

Páll Antónia:

A korai film az irodalom és a színház összefüggésében a 19.
század végén és a 20. század elején

Témavezető: Dr. habil.T. Szabó Levente

Szekció: Magyar irodalom III.: Klasszikus magyar irodalom és 18 – 19. századi világirodalom

XXVI. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia Reál és Humántudományok

2023

Babes-Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

Bevezetés

A film és a mozi megjelenése nagymértékben hozzájárult a kulturális viszonyok átalakulásához, globális és lokális szinten egyaránt, társadalmi, illetve gazdasági változásokat hoztak, nem is beszélve a nagyléptékű technikai fejlődést elindító szerepvállalásukról. A filmet a mai napig összehasonlítjuk, akár öntudatlanul is, olyan kulturális médiumokkal, mint a színházi előadás, vagy az irodalom, például amikor azon gondolkodunk, hogy vajon a könyv volt a jobb, vagy a belőle készült film. De ugyanúgy összehasonlítjuk az ezeknek a médiumoknak helyet adó intézményeket is, például, amikor el akarjuk dönteni, hogy színházba, vagy moziba menjünk, vagy amikor úgy vélekedünk, hogy a színház a kultúra ranglétráján magasabban helyezkedik el a mozival szemben, amely egyre inkább csak a populáris műfajokat népszerűsíti. Az ilyen összehasonlítások, asszociációk természetesen nem alaptalanok, mivel valóban egymáshoz közel álló, sok tekintetben hasonló kulturális jelenségekről, médiumokról, művészeti ágakról van szó. Ez így volt már a kezdetek kezdetén, amikor az irodalom és színház több évezredes hagyománya után a film is megjelenik. Sőt, tulajdonképpen arról van szó, hogy a film az irodalom és a színház „közös gyermeke”, az irodalomból és a színházból fejlődött ki, és először ezeket követve vált azzá az önálló szórakozási formává és művészetté, amelyet ma ismerünk. A film irodalommal és színházzal való szoros kapcsolata a mozi elindulásának első évtizedeiben, a némafilmek korszakában mutatható ki leginkább. Éppen ezért, dolgozatomban amellet érvelek, hogy a korai (19. század végi, 20. század eleji) mozi vagy a korai filmes próbálkozások poétikája az irodalom és színház médiumából fejlődött ki, ezeket a kulturális médiumokat hasznosítja, ülteti be saját gyakorlatába. A korai mozi történetén keresztül szeretném megmutatni ezt a jelenséget magyar és erdélyi viszonylatban, külön figyelmet szentelve az erdélyi filmgyártásnak. Megvizsgálom, hogy a korai mozi hogyan van jelen az irodalom és színház összefüggésében, példákat hozok arról, hogy a közönség hogyan próbálta értelmezni ezeket, milyen viszonyba állították a színházzal, miként próbálták irodalomként „megszelídíteni” az új találmányt. A korai film fejlődésének történetéből példákat hozok olyan jelenségekre, melyek az irodalommal és színházzal való szoros kapcsolódást mutatják. Dolgozatom második részében részletesen kitérek egy irodalmi adaptációra, Jókai *Az arany ember* című regényének 1918-as

megfilmesítésére, melynek alapjául ugyanennek a regénynek 1883-as színházi adaptációja is hozzájárult, ezzel a jelenséggel is illusztrálva az irodalom, színház és film kapcsolatát.

Kezdetek. A mozi első lépései Magyarországon

Magyarországra 1896-ban érkezett el a Lumière-fivérek új találmánya, a kinematográf, mely filmek felvételére és vetítésére alkalmas eszköz volt. A *Pesti Napló* 1896. május 10-ei számában olvashatjuk, hogy a kinematográf Budapestre is megérkezett, s az „élő fényképek” a következő naptól lesznek láthatóak a nagyközönség számára, a Royal Szálló kávéházban.¹ Az ezeréves fennállását ünneplő országban azonban a millenniumi ünnepségek háttérbe szorították a film új szenzációját. Budapest után a Lumière-cég más nagyobb városokban is megfordult. Kolozsváron 1897 január másodikától voltak láthatóak az „Edison ideálja”-ként hirdetett kinematográf által vetített filmek.² Azonban nem aratott nagy sikert ez az előadás. A *Kolozsvár* nevű lap az érdeklődés hiányát azzal magyarázza, hogy a „közönség nincs tisztában e találmányok miben létében.”³ A kezdeti korszakban a filmvetítések gyakoriságát tekintve, Kolozsvár lemaradni látszik több erdélyi városhoz viszonyítva is, mint Gyulafehérvár, Kézdivásárhely, Balázsfalva és Erzsébetváros, ahol már az 1898-as évek folyamán rendszeres filmvetítések voltak.⁴ Ennek egyik oka az volt, hogy egészen 1905-ig Kolozsváron nem volt bevezetve a villamos áram, így a technikai lehetőségek sem kedveztek a városról városra járó vándormozisoknak. A kolozsvári mozivetítések lemaradásának legfőbb magyarázatául mégis az szolgál, hogy Kolozsvár, mint nagyváros és fontos kulturális központ, szemben a kisebb városokkal, sok más szórakozási lehetőséget kínált a mozin kívül, olyanokat, mint éppen a színház, orfeum, cirkusz, énekescsoportok előadásai, melyeket kezdetben a mozi, idegenszerűségével és kezdetlegességével még nem tudott túlharsogni.⁵

Ez azt mutatja, hogy kezdetben a film éppen a színház miatt nehezen tudott érvényesülni. Paradox módon azonban a mozi elterjedését és népszerűsítését mégis a színház segítette. Tehát valójában kétélű ez a helyzet: a 19. század végén, de főleg a 20. század elején, a film és

¹ *Pesti Napló*, 1896. május 10.

² *Kolozsvár*, 1897. január 2.

³ *Kolozsvár*, 1897. január 4.

⁴ KÁPOLNÁSI Zsolt, *A kolozsvári mozihálózat kiépülése (1896 – 1918)*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A mozisátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmzés, televíziózás és mozizás történetéből*. Iskolai Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021, 20.

⁵ *Uo.*, 20 – 21.

a mozi a színház segítségével, és ugyanakkor vele szemben jelent meg és vált népszerűvé. Ez a kétélűség nyilvánul meg a filmről alkotott vélemények ellentmondásosságában is. Az emberek nagyon eltérően vélekedtek a filmről, de minden esetben a színházzal való viszonyában határozták meg, akár úgy beszéltek a moziról mint a színház ellensége, akár úgy, mint egy lehetőség a színház számára. Amikor a mozi teret kezdett hódítani magának, a színház a konkurenciát látta benne. Ebből a szempontból nagyon beszédes és kifejező Brázay Emil (színházi) író *Pesti Hírlap*ban megjelent cikke. Brázay egy ideig budapesti lapok berlini munkatársa volt, Berlinben írta az általam hivatkozott cikkét is, mely egyaránt taglalja a budapesti-magyar és a berlini-német mozi helyzetét. Az író szerint „soha két ily nagy ellenség még nem bámult egymásra, de egyúttal soha ennyi mérget se szórt ellenség az egymás szemébe, mint a színház és a mozi”.⁶ A színházat és mozit nemcsak hogy ellenséges, de hierarchikus viszonyba is állítja a cikk szerzője, úgy határozza meg ezek kapcsolatát, mint az irodalomnak és ponyvának, valamint az operettnek („táncos és kuplós zene-farigcsálás”) és zenekompozícióknak a kapcsolatát. Ugyancsak ő említi Fritz Engel színpadi író, aki szerint a filmek készítésénél sem a gyárat, sem a szereplőket semmiféle „művészeti ambíció” nem vezeti, csak a tömegsiker elérése, míg a színház nem csak a szemet gyönyörködteti, de szellemi táplálékot is nyújt. Berlinben a színházi írók kifejezték nemtetszésüket arról, hogy a cenzúra enyhébben bánik a filmmel, a filmfelvevő gyárak óriási jövedelmeket keresnek, míg az író, akinek a drámáiból a filmet csinálták, alig kap valamit.⁷

Az érme másik oldalán meg ott van az a felfogás, hogy a mozi valójában inkább egy lehetőség, egy segítőtárs a színház számára. Az *Ellenőr*ben Molnár Ferenc például ezt írja a kinemaszkeccsek⁸ (amelyekre a későbbiekben fogok részletesebben kitérni) kapcsán: „író, zene szerző, festő, színész, rendező most örömmel üdvözli a filmet, mint hatalmas segítőtársát a színházi játékba. A film a végtelenséget nyitja meg a színház számára”.⁹ Nem alaptalan ez az állítás, ugyanis a film számos elemét a színháztól veszi át, és a színház, akarva-akaratlan, de segíti a film fejlődését és kibontakozását. Ennek alátámasztására számos példa felhozható, ezeket fogom a továbbiakban kifejteni a magyar mozitörténet mentén, itt most csak megemlítek néhányat ezek közül (a teljesség igénye nélkül): először is, a filmek szereplői a

⁶ *Pesti Hírlap*, 1912. augusztus 1.

⁷ Uo.

⁸ A kinemaszkeccs a 10-es évek elején a magyar mozikban elterjedő hibrid műfaj, mely vegyesen állt vetített mozgóképekből és a színpadon, színészek által előadott jelenetekből. Az ilyen előadásokon tehát a vetítógép időnként leállt, hogy a film színészei élő előadásban folytassák a filmen látott történetet.

⁹ *Ellenőr*, 1912. március 17.

színpadokról kerültek ki, azaz a legtöbb filmszínész színházi színész volt eredetileg; a filmvetítések helyszínét is színházak biztosították, vagy ha utólag építettek állandó mozikat, legtöbbször ezekben színházi előadásokat is tartottak; a színházi előadás maga is helyet ad a filmnek, bevonja azt, mint a kinemaszkeccs esetében látni fogjuk, ám ebben az esetben kölcsönös a viszony: nemcsak a színház segít a filmnek, de a film is segíti a színházi előadást, színesebbé teszi azt. A mozi a nézőközönséget is a színháztól „örökölte”, illetve az egész nézőtér-színpad felállást, valamint a jelenet fogalmát. Mint látni fogjuk a későbbiekben, a korai némafilmek témáját is színházi darabok, illetve irodalmi művek szolgáltatták, a legtöbb korai film ugyanis ezek adaptációja, megfilmesítése volt. Ez pedig már arra szolgál érvként, hogy a korai film „bölcsoje” nem csak egyedül a színház, hanem az irodalom is.

Történetileg vizsgálva a korai film fejlődését, konkrét jelenségekkel támaszthatóak alá az irodalmi és színházi kapcsolódási pontok.

A mozi először sátorban és vásártereken jelent meg, mint vásári látványosság, az egyéb mutatványosok sátrai mellett.¹⁰ A vásári látványosságokhoz az olyan attrakciók is hozzátartoztak, amelyek még nem operáltak vetítőkészülékkel, vagy más technikai vívmánnyal, mint a képmutogatás, amely ennek ellenére is a mozi előfutárának tekinthető. A vásári képmutogatás egy olyan kiállításszerű produkció volt, amely a 19. század második felében terjedt el. Ez a gyakorlat a képmutogató tevékenységéhez kapcsolódott, aki a vásárokon egy körülbelül nyolc-tíz vászonra festett képből álló sorozatot állított fel.¹¹ A képsorozat által kibontakozó történetet a képmutogató, másnéven énekes, maga is előadta, először ének formájában, amit sípláda zenéje kísért, majd pedig prózai elbeszélésben, mindig rámutatva egy pálcával az éppen szóba kerülő képre. Jövedelme abból származott, hogy a versbe szedett éneket, illetve a részletes prózai elbeszélést, melyet előadott, néhány lapos ponyvakiadvány formájában a helyszínen árusították.¹² A képmutogató multimediális tevékenysége tehát egyrészt az irodalmon alapszik, hisz énekes históriákat mutat be, illetve írásos formában is követhető történetet ad elő. A képmutogatás a színházhoz is kapcsolódik, ugyanis az énekes nem csak felolvassa a történetet, hanem előadja, akár egy színész, és jelentőségteljesek a gesztusai, mimikája, akárcsak a színpadi színészeknek. A történet maga

¹⁰ KÁPOLNÁSI, i.m., 16.

¹¹ SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században. Arany, Kemény, Jókai & Co. Pro Pannonia* Kiadói Alapítvány, Pécs, 2008, 60.

¹² TOLNAI Vilmos, A „Képmutogató” eredete. In: *Ethnographia*, 32. évf. 1921, 109 – 113.

is, az előadásmódhoz hasonlóan mindig nagyon drámai, felfokozott. Egy másik médium, ami szintén fontos szereppel bír a képmutogató előadásában, az a zene: az énekls illetve a sípláda zenéje. Végül természetesen ott vannak a képek, a vizualitást képviselő médium, amelyek azáltal, hogy sorozatba rendeződve egy narratívát közölnek, a filmek alapjául szolgáló képsorokhoz hasonlítanak.

A vásárokon nem csak a képmutogató szórakoztatta a kíváncsi közönséget. A bűvös lámpa, más néven *laterna magica* bűvölő is vonzották a sokadalmat.¹³ A *laterna magica* a mai vetítógép őse, s kifejlett formájának megjelenése a 17. század közepére tehető.¹⁴ A vásárokon a *laterna magica*-s produkciókat deszkabódékban vagy sátrakban tartották, a képmutogatáshoz hasonlóan zene és szöveg kíséretében.¹⁵ A bűvös lámpával létrehozott előadások már közelebb állnak a mozihoz, hisz nem valódi, fizikailag is jelenlevő képek bemutatásáról van szó, hanem egy illúziószerű látványról, amelyben a képek egymás után váltakoztak, ezzel felkeltve a folyamatos mozgás képzetét. Az ilyen vetítések ugyancsak hasonlítottak a színházi előadásokhoz, a képmagyarázó – aki a legtöbb esetben a lencse mögötti képek kicserélője is volt egyben – jelenléte illetve az élő zene miatt. Az elmondott szöveg, illetve a képek sorozatának narratív történetmesélési jellege az irodalomhoz köti ezeket az előadásokat. A hátborzongató, fantazmagórikus hatás fokozására gyakran gomolygó füstre vetítették a *laterna magica* képeit, melyek ezáltal a mozgást imitálták. Henry Langdon Childe volt az első, aki nem egy, hanem két vetítógépet használt, a két képet egymásra vetítette, s míg az egyik kép halványodott, a másik fokozatosan élesebbé vált, így tökéletesen lehetett érzékelteni az idő múlását.¹⁶

Amint ezekből a példákból kitűnik, a vásári látványosságok képeit nem csak vetítik, de elő is adják, és ez később is meghatározó volt, miután a mozi a sátorból kőépületbe (kezdetben legtöbbször a színházba, vagy kávéházakba) költözött, sőt, az előadásjelleg az egész némafilmkorszakban jelen volt. Miután az állóképeket felváltották a kinematográf segítségével vetített mozgóképek, a filmen szereplő színészek teátrális gesztusaikkal, mozdulataikkal a színpadi játékot idézik meg, sőt azt felül is múlják expresszivitásban, hisz nekik nem volt lehetőségük szöveg által kifejezni az érzelmeket, mint a színpadi színészeknek, így még a legkésőbbi némafilmekben is a felfokozott, expresszív, néha már

¹³ SZAJBÉLY, *i.m.*, 65.

