

Színház- és Filmművészeti Egyetem

TDK-dolgozat

A misztikus lovag

Bábszínházi elemek Georges Méliès
filmművészetében

Írta:
Lázár Helga

Témavezető:
Stóhr Lóránt

2012

A misztikus lovag

Bábszínházi elemek Georges Méliès filmművészetében

*A misztikus lovag.*¹ 1899. Parókában, állszakállal és sodronyingben Georges Méliès bizarr teremtéséhez készülődik, festett, lovagkori díszletek között, egy bájosan anakronisztikus rajztábla fölé görnyedve. Krétájával női fejet vázol fel rá, amely varázsütésre mozogni kezd és a tábláról a kezei közé pottyan. Méliès egy asztalra helyezi, a büszke varázsló gesztusaival mutatja, nincs a fej alatt semmi. Átteszi ezután egy Star-film logós kamerára. Köpenyt kanyarít az állvány köré, néhány széles kézmozdulat után lerántja a palástot, és láss csodát: a fej megtestesült. Ott illegeti magát a helyén immár teljes valójában a mester egyik varietéből átcsábított show girl-je. Nem csalás, nem ámítás, ez filmes mágia, a rajz, a fotó és a film teremtoerejének bizonyítéka.

Ha ez ember megpróbál szavakba önteni egy Méliès–produkciót, szűknek bizonyul a szókincse. Szürkének hatnak a mondatai, mert Méliès, a (kine)mágus filmjeiben kizárólag a vizualitás nyelvén beszél. Mégis fontosnak tartottam megpróbálni, mert úgy gondolom, ezt a fent leírt filmetűdöt a rendező ars poétikájaként is értelmezhetjük; ugyanis Méliès kezdett elsőként a filmmel teremteni. Úgy hozta létre a legelső artisztikus hatású filmeket, hogy más művészeti ágak elemeit ötvözte bennük; az ő munkásságától kezdve tekintünk a filmre az összes más művészeti formát magába foglalómédiumként.

Dolgozatom aktualitását abban látom, hogy a mai kortárs színház egyre gyakrabban él a bábos stilizáció eszközével és a (bábművészetre is jellemző) különböző művészeti eszközöket fuzionáló látásmódot is mind jobban magáévá teszi. Méliès, a filmtörténet egyik első és egyik legmeghatározóbb pionír filmeseként olyan életművet alkotott, amellyel a jelenlegi művészeti trendek nagyon könnyen rokoníthatóak. Különböző művészeti ágak találkoztatása és összemosása azok határterületein – ezt tette Méliès száz éve, és teszi ma egyre több kortárs színházcsináló.

¹ The mysterious knight / The mysterious blackboard (1899)

Dolgozatomban Méliès filmjeinek színházi és bábszínházi vetületeit teszem elemzésem tárgyává. Méliès művészetének hozzájárulását a fikciós film kialakulásához, vagy a filmhez, mint történetmondó médiumhoz már sokan és sokféleképpen vizsgálták. Nekem viszont az a tézisem, hogy nemcsak a fikciós film, hanem az animációs film, pontosabban a bábfilm kialakításában is nagy szerepe volt - még ha ezt nem is ismerik el. Az alábbiakban rendszerbe foglalom a filmekben megjelenő vizuális jeleket (bűvésztrükköket, animációkat, tárgyjátékokat), abból a célból, hogy alkotásait új, bábos összefüggésbe helyezzem. Célom a speciális bábos látásmód, a bábszínházi stilizáció és a karneváli, mutatványos kontextus kimutatására a Méliès-filmekben.

Méliès és az attrakciók mozija

„Méliès munkásságát futólag úgy szokták összefoglalni – és maga Méliès is azt hitte – hogy ő a filmet 'a színpadi látványosság sínére' helyezte. De a kinematográf már első megjelenésétől fogva, természetéből kifolyólag főként látványosság volt: nézőknek mutatta be felvételeit és így leglényegében hordozza a színpadiasságot, melyet a továbbiakban a rendezés segítségével fejlesztett ki. A színpadi teatralitás tehát a kinematográfval egy időben jelenik meg.”² Méliès munkásságának eredetét és lényegét nemcsak a színpadiasságban kell megpróbálnunk felismerni, még ha ebből is indulunk ki. Valójában az attrakciós műfajokban gyökerezik, varietében, cirkuszban, bűvészetben, és amiről mindeddig kevés szó esett, ezért dolgozatomban ezt igyekszem bizonyítani, a bábművészetben. Az attrakció alapvetően kettős hatását megfigyelhetjük az összes az itt felsorolt művészeti ágban, így amit Tom Gunning az alapvetően a megmutatásra, exhibicionizmusra építő attrakciós film kapcsán megállapít, számos pontban a bábművészetre is vonatkoztatható. „Összefoglalva, az attrakció mozija közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas látványosságon keresztül szerez örömet - egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen bár fiktív vagy dokumentációs, önmagában érdeklődésre tarthat számot.(...) A közönség közvetlen megszólítása, mely során az attrakciót a néző számára showman kínálja fel, határozza meg a filmkészítés ezen megközelítését. A színházi bemutató dominál a narratív feloldódás felett, hangsúlyozva a sokk vagy meglepetés közvetlen hatását a történet kibontakozásával vagy az elbeszélői világ teremtésével szemben. Az

²Edgar Morin: *Az ember és a mozi*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet; 1976. pp. 77-78.

attrakció mozija kevés energiát fordít a lélektanilag motivált vagy egyéniséggel rendelkező szereplők megformálására. A fikciós és nem fikciós attrakciók együttes felhasználásával energiáit kifelé, a megcélzott néző felé irányítja, nem befelé, a szereplőkre alapozott helyzetek felé, melyek elengedhetetlenek a klasszikus narrációban.”³

Valójában Eisenstein talált rá az "attrakció" fogalmára. „Eisenstein szerint a színháznak ilyen attrakciókból összeállított montázsból kellene állnia, hogy a nézővel egészen más viszonyt alakíthasson ki, mint amikor az elmerül az ’illuzórikus ábrázolásokban’”⁴. Gunning a Méliès-féle korai moziban és az avantgárdban közösnek tartja a nézőhöz fűződő, radikálisan elidegenítő viszonyt: „az exhibicionista konfrontációt az elbeszélésbe történő belefeledkezéssel szemben.”⁵ Az attrakción alapuló művészeti ágak – így a bábművészet és a Méliès-féle attrakciós mozi – közös alapja, hogy illúzió és egyfajta fetisizisztikus elidegenítés egyszerre határozza meg a produkciót. Ezt az ambivalens jelenséget érdemes megvizsgálni mind a színész, mind a néző szemszögéből.

Színészi szempontból annyiban hasonló egy bábszínész és egy Méliès-féle piktoralista játéknyelvet használó színész szerepe, hogy mindketten funkciót látnak el, ezáltal elidegenített viszonyba kerülnek saját játékkal. A bábszínész funkciója, hogy az általa képviselt tárgyhoz, bábhoz egy sajátos mozg(at)ásrendszert rendeljen, így vigyen életet az élettelenbe. A Méliès-féle karneváli díszletvilág színészének funkciója abban áll, hogy saját testének bábszerű pózokba rendezésével vigyen mozgást a film minden más tényezőjén domináló – egyébként statikus – díszleteibe. Általánosságban sem a bábszínész, sem Méliès színésze nem törekszik realista színjátszásra, hiszen a realizmus nem nyit a néző felé, kizárja a természetes interakciót, mintegy önmagába zárul. Ez a fajta játéknyelv érdekli persze mind a bábszínház, mind a korai mozi közönségét, de zavarba is hozza őket: érzik, hogy ki vannak a produkcióból zárva, ezért hamar le is válnak róla.

³Tom Gunning: Az attrakciók mozija. a korai film, nézője és az avantgárd. (Ford: Kaposi Ildikó) In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp.297-298.

⁴uo. p. 298.

⁵uo. p. 298.

Ez az előadói jelenlét nyilvánvalóan egy egészen másfajta nézőtípust kíván meg. A bábművészet, a varietészínház, a Méliès-filmek, mint Gunning megállapítja, egyaránt más típusú nézőt kíván, mint a hagyományos dobozszínház voyeur-e, egy olyan nézőt, aki „úgy érzi, hogy a produkció közvetlenül szólítja meg, és csatlakozik: együtt énekel és megjegyzésekkel illeti mulattatóit.”⁶ Egy Méliès-féle trükkfilm és egy bábszínházi előadás élvezetéhez is szükséges az alkotó és a befogadó közt megkötött előzetes kompromisszum: én elfogadom igaznak a trükkjeidet, mert varázslatot akarok látni. Én elfogadom élőnek a bábjaidat, mert általuk a teremtés, az életre keltés csodáját szeretném átélni. Ez a nézői magatartás az előadásba fektetett feltétlen bizalommal, hittel és az attrakció zsigeri hatásának való önátadással egyfajta gyermeki, archaikus látásmódot is tükröz. Egy attrakciós művészeti produktum azt igényli, hogy a néző hagyjon fel az előadás idejére (az itt, most rossz értelemben vett) felnőttes logikával, amely a bemutatott események valóságosságát, motivációit és koherenciáját kéri számon az előadáson. A racionalitás hátrahagyásának előfeltétele Méliès korának polgári nézőjében idegességet és elutasítást keltett. Éppen ezért az attrakciós műfajokban mindig is érezhető volt (és lesz) az „épater les bourgeois”- filozófiája: azoknak játszunk, akik elfogadják a szabályainkat – vagy éppen szabálytalanságunkat.

