

Az első arra irányuló kísérletek, hogy vörös, zöld és kék képek egymásra helyezéssel 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 hármas 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 színnek egyensúlya (színösszegezés). A kivonás elvét alkalmazva a Technicolor három éven belül előállt két negatívra készült és egymásnak háttal nyomtatott, különálló színű pozitív képek kettőséből álló színes filmmel (*The Toll of the Sea* – 'A tenger vámja'; 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 *bensi* művészete.

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

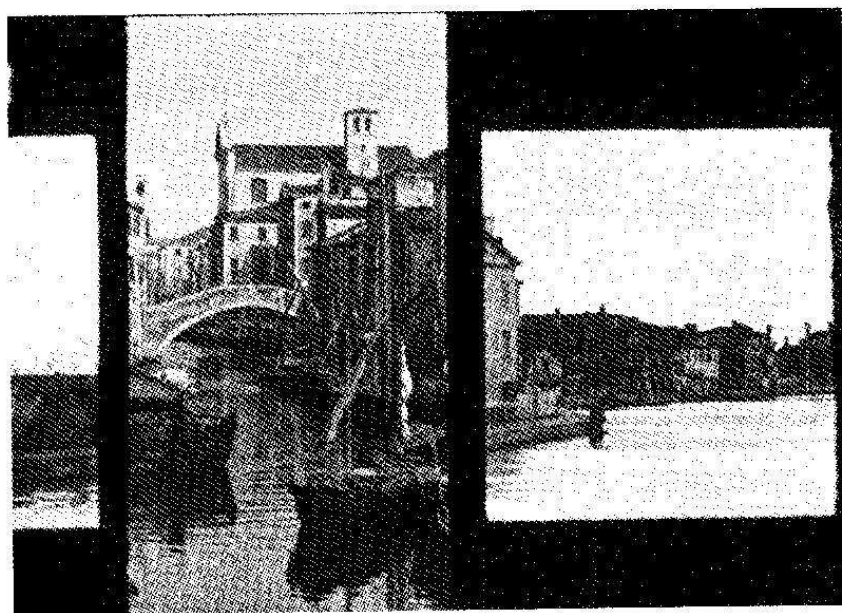
kalmakkor a kísérőzenét nagyzenekarok, kórusok és operanékesek adták elő, míg a kevésbé fényűző intézményekben kis zenekar vagy csak egy zongorista kísért. Azok a mozisok, akik nem engedhették meg maguknak eredeti zene előadását, két lehetőség közül választhattak: vagy a film különféle epizódjaihoz illő zenei aláfestést kínáló, általában köztulajdonnak számító népszerű dallamok és klasszikusok válogatásaiból álló partitúrákkal („kiskottákkal” – „cuc 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” lyukasztott papírtekerces formájában lehetett behelyezni.

A zenéhez néha hanghatások is kapcsolódtak. Ezeket általában a természetes és mesterséges zörejek előállítására alkalmas tárgyak széles palettájával felszerelkezett előadók szolgáltatták. Ugyanígy 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 a kettős találmányát, a fonográfot és a kineatoszkópot. Valószínűleg Pathé is próbálkozott a filmek és a lemezek összehangolásával 1896 táján. Azonban minden ilyen rendszerrel akadályt jelentett, hogy nagy nézőtérre nem tudták kiterjeszteni 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-