¹⁴ KOLTA Magdolna, *Képmutogatók. A fotografiai látás kultúrtörténete*. Magyar Fotografiai Múzeum, Kecskemét, 2003, 73.

¹⁵ SZAJBÉLY, *i.m.*, 65.

¹⁶ SZAJBÉLY, *i.m.*, 69.

túlzott színészi játék helyettesíti a hangot. A filmen szereplő színészek gyakran a kamera felé fordulnak, a nézőre néznek, úgymond kiszólnak neki, ezzel teremtve meg vele a „kommunikációt”,¹⁷ áthidalva a közvetettséget, és létrehozva egy olyan fajta közvetlenséget, mely a színházban a színpad és a nézőtér között folyamatosan jelen van. A mozgóképes előadásokban olyanok is részt vettek, akik nem vásznon voltak jelen, hanem a nézőközönséggel egy térben, mint a mozigépész, a filmmagyarázó vagy konferanszié, illetve az élő zenei kíséret. Az ő jelenlétük és tevékenységük élő, performatív eseménnyé változtatta a mozgóképvetítést, kollektív élménnyé, egyfajta színházi előadássá „szelídítve” ezt az új médiumot.¹⁸ A mozi első tíz évében a filmvetítések szerkezetét a varieté stílus jellemezte (vagyis vegyes műfajokból épült fel a vetített előadás, mint az aktualitásfilmek, burleszkjelenetek, rekonstruált híradók, egzotikus tájak és helyszíni felvételek), és kezdetben az orfeumok műsorszámainak is részei voltak.¹⁹ A mozigépész itt is meghatározta a felvételek sorrendjét, szabályozta a vetítés sebességét, ezzel biztosítva a varieté előadások színháztól örökölt eseményjellegét.

Kolozsváron, az első nyilvános filmvetítést (ami 1897. január 2-án volt) követő előadás a Vágó Bertalané volt, aki bár csak állóképeket vetített, az előadás alatt Antal Laji zenekara játszott, szünetek közben pedig a kolozsvári Dalkör énekelt,²⁰ ezzel a vetítésnek performansz- és varietéjellegét kölcsönözve. A második valódi vetítés Kolozsváron 1899 nyarán történt meg, Narten György vándormozis révén, aki háromnegyedórás előadásokat tartott, melyek egyfelvonásos darabokból álltak össze.²¹ Ez a példa azt mutatja, hogy a színházi előadásokhoz hasonlóan, a vetített előadásokat is néha felvonásokra osztva képzelték el. Tordán még 1912-ben is mutattak be varietészámokat, az Edison-villanyszínház nevű moziban, mely ugyanebben az évben nyílt meg, egy évvel az első tordai állandó mozi megnyitása után. Az Edison-villanyszínházban a hetente tartott előadások alkalmával rövidfilmek és varietészámok mellett szépségversenyek és zenekari előadások szórakoztatták a közönséget.²²

¹⁷ FÜZI Izabella: *Néző és közönség – Mozitörténeti vázlat*. Apertúra, 2018. tavasz.

URL:<https://www.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/> (utolsó megtekintés: 2023.04.23).

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

²⁰ KÁPOLNÁSI, i.m.,20.

²¹ KÁPOLNÁSI, i.m.,21.

²² SEBESTYÉN Kálmán, *A filmvetítések kezdete Tordán*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A moziátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és moziás történetéből*. Iskola Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021, 76.

Nagyváradon az első, 1913-ban készült filmes kezdeményezés, az első eredeti váradi mozifelvétel is szorosan kapcsolódott még a varietéműsorok hagyományához, illetve a színházi előadásokhoz.²³ A mozielőadást a nagyváradi izraelita nőegylet minden évben megrendezett táncos mulatságára készítette Székely Jenő kinematográfus, a párizsi Gaumont cég embereinek segítségével. Ez az előadás egy öt számból, mondhatni felvonásból álló moziprogram volt, melyet a táncot megelőzően vetítettek le a nagyközönségnek. Az első szám Székely János *Orné partján* című tájképfelvétele volt, a következő Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényének filmváltozata, a harmadik a nagyváradi jégpályáról készült felvétel volt, mely a korcsolyázó fiatalokat örökítette meg. A negyedik rész egy szintén Nagyváradon készült burleszksfilm volt, melyet két helyi ügyvéd írt, és a színészek is mind váradiak voltak. Az utolsó szám egy, a városi korzón készült utcai felvétel volt, mely alatt a közönség soraiból sokan ismerhettek magukra az utcán sétáló ismerős arcok között. Láthatjuk tehát, hogy itt a varieté-előadások műsorszerkesztési technikája érvényesül: helyi életképfelvételek, tájfelvétel, burleszksfilm és irodalmi adaptáció alkotta az előadást.

Az Uránia tudományos előadásai – a színház, film és irodalom határmezsgyéjén

A magyar filmgyártásnak és mozik megalakulásának is fontos lépcsőfoka az Uránia Tudományos Színház létrejötte, illetve az Erdélyben és más, kisebb-nagyobb városokban tartott vendégszereplései is meghatározóak voltak az állandó mozik megjelenéséig.

Az Uránia Tudományos Színház 1899 áprilisában indult, az Uránia Magyar Tudományos Egyesület részeként, amely a Magyar Tudományos Akadémia kezdeményezésére alakult meg 1897-ben.²⁴ A nyugati mintára létrehozott színház fő célkitűzéseként azt határozta meg, hogy „az iskola és az élet között összeköttetést létesítsen s a tudomány vívmányait azok számára is biztosítsa, kik hivatásuknál fogva tudományos bűvárlatokkal szakszerűen nem

²³ KUPÁN Árpád, *Nagyváradi filmes kezdeményezések az első világháború előtt*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A mozisátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és mozizás történetéből*. Iskolai Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021, 128 – 134.

²⁴ ERDEI Lilla: *(Multi)médiák erőviszonyai a századfordulón. Az Uránia Tudományos Színház ismeretterjesztő előadásai*. Apertúra, 2016. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2016/tel/erdei-multimediumok-eroviszonyai-a-szazadfordulon-az-urania-tudomanyos-szinhaz-ismeretterjeszto-eloadasai/> (utolsó megtekintés: 2023. 04. 26.)

foglalkozhatnak.”²⁵ Az Uránia Tudományos Színház tehát az ismeretterjesztést, közművelést, szabad tanítást jelölte ki programadó elvként, megpróbálva leszámolni a korban (sőt még ma is) valóban égető problémákkal, azáltal, hogy gyakorlati tudást biztosított, másrészt demokratizálta a tudást, azaz mindenki számára hozzáférhetővé tette. Ezt a kettős célt mutatja az is, hogy a színház „a rendes népszerű előadásokon kívül külön előadásokat rendez a tanulóifjak s külön a munkások számára is”,²⁶ vagyis külön előadásokat tart a két különböző célközönség számára. E nemes célok elérése érdekében megvannak a sajátos, és a korban újnak számító eszközei: 33 ismereti ág nagy műveltséggel rendelkező képviselői, akik az előadások vezetésében részt vesznek, illetve korszerű technikai felszereltség, mely a vetített képekből, különböző „optikai eszközökből”, és más eszközökből áll, „melyek a vetített képeket egyúttal mozgókká is képesek alakítani”.²⁷ Ezt egészíti ki a zenekar és a felolvasó, „a kinek szavait a színpad illusztrálja, még pedig vetített képekkel és néma jelenetekkel felváltva”, miközben a színpad „világítási effektusai egymást váltogatják.”²⁸ Az ilyen tudományos előadásokon az a fajta performatív jelleg, az esemény *itt és most*ja érvényesült, mint a korszak többi, a bűvös lámpával működő vetített képes előadásain, melyekről a korábbiakban volt szó (azzal a különbséggel, hogy a kor többi vetített képes és mozgóképes előadásához nem kapcsolódott olyan eszmei cél, mint az Uránia-előadásokhoz). A felolvasott szöveg, a képek vizualitása, a kísérőzene, a fényhatások, a felolvasó jelenléte és színészi játékhoz hasonlító előadásmódja tehát eseményszerűvé tette az ilyen előadásokat, amelyek emiatt a színházak gyakorlatára utaltak vissza. Ezek a felsorolt elemek egyben arra is rámutatnak, hogy a tudományos előadások mennyire multimédiálisak voltak, olyan értelemben, hogy különböző médiumokat egyesítettek, mint a verbális és írott szöveg, kép és zene.²⁹

Az Uránia-előadások nem csak az eseményszerűségük miatt mutattak rokonságot a színházzal. A tér felosztása (színpadra és nézőtérre), az olyan színpadtechnikai eszközök, mint a függöny vagy a világítás, illetve a festett dekoráció a színházi gyakorlat hagyományához kapcsolta az Uránia tevékenységét.³⁰ Térelrendezése mellett a társadalmi értékrendje, társadalmi megítélése is hasonló volt a színházéhoz. A korabeli színházak teret engedtek az olyan könnyed műfajoknak is, mint a népszínmű vagy operett, de ennek ellenére

²⁵ *Vasárnapi Újság*, 1899. 46. évfolyam, 48.szám, 803.

²⁶ *Uo.*, 803.

²⁷ *Uo.*, 803.

²⁸ *Magyar Nemzet*, 1899. november 3.

²⁹ ERDEI, i.m.

³⁰ *Uo.*

is egyfajta presztízzsel, elit ranggal rendelkeztek. Az általános értelemben vett mozik, a képek tömegeket vonzó, szórakoztató, „bódító” hatása miatti alantas megítélése az Uránia esetében kiegészült az ismeretterjesztés erkölcsnemesítő potenciáljával. Tehát az Uránia és a színház gyakorlata összekapcsolódott a tagoltságuk (szórakoztatás és magas eszmei célok) ellenére is elitista vonatkozásukban.³¹ Az Uránia Tudományos Színház a vizuális attrakció és a technikai vívmányok jelenléte miatt mégis a mozi elődjének minősül inkább (és a mi szempontunkból is emiatt bír jelentőséggel), mint a színház utódjának, bár nagy szerepük volt a színház médiumától örökölt formáknak is. A tudományos ismeretterjesztés szolgálatába állított álló-, illetve mozgóképek kulcsfontosságú tényezők voltak a tömegek érdeklődésének felkeltésében. A képek egyenrangúnak minősültek itt a szöveggel, nem voltak alárendelve a szövegnek, nem pusztán a szemléltető eszköz szerepét töltötték be, hanem önálló értelmezési síkként³² működtek, többletinformációt hordoztak a szöveghez képest, kiegészítették azt. Az Uránia Tudományos Színház kolozsvári turnéjára legelőször 1901. január 22-én került sor. Ekkor a *Spanyolország* című filmet mutatták be, mely álló- és mozgóképekből egyaránt állt. A második előadás a *Párizsi kiállítás* címet viselte. Ezek az előadások azonban nem voltak túl népszerűek, valószínűleg ennek köszönhető, hogy az Uránia csak két évvel később jött el ismét, de a filmeket kevés alkalommal vetítették le. Mindennek hátterében talán a kedvezőtlen technikai feltételek álltak, ugyanis villanyáram hiányában a Kolozsvári Színház elektromos akkumulátorát kellett használni, amely csak gyenge minőségű képek vetítésére volt alkalmas, és többször is leállt. Tordára először 1907 tavaszán látogatott el az Uránia, ahol három napig vendégszerepelt, s többek között olyan munkákat mutattak be, mint Pekár Gyula *Pénz Őfelsége* című háromfelvonásos művét a pénz társadalmi szerepéről, vagy Tormay Cécile *Szirének hazája* című munkáját, amely egy nagyszabású mozgófénykép Nápoly és Szicília tájairól, valamint az Etna kitöréséről.³³

Az egész estés játékfilmek az 1910-es évek elején kezdtek megjelenni, melyek fokozatosan kiszorították a varieté típusú műsorszerkezetet,³⁴ illetve a játékfilmek 1917-re váltak a tudományos előadásoknál hangsúlyosabbá az Uránia programjában.³⁵

³¹ Uo.

³² Uo.

³³ SEBESTYÉN, i.m., 74.

³⁴ FÜZI, i.m.

³⁵ ERDEI, i.m.

A kinemaszkeccs műfaja. Színház a filmben, vagy film a színházban?

Az 1910-es évek elején terjednek el a mozikban a kinemaszkeccsek is. A kinemaszkeccs (vagy mozivázlat) hibrid műfaja jól példázza, hogy a korai mozi nem vált még szét a színházról, hogy a színház élő eseményjellege mennyire átítatta a mozik gyakorlatát. Ez persze a színház és mozi kölcsönös viszonyát is mutatja, a film segítségül hívja a színházat, mintegy a közönség számára ismert médiummal próbálja meg megszeliíteni az új médiumot, illetve, ha a színdarabok felől nézzük ezt a jelenséget, a mozgóképi részek színesebbé, mozgalmasabbá teszik a darabot. Látni fogjuk, hogy a szkeccs műfaja az irodalomtól is sok elemet örökölt, mind poétikájában, mint tematikájában. A filmszkeccsek előzményének Oscar Blumenthal és Gustav Kadelburg 1898-ban készült, *Mozgó fényképek* című színdarabja tekinthető, melynek cselekménye a mozgófényképek körül forog.³⁶ Egy fiatal férj elviszi a feleségét és az anyósát a moziba, ahol a vásznon saját magát látja vissza egy másik nővel való randevúja közben. Tehát ebben a darabban a filmfelvétel az előadás cselekményének a része, kelléke, nem pedig egy médium, amelyen keresztül a közönség számára közvetítődik maga a történet. A *Budapesti Hírlap* egy cikke megfogalmazza a mozgóképek újfajta felhasználását, melyben színház és mozi egyenrangú szerepet játszik, a szkeccsekben a film nem csak háttér, illusztráció, mint a korábbi színházi előadásokban (vagy dramaturgiai kellék, mint ahogy a *Mozgó fényképekben* láttuk), hanem „a mozgófényképek tovább vitték a cselekvényt, vagyis a közönség szeme előtt játszódott le az is, ami a felvonások között történt”.³⁷

A kinemaszkeccs műfaja az íráshoz, irodalomhoz is kapcsolódik, hiszen átmenetisége, médiumközisége a forgatókönyvekéhez hasonló. A forgatókönyvek ugyanis önálló irodalmi műfajnak is tekinthetők, a forgatókönyvíró az irodalom eszközeit használja, de filmben gondolkodik, az elképzelt kész film határozza meg az írást, így a forgatókönyv a két médium (irodalom és film) közötti fordítás tere, lehetősége lesz.³⁸ A kinemaszkeccs is fordít két médium, a színház és film között, belakja a mozgókép és színház – illetve az írás/irodalom – médiumai közötti teret. A kinemaszkeccs esetében is meghatározó a forgatókönyv, amely már

³⁶ BALOGH Gyöngyi – ZÁGONI Bálint (szerk.), *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*. Filmtett Egyesület, Magyar Nemzeti Filmarchívum, Kolozsvár, 2009, 95.

³⁷ *Budapesti Hírlap*, 1911. június 7. 4-5.

³⁸ FÜZI Izabella: „*Filmet írni*”: *Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei*. Apertúra, 2020.tél.

URL:

<https://www.apertura.hu/2020/tel/fuzi-filmet-irni-karinthy-es-molnar-ferenc-kinemaszkeccsei/> (utolsó megtekintés: 2023.04.30.)

önmagában médiumközi, ezáltal még érdekesebbé válik a kérdés. A szkeccsek alapja is a forgatókönyv, az írott változat megszületése az első lépés, tehát az írás teszi lehetővé az átjárást a film és a színház médiuma között. Az írás fontosságát támasztja alá az a tény is, hogy kezdetben a kinemaszkeccsek alkotói korabeli népszerű írók voltak, mint Molnár Ferenc, Karinthy Frigyes vagy Bródy Miksa.³⁹ Talán ezt úgy is lehetne magyarázni, hogy a kinemaszkeccsek elsősorban irodalmi látást feltételeztek, s talán nagy jelentősége volt a színpadon játszó színészek és a film számára szóló szerzői utasítások nyelvi megkülönböztetésének.

Bócz Bálint a *Színházi életben* Karinthy szkeccseiről, meg általánosan ennek az új műfajnak a lehetőségeiről, természetéről fogalmazza meg véleményét. Rávilágít azokra a tényezőkre, elemekre, melyek a színház esetében még problematikusak voltak, amelyekre megoldást kellett találni, mint az idő múlásának érzékeltetése, események összekötése, lelki történetek kifejezése. A film a színházba való beépülésével mindenkorra megoldotta ezeket a problémákat, amelyek már nem is leküzdendő akadályokként merülnek fel, hanem mint lehetőségek a film mediális újdonságainak és eszközeinek kibontakozására. A film tehát nem csak „eseményszemléltető eszköz”, hanem „önálló drámatechnikai forma”, amely „teljesen praeciz formában kiprojiálja a néző elé mindazt, ami az eseményeket mint lelki-motor hajtja”, érzékelteti az idő múlását, összekapcsolja a színpadi jelenteket, tovább viszi a cselekményt.⁴⁰

Füzi Izabella Karinthy és Molnár Ferenc szkeccseinek vizsgálata mentén e hibrid műfaj további funkcióira, lehetőségeire és az egyes előadásokban betöltött sajátos szerepeire világít rá.⁴¹ Molnár egyik legsikeresebb kinemaszkeccse, a *Gazdag ember kabátja* (1912) esetében például megmutatja, hogy a mozgóképi rész lehetővé teszi az álom színrevitelét, a szereplők belső, lelki világának kifejezését, ezzel pszichológiai dimenziót adva a korábban csak mint névtelen szereplőkként felbukkanó figuráknak. A film létre tud hozni egy szimbolikus, társadalmi tekintetet, látszatvalóságot, illetve több helyszínt is fel tud vonultatni, meg tudja mutatni a szereplők helyzetváltozását, érzékletesebbé tudja tenni a mozgást. Karinthy Frigyes *Fikszírozzák a feleségem* című szkeccse kapcsán a mozgókép azon funkcióját emeli ki, hogy be tud vezetni, létre tud hozni egy szubjektív tekintetet, meg tudja mutatni egyes szereplők saját nézőpontját. A szkeccsben egy féltékeny férj a valóságot elferdítve érzékeltette, bárhová

³⁹ Uo.

⁴⁰ BÓCZ Bálint, *Karinthy és a szereplők*. In: *Színházi Élet*, 1914. 3. évfolyam, 22. szám, 8.

⁴¹ FÜZI Izabella: „Filmet írni”

nézett, mindenütt a feleségét és az ő szeretőjének vélt hadnagyot látta, de valójában ez csak az ő saját szubjektív tekintete volt, az ő belső félelmei torzították el előtte a valóságot.⁴²

A *Goldstein Számi, a házasságközvetítő* egy 1914-ben készült kinemaszkeccs, melynek szerzője Gyöngyösi Izsó, aki ugyanakkor a szkeccs főszerepét is játssza. A filmrészeket Horváth Kálmán rendezte és készítette elő.⁴³ A kinemaszkeccs összesen 4 (2 színpadi és 2 filmes) részből áll. Az első rész filmen játszódik, Goldstein Számit látjuk az irodájában, aki cselédelhelyező munkáját házastárskeresésre is kiterjeszti, azaz embereknek segít házastársat találni. Bagyotay Kálmán, aki lakása összes alkalmazottját Számi közvetítésével szerezte, újra felkeresi a házasságközvetítőt, ezúttal feleségszerzés érdekében. A második rész már a színpadon játszódik. Bagyotaynak megtetszik Számi lánya, Jolán, de az apa nem szeretné a lányát keresztény emberhez adni. A harmadik rész ismét a vásznon bontakozik ki a néző előtt, melyben az derül ki, hogy Számi a lányát egy Fekete nevű úrral akarja összeházasítani. Meg is rendezi a randevújukat, ami azonban balul sül el. Fekete véletlenül nyakon önti a lányt levessel, aki elrohan az Anonymus-szoborhoz, mivel előzőleg megtudta, hogy Számi Bagyotai számára a szobor előtt rendezett találkát egy másik nővel. Ebben a jelenetben tudjuk meg azt is, hogy Számi legtöbbször a ligetben, az állatkertben a majomketrecek előtt, illetve az Anonymus-szobor előtt rendezi a találkákat. Jolán – az utánaszaladó Feketével a nyomában – tehát egyszer csak megérkezik Bagyotai és a „P. L. 83”-as jelzésű nő találkájára. A jelenetnek az lesz a vége, hogy Fekete beleszeret „P.L.83”-ba, és Jolán is Bagyotaiba. A negyedik (színpadi) rész újra Számi lakásán játszódik, ahol Bagyotai kijelenti, hogy ő Jolánt szereti, s végül Számi is beleegyezik e frigyebe.

A filmjelenetek ebben a szkeccsben is több funkcióval rendelkeznek: azonkívül, hogy előreviszik a történetet, megjelenítik a szereplők térbeli helyzetváltoztatását, illetve összekapcsolják a színpadi jelenetek helyszíneit, mivel a második és a negyedik, Goldstein lakásán játszódó jeleneteket a harmadik jelenet köti össze, mely kimozdítja a nézőt a zárt térből, olyan, a korabeli néző számára ismerős budapesti helyszínek felvonultatásával, mint az Anonymus szobor, az állatkert, liget, kávézó. A filmes jelenetek valójában a kültéri helyszíneken játszódó eseményeket ábrázolják. A filmes részeknek fontos szerepük van a mozgásábrázolásban is, hiszen csak a filmvásznon lehet hitelesen megmutatni például, ahogyan Jolán a szoborhoz szalad és Fekete utána iramodik, akárcsak egy hajszafilmben

⁴² Uo.

⁴³ *Színházi Élet*, 1914, 25. szám

(melyekben a legfontosabb szereppel bírt a mozgóképek üldözést, gyors mozgást és térbeli váltásokat kitűnően ábrázoló adottsága).

Az aranyásó című moziszkeccs 1914-ben jelent meg, Molnár Ferenc írta, illetve Kertész Mihály rendezte.⁴⁴ A darab három filmes és három színpadi részből áll. Az első, filmi rész bevezeti a nézőt a darab, illetve a szereplők világába. A mozgókép médiuma a helyszínváltozás, atmoszférateremtés és a mozgásábrázolás szempontjából is fontos lesz. A helyszínek mozgóképen történő bemutatása révén kibontakozik a kaliforniai milliő, amelyben a mű játszódik, és ami igazán különlegessé teszi a darabot. A képek funkciói közé tartozik a szereplők térbeli helyzetváltoztatása, amely a filmvásznon nem szorul keretek közé, mint a színpadon, ahol a kisebb tér kevesebbet enged láttatni például egy szereplő sétaútjából, ami különösen ennél a darabnál jelentőséggel bír. Ugyanis a szereplők mozgásának, útjának ábrázolása a karakterek bemutatásához is szükséges, sétaútjuk alatt ismerjük meg Jacket és Maryt is. A kocsmából kidobott részeg Jack (egy rongyos, züllött aranyásó) tántorgó menése mutat rá arra, hogy milyen állapotban is van ez az ember, s az útjába kerülő aranyásó elverése is sokat elárul jelleméről, még akkor is, ha nem feltétlenül van tudatában annak, amit részegen cselekszik. Ezzel szemben Mary, a fiatal tanítónő növendékeivel sétál békésen az úton, egy könyvből olvasva, amíg meg nem pillantják az elájult Jacket. Ebben a részben több helyszín is megjelenik: a kocsmá, az országút és Jack lakása. A színpadi tér nem lenne elég az összes helyszín megjelenítéséhez. Illetve Jack rendetlen házában bemutatása szintén része az ő jellemrajzának. A mozgókép lehetőségei tehát ebben a részben a helyszínek felvonultatását (anélkül, hogy átrendeznék a színpadot, vagy új felvonás kezdődne), kültéri helyszínek színrevitelét, az atmoszférateremtést és a jellemábrázolást teszik lehetővé.

A második rész már a színpadon játszódik. Maryt és az egyik tanítványát látjuk, a kis Minniet, aki Marynél lakik ideiglenesen, a kislány anyjának kérésére. Strawberryné, Mary gazdasszonya, nemtetszését fejezi ki a dologgal kapcsolatban. Strawberryné és Mary párbeszédéből derül ki, hogy Minnie egy céda, iszákos nő lánya, apja pedig egy csirkefogó aranyásó, aki faképnél hagyta a lány anyját. A háttérinformációk, a szereplők történetei tehát a színpadi részekben bontakoznak ki, párbeszédük révén, ugyanis ezeket nehezen lehetne mozgóképekben kifejezni, túl sok közbeiktatott felirat kellene hozzá, ami unalmassá tenné a darabot, ezenkívül a hasonló informáló részekben nincs történés, amit képileg meg lehetne, vagy meg kellene jeleníteni. Ebben az esetben tehát nincs is szükség mozgóképre. Jól látható,

⁴⁴ *Színházi Élet*, 3. évfolyam, 13. szám, 1.

hogyan a rendező a színpadi technikákat is jól kihasználja, s mind a mozgóképi, mind a színpadi jeleneteket akkor és ott alkalmazza, amikor és ahol kell. Strawberry némettetszése az ő heves szóáradatán keresztül mutatkozik meg, illetve feltehetően színészi játékában, viszont ez utóbbinak kevésbé kell teátrálisnak lennie, mint a filmvászonon, hiszen a színpadon a szereplő szavai is segítenek a kifejezésben, illetve a hangnemt, tónus is, míg a filmben a színész elsősorban csak a gesztusra, mozgásra, mimikára hagyatkozhat (persze a film esetében is vannak más, segítő kifejezőeszközök, például a zene). Ez is mutatja, hogy a film és a színház más-más elemekkel dolgozik és éri el ugyanazt a hatást. A színpad sajátja a nyelvi komikum, amit a némafilmnek szintén valami mással (például helyzetkomikummal) kell pótolnia. A nyelvi komikum nagyon hatásos ebben a második részben, illetve a nyelv maga, a nyelvhasználat, nyelvhelyesség egy kapcsolódási pont, beszélgetési téma lesz a szereplők között. Jack disznónak nevezi magát, Mary erről próbálja leszoktatni, s mikor sikerül, Mary számára felcsillan a remény, hogy a férfi javítható. Komikus hatást vált ki, amikor Jack egy nyakatekert, költői mondattal szeretne köszönetet mondani Marynek a kedvességéért, de a mondat végére kifogy az ihletből, s az „izé” szót használja. Jack nem meri kimondani, hogy megszerette a fiatal tanítónőt, ezért táblára írja fel a szót, helytelenül, ami szintén nevetség forrása, de egyben elindítója is annak az elhatározásnak, hogy Jack Mary iskolájába fog járni, hogy helyesírást tanuljon. A színpadi rész másik fontos eleme Jack éneke, amelyből szintén sok minden kiderül Jack előéletéről, és arról is, ahogyan ő maga viszonyul érzelmileg saját helyzetéhez. A férfi távozása után is hallatszódó, a távolodó Jack szájából egyre halkabban hallható ének mintegy jelzi, hogy Mary lelkében is rezonál ez a dal, s a férfival együtt beleírta magát a szívébe.

A harmadik rész újból a vászonon játszódik. Éjszakai kép tárul a néző elé, ami egy újabb kihasználása a film médiuma által felkínált lehetőségeknek, ugyanis színpadon nem lehetne megmutatni az éjszakai külteret (vagy legalább is nem olyan hatásosan). Valójában azt a narratívát látjuk egy bizonyos ideig, mint az első filmes részben, de annak fordítottját, ellentétpárját: Jacket újra a kocsmában látjuk, azonban most nem iszik, barátai unszolására sem, kártyázni sem hajlandó, inkább könyvet vesz elő és olvas, amint aztán a többiek jól nevetnek. Mindennek ugyancsak az lesz vége, mint az első részben: Jacket kidobják a kocsmából. Újra az úton látjuk, az előző filmes részhez hasonlóan itt is szembe jön vele egy aranyásó, aki elkezd kötözködni vele, de Jack nem verekszik, sőt, kezét csókol az aranyásónak. A következő jelenetben Jack otthon írni tanul. Közelről látjuk a kezét, ahogyan betűket és szavakat ír. A kamera lehetővé teszi a közelképek által, hogy a néző számára

látható legyen a szereplő keze, amint ír és az általa leírtak (melyek között sokatmondóan a „mari” szó is jelen van). Ebben a mozgóképi részben is sok helyszín látható, a kocsmá, az út és Jack szobája mellett a pap lakása is, ahova Jack gyónni megy. Végül az iskolába készülő Jacket látjuk, az otthoni készülődést, illetve mozgás közben, iskolába menet.

A negyedik részben, mely a színpadon bontakozik ki, egy komikus szituációba csöppen a néző: Minnie egyedül ül az iskolában és ír, beszédbe elegyedik az éppen megérkező Jackkel. A kislány kikérdezi a leckét Jacktől, eközben Mary is megérkezik. Mary levelet kap Fannytól, Minnie anyukájától, melyben közli, hogy beszélni szeretne a tanítónővel. Mary elküldi Jacket, akinek Strawberry-né, hogy békén hagyja Maryt, azt mondja, hogy Mary egy férfival fog találkozni. Jack szomorúan távozik. Fanny arra kéri Maryt, hogy fogadja örökbe Minniet. Kiderül Mary és a néző számára, hogy Minnie apja nem más, mint Jack. Mary elfogadja Fanny kérését, hajlandó örökbe fogadni Minniet, de rögtön el akar utazni. Jack nem érti az egészet, azt hiszi, hogy Mary azzal a férfival akar elutazni örökre, akivel állítólagosan találkozott, majd Jack, féltékenységtől vezérelve beront a szobába, ahol a kis Minnie van. Mary kénytelen elmondani Jacknek is az igazat, hogy ő Minnie apja. A boldog egymásra találást azonban félbeszakítja Mary, aki továbbra is el akar utazni. Látható, hogy ez – az egyébként nagyon drámai és felfokozott – jelenet inkább dialógusokból épül fel, a feszültség a félreértésekből és az igazság kitudódásából származik, és ezt szavakkal lehet kifejezni a legjobban. Nincs sok esemény, dinamikusság, helyszínváltozás, ami szükségessé tenné a mozgókép bevonását. A feszültség az igazság kimondása, vagy épp ki nem mondása által teremődik meg és fokozódik.