A Méliès-film és a báb külsődleges hamisságában is mélységesen őszinte – ebből származik az alapvetően pimasz jellege. Tom Gunning felhívja figyelmünket a korai filmnek arra a jellemző vonására, „mely emblematikusan jellemzi az attrakció mozija és a néző között kialakított másfajta viszonyt: a színészek újra és újra belenéznek a kamerába.”⁷ Az attrakciós film így teregeti ki saját láthatóságát és lesz felvállaltan művi. Az attrakció mozijának elavulásával viszont tabu lesz a kamerába nézni, a színészek úgy tesznek, mintha a kamera nem is lenne jelen: az illúzió érdekében felveszik a természetesség álarcát. A 19. századi polgári dobozszínház hagyományait az új médiumba átültető klasszikus elbeszélőfilmekben sem valóságba kukucskálunk be, ahol a szereplők természetesen élik az életüket, hanem csupán egy konvenciórendszerrel beszélhetünk, amelynek döntő eleme, hogy a színészek nem vesznek tudomást a kameráról. Méliès minden cselekedete, amit a film terében és idejében véghezvisz, blöff, de maga a filmezés gesztusa őszinte, nem próbálja valóságnak álcázni magát,

⁶uo. p. 299

⁷uo. p. 295.

hanem illúzióként leleplezi saját blöffjét. Ezzel szemben a klasszikus elbeszélőfilm cselekménye valószerű, a karakterek cselekedetei többé-kevésbé motiváltak, ám a filmezés aktusa a nézővel kötött hallgatólagos szerződésen, egy önbecsapáson alapul. A nézőhöz való viszony tekintetében egyik megközelítés sem rosszabb, vagy jobb a másiknál, csupán arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy ám az a mentalitás, ami szerint a színpadi vagy filmes produktumban jelenlévő varázslat magától értetődő, és az illúziókeltés céljából felvett természetesség csak póz, erőteljesen bábos szemléletű alkotóra mutat.

A korai némafilm és a bábművészet közös vonásai

Mind a film, mind a báb alapvetően mágikus vonatkozású művészeti forma. Ha egyfajta archaikus szemléletből nézzük, élethez és halálhoz mindkét műfajnak alapjaiban van köze; ezért is képesek az élet problémáinak nagyon nagy szegmensét lefedni az általuk keltett asszociációkkal.⁸ A báb az élettelen – mozgató általi – életre keltése, a film pedig az élő – kamera általi – életteleenné tétele. A két műfajt már külön-külön is valami furcsa misztikum lengi körül, Méliès filmjeiben pedig egy nagy mágikus robbanásban egyesül a kettő. Ezért lehetett olyan nagy és patetikus hatásuk Méliès első pillantásra jelentéktelen és bolondos machinációinak és ezért lehetséges az, hogy az attrakciós műfajok olyan könnyedén – mintegy varázsütésre – tudják transzformálni az élet valóságát.⁹

Méliès filmjét „mechanikus árnyszínházként” jellemezhetjük. Tom Gunning a film eszmei eredetét a mutatványos művészetekből, közvetlen őseit a fényképészetből és a (laterna magica-jellegű) vetített képekből származtatja.¹⁰ Gunning a korai film nézőkben keltett titokzatos, kényelmetlen élményét, ami a fényképészet és a vetített képek titokzatos befogadására nyúlik vissza, a Méliès-féle mágikus film hatásmechanizmusának feltételezhető forrásának tekinti. A film egyszerre lenyűgöző és félelmetes, alapvetően misztikus élményének különböző leírásai határozottan

⁸ Szilágyi Dezső: *A bábművészet műfaji sajátosságai: bábművészet – elmélet*. Budapest: Népművelési intézet, 1964

⁹ Schohn, Roland: A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre. *Báb játék - Bábjáték*. Szerk. Dr. Horváthné Fülep Éva, Debrecen, Didakt Kft., 2003. pp. 92-104.

¹⁰ Tom Gunning: „Nagyon finom teveszőr ecsettel rajzolták”: A filmes műfajok eredetei. (Ford: Kaposi Ildikó) In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. p. 288.

rokoníthatóak a laterna magicával való gyerekkori találkozásokkal.¹¹ Ebből én azt a következtetést vonom le, hogy a bábos, gyermeki érzékenységgű látásmód a vetített képek alapvető sajátossága, és a Méliès-filmek megelevenedett laterna magika-képekként a sejtelmes-misztikus hatású árnyjáték egy nagyon speciális formájának is tekinthetőek.

Tom Gunning Christian Metz gondolatát idézi fel, miszerint a film médiumában való jelenlét és távollét keveredése volt az, ami a korai nézőkben ilyen ambivalens hatást idézett elő. „A filmes kép részletesen ábrázolja a vizuális elrendezést és az élethű mozgást, és kombinálja a színek és a hangok kézzelfogható hiányával illetve fizikai jelenlétének kimutatható hiányával.” Ez a kettőség, hogy egyszerre nagyon érzékletesen ott is van valami és nincs is ott, a korai néző számára varázslatos és egyben félelmetes volt. A bábra hasonló kettőség jellemző: mozog, de láthatóan nem élő, hangja van, de nem látható, aki beszél belőle. A bábnak ez az egyszerre élő és élettelen természet a némafilmhez hasonló kettős hatással bír a nézőre.

A báb a nézőt egyidejűleg lenyűgöző és rémisztő hatásának másik fontos, lélektani okára Bencsik Orsolya világít rá tanulmányában: „A bábok és a babák tudatos vagy tudattalan lelki tartalmaink, érzelmeink ábrázolásának eszközei. A legtöbbször olyan alkotásokban bukkannak fel, melyek álmokat, fantáziákat, rémképeket jelenítenek meg, vagyis mindazokat a folyamatokat, melyek során tudatos és tudattalan érzelmeink és ösztöntörekvéseink képi formát nyernek.”¹² A Méliès filmjeihez hasonló álomlogikára épülő filmekben azért kaphatnak kiemelt szerepet, mert stilizáltságuknak köszönhetően „maguk is betöltik az álommunka során fellépő folyamatok funkcióit: emberi

¹¹ Alice Rix újságíró beszámolója, egy 1897-es san franciscói Veriscope-vetítésről szól: „Hirtelen eszembe jutott a rég elfeledett, gyerekes félelem a laterna magica műsortól. Az elsötétített dolgozószoba, az árnyékok ismeretlen világába nyúló fehér vászon. Hiába tudtuk, hogy vászonlepedő, amit az ártalmatlan, ismerős ajtók közé feszítettek fel, mégis kijelölte az ismert, a biztonságos és a mögötte meghúzódozó titokzatosság közötti határokat, ahol már az árnyékok éltek, és riasztó gyorsasággal, hang nélkül mozogtak. (...) Mindig borzalmasak voltak, mindegy, hogy milyen groteszkül mulatságos formát öltöttek, és követtek a gyerekszobába éjszaka, ahol rátelepedtek a szívemre és a lelkemre a sötétben. Néha pedig még a reggel fénye sem tudta elűzni őket, és most látom csak igazán, hogy ellenálltak az évek múlásának. (...) Nem nézném meg gyakran a Veriscope-ot. Ahogy az egyik előttem ülő lány mondta: 'kicsit ijesztő nekem'.” Idézi Tom Gunning: „Nagyon finom teveször ecsettel rajzolták”: A filmes műfajok eredetei. pp. 288-289

¹² Bencsik Orsolya: *Megszólal a „megismerhetetlen”. Bábok és babák, mint a lélek szócsövei* Apertúra. Film - Vizualitás - Elmélet, 2012. <http://apertura.hu/2012/nyar/bencsik-megszolal-a-megismerhetetlen-babok-es-babak-mint-a-lelek-szocsovei> Letöltés: 2012. 10. 05.

érzelmeket *sűrítenek* egybe, és az *eltolást* is megvalósítják, amennyiben felfoghatók lappangó tartalmakra adott célzásként is. A babák és bábok a *projekció, eltolás és az egyén ön maga ellen fordulásának* énvédő mechanizmusaihoz kapcsolhatók. Bennük elfogadhatatlan érzelmeink és ösztöneink, valamint legősibb félelmeink öltetnek testet.”¹³

Méliès és a századforduló művészete

Méliès sokáig kutatott a számára legalkalmasabb önkifejező eszköz után az attrakción alapuló művészeti ágak között. Számos színpadi és képzőművészeti formában kipróbálta magát, míg végül a film eszközához eljutott. Különféle művészeti formákat fuzionáló látásmódja abban gyökerezett, hogy festészettel, scenográfiával, varietével, bábbal és bűvészzel egyaránt foglalkozott, ezek elemeit feloldotta a némafilm műfajában, így hozva létre az ő extrém, mágikus elemekkel dús vizuális világát. Abban, hogy fantasztikus és hátborzongató elképzeléseit minél pontosabban megvalósíthassa, Méliès-t a bűvész-színház eszközeinek pontos ismerete, valamint tipikusan bábos, tárgyakat áttelekítő gondolkodása segítette leginkább. Ő fedezte fel azt, hogy a báb a némafilmben is használható, adekvát forma. Ezt a két műfaj alapvető hasonlósága is indokolja: mind az ősfilmekben, mind a báb műfajában az akción van a hangsúly, valamint nagyon pontos és pregnáns gesztusokra, egyértelmű jelrendszerre van szükség a cselekmény megértéséhez.

Méliès – éppen azért, mert a bűvészet és a bábszínház felől érkezett – az elkápráztatás művésze volt, és mindennél jobban izgatták az új médiumban rejlő innovációs lehetőségek – nem utolsósorban saját bűvészrepertoárjának tökéletesítése érdekében. A tökéletes trükk keresése volt ez, az elbűvölés ikonográfiájának kidolgozása, amire teljes filmműfajok épültek rá az elkövetkezendő évtizedekben; valószínűleg nincs olyan fantasztikus- és rémfilm-, vagy éppen vígjáték-, rajz- és mesefilmrendező, aki ne gondolna rá köszönettel és tisztelettel, de hatása erőteljes szerzői életműveken is átüt. Speciális effektek és a képernyő-mágia tekintetében olyan meghatározó életművet alkotott, hogy utána egy egész század filmművészete az ő innovációira és képzelőerejére reflektált. Újabb és újabb generációk fejlesztették tovább

¹³ uo.

filmtrükkjeit és kíséreltek meg hozzá hasonlóan erőteljes vizuális meglepetéseket okozni. Sokkal több ő, mint a filmtechnika megújítója, mert művei a mozgókép lényegéhez visznek közelebb: azt mutatják fel, ami másként nem válhatna láthatóvá.

