

## „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei

### Absztrakt

A tanulmány első része egy olyan filmtörténeti kontextust vázol, melyben a 1910-es évek eleji kinemaszkeccsek, ezen belül Molnár és Karinthy korai szkeccsei, mint a legkorábbi fennmaradt magyar forgatókönyvek elemezhetővé válnak. A második része azt vizsgálja, hogy a szkeccs *mint írás* hogyan valósítja meg film és színház munkamegosztását, milyen nyelvi aktusok felelősek a két médium hatásainak létrehozásáért, hogyan jelezhető a médiumok határa; hogyan alapozza meg és milyen használatokkal bővíti a szkeccs a fikciós mozgókép fogalmát, s ez hogyan kapcsolható össze a színházban meghonosodott korábbi drámatechnikákkal.

### Szerző

Füzi Izabella 1976-ban született Kézdivásárhelyen. A Szegedi Tudományegyetem *Elmélet és interpretáció* programján szerzett doktori fokozatot irodalomtudományból. Jelenleg az SZTE Bölcsészettudományi Karán működő Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék oktatója. Az *Apertúra* ([www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)) alapító felelős szerkesztője. Kutatásai a filmi és irodalmi történetmondás komparatív vizsgálatára, a retorika nyelvfilozófiai megközelítésére, a medialitás, a nézői szubjektum megalkotottságának filmelméleti kérdéseire, a vizuális tömegkultúra történeti vizsgálatára terjednek ki. Ilyen tárgyú írásai tanulmánykötetekben és szakfolyóiratokban (*Literatura, Alföld, Holmi, Helikon, Metropolis, Apertúra*) jelentek meg. Társszerzője a *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* (Szeged, 2006) című munkának. Önálló kötete (*Retorika, nyelv, elmélet*. Szeged, JATEPress) 2009-ben jelent meg. Számos könyv és szöveggyűjtemény (*Retorikai füzetek, Apertúra Könyvek*) szerkesztője.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.10>

## „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei

*Balogh Gyöngyinek*

### 1. Filmet írni

1940-ben megjelent tanulmányában Balázs Béla bejelenti egy új műfaj, a „filmszcenárium” megszületését, és egy rá jellemző bravúros gondolatmenet végén a következőképpen összegez: „a scenárium irodalom, és a film annak egyik előadási módja lesz”.<sup>[1]</sup> Az argumentum a médiumspecifikus modernista esztétikák alapelvei mentén nehezen feloldható ellentmondásra épül: az új típusú, a hangosfilmmel lehetővé vált forgatókönyvet egyfelől önálló irodalmi alkotásnak tekinti („magában zárt, különálló, teljes irodalmi mű: sajátos, irodalmi műfaj”), másfelől alárendeli azt a film törvényeinek. A forgatókönyv tehát egy olyan műfaj, amelynek célját, formáját a sajátjától különböző médium határozza meg. A forgatókönyv Balázs szerint hasonló történeti funkciót tölt be a film történetében, mint a dráma a színház történetében. Ahogyan a drámai szöveg jóval a színház megjelenése után átvette a színház felett az irányítást, ugyanúgy a forgatókönyvnek is jelentős szerepet szán a film történetében. Balázs előrejelzése azonban, miszerint a forgatókönyv vezető szerepet fog betölteni a filmgyártásban és -befogadásban, nem igazán valósult meg, legalábbis a 20. századi játékfilmgyártás domináns gyakorlatát tekintve: a filmírókat nem tekintették önálló alkotóknak (filmelméleti kifejezéssel szerzőnek), a nagyközönség csak kivételes esetben olvasott forgatókönyveket, és nem úgy néztünk filmet, hogy azok miképpen adják elő a forgatókönyvet; az egy és ugyanazon forgatókönyv különböző megfilmesítésének összehasonlítására sem akadt túl sok példa.<sup>[2]</sup>

Bár a forgatókönyvírókat nem tekintjük filmszerzőknek abban az értelemben, ahogyan Balázs gondolta (egyik példája a Beethoven által lejegyzett szimfónia, mely „csak” partitúraként szolgál az előadáshoz, mégis önálló alkotásnak vesszük), nincs okunk azt feltételezni, hogy a forgatókönyv írott jellege, eltérő médiuma, formátuma, műfaja ne lenne hatással a filmfogalom, ezen belül a játékfilm alakulására. A filmötlet legtöbbször szavak formájában ölt formát, ráadásul a forgatókönyv hozza létre a mű identitását, koncepcióját már akkor, amikor még egy kockát sem forgattak le belőle. A forgatókönyv biztosítja a munkamegosztásban dolgozó filmes munkások közti kommunikációt, a közös munka alapja – még akkor is, ha az alkotás folyamán változik, átíródik. Itt megvalósul az, ahogy Balázs látja a forgatókönyvet általában, számukra a film tényleg nem más, mint a forgatókönyv előadása vagy megvalósítása. Nem utolsó sorban a forgatókönyv

alapján lehet felügyeletet gyakorolni a tervezett, készülő vagy már elkészült film felett, például cenzurális vagy finansziális-tervezési szempontból.

Mennyiben határozza meg a film alakulástörténetét a forgatókönyv írottága, mediális hibriditása, vagyis az, hogy egy másik médiumot „intencionál” (Balázs kifejezése)? A színházi analógiánál maradva: az írás a színház történetének két fontos időszakában is nagy hatást gyakorolt a színházra. Arisztotelész *Poétikája* azt a színháztörténeti pillanatot kanonizálja, amikor az addig szóbeli hagyományokon keresztül terjedő színházi gyakorlatot kiegészíti egy új előkészítési és archiválási lehetőség: az írásban lejegyzett drámai szövegek, melyek a mítoszt különféleképpen dolgozzák fel, s e változatok az írás tároló képességénél fogva összehasonlíthatókká és egymás viszonylatában megítélhetőkké válnak. Ezáltal a műalkotás megítélésének egyik lényegi tényezője Arisztotelésznél a történetnek a történésekből való összerakása, vagyis a kollektív mítosznak a drámaszerző általi alakítása. A másik fontos időszak a Shakespeare-korabeli színház, amikor a nyomtatás elterjedése által a dráma irodalomként is kanonizálódik: a drámák olvasható művekként nyomtatásban is megjelennek, a drámaíró irodalmi szerzővé válik. [3]

Még inkább, mint a dráma esetében, melynek befogadója a 17. század óta már nemcsak a néző-, hanem az olvasóközönség is, a forgatókönyvet sajátos átmenetiség jellemzi: irodalmi eszközökkel, de filmben gondolkodik, mint alkalmazott alkotás önmagán túlra mutat. Balázs szerint azonban csak akkor válik irodalmi műfajjá, ha nem veszíti el önállóságát, amennyiben „magában zárt, különálló, teljes irodalmi műként” olvassuk. [4] Ez lehetővé teszi, hogy a forgatókönyvet önnön jogán az invenció és az alkotás ismérvei mentén ítéljük meg, mint ami egyfajta dialóguspartnere az elkészült filmnek, s nem alárendeltje annak. Balázs forgatókönyv-konceptiója nem vált dominánssá; ehelyett a forgatókönyvnek egyfajta „ipari” koncepciója honosodott meg – jóval Balázs írásának közreadása előtt –, mely azt a „kulturális termelésben” a „tervrajz” szerepére korlátozta.

Hevesy Iván 1928-as *Hogyan kell szcenáriumot írni?* című írásában [5] pontosan rögzíti a filmírásnak ezt az ipari szemléletét:

egy átlagos hosszúságú filmdarab körülbelül 2000 méter, lejátszási ideje pedig, normális és nem úgynevezett vasárnapi sebességgel forgatva, egy óra és negyven perc. Ebből könnyen kiszámítható, hogy egy méteres filmszalag lejátszási ideje három másodperc. Egy kétezer méteres filmdarab viszont ma már, amikor a modern filmrendezés arra törekszik, hogy a történetet minél rövidebb részekre bontsa szét, négy-ötszáz vagy még több jelenetből áll. [A Hevesy által használt „jelenet” kifejezés a mai terminológiában a beállítást jelenti.] És így egy jelenetre, alig jut több három méternél, tehát kilenc másodpercnél. Ezeket az adatokat minden szcenáriumírónak ismernie kell, hogy munkája közben elképzelhesse egy-egy jelenet időtartamát, átszámítsa azt méterekre, és így az egész darab hosszúságát legalább hozzávetőlegesen kiszámítsa. [6]

A technikai forgatókönyv szegmentációja mintegy előírja a „kilenc másodperces” egységekben

való gondolkodást (vagy ahogyan ma számítják, 1 oldal = 1 perc a filmidőben), ami a forgatókönyvírói gyakorlatot egy rögzített, a klasszikus kontinuitáson alapuló filmfelfogásból visszafelé araszoló mechanikus fordítások sorozatává redukálja. A szinopszis, a treatment, az irodalmi, majd a technikai forgatókönyv általánosan követett dramaturgiai receptek alapján készülnek és kerülnek megítélésre az ipari tervezésben.

Az 1920-as évekre a forgatókönyvírás nagyrészt professzionalizálódott, különösen a stúdiógyártás körülményei között. Néhány filmtörténész arra a következtetésre jutott, hogy a futószalagszerű filmgyártás éppen az erősen uniformizált, formalizált, sablonokba szorított forgatókönyvírás eredményeképpen honosodott meg. [7] Ezt a filmipari kontextust, vagyis a munkamegosztáson alapuló ipari munkaszervezést, a terjedelemben és technikában mint szervesen formában, valamint a közönségcsalogató látványosságokban gondolkodó filmes munkásokat Karinthy számos írása parodizálja. [8]

Balázs szerint a filmírónak nem technikai forgatókönyvet (az ő szóhasználatában: „rendező-scenáriumot”) kell írnia, hiszen a cselekmény technikai-optikai analízise a rendező feladata. A filmszerzőnek az irodalom eszközeivel (nem képi leírásokkal: „a metaforák elpárolognak a kamera előtt, a scenarista belső kamerája előtt is”, hanem a cselekvések megjelenítéseivel) kell mintegy a film imagináriusát létrehoznia a jelenetek montírozásával, az időtávlat meghatározásával. Miközben a láthatatlan láthatóvá tételén munkálkodik, mindvégig az irodalmi forma, az írás keretein belül marad, mely nem a nagyobb mű alkatrésze vagy instrukciója, netán ipari hulladéka, hanem a sajátosan filmszerű képzelet írásban történő színrevitele.

1965-ös írásában Pasolini viszi tovább Balázs gondolatait a forgatókönyvről. [9] Pasolini szerint a forgatókönyv „autonóm”, de nem irodalmi mű, mivel két művészet, két nyelv, kétféle gondolkodás jellegzetességeiből építkezik. A forgatókönyv sajátos narratív technikáját a készülő filmre való utalásai határozzák meg. Az olvasó két különböző utat jár be, a forgatókönyvet egyszerre olvassa írott szöveggént és filmként. Pasolini a versszöveg példáján keresztül világítja meg a forgatókönyv kétlakosságából adódó komplexitását: versolvasás közben – még ha nem is olvasunk hangosan – el kell képzelnünk az írott szöveg szóbeli hangzását. A vers mint írott szöveg a szóbeli tagolás (rím, ritmus, hangszín) nyomait viseli magán. A jel egy másik „nyelv” (a hangzósság) jelére mutat, és ez a kitérő – mintha ugyanazt a szöveget két eltérő nyelven olvasnánk – intenzívebbé teszi az értelmezői munkát. Ugyanígy a forgatókönyv szóbeli, írásbeli és vizuális jeleken keresztül kommunikál; még pontosabban Pasolini szerint egy és ugyanazon jel „egyidőben tartozik két különböző struktúrájú nyelvhez”. [10]

Pasolini ragaszkodik ahhoz, hogy a forgatókönyv a nyelvek közti fordítást nem egy rögzíthető struktúra kereteibe zárja, hanem egy olyan fordítási folyamatról van szó, amely „dinamikus”, „mozgó feszültséget” teremt. A forgatókönyv nem az írott szövegtől a film felé vezető út, hanem inkább egy oda-vissza mozgás, mely tele van drámaisággal <sup>[11]</sup> és „kettős ugrásokkal”. Mindebből az is levezethető, miért gondolja Balázs és Pasolini fontosnak azt, hogy a forgatókönyv „autonóm” kell hogy legyen, mint ami nem oldódik fel az elkészült, beteljesült filmben mint annak céloka.