Az ötödik rész filmen játszódik. Jack szomorúan megy a kocsmába, pálinkát vesz, és az úton sétálva nagyokat kortyol belőle. Minnie és Mary postakocsin utazva jönnek, és megpillantják Jacket, ahogy a földön fekszik. Leszállnak a kocsiról és segítenek a férfinak felállni, miközben a kocsi tovarobog. Ebben a részben a film funkciója (azon kívül, hogy több helyszínt mutat be és külső teret ábrázol) az, hogy lehetővé teszi a párhuzamos történetek megjelenítését: előbb Jacket látjuk a kocsmában, majd Maryt és Minniet ahogy cipekednek a csomagokkal, majd ismét Jacket amint dühöngve és iszogatva halad az úton, majd ismét Maryék felülnek a postakocsira, és így tovább addig, amíg a két párhuzamos szál nem találkozik. Illetve a filmvásznon megjeleníthetővé válik a járművel való utazás, lehetővé válik a mozgásban levő postakocsi ábrázolása az országúton. Újra megismétlődik az első filmes rész, ezúttal annak egy másik jelenete: Mary most is ugyanazon a helyen bukkan rá az elájult Jackre, mint az első részben, ugyanúgy ő veszi gondozása alá, de most már Minnievel együtt.

A hatodik és utolsó (színpadi) részben Mary, Minnie és Strawberry né próbálják magához téríteni Jacket, akiről végül kiderül, hogy nem is részeg, csak megjátszotta az egészet, hogy Maryékot visszatartsa. Bevallja, hogy ő is szeretne velük menni, mire meglágyul Mary szíve, és látva, hogy a kislány is azt akarja, hogy velük tartson, engedi, hogy Jack az életük részévé váljon, s hárman egy család legyenek. Egy újabb verses ének hangzik el, előbb Jack, majd mindnyájuk szájából. Ez és a korábban is megjelenő ének az irodalommal is összekapcsolja a szkeccset, a versek irodalmivá teszik a darabot. Ebben az utolsó versikében nyer másodlagos értelmet a darab címe, az arany egy metaforikus értelmezése tárul itt fel: Jack olyan aranyat, kincset talált, amelyet még senki, se földön, se égen, Maryt és Minniet, egy feleséget és egy kislányt, és azt, amit sosem kapott még senkitől – szeretetet. A metaforikus címértelmezés pedig egy újabb irodalmi aspektusa a műnek.

A filmszkeccs műfaja Kolozsváron nem volt annyira népszerű, mint Budapesten. Mindössze öt kolozsvári filmszkeccset tart számon a filmtörténet, amelyek cím szerint a következők: *Az apacs nő szerelme* (1913), *Cox és Boks* (1912), *A két árva* (1920), *A moztündér* (1919), *A szakállas ember* (1923).⁴⁵ Aradon is gyártottak filmszkeccset, *A modell* címmel, 1922-ben, Deák Albert rendezésében.⁴⁶

Az irodalmi megfilmesítések

Az erdélyi filmgyártás fénykora, mely hat évig (1913-tól 1918-ig) virágzott, s amelyet Janovics Jenő neve fémjelez, jelentős fejezete a magyar némafilmgyártás történetének.⁴⁷ A Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatójaként befutott Janovics több szempontból is beengedte a színházba a mozgóképeket. Kezdetben nemcsak hogy a Nyári Színpad épületében rendezte a mozielőadásokat, de a filmvetítést legelőször a színházi előadásban használta. Ugyanis 1913-ban Madách *Ember tragédiájából* színdarabot készített és a dráma egyes jeleneteit mozgóképekkel kombinálta.⁴⁸ Erről az előadásról így ír Janovics: „Először jelent meg a film a színpadon, mint a színészi játék kísérő, aláfestő és segítő

⁴⁵ BALOGH Gyöngyi – ZÁGONI Bálint, i.m., 95.

⁴⁶ PUSKEL Péter, *Moziláz Aradon*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A moziátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmzés, televíziózás és mozizás történetéből*. Iskola Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021, 62 – 71.

⁴⁷ BALOGH Gyöngyi – ZÁGONI Bálint, i.m., 5.

⁴⁸ JORDÁKY Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története 1903-1930*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1980, 37.

tényezője.”⁴⁹ Ezután született meg benne az elhatározás a kolozsvári filmgyártás megteremtésére. Janovics filmkészítő kezdeményezései a filmnek nem csak a színházzal való szoros kapcsolatára, illetve a színházat kiegészítő, segítő, belőle kifejlődő elgondolására kitűnő példa, hanem a filmnek az irodalomban való gyökerezésére is. Janovics egyik legfőbb törekvése volt, hogy a korabeli, vagy saját korát megelőző irodalom remekeit vigye filmvászonra. A filmet az irodalom népszerűsítőjének tartotta, illetve azzal is tisztában volt, hogy az európai filmgyártásban az irodalmiság van előtérben.⁵⁰ Ez utóbbi azzal is összefüggött, hogy a film mint új művészet presztízst növelte, ha az irodalom már elismert értékeihez fordult, a felől próbálta magát meghatározni, „megszelídíteni.” Így tehát Janovics is témáit legtöbbször a magyar drámai irodalom, költészet klasszikusai közül válogatta, illetve a kor jelentős íróinak műveiből merítette.⁵¹ 1916-ban, amikor az első önálló filmgyár, a Corvin az ő igazgatósága alatt működött, filmet készített Petőfi öt híres költeményéből: *Falu végén kurta kocsmá, Befordultam a konyhára, A kisbéres, Lopott ló, A magyar nemes*. Ez a megfilmesített verscsokor a *Petőfi-dalciklus* címet viseli. 1917-ben Janovics a *Csaplárné a betyárt szerette* című Petőfi-verset is megfilmesítette, azonban ezt külön forgalmazták, és inkább kísérőműsorként vetítették.⁵² A különböző versekből készített adaptációk inkább rövidfilmek voltak. Hevesy Iván szerint *A magyar nemes* filmváltozata a vers egyes szakaszainak mozgó illusztrációiból állt.⁵³ Azonban a *Falu végén kurta kocsmá*, bár még mindig szerény mértékű, de több vizuálisan ábrázolható drámai eseményt tartalmaz, melynek hangulatát Janovics kitűnően adta vissza. Janovics, a *Petőfi-dalciklus* bemutatóján tartott bevezetőjében Petőfit mint „a tavasz, a szerelem, a szabadság, az emberjog és mívelt hazaszeretet színdús szavú, káprázatos fantáziájú, rettenthetetlen bátorságú lantosát” méltatja.⁵⁴ Ezután meg azt ígéri, hogy „Petőfi szárnyaló fantáziája, színes nyelve, elméjének szilaj tobzódása, kedélyének ragyogó derűje, játékos szellemének villámló haragja, jobbra sóvárgó, harcos lelkének acélos szigora itt fogja most árasztani lelket emelő, királyi gazdagságát, keleti pompáját...”.⁵⁵ Ezek alapján azt gondolnánk, hogy olyan verseket választott Janovics a filmbe, melyek képviselik Petőfi sokoldalú költészetét, hogy mindenik vers egy fajta daltípust reprezentál: szerelmes vers, népies műfaj (például zsánerkép), bordal, látomás vers, politikai költemény. Egyszóval arra gondolunk, hogy a film egyfajta átfogója,

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ BALOGH Gyöngyi – ZÁGONI Bálint, i.m., 5 – 6.

⁵² BALOGH Gyöngyi – ZÁGONI Bálint, i.m., 58 – 59.

⁵³ Uo.

⁵⁴ JORDÁKY, i.m., 90.

⁵⁵ Uo.

számbavétele lesz Petőfi költészetének, hasonlóan a költő *Dalaim* című verséhez, amelyben a költő saját maga tart seregszemlét költészete felett. Azonban a Janovics válogatásába került versek többnyire zsánerek, románcos helyzetdalok, könnyed népies műfajok. Talán azért tartotta fontosnak Janovics épp ezeknek a verseknek képi újraalkotását, mert elvei közé tartozott a nemzeti értékek hangsúlyozása, s ezen népies tárgyú és hangú versek rekanonizációs kísérletével talán magának a népies szellemnek felélesztését kívánta elérni. Kissé *A magyar nemes* látszik kilógni iróniájával és mély kritikájával a többi vers közül, ugyanis ebben a költő a magyar nemesek lanya életmódját gúnyolja, bár feltételezhetjük, hogy Petőfi ezzel a versével is csak nemzete jobbítását és erkölcsösségre nevelését tűzte ki célul.

Egy évvel korábban, 1915-ben, a szintén Janovics vezetése alatt álló Proja filmvállalat keretében egy Arany-ballada megfilmesítése születik, a *Tetemrehívás*, Garas Márton rendezésében. A forgatókönyvet pedig Janovics és Némethy Gábor írta.⁵⁶ A film a forgatási helyszínei miatt is különleges, ugyanis a felvételek erdélyi helyszíneken készültek: Vajdahunyad várában, a bonchidai Bánffy-kastélyban és parkjában, illetve a Kolozsvár melletti Hója-erdőben. A sajtóban megjelent valamennyi cikk, kritika is kiemeli a plein air jelenetek háttéréül szolgáló csodás tájat, és az interiőr felvételek korhűségét: „Az interiőrök teljesen hívek a korhoz, a tájak pedig Kolozsvár környékének legszebbjei”,⁵⁷ „Szinte nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy ebben a mozgóképben nemcsak Arany János, de maga Erdély jut közelebb hozzánk”.⁵⁸ Sőt, Fráter Aladár szerint a film nemcsak hogy visszaadja a költemény összes szépségét, de még túl is szárnyalja irodalmi értékeit, még hozzá pont „Erdély természeti kincseivel, amikor a történetet Vajdahunyad bérci várának ősi termeiben és a várat környező csodás parkban idézi elénk.”⁵⁹ Fráter Aladárnak a *Budapesti Hírlap*ban közölt beszámolója számot ad a film egyes részleteiről. Ebből derül ki, hogy melyek azok az elemek, amelyek a balladából hiányoznak, és csak a film alkalmazza.⁶⁰ Például, a film egy előjátékkal kezdődik, amelyben a pásztortűz körül üldögélő pásztornép látványa tárul a néző elé, s csoportjuk közepén egy „lantpengető regős” ül, aki mesét mond, „bánatos dalt a nagyúr délceg fiáról”, azaz Bárczi Benőről, s ez az elmesélt történet maga a ballada. A cikkből az is kiderül, hogy a balladából 20-30 sor jelenik meg a vásznon, Zichy Mihály kéziratából, amelybe Arany-

⁵⁶ BALOGH Gyöngyi – ZÁGONI Bálint, *i.m.*, 42 – 43.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ *Budapesti Hírlap*, 1915. október 29, 5.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ *Budapesti Hírlap*, 1915. október 29, 5.

balladák illusztrációit készítette. A *Színházi Élet* egyik számában azt olvassuk, hogy az átdolgozás „szigorúan ragaszkodik a vers szavaihoz, de kiváló ízléssel és ötletességgel kerekíti ki filmdarabbá” az eredeti balladát. Ez valójában azt mutatja tehát, hogy a film az irodalom sajátját, magát az írást is átveszi és beülteti saját médiumába. Ugyanebből a cikkből tudjuk meg, hogy a filmen megjelenik egy új szereplő is, aki az Arany-balladában nincs jelen: ez pedig egy öreg vadász, aki a radványi erdőben ráakad a fiú holttestére. Azzal magyarázható e változtatás, hogy a film nem rendelkezik egy olyan narrátorral, mint a ballada, aki mindent lát és be tud számolni az eseményekről, a filmen vizuálisan is meg kell mutatni a nézőnek a holttest megtalálását egy új szereplő behozásával. Az előjátéknak pedig leginkább hitelesítő funkciója lehet. A pásztorok megjelenése egy bukolikus, népi keretbe helyezi a történetet, amit a regélő is megidéző. Azzal, hogy a rendező a regés, a nép énekesének szájába adja a ballada történetét, a néphagyományba helyezi azt vissza, s ezáltal népköltészeti keretbe illeszti a balladát.

Erdélyben, Janovics stúdiójában kezdte pályafutását a kor két kimagasló rendezőegyénisége, Korda Sándor és Kertész Mihály, akik Sir Alexander Korda és Michael Curtiz néven vonultak be az egyetemes filmtörténetbe. A két rendező egymással eléggé ellentétes film-poétikát és beállítódást érvényesített. Kertész a populáris film nagy műfajait részesítette előnyben, míg Korda "igényes", "irodalmi" filmek készítését tűzte ki célul. Ez a két különféle elgondolás mutatkozott meg a két rendező útkeresésében, a különböző iskolák keretében történő önérvényesítési törekvéseiben: a masscult-rendező Kertész a hollywoodi filmgyártásban, a midcult-rendező Korda pedig az európai sikerfilmben találta meg saját alkotói hangját.⁶¹

A Korda neve alatt működő Corvin-filmgyár készítésében, 1917-ben jelent meg a *Szent Péter esernyője* című film, Mikszáth Kálmán azonos című regénye alapján. A forgatókönyvet Karinthy Frigyes írta, a rendező Korda Sándor volt.⁶² A Pesti Hírlap szerint Mikszáth regénye a fantáziához és a szívhez szól, és ezért is kihívást jelent vászonra vinni.⁶³ A nehézség főleg abból adódik, hogy a vászon némasága nem adhatja vissza a regény „meleget sugárzó” szavait. A cikk szerzője azt is hozzáteszi, hogy azonban egyedül a film alkalmas arra, hogy kövesse az író fantáziájának szárnyalását, ami az olvasó képzeletét is magával röpteti. A cikk

⁶¹ BALOGH Gyöngyi: *A magyar film születésétől 1945-ig*, Filmkultúra, 1999.

<https://www.filmkultura.hu/regi/1999/articles/essays/balogh.hu.html> (utolsó megtekintés: 2023. 04. 30.)

⁶² *Az Újság*, 1917. október 30, 11.

⁶³ *Pesti Hírlap*, 1917. október 28, 8.

írója ezzel az egyik talán legfontosabb mediális különbségtételre tapint rá: a regény szavakkal dolgozik, míg a film eszköze a kép, a látvány. Ami tehát első ránézésre a filmben hiányként tételeződik, azt valójában a film egy másik elemmel pótolja. A cikk ezen része azonban implicálja azt a kérdést is, hogy míg a regény szárnyalni engedi az olvasó fantáziáját, megadva a lehetőséget, hogy magának képzelje el a különböző karaktereket, helyszíneket, addig a film akkor épp ennek a fantáziának szab határt azzal, hogy a néző elé vetíti a regény világának egy elképzelését, értelmezését. A film javára viszont azt lehetne ezzel szemben felhozni, hogy éppen emiatt hatásosabb, erőteljesebben hat az ember érzékeire és mélyebb benyomást kelt. Ezek a kérdések a mai napig érvényesek, s érdemes figyelni rá, hogy már a filmgyártás korai időszakaiban is megfogalmazódnak. Személy szerint úgy gondolom, hogy az ezen kérdésekre való válaszkérés helyett, és az ebből adódó hierarchizálás helyett inkább a két médium különbségében azoknak eltérő lehetőségeit kellene kiemelni és észrevenni. Ugyanezen cikk szerint a filmre vivés „fényesen sikerült”, ugyanis „benne van a filmben a teljes Mikszáth regény: a romantikájával, a játékosságával, a humorával, sok drága furcsaságával.” Feltevődik bennünk a kérdés, hogy benne lehet-e egy teljes regény egy filmben, egyáltalán benne kell-e legyen, vagy inkább az a lényeg, hogy a film egy egyéni, eredeti műalkotás legyen. Abban a korban az a tendencia figyelhető meg inkább, hogy az az adaptáció számít jól sikerültnek, amelyik a leghűségesebb az eredeti műhöz, és a legkevesebb változtatást hajtott végre rajta. Az *Újság* nevű lapban megjelenő, a filmről szóló beszámoló szerint a *Szent Péter esernyője* „technikai kivitelében méltó mása a gyönyörű regénynek. A regény báját, csillogó humorát részben az ügyes szcenárium őrizte meg a film részére, részben a remekül összeválogatott elsőrangú színészek játéka.”⁶⁴ Ebben a véleményben már megfogalmazódik az, hogy a film technikai kivitelében mása a regénynek, azaz a film a saját eszközeivel tud hű maradni a regényhez. A következő mondatban pedig a cikk írója fel is sorol két ilyen eszközt, amelyek a film sajátjai, de amelyek segítségével a film meg tudja őrizni a regény humorát, „báját”: az egyik ilyen eszköz a szcenárium, vagyis a forgatókönyv, ami a filmvásznon nem jelenik meg, és nem is tartozik annyira a film médiumához, inkább egyfajta átjárás az irodalom és a film között, vagy ahogyan korábban is fogalmaztam a dolgozatomban, az irodalom és a film között való fordítás tere. A másik sajátos filmi eszköz (vagy legalább is olyan, amilyennel az irodalom nem rendelkezik), amit a cikk említ, az a színészek játéka, ami a szcenáriumnak valójában egy, a vásznon is látható nyoma, kifejeződése.

⁶⁴ Az *Újság*, 1917. október 30, 11.

***Az arany ember* film**

A továbbiakban egy olyan regény- (és dráma)adaptációt fogok részletesebben megvizsgálni, amely reprezentatív példája az irodalom és színház vetítővászonon való találkozásának. Jókai Mór *Az arany ember* (1873) című regényének – és a regény alapján írt, 1884-es színművének – filmadaptációjáról van szó. A filmet *Az aranyember* címmel 1918-ban mutatták be, Korda Sándor rendezésében, míg a forgatókönyvet Vajda László írta és az operatőri munkákat Kovács Gusztáv végezte. Látható, hogy nem egy akármilyen irodalmi adaptációról van szó: irodalom és színház egybefonódásának olyan sajátos esetéről, amikor nemcsak egy regény, de egy, a színházban előadott darab is a film alapjául szolgál, ami szükségszerűen maga után vonja, hogy a filmre mindkét változat rányomta bélyegét. Azonban a film, és nem csak *Az aranyember*, hanem az összes korai némafilm, nem csak ebből a szempontból tekinthető az irodalom és a színház közös utódjának. A következőkben *Az aranyember* elemzésén keresztül további ilyen szempontokat mutatok be, amelyeken keresztül –a klasszikus magyar irodalom és színházi kultúra felől nézve – látni lehet, hogy a film műfaja miért áll az irodalom és színház határán, mit örökölt a némafilm az irodalomtól, és mit a színházról, illetve melyek a saját eszközei. Az általam elemzett film adatainak felvázolása után először is összehasonlítom a regényt a belőle írt drámával, illetve a filmet a regénnyel és a drámával, megnézve, hogy mik a legfőbb változások, majd számba veszem, hogy melyek a drámától és melyek a regénytől átvett elemek, illetve melyek a film saját megoldásai, és hogy ezek milyen lehetőségeket biztosítanak a mozgóképi alkotás számára. Végül pedig a színmű és a film recepciótörténetébe nyújtok bepillantást.

A filmet a Korda vezetése alatt álló Corvin filmgyártó cég készítette és forgalmazta. Korda Sándor, Vajda László, illetve Kovács Gusztáv neve mellett fontos megemlíteni Márton László nevét is, aki a díszletet tervezte. Jókai regényének feledhetetlen alakjait pedig olyan színészek keltették életre, mint Beregi Oszkár (Tímár Mihályt játszotta), Rajnai Gábor (Krisztyán Tódor), Lenkeffy Ica (Noémi), Makay Margit (Tímea), Berky Lili (Athalia), Vándory Gusztáv (Kacsuka), Szőreghy Gyula (Ali Csorbadzsi). A filmet a Mozcókép Otthon illetve az Uránia mutatta be, és mivel „Jókai regényének hatalmas anyagát egy filmdarab keretében természetesen lehetetlen beleszorítani, »Az aranyember«-t három részbe kellett felosztani.”⁶⁵ Vagyis az, hogy nem rövidítették le a regényt és színdarabot a film készítésekor, kitágította a korai filmes határokat: a megszokott, maximum másfél órát tartó filmek helyett

⁶⁵ *Világ*, 1919. január 18, 7.

Az *aranyember*ből egy háromrészes sorozat lesz. Az első rész bemutatójára 1919. január 20-án,⁶⁶ a másodikéra január 27-én,⁶⁷ a harmadikéra pedig február 3-án került sor.⁶⁸ A jeleneteket eredeti helyszíneken forgatták, azaz Komáromban, az Al-Dunán, a Vaskapunál, ahol a regény is játszódik.⁶⁹ A Senki szigetén játszódó részeket az Al-Duna egyik szigetén, Dungyerszky család birtokán,⁷⁰ illetve a Vác melletti Lupa nevű szigeten vették fel,⁷¹ a havas vidék képeihez pedig, ami Tímár balatoni birtokát volt hivatott megjeleníteni, a Svábhegy és Jánoshegy szolgáltatta a helyszínt.⁷²

A sokáig elveszettnek hitt film 1983-ban került elő a Bundesarchiv Filmarchiv koblenzi gyűjteményéből, ahol *A vörös félhold (Der rote Halbmond)* címen szerepelt, német nyelvű inzeretekkel (képközi feliratokkal). A Bundesarchiv és a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum levelezéséből kiderül, hogy a Magyar Filmintézet a film egy kópiáját 1981 tavaszán szerezte meg, egy csereakcióban. A kópia egy hat tekercsből álló, 1782 m hosszúságú, fekete-fehér nitrófilm volt.⁷³ A filmet először 1995-ben, majd 2018-ban a Magyar Nemzeti Filmalap Filmarchívum és Filmlabor igazgatóságainak együttműködésével restaurálták.⁷⁴ Fontosnak tartottam a film hosszúságára vonatkozó adatot megemlíteni, ugyanis egy korabeli újságcikk szerint a Kordáék által leforgatott film 6000 méter hosszú.⁷⁵ A Színházi Élet egy másik, korábbi számából, melyben a filmgyár következő évi terveit közli, megtudjuk, hogy a filmet húsz felvonásosra és négy részesre tervezik,⁷⁶ a restaurált, magyar feliratokkal ellátott változat azonban csak hat felvonásból áll. Látjuk, hogy a Magyar Filmintézet által kézhez kapott kópia hossza sokkal rövidebb, mint az eredeti filmé, és a tervezett húsz felvonás is hatra csökkent. Nem lehet kizárni azt a lehetőséget, hogy a filmkészítők maguk vettek ki részeket utólag a filmből, de az talán valószínűbb, hogy nem maradt fenn az összes tekercs, vagy a restaurálás során vettek ki jelenteket, de az is lehet, hogy bizonyos részek annyira megrongálódtak, hogy nem lehetett rekonstruálni azokat. A

⁶⁶ 8 Órai Újság, 5. évfolyam, 19. szám; Színházi élet, 1919/3. szám; Világ, 1919. január 18.

⁶⁷ Világ, 1919. január 26, 10. évfolyam, 23. szám

⁶⁸ Pesti Hírlap, 1919. február 4.

⁶⁹ BARKÓCZI Janka, *Az aranyember*, Nemzeti Filmintézet Magyarország
<https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/az-aranyember-2> (utolsó megtekintés: 2023. 04. 11.)

⁷⁰ Színházi élet, 1918/32,15.

⁷¹ Színházi élet, 1919/4, 7.

⁷² Pesti Napló, 1919. február 4, 70. évfolyam, 30. szám

⁷³ MAGYAR RÓZA, *Citizen Tímár, az arany ember*, Filmkultúra, 1987/10, 52.

⁷⁴ BARKÓCZI Janka, *Az aranyember*, Nemzeti Filmintézet Magyarország
<https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/az-aranyember-2> (utolsó megtekintés: 2023. 04. 11.)

⁷⁵ Színházi élet, 1919/3, 28.

⁷⁶ Színházi élet, 1918/21, 56.

korabeli sajtót megnézve, konkrét példákat is találhatunk olyan jelenetekre, melyek nem kerültek bele a másfél órás felújított filmbe. A Színházi Élet egy 1918-as cikkében például, amelyben a forgatási helyszínek kiválasztására összeverődött kis csapat kirándulását írja le a szerkesztő, a következőket olvassuk: „A kis társaság már jóelőre örült, mikor felfedezte az alkalmas helyet, ahonnan Krisztyán Tódor a vízbe ugrik, vagy a megfelelő területet, ahol Timár Mihályra lőhet, és a keskeny, ágas-bogas fákkal övezett ösvényt, amelyen át a csempészek elviszik Ali Csorbadzsi holttestét”,⁷⁷ majd „képzeltető, hogy milyen nagy volt az öröm, mikor mindezeknek a tetejébe még egy igazi kis vízimalmot is találtak, Visegrád mellett, amire a felvételnél szintén szükség lesz”.⁷⁸ A restaurált filmben nincs olyan jelenet, hogy csempészek viszik el Ali Csorbadzsi holttestét (a színházi darabban azonban van ilyen rész), illetve a vízimalmos jelenet is hiányzik. Ha valóban benne volt az eredeti filmben a csempészes jelenet, akkor ezt a film készítői a színházi darabból vették át, ugyanis a regényben másképp kerül a Duna fenekére Ali holtteste. A vízimalmos jelenet pedig csak a regényben lelhető fel, a drámába ez nem került bele. Ez jól mutatja, hogy a film egyaránt támaszkodik a színdarabra és a regényre, mindkettőből vesz át döntően fontos és emblemikus elemeket s sok tekintetben maga is színházszerű. Azonban erre a későbbiekben jóval kézzelfoghatóbb példákat fogok hozni, ugyanis, mint ahogy említettem, nem tudhatjuk biztosan, hogy az eredeti, Kordáék által készített filmben ténylegesen benne voltak-e az imént felidézett jelenetek.

Az öt felvonásból és egy előjátékból álló színdarabot 1884 december 3-án mutatták be a Nemzeti Színházban.⁷⁹ A legelső szembetűnő eltérés a regényhez képest az előjáték, ami egyből a szigetet varázsolja a néző elé, és ahova a főszereplő Timár Mihály is megérkezik a Szent Borbála utasaival. Azáltal, hogy a Senki szigetén történő eseményekkel indul a darab, jelzi e helyszín fontosságát, kitüntetett pozícióba kerül a sziget, másrészt a dunai hajóutat (amivel a regény indul) nem lehetett volna kivitelezni a színpadon, és főleg nem olyan kalandosan bemutatni, mint ahogy a regény teszi, ezért Timárnak a Szent Borbálán átélt kalandjairól a Terézának tett rövid beszámolóján keresztül értesül a néző. A későbbi hajós jelenetek is kimaradnak, ezért Ali már a szigeten megmérgezi magát. A pasa végrendelkezésében nem esik szó a vörös félholdról, ami egyébként fontos motívum volt a regényben. Megjelenik a szigeten két csempész, akiket Timár megbíz a holttest tisztességes eltemetésével, jól tudván, hogy azok egyszerűen csak a vízbe fogják dobni a hullát, azonban

⁷⁷ *Színházi élet*, 1918/32, 14 – 15.

⁷⁸ *Uo.*, 15.

⁷⁹ *Fővárosi Lapok*, 1884. december 4, 285.szám

Tímár szándéka pontosan ez, mivel a haldokló is ezt kívánta utolsó szavaival. A két csempész, bár álnévvel és kitalált adatokkal, de hajlandóak bizonylatot írni arról, hogy ők temették el a halottat, ami pont elég Tímárnak ahhoz, hogy kimentse magát a csajkás tisztek előtt és tovább mehessen. Tehát lényegében ez a rész, bár tömörítve, kevés változtatással (a pap nem jelenik meg, végig a szigeten maradnak az utazók, markos legények helyett két csempész dobja a vízbe Ali holttestét), de nagyjából megegyezik a regénybelivel, Mihály furfanggal eléri, hogy Csorbadzsi a kéréséhez híven, a Duna fenekére kerüljön, s Tímárt ne lehessen felelősségre vonni ezért. Egy másik változtatás a regényhez képest, hogy Kacsuka kapitány neve Kadisára változott. A névváltoztatás Jókai adaptációs technikái közé tartozott, s legtöbbször nem egyetlen szereplőre koncentrált.⁸⁰ A második felvonás, mely nyomban az után következik, hogy Tímár megkéri Tímea kezét, azzal kezdődik, hogy az üzleti útról hazatérő Tímárt az a látvány fogadja, hogy Tímea az ő brazil vállalkozásának ügyeit intézi. A regényben sokkal később kezdi Tímea átvenni a férje ügyeit. A drámában ennél a jelenetnél hangzik el az a párbeszéd Tímea és Tímár között, amelyben Tímár szembesül felesége hidegségével, és ami a regényben a nászéjszakán hangzik el. Tehát azonkívül, hogy a drámában előbbre hoz Jókai egy elemet, a férje üzleti ügyeit intéző Tímeát, ezt egybe is sűríti egy tőle időben távol álló jelenettel, Tímea hidegségének felfedezésével. Ennek nyilvánvalóan jelentése van. Tímea áldozatvállalása, hogy kérés nélkül átveszi férje ügyeit, erősíti Tímea önfeláldozását, mártírnő jellegét, ami abból fakad, hogy hálából ment férjéhez. Illetve hangsúlyozza azt is, hogy az üzlet köti össze őket: Tímea segíti férjét a vállalkozásban, hűséges, szófogadó feleség, de azt, ami Tímárnak többet érne a millióknál, nem tudja megadni—ezért gondolhatta Jókai, hogy Tímea segítségét a vállalkozásban ide helyezi, mert a pusztán üzleti kapcsolat, a vagyonszerzés, a rideg, érdektelen irodai munka mind utalnak Tímea fagyosságára férjével szemben. Ebben a jelenetben Tímár már Levetinczy úrként jelenik meg, de arról nem történik említés, hogy miért kapta ezt a nevet, honnan jött ez a név, ezekre a kérdésre csak az tudja a választ, aki olvasta a regényt.

Tímár egy hosszabb szigeti tartózkodása után hazatér, még lábadozik a pestisből való kigyógyulása után. Lefekszik, és félig álmodva, félig éberen Noéminek hiszi a szobájába belépő Tímeát. A regényben meg lehetett oldani, hogy Tímár csak gondolatban beszéljen, a narrátor ki tudta hangosítani Tímár gondolatait, de a színdarabban hallható kell legyen, ki kell

⁸⁰ Például *A kőszívű ember fiai*ból átírt *Keresd a szivedben* a Bardlay család nevét Baranghyra változtatta, Palvicznak Ottó nevét Hugóra, Mausmann Hugóét pedig Adolfra. – SZALISZNYÓ Lilla, *Textológiai és filológiai megfontolások Jókai Mór regényadaptációinak (újra)értelmezése kapcsán – Az arany ember példája*. Irodalomtörténeti Közlemények (ItK) 125 (2021), 759.

mondja, amit gondol, hogy a néző is hallja, így Tímeának is hallania kell a fikció világában, mindazt, amit Tímár a Noéminek hitt nőalakhoz intéz. Tímárnak ezekben a hangosan kimondott szavaiban foglalódnak össze röviden azok a fontosabb események, amelyeket a darab kihagy (Teréza halála, Dódi születése). A legnagyobb változtatások mégis az utolsó felvonásokban vannak. Amikor Tímár megtalálja Tódor holttestét a rianásban, megjelenik Noémi, aki Tódort követte egészen idáig, és ő adja az ötletet Tímárnak, hogy tartson vele a szigetre, hisz az emberek halottnak fogják őt hinni, mivel Tódor az ő ruháit, gyűrűjét viselte, s így Tímea is boldog lehet és hozzámehet ahhoz, akit szeret. Ezután Tímár török kalmár ruhában Atháliához megy, eljátssza, hogy őt Athália belgrádi nagybátyja küldte, levéllel, melyben a nagybácsi saját halálának közeledéséről ír, s hívja Atháliát, hogy neki adhassa a vagyonát. Athália visszautasítja, hogy a kalmárral menjen, nem akarja, hogy Tímea boldog legyen, Tímea boldogsága túl nagy ár a saját boldogságáért. Elmondja a kalmárnak, hogy már elígérkezett Fabula Jánosnak. Athália merényletének jelenetei is másképp kerülnek a drámába: Athália a Szent György kép mögötti titkos átjárón keresztül belép Tímea szobájába, egyik kezében méreg, másikkal a tör, nem támad egyből, hanem választás elé állítja Tímeát, döntse el, melyik halált szeretné. Tímea könyörög az életéért, majd az ablakhoz szalad, segítségért kiált, közben Tímár jelenik meg, ő is a titkos ajtón keresztül, kicsavarja Athália kezéből a tört, a méreggel teli pohárra mutat, amit Athália végül maga iszik ki. Tímár elsiet, megérkezik Kadisa, karjába veszi az elájult Tímeát, miközben Athália haldoklik. Itt pedig véget is ér a darab. Ezeknek a változtatásoknak is van oka, illetve célja. Tímár török kalmárként való megjelenésének jelenetével, és főleg azzal, hogy Athália nem fogadja el az ő ajánlatát, kiemeli a szerző Athália bosszúvágyát és rögeszméjét, végre gazdag lehetne, de őt már semmi más nem érdekli, csak a bosszú, s minden vágya, hogy Tímeát megsebezze. Ennek a történésnek a beiktatása fordulatosabbá teszi a drámát. Az, hogy Tímár menti meg Tímeát és megitatja Atháliával a mérget, a férfi hősiességét növeli, hisz a darab főszereplőjeként mégsem tűnhet olyan negatív karakternek a néző szemében, így a darab olyan emberként tűnteti fel, aki bigámiát folytat, de megmenti a felesége életét. Ezenkívül a regényben is úgy van, hogy Noémi ötlete folytán titkos levélben figyelmeztetik Tímeát a veszélyre, ami végül is bekövetkezett, de a levél révén legalább bizonyítékot találtak Athália ellen, így le tudták tartóztatni. A drámában ez a rész hiányzik, a színpadi idő keretei nem engedik meg ezt a részt is színre vinni, ezért kell egy másik megoldással kompenzálni, figyelmeztető levél helyett tehát maga Tímár lép közbe. Talán Atháliának is ezért kell még ott meghalnia, hisz az ő további sorsának bemutatása már nem fér bele a dráma keretébe, és nem is nagyon lehet az elmúlt időt a színpadon bemutatni, ugyanazt a szereplőt 40 év elteltével hitelesen ábrázolni.

És talán Tímár hősiességét is azért kellett Tímea megmentése által kifejezni, mivel a 40 év elteltével történő események is hiányoznak a drámából, amikor is Tímár erkölcsileg kitüntetett pozícióban kerül bemutatásra idős emberként a Senki szigetén. A méreg megjelenése ennél a jelenetnél és a belgrádi nagybácsi azért mégsem olyan légből kapott dolgok, a regényben is megjelennek, csak nem járulnak hozzá ilyen szinten az események folyásába (Atháliának volt egy mérgekkel teli szelencéje, amit a titkos folyósón rejtett el, illetve említést tett Kacsukának egy Belgrádban élő nagybácsiról). Az, hogy Noémi megjelenik Tímárnál és ő adja az ötletet, Noémi élelméjűségéről és erkölcsi nagyságáról ad tanúságot, és persze bátorságáról illetve szerelméről is, hisz a veszéllyel nem számolva követte Krisztyánt. A lány ezen tulajdonságai a regényben a Tímeához írt figyelmeztető levél kigondolása által is kifejeződnek, így megint a színdarab korlátai az oka annak, hogy Noémi ezen leveles jelenetből kiszűrődő tulajdonságait egy másik jelenettel kell ábrázolni.

Láthatjuk mindebből, hogy a változtatások legfőbb oka a médiumváltás, a színház eltérő szabályaihoz való igazodás.⁸¹ A sűrítéseknek, kihagyásoknak is ez az oka, azonban vannak olyan részek is (pl. Tímár török kalmár álruhában) amelyek a regényben nincsenek benne, ezekkel Jókai a dráma fordulatoságát erősíti, illetve kompenzál be nem mutatott részeket (azzal például, Tímár megmenti Tímeát Atháliától, kiegyensúlyozza erkölcsi botlását, amit a regény az idős Tímár bemutatásával ér el.) A regényből átvett mondatok hangzanak el a színdarabban, a dráma tehát nem csak tematikailag kapcsolódik szorosan a regényhez, de nyelvileg is.

A film hat felvonásból áll. Már az első képkockák mutatják, hogy a film a regénytől és a drámától is eltérő módon indul. Krisztyán Maximot és fiát, Tódort látjuk keleties díszletek között, amint Tódor egy elfogatási parancsot mutat meg apjának. Az elfogatási parancs Ali Csorbadzsira vonatkozik, s Maxim igyekszik figyelmeztetni a török kincstárnokot a veszélyre, természetesen jutalom reményében. A történetek ezután megegyeznek azokkal az

⁸¹ Szalisznyó Lilla tanulmányában a változtatások további okait is megemlíti. Például nem merül fel a drámában az a kétség, ami a regényben leginkább Tímeát gyötörte, hogy Tímár valóban meghalt-e, vagy még él valahol. Ily módon a néző happy ending-élménnyel távozhatott. Egy másik ok, ami inkább a kihagyásokat magyarázza, és amire már én is utaltam, az, hogy Jókai, a regény sikerére alapozva feltételezte, hogy a regényét ismeri a közönség. Ily módon a színműben többször is elhangzanak olyan mondatok, amelyeket csak az tud értelmezni, aki olvasta a regényt, és amelyek nincsenek kontextualizáva a darabban. – SZALISZNYÓ Lilla, *Textológiai és filológiai megfontolások Jókai Mór regényadaptációinak (újra)értelmezése kapcsán – Az arany ember példája*. Irodalomtörténeti Közlemények (ItK) 125 (2021), 756 – 758.

eseményekkel, amelyeket a regényben Tódor mesél el Tímárnak a balatoni nyaralóban, de amelyeket először Maxim mesél el Tódornak a gályán (ti. hogy hogyan menekül el Ali Csorbadzsi a lányával, Tímeával, hogyan veri át Maximot, kicserélve a kincses zsákot, hogy Ali vagyonát gabonára beváltva a Szent Borbálára száll fel stb.). Tulajdonképpen Ali menekülése, elindulása a mozgatórugója, kiváltó oka minden további történésnek (ha Tímeával nem kerültek volna a hajó fedélzetére, Tímár nem fedezte volna fel a Senki szigetét, nem kötötte volna össze életét Tímeával, nem gazdagodott volna meg és így tovább), így tehát logikus is, hogy miért ez a jelenet lett az első képkockák témája. Ezzel a meneküléssel, és ennek okaival meg részleteivel kezdődik minden, ez áll a történet minden további eseményének hátterében, a regényben és a drámában azonban csak a végén vetül rá fény. Ha ezzel indul a film, valójában egy kronológiai sorrend érvényesül, és a néző így mindent ért, érti, hogy miért üldözi Tódor Csorbadzsit meg a lányát, hogy mi van a gabonás zsákok egyikében, amit a pasa annyira féltett, hogy inkább meghalt, mintsem elvegyék tőle.

A filmben már megjelenik a vörös félhold, még azelőtt, hogy a haldokló Ali megemlítené Tímárnak. Amikor Ali gabonáját a hajóra rakják, feltűnik egy zsák, ami különbözik a többitől, amin a félhold jele van, és erre rá is fókuszál a kamera, mintegy kihangsúlyozva, jelezve, hogy a későbbiekben még fontos lesz. Érdekes megoldása a filmnek, hogy Ali végakarata írásos formában kerül bemutatásra, egy írott végrendelet jelenik meg a néző előtt, amit el tudunk olvasni. Érthető ez a megoldás, ugyanis feliratokban sok és unalmas lett volna közölni Ali utolsó kívánságait. A filmben nem tudjuk meg, mi lett Ali holttestének a sorsa, nincsenek se csempészek, se falusi legények, akik a vízbe dobnák. Nem lépnek fel ellenőrök a hajóra, se a kapitány nem ellenőrzi a hajó rakományát a határnál, a Kacsukának küldött üzenet sem jelenik meg (ahol Tímárt arany embernek nevezik), ily módon a címben szereplő jelző sem jelenik meg. Athalia vőlegénye Kacsukaként szerepel, nem Kadisaként. Itt megjegyzendő azonban, hogy a korabeli sajtóban mindenhol Kadisaként hivatkoznak rá (ahogy a drámában is szerepel), tehát a filmben is eredetileg a Kadisa név szerepelhetett. Az, hogy a restaurált filmben Kacsuka szerepel, jelzi, hogy utólag írták meg a feliratokat, és ebben a tekintetben inkább a regényt vették alapul, nem a drámát.

A drámában és a filmben közös, hogy nem derül ki, milyen „üzlet” folytán gazdagodott meg Tímár. Persze, tudjuk, hogy Ali kincseiből gazdagodott meg, de a regényben megjelenik egy vállalkozása (az elázott gabonából süttet kenyeret), amit úgy állít be, hogy nagyon jövedelmező volt, hogy ezzel igazolja meggazdagodását. A drámában és filmben ilyenről nem esik szó. Egy újabb érdekes fogás, amellyel csak a film él, hogy Brazovicsék úgy szereznek

tudomást Tímár nemessé válásáról, hogy egy újságcikkben látják, hogy Levetinczyként emlegetik (de itt sem derül ki e név története, ahogy a drámában sem). Egy másik közös pont a drámában és a filmben az, hogy mindkettő figyelmet szentel annak, hogy senki nem akar Zsófinak kezét csókolni (a drámában Kadisa felejt el mindig így köszönteni, itt Tímár komikusan kezét fog vele kézcsók helyett, azonban az asszony Tímeával folyton megcsókoltatja mindkét kezét). Ezek a részek jelzik, hogy mindenki lekezeli Zsófit. A regényben is van rá utalás, de azáltal, hogy a drámába és a filmbe is bekerült, hangsúlyossá válik, Jókai és a film készítői is fontosnak tartották valamiért, hogy a regényből átvigyék az adaptációba, talán mert komikus megoldásként szolgál ez a rész Zsófi jellemének ábrázolására. A fátyolról, amit Tímeával varrat Athalia és Zsófi, és arról, hogy elhitetik Tímeával, hogy ő a menyasszony, nem esik szó. A regényben nem történik meg, de a drámában és a filmben igen, hogy miután Tódor rálő Tímárra, Noémi odaszalad, és megfogadja, hogy soha többé nem engedi el kedvesét. Azonban csak a filmben van jelen, hogy Noémi magához teszi Tódor elejtett pisztolyát, és amíg Noémi és Tímár megcsókolják egymást, addig Tímár eloldozott csónakja elúszik a vízen, mintegy jelként, hogy a szigeten kell maradnia a férfinak.

Az ötödik felvonásban Tímár visszatér komáromi otthonába, és látja, hogy Tímea az üzleti ügyeivel dolgozik. Nagyon ötletes képpel van kifejezve, hogy kapcsolatukat már csak az üzlet tartja össze, de főleg az, hogy Tímea szerelem helyett csak üzleteinek intézését, keresetet tud adni, hogy érzelmek helyett csak a hideg üzletet tudja nyújtani a férjének: Tímea szájába veszi a tollat, amivel írt, így Tímár nem tud csókot adni neki. Ezután a férj kezét akar csókolni a feleségének, de az azzal hárítja el e gesztust, hogy tintás a keze. Mindez kapcsolatuk hidegségét, érzelemmentességét, üzletiességét hangsúlyozza. Ha visszaemlékezünk, a dráma ezt azzal fejezte ki, hogy egybefonta Tímea áldozatvállaló gesztusát a nő szerelmének hiányát megmutató dialógussal.

Később egy felirat közli, hogy Brazíliában, a gályán, amire Tódor került, a csavargó találkozott apjával, aki azt állítja, hogy Tímár gyilkolta meg a pasát. Tehát nem Tódor meséli el ezt később Tímárnak a balatoni jelenetben, hanem látja a néző magát a történetet. Egy kép meg is jelenik Krisztyánról és apjáról amint a gályán eveznek. Azt is mutatja a film, ahogy Tódor megszökik a gályarabságból, és felirat írja le, hogy kalandos utazás után egy nap tengerésztisztként jelenik meg egy komáromi kávéházban. Egyszóval a film Tódor szemszögét is megmutatja, megnyitja ezt a lehetőséget, hogy párhuzamosan több szálát mutasson, illetve több szereplő szemszögét és történetét mutassa be. Ehhez a filmes

megoldáshoz kapcsolódik a kávéházas rész is, amikor Tódor párbajozik Kacsukával. Szóval nem Kacsuka elbeszéléséből ismerjük meg az itt történeteket, nem akkor, amikor Tímeának elmeséli mi történt, hanem egyidőben látjuk magának az eseménynek a lezajlásával, és nem később értesülünk róla. A filmen unalmas is lenne, ha Kacsuka csak elmondaná utólag, hogy mi történt, túl sok felirat kellene hozzá. Az elmesélés a regény sajátos eszköze, a film eszköze az, hogy több szálát is megmutat párhuzamosan. Tehát a filmben nem Tímár a reflektorban álló szereplő, nem egyedül az ő nézőpontját ismerjük. Olyan eseményeket, amelyeket a regényben mások elmeséléséből ismerünk, a film megmutat (az elbeszélés itt nem lehetséges, de a képekben való megmutatás és a történet menetébe való beillesztés igen). A Tímeának elküldött kard és a Kacsukától származó levél történetét sem Athalia meséléséből tudjuk meg (aki felvilágosítja Tímárt a történetekről), hanem kibontakozik képekben a néző előtt. Eltér a drámától és a regénytől, hogy itt nem rianásba, hanem szakadékba esik Tódor. Különben nem is a Balatonon, hanem a Svábhegyen és a Jánoshegyen forgatták ezeket a jeleneteket, így befagyott víz helyett csak a havas szakadék jelenhetett meg. A drámától eltérően és a regényhez hasonlóan Noémi nem jelenik meg azután, hogy Tímár megtalálta Tódor holttestét, tehát Tímár magától gondolja úgy, hogy egyetlen megoldása az, hogy Noémihez megy a szigetre és örökké ott marad. Tímár nem öltözik be török kalmárnak, és nem menti meg Tímeát, a dráma egyedi megoldásai, fordulatai nincsenek meg a filmben, a film inkább a regényre támaszkodik ebben a tekintetben. A drámához hasonlóan Athalia sorsáról a filmben sem tudunk meg semmit, még a gyilkossági kísérlet sem jelenítődik meg a vásznon.

A drámába és a filmbe nem egyforma szelekció szerint kerülnek be a részek (merthogy a médiumok sajátosságai miatt az egész regény nem vihető át). Jókai más dolgokat talált fontosnak, amiket benne hagyott a darabban (például Noémi és Tímea találkozása, a cicás jelenet, Tímár furfangos lépései, hogy papírt szerezzen a holttest Dunába dobásának legitimizálására, fátyolos jelenet, Athalie gyilkossági kísérlete). A drámának nagyobb tere van részeket átvinni a regényből, mint a filmnek, melynek ideje még korlátozottabb, a filmidőből a feliratok is elvesznek. Továbbá Jókai a regényben nem megjelenő epizódokat is illesztett a drámájába. A film rendezője szintén más dolgokat látott fontosnak belevinni a filmbe: a vörös félhold, elsüllyedt gabona kiszedése, a jelenet, amikor Tímár közli Brazoviccsal, hogy mi történt a hajóval és Alival (meg a vagyonával) – ezek csak a filmben vannak jelen, a drámában nincsenek. A filmben is van olyan jelenet, ami sem a drámában, sem a regényben nincs. Például, miután Tódor rálő Tímárra, Noémi és Tímár csókja közben elúszik a csónak, de ilyen a Tímea szájába vett toll, a tintás keze, ezek a film saját megoldásai, olyan valami

érzékeltetésére, amit a dráma másképp mutat be. De van olyan rész is, amit a dráma és a film is fontosnak tart megőrizni: a fő cselekményszálon kívül olyan részletek is, mint a Zsófinak való kézcsók (a regényben nincs ez annyira kiemelve, más eszközökkel mutatja be a regény, hogy mennyire lenézi a többi szereplő Zsófit). Végül vannak olyan részek is, amit mindkét adaptáció kihagy: például, hogy milyen vállalkozásából gazdagodott meg Tímár (mi volt az első vállalkozása, amivel szaporította Tímea vagyonát, vagyis inkább az ürügy, amivel elhitette másokkal, hogy meggazdagodott), hogy lett Levetinczy belőle, a 40 év után történt események.

A drámával és a filmmel való összehasonlításból láhattuk, hogy a filmben még több kihagyás van az alapjául szolgáló regényből, mint a drámában. Ami persze érthető, hisz a filmkészítő egy másik médium sajátosságaihoz, szabályaihoz kell igazodjon, mint a regényíró, és ezen szabályoknak megfelelően ki kell hagynon bizonyos részeket, egyrészt az időbeli korlát miatt, másrészt, mivel minden nem kerülhet bemutatásra a néma színészi játék és a feliratok segítségével, csak az, amit látványosan be lehet mutatni, s amit színészi játékból és egy-két mondatból is ért a közönség. De ami a regényben megjelenik és a filmen látszólag nem, vagy nem úgy, mint a regényben, a film azt is bemutatja, tematizálja, csak másképp, a saját eszközeivel. A következőkben ezeket a sajátos eszközöket fogom számba venni és megvizsgálni *Az aranyemberben*.

Filmnyelvi eszközök, sajátos filmes megoldások: a regény és a dráma elmozdulása

Ha a kamerahasználatot vesszük első szempontként, megfigyelhetjük, hogy nem igazán beszélhetünk még kameramozgásról ennél a filmnél. Ugyanis a kamera egy helyben áll, a szereplők mozognak a kamera előtt, továbbá vagy a montázs kelti a mozgás képzetét, vagy az, ha a kamera a mozgó tárggyal együtt mozdul, például a hajós felvételek esetében: a kamera a hajón van, azaz a járművel együtt mozog, így úgy tűnik, mintha a néző is a fedélzeten volna. Amikor a hajó mellett elhalad a gyönyörű dunai táj, a hajón való utazás érzete ébred fel a nézőben. A szereplők mozgása a kamera előtt nem csak síkban történik, tehát a szereplők nem csak ki-be sétálnak a képből, hanem közelednek és távolodnak is a kamerától, tehát térbeli mozgás is van. Például a szekér, amelyen Ali menekül, és ami a távolban bukkan fel, közelít a kamerához. De olyan is van, amikor a szereplők távolodnak a kamerától, például a Senki szigetének felfedezésekor Tímárékat hátulról veszi a kamera, de még számos helyen tapasztalhatunk ilyen távolodást, általában mindig, amikor a szereplők háttal állnak a kamerának és elindulnak előre.

Egy nagyon minimális kameramozgás azért mégis van egy-két helyen. Például, a menekülő Ali szekérének mozgását, miután már nem közelít a kamerához, hanem síkban halad tovább a hídon, egy rövid ideig követi a kamera. Ez a lekövető gépmozgás, vagy svenk, akkor is megjelenik, amikor Tímár a török utasokkal megérkezik a Senki szigetére, csónakkal. A folyón úszó csónak mozgását egy ideig lassan követi a kamera. Függőleges mozgásra is találunk példát, amikor a hajóúton, a vihar kezdetekor először a hegyeket és az eget látjuk, illetve a zuhogó esőt, majd lejjebb csúszik a kamera, és a hajó fedélzete is láthatóvá válik. A kameraállás normál szemmagasságú, tehát a kamera egy magasságban van a kép tárgyával. Megjelenik a felső gépállás is, például amikor a süllyedő hajóból menekülnek az utasok és Tímár a mentőcsónakba ül. A kamera még a nagy hajó fedélzetén van, és fentről „néz le” a csónakban ülő szereplőkre.

A filmben tudatos plánhasználat figyelhető meg. Láthatunk totálplánokat a környezet bemutatásakor, atmoszférateremtés céljából például a Senki szigetének, Ali palotájának, a havas, szakadékos tájnak bemutatásakor, vagy amikor egyszerre több szereplőt akar mutatni a kamera, például Athalia esküvőjének napján a Brazovics házban. A legtöbb jelenet kistotálban készült, de van példa félközelire vagy szekond plánra, amikor egy szereplőre fókuszál a kamera, amikor egy szereplő arckifejezése fontos az érzelmeinek kimutatása céljából, például, amikor Brazovics mondja Tímárnak, hogy az ázott búza az övé, a kamera félközeliben mutatja Tímár reakcióját, elgondolkodó arckifejezését. Tímár komor, sajnálkozó arckifejezését is félközeliben látjuk, amikor azt tapasztalja, hogy Tímeával rosszul bánnak a Brazovics-házban. Végül közeli képkivágatra is van példa, amikor a törött kardot látjuk Tímea kezében, amit Kacsuka küldött neki. Ennek a közeli vagy premier plánnak hangsúlyozó szerepe van.

A filmben az objektív szemszög érvényesül, a néző egy láthatatlan külső megfigyelő nézőpontjába helyeződik, a kamera „láthatatlan marad”, nem lepleződik le itt a néző, a szereplők teljesen beleképzelik magukat a fiktív helyzetbe, a film világába, nem néznek a kamerába, nem „szólnak ki” a nézőhöz. Ezzel ellentétben a korai némafilmekben a szereplők még a kamerába néztek, tehát tudatában voltak a néző jelenlétének (lásd a Charlie Chaplin filmek esetét). Ez a film azonban nem érzékelteti a saját megalkotottságát, és ebben egyfajta tudatosság, a hitelességre való törekvés gesztusa figyelhető meg. Egyetlen egy jelenet van, amikor szubjektív szemszög érvényesül, egy szereplő nézőpontját látjuk, mégpedig a távcsöves jelenet, amikor annak a szereplőnek a szemén keresztül látunk, amelyik éppen a távcsőbe néz, először Alién, majd Tímárén keresztül. Néhány jelenet között a váltást

elsötétítéssel oldja meg az operatőr. Fokozatos, kívülről körszerűen a kép közepe fele haladó elsötétedés figyelhető meg egy-egy jelenet végén, majd a jelenet kezdetekor középen egy körben nyílik meg kép, ami fokozatosan terjed a kép szélei fele.

Tudatos fény-árnyék használat figyelhető meg. Amikor Athalia megmutatja Tímárnak a titkos ajtót, a jelenet titokzatossága hangsúlyozódik az elsötétítés és a kékes fény által. Athalia ördögi gonoszságát jelzi alakjának egész árnyékba vonása. Ugyanígy csak a körvonalai rajzolódnak ki Noéminek, aki a fák árnyékában búcsúzik Tímártól, de neki nem a gonoszságát sugallja alakjának elsötétítése, hanem például lelkiállapotát, a magára hagyottságot, azt, hogy ő csak árnyéka magának Tímár nélkül. A fényűzés, pompa, csillogás tükröződik, amikor Ali palotáját látjuk, ami úszik a fényben.

Azaz a lehetőségekhez mérten jól kidolgozott és tudatos megoldásokat látunk: a rendező jól használja ki a teret, többfajta beállítás kerül használatra, így mindnet látunk, ami a jelenet szempontjából fontos, vagy pedig hatáskeltő, és semmi olyat nem látunk, ami a képen fölösleges lenne. A kompozíciók kiegyensúlyozottak, harmonikusak. Bár a film dinamikáját megszakítják a feliratok, az inzertek között a jelenetek mind megfelelő ritmusúak, sehol nem túl vontatott, vagy túl gyors a filmtempó. Mindenképpen szakértelemre, tapasztalatra utal a film finom kidolgozottsága, ötletes megoldásai, olyannyira, hogy olyan ma használatos filmi szakkifejezéseket tudunk érvényesíteni a filmre vonatkozóan, mint a félközeli, svenk, lekövető gépmozgás, objektív szemszög.

Mi az irodalomé, mi a színházé – és mi a filmé?

A még ki nem dolgozott filmtechnikai eljárásokat több, különféle eszköz hivatott kompenzálni, például a színészi játék, a mai szemmel néha már túlzónak tűnő, nyilván a hangzás hiányát is kompenzálni kívánó gesztikulálás, mimika, mozgások, illetve a felirat (például az idő múlásának érzékeltetése egyszerűen egy feliratos közléssel történik, nem egy filmnyelvi eljárással). És ez a két elem, a felirat és a színészi játék erőteljessége, mondható a legfontosabb és legszembeűnőbb aspektusnak, amit a film az irodalomtól illetve a színháztól „vett át”. Felirat és drámai színészi játék: ezek miatt tekinthető a némafilm úgy, mint a színház és a könyv keresztezése. Mivel nincs hang, a színész mozgása és gesztusai kell, hogy kifejezőek legyenek, mindent láttatni kell a nézővel. Például monológok helyett a színész arca, mozdulatai, gesztusai árulják el Mihály kétségeit, lelkiismeret furdalását. Az *aranyember* „irodalmiassága” nem csak a feliratokban lelhető fel, hanem abban is, hogy magának egy irodalmi műnek a feldolgozása. A feliratok nem a regényből származnak, csak egyetlen felirat

(„Pók a rózsák között”) felel meg egy regénybeli fejezetcímnek. A regénytől átvett elemek közé maguk az események sorolhatók, magának a történetnek a gerince, illetve a cím (bár a filmben egyszer sem jelenik meg az aranyember motívum, utalás sincs rá, így ha nem ismernénk az alapjául szolgáló regényt és drámát, értelmetlenné válna a film címe). A drámától átvett elemekhez a színészi játékon kívül a felvonásokra tagolás tartozik. Míg a felvonások száma a drámában és a filmben nagyjából megegyezik (a filmben hat felvonás, a drámában öt felvonás és egy előjáték), a film és a dráma nem egyformán tagolódik, mivel az események sorrendje sem azonos. De mindkettőben a legtöbb esetben akkor kezdődik újabb felvonás, mikor változik a helyszín (a filmben: 1. felvonás –Törökország, Duna, 2. sziget, 3. Brazovics ház, 4. ugyanott, 5. újra Brazovics ház [mert a 4. felvonásban időközben a szigetre térünk át], 6. ugyanott, a drámában pedig előjáték – sziget, 1. felvonás Brazovics ház, 2. ugyanott, 3. Tímár visszatér a szigetről haza, 4. Balaton, 5. komáromi ház megint). A regény öt nagyobb részre, és ezen belül kisebb fejezetekre tagolódik. Így valamilyen szinten a dráma, illetve a film is megőrzi ezt a felosztást, csak egy felvonással vagy előjátékkal bővítik ezt ki. A film nem csak a színházi jelenetek és a regény tagoló erejét örökölte meg, hanem az ebből a tagolásból fakadó narratív horgokat is. Ugyanis, lévén, hogy a regény és a dráma is napilapokban jelent meg először, mely lapok mindenik számában egy fejezetet közöltek a regényből, s a szerző, hogy olvasóit arra készítse, hogy olvassák el a következő részt is, minden fejezetet, részt egy izgalmas fordulattal, a feszültséget a végsőkéig felfokozva zárt. Nagyon érdekes az a megfigyelés, hogy a filmben is jelen vannak ezek a narratív horgok a felvonások végén. Például a harmadik felvonás Brazovics halálhírével zárul, pontosabban azzal, hogy Kadisa a hír hallatára faképnél hagyja Athaliát és távozik, mire az elhagyott ara elájul. Az ötödik felvonás vége is hasonlóan narratív horgot tartalmaz. Tódor váratlanul megjelenik Noéminél a szigeten, Noémi pisztolyt fog rá, mire Tódor azt mondja, hogy neki is van elszámolnivalója egy bizonyos úrral, aztán elmegy és véget ér a felvonás, anélkül, hogy az olvasó megbizonyosodhatna, hogy Tímár-e az a bizonyos úr, s hogy Tódornak mi a szándéka vele. Ebből tehát jól látszik, hogy a film nem kívánt elrugaszkodni a regénytől és a drámától a szerkezetet tekintve sem.

A színháztól örökölt elemekhez a színészi játék mellett maguknak a színészeknek a személye is hozzátartozik. A filmbeli szerepeket elismert színpadi színészek játsszák (egyébként Fáy Szeréna az egyedüli, aki a színdarabban és a filmben is játszott, mindkettőben ő alakította Terézát),⁸² akik arcukkal, nevükkel, személyes márkájukkal és a korabeli nézők számára

⁸² *Színházi Élet*, 1919/4, 8.

ismert játékstílusukkal mintegy megemelik, karakteressé teszik, s nem utolsósorban visszakapcsolják a színházi világhoz a filmet.

A film saját eszközei közül a technikai sajátosságokat már számba vettem, most következzenek a narratív, poétikai megoldások. Ezek a film sajátjai, amelyeket nem a színházról, és nem az irodalomtól vett át, és amelyek helyett a regény és a dráma más megoldásokat használ, ugyanannak a hatásnak, célnak elérése érdekében. Itt van például a végrendelet írásos formában való megmutatása, vagy Tímár nemessé válásának újságikkben való demonstrálása (mivel ezeket is olvassuk, mint a feliratot, kicsit olyan, mintha az irodalom médiumára játszanának rá ezek az elemek). Tímár leveticzi kastélyában, mikor megkapja a bécsi, illetve szerb kormánytól a levelet, melyekben közlik vele, hogy bérbe adják 90 évre a szigetet, van egy olyan jelenet, amelyben a kamera végig mutatja, ahogy visszaveszi hajóbiztos korabeli ruháit. A film nem hiába szán figyelmet ennek az apró, jelentéktelennek tűnő momentumnak a bemutatására, ugyanis az átöltözés szimbolikusan jelentheti Tímár másik énjét, másik életét, mintha a ruha egy másik identitást jelezne, illetve az, hogy szegényes ruhába öltözik, mutatja, hogy Noémi magát az embert fogja szeretni Tímárban, és nem a vagyonát. Tímár lelkiismeretének megszólalását (ti., hogy tolvajnak nevezi magát, amiért egyik nőnek a kincseit, másoknak a szívét lopta el) tükrözi az a kép, hogy a hozzá bújó Noémi szemét letakarja, ő maga az ég felé emeli a fejét és lehunyja szemeit. A dráma is nyilvánvalóan színészi játékkal is kifejezi a főszereplő vívódását, de ott monológ is van, mint a regényben, a film azonban a színészi játékkal helyettesíti a hangzó vagy írott szöveget. Ide tartozik a szájba vett toll és a tintás kéz, ami a házaspár távolságtartását fejezi ki, a közöttük álló gátat, ami nem engedi a férfi érzelmeinek kibontakozását, és ami nem más, mint Tímea hidegsége. Ezt a hideg érzelmentességet erősíti az érzelmeket kizáró vállalkozói munka, a pusztán anyagi érdekeket képviselő üzlet, illetve az áldozatvállalás, ami végképp mártírrá teszi Tímeát. A film sajátos megoldása, eszköze, hogy képes párhuzamosan több szálát is megmutatni, több szereplő történetét bemutatni. A regény ugyanis egy-egy szereplő visszaemlékező elbeszélésén keresztül mutatja meg ezeket a történeteket. A film ebben a vonatkozásban is kronológiai sorrendet érvényesít, hisz mindent a maga történésének idejében ábrázol. A balatoni nyaralóban, ahova Tímár elvonul, a hirtelen felbukkanó Tódor sorra megmutatja a szerzett sebeit, amelyek miatt Tímárt okolja, és közben a film be-bevág egy képsort, ami azt mutatja, hogyan szerezte Tódor az éppen felfedett sebet (például ahogyan a karjába égetik a billogot, amikor gályarabságra ítélik). Tódor felveszi Tímár ruháit, közben a képekből (és főleg Tímár reakcióiból) úgy látszik, meséli, mi történt vele, de nem fontos,

hogy mi megtudjuk, pontosan mit mond, mert mi már láttuk mindazt, ami vele történt és amit megtudott az apjától. Csak a sebek szerzésének jelenete villan be *flashbackszerűen* a hatás fokozásáért (talán ez az egyetlen hely a filmben, ahol visszamenőleg, korábban megtörtént eseményképek tűnnek fel).

Hadd lássuk együttesen azokat a lehetőségeket, azokat a poétikai megoldásokat, amelyeket a film médiuma biztosít a történet számára, amelyek sajátossá teszik a mozgóképi médiumot. Először is ott van a helyszínek gazdagsága, változatossága, amit a színpadi díszlet nem tud kivitelezni. A film képes valódi helyszíneket megmutatni, ahol a történetek valóban játszódnak, illetve lehetővé teszi a helyszínek változását, az utazás ábrázolását, ami a mozgóképek megjelenésének egyik legtöbbször emlegetett vívmánya. Egy másik, ehhez hasonló lehetőség a mozgásábrázolás, melynek több példáját is láttuk *Az aranyemberben* (jármű mozgása: szekér, hajó, üldözés). A film visszaemlékezéseket, flashbackeket is tud hatásosan ábrázolni, ahogy láttuk Tódor billogozása esetén. A film lehetővé teszi több párhuzamos, különböző szereplőkkel történő események bemutatását (a néző látja a Tódorral történő eseményeket is). A filmvásznon a tömegjelenetek ábrázolása is lehetséges, és nem kell attól félni, hogy nem fér fel az összes szereplő a színpadra, mint a színházban (a filmben több embert látunk egyszerre például a Duna partján Tímárék hajóútja közben, a Brazovics ház árverezésekor, a tanácsnál, ahol Brazovics agyvérzést kap). A film végül lehetővé teszi a tempó diktálását a vágások révén, a néző figyelmének irányítását a közeli beállításokkal, és egy bizonyos szereplő szemével való látást (távcsöves jelenet).

A helyszínek és az utazás ábrázolásának vonatkozásában *Az aranyember* film visszakapcsolódik a regényhez, hisz a szerző a könyvben is a természet közeli helyszínek és a dunai út részletes, romantikus leírását nyújtja. A tempó diktálása, illetve a néző tekintetének irányítása, bár nem pont olyan eszközökkel, mint a filmben, de a regényben is lehetséges: a tempót a mondatok hosszúsága, a mozgalmasságot, dinamikusságot kifejező igék használata tudja meghatározni, a közeli beállítás helyett a regény a pontos leírás révén tudja irányítani az olvasó figyelmét. A regény ezen lehetőségei, illetve azok a részek és motívumok, amelyek jelen vannak a filmben, de a drámában nincsenek, illetve a regényben ugyanúgy megtalálhatók, azt mutatják, hogy miközben a filmváltozat szervesen beágyazódik a drámaváltozatba és támaszkodik arra, amikor elrugaszkodik tőle, akkor a regény megoldásait használja.

A film mint „irodalmi esemény”

A korabeli sajtóban megjelenő kritikák és cikkek *Az aranyembert*, az első magyar filmes regényadaptációk egyikét az irodalomba ágyazzák vissza egyrészt azért, mert már itt elindul az a hagyomány, ami az irodalomhoz méri és hasonlítja a filmes adaptációt, másrészt viszont azért, mert ez az adaptáció eleve a színházi életből és a regény drámaaváltozatából nőtt ki. Ráadásul a filmes megoldás rájátszott az irodalmi szerialitás nagy gyakorlatára is, a film egyfajta sorozatként követte az eredeti regény és a dráma szerkezetét.

A 8 Órai Újság *Az aranyember* első részének premierje után így nyilatkozik: „A hangulat véges-végig megkapja a néző lelkét — mintha régi álmok elevenednének meg előttünk, régi álmok egy rég letűnt időből, amelybe oly jóleső ma, visszamenekülni ... Az Uránia nagy filmjének hatalmas sikere ebben a hangulatban gyökeredzik.”⁸³ És valóban, minden lap hatalmas sikerről árulkodik, és elismerő kritikák jelennek meg mindenhol. Már az első részt is „meleg, tüntető ünneplés fogadta”,⁸⁴ ámbar a második részt még szebbnek és érdekesebbnek vélték a korabeli hírlapírók, mivel „Jókai ragyogó meseszövése” ebben a részben „bontakozik ki teljes ékességében”,⁸⁵ és „ebben a II. részben Rajnai Gábor bravúros játéka domborodik ki a maga művészi sokoldalúságával”.⁸⁶ Azonban azok, akik az első két részt látták, azt állapították meg, hogy a harmadik felülmúlja ezeket is.⁸⁷ Több újság is nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy ez nem egy akármilyen film, hanem egy igen színvonalas irodalmi mű megfilmesítése. A Világ egyenesen „irodalmi esemény”-nek nevezi a film bemutatását,⁸⁸ egy másik lap szerint pedig *Az arany ember* megfilmesítése egyike volt a legnehezebb feladatoknak, mert „a látványosságon kívül meg kellett érzékelteni a hangulatok poézisát is”, de ezt is „művészileg” oldotta meg a film.⁸⁹ Ebből is látható, hogy még a sajtóbeli kritikák és értékelések sem tudnak elszakadni az irodalomtól a film tárgyalásakor, s talán a szerint minősítik, hogy a regényhez mérten mit tudott átvinni annak poétikájából.

A film népszerűségét jelzi, hogy a Mozgókép-Otthonban és az Urániában is bemutatták, ami pedig először történt meg a két mozgóképszínház történetében, mert mindkét helyen addig

⁸³ 8 Órai Újság, 1919. január 22. (5. évfolyam, 19. szám), 5.

⁸⁴ Uo., 5.

⁸⁵ Pesti Hírlap, 1919. január 28. (41. évfolyam, 24. szám), 5.

⁸⁶ Uo., 5.

⁸⁷ Pesti Hírlap, 1919. február 4. 5.

⁸⁸ Világ, 1919. január 18. 7.

⁸⁹ 8 Órai Újság, 1919. január 22. (5. évfolyam, 19. szám), 5.

kizárólag csak máshol nem játszott, monopol, azaz exkluzív filmeket mutattak be.⁹⁰ A lap ezt úgy indokolja, hogy bizonyára mindkét mozi számított arra a hatalmas érdeklődésre, amit a film keltett a közönség széles köreiben.⁹¹ Az *aranyember* örök sikerét és filmtörténeti jelentőségét mutatja továbbá, hogy a Jókai-centennárium alkalmából újból mozivászonra került.⁹²

Befejezés

A magyar filmgyártás e vázlatos, tömör felvázolásából és a 20. századi magyar filmtermés egyik legismertebb adaptációjának a teljesség igényét mellőző elemzéséből is körvonalazódik, hogy a film új keletű médiuma a színház és az irodalom hagyományában gyökeredzik, ezen megszokott és ismert médiumok felől és segítségével próbálja legitimizálni és megszerettetni magát, hol bekérezkedve a színházba, hol életre keltve a legnagyobb szerzők alkotásait. A korai némafilm alakulástörténetét figyelve azt is láthatjuk, hogy a színház meg az irodalom nem csak külsőségekben hatott a film médiumára, például a mozik színházhoz hasonló tételrendezésében, vagy a megfilmesítések témájában. Ugyanis a színház és az irodalom átítatta a filmek poétikáját, belső struktúráját is. Láthatjuk, hogy milyen eltérően vélekedtek a filmről, a moziról, főleg megjelenésük első éveiben: voltak, akik csak az alacsonyabb, műveletlen rétegek szórakozási formáját látták benne, de voltak olyanok is (mint Janovics Jenő), akik korán meglátták benne a lehetőségeket, s ezeket kihasználva magasabb művészeti célok megvalósítására alkalmas médiummá fejlesztették a filmet. Az új médiummal szemben való ambivalens viszonyulások a mozgóképek kettős természetére adott válaszként is értelmezhetők: a film egyrészt valami ismerőset, a színházzal és az irodalommal való kapcsolódása révén valami megszokottat nyújtott, de másrészt mégis adott valami nagyon újat, valami ismeretlent, s idegenszerűségében valami fenségest, valami gyönyörködtetően borzongást keltőt.

⁹⁰ *Világ*, 1919. január 18, 7.

⁹¹ *Uo.*, 7.

⁹² *Színházi élet*, 1925/11, 63.

Felhasznált irodalom:

BALOGH Gyöngyi: *A magyar film születésétől 1945-ig*, Filmkultúra, 1999.
<https://www.filmkultura.hu/regi/1999/articles/essays/balogh.hu.html> (utolsó megtekintés: 2023. 04. 30.)

BALOGH Gyöngyi – ZÁGONI Bálint (szerk.), *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*. Filmtett Egyesület, Magyar Nemzeti Filmarchívum, Kolozsvár, 2009.

BARKÓCZI Janka, *Az aranyember*, Nemzeti Filmintézet Magyarország
<https://filmarchiv.hu/hu/alapfilmek/film/az-aranyember-2> (utolsó megtekintés: 2023. 04. 11.)

BÓCZ Bálint, *Karinthy és a szereplők*. In: *Színházi Élet*, 1914. 3. évfolyam, 22. szám.

ERDEI Lilla: *(Multi)médiumok erőviszonyai a századfordulón. Az Uránia Tudományos Színház ismeretterjesztő előadásai*. Apertúra, 2016. tél. URL:
<https://www.apertura.hu/2016/tel/erdei-multimediumok-eroviszonyai-a-szazadfordulon-az-urania-tudomanyos-szinhaz-ismeretterjeszto-eloadasai/> (utolsó megtekintés: 2023. 04. 26.)

FÜZI Izabella: „*Filmet írni*”: *Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei*. Apertúra, 2020. tél. URL:
<https://www.apertura.hu/2020/tel/fuzi-filmet-irni-karinthy-es-molnar-ferenc-kinemaszkeccsei/> (utolsó megtekintés: 2023.04.30.)

FÜZI Izabella: *Néző és közönség – Mozitörténeti vázlat*. Apertúra, 2018. tavasz. URL:
<https://www.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/> (utolsó megtekintés: 2023.04.30.)

JORDÁKY Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története 1903-1930*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1980.

KÁPOLNÁSI Zsolt, *A kolozsvári mozhálózat kiépülése (1896 – 1918)*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A mozisátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és mozizás történetéből*. Iskolai Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021.

KOLTA Magdolna, *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2003.

KUPÁN Árpád, *Nagyváradi filmes kezdeményezések az első világháború előtt*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A mozisátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és mozizás történetéből*. Iskolai Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021.

MAGYAR Róza, *Citizen Timár, az arany ember*, Filmkultúra, 1987/10.

PUSKEL Péter, *Moziláz Aradon*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A mozisátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és mozizás történetéből*. Iskolai Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021, 62 – 71.

SEBESTYÉN Kálmán, *A filmvetítések kezdete Tordán*. In: (FERENCZI Szilárd – ZÁGONI Bálint szerk.) *A mozisátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és mozizás történetéből*. Iskolai Alapítvány kiadó, Filmtett egyesület, Kolozsvár, 2021.

SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevúk a 19. században*. Arany, Kemény, Jókai & Co. Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2008.

SZALISZNYÓ Lilla, *Textológiai és filológiai megfontolások Jókai Mór regényadaptációinak (újra)értelmezése kapcsán – Az arany ember példája*. Irodalomtörténeti Közlemények (ItK) 125 (2021).

TOLNAI Vilmos, A „Képmutogató” eredete. In: *Ethnographia*, 32. évf. 1921, 109 – 113.

Sajtóforrások

8 Órai Újság, Budapest

Az Újság, Budapest

Budapesti Hírlap, Budapest

Ellenőr, Kolozsvár

Fővárosi Lapok, Budapest

Kolozsvár, Kolozsvár

Pesti Napló, Budapest

Pesti Hírlap, Budapest

Színházi Élet, Budapest

Vasárnapi Újság, Budapest

Világ, Budapest