Méliès önkifejező eszközként használta a filmet, de közben túl is mutatott önmagán. Filmjei nem csupán öncélú látomások, hanem a tizenkilencedik és huszadik századfordulójának kaotikus korszellemét is hűen visszaadják. Kisfilmjei még a posztromantika naiv idealizmusát hordozzák, de stílusukban és szüzséjükben már előre vetítik a szürrealizmust is. Filmjei akár egy montmarte-i morfinista álmainak is beillenének. Tekercsein piktorialista fényképek, vagy éppen Toulouse-Lautrec figurái elevenednek meg a varietészínházak fülledt és dekadens látványvilágában. Méliès birodalmában teljesen általános jelenség, hogy ég és föld között lebegő levágott fejek telegráf-drótokra kottázzák le (hibásan!) az *Isten óvja a királyt!* dallamát, de az is, hogy magukat illető show-girl-ök kórusa bocsát pályára egy úrhajót, amely a Holdember szemében landol. Méliès varázsló, aki leemeli a saját fejét, megidézi az embert örületbe kergető ördögöt, nőket tüntet el és változtat csontvázzá, könnyet facsar a Holdember szeméből, keze alatt az omnibusz halottaskocsivá változik – mindezt egy olyan közhangulatban, amelyben a vászon látszatvilága (még) a kézzelfogható realitás hatását kelti. Az új médium megjelenésével, amikor még a mindennapi élet filmre rögzített momentumai is izgalmat keltettek, Méliès rájött arra, hogy a film eszköze képes a fantázia színpadi meghosszabbítására és felfedezte azt, hogy a valóság illúziójánál van érdekesebb is: a valóság illúziójának illúziója, vagyis a kinematográfiai fikció.

Méliès rövid életrajza: Még mielőtt filmnyelvét venném górcső alá, muszáj röviden áttekintennem azokat a magánéleti és művészi stációkat, amelyeken Méliès, mint az attrakciós mozi úttörője, élete során végighaladt.¹⁴

Méliès tekintélyes francia cipőgyáros fiaként született Párizsban, 1861. december 8-án. Már mikor a Vanves külvárosában található Impérial líceumban tanult, kiütközött alkotó

¹⁴Méliès életrajzát az alábbi szakirodalmak alapján foglaltam össze:

Szalay Károly: *A geg nyomában*. Budapest: Magvető, 1972.

Encyclopedia of World Biography

<http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Ka-M/M-li-s-Georges.html> Letöltés: 2012. 10.10.

hajlama: többször adódott konfliktusa a tanárokkal azért, mert órákon a füzetébe tanári karikatúrák, vagy képzeletbeli, mágikus figurák rajzai kerültek jegyzetek helyett. Méliès egyik legkorábbi szenvedélye és önkifejező eszköze a báb volt. Apró bábelőadásaihoz már tíz éves korától fogva épített marionett-szetteket. Ez idő tájt érte életében az a másik meghatározó impulzus, ami a színpadi karrier felé terelte: elragadtatva vett részt korának egyik legnagyobb színpadi varázslója, Jean Eugène Robert-Houdin előadásain.

Eleinte festői ambíciói voltak, de apja nem volt hajlandó művészi tanulmányait finanszírozni, mert George-nak kellett átvennie később a családi cipő-üzletet. Kamaszként a francia seregnél szolgált, és olyan szerencséje volt, hogy hadtestét Robert-Houdin birtoka mellé rendelték, ahol órákat vehetett és további inspirációt nyerhetett a mágustól. Másik meghatározó bűvész-mestere, Emile Voisin volt, aki lehetővé tette első nyilvános szereplését a Grévin Wax Museum „Fantasztikus Kamrájában”, majd a Galerie Vivienne-ben. Katonai szolgálata után Méliès-t apja nyelvtanulás céljából Londonba küldte. Új környezetében, és különösen apja cipőgyárában dolgozva nagyon idegennek érezte magát, ezért esténként olyan szórakozási formát keresett, amely nem függött a nyelvtől. Így vett részt rendszeresen a „Maskelyne and Cooke”, más néven a „Royal Illusionists” előadásain. Az itt tapasztalt trükkök és illúziók (például a mozgó csontvázak) később Méliès showjának is erőteljes effektjeivé váltak.

Színpadi ideáit 1888-tól tudta a gyakorlatban megvalósítani, amikor apja visszavonult, családi vállalkozását fiaira hagyta. Georges eladta a saját részét és az így nyert készpénzből, felvásárolta a csőd szélére került Robert-Houdin színházat, amelyből az első mágikus inspirációit merítette. 1888-ban nyitotta meg újra kapuit, immár Méliès menedzselésével, hogy ezután varieté-műsoroknak adjon helyet, és hosszú egzotikus jeleneteket ábrázoló diashow-kat vetítsenek falaira. A színház repertoárján praxinoszkóp-előadások is szerepeltek, amelyek manuálisan mozgatható figurákkal játszott bábjelenetek voltak egy írásvetítő-géphez hasonló szerkezettel vászonra vetítve – s amelyek gyakorlatilag átmenetet képeztek a laterna magica és a báb között.

1895-ben Méliès, mint folyton új impulzusok után kutató színházi alkotó befizetett a Lumière fivérek legelső, fizetős nézők előtt tartott demonstrációjára, ahol az új médium, a film került bemutatásra. Hatalmas benyomást tett rá az esemény. Méliès azon kevesek közé tartozott, aki azonnal realizálta a találmány fontosságát és a benne rejlő lehetőségeket. Elhatározta, hogy vásárol egy Lumière-kamerát. Bár a fivérek visszautasították ajánlatát, Méliès hamarosan beszerzett egyet a rivális brit feltalálótól, Robert William Paul-tól. Eleinte rövidfilmeket importált Amerikából, Edisontól, amelyek színházában kerültek bemutatásra. Következő évtől kezdett Méliès saját filmeket készíteni. Legelső művei nagyon rövid, egytekerces kis filmetűdök voltak, ám ezekből rengeteget legyártott. Egyedül 1896-ban 80 filmet készített. Nem csupán filmjeinek száma, hanem a hossza is gyors tempóban növekedett.¹⁵ Az egytekerces alkotásokat év végére a háromtekerces, a korban extrém hosszúságúnak számító kilencperces filmek váltották fel. Méliès kezdeti időszakában tehát sokat és sok félélt alkotott: korai művei között tömörített drámákat, komédiákat, híradókat, különböző termékek reklámjait és olyan kis mozgóképeket is találunk, amelyeket manapság a pornográfia műfajába sorolnánk. (Ilyen például *A bál után*¹⁶ vetkőzésjelenete)

Közkeletű filmes legenda, hogyan fedezte fel Méliès a stoptrükköt. 1896-ban, nem sokkal kamerájának megvásárlása után egyszerű utcai felvételeket rögzített. Folyamatosan tekerte a felvevő gépet, de a korai kamerák eléggé megbízhatatlanok voltak - a filmszalag pár pillanatra beragadt, majd újra elindult úgy, hogy közben Méliès semmit sem észlelt ebből. A film előhívásánál azonban döbbenet tapasztalta, hogy az úton haladó omnibusz egyik pillanatról a másikra átváltozik halottas kocsivá. Méliès a stoptrükkből adódó ötleteivel talált rá a saját, más pionír filmesektől merőben különböző stílusára. 1897-ben kezdett el a filmjeiben speciális effekteket bemutatni. Ezek gyakorlatilag eltűnéseken, helycseréken, teleportálásokon és átváltozásokon alapuló bűvésztrükkök filmes adaptációi voltak. Kezdetben filmjeit egy az egyben ezekre az effektekre építette fel, különösebb történetet sem kreált még hozzá. Emberek állattá változhattak, az ördög eltűnhetett, a holdlakók pedig botütésre füstté válhattak a

¹⁵ A korai filmben egy tekeres hossza rövidebb volt a később standarddá váló hosszánál. A pionír moziban egy tekeres háromperces felvételre adott lehetőséget, míg később egy tekeres körülbelül tizenkét percet tett ki.

¹⁶ *After the ball* (1897). A filmek címeit a nemzetközi filmes szakirodalomhoz illeszkedve angolul is megadom a készítési dátumuk mellett, hogy egyértelműen beazonosíthatóak legyenek.

stop trükk segítségével. Korai művei között a jelen dolgozat szempontjából az egyik legfontosabb a *Megbabonázott fogadó*¹⁷ című film volt, amelyben helyváltoztató ágyneműk és mozgó ruhadarabok keltettek rémületet a szobákban. Ez a film a tárgyanimáció egyik előfutárának tekinthető. Ebben az évben Méliès forgatta le az *Amerikai sebész*¹⁸ című filmjét, ami a filmtörténetben elsőként szolgál példával az örült tudós karaktertípusára.

Méliès egy személyben volt filmjei sztárja, rendezője, írója, producere, díszlet-, és jelmeztervezője. A filmtörténet első stúdióját építette meg, hogy a kedvezőtlen időjárás semmiképpen ne húzza keresztül számításait, ugyanakkor üvegfalakat használt, hogy a természetes fényt felhasználhassa. 1896 végén alakította meg végleges formációját, a Star Film társaságot. Stúdiója a kor modern színházának minden kellékével fel volt szerelve: mozgatható díszletekkel, zsinórpadrásslal, süllyesztővel, és így tovább. A századforduló környékén Méliès birtokát és technikai apparátusát kiterjesztette, fantáziáját elszabadította. Ez idő tájt azonban még szeriális munkákat is vállalt, különösebb fantáziaelemek nélkül. 1900 előtt készült leghosszabb, többrészes filmje, a *Dreyfus ügy*¹⁹, amely alapvetően egy realiztikus, valós eseményeken alapuló alkotás. Alfred Dreyfus, a kémkedéssel alaptalanul megvádolt zsidó katonatiszt perét dolgozza fel. Maga az eset nagy port kavart, de Méliès filmje is utcai hőzöngéseket okozott. A *Dreyfus ügyet* betiltották s ezzel a filmtörténet első politikai okok miatt cenzúrázott alkotásává avanszált.

Ezután fordul filmjeiben az egyre egzotikusabb, extrémebb szituációk felé. *A gumifejű emberben*²⁰ a főszereplő fejét (mint általában, itt is Méliès fejről van szó) asszisztense felfújja, majd leereszti. Az illúziót kocsizással hozta létre Méliès: a kamerát egy sínen mozgó kocsira szerelte és így közelített rá az objektumra. Hasonló trükköket egy évtizeddel később már babákkal oldott meg. Anyagi szempontból roppant ambiciózus vállalkozás volt az *Utazás a Holdba*²¹, amit 1902-ban forgatott. A film Mélièsnek 10 000 frankjába került, ez volt a film történetében az első nagy költségvetésű produkció. A film a hold lakóinak, az úgynevezett „szelenitáknak” a közreműködésével

¹⁷ The Bewitched Inn (1896)

¹⁸ The American Surgeon (1897)

¹⁹ The Dreyfus Affair (1899)

²⁰ The Man With The Rubber Head (1901)

²¹ Trip to the Moon (1902)

készült. Hatalmas szereplőválogatáson válogatta ki őket Méliès a varietészínészek és akrobaták közül, akiket magasabb fizetéssel csábított filmjeibe, mint amennyit azok a színházban kerestek. Az *Utazás a holdba* egy hosszú-hosszú filmtrend kezdetét jelentette: a széles körben terjesztett és forgalmazott kópiák divatját. Méliès, hogy irányítása alatt tudja tartani filmjei forgalmazását, 1903 környékén irodákat nyitott Barcelonában, Berlinben, Londonban és New Yorkban. Nagy népszerűségnek örvendett az 1907-es Verne-paródiája, a *Mérföldek a tenger alatt*²², amiben a halászt megtámadja egy óriás polip. 1908-ban megfilmesítette Shakespeare *Hamletjét* is²³.

1911 körül kezdett a Star Film társaság pénzügyi gondokkal küszködni. Az film első néhány évben természetes volt, hogy Méliès, a filmkészítő látott el minden pozíciót a vállalatban, hiszen a legtöbb feltaláló maga által „rendezett” és felvett mozgóképekkel járta a világot. Ám a század elején megjelentek az első filmgyártó cégek (például az Edison Company vagy a Pathé-cég), amelyek ugyan még házilagós módszerekkel, de már állandó stábbal forgattak. Ez a szisztéma tehát egyáltalán nem kedvezett a Méliès-féle „self made” alkotóknak. Ezzel egy időben Méliès filmes produkciói kezdtek egyre grandiózusabbakká és költségesebbé válni. A túlélés érdekében Mélièsnek leépítő szerződésre kellett a Pathé stúdióval. Legtöbb energiáját és pénzét mégis az ő Robert-Houdin Színházába fektette, amelyet nagyon megviselt az első világháború kitörése. Méliès stúdiójának egy részét kis színházzá alakította, és Artisztikus Varietének nevezte el. Ide költöztette a háború elől az előadásait, de pár évvel később már csak családi produkciókra futotta a költségvetésből. Bár a Robert-Houdin Színház épületének sikerült túlélnie a háborút, 1923-ban teljesen lerombolták egy útépitési projekt miatt. Így tűnt el Méliès életművének kulcsfontosságú tere a föld színéről, és vele veszett számtalan filmjének negatívja is. A terjesztőknek, a forgalmazóknak köszönhetjük, hogy a Méliès-életmű nagy része mégis fennmaradhatott.

Az 1920-as évektől Méliès számára immár megélhetési kérdéssé váltak mágikus előadásai, amelyekkel különböző francia kaszinókban turnézott, de később már ez sem volt elég a létfenntartáshoz. A sors keserű iróniája, hogy élete vége felé egészen másfajta vásári látványosságok gyártójává és árusítójává szegényedett: játékokat adott el a Montparnasse pályaudvaron. 1925-ben vásárolt két játékos kioszkot és a

²² Leagues under the sea (1907)

²³ Hamlet (1907)

vasútállomáson tengette napjait. Léon Druhot, a francia filmkritikus évek múltán fedezte fel az akkorra szinte teljesen elfeledett filmet a játéközletében, és publikált róla ismét. 1929-ben Jean-Paul Maclair, az experimentális film szószólója retrospektív vetítést szervezett neki, ahol számos, mindaddig nem ismert filmje került bemutatásra. Míg a harmincas években Méliès egykori alkotásai reneszánszukat élték, maga a rendező egy öregek otthonában húzta meg magát. Feltűnt még két reklámfilmben, és megkapta a francia becsületrendet is, de mindez már nem tudta visszaadni a megtört mágus élet-, és alkotókedvét. 1938. január 21-én hunyt el Párizsban.

Méliès filmjeinek bábszínházi elemei

A következőkben Méliès filmjeinek technikai jellemzőit, cselekményét és stílusát fogom részletes vizsgálatnak alávetni, amelynek során igyekszem kiemelni azokat a vonásokat, amelyek ezeket az alkotásokat a bábszínházhoz hasonlítják.

Technika: Méliès egyfelől nagyon jó filmes érzékkel bírt, másfelől filmjei rettentően teátrálisak, még az akkori átlaghoz képest is. Történetei elmeséléséhez nagyon hamar rövid lett neki az a filmhossz, amit a korabeli kamerákkal egyszerre fel lehetett venni, ezért több ilyen jelenetet ragasztott össze, s ezzel voltaképpen felfedezte a vágást. Ugyanakkor soha sem alkalmazott vágást jeleneteken belül. Mindig totálképet használt, amely a színházi néző szemszögéből mutatta a jelenetet, a kamera sosem követte a szereplőket, nekik kellett a színpad és a képkivágás által meghatározott térben maradniuk. A századforduló környékén fejlesztette ki azokat az effekteket, amelyek később egész életművének alapjait képezték: a kettős exponálást technikáját (*Az elátkozott barlang*²⁴), a hasított kép-kivágást (*Egy férfi feje*²⁵), az osztott képernyőt, és az áttűnés effektjét. Az *Egy férfi feje* volt az első Méliès-film, ami a speciális „lefejezés-effekttel” készült, amely a nézőkben azt az érzetet keltette, hogy egy testtől leválasztott fej körbelebeg a szobán. (1. kép) Technikailag egyik legösszetettebb filmje a *Zenekari ember*²⁶ volt, amelyben az egyik jelenetet hatszoros expozícióval vette fel. Ez nagyon nagy technikai tudást és precíz színészi játékot igényelt. Annak, hogy Méliès fölött mégiscsak eljárt az idő, nem kísérletező kedvének hiánya volt az oka. Azalatt a tizenhat év alatt, míg ő ugyanolyan naív stílusban és színházias előadásmódban készítette

²⁴ The magician's cavern (1901)

²⁵ Man of heads (1898)

²⁶ The music lover (1903)

kifogyhatatlan tündérmeséit, a világ más tájain kidolgozták a filmes elbeszélés technikáit, ami végül győzedelmeskedett az attrakciók mozija felett.

Szüzsé: Méliès – bár ez akkoriban egyáltalán nem volt még a film felé támasztott közönségigény – bábszínházak múltjából fakadóan történeteket akart megfogalmazni a film segítségével: tündérmeséket, tudományos- fantasztikus történeteket, katasztrófákat, ismert regények kivonatait, bibliai történeteket, komikus szituációkat vagy „rekonstruált híradókat”. A lineáris filmelbeszélés kimunkálása terén őt tette talán az első, nem is olyan óvatos lépéseket.

Am filmjein inkább csak a történetmesélésre való törekvés az, ami egyértelmű, maga a történet már kevésbé. Jelenetei nem igazán kapcsolódnak egymáshoz sem térben, sem időben, sem jellemábrázolás, sem a szereplők motivációja által, hanem egymástól többé-kevésbé független epizódok sorozataként hatnak. Különböző hatáselemei különösebb ritmus vagy dramaturgia nélküli szertelen szüzsét hoznak létre. Számos trükkfilmjének nincs is cselekménye. Munkamódszeréről szólva Méliès maga kijelentette: „Ami a forgatókönyvet, a 'fabulát' vagy a 'mesét' illeti, azon csak a végén szoktam elgondolkodni. Kijelenthetem, hogy az ily módon megalkotott forgatókönyvnek nincs jelentősége, mivel pusztán ürügyként használom a 'színpadi effektekhez', a 'trükkökhöz' vagy egy szépen elrendezett tablóhoz.”²⁷

Méliès addig dúsítja filmjeit trükkökkel és látványelemekkel, míg a történet előbb-utóbb tulajdonképpen érdektelenné válik. Karneváli stílusú vizuális világa olyannyira beszippantja a nézőt, hogy alig tud a nagy vonalakban felvázolt emberi szituációkra koncentrálni, amelyek olykor egészen érdektelennek hatnak a cizellált látvány mellett. Ezekben a szituációkban viszont felfedezhető valamiféle ismétlődés, vagy rendszer. Méliès ösztönös alkotó volt, filmjei a tudatos értés szintje alatt működtek, így valószínűleg ő sem tudatosan hozta létre filmjeinek e rendszerét. Első látásra megdöbbentő, sokadszorra nézve viszont már tipikusnak is mondható alaphelyzetekre, helyszínekre és szereplőkre építi történeteit. Ugyanazokat a paneleket (sőt van, hogy ugyanazokat a díszletelemeket) variálja. Egy bizonyos számú Méliès-filmen túljutva szinte képes lesz a néző még így egy évszázad távlatából is rácsatlakozni a rendező gondolatmenetére, nem válik zavaróvá a lukacsos vagy zavaros szüzsé. A filmek

²⁷Idézi Tom Gunning: Az attrakció mozija. p. 294.

egyfajta közös látomássá válnak, a néző tudja előre, merre fogja vezetni az alkotó, és így olyan naiv hittel és rácsodálkozással tud végigutazni a Méliès-birodalmon, ahogy azt a mester valaha megalkotta.

Szituációk: Talán nem véletlen, hogy Méliès egyik leggyakoribb alaphelyzete az utazás, az olyan utazások, amelyek idézőjelbe teszik a „lehetetlen”-t. Utazás a Napba, Holdba, tenger fenekére, hegyek csúcsára – szinte bármilyen vernei úticél szóba jöhet. Számos stáción keresztül követhetjük végiga királylány-szabadítóvitéz menekülését a gonosz boszorkány elől, aki seprűvel a lába között szalad utánuk (*A boszorkány*²⁸ című filmben). Utasszállító eszközök témájában még kevésbé földhözragadt: tengeralattjárók, űrhajók szerepelnek filmjeiben – a zeppelinek korában. Méliès *Az angol csatorna*²⁹ című filmjének szereplői megássák a La Manche alatti Csalagutat (2. kép) – tényleges kiépülése előtt kilencven évvel. Vonat-, és hajószerencsétlenségeket is előszeretettel ábrázol, de a balesetek áldozatainak vagy egyáltalán nem esik baja, vagy a tragédiát követően életre kelti őket egy természetfeletti lény (sellő, tündér, varázsló, stb.). Gulliver utazásait³⁰ és léptékeit is képes modellezni az osztott kamera segítségével. Méliès hősei mindig mozgásban vannak, mivel akárcsak szülőatyjukat, hajtja őket is a kíváncsiság és a világlátás vágya.

Játéknyelv és koreográfia: A Méliès-produkciók még a mozgatható kamera feltalálása előtt születtek; hogy mégis mozgalmasnak tűnjenek, a sokhelyütt felbukkanó táncos koreográfia, és a szélsőséges, gesztikulatív játéktílus volt hivatott elérni. Az egy kameraállásból rögzített jelenetek monotonitását a némafilmes játéknyelv alapvetően ellensúlyozta. Mint Roberta E. Pearson a némafilmes színjátszásról írt könyvében részletesen elemzi, a festői, piktorális színjátszás nem a szerep lélektani mélységeit tárta fel, hanem sztereotip pózokat variált.³¹ A színész festmények pátoszformuláiból koreografálta meg szerepét, a színésznek egyéni szerepformálási lehetősége csak a két póz közötti átmeneteknél volt. A deklamáló színjátszás gyökerei a commedia dell'arte-ig nyúlnak vissza, a barokk operák születésével kristályosodtak ki, majd megörökölte és konzerválta a prózai színjátszás. Méliès a főszerepeire – a kor szokásától eltérően –

²⁸ The witch (1906)

²⁹ The english channel (1907)

³⁰ Gulliver's travels (1902)

³¹ Roberta E. Pearson: Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biographs Films. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California, 1992

színházakból hívtak színészeket, akik a kamera elé is ezt a fajta játéktípust hozták magukkal. Táncbetétekkel is gyakorta dúsította filmjeit, hogy azok minél szórakoztatóbbak legyenek. A Robert-Houdin Színház tánckarának lányai illegették magukat filmjeiben nem túl bonyolult koreográfia szerint és kezdetleges balett mozdulatokat végeztek. Méliès embercsoportokat, tömegeket koreografált és úgy mozgatott filmjein, mint manapság az opera, operett, vagy a musical. (Ide vezethető vissza az az elmélet, hogy a Méliès-féle fikciós, adaptív, filmszerűtlen film nevezhető az operafilmek prototípusának.³²) A filmen a tánc pusztán jelenléte volt a fontos, nem a minősége, ahogy a színész játéka is csak arra volt való, hogy élettel töltsen meg, mozgásba hozza Méliès valódi látomásait: a díszleteket.

Díszletek: Mint a bábos gondolkodók általában, Méliès is képekben gondolkodott és ezeket a lehető legkevesebb kompromisszumot hozva kívánta megvalósítani. Éppen ezért lehetett ő az első, aki story boardokban tervezte filmjeit. Ám mivel alkotóenergiáinak hosszas elfojtása után foghatott csak elképzelései megvalósításához, ez az igénye mértéktelenségbe csapott át. Ez mind a filmjei stílusában, mind stúdiójában, a Star film társaság pénzkezelésében nyilvánult: mértéktelen pénzeket fektetett túlbuzgó díszleteibe. (3.kép) Rousseau naiv festményeit idéző képi világa abszolút dominál filmjeinek minden más szegmense fölött. Papírmásé díszleteket és monokróm színekrefestett, ál-perspektivikus hátttereket alkalmazott. Ez a megoldás eleinteteljesen működőképes volt, hiszen a kamerát Méliès az álperspektíva fókuszpontjában rögzítette és színészeit a kép középsíkjában játszatta. A későbbiekben viszont éppen a termélység érzetének hiánya lett az, ami miatt ráunt a közönség Méliès filmjeire. A díszleteken (mondjuk egy vadromantikus táj kietlen szikláján, vagy a boszorkány várának falán) felfelbukkanó „Star film” feliratok az illúzió ellen dolgoznak, viszont önreklámként jól funkcionálnak, ami egy másik vetületből mutatja meg az attrakciók mozijának öntudatosságát, a nézővel való nyílt viszonyát.

Méliès díszletei csupán viszonyítási szempontból fontos tárgyrendszerként működtek, így papírmásé tárgyai megmaradtak a maguk alapvető, tárgyi szintjén. A rendező felvállalta díszleteinek nyilvánvaló, bájos hamisságát, nem akart reális hatást keltő közeget létrehozni velük. Ahogy egy bábnál sem szükséges, hogy életszerű külseje

³² Ld. Korcsog Balázs: Opera + film = operafilm? In: *Filmvilág* 2006/9 pp. 6-9.

legyen, mert mozgatója egyébként is életre kelti, úgy Méliès filmdíszleteinek sem kellett realitást tükrözniük, mert a film médiuma élővé tette őket. Úgy gondolom, hogy a rendező tárgyasító díszlet-használata szintén bábos szemléletű alkotóra mutat.

Színek: A rendező filmjei festőiségét egy a korban meglehetősen drága technikával is hangsúlyozta: nem teljes egészében árnyalt egy bizonyos színnel egy kópiát, hanem figuránként festetette meg őket. (4. és 5. kép) Méliès sosem törekedett valamennyi természetes árnyalat hű visszaadására, nagyon hamar megértette, hogy a mozgóképek vetítéséhez a szín használata új mélységet társít. Filmjeinek nagy részét valószínűleg úgy forgatta, hogy közben már a különböző színezőanyagokra is gondolt, amelyekhez majd a filmszalag festésekor folyamodik. Így vall kópiáinak és díszleteinek árnyalásáról:

„A díszleteket az elfogadott makettektől függően készítik el és enyvvel festik, éppen úgy, mint a színházi díszleteket. A különbség csak annyi, hogy itt kizárólag a szürke árnyalataival festenek, felhasználva a szürke teljes skáláját a tiszta fekete és a tiszta fehér között. A színes díszletek rettenetesen rosszul festenek. A kék fehérré válik, a piros és a sárga színek feketévé változnak, akárcsak a zöldek; a hatás teljesen odalesz. Szükséges tehát, hogy a díszleteket úgy fessék meg, figyelembe vegyék, hogy a fényképek háttereként fognak szolgálni. Legjobb semmi más nem használni, mint eredetileg erre a célra elkészített tárgyakat, a szürke árnyalatainak lépcsőzetes, gondos felfestésével, a tárgy természetéhez alkalmazkodva. Minthogy a fontosabb filmeket vagy filmtekercseket a vetítés előtt gyakran kézzel színezik, lehetetlenség volna a valódi, színes tárgyakat fényképezni, hiszen ezek a bronzból, mahagóniból, vörös, sárga vagy zöld szövethől készült tárgyak igen erős fekete, következésképpen nem áttetsző színt eredményeznének, és így lehetetlen volna valódi, áttetsző színekkel lefesteni őket, ami a vetítéshez nélkülözhetetlen. Ugyanebből az okból kifolyólag a kosztümök nagy részét is olyan árnyalatokban kell elkészíteni, amelyek jól mutatnak a filmen, és alkalmasak lesznek később a színezőanyagok befogadására. Természetesen (a színészek) sem mentesülnek a díszletfestés törvényei alól, miszerint rajtuk is csak fehér és fekete festék alkalmazható. Tilos az arcot vagy a szájakat pirosítani, hacsak nem akarunk néger-fejeket kapni eredményül. A smink kizárólag feketéből és fehérből

állhat".³³ Méliès monokróm színskálával megfestett díszletei praktikus hozzáállást takarnak, ugyanis a korai filmben a nyersanyag ortokromatikus volt, vagyis egyes színekre érzékeny volt, másokra egyáltalán nem, ezért a piros ajkak feketének látszottak a filmvásznon, a kék szemek pedig fehéreknek.³⁴

Méliès filmjeit már 1897-től kezdve színezték vincennes-i műhelyekben Mme Thuillier által irányított színezőmunkások. Mme Thuillier azelőtt maga is színező volt, laterna magicák számára festett üveg- és síkfilmlemezeket. Így nyilatkozik ő: „Én színeztem Méliès összes filmjét. A filmeket teljes egészében kézzel festettük. A műhelyemben kétszáz munkást foglalkoztattam. Az éjszakáimat színek kiválasztásával és próbálgatásával töltöttem. Napközben a munkások, utasításaimat követve, felhelyezték a színeket. Minden munkás egyetlen színnel foglalkozott, amelyeknek a száma néha a húszat is túllépte.”³⁵

Valójában mindössze hat különböző színt lehet egyértelműen megkülönböztetni. Ezek, gyakoriságuk szerinti csökkenő sorrendbe helyezve, a következők. Leggyakoribb a narancssárga egy árnyalata: ilyen a *A pokoli üst*³⁶ üstje, *A boszorkány* első jelenetében a trubadúr köpenye, a kémcsövek és a könyvek, valamint több bútor a *Az ördögi lakó*³⁷-ban. A második leggyakoribb a kéknek és a zöldnek egy, a ciánhoz hasonló árnyalatú keveréke, ilyen színű az ördög a *A pokoli üst* első jelenetében; majd azután jön a kármin egy árnyalata, ilyen az ördög térdnadrágja *A pokoli üstben*. Ezt követi az élénkvörös (a „Star” filmekben látható sok tűz színe), végül a bordó (a trubadúr harisnyája vagy gitárja *A pokoli üstben*) és a sárga egy árnyalata (mint a falon lévő álarcok szarvai ugyanebben a filmben). Érdekes, hogy a korban szintén elterjedt ibolyaszín és a barna Méliès filmjeiből hiányzott, hogy a hátttereket ritkán árnyalták, és végül, hogy ellentétben azzal, amit néha olvashatunk, a szereplők bőre nem színezett.

Míg Méliès a film technikája és drágasága erősen korlátozta színhasználatában, a bábosokat nyilván nem kötelezi a technika arra, hogy csupán hat színnel dolgozzanak.

³³Jacques Murette: Kézi színezés. Georges Méliès filmjei. (Ford: Gál Péter).

<http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/21/melies.htm> Letöltés: 2012. október 14.

³⁴Id.GeoffreyNowell-Smith (szerk.): *Új Oxford Filmenciklopédia*. Budapest: Glória, 1998. p. 7.

³⁵Jacques Murette: Kézi színezés. Georges Méliès filmjei. (Ford: Gál Péter).

<http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/21/melies.htm> Letöltés: 2012. október 14.

³⁶ The infernal caldron (1903)

³⁷ The devilish tentant (1909)

Ugyanakkor a szín, és a színszimbolika egyike a legfontosabb bábszínházi stilizációs eszközöknek, ezért a legtöbb bábos önszántából, a koncepciója érdekében redukálja le produkciója színvilágát – akár még Mélièsnél is kevesebb színre. A szín tehát Mélièsnél és a bábszínházban is fontos kiemelő eszközként alkalmazható. A bábszínházban gondolatiság hangsúlyozására, Mélièsnél pedig a figurák háttérből való kiemelésére.

Stilizált díszletelemek: Szintén bábos hatás volt Méliès alkotásaiban, a nagymértékű stilizáció. Helyszínei és szituáció persze nyilvánvalóan konstruáltak, de a stilizációt kiemelő eszközként is használta. Eltúlozta például a kulcsmotívumok, tárgyak méretét, hogy a fontosságukat hangsúlyozza. A *Kékszakállban*³⁸ pont a halott feleségeket rejtő szoba kulcsának szerepét emeli ki a nagyítással. *Hamupipőke*³⁹ – adaptációjában hatalmas órákkal hajlongó varieté-lányok sürgetik a hősnőt a bálból való hazatérésre. (6. kép) Egy-egy szereplőjét is gyakorta jellemzi stilizált tárgyakkal: egy úr például gazdagsága jeleként túlzó méretű pezsgős üvegeket durrogtat. Olykor annyira didaktikusan használja ezt az eszközt, hogy az már kínossá is válhatna, de mégsem lesz az: Méliès mindeközben nyíltan vállalja saját műviségét. Szinte elidegenítő effektusnak is beillik, ahogy a szereplőivel a kamerák előtt rendeztetni át a díszleteit, fordítja ki szobabelsőit. (Az ember azt mondaná rá, hogy a nyílt színen, hiszen annyira teátrális.) A *szerencsejátékosok paradicsoma*⁴⁰ – című filmjét egy az egyben erre a csavarra építi fel: egy terem kaszinóként működik, majd a rendőrök razziája elől a mulatozók divatüzlettel alakítják. Ugyanilyen elidegenítő hatást ér el azzal, amikor a történetek utolsó jelenetében felvonja az összes díszletet a magasba, a szereplők pedig tablóba rendeződnek és integetnek: a bűvész leleplezi mutatványát egy az összes szereplőt felvonultató díszes nagytotál kedvéért.

Jelmezek: Méliès főszereplő színészeit mindig karakterisztikus és korhű ruhákban játszatta, amelyek az általuk képviselt sztereotípiákat erősítették. Ha tömegeket hozott filmjeibe, nem törekedett ennyire a karakterábrázolásra, varieté táncosai és statisztái vagy a Robert-Houdin Színházból átemelt tánckari dresszüket viselték, vagy saját ruháikat. Szintén a színházból származtak Méliès jól ismert bűvész-tartozékai: parókák,

³⁸ Bluebeard (1901)

³⁹ Cinderella (1899)

⁴⁰ The scheming gambler's paradise (1905)

álszakállak, cilinderek és sétatálcák. Ez az öltözet szinte csak Mélièsen volt látható, hiszen a bűvész, a porondmester, a showman szerepkörét mindig ő látta el. Szintén Méliès sajátja volt a filmekből szinte elmaradhatatlan ördög-figura. Ahol nem zavart bele túlságosan a történetbe, nem lógott ki túlságosan a cselekmény világából, ott –a bajok és konfliktusok örökös okozójaként–feltétlenül szerepet kellett kapnia.

Báb-jelmezek; protézis-tárgyak: Nagyon jellemzőek a rendezőre, és már eszköztárának bábos elemei közé tartoznak az autonóm állatjelmezei, és a színész testét állati testrészekkel kiegészítő protézis-tárgyai.⁴¹ (7. kép) Akkor alkalmazta ezeket, amikor az emberi léptéknek megfelelő állatra vagy szörnyre volt szüksége produkcióiban. A CGI-figurák korából visszanézve nagyon nehéz eldönteni, hogy milyen hatásra törekedhetett velük Méliès. Bagoly-, vagy sárkánygyík jelmezbe bújtatott színészei a mai, felnőtt nézőnek inkább tűnnek komikusnak, mint rémisztőnek, ám általában a cselekmény olyan pontján bukkannak fel, ahol a hős velük, mint komoly ellenfelekkel kerül szembe. Amikor ezeket a figurákat filmjeibe hozta, Méliès valószínűleg a korai mozi közönségének gyermeki nyitottságára apellált. A „kezdő” néző – legyen fiatal életkora miatt, vagy a produkció, vagy (a film esetében) a médium újdonságereje miatt nézőként tapasztalatlan – még abszolút elfogadó és megengedő magatartást tanúsít. Egy gyermek, vagy a pionír film – nem polgári ízléssel és racionalitással rendelkező – nézője azt, ami a színpadon vagy a filmen szerepel, elfogadja annak, aminek az alkotó szánta, a fantáziáját nem írja felül a racionalitás és valóságosság igénye. Tartalmilag nem vonatkoztat el attól, amit lát, képi asszociációhoz párosuló érzetei viszont tovább lendítik őt a rendező által sugalmazott irányba. Méliès – például *A boszorkány* című filmjében – azt sugalmazta, hogy a sárkány rémisztő; feltételezhető tehát, hogy a kortárs publikum is annak érezte.

Egyik filmjét és annak állatjelmezes megoldását azonban kiemelném, mert még manapság is drámai hatással bír (és a bábos technikával mozgatott csáp-, és szárny-protézisekre is jó példának szolgál). *A pók és a pillangó*⁴² című filmjében egy üstből elővarázsolt lepke-asszony, és egy csillag nő után a mágus egy újabb varázslathoz készülődik. A néző egy harmadik, hasonlóan súlytalan és szép figurát várna előtűnni az

⁴¹ Tadeusz Kantor meghatározásával élve: Ld. <http://www.literatura.hu/szinhaz/kantor.htm> Letöltés: 2012. 11.18.

⁴² Spider and the butterfly (1909)

üstből, de a csillag nő kinyílik, és egy igazán visszataszító, polipszerű csápokkal bíró pókasszonnyá változik. Csápjaival be akarja kebelezni a lepke alakot, és a néző ez esetben valóban érzi a pókból áradó fenyegetést. Ez a polipszerű pókkarú alak Méliès *Münchausen báró álma*⁴³ című filmjében is szerephez jut, itt viszont ismét egy háromdimenziós, mozgó díszletelemmé sikkad a jelentősége – tehát a figura a mai, „felnőtt” publikumra gyakorolt szokatlan hatását a film dramaturgiai ívének egy váratlan és szerencsés pontján való belépőjében kell keresni.

Hasonló báb-jelmezként tekinthetünk a Star Film ikonikus égitest-figuráira. (8. kép) Űstökösökön lovagoló nők, napfejű és holdarcú férfiak tarkítják Méliès planétáját – gyakran szervezi csillagászok köré történeteit (például *Az asztronómus álmában*⁴⁴). Az asztrológia világának költői, az égitesteket megszemélyesítő elképzelése is a gyermeki látásmódra és a bábművészetre egyaránt jellemző.

Báb kaszkadőr helyett: Mivel Méliès jelentős bábtechnikai tudás birtokában volt, evidens volt számára, hogy az olyan kényes filmes szituációkat, amikor például egy ember agresszív cselekedetek szenvedője lesz, a színész bábra való helyettesítésével oldjon meg. Éppen ezért szinte minden olyan helyzetben, amit ma kaszkadőrrel oldanak meg, a jelenet szenvedő alanyaként bábót használt. A *Kékszakáll*-című filmjében amikor a herceg a hajánál fogva cibálja le egy lépcsőn a legújabb feleségét, az élő nő helyére stop trükkal egy bábu kerül. Nem csupán éles szituációk tompítására, hanem a lefejezés-effektussal készült jelenetek kivitelezésénél is nagy segítség volt bábos tudása. A test nélkül is eleven fejet az osztott képernyős technikával oldotta meg, a fej nélkül élettelen és passzív testet pedig bábbal. (Jó példa erre a *Szakács bosszúja*⁴⁵ című filmje.)

Figurális bábok: A báb Mélièsnél nem csupán egy élszereplőt helyettesítő funkciót töltött be, számos más jellegű filmes problémát is meg tudott oldani vele. A legkülönbözőbb technikával készült figurális bábokat vonultatta fel filmjeiben. Ha az emberi léptéknél nagyobb állatra, vagy szörnyre volt szüksége, gyakorta alkalmazott marionetteket, de kisméretű állatok, például denevérek, vagy halak esetén is ehhez a bábtechnikához folyamodott. Marionett-készletének legmegdöbbentőbb darabja a

⁴³ Baron Mùchhausen's dream (1911)

⁴⁴ The astronomer's dream (1898)

⁴⁵ The cook's revenge (1900)

gigantikus Jeti, amelyet *Az északi sark meghódítása*⁴⁶ című filmjében is szerepeltetett. (9. kép)

Előfordult, hogy az emberi méreteknél megfelelő állatot akart a színpadra állítani, és mégsem jelmezekkel oldotta ezt meg, hanem kétdimenziós állatbábokat hozott a színpadra. (A kétdimenziós papírbábok korai filmjeiben szerepeltek inkább). Nagyon érdekes példa Méliès fúziós gondolkodására a *Tündérek királysága*⁴⁷ bálnája, amely tulajdonképpen egy átlelkesített díszletelem, átmenet díszlet és báb között. (10. kép) Funkcióját tekintve is egy „utasszállító állatnak” tekinthetjük. Kocsi sínen tolják be a képbe, mint az *Utazás a Holdba* űrhajóját, de szájának nyitásával-zárásával életre is keltik a mozgatók. Hasonlóan kétdimenziós, de antropomorf bábót láthatunk a *Rádzsa álmában*⁴⁸, ahol egy díszlet fa kap hirtelen emberien vicсорító papírfejet és hadonászó karokat. Papírmásé szörnyfejeket és maszkokat is gyakran alkalmaz szintén rémületet keltő hatáselemekként. (11. kép)

A fentiekben azokat az eseteket vettem sorra, amikor Méliès arra alkalmazta a bábót, amit más eszközökkel a kor technikai körülményei között képtelenség lett volna megoldani. Ebben a báb azon alapvető tulajdonságát aknázták ki, hogy egy báb gyakorlatilag bármire képes (csak az ideális technikát kell hozzá megtalálni) és akármilyen igény szerint alakítható. Néha azonban filmjeibe annyira tisztán bábos jeleneteket is beillesztett, ami már nem csak egy bábbal elkészített filmjelenet volt, hanem a film eszközével megvalósított bábetűd. Méliès fedezte fel ugyanis a bábművészet azon formáját, amely csak a fotó által jöhet létre – és amely illúzió szempontjából tökéletesebb lehet, mint bármilyen manuálisan mozgatott báb: a stop motion technikáját.

Makett és stop motion: Méliès egyik legjellegzetesebb stop motion-trükkje az életre keltett csontváz, amire a *Szörny*⁴⁹ - és a *Sátán pajkos tréfái*⁵⁰ - című filmjében is szép példákat láthatunk. Ez utóbbiban egy életnagyságú ló-csontváz húz az űrben maga után egy hintót. (12. kép) Amikor Méliès nem életnagyságú díszleteket épített meg

⁴⁶ Conquering the North Pole (1912)

⁴⁷ Kingdom of the fairies (1903)

⁴⁸ The raja's dream (1900)

⁴⁹ The monster (1903)

⁵⁰ The merry frolics of satan (1906)

jeleneteihez, hanem a makettezéshez folyamodott, abban nem a megvalósítás alacsonyabb költségei voltak a döntőek, hiszen egy viking hajót is megépített medencéstül, ha az általa elképzelt vízió ezt követelte. A léptékváltás volt a legjelentősebb érv, ami a modellezés mellett szólt: ha egy olyan képet álmodott meg, amit ma csak egy nagytotálban lehetne megvalósítani, neki ahhoz a teret lényegesen le kellett kicsinyítenie. Ez a megoldás akkoriban Méliès-től szokatlan termélység-érzetet adott a filmjeihez. Sokszor nyúlt ehhez az eszközhöz, ha az utazás szituációját ábrázolta, amelyben nem a színész, hanem a táj és a benne haladó utasszállító eszköz volt a figyelem középpontjában. Így modellezte le Méliès a *Lehetetlen utazás* hegyről induló, majd ürbe lendülő vonatját (14. kép) valamint a *Tündérek királysága* hajótörés-jelenetét is.

A rajzfilm egyik technikai ötletadójának is tekinthetjük Méliès-t. Ez abból eredt, hogy – mint Donald Crafton beszámol róla – ő volt a francia film villámkarikatúristája, ami azt jelentette, hogy karikatúrákat rajzolt a kamera előtt, amit lassan forgatott kamerával vett fel, így normál tempóval lejátszva alkotása villámgyorsnak hatott. A bűvész-színház rendező a rajzban meglátta a trükk lehetőségét is, így *A mágikus könyv*⁵¹ című filmjében saját egészalakos rajzait változtatta élő emberekké a stoptrükk segítségével. Elképzelhető, hogy ez a film inspirálta James Stuart Blacktont, aki elindította a rajzfilm amerikai fejlődését.⁵²

Tárgyjáték: A különböző elvarázsolt terekbe helyezett történeteiben Méliès a megbabonázott, hirtelen teleportáló, a semmiből elő-, vagy éppen eltűnő bútorokat tárgyanimációs effektusokként alkalmazta. Nehéz kérdés, hogy tárgyanimációnak, tehát egy tárgy áttelekesítésének minősül-e az, ha egy objektum nem a „saját akaratából”, hanem egy felsőbb indíttatásra, például egy ördög varázslatának hatására kezd el mozogni. Fizikai síkon igen, mert bármilyen tárgy, amely látható (vagy a koncepció szerint láthatatlannak elfogadott) mozgató nélkül kel életre, animációnak minősül. Gondolati síkon viszont nem, mert ilyen esetekben a tárgyak az ördögi erők alárendeltjeként, eszközöként, kellékeként vannak jelen. Erre a kérdésre talán jóval egyszerűbb a válasz: Méliès a tárgyanimációs trükkjeiben bábos szemlélete és bűvészi

⁵¹ Le Livre magique, 1900

⁵²Ld. Donald Crafton: *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*. Cambridge, MA – London: MIT Press, 1982. pp. 50-52.

érdeklődése csatlakozott össze. Kezdeti filmjeiben szinte kizárólag a már bűvészként kigyakorolt és színházában prezentált trükköket alkalmazta filmszalagra. Az eltüntetett, vagy látható mozgató nélkül irányított tárgyak trükkje a bűvész-produkciók mai napig divatos műsorszáma. Az *ördögi lakó* című filmje jó példa erre, ahol folyton helyet cserélő asztalok, komódok, és folyton szaporodó számú székek kergetik őrületbe a főhőst. Ha egy életre kelt, önállóan mozgó tárgyat akart szerepeltetni egy egyébként élőszereplős jelenetben, azt a helycserék esetén a stop motion technikával (például a *Az ördögi lakó* című filmjében), a nyílt színen való mozgatás esetén pedig a bútorok alá-, mögé, vagy a bútor belsejébe bújtatott mozgatókkal oldotta meg például *Az ördögi helyiségben*⁵³. Az 1896-ban készített *Az ördögi helyiség* az egyik első olyan filmnek tekinthető a filmművészetben, amelyben komoly szerepet játszott a tárgyanimáció, és amelynek ötletét később az első teljes tárgyanimációs film, James Stuart Blackton a *Kísértetszálló*⁵⁴ című filmje is átvette.⁵⁵

A fent leírt definícióm alapján Méliès levágott fejes trükkjei is a tárgyanimációnak minősülnek. Egy emberi fej, bár nem adekvát tárgyanimációs eszköz, mozgatójától (a testtől) független, élettelené tett élő objektumként mégis ebbe a bábos kategóriába sorolható.

Összefoglalás

Mindezek a példák és az elemzéseim is azt bizonyítják, hogy Méliès a bábszínházeszközeit pontosan ismerte és remekül kiaknázte a filmjeiben, továbbá bábos elemek alkalmazásával a filmtrükkök kitalálásában részt vett. Egyik ilyen fontos, bábszínházból eredő filmes találmánya, hogy maketteket és bábokat alkalmazott kaszkadőrök helyett. Egy másik fontos invenciója, hogy a stoptrükk feltalálásával döntő szerepet játszott a bábművészetnek a film médiumába történő adaptálásában, a bábfilm műfajának létrehozásában. Dolgozatomban legfontosabb célja közé tartozik, hogy visszahelyezzem Mélièst az őt megillető helyére, tehát a bábfilm kialakulásának elősegítői közé, valamint művein keresztül az attrakció mozijában eddig még ki nem mutatott, bábszínházi komponenst is feltárjam.

⁵³ The black devil (1905)

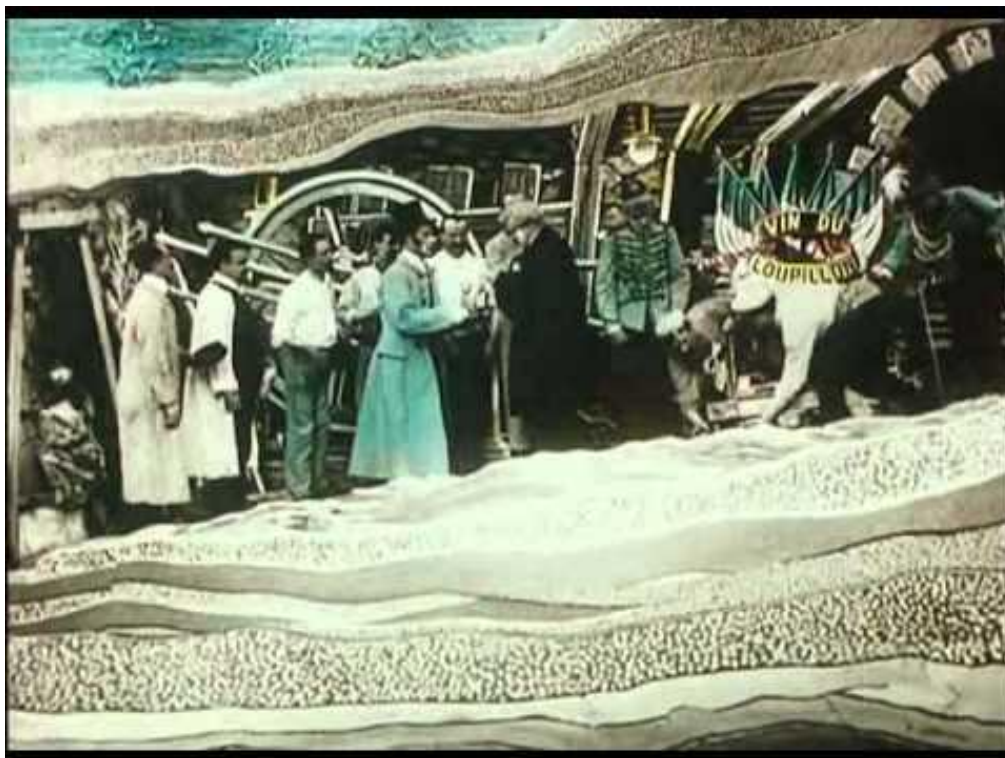
⁵⁴ The haunted hotel (1907)

⁵⁵ Ld. Donald Crafton: *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*. Cambridge, MA – London: MIT Press, 1982. pp. 13-14.

Méliès a bábszínház eszközeit egy másik médiumba adaptálva a bábfilm megteremtésében vett részt, viszont az a filmes technika, amit ő kitalált (stoptrükk - stop motion) később visszaszivárgott a színházba. Szaggatott, stop motion-szerű mozgás jelenik meg a stroboszkóp-effektus segítségével Mundruczó Kornél *Denevér* valamint a Koma Társulat *A tizedik gén* című előadásában. Méliès távoli hatása eszerint a kortárs színházban is kimutatható. Emellett az alternatív szcénában alkotó bábművészek is kezdik maguknak felfedezni Méliès karcos, vibráló, fekete-fehér, mégis színpompás műveit, motívumait olykor saját produkcióikba is beágyazzák: Valerie Meiss 2012-ben a *Wham Bam! Puppet Slam* elnevezésű underground bábszínházi találkozón Méliès Holdalakjaként bábozott a filmkészítő egyéb ikonikus figuráival. (15. kép) Azt gondolom, hogy az ilyen fúziós produkciókban újra egyesülhetnek az attrakciós mozi csaknem száz éve szétvált komponensei – a báb és a színház paradigmaváltásának idején – valami új és ígéretes jegyében.



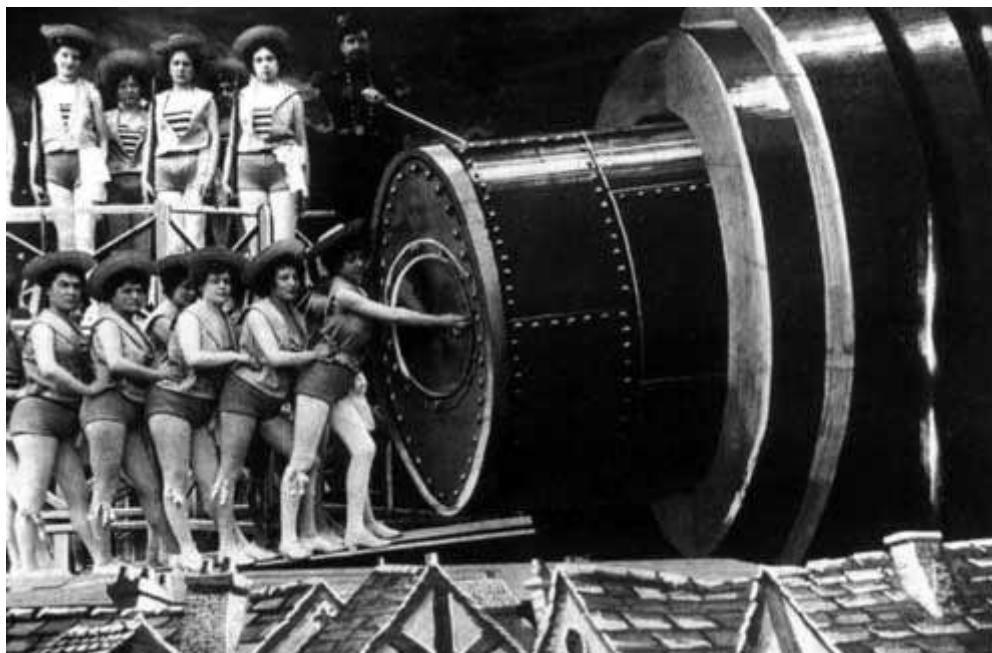
1. kép: „Lefejezés-effektus”



2. kép: „Az angol csatorna”



3. kép: Túlburjánzó látványvilág



4. és 5. kép: Utólagos színezés



7. kép: Túlzó méretű tárgyak – bábos stilizáció



8. kép: Protézis-tárgyak



9. kép: Bábjelmezek – égitest-alakok



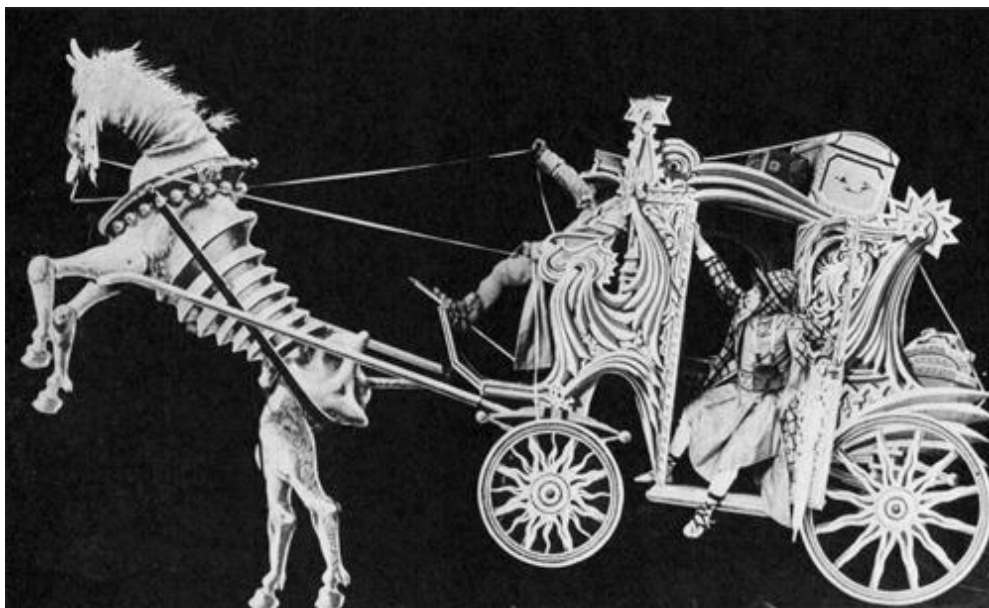
9. kép: Jeti-marionett „Az északi-sark meghódításában”



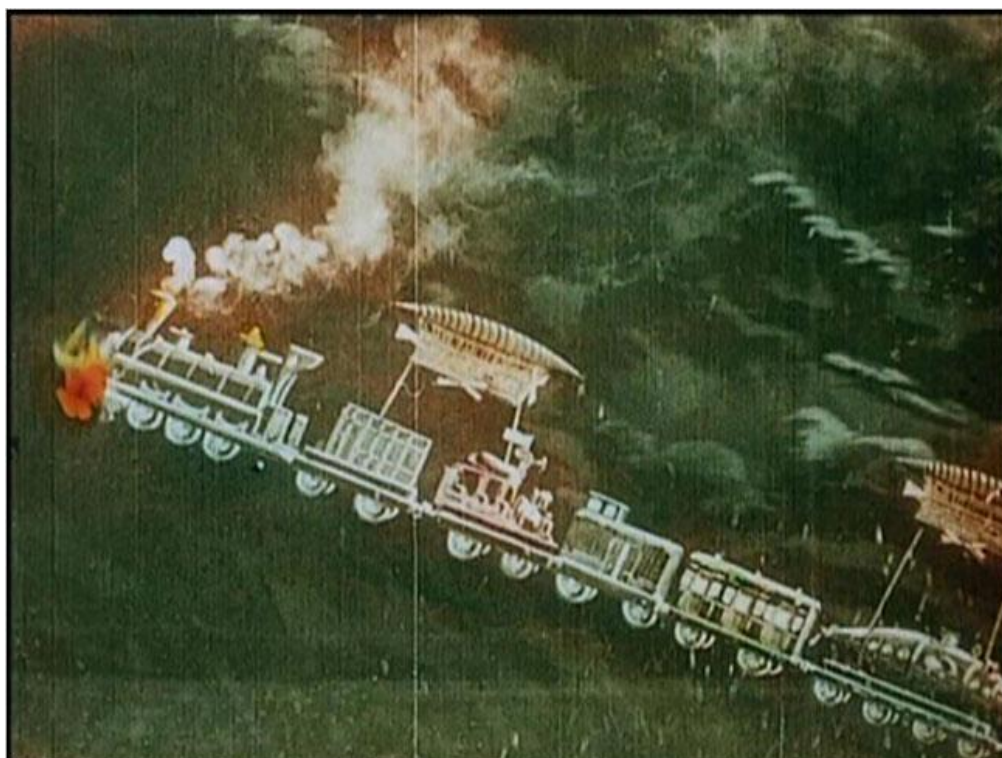
10. kép: Kétdimenziós bálna-báb a „Tündérek királyságá”-ban



11. kép: Papírmásé-szörnyfej



12. kép: Stopmotion-betét a „Sátán pajkos tréfái”-ban



13. kép: „Utazás a lehetetlenbe”: makett-vonat



15. kép: Valerie Meis: *Valse Pour Le Lune* című előadása