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

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 hangszinkront alkalmazó *Don Juan* című filmet. Ez a lemezhangos (sound-on-disc) rendszer a vetítógépet nagy, 40,64 cm (16 inch) átmérőjű, 332 fordulatszámú 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 dzsesszének - 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 maradt 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 „összszéprézelte”, 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 tiszavirág-életű) hírnévre tett szert az Abel Gance *Napóleonnjának* (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 vászonra. 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 vászonra a nézőtér padlója alatt elhelyezett fülkéből. Hátulról is tudtak vetíteni a filmvászonra, 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 kamerához. A kamerák sebességét számos tényező befolyásolta: a forgatás közben adott fényviszonyok, a filmnyersanyag érzékenysége, a rögzítésre kerülő történések jellege. Ahhoz, hogy a vásznon a szereplők mozgása „természetes” legyen, a mozigépésznek 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 átlagsebessége idővel megnőtt, és a korszak végére már rendszeresen elérte a másodpercenkénti 24 kockát, ami később szabvánnyá 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 izzólámpák elterjedése előtt a vetítógép fényforrásául általában egy darab fehéren izzó mész vagy hasonló anyag szolgált. Ennek a („reflektorfény” néven ismert) módszernek a határfoka jelentősen függött a meszet hevítő tüzelőanyag jellegétől és minőségétől. Tüzelőanyagként általában szénáz és oxigén, illetve éter és oxigén keverékét használták. Az

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-ről 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 inzerteket nyelvenként rögzítették, és így szállították le a kópiákat, illetve a film dupnegatívját küldték el a külföldi forgalmazónak. Előfordult, hogy minden egyes inzertből csak egyetlen kockát szállítottak, amelyet aztán kópiagyártáskor alakítottak a megfelelő hosszúságúra; egyes filmek csak ezekkel az „egykokás inzertekkel” vagy teljesen inzert 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 „orosz”, 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 Bolesław 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 megőrizzék 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 öröndetes 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 öngyulladásához 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 korrodálják 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 virazsírozás és az árnyékolás, ha a filmet színes alapanyagra másolják, ami költséges volta miatt távol sem tekinthető egyetemes 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.

*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.

## 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 pillanatképekhez, 1905-re azonban időtartamuk rendszerint öt-tíz perc hosszúra nyúlt, és készítők 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 üzletgárgá nőtte ki magát. A filmbemutató már nem pusztán az énekszámoktól, cirkuszi 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 hegemóniáját 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-

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 átmenetieként jellemezzük, hiszen ez híd 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 fényképezés és a színház hagyományaira. A tipikusan filmes hagyományok az átmeneti időszakban 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 filmmédia elsődleges szerzőjének, mivel a „találmányt” csak a technikai felté-

telek – a fényképészeti 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 fivérek, 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, fényképészeti 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 Caféban.

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.

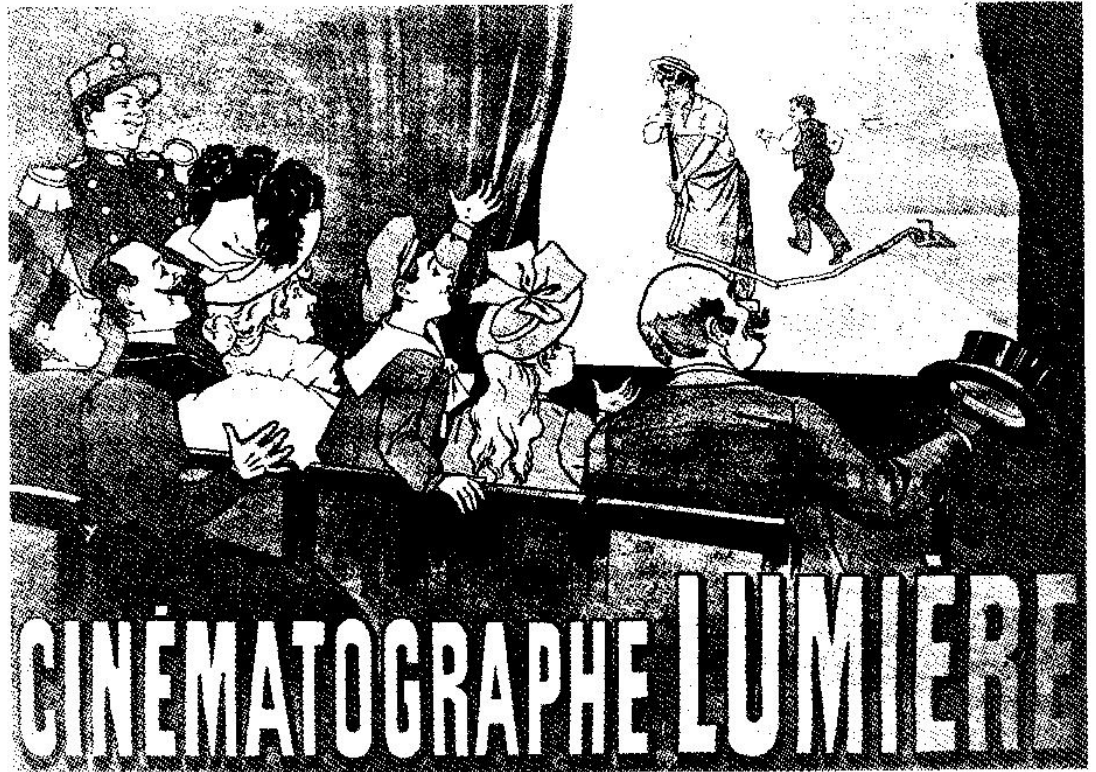
Valószínűleg nem a Lumière fivérek voltak az elsők, akik mozgóképeket vetítettek vászonra fizető közönség előtt, ez a dicsőség minden bizonnyal a német Max Skladanowskyt illeti, aki ugyanezt megtette Berlinben, mégpedig két hónappal a Cinématographe nagy visszhangot keltett nyilvános bemutatása előtt. Ám annak ellenére, hogy egy versenytársuk „lekörözte” őket, a jó üzleti érzékkel 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 súlynak (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 világitást) a hordozható Cinématographe-ot bárhol fel lehetett állítani. A Lumière fivérek egyesült államokbeli működésének első hat hónapja során huszonegy vetítógépészük járta szerte az országban a varietészínházakat a Cinématographe-fal, melynek népszerűsége túlszárnyalta a legfontosabb amerikai versenytárs, Edison Kinetographjéét.

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 *lanterna magica*-képeket iktatott be műsorszámába. A Lumière fivérek néhány filmjének láttán azonnal felismerte az új médiumban rejlő lehetőséget, s tudományosan képzetesebb honfitársaitól 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 fivérek 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 fivéreket 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 mozipiacot. 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 kacagtató jelenete látható



építették országuk majdani egyeduralmának szilárd alapjait a mozivilágban.

A mozgókép „feltalálását” előszeretettel kapcsolják Thomas Alva Edison nevéhez, ám a kor ipari gyakorlatának megfelelően, az ő mozgókép-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 kezdtek 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 nehéz mozgathatósága miatt szükségessé 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 üzletemberi képességeinck, mint műszaki fejlesztéseinek köszönhetően tett szert filmtörténeti kulcspozícióra. Első-

ként az ő vállalata értékesített kereskedelmi méretekben mozgókép-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 vetítőgép szabadalmait, amelynek mechanizmusát Thomas Armat és C. Francis Jenkins tervezték, ám nekik nem volt tőkéjük 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 Dovernél* (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 ismétetni, 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, megalapították a Vitagraph Company of America társaságot – eredetileg azzal a céllal, hogy a saját varietészámaikkal 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 érzékletesebben közvetítették a háborút. Blackton és Smith kihasználta a helyzetet, és New York Cityben létesített tótéri 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 otthagyta Edisonszt 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 mozigépészt is biztosítottak a fő bemutatóhelyeknek számító varietészínházak számára. Annak ellenére, hogy az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában és Németországban gyors ütemben nőtt a független vándormutatóványosok száma, filmterjesztés nem létezett. A gyártók a kikölcsönzés 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 mozigépészként, 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 táncal 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 proszcéniumivű felvételnek 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 legalább annyi ihletet merítettek 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-beállításos film, bár 1902 előtt csak elvétve. Ennek alapján az 1907 előtti időszakot is két szakaszra lehetne bontani: 1894–1902/03 között többnyire egybeállításos filmek készültek, ezeket ma dokumentumfilmnek nevezhetnénk (akkoriban a franciából átvett szóval aktualitásoknak hívták); 1903–07 között aztán uralkodóvá váltak a több-beállításos szórakoztatófilmek, melyekben egyszerű magyarázó szövegek teremtették meg a beállítások közötti időbeli és oksági kapcsolatokat.

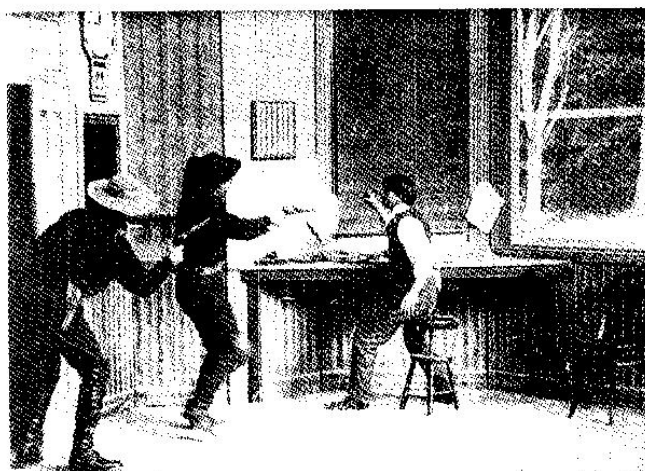
Az 1894 és 1907 közötti korszak számos filmje mai szemmel furcsának tűnhet. Az első filmkészítők előadói stílusa meglehetősen túlzó volt, filmjeiket úgy vezették fel a nézőnek, mint a portékájukat kínáló vásári kikiáltók ahelyett, hogy filmes eszközök mögé rejtőztek volna, mint utódaik tették. A realista 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 filmtörténész elfogadja Tom Gunning (1986) azon megkülönböztetését, miszerint a korai film az „ attrakciók mozija”, míg az átmeneti film a „narratív összegzésé”. 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 megkívánták a nézőtől, hogy a felépített történetet a filmes elbeszélés szabályainak ismerete alapján rakja össze.

1894–1902/03

Az egybeállításos 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 puszta rögzítését és reprodukálását.

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



Műszoár Gál Könyvtár  
Miskolc, Magyaróvár

A Lumière fivérek azonban egy történetet is bemutat-  
tak a Cinématographe nyilvános debütálásán. A *megön-  
tözött öntöző* (*L'Arroseur arrosé*) című híres filmben, eltérően legtöbb munkájuktól, amelyben a bemutatott esemény a kamera távollétében is lejátszódott volna, kifejezetten a mozgóképek 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 történetet a kamerához igazította, és filmjei olyan fantasztikus eseményeket jelenítettek meg, amelyek a való életben nem történhettek volna meg. Méliès minden filmje megfelel a korszak szabványos tablóstílusának, de bővelkedik varázslatos megjelenésekben és eltűnésekben. Ezt az operatőrök által történés- vagy pillanatmegállításnak (stoptrükknek) nevezett módszerrel érte el, vagyis megállította a felvevőgépet, majd a színészt kiléptette a színről vagy beléptette a színpadra, 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 színpadiasságáról folytatott vitákban. Korábban úgy gondolták, hogy a történésleállításához 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 színfalak 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 színházakban találhatóakkal, s amely még csapóajtókkal, színfalnyílásokkal és pillérekkel is el van látva”.

A filmteoretikusok közül hosszú éveken át sokan úgy közelítettek a Lumière fivérek, illetve Méliès filmjeihez, mint a dokumentum- és a játékfilmkészítés különválásának kiindulópontjához. Tény, hogy Lumière-ék többnyire „való” eseményeket filmeztek, míg Méliès megrendezetteket, ám a kortársak értekezései nem tettek ilyen megkülönböztetéseket. 1907 előtt számos filmben keveredtek a ma „dokumentumanyagoknak” 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 gyilkosságának 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 útirajzzal, 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 bőséges 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 levetíthetett, ezáltal teljesebb képet, nagyobb élményt tudott nyújtani nézőinek. Az első filmkészítők népszerű közönségszórakoztató eseményeket, például varietés számokat 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