

## A PRIMITÍV KIFEJEZÉSMÓDTÓL, AZ INTÉZMÉNYES REPRESENTÁCIÓS FORMÁKIG

### Előítéletek, közhelyek a korai moziról:

1. A természet mozgását utánozza - „lefilmezett színház”
2. Lumière-Méliès szembeállítása, mint a dokumentum és a fikció műfajainak ősi ellentéte
3. A korai filmek a mai narratív műfajok kezdetleges változatai (anomáliák), illetve apró lépésekkel járulnak hozzá ehhez.

- A 80-as években jelenik meg Kristin Thompson és David Borwell filmtörténete, a stílust, a film formát helyezik előtérbe, ennek a történetiségét vizsgálják. Figyelmüket **nem annyira a film technikai-lingvisztikai elemek, a filmnyelv kialakulására** összpontosítják, inkább arra a módra, ahogy ezek az elemek egy funkciójukat összehangoló **stilisztikai rendszert alkotnak**. És azt, hogy ez a filmtörténet során hogyan változik.

Az ők módszerükhöz hasonlít, csak a stilisztikai rendszer helyett **a reprezentációs módozat** terminust használja **pl. Noël Burch: *Life to Those Shadows*** c. munkájában.

A Burch által felvetett kérdés: **miként tekintünk a klasszikus elbeszélésmód kialakulása előtti periódusra?** (Ez kb. 1917-re tehető, - ezzel sok filmtörténész egyet ért.)

A korai filmeket és a klasszikus filmig tartó átmenetet tanulmányozza – a fikciós filmeket, nem aktualitásfilmeket!!!!

Egyszerűen csak egy átmeneti korszak volt ez, amelynek jellemzőit az eltérő irányba mutató kísérletezések határozták meg? Vagyis az olyan egymásnak ellentmondó külső hatások, mint a különböző tömegszórakoztatási eszközök, a nézők elvárásai egyfelől, másfelől a polgári értékrend termékei lettek volna a korai filmek?

Vagy egy önálló reprezentációs módnak kell tekinteni, melynek megvolt a saját belső logikája? **Noël Burch ez utóbbi mellett érvel.**

### IRM – Intézményes Reprezentációs Mód 1917-től

- **A kettő közti időszak: az átmeneti időszak.**

### PRM – Primitív Reprezentációs Mód 1906/7

### Milyen jellemzői voltak a primitív kifejezésmódnak?

Felsorolom, hogy **a képszerkesztés és a történetvezetés** milyen aspektusairól beszéltünk órán:

- **a kamera pozíciója:** milyen kameraállás? (statikus, rögzített, vízszintes gépállás) Milyen a kamera és a háttér viszonya? (a kamera tengelye merőleges a háttérre – később, az átmeneti korszakra jellemzőek az átlók, amelyek növelik a perspektivikus hatást)
- a kamerahasználat következményeként **a megmutatott tér jellemzői:** uralkodó plánfajta a totál, a képkeretben látható tér egy zárt tér (önmagában zárt plánok ezek), a képen kívüli térre nincs utalás a korai filmekben (a korabeli nézők számára nem volt egyértelmű, hogy mi történik azzal a szereplővel, aki képkereten kívülre kerül, aki elhagyja a képkeretet, olyan mintha eltűnne. Éppen ezért a képkeretből való ki-be közlekedés képkereten belülről **motivált** cselekedet: ált. ajtókon keresztül közlekednek, vagy a mágus eltünteti őket a trükkfilmekben). A több helyszínen zajló cselekvést egy képkereten belül sűrítik a tér felszeletelésével: egy fal vagy ajtó által ketté osztott tér pl. *As in a Looking Glass*, 1903, Biograph

[http://www.youtube.com/watch?v=z\\_ft5Rv1\\_zI](http://www.youtube.com/watch?v=z_ft5Rv1_zI). Vagy egymásrafényképezéssel: telefonbeszélgetések, álomjelenetek, látomások pl. *Uncle Josh Nightmare*, Edison, 1900, <http://www.youtube.com/watch?v=KkSqKmUhZH8>.

- A színészek mozgása a térben: a kép háttérében mozognak, a mozgás iránya horizontális, a kamera irányába történő elmozdulás nem megengedett. Ált. a kamerával szembe helyezkednek el.
- A felsorolt jellemzők együttesen egyfajta **vizuális laposságot** hoznak létre. (A profilmikus tér egy kis szeletében zajlik a cselekmény, a tér mélységet nem aknázzák ki). Sőt még a díszletek is akadályozzák ezt a hatást: **a színtér felosztható egy valós játéktérre és egy illuzórikus háttérre** (festett díszletek és valós 3 dimenziós tárgyak kombinációja). A háttér, a kép mélysége nem bejárható, belakható, csak egy valós tér illúzióját teremti meg. Pl. *The Messenger Boy's Mistake*, Edison, 1903 <http://www.youtube.com/watch?v=RLQSC7-uSAc>. Nem kitapinthatóak a látható tárgyak, a képkeret minden szegletét nem lehet bejárni, használni – **nem haptikus a tér**. Későbbi filmekben gyakran vannak olyan jelenetek, ahol a szereplők a látható tér minden szeletét, minden irányba bejárják, mintha a korai filmek illuzórikus háttérének szokását cáfolnák.
- A képek fentebb említett jellemzői miatt is szokás ezeket a jeleneteket **tablónak** nevezni: tableau vivant (élőképek színpadi hagyománya).
- Ehhez a vizuális lapossághoz kapcsolódik még a korai filmek ún. színpadiassága – a tér **proscénium jellege**.
- Hogyan pozícionálja a nézőt ez a képi stílus? **Zsöllye nézőpont**. Mintha egy nézőtéren ülnénk, rögzített pozíció, akár csak egy ülés a nézőtéren, ahova a színházjegyünk szól. Azonban ez mégis más a színházban üléstől annyiban különbözik, hogy ez egy előnyös, ideális nézőpont, ahonnan az események a legjobban láthatók, a legkönnyebben befogadhatók, míg a színházban minden székben picit másként látni a színteret.
- **a személy, (klasszikus perszóna) hiánya**: Többnyire totálokat használnak, a szereplőket csak nagyon távolról látjuk, jelenlétük a vásznon csak testi értelemben vett jelenlét, csak gesztusaikkal kommunikálnak. Az emberi jelenlét lényegi hordozói: az arc mimikája és főleg a hang hiányzik. Ebben a korszakban nincsenek sztárok, Burch szerint azért, mert nem látható az arcuk, nem individualizálhatók. (Éppen ezért játszhattak férfiak is női szerepeket, vagy egy színész egyszerre több szerepben is látható volt, de az arc látványa miatt nem lepleződik le pl. *A nagy vonatrablás* (Edwin S. Porter, 1903).
- A megvilágítás homogén, semleges, nem tagolja teret, nem emel ki tárgyakat, figurákat.
- **A befejezés története a moziban**: Lumière-iskola: a filmnek akkor volt vége, amikor a filmtekeretsnek Az aktualitások: a képek jelentéséhez az is hozzátartozott, hogy a lefilmezett esemény a filmezés előtt elkezdődött és az után is folytatódott. A nézőt az eseményen kívül hagyó elbeszélés. *A megöntözött öntöző*: egy büntetéssel zárul, a játékos, ártatlan agressziók. Honnan származott ez a büntető befejezés? A cirkusból: ahol a bohócot a műsor zárásaként fenéken billentik.
- **Az emblematikus kép**: a film elején és végén, bemutatja a szereplőket, összefoglalja a film mondanivalóját, a tanulságot Pl. a hősnő mosolygó arca
- **Az emblematikus beállítás**: a megmutatás eszköze volt és a narratíván kívüli dimenzióhoz tartozott: később megmaradt az IRM-ben is, pl. a happy endek csókjelenete, vagy maga az az elgondolás, hogy van egy tanulság, amit egy film megtekintése után le lehet vonni

**A „primitív kívüliség”,** externalitás tapasztalata: a zeneszerző, a felolvasó vagy mesélő jelenléte a vetítőtermekben

- a történetek és a szereplők a nézőközönség számára ismertek, illetve ezekhez az információkhoz vetítés közben jutottak hozzá

A Passió-történetet feldolgozó filmek: a megjelenő képek ugyan egy narratíva apropóján jelennek meg, a történet azonban nem filmes eszközökkel, **hanem külső narrációs eszközökkel** jelenik meg.

1905-ig a tablóknak címet adtak, ezt 1905 után olyan inzertek váltják fel, amelyek összefoglalják a következő tablón látható eseményeket. De a narratíva még mindig a filmbeli világon kívül van, az inzertek használata tulajdonképpen a kikiáltó, a mesélő showmant helyettesíti. Ez sokáig akadályt jelent a lineáris narratíva kialakulásában.

Az elbeszélés képen kívül történő előadása csakis komoly témák esetében történt meg: bibliai történetek, irodalmi művek, színdarabok adaptációjakor.

Nem volt jellemző a trükkfilmekre vagy a burleszkekre, ami alatt a burzsoá felolvasó „szavak nélkül maradt”. Ezek inkább szokványos történetek voltak, egyfajta rituálék.

### **Hogyan történik meg az átmenet az IRM-ba?**

**Milyen a beállítások egymás mellé kapcsolása az átmeneti korszakban?** - a tabló vagy önmagában zárt plán dominanciája, ennek az összetettebb változata, amikor több tabló egymásutániségéből szerkesztenek meg egy történetet, ennek létrejön egy későbbi változata, amikor megjelennek a két oldalról egymáshoz kötött plánok

- a bipoláris struktúra (kezdet-vég) helyett tripoláris struktúrát alkalmaznak: kezdet – folytatás – vég

- fokozatosan linearizálódik a film

### **A térábrázolás**

- frontális felvétel helyett a cselekvés terében elhelyezkedő gazdagabb szempontrendszernek alkalmazása

- vízszintes gépállás (az optikai tengely vízszintes a tárgyhoz képest)

- a totál dominanciája (a totál – ebben a korban egy olyan beállítás, amely egy meghatározott jelenet összes szereplőit vagy egy teljes díszletkomplexumot foglal keretbe).

### **A plagizálás és másolás**

Egy film gyakorlatilag mindenkié volt. Lemásolták a felvételeket, illetve újraforgattak egy sikeres témát.

### **Miben áll ez a primitív másság?**

Mi a közös a szerteágazó irányzatokban?

A primitív másságnak van egy sajátos poétikája, egy sajátos minősége, éppen emiatt nem elégséges a 19. század végi népszerű, tömegszórakoztatási műfajok hatására hivatkozni, vagy mint bizonyos utólag kialakult fejlődési irányzatok előfutáiraiként kezelni őket, mint a klasszikus elbeszélő film, vagy biz. avantgárd irányzatok.

Primitív ≠ kezdetleges. Úgy kell elképzelni mint a naiv művészetet.

És ennek a kornak is meg vannak a kis mesterművei, amelyek sűrítményei ennek a primitív másságnak: *Utazás a Holdra*, *A züllés útján*.

### **Más vetített filmek ezen az órán:**

*Why Mrs. Jones Got a Divorce*, Edison, 1900

*Subub Surprises the Burglar*, Edison, 1903

*Little Mischief*, Edison, 1898/90

*Egy gyilkosság története* (Ferdinand Zecca, 1901)

*Utazás a Holdra* (Georges Méliès, 1902)

*Smashing Pumpkins: Tonight, tonight*

*A züllés útján* (Urban Gad, 1910, a főszerepben Asta Nielsen)