Ha még egy lépéssel továbblépünk Balázs és Pasolini felvetéseitől, és érvényesítjük azt a kitétel, hogy a forgatókönyv és a film nem úgy viszonyul egymáshoz, mint a vázlat és a kész mű, akkor azt is mondhatnánk, hogy a kész film mint a forgatókönyv egyik tárgyiasult transzformációja őrzi a forgatókönyv nyomát. Tehát amikor filmet nézünk, akaratlanul, a magunk által rekonstruált forgatókönyvet is olvassuk. Azok a műveletek, melyeket filmnézés közben végzünk (tagolás, összerakás, strukturálás, kitalálás, elképzelés, kiegészítés), valójában a forgatókönyvírás meghatározó műveletei is egyben. Ha a filmet nem zárt alkotásnak tekintjük, akkor azt is feltételezhetjük, hogy a forgatókönyv által kezdeményezett olvasói-nézői vizualizálás és kiegészítés műveleteit a film nem lezárja, hanem megnyitja. Az elkészült film is „üres helyeket” <sup>[12]</sup> hagy, elképzeltet, tehát a film forgatókönyvszerűsége nem más, mint az írás nyoma a filmben.

Az paradox helyzet áll fenn, hogy az a filmes korpusz, melyet ebben a tanulmányban vizsgálók, szinte maradéktalanul elveszett. A kinemaszkeccsek – mint az élő színpadi előadás szóbeli, vizuális, írott és az azzal váltakozó mozgóképi vetítés kinematikus jeleit – a fennmaradt nyomokból kell rekonstruálni. Az írott szövegek és az állóképek időtállóbb, tartósabb nyomokat hagytak, tehát a rekonstrukció fő forrása az írott szövegek lesznek. A médiaarcheológiai <sup>[13]</sup> kutatás egyik gyakori eljárása éppen az ilyen típusú rekonstrukció. A feledésbe merült technikák, mediális zsákutca feltárása napvilágra hozza azt az állandó kísérletezési folyamatot, mely rámutat a médiumok sokféle elképzelésére, használati lehetőségére és azokra a társadalmi motívumokra vagy éppen véletlenekre, amelyek miatt egy-egy ilyen technika, használat dominánssá válik, és mintegy kisajátítja a sok irányba szétfutó mediális képzeletet.

A kinemaszkeccsek a magyar filmtörténetírás olcsó fércműveknek tartotta (a szkeccs egyik jelentése szerint 'skicc', 'vázlat'). <sup>[14]</sup> A kinemaszkeccs történeti példájának relevanciája a forgatókönyvírás tanulmányozására nézve az, hogy ez az első műfaj, amely többszörösen (írás – mozgókép – színház) belakja, bejárja azt a médiumok közti teret, a médiumköziséget, amelyet a forgatókönyv is megtestesít azzal, hogy az írás benne a médiumváltás alakzatává válik, amely programszerűen maga után vonja a médiumok közti fordítási lehetőséget. Mielőtt azonban a kinemaszkeccsre rátérnénk, érdemes rámutatni a korai forgatókönyvek sajátos történeti kontextusaira.

## 2. A korai forgatókönyvek

Mikor vált az írás a film előképévé, miért volt szükség forgatókönyvre, milyen formái, típusai

voltak, és hogyan vált dominánssá a kötött forma? Az írásnak nemcsak a filmkészítés során volt szerepe, hanem a befogadásban is. A korai írott anyagok azonosításakor az első feladat elkülöníteni azokat a szövegeket, melyek megelőzték a film forgatását, azoktól, melyeket reklámcéllal katalógusokban vagy más felületeken tettek közzé. Az írott szöveg megjelent a feliratokban, segítette a filmek megértését, sorvezetőként szolgált a filmmagyarázóknak. A filmhez kapcsolódó és tág értelemben a forgatókönyv szerepét betöltő íráskor elnevezései a korai időben nem rögzültek és nem is voltak egységesek. Az angolban a *photoplay*, *synopsis*, *scenario*, *continuity*, *treatment*, *screenplay*, *shooting script* voltak használatosak különböző időszakokban. Magyar összefüggésben a „szcenárium” kifejezés terjedt el először a 10-es évek elején, de Janovics Jenő a *Tolonc* (Kertész Mihály, 1914) című filmhez írt (Tóth Ede népszínművéből adaptált) forgatókönyvet „filmvázlatként” maradt fenn. <sup>[15]</sup> Sokáig népszerű volt a „filmirodalom” kifejezés, mely vagy az irodalmi szövegekből készült filmadaptációkra, vagy azokra az irodalmi művekre vonatkozott, melyekből filmek készültek. A forgatókönyvíró első megnevezése a filmdramaturg volt, később a scenarista is elterjedt. Ebben a tanulmányban a korai időszakra nézve a „forgatókönyv” kifejezést általánosítva használom minden olyan írásos szövegre, mely a film koncepciójának írásos kidolgozására vonatkozik, még akkor is, ha az nem felel meg a mai szabványoknak.

A korai mozi számára olyan vegyes íráskor is „forgatókönyvként” működhettek, mint például az újságcikk, amely részletesen ismertette egy bokszmérkőzés fordulatait, vagy a színházi előadás számára írt, tablókra és képekre osztott passiójáték. <sup>[16]</sup> Már csak a nyersanyagok pazarlását kiküszöbölendő is logikus lépés volt a filmkészítők részéről, hogy rövid forgatókönyveket készítsenek, idővel a tervezés, a megrendezés, a beállítás a fikciós műfajok ismertetőjegyévé vált. Isabelle Raynald szerint a korai forgatókönyv funkciói közé tartozik, hogy „meghatározza a film szerkesztési módját, az idő és a tér tagolását (lineárisan építkezik-e vagy sem), a narratív nézőpont megszerkesztését, befolyásolja a történetmondás stílusát”. <sup>[17]</sup> Példákat hoz arra, ahogyan a korai forgatókönyvek a nézői szemszöveget érvényesítik, részletezik azokat a módokat, ahogyan a néző a történetet megérti, ugyanakkor számos filmtechnikai eljárást (párhuzamos szerkesztés, montázs, flashback, match cut) is leírnak.

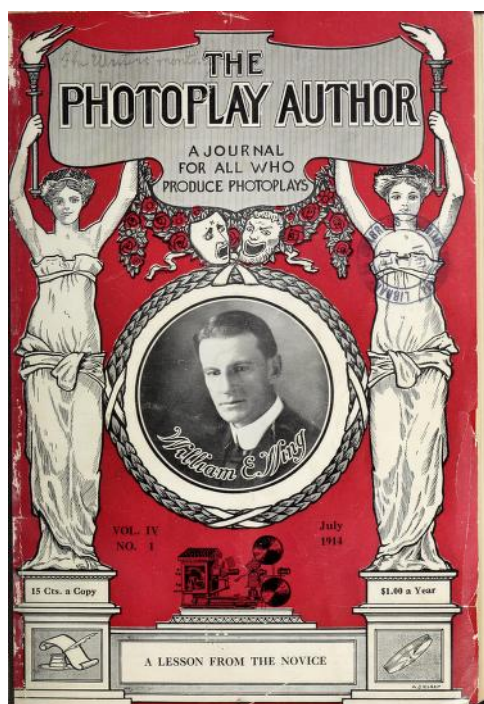
Steven Price a forgatókönyv eredetét a több beállításból álló fikciós filmek elterjedésével <sup>[18]</sup> magyarázza: a hosszabb terjedelmű filmek szükségessé tették az írásban történő megtervezést, a jelenetek összeállítását. Az első ilyen vázlatok tehát az emlékezetben tartást is szolgálták, az írás az ötletek vagy a technikai megvalósítás lejegyzése, rögzítése. Price szerint a másik ok a stúdiók közti konkurenciaharc eredményeképpen kibontakozó szerzői jogi csatározás volt. A korai filmek készítésénél elterjedt gyakorlat a plagizálás: egy sikeres filmet több filmkészítő cég is leforgatott (mondhatnánk, hogy remake-et készített), vagy maguk az eredeti filmkészítők forgatták újra a filmet, mivel az eredeti film kópiái a sok vetítéstől elkoptak (ilyen volt például *A munkaidő vége* [Sortie de l'usine. August és Louis Lumière, 1895], mely több változatban is fennmaradt). A plágiumpererek megerősítették a szerzői jogok védelmét. A stúdiók az utánzással és a másolással szemben a filmek szerzői jogának a bejegyeztetésével védekeztek. A forgatókönyvek szerzői levédetése Polónyi Eszter szerint az arra a kérdésre adott első válaszkísérlet, hogy ki is valójában a

film szerzője. <sup>[19]</sup> Raynauld kutatásai szerint a Gaumont filmgyártó cég 1907 körül három különböző írott formában is bejegyeztette a filmeket a Francia Nemzeti Könyvtárba: előzetes forgatókönyvként, melyből nem feltétlenül készült film, a „filmnek megfelelő” forgatókönyvként (shooting script) és a film elkészülése utáni tartalmi kivonatként, melyet a katalógusokba szántak.

Problémaként merült fel viszont, hogy az Egyesült Államokban 1912-ig nem volt a filmre vonatkozó szerzői jogi kategória, vagyis a filmalkotás nem volt saját jogán elismerve. Ezért a filmeket vagy drámai kompozícióként, vagy fotóként lehetett levédetni, a remake-ektől megvédeni. Ennek köszönhető, hogy a Kongresszusi Könyvtárban a Paper Print Collection nevű gyűjteményben több ezer korai film maradt fenn, fotók formájában papírra nyomtatva, és az is, hogy az első forgatókönyv-kísérletek fennmaradtak.

A szerzői jogi pereskedés az irodalmi adaptációkra is kiterjedt. 1911-ben az amerikai Legfelsőbb Bíróság úgy döntött, hogy egy regény esetében nemcsak a leírt szavakat védi a szerzői jog, hanem a cselekmény mozgóképi, azaz „pantomimikus gesztusok általi reprodukcióját” is, tehát a szavakat nem alkalmazó film megsértheti az írott szövegre vonatkozó szerzői jogokat. Maga a drámai struktúra vált jogilag is védett szerzői alkotássá. Mivel a kiadók perrel fenyegettek, a filmkészítő vállalatok az eredeti történetekhez fordultak, s ebbe a közönséget is bevonták.

A 10-es évek elején az egész estét betöltő filmek növekvő népszerűségével egyre nagyobb szükség lett az eredeti filmtörténet-ötletekre. Az amerikai stúdiók újsághirdetésekből kérték a közönséget szinopszisok vagy kidolgozottabb forgatókönyvek beküldésére, a legsikerültebb darabokat jelentős pénzjutalomban részesítették. Ezt a rövid életű amatőr forgatókönyvírói időszakot, melyet a 10-es évek végén berekesztett a forgatókönyv intézményesülése és professzionalizálódása, Torey Liepa az amatőr forgatókönyvírás kivételes korszakának tekinti. <sup>[20]</sup> Az operatőri vagy rendezői munkával ellentétben, az írás a nagyközönség számára is nyitott, kreatív munka volt, a „produserek” részvételi munkájának nagy részét azonban – akárcsak napjainkban – a stúdiók feltehetően inkább név nélkül hasznosították. A nagy számú amatőr forgatókönyvíró igényeit kielégítendő, megjelentek a forgatókönyv-tankönyvek és -folyóiratok (például: *The Photoplay Author*, 1914-1915). <sup>[21]</sup> Liepa szerint a tankönyvek technikaszemléletét – ahogyan ez ma is történik – valójában a kapuórzás és a kizárólagosság jellemezte, mintsem a nagyobb fokú kreativitás vagy részvétel ösztönzése.



*The Photoplay Author, 1914-1915,  
forgatókönyvíróknak szánt folyóirat (forrás:  
Internet Archive)*

Vizsgáljuk meg az olasz példát, mely közelebb áll mind a magyar forgatókönyvírás kezdetéhez, mind a Balázs által vázolt forgatókönyv-szemlélethez. John P. Welle tanulmánya <sup>[22]</sup> részletes betekintést nyújt az olasz filmkultúra gazdag szöveges hagyományaiba, melynek egyik kitüntető sajátossága az írók jelentős részvétele a filmek készítésében és a filmes diskurzus felvirágoztatásában. Az 1914-es, Gabriele d'Annunzio közreműködésével készült, nagy sikerű *Cabiria* (Giovanne Pastrone), Luigi Pirandello 1915-ben írt filmregénye, a *Forog a film* (Si gira!), a filmes librettók műfajának az elterjedése, a filmek megregényesítése mind hozzájárultak az olasz „filmirodalom” kibontakozásához. 1914-es indításakor az *Odiernismo* folyóirat kifejezetten a filmirodalom népszerűsítését tűzte ki célul. Egyik programadó írásában <sup>[23]</sup> a filmipari használattal ellentétben a forgatókönyvet – Balázshoz hasonlóan – irodalmi műként határozta meg, melyet nemcsak látni, hanem olvasni is kell. A filmnek az irodalmi szövegtől való függését megerősítette, ezzel a filmírót szerzővé avatta. Az európai némafilmkészítésben az írók és az irodalom részvétele nem hangsúlyozható eléggé; ez az elképzelés a 60-as évek forgatókönyvíró-rendező auteurjei által teljesebbé válik majd.

Mindezidáig a magyar némafilmtörténetben az irodalmi szövegeket pusztán forrásokként kezelték, nem vizsgálták mediális beágyazottságukat, sem azt a lehetőséget, hogy ezeket saját jogon, önálló alkotásoknak tekintsék, pedig a korai magyar filmörökség és -kultúra nagy része csak írott formában, szövegeken keresztül férhető hozzá, mivel maguk a filmek jelentős része elveszett. A továbbiakban egy olyan korpuszt veszek szemügyre, melyben a legkorábbi, fennmaradt magyar forgatókönyveknek tekinthető kinemaszkeccsek sikerét éppen a kortárs és nagy népszerűségnek



### 3. A kinemaszkeccs

Karinthy egyik 1935-ös írásában, mintegy Balázs alapító szövegét előrejelezve, a következőképpen fogalmaz az írók szerepéről a filmkészítésben:

Hollywoodi jelentések szerint az »irodalmi filmek« divatja hajnalodik: több Shakespeare-t, Tolsztojt, Dosztojevszkijt, Galsworthy-t filmesítenek meg; sőt elkezdték Dante színjátékának megfilmesítését is. A film gyorsabban szalad, mint az élet – talán még gyorsabban annál is, ahogy a »halottak lovagolnak«. Egy-két év és eleven író is írhat majd filmet. [24]

Az idézet a kanonikus irodalmi művek filmes adaptációjának tendenciáját karikírozza, melynek célja a mozi hajnala óta az irodalom kulturális presztízisének az átörökítése (volt). „Egy-két év és eleven író is írhat majd filmet”, állapítja meg Karinthy szinte keserűen utalva arra – ami a filmben sokáig domináns gyakorlat maradt –, hogy a kortárs irodalom nehezen talál utat a filmvászon felé. Meglepő módon azonban Karinthy itt megfélemedezni látszik a magyar filmtörténet egy-két évtizeddel korábbi időszakáról, amikor ő maga is, több kortárs magyar íróval egyetemben, meglehetősen fontos szerepet töltött be a „filmírásban”.

Az 1910-es évek elején a budapesti mozik közti konkurenciaharc odáig fokozódott, hogy a mozitulajdonosok egyre hosszabb, vegyes műfajú, 10-11 filmből álló, akár három órát is kitevő programot kínáltak. [25] A másik közönségcsalogató stratégia a „több felvonásból álló”, „egész estét betöltő” filmek vetítése volt, melyek jobban lekötötték a közönség figyelmét. [26] A hosszabb filmek mindig nagyobb presztízstek örvendtek, és több bevételt is hoztak. [27] Az egész estés (de legalábbis három-négy felvonásból álló) filmek iránti igény kielégítésére Budapesten (íj. Uher Ödön) és Kolozsváron (Janovics Jenő) is elkezdődik a játékfilmgyártás.

A hosszabb filmek készítése azonban költséges volt, és kezdetben hiányzott az ehhez szükséges szakértelem is. (Janovics a Pathéval működött együtt az első játékfilmjének elkészítésében, miután 1913-ban kiküldte Párizsba Csepregy Ferenc népszínművéből, *A sárga csikóból* átdolgozott, franciára fordított filmszcenáriumát. [28]) Ebben a helyzetben egyfajta kompromisszumos megoldást jelentettek a kinemaszkeccsek, a részben színpadon játszódó, részben mozgóképen vetített darabok. A kinemaszkeccset kezdetben népszerű kortárs írók írták: Molnár Ferenc, Karinthy Frigyes, Harsányi Zsolt, Korcsmáros Nándor, Szomaházy István, Bródy Miksa, Adorján László – nagy részük dramaturgiai, színházi tapasztalattal rendelkezett. Még mielőtt az első magyar forgatókönyvírók [29] munkásságának feltárása és elemzése elkezdődne, érdemes tehát szemügyre vennünk a szkeccsírókat, akik valószínűleg először vállalták azt a feladatot, hogy a saját gyakorlatukban elgondolják és alkalmazzák a filmírás sajátos vonásait. A több száz szkeccs közül, melyeket a 10-es és 20-es évek elején előadtak, [30] a továbbiakban Karinthy és Molnár korai

szkeccsei kerülnek középpontba.

Mindkettőjük filmes munkássága jelentősnek mondható. Karinthy „forgatókönyvírói” tevékenysége kiterjedt a kinemaszkeccsek<sup>[31]</sup>, filmfeliratok (az Apolló Mozi dramaturgjaként) írására,<sup>[32]</sup> majd animációs és játékfilmekhez írt forgatókönyvet (*Egy krajcár története*. Kertész Mihály, 1917), vagy kortárs irodalmi műveket dolgozott át filmre (*A gólyakalifa* [Korda Sándor, 1917], Heltai *Jaguár* című regényéből *A riporterkirály* [Pásztory M. Miklós, 1917], Sztrókay Kálmán novellájából *Mágia* [Korda Sándor, 1917]).<sup>[33]</sup> A legnépszerűbb kortárs író a filmesek között kétségtelenül Molnár volt, akinek művei filmadaptációk forrásszövegeiként szolgáltak nemcsak itthon, hanem külföldön is a hangosfilmkorszakba átívelően.<sup>[34]</sup> A 10-es évek elején két kinemaszkeccs és egy bohózat forgatókönyvét jegyzi.

A kinemaszkeccset részben élő színészek adták elő a színpadon, részben mozgóképen vetítették. A képekre (azaz jelenetekre) osztott darabot felváltva adták elő rögzített, mozgóképi és élő, színházi előadásban. Az 1910-es és 20-as évek elején, amikor a kinemaszkeccsek virágkorukat élték (a 20-as évekbeli népszerűség az alkotók és finanszírozás nélkül maradt magyar filmgyártás helyzetéből adódhatott), a műfajról esztétikai elemzések és intenzív viták alakultak ki a folyóiratok és újságok hasábjain. A cikkek leggyakoribb kérdése a színház és a film viszonyára irányult abban a korszakban, amikor a színház még nagyon is fenyegetettnek érezte a pozícióit a film által. 1927-ben Hevesy egyértelműen negatív ítélete („ostoba torzszülött”, „hatlábú borjú”) jelezte a műfaj lehanyaglását. Az élő színpad és a rögzített mozgókép vegyítését azért utasította el, mert szerinte film és színház nem együttműködnek benne, hanem kioltják, leleplezik egymás hatását.<sup>[35]</sup> A kinemaszkeccset nem lehetett beilleszteni abba a modern esztétikai kánonba, mely a monomediális tiszta művészet ideálját tűzte zászlajára. (Hevesy 1924-es filmesztétikája<sup>[36]</sup> éppen ebben az értelemben tesz kísérletet arra, hogy a film médiumspecifikus fogalmát a társművészetekről leválasztva kikristályosítsa.)

A kinemaszkeccs által színre vitt mediális átmenet vizsgálata helyett a következőkben azt vizsgálom, hogy a szkeccs *mint írás* hogyan valósítja meg film és színház munkamegosztását, milyen nyelvi aktusok felelősek a két médium hatásainak létrehozásáért, hogyan jelezhető a médiumok határa; hogyan alapozza meg és milyen használatokkal bővíti a szkeccs a fikciós mozgókép fogalmát, s ez hogyan kapcsolható össze a színházban meghonosodott korábbi drámatechnikákkal.

A kinemaszkeccsről szóló bőséges elméleti-esztétikai diszkurzus mellett rendelkezésre álló források nem feltétlenül szűkösek, de mivel a kinemaszkeccs nem sokszorosítható alkotás, így csak közvetett forrásokra támaszkodhatunk, amikor ezt a gyakorlatot rekonstruáljuk. A mozgóképi részekből egy pár másodperces töredéken kívül semmi sem maradt fenn. A korabeli újságcikkekben találunk fotókat az előadásokról, mozgóképen rögzített helyszíni felvételeket, hirdetések (szereposztással, alkotókkal, előadások számával). A tárgyi emlékek csoportjába tartoznak a plakátok és a reklámcélú füzetek, pamfletok. A szkeccs koncepcióját illetően kétféle

írással rendelkező anyag állhat rendelkezésre: a sajtóban megjelentetett ismertető-magyarázó szövegek, melyet általában egy névtelen író az előadás megtekintése után jegyzett le, és a szövegkönyv, mely néha tartalmazza mind a színpadi, mind a mozgóképi részeket, máskor ezek nincsenek elkülönítve vagy megnevezve, vagy a mozgóképi rész hiányzik.

#### 4. „Egy önálló drámatechnikai forma”

Hogy mennyire fontos volt az író szerepe a kinemaszkeccsek létrehozásában, az is bizonyítja, hogy a plakátokon csak az író és a zeneszerzőt tüntették fel, az újságcikkek is ritkán említik a mozgóképek készítőit. Már az első megfogalmazások szerint a színház és a mozi egyenrangú szerepet játszik a szkeccsben, <sup>[37]</sup> a szerzőként feltüntetett dráma- és zeneszerző alkotói tevékenysége mind a színházi, mind a mozgóképi részre kiterjedt. A műfaj népszerűsítésében az Apolló Mozit tulajdonló Projektograph részvénytársaság játszott kulcsszerepet: a kinemaszkeccset bevezető francia társulat sikeres vendégszereplése után átalakították az első „udvarképes” (azaz udvari szállítói címmel rendelkező) mozit, kibővítették a zenekari részt, társulatot szerződtettek, és neves íróktól (Molnár Ferenc, Cholnoky Viktor, Pásztor Árpád) rendeltek darabokat. <sup>[38]</sup> A siker nem maradt el, olyannyira, hogy a színházak nyomására, a budapesti rendőrfőkapitány (a mozi működése – mutatványként való besorolása miatt – főkapitányi engedélyhez volt kötve) a szkeccsek bemutatását ideiglenesen betiltotta.



*Az Apolló Mozi (1906-1923), melyet 1912-ben szkeccsek előadására alkalmas variatív alakítanak.*

Miért volt ezeknek a daraboknak elsőprő sikere? A szkeccsek a polgári vígjátéknak a színpadon begyakorolt, tipikus történeteit variálják, melyeknek a középpontjában a házasság áll, ezen belül is a megházasodás vagy a házastársi hűség. <sup>[39]</sup> A sztereotip történetek a commedia dell'artéból és az operettből ismert alapjellemezeket (hősszerelmes, gazdag kérő, naiva, intrikus, fősvény zsidó, stb.) és fordulatokat vonultatják fel. Molnár Ferenc a francia vígjátékok fordításán keresztül sajátítja el a

műfaji konvenciókat, s a szkeccs megjelenésekor már saját darabokkal (1907: *Az ördög*, 1909: *Liliom*, 1910: *A testőr*) is sikert arat. A „sikerdarab” hatásmechanizmusa Kárpáti Tünde szerint, hogy „a néző a kellemes állapotból ne zökkenhessen ki, s hogy mindvégig fenntartsa benne a szerző a jó vég utáni vágyakozást”; további ismérvei a gyenge narratív okozatiság, a humorforrások kiaknázása akár a történet rovására is, a fordulatok önkényessége (a szerző mozgatja a szereplőket), a „happy end dramaturgiai kényszere”.<sup>[40]</sup> A Molnár-darabok visszatérő témája a (színházi) látszat és a valóság közti határ megkérdőjelezése, a szerepek karakteren belüli cserélgetése, ami alapján Veres András bevezeti a „szerepvígjáték” műfaji kategóriát, mely „az élet és a színház szerepeinek és konfliktusainak tükröztetésében”<sup>[41]</sup> ölt formát. Molnár a párbeszéd mestere, kevés instrukcióval dolgozik: a karakterek a párbeszédeken keresztül kapnak életet, viszonyaik a verbális csatározásokon keresztül létesülnek, beszédmódjuk társadalmi háttérükre is rávilágít.<sup>[42]</sup> A kedélyes darabok világát azonban Molnár legsikerültebb darabjaiban megzavarja az a távolságtartó irónia<sup>[43]</sup>, mellyel a drámai narrátor<sup>[44]</sup> nyugtázza a szereplőknek a társadalmi konvenciók, mindennapi hazugságok előtt való meghunyászkodását, és az önreflexív helyzet, mely a szerepjátékot és a színházi szituációt azon kívülre is kiterjeszti.

Hogyan viszik tovább ezt a drámai hagyományt, és mit adnak hozzá a kinemaszkeccsek? Érdemes megvizsgálnunk, miben érzékelték maguk az írók a műfaj újdonságát. Molnár visszafogottan nyilatkozik, a korabeli közhelyeket visszhangozza: „A film a végtelenséget nyitja meg a színház számára, a film jelenti a tökéletes díszletet, a film jelenti a tökéletes és nem változó színészi játékot”; ugyanakkor fenyegetően hozzáteszi, hogy a kinemaszkeccs „ne akarja a drámairodalmat felforgatni, mert azt úgyse tudja”.<sup>[45]</sup> (Ebből kihallható az állásfoglalás is a színház és a mozi konkurens helyzetéről; Molnár ekkoriban már elismert és ünnepelt színházi író.) Karinthy büszke szerzői öntudattal részletezi a szkeccs lehetőségeit:

A műfajt roppant érdekesnek találom és hiszem, hogy nyeresége a magyar irodalomnak; hogy felszabadított egy sereg – egyelőre laza és bártortalan – témát, amiket eddig elvetelt és lebecsült az író, mert nem volt meg a drámai forma, amiben igazolhatta volna magát a téma [...] ennek a műfajnak éppen a témaválasztás a titka: a képzelet folyékony szétömlő elemeit s a valóság kemény ércét kell valahogy új, szerves vegyületté ötvözni [...]  
Kíváncsian fogom figyelni a közönséget: mennyit fog fel abból, amit közölni akartam vele szóban és képen.<sup>[46]</sup>

Karinthy itt a műfaj egyik visszatérő motívumát ragadja meg, vagyis azt, hogy a kinemaszkeccsben a színházi és mozgóképi megjelenítés közti váltást valamilyen ontológiai vagy tudatállapotváltás (valóság vs. álom, örület, képzelet) kíséri. A „valóság kemény ércét” itt Karinthy számára a modern dráma leleplező igazságigénye jelenti, míg „a képzelet folyékony szétömlő elemeit” a film képviseli. Ez elmozdulást jelent attól az értelmezéstől, ahogyan Karinthy legelső filmes írásában a mozgókép funkcióját kijelölte: „egy mozgófényképes masina levehet[i] ami belőlem szimplán érzékelhető valóság: a szín, a forma, a mozdulat; [s így] örökre megmarad mint szín, forma, mozdulat az a lény, aki mint jelenség igazán voltam: objektív dolgok, konkrét igazság, amelyből

csak az öntudat zavaros fikciója hiányzik”.<sup>[47]</sup> Az érzékelhető valóság mozgóképi megrögzítését „az öntudat zavaros”, feltehetően irodalmi forrásokból is táplálkozó fikciója csak megzavarja. Néhány évvel később azonban Karinthy a mozgóképeket ruházza fel képzeleti státusszal, mint ami a fikció segítségével hozzájárulhat az öntudat analíziséhez. Bócz Bálint Karinthy szkeccsének a bírálatában<sup>[48]</sup> pontosítja ezt az összefüggést:

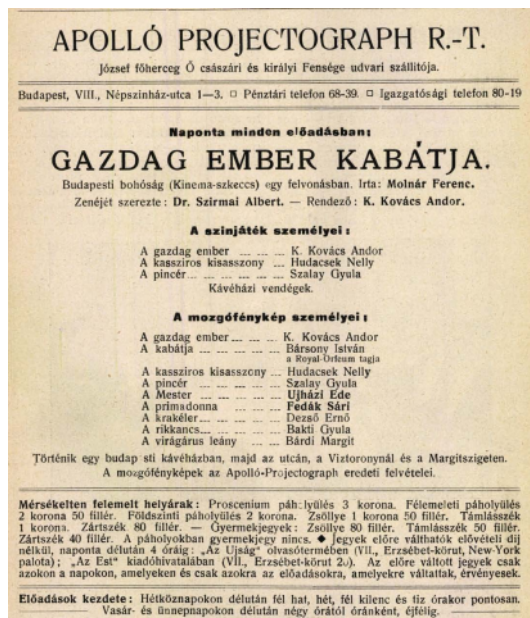
nemcsak mint esemény-szemléltető eszköz [azaz a dráma felvonásközeiben történt események mozgóképi megelevenítése] kapott jelentőséget a vászon az új drámatechnikában, hanem mint egyenesen önálló drámatechnikai forma. A naturalizmus drámatechnikája éppen azon a ponton vált lehetetlenné, hogy *belső* lelki történések szakadatlan *elmondására* volt kényszerítve, és teljesen a nézőre bízta, hogy ezeknek az *elmondott* lelki ügyeknek a rúgóit, formáit, hatásait megkomponálja.

Karinthy éppen ezen a ponton oldotta meg ragyogóan a szkeccsproblémával az új drámatechnika kérdését, mert a film bekapcsolásával teljesen *precíz formában* kiprojiálta a néző elé mindazt, ami az eseményeket mint lelki motor hajtja.<sup>[49]</sup>

A kinemaszkeccs tehát egy írásproblémára ad megoldást: a színházi vígjátékok típuszereplői a belső világuk mozgóképi feltárásával elmélyíthetőek. A pszichológiai okozatiságnak a bevezetése az egész estés narratív filmben is egy új fejleményt hoz a korai mozi általában külső narrációval (ismerős történet, filmmagyarázó jelenléte) bemutatott szereplőihez képest. Az egyénített karakterek a filmnézésben is változást hoznak: a néző a saját pszichikai energiáival táplálja a történet előrehaladását.<sup>[50]</sup> A kinemaszkeccs ezen folyamat egyik első magyar példájának tekinthető.

**A társadalmi tekintet bevezetése a mozgóképbe: a *Gazdag ember kabátja* (1912)**

A *Gazdag ember kabátja* (1912. Írta: Molnár Ferenc. Rendezte: K. Kovács Andor. Zene: Szirmai Albert, 2 színpadi, 1 mozgóképi részben) a legteljesebb mértékben fennmaradt szkeccs: a szöveggönyvet az OSZK-kézirattárában Gajdó Tamás találta meg, és 2005-ben közzétette;<sup>[51]</sup> korabeli újságokban fennmaradt néhány helyszíni felvétel a filmrészekből és egy fotó a színpadi előadásról. Az előadást kísérő füzet tartalmazza a szereposztást, valamint a közreműködők is népszerűsítik az új műfajt. Néhány másodperces filmrészlete a Magyar Nemzeti Színházról készült ismeretterjesztő némafilmben (1928) maradt fenn.



*Gazdag ember kabátja (1912), korabeli hirdetés.*

A három részből álló szkeccs (színpadi-mozgóképi-színpadi) a kávéházi társasági élet szatírája, a társadalmi különbségek humorosan fűszerezett színrevitele úgy, hogy a szimpátia a darab végén a szegényekhez kapcsolódik, a gazdagság pedig lelepleződik mint egy üres burok, melyet pusztán a társadalmi elismerés tesz értékessé. A történetet a korabeli cikk így ismerteti:

A gazdag ember bemegy a kávéházba, ahol nagyon tetszik neki a kasszíros kisasszony. A pincér pedig direkt szerelmes a kasszírnőbe. Mármint a gazdag ember leteszi a kabátját a székre. A pincér fel akarja akasztani, de a gazdag ember nem hagyja:  
– A kabátom éppen olyan vendég, mint én. Külön szék kell neki. Hozzon Kabát úrnak egy pikoló feketét.

Kabát úrnak hozzák a feketét. Közben a gazdag ember elalszik és álmodja a moziképet. Azt álmodja ugyanis, hogy a kabát valójában megelevenedik, sétál az utcán, kimegy a Ligetbe, költekezik az ő pénzéből, bemutatkozik Fedák Sárinak, szóval előkelő életet él, sőt végül a kasszírnőt is elhódítja az orra elől [...] A darab vége természetesen az, hogy a gazdag ember felébred, és álmának tanulságain okulva, részint nem gorombáskodik többet a pincérekkel; részint pedig lemond a kasszírnőről a derék és tisztességes szándékú pincér javára. [52]

Az ismertető a románcos történet fordulataira fókuszál, holott a darabban az egyéni és a közösségi, társadalmi aspektus több szinten is erősen összefonódik. Az első színpadi rész a Molnárnál szokásos verbális konfrontáción keresztül bontja ki a történetet először a kávéházi vendég és a kiszolgáló pincér, majd a gazdag kérő és a szerelmes, de pénztelen pincér viszonyában. A konfliktusok kijátszása a szóbeli összecsapásokban tetőzik, a kölcsönös sértegetések, gúnyolódások mintegy kiprovokálják a típusszereplők cselekvéseit, akik ezzel kilépnek sztereotip szerepeikből. A vidéki milliomos földbirtokos attól tart, hogy ellopják a kabátját, ha a fogásra akasztja (a pincér

szerint a székek a fizető vendégeknek vannak fenntartva); hogy a kabátot maga mellett tarthassa, és a pincérnek visszavágjon, elkezd a pénzzel teletömött zsebű kabát nevében rendelni és inni. A pincér a vígeposzok hangnemében dicséri a kasszírosnő szépségét (Molnár a verbális humor többféle eszközével él: visszájára fordítás, ellentét), s míg alárendelt helyzetében köteles a vendégek utasításait követni, minden alkalmat megragad, hogy a szabályok látszólagos betartása mellett valójában visszaéljen kis, munkaköri fennhatóságával.

Már az első színpadi rész megalapozza a kabát szimbolikus életre keltését: a pincér úgy tromfol rá a gazdag ember „gavalléros” viselkedésére, hogy folyamatosan a kabáthoz beszél („méltóságos kabát úr”), és a gazdag embert a kabát titkárának („tekintetes titkár úr”) nevezi. A társadalmi ranglétrán való besorolás a megszólítás aktusának létesítő és fiktív jellegét hangsúlyozza. A jelenet végére mindannyian részei lesznek ennek a közös játéknak, melytől kölcsönösen azt remélik, hogy általa megleckéztethetik a másikat. A közös játék, melynek elfogadott játékszabálya a kabát fikciós megszemélyesítése, a közös éneklésben tetőzik, ahol újra előadják motivációikat (Kisasszony: „A kis pincért kedvelem, /Jobbról van a szerelem, /Gazdagságban élni jó, /Balról van a millió”). Az éneklés paradox, egyszerre intim és exteriorizált pillanata az efféle daraboknak: a szereplők kitergetik kártyáikat – ahogy Bócz kiemelte: elmondják belső lelki történéseiket –, de onnantól fogva ez már nem a sajátjuk. A kisasszonyt alakító Hudacsek Nelly valószínűleg a közönséghez fordulva énekel (miután a gazdag ember felszólította a társaságot, hogy „cigány” híján, „zenekari kísérettel” énekeljenek), a pincér és a gazdag ember viszont megszólítják, gyözködik őt. A terzett közösen énekelt része a pénz hatalmának szentesítését erősíti meg. Az éneknek ez a használata arra mutat rá, hogy nincs a személyiségnek olyan belső, közölhetetlen része, mozgatórugója, mely közösségileg nem lehetne megbeszélhető, megvitatható – a polgári intimitást áthatja, átvizsgálja a (felügyelő) társadalmi tekintet.

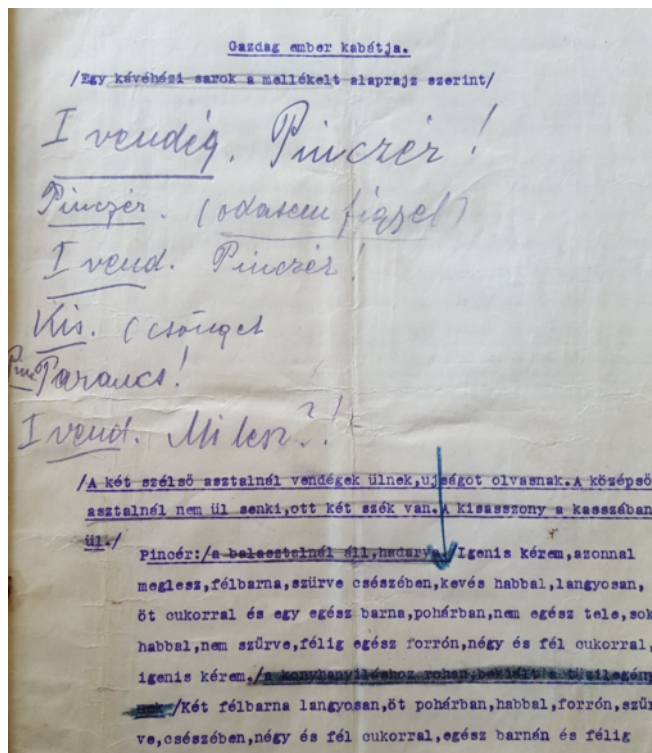
A mozgóképi és a színpadi rész közötti váltást valójában ez a társadalmi aspektus kapcsolja össze. Mielőtt elaludna, a gazdag ember kiszólása előkészíti, magyarázza a mozgókép létjogosultságát és szerepét: „Gazdag ember: [...] ha valami külön ember volnék, megpróbálnám ezt a *gavallér kabátot kivinni az úgynevezett társadalomba*. Micsoda karriert csinálna pár nap alatt! Hogy szaladnának utána az emberek! Hogy tisztelnék! Senki se venné észre, hogy se feje, se lába, senki se venné észre, hogy nincs benne semmi, csak egy csomó ezres bankó.” (saját kiem. F.I.) A sok pezsgőtől a gazdag ember elalszik, az egyre erősödő zenekari zene mellett átkerülünk a vászon terébe.



*Fotó az előadásról (feltehetően az első színpadi rész vége). Forrás:  
Színházi Hét, 1912. március 10.*

Ezen a ponton a jól előkészített mozgóképi rész többféle funkcióval rendelkezik: az álomtartalom megmutatása (a képekre osztott filmi rész feliratainak előtt egy kérdés áll, amely a mozgókép címének is tekinthető: „Mit álmodott a gazdag ember?”), a kabát mozgóképi animálása (a színpadi részben ez verbálisan történik, amikor a gazdag ember elváltoztatott hangon a kabát nevében beszél), egy társadalmi kísérlet, melynek megelőlegezett tanulságát a már lerészegedett(!) gazdag ember a szereplőknek és a közönségnek szánja.





*Az OSZK-ban őrzött, alaposan átjavított szövegkönyv egy részlete. A mozgóképi részben nincsenek javítások.*

A mozgóképi rész öt képre tagolódik, mindegyikhez tartozik felirat és leírás. A feliratok mintegy kivonatszerűen előrejelzik és magyarázzák a történéseket:

*Mit álmodott a gazdag ember?*

1. kép

*A nagyságos kabát úr sétára indul az Erzsébet körúton, majd hogy a feltűnést elkerülje, kocsiba ül, és kihajtat a Stefánia útra. [...]*

2. kép

*A nagyságos kabát úr a korzóra megy sétálni, hallatlan költekezést csap, és lovagias ügybe keveredik egy krakélerrel. [...]*

3. kép

*A nagyságos kabát úr a Wampeticsnél ebédel, ahol előkelő összeköttetéseket szerez, megismerkedik Fedák Sárival és Újházi Edével. [...]*

4. kép

*A nagyságos kabát úr elmegy a kinemaszkeccset megnézni az Apollóba, de akkor már olyan tekintélynek örvend, hogy csak őt ünneplik, a gazdag emberrel nem törődik senki. [...]*

#### 5. kép

*A híres és köztiszteletben álló kabát úr elcsábítja a gazdag embertől Ilona kisasszonyt, amiért méltó büntetésben részesül.*

A jeleneteknek megfeleltethető „képek” váltakozása a helyszínváltáshoz kapcsolódik, egymás mellé rendelésük egyfelől a gyakorító fokozás (a kabát újabb és újabb kalandjai, növekvő népszerűsége) céljából történik; a filmrész másfelől önálló beágyazott történetnek is tekinthető, mely a drámai tetőpont után csattanóval zárul. A dialógusok a filmrészben átadják a helyüket a cselekvéseknek, a forgatókönyvírás ebben az értelemben a cselekvések megtervezése. A jelen idejű igék sorjázása – akárcsak a forgatókönyvek állandó jelen ideje – a kamera rámutató (deiktikus) szerepét (monstráció) emeli ki; ugyanakkor ez az idő a színpad jelenéhez képest inkább pillanatok kivonata. Az igék között a mozgást kifejezőek dominálnak, valamint a gesztikus kommunikációt („jelzik, hogy erősen süt a nap”) és a szereplői reakciókat kifejező igék („csodálkozva emelgetik a kezüket”, „rémülten látja”, stb.). A cselekvések nagy része érkezésekből és távozásokból áll – ez annak is tulajdonítható, hogy a filmben az idő térbeliesül: az időtávlatok a helyszínekhez és a helyszínváltásokhoz kapcsolódnak. <sup>[53]</sup>

Molnár kinemaszkeccsének mozgóképi részében is megtaláljuk a forgatókönyvekre jellemző sajátos narratív technikát, mely annak a bizonyítéka, hogy a szöveg többféle nyelvben gondolkodik. A „képek” leírásában legalább kétféle narratív hang <sup>[54]</sup> jelenik meg: az egyik a fiktív világot írja le a cselekvéseken keresztül (a kabát akciói, a többi szereplő reakciója), a másik a készülő film számára ad utasításokat („Hirtelen változik a kép”; a színészek „jelzik”; a színész kibújik a kabátból); van, amikor a két regiszter egybeesik („csodálkozva emelgetik a kezüket”), és van olyan kiszólás, amely a filmnézőt célozza, egyben burkolt utalás a készülő filmre („látjuk...”).



*Jelfy Gyula felvételei a Gazdag ember kabátja forgatásán. Forrás: Vasárnapi Újság, 1912. március 10.*

Jelfy Gyula valószínűleg a forgatáson készült standfotói, melyeket a *Vasárnapi Újság* 1912. március 10-i számában közölték, arra engednek következtetni, hogy a mozgóképi rész – a korai mozi elbeszélő módjához <sup>[55]</sup> híven – totálokra építkező tablószerű beállításokból állt, melyben a mozgás vizuális attrakciói játszottak fő szerepet. Ugyanezt a funkciót töltötte be a mozgóképi rész az első sikeres magyar filmszkeccs esetében is. A Projectograph által készített *Feleségem hű asszony* ban (1912. Írta: Bródy Miksa és Martos Ferenc. Rendezte: Szentirmay Béla. Zene: Vincze Zsigmond), mely a házastársi hűtlenség nyílt és komikus színrevitele, a mozgóképi résznek – azon túl, hogy előreviszi a történetet – fő attrakciója az a hajszejelenet, melyet egy szaladó szekrénynek a menekülése és üldözése jelent Budapest utcáin. <sup>[56]</sup> Molnár darabja ehhez képest továbbfejleszti és új funkciókkal bővíti a mozgókép szerepét a szkeccsben.

A film egyrészt a gazdag ember álmát jeleníti meg, a belső élet kivetülése: az álom elején a gazdag ember és a többi szereplő is fürdenek a kabát által pénzen vásárolt köztisztelőben – a kabát hasonmásként működik, és szabadjára engedi mindazt, amiben a gazdag ember visszafogottságot mutat. A vágyálom azonban hamar rémálomba fordul, amikor a hasonmás a gazdag ember ellen fordul, így a poentírozó lezárás (a gazdag ember kivégzi a kabát urat) a korai burleszkek önkényes csattanójára (elpáholás) emlékeztet. A vágyteljesítésnél és a hasonmástémánál erősebb azonban a példázatjelleg, amely a szimbolikus tekintet hatalmát és látszólagosságát a mozgóképeken keresztül viszi színre. A mozgóképen felvonultatott előkelő helyek, híres emberek, pesti típusok (virágáruslány, rikkancs, krakéler, sztárművészek), nagyvárosi intézmények (körü, korszó,

Wampetics vendéglő, mozi) hozzájárulnak a társadalmi tekintet mozgóképi megszerkesztéséhez, amikor a kabát nagyságos urat tiszteletre méltó gavallérként ünneplik, de akkor is, amikor rémülve elfordulnak az ürességtől.

A harmadik, színpadi rész az előzőekhez képest didaktikus kóda: a konfliktus megoldását szolgáló fordulatot rögzíti, és a tanulság levonására szolgál. A narratíva szempontjából a mozgóképnek kell hitelesítenie fordulatot, miszerint a gazdag ember lemond a kasszírőről, helyesen cselekszik, mert megtanulta a „leckét”, melyet a kabát adott neki és a „kedves Budapestnek”.

A *Gazdag ember kabátja* filmes része a molnári szerepjáték mozgóképi variációjának tekinthető, a társadalmi szerep látszatvalóságának ereje a korábbi és a későbbi daraboknak is visszatérő témája. Az 1910-es *A testőrben* a színházi kellékeket – világítást, maszkot, jelmezt – alkalmazó színész hoz létre egy meglehetősen kétélű szerepet, amellyel színésznő feleségét akarja meghódítani; az 1926-os *Játék a kastélyban* drámaíró-szereplője az életben esett csorbát szintén a színházi előadás segítségével köszörüli ki; az 1929-es *Egy, kettő, három* című vígjátékban a pénz és a tekintély segítségével a szegény taxisofőrből egy óra alatt nemesi névvel, ranggal rendelkező társasági embert faragnak. Oláh Kálmán a kinemaszkeccsről szóló 1912-es cikkében <sup>[57]</sup> épp a Molnár-darab bemutatója után pár héttel fogalmazza meg a mozi „világtükör” elméletét. Oláh szerint a modern polgári léttel „az emberek hova-tovább mindjobban lelépnek a történelem, a cselekvés színpadáról, és a nézők közé vegyülnek”. A modern technikai eszközök („a telefon, a telegráf, az események tribünjén ülő nagyközönség, az újság és a mozgófénykép”) vizsgáló szeme előtt már nem is lehetséges a cselekvés, csak a pózolás. A „nézőtömegeknek” szánt passzív szerepet a film azzal tudja kiigazítani, ha a technicizált, panoptikus, hálózatosított <sup>[58]</sup> tekintetet mindenki számára hozzáférhetővé, birtokolhatóvá teszi. Az ily módon demokratizált tekintet leleplező erejétől a társadalmi viszonyok megjobbítását reméli. Molnár kinemaszkeccse az interiorizált társadalmi tekintet létesítő és leleplező erejének mozgóképi színrevitele.

**A szubjektív tekintet bevezetése a mozgóképbe: *Fikszírozzák a feleségem* (1914)**

A *Fikszírozzák a feleségem*. Keserves tréfa 6 képben filmen és színpadon (1914. Írta: Karinthy Frigyes. Rendezte: Fodor Aladár. Zene: Hetényi-Heidelberg Albert. Prológus: Somlyó Zoltán. 3 színpadi és 3 mozgóképi részben) legteljesebb fennmaradt forrása a *Színházi Élet* ötoldalas ismertetője. <sup>[59]</sup> Ezen kívül a prológus szövege, részletes szereposztás, műsorfüzet, újságnymatként fennmaradt filmkockák, Weiss Antal plakátjai, színészi visszaemlékezések és kritikák állnak rendelkezésre. Mint oly sokszor a korai mozi tanulmányozása során, a Karinthy-szöveg és a filmrész hiányában, a filmtörténész „médiafantáziájára” <sup>[60]</sup> van szükség a hiányzó láncszemek kiegészítésére. Karinthy szerzősége, filmírása ebben az esetben tehát a másodlagos források által lejegyzett drámai struktúra alapján vizsgálható. Karinthy egy jól ismert vígjátéki témát vesz kölcsön, a szerelmi féltékenység színrevitelét forgatja ki és feszíti a végletekig, miközben a mozgókép fogalmát új használatokkal bővíti. A filmfelvételeket a Kino Riport készítette, melyek egyikében Karinthy a szkeccs szerzőjét alakította.



*Weiss Antal plakátja, mely Don Quijote páncélos alakjára a szomorú bohóc Pierrot-t kopírozza. Forrás: [hangosfilm.hu](http://hangosfilm.hu)*

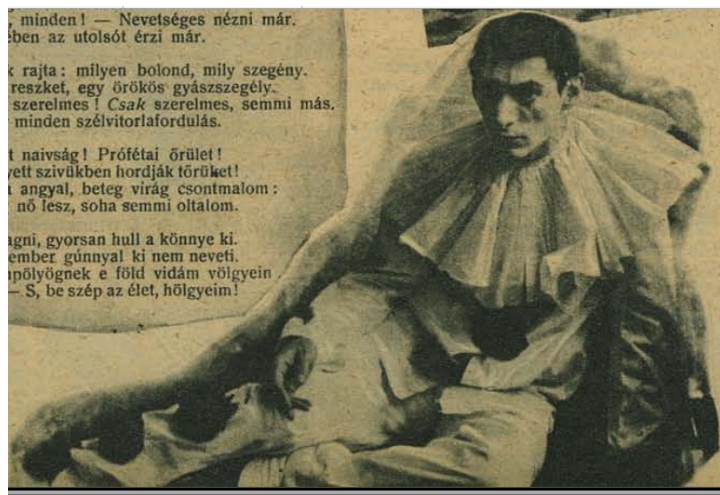
Már a Somlyó Zoltán által írt verses *Prológus* felkészíti a nézőt a darab furcsa ambivalenciájára. A féltékeny férj szerepét alakító színész, Gellért Lajos mondja el Pierrot-ruhába öltözve (Pierrot, a naiv és szomorú bohóc a commedia dell'arte állandó szereplője, a hoppon maradt szerelmes a drámairodalom jól ismert alakja). A prológus szerzői utasításként is szolgál a történet által kiváltott érzetek, érzelmek feldolgozására:

Majd nevetni fogtok rajta: milyen bolond, mily szegény

[...]

Ki szívéből tud kacagni, gyorsan hull a könnye ki.

S aki sír, azt igaz ember gúnnyal ki nem neveti.



*Gellért Lajos Pierrot-ruhában. Forrás: Fényszórá, 1945/20.*

A Karinthy-nál szokásos, túlzásokkal operáló, kicsavart, feje tetejére állított történetet találjuk a darabban. A féltékeny férj mindenkiben, aki csak ránéz a feleségére, csábítót és házasságtörőt lát. Fő gyanúsítottja egy hadnagy lesz, akivel a kávéházban találkoznak. A megcsalás különféle forgatókönyveit a férj a színházi élményeiből meríti. Bizonyítékot is így szeretne szerezni az elkövetett csalásra: amint egy darabban látta, rábeszéli a hadnagyot, hogy cseréljenek ruhát és szerepet, hogy ő maga bizonyosodhasson meg róla, van-e a feleségének titkos találkozója vele. A víziók, álmok, a szerepcsere végleg megzavarják a férj elméjét – a darab végső csattanója, hogy a feleség és a hadnagy az abszurd gyanúsítgatások nyomására, mintegy akaratuk ellenére tényleg megcsalják a férjet.

A szkeccs hat része a hirdetésben külön nevesítve van, a *Színházi Élet* ismertetője viszont nyolc részt különít el, négy színpadit és négy mozgóképit. Az egyes részek címei csak részben egyeznek meg.

újsághirdetés szerint

*Színházi Élet* ismertetője szerint



- |   |   |
|---|---|
| 1. kép: Fikszírozzák a feleségem! (film)            | 1. cím nélkül (film)  |
| 2. kép: Találkozás a Hangliban (színpad)            | 2. A férj és a hadnagy (színpad)                              |
| 3. kép: A hadnagy üldözése szárazon és vízen (film) | 3. Hajsza szárazon és vízen (film)                            |
| 4. kép: Végre megvagy! (színpad)                    | 4. Egy zseniális trükk és A végzetes levél (színpad)          |
|   | 5. Az oroszlánbarlang felé (film)                             |
|   | 6. Ha már muszáj... (színpad)                                 |
| 5. kép: Don Quichotte de la Csutak (film)           | 7. Jöjjetek velem mind, akiket megcsaltak és elárultak (film) |
| 6. kép: A házasságtörés megelőzése (színpad)        | 8. Végre nyugodt lehet! (színpad)                             |



*Hirdetés részlete.*

A mozgókép és a színpad tér- és időkiosztására Karinthy-nál is jellemző, hogy a film a színpadi jelenetek enteriőrjeinek a megszakítására szolgál. Az összes filmrész a szereplő(k) térbeli helyváltoztatását jeleníti meg. A kereten beüli mozgás vagy a mozgó kamerával együttmozgó keret a korai mozi egyik fő attrakciója. A korai moziban zsigeri örömet kiváltó fizikai mozgás a narratív filmben viszont absztrakt mozgássá, a történet hordozójává válik.<sup>[61]</sup> Nemcsak formai szinten, a klasszikus kontinuitás megteremtésében van szerepe a mozgásirány szerinti szerkesztés normává válásával, hanem maga a tér is bejárandó útvonalként jelenik meg, melyhez a cselekvés célképzetei

társulnak (lásd például Griffith az utolsó percben történő megmenekülés párhuzamos szerkesztésen alapuló dramaturgiai eljárását). A szkeccs filmrészei a színpadi jelenetek helyszíneit kapcsolják össze, <sup>[62]</sup> mégpedig a korabeli nézők számára ismerős budapesti helyek (dunaparti korzó, Városliget, Margit híd, Jánoshegyi kilátó) sorjázásával. A szkeccsben azonban a város nem pusztán a lokális felismerésének örömét adja, hanem a féltékeny férj tévképzeteinek, örült „vízióinak” helyszíneként szolgál. A bejárt út egyben azt a mentális folyamatot jeleníti meg, melynek végén az örület elhatalmasodik a férjen.

Az első, filmes rész azzal kezdődik, hogy Karinthy, a szerző utasításokat ad a szereplőknek: egy ilyen filmkocka Molnárról is fennmaradt, talán ez az önreflexív alakzat is olyan műfaji konvenció, mint a mozik szerepeltetése a szkeccsekben. A dunaparti korzón végigvonulva, a férj és a feleség a Hangli kerthelyiségében uzsonnázik, a férj mindenkit inzultál, aki közeledik a feleségéhez.



A korzón. (Gellért Lajos és Jakabffy Jolán.)

*Színházi Élet, 1914. május 31.*





Ne menjen olyan közel a feleségemhez!...

*Színházi Élet, 1914. május 31.*

A második, színpadi részben (kávéházi jelenet) a férj kérdőre vonja a hadnagyot, akiről azt feltételezi, hogy az ablak mögül fikszirozta a feleségét. Bejön a feleség, aki arról panaszkodik, hogy míg a férje magára hagyta, mindenki őt bámulta. Ezt a férj gyanúja újabb megerősítésének veszi, és a hadnagy nyomába ered.

*A hadnagy üldözése szárazon és vízen* című harmadik, filmes rész igazi hajszafilm, melynek élvezetét a megállíthatatlan mozgás filmes megjelenítése váltja ki. Karinthy azonban átalakítja a hajszafilm klasszikus hatásmechanizmusát: a városligeti mutatványosnő, a fiákeren utazó vagy tóban csónakázó szerelmespárok, de még az állatkerti párosodó majmok is a megcsalás egyértelmű bizonyítékaiként tűnnek fel a férj számára. A filmből fennmaradt filmkockák (*Egy vízió, Vízió a tetovált nő bódéja előtt*) totálképeken mutatják a férjet, amint az ártatlan járókelőkre támad. Nem tudhatjuk pontosan, milyen eszközökön keresztül (a színpadi rész által kontextualizálva, a feliratok által, az egymásra fényképezés filmtrükkjén keresztül?), de a filmrész megszerkeszti, kijelöli a betegesen féltékeny férj nézőpontját. A leírás világosan fogalmaz: „Ha kocsí robog el mellette, amelyben katonatiszt ül nővel, ő a hadnagyot és feleségét látja. A tetovált nőről, aki meztelen bájait mutogatja a városligeti publikumnak, azt hiszi, hogy a felesége és letakarja...” Az ismerős helyek társadalmilag szentesített tekintetét megkettőzi egy torz szubjektív tekintet. A tekintetnek ez a hasadása és a nézővel való megoszthatósága magyarázza azt az ambivalens nézői reakciót, melyet a prolóógus rögzít, és ami miatt „keserves” a tréfa.



*Színházi Élet*, 1914. május 31.

A negyedik, színpadi rész (*Egy zseniális trükk*) a házaspár lakásán a három főszereplő jelenlétében zajlik. A hadnagy és a feleség szembesítése sikertelen, így a férj egy megnyugtató megoldást keres: „Egyszer láttam a Vígszínházban egy darabot, ahol a férj egy testőr ruhájába öltözik és elcsábítja a feleségét . . . Kedves hadnagy úr, tegye meg nekem még ezt az egy szívességet, cseréljünk ruhát! Én leszek a hadnagy és ön a férj.”<sup>[63]</sup> Molnár 1910-ben színre vitt darabjában, *A testőrben* a színész férj létrehoz egy fiktív szerepet (a hódító testőrt), amellyel felesége hűtlenségére szeretne egyértelmű bizonyítékot találni. Bár a testőrruhában a hódítás sikerül, a férj nem tudja eldönteni, hihet-e feleségének, hogy az már a „második” pillanatban felismerte és pusztán csak belement a játékba. Szorgosan leltárba veszik mindazokat a jeleket, amelyekből az egyik vagy a másik értelmezésre lehet következtetni, mindazonáltal a férj végső döntése, hogy hisz feleségének, nem hoz megnyugvást arra a problémára, hogy a másik számunkra áthatolhatatlan marad, és csak a jelzésként vagy jelként értelmezhető megnyilvánulásain keresztül alkothatunk képet róla. A darabból viszont az is kiderül, hogy a színész azért választja a könnyebb utat, mert a társadalmilag fenntartott hazugságok hálójából nem könnyű kikerülni, sokkal egyszerűbb a hallgatólagos beleegyezéssel létrehozott közös fikció illúziójában megmaradni.

Az elcserélt uniformis a szkeccsbeli férj számára újabb gyanús jelet produkál, a zsebében talált levél egy titkos találkáról szól, melyre az engedélyt az ablakon át gyertyával való intés jelenti (*A testőrben* is az ablakon át jelez a feleség).

Az ötödik, filmes részben (*Az oroszlánbarlang felé*) férj és feleség a hadnagy lakása felé tartanak: miközben az utat egy jól kijelölt cél szervezi (azonosítani a titkos levélíró, rajtakapni a titokban randevúzókat), az út tele van akadályokkal: a férjet a ruhája miatt összetévesztik a hadnaggal, ő pedig továbbra is mindenkit csábítónak néz. Karinthy is csak úgy szabadul, hogy gyorsan tisztázza magát: nem lehet csábító, hiszen ő a szkeccs írója.



Találkozás Karinthyval: a férj meggyanúsítja, a feleség autogramot kér.

A hatodik színpadi részben (*Ha már muszáj...*) a férj felküldi a feleségét a hadnagy lakására, hogy ellenőrizhesse a gyertyajelzést. A hadnagy és a feleség egy ideig „kényszeredetten” beszélgetnek, de aztán hamar belejönnek a szerepükbe, melybe a férj beteges képzelődése taszította őket.

A hetedik filmi részben (*Jöjjetek velem mind, akiket megcsaltak és elárultak*) a kapualjban elszundított férj álmát látjuk. A jánoshegyi kilátótoronyból Don Quijoteként nézi a vidéket, és mindenhol megcsalt férjeket lát. Összetoborozza őket, a Margit körúton szembejövő hadnagyot párbajban legyőzi. A Don Quijote paródia álombeli aktualizációja a korábbi filmrészekben bevezetett szubjektív tekintetet tovább mélyíti, ugyanakkor a paródiajelleg egy külső tekintetet is megidéz. Az álom itt egyértelműen vágyteljesítő hatású, amit a mozgóképek valósítanak meg. Csak a karakter effajta pszichológiai motivációja és az ehhez kapcsolódó nézői reakció, az empátia járulhat hozzá ahhoz, hogy a nézők átérezzék a darab külső és belső tekintete által létrehozott tragikomédiát.



*Az Érdekes Újság (1914. június 14.) beszámolója a filmről.*

Az utolsó színpadi rész (*Vége, nyugodt lehet!*) által hozott végkifejlet végérvényesen szétkapcsolja a férj és a többi szereplő valóságérzékelését.

– Megcsaltatok! – ordít a férj. – Ugye, mégis megcsaltatok!

– Te bolond – nyugtatják meg nevetve –, hiszen te vagy a hadnagy. Hát hogy csaltunk volna meg.

– Várjunk csak – szól révedezve a férj. – *Ha én vagyok a hadnagy, akkor nyertem mint férj.*

Akkor én nyertem. De mi van a gyertyával, hiszen akkor nekem integetni kéne.

– Hát intsél – biztatják szegényt megértő mosolygással.

A férj, aki féltékeny örületében egy idegen hadnagy karjaiba kergette feleségét, az ablakba áll és gyertyával integet, míg a háttérben a hadnagy és a feleség vidáman csókolódnak. [64]





*Weiss Antal plakátja a szkeccs csattanójával. Forrás:  
hangosfilm.hu*

A kulcsmondat, mely rögzíti a férj megtévelyülését („Ha én vagyok a hadnagy, akkor nyertem mint férj”), jellegzetesen karinthys kiforgatása a Molnár-darab szerepcserével kapcsolatos problémájának. Molnárnál a testőrt alakító színész nem tud lemondani arról, hogy ne egy kettős perspektívából értelmezze felesége reakcióit a csábításra: „Boldog voltam mint férj, hogy ilyen tisztességesen viselkedett [...] és boldog voltam mint színész, hogy a szerep sikerült [...] Féltekenykedni kezdtem reá [a testőrre] [...] Két ember él bennem, egy férj és egy testőr. Mint férj őszintén dühös voltam, amiért a testőrt dicsérte. Viszont mint testőrnek, hízelgett a dolog.”<sup>[65]</sup> A profi és amatőr színészek és rendezők molnári világában a szerep sohasem külsődleges, mint amit bármikor fel- vagy levehetünk. Bár néhány szereplő eszközként használja céljai eléréséhez, a szerep fogságba ejt.

Karinthy talán grammatikailag még értelmes mondata a szituáció pragmatikai kontextusában nonszensz, halandzsza. *A testőr*ben a színész a fentebb idézettek szerint benne ragad a szerepcsere tükrös szerkezetében, vagy boldog mint férj és boldogtalan mint testőr, vagy fordítva. Bármelyik lehetőséget is választja, a tüköralakzat <sup>[66]</sup> összeköti a szimmetrikusan megkettőződő két oldalt (lásd a plakátok egymásra komponált alakjait). A Karinthy-mondat azért értelmetlen, mert nem lehet egyszerre a hadnagy is csábító és a férj is nyertes. A megfogalmazás így lenne értelmes: „Ha én vagyok a hadnagy, akkor nyert a férj”, de ez azt jelentené, hogy a férj lemondott férji státuszáról; férjként azért cserélt szerepet a hadnaggal, hogy önmagától megmentse felesége erkölceit. Karinthy megfogalmazása egyszerre parodizálja a molnári szereplőket amiatt, hogy szerepekbe menekülnek és amiatt, hogy végső választásaik logikailag tarthatatlanok.

Karinthy kinemaszkeccse mozgóképi kifejezését adja annak, ahogyan felbomlik a jelek és jelentéseik közti társadalmi kötés, s ezáltal bevezeti a szubjektív tekintetet, ahogyan az átrendezi a világot. A férj a színpadi műveket szó szerint alkalmazza az életre, s ezzel olyan metafikciós Karinthy-figurákhoz csatlakozik, mint amelyet például a *Robinson Krausz*ban találunk (amely egy további kinemaszkeccs alapjaként is szolgál). A *Fikszírozzák a feleségem* tehát olyan átmeneti alakzat, amely előkészíti a szubjektivitás narrativizációját; az egész estés némafilmben ennek filmnyelvi eszközei filmtrükkök (egymásra fényképezés, döntött kamera, gyors kameramozgás), később a belső monológ, a kiterjesztett szubjektív szemszög. A pszichológiai dimenzió elmélyítésével a típusfigurákból egyénített alakok lesznek, a vászonra „kiprojiált” belső mozgatórugók a nézői viszonyt is megváltoztatják. A néző számára a vászon már nem a felhőtlen vizuális gyönyörködés vagy a testi-zsigeri reakciók kiváltója, hanem az érzelmi befektetés helye. Ezért lehetett az, hogy a darab komplex érzelmi reakciót váltott ki, melyet a korabeli ismertető így írt le: „a közönség kacagva, meglepve, elszorult szívvel és ismét fölengedve adta át magát a szkeccs változó hangulatainak”. <sup>[67]</sup> (A szkeccs előadásainak számát megkurtította, hogy a trónörökös szarajevói meggyilkolása után a zenés darabokat betiltották. <sup>[68]</sup>)

\*\*\*

Molnár és Karinthy „forgatókönyvírói” munkái egy olyan időszakban születtek, amikor maga a film is átmeneti állapotban van. Az egész estés filmek elterjedésével olyan történeteket kellett kidolgozni, melyek lekötik a nézők figyelmét: ez új kompozíciós, strukturális kérdéseket vetett fel, melyeknek megoldásában a (színházi) íróknak már volt tapasztalatuk. A színpad és a mozgókép közti átmenetet a történet szintjén valamilyen dimenzióváltáshoz kötötték, a filmjelenetek speciális feladata az álom, a vágybeteljesítés színrevitele, a belső, mentális tér érzékeltetése, mely a típusszereplők pszichológiai dimenziójának elmélyítésére, a nézői belemerülés fokozására szolgál. A térbeli helyváltoztatás, a hajsza, a mozgás, a távolságok reprezentációi a kialakulóban lévő fikciós elbeszélés alapvető funkcióival ruházódnak fel: a világ mint látvány és a mediatizált társadalmi tekintet világalkotó szerepe ütközik a szubjektivizált mozgóképi tekintet bemutatásával.

Ezekben a kinemaszkeccsekben a mozgókép már nem a korai mozi vegyes műfajú képeinek, tablóinak egymásutánjaként jelenik meg, hanem a narratív kontinuitás felé tett lépésként, amelynek egységét megerősíti a színpadi és a vászonra vetített jeleneteket összekapcsoló írói invenció és szerzői név. Karinthy és Molnár az íráson keresztül ruházzák fel a mozgóképet azzal a potenciállal, hogy a fikció szolgálatába szegődve a fragmentált „képekből” egy sajátos tekintetet hozzon létre. Mi sem tanúsítja ezt jobban, mint a „kabát nagyságos úr” fikciója, aki talán az első par excellence magyar filmszereplő. A kabát nem beszél és nem is gondolkodik, nincs belső élete, a szereplői és a nézői tekintetek, az interiorizált társadalmi tekintet kölcsönöznek neki létet. Nem csoda, hogy amikor a mozgókép animációs ereje a tekintet által a semmiből, az üres felszínből tekintélyt, hírnevet, köztiszteletet produkál, akkor ez a film létrehozó erejének büszke demonstrációja is egyben. A kabát elfoglalja helyét a rivális médium, a színház sztárszínészei mellett.



Filmkockák a fennmaradt töredékből: a kabát találkozója Fedák Sárival és Újházi Edével.

Az írói invenció hozzájárul a mozgókép újabb használati módjainak a bevezetéséhez, ugyanakkora színpadi részek kontextualizálják és magyarázzák a mozgóképi hatást, megtanítják az közönségnek az új funkciók felismerését. Molnár és Karinthy (és még sok más korai filmíró)forgatókönyv-szemlélete példászerű lehet abban, hogy tekintettel van a mediális sajátosságokra,de nem technicizált, minthogy nem elsősorban filmtechnikai összefüggésekben gondolkodik,hanem a médiumok közti fordítási lehetőségekben és a mozgókép új használati módjaiban.

(Itt szeretnék köszönetet mondani Matuska Ágnesnek, Polónyi Eszternek, Szöllösi Barnabásnak és Török Ervinnek, hogy elolvasták a tanulmány első verzióját és inspiráló megjegyzéseikkel, kérdéseikkel segítették a továbbfejlesztését.)

## Jegyzetek

1. Balázs Béla: Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium. *Új Hang*, 1940. 7-8. szám. Újraközölve: *Apertúra*, 2020. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/balazs-uj-irodalmi-mufaj-a-filmszcenarium/>
2. A forgatókönyv presztízisének növekedése napjainkban két eltérő kulturális közegben is megfigyelhető: a kereskedelmi televíziózásban és a filmsorozatokban az író-producer szerepkörben működő „showrunner” egyfajta audiovizuális szerzővé lépett elő; és a fan fiction területén, például az ún. „scriptfic” műfajban, amelyben létező vagy kitalált sorozatok virtuális (azaz olvasásra szánt) epizódjait vagy spin-off-jait írják meg a rajongók és periodikusan közzéteszik az erre a célra létesített felületeken.
3. Ebben a folyamatban Ben Jonson volt az úttörő, aki a korábbi hagyományoktól eltérően már nemcsak az előadások párbeszédeit adta közre, hanem a helyszínleírásokat és a jellemrajzokat is, így gondoskodva arról, hogy a drámák azok számára is érthetőek legyenek, akik az előadásokat nem láthatták. Lásd ehhez P. Müller Péter: A leírások szerepe a dramatikus szövegek irodalmi emancipálódásában: jellemrajz, helyszínleírás, dialógus nélküli szövegek. In *Leírás*. Szerk. Hajdu Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán. Budapest, Reciti, 2019. 407-422.
4. Ez a gondolatmenet hasonlít a korábbi filmesztétikákban a film önálló művészet jellege mellett felsorakoztatott érvekhez. A Balázs forgatókönyvírói gyakorlatából és esztétikai munkáinak elméleti fejtegetéseiből levezett szerzőfogalom kidolgozásához lásd Polónyi Eszter: *Ghost Writer: Béla Balázs's Hauntology of Film*. Doktori disszertáció, Columbia University, New York, 2017. URL: <https://doi.org/10.7916/D8VM4QJC>
5. Ez az írás a *Hogyan készül a film?* című nagyobb lélegzetű darab része, mely Dévai Bélával közösen jegyzett és a nagyközönséget megcélzó *A film kulisszatitkai* (Budapest, magánkiadás, 1928.) című könyvben jelent meg. A kiadás második kiadásként van megjelölve, az első kiadásnak nem sikerült nyomára bukkannom.
6. I. m. 57.
7. Staiger, Janet: The Hollywood Mode of Production to 1930. In David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge, 1991. 138.
8. A *Filmgyártás* című bohózatban, melynek szereplői „az igazgató, a rendező, az operatőr, két színész, három színésznő, egy szabó, egy borbély, egy oroszlánszelídítő, egy főhadnagy, két néger, egy kínai óriás, két összenőtt gyerek, egy kellékes, két egypúpú és egy kétpúpú teve, egy lírai költő”, a főszereplők azon vitatkoznak, hogy mit és hány méteren lehet „kihozni”, miközben önkényesen átírják az Alanyi nevű költő elképzeléseit. (Első megjelenése kötetben: Karinthy Frigyes: *Ne bántsuk egymást*. Budapest, Pallas Irodalmi



- és Nyomdai RT, 1921.) A *Kinetofonszkeccsoperett*ben a színházigazgató és „Csekélységem”, az író beszélgetését követhetjük nyomon, amelyben az előbbi darabot rendel, s egyben szigorúan előírja a paramétereket, melynek meg kell felelnie: „Maga szépen hazaszalad most, leül, ír nekünk valami szépet [...] ne felejtse el a kuplét... a táncosnőt... valamiféle finálét, de refrénnel... a repülőgépet, a macsist [brazil tánc], a jelenetet, mikor a színésznő megszökik egy hasbeszélővel, aki a hasából vall szerelmet... a többit magára bízom, de tíz percnél ne tartson tovább az egész!” (Karinthy Frigyes: *Hököm-színház*. 3. kötet. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1957. 322.)
9. Pasolini, Pier Paolo: A forgatókönyv mint „másik struktúra felé törekvő struktúra”. Ford. Szávai János. In uő: *Eretnek empirizmus*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2007. 233-242.
  10. I. m. 239.
  11. „A »jel« különböző megjelenési formái között dráma zajlik le.” I. m. 235.
  12. Liptay Fabienne: Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról. Ford. Fám Erika. *Apertúra*, 2008. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2008/nyar/liptay-ures-helyek-a-film-ben-a-kep-es-a-kepzelet-osszjatekarol/>
  13. Különösen Thomas Elsaesser, Erkki Huhtamo ilyen jellegű munkásságára gondolok.
  14. Az előítélet már a korszakban megfogalmazódott, legfőbb oka a műfaj mediális hibriditása volt. „Hinnünk kell Hevesy Ivánnak, aki mint »műfaji zagyvaság«-ot aposztrofálta, saját élményei alapján, melyeknek kortárs megerősítését is igazolhatjuk.” Kőhádi Zsolt: „*Tovamozduló ember tovamozduló világban*”. *A magyar némafilm 1896-1931 között*. Budapest, Filmintézet, 1996. 40.
  15. A szöveg megjelent Jordáky Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története* (1903-1930) (Bukarest, Kriterion, 1980) című könyv függelékében. Pásztory M. Miklós a megfilmesítési jogokért perbe fogta Janovicst, mivel vele párhuzamosan a *Toloncot* ő is leforgatta. A bíróság azonban nem tiltotta be a Kertész-verzió vetítését. I. m. 60.
  16. Azlant, Edward: Screenwriting for the Early Silent Film: Forgotten Pioneers, 1897-1911. *Film History*, 9.3. 1997. 228-256.
  17. Raynald, Isabelle: Written Scenarios of Early French Cinema: Screenwriting practices in the first twenty years. *Film History*, 1997. 9.3 257-268. 265.
  18. Steven Price amerikai kontextusban végzett kutatásai szerint 1906-tól kezdődően változik az aktualitások és a fikciós filmek aránya az utóbbiak javára. Price, Steven: *A History of the Screenplay*. New York, Palgrave MacMillan, 2013. 23.
  19. „Az első forgatókönyvek nem azért jelennek meg, mert kikristályosodik egy bizonyos formai vagy strukturális állandósága annak, ahogyan a képben gondolkodnak, sem azért, mert áttérnek az egytekerceses filmekről a többtekercesesekre, hanem azért, mert a szerzői jog nem védheti meg a filmet anélkül, hogy azt egy hagyományos értelemben vett szerző jelenlétéhez, vagyis a szöveg létrehozójához kapcsolnánk.” A jogi értelemben vett szerzőség azonban nem járt együtt a szerzői (hír)név megszerzésével. Polónyi: i. m.
  20. Liepa, Torey: Entertaining the public option: The popular film writing movement and the emergence of writing for the American Silent Cinema. In *Analysing the Screenplay*. Szerk. Jill Neldes. London – New York, Routledge, 2011. 5-23.
  21. Liepa szerint 1911 és 22 között több mint 90 könyvet adtak ki angolul a forgatókönyvről.
  22. John P. Welle: Film on Paper: Early Italian Cinema Literature, 1907-1920. *Film History*, 2000. 12.3. 288-299.
  23. Szerkesztők: Letteratura cinematografica. *Odiernismo*, 1914. augusztus. Idézi Welle.
  24. Karinthy Frigyes: A mi időnk következik most! *Színházi Élet*, 1935. 10. sz.
  25. Filmio: A mozik versenye. *Kinotechnika*, 1912. november 1.

26. C. H. Vegyes vagy egy-két képből álló műsor? *Kinotechnika*, 1913. március 1.
27. „Az üzleti szempont azt követeli, hogy lehetőleg hosszú képeket csináljanak, mert így a haszon a film métereivel egyenes arányban növekszik ... nagyobb képeknél nagyobb lévén a haszon, többet lehet költeni a felvételre...” Sztróka Kálmán: A mozi jövője. *Világ*, 1913. szeptember 17.
28. Jordáky: i. m. 38.
29. Rendezők is írtak forgatókönyveket (Janovics Jenő, ifj. Uher Ödön, Fekete Mihály, Balogh Béla), de az igazán sikeres forgatókönyvírók olyan profi szakemberekké váltak, akik később külföldön is karriert csináltak (Vajda László, Siklósi Iván, Biró Lajos). Biró Lajos és Vajda Ernő külföldi sikeréhez lásd Pék Dezső: Az igazi Hollywood. Hollywood hivatalos magyar írói. *Pesti Napló*, 1928. március 4.
30. Ezúttal szeretném megköszönni Balogh Gyöngyinek, hogy rendelkezésemre bocsátotta az általa összeállított kinemaszkeccsek jegyzékét, s mindazt az áldozatos munkát, melynek eredményét a *hangosfilm.hu*-n a magyar némafilmek adatbázisaként élvezhetünk.
31. A Karinthy által jegyzett kinemaszkeccsek: *Robinson Krausz* (1913), *Fikszírozzák a feleségem* (1914: 3 színpadi, 3 mozgóképi rész), *Mese a közkatonáról* (1914: 3 színpadi, 3 mozgóképi rész), *Nyomozom a detektívet* (1921: 3 színpadi, 2 filmrész), *Mozibolond* (1922: 3 színpadi és 3 mozgóképi rész), *Két álom* (1923: 3 színpadi és 3 mozgóképi rész).
32. *A firma házassodik* című film kapcsán írