Török Ervin

A korai mozi kulturális gyakorlatai

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával.

Projekt azonosító: EFOP-3.4.3-16-2016-00014

**3. A korai mozi kulturális gyakorlatai**

Füzi Izabella: Néző és közönség – mozitörténeti vázlat. *Apertúra*, 2018. tavasz.

<http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/>

Kránicz Bence: A korai magyar filmkritika kutatásának problémái. *Apertúra*, 2018. tavasz.

<http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemai/>

Ebben az olvasóleckében Füzi Izabella *Néző és közönség − Mozitörténeti vázlat*, valamint Kránicz Bence *A korai magyar filmkritika kutatásának problémái* című dolgozatát szemlézzük.

Mindkét tanulmány elsődleges fókusza a korai mozira irányul, és a mozit mint kulturális intézményt elemzi. Füzi Izabella tanulmánya a mozgóképhasználat domináns nézői gyakorlatait vizsgálja a korai mozitól a kortárs digitális filmig – ez az archeológiai és hatástörténeti vizsgálat a mozgókép köré szerveződő társadalmi gyakorlatokra és imaginatív folyamatokra helyezi a hangsúlyt.

Kránicz Bence tanulmánya a korabeli filmkritika viszonyai felől közelít a korai mozihoz és a klasszikus némafilmes korszakhoz: mint médiatörténeti vizsgálat a film kanonizációs gyakorlatait állítja középpontba.

A *Mozitörténeti vázlat* kiinduló alapvetése, hogy a mozgóképek befogadásának és értelmezésének *társadalmi gyakorlatai* történetileg változnak. A mozgóképhasználat három kitüntetett modelljét különbözteti meg: a **performatív**at, a **fikció**sat és az **interaktív**at.

A mozgókép-befogadás domináns formáinak változásai szorosan összefüggenek

* a bemutatás intézményi gyakorlataival,
* a mozi által megörökölt kulturális hagyományokkal,
* technikai-technológiai összefüggésekkel,
* a kép és a nézőség logikáival,
* történetileg változó textuális-narratív formákkal.

A mozi több krízisen ment keresztül: ezek jellemzően technológiai váltásokhoz (de előállítási és kereskedelmi váltásokhoz is) kapcsolhatók: stúdiókörülmények közötti gyártás, hangosfilm megjelenése, televíziózás elterjedése, videó, távkapcsoló, majd digitalizáció.

Ezek során a mozi mint a mozgóképek bemutatásának intézménye elveszítette kitüntetett státuszát. Ez kihat a mozgókép-értésünkre, ugyanis a film mint esztétikai praxis keretei az intézményes gyakorlat összefüggéseiben alakulnak ki.

A dolgozat szerint „csak a korai mozira és legfeljebb a némafilm bemutatására jellemzők olyan textuális-narratív formák és intézményes bemutatási gyakorlatok, melyek a nézőközönséggel mint egy bizonyos helyen és időben összegyűlt fizikai tömeggel számoltak”.

A tanulmány ezt a történetiségében vettnézőség **performativ modelljé**nek nevezi. Legfontosabb vonása, hogy „a mozgóképeket a moziban nem csupán vetítik, hanem előadják. […]. [M]ind a korai mozi mozgóképes nyelve, mind az azt körülvevő előadási intézményes gyakorlatok a nézőközönség itt és mostját, a nézés jelenét hangsúlyozták.”

A korai moziban és részben a klasszikus némafilmben a filmvetítés – a színházhoz hasonlóan – olyan **előadás**, amely sajátos egyszeriséggel bír, és ahol számolnak a közönség mint közösség fizikai jelenlétével.

A mozgókép előadás-központúságának több aspektusa van:

* a vetítés körülményei:
	+ a mozigépész és a vetítőgép a látványosság része;
	+ a kézzel forgatott vetítőgéppel önálló trükkhatások érhetők el;
	+ a kísérő zene a mozgóképvetítést performatív eseménnyé változtatja;
	+ filmmagyarázó vagy konferanszié tevékenykedik.
* Az előadás tárgya:
	+ a vetített mozgóképnek nincs kanonikus formája: a moziigazgató és a filmdramaturg adaptálják, feliratozzák, vágják a filmet;
	+ a műsorprogram moduláris struktúrájú, a „műsorprogram összeállítása egyfajta vágói vagy szerkesztői feladatot jelentett”;
	+ a műsorszerkezet a varietéhez hasonlóan vegyes műfajokból épült fel.
* a látvány
	+ a „színészi játék (tekintet, gesztusok, mozdulatok) is a vászon és a nézőtér közti »kommunikációt« ösztönzik”;
	+ a színészi játék frontalitása – a közönséghez fordulnak;
	+ a moziszkeccs esetében konkrét interakció van az előadás tere és a mozivászon között.

A nézőség **fikciós modell**je a klasszikus filmmel jelentkezett. A fikciós modell lényege szerint a nézőt nem a közösség részeként, hanem egyénként szólítja meg, amennyiben a „mozgóképet a narratív információ és a néző pszichikai háztartása közti tranzakciós felületté változtatta”.

**Füzi Izabella**

„Bár a klasszikus filmet is moziban nézték az emberek, és a klasszikus elbeszélés is magában foglalt olyan elemeket, amelyeken keresztül a nézőket közönségként szólította meg (különösen a vígjátékban, a musicalben és az attrakciós megoldásokban), a klasszikus film innovációja a néző egyéni megszólítása volt azáltal, hogy a mozgóképet a narratív információ és a néző pszichikai háztartása közti tranzakciós felületté változtatta. A filmnézés így el is válhatott a fizikai nézőközönség jelenlététől, és könnyen kisajátíthatóvá vált a televízió által, melynek a nézőközönsége (akárcsak egy újság olvasóközönsége) fizikailag szétszórt és mediatizált.”

A fikciós modell megszilárdulásában alapvető szerepet játszottak 10-es évektől megjelenő egész estés játékfilmek.

A mozgóképértésünket meghatározó fikciós modellnek vannak intézményi és bemutatási aspektusai:

* az amerikai stúdiók a középosztályt is szerették volna elérni (ezt célozta a mozipaloták építése);
* „a magyar filmgyártás a mozi felemelését az olcsónak gondolt tömegszórakoztatás szintjéről a nemzeti irodalomhoz tartozó művek adaptációjával gondolta végrehajtani”;
* megváltozott az előadás módozata is: nagy szerepet kap a karakter elsődlegessége, a pszichológiai motiváció, a realista játékstílus.

A lezárt és egységes film mint műalkotás fogalmának kialakulásában döntő szerepet játszott ez a modell.

A fikciós modellben a nézőnek más szerep jut, mint a performatív modellben:

* a beállítások egymásutánisága közötti térbeli és oksági kapcsolatok hozzák létre a történetet;
* az elbeszélés elsődlegessége úgy jön létre, hogy a néző a diegetikus világ megtestesült észlelője, míg „a nondiegetikus eljárások az észlelt világot és eseményeket jelentéssel ruházzák fel”;
* a fikció a nézői tudat szintjén jön létre – a néző egyszerre észlelési középpont és az események szimbolikus ökonómiájára rálátó értelmező, ennyiben többlettudással bír a szereplőhöz képest;
* A filmes elbeszélés különbséget hoz létre észlelés és tudás között és azt áthidalja.

Az **interaktív modell** dominánssá válása a digitális eszközök elterjedésével függ össze. Lényege szerint a nézőnek a mozgóképpel való fizikai, motorikus interakcióján alapul, ami együtt jár

* a befogadás azonnali visszacsatolásával a vizuális folyamatba,
* a zárt műalkotás fogalmának fellazulásával,
* a „tiszta” nézői viszony megszűnésével,
* a film történetmondó médiumként való meggyengülésével.

**Füzi Izabella**

„A szimuláció elsősorban nem jelentéseket, hanem tapasztalatokat kínál arról, hogy hogyan működik a világ és hogyan működtethető. Sok videojáték kifejezetten a munka, a termelés, a teljesítmény és a felhalmozás célracionális leple alatt (pontgyűjtés, küldetés teljesítése) teremti meg a szórakozás, a játék lehetőségét. Innen is ered a részvétel parancsa napjaink vizuális kultúrájában, az akció és az intervenció ösztönzése.”

*A korai magyar filmkritika kutatásának problémái* a magyar filmkritikaírás kezdeteit tekinti át: az első magyar filmes szaklapok, valamint a közéleti napilapok és magazinok tudósító, reklámcélú és filmkritikai publikációinak funkcióiba, célkitűzéseibe és közönségképző gyakorlataiba nyújt betekintést.

Legszűkebb vizsgálati területe a *Színházi Élet* 1910-es években megjelent filmkritikáinak tartalomelemzése; Korda Sándor, az első névvel jegyzett magyar filmkritika írójának tevékenységén és írásainak témáin keresztül ugyanakkor nagyobb kitekintést nyújt a korabeli filmkritika stratégiáira.

A tanulmány kiinduló pontja, hogy a magyar filmkritikaírásnak ugyan voltak művészettörténetileg és filozófiailag igen magasan képzett képviselői (pl. Hevesy Iván vagy Balázs Béla), viszont

**Kránicz Bence**

„a filmkritikaírás elsősorban az újságírás napi feladatai közé tartozott. Ez nem jelenti azt, hogy a kritikusok mindenfajta esztétikai alapozás nélkül írták volna szövegeiket, de előzetes feltevésként elfogadhatjuk, hogy más, elsősorban üzleti vagy ideológiai szempontok általában határozottabban formálták a filmkritikákat, mint szerzőik kritikaelméleti tudása.”

A *Helios,* A *kinematográf*  1907-es megjelenését követően több filmes folyóirat jelentkezik: a *Mozgófénykép Híradó*, a *Független Mozinapló,* a *Moziriport*, stb. Ezek mind kötődtek filmszínházakhoz, vetítőhelyekhez. Az egész estés játékfilmek 1910-es években való elterjedéséig a napilapok nem közölnek filmkritikákat.

Korda Sándor például filmkritikákat jegyez a *Független Magyarország*ban, a *Vállalkozók Lapjá*ban, a *Mozgófénykép Híradó*ban, a *Világ*ban és a *Színházi Élet*ben, valamint maga is lapokat alapít (*Pesti Mozi*, *Mozihét*), „szerkesztői és szervezői munkája miatt pedig a szakirodalom az első magyar filmkritikusként vagy »filmújságíróként« tartja számon.”

A filmkritikaírás több funkcióval bírt. A nyilvánvaló *reklám*célon túl a kritikákra jellemző az esztétikai *megítélés elvei*re irányuló keresés. Tehát megfigyelhető egy adaptálódási törekvés, amely során más művészeti gyakorlatok vizsgálati rendszerét (és ennek presztízsét) próbálják a mozira adaptálni. Ennek példájaként olvashatók a *Színházi Éle*tben közölt Korda írások gyakorlata, hogy a színházi kritikákhoz hasonlóan értékelik a színészi játékmódot, annak disztingváltságát, előkelőségét, stb.

Az esztétikai értékelés elvei mellett különösen fontos, hogy a kritikák egyben a kulturális termelés fontos eszközei.

A tanulmány azt hangsúlyozza, hogy a filmkritika a kialakuló középosztály kultúrájának formálója, aktívan hozzájárul e *középosztálybeli kultúra termelésé*hez, a filmfogyasztás és a filmkritika-olvasás ennek a középosztálybeli kultúrának szóló javaslat. A vizsgált *Színházi Élet* hetilap a 10-es, 20-as években 70 ezres példányszámban jelenik meg, olvasói az új polgári középosztály tagjai (a színházkritikák és filmkritikák közlése és értékelési szempontjaik párhuzamossága ezért is meghatározó). A filmek irodalmi minőségére való fokozott figyelem később is meghatározó.

**Kránicz Bence**

„Ez a célkitűzés [a polgári életmód népszerűsítése a kispolgárság tagjai számára] nyilvánult meg a lap filmkritikáiban is, amelyekben különböző eszközökkel próbálták a polgári középosztály számára vonzóvá tenni, nekik szóló művészetként bemutatni a filmet.  A tízes évekbeli filmkritikákat áttekintve három kritikusi stratégia látszik fontosnak: az »irodalmias film« művészi jelentőségének hangsúlyozása, a tárgyalt filmek és azok közönségének műveltségét, intelligenciáját és kifinomultságát kiemelő nyelvi megoldások használata, valamint a filmek és a középosztálynak szóló színdarabok azonos kategóriák szerinti elemzése.”

Külön említésre méltó az a nyelv, amelyet a reklámkritikák a filmcselekmények leírása során alkalmaznak: egyrészt a jelen idejű leírás nem magától értetődő (a kérdés itt a film narratív vonatkozásainak fordíthatósága a beszélt nyelv idő, mód és logikai viszonyaira). A narratív viszonyok leírásának jellemző formája „a központozással érzékeltetett lendület és dinamizmus nyelve”:

***Színházi élet***

 „Megadja magát sorsának — de bosszút akar állani Joe Jenkinsen s rája süti a Browning minden töltényét. De halálsápadtan és döbbenéssel látja — hogy a detektív már nincs a pamlagon, csak egy megszólamlásig hű mása maradt ottan, egy bábu — mert egy óvatlan pillanatban egy szerkezet segítségével megfordította a pamlag tetejét Joe Jenkins — ő maga pedig egy siklón lecsúszott lakásából egy másik szobába, ahol értesítette a rendőrséget arról, hogy — a betörők lépre mentek.” Név nélkül: Joe Jenkins Budapesten. *Színházi Élet*, 1915/12. 16. – idézi Kránicz, i. m.)

**Kérdések**

* Hogyan állították össze a korai mozi műsorprogramját?
* Milyen szerepet töltött be a moziigazgató mellett tevékenykedő filmdramaturg?
* A nézőszerep melyik modelljében játszik szerepet a „rendelésre készült tanú” szerepe? Mire vonatkozik a megfogalmazás?
* Melyek voltak az első magyar filmes szaklapok?
* Miben különbözik (Balogh Gyöngyi szerint) a némafilmes korszak két legjelentősebb magyar rendezője, Korda Sándor és Kertész Mihály?
* A szakirodalom állításait követve hogyan vázolja Kránicz tanulmánya a mozilátogatók szociális hátterének változását?

**Javasolt olvasmányok**

* Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig*. Budapest, Magvető, 1961.
* Magyar Bálint: *A magyar némafilm története 1896-1918*. h. n. [Budapest], Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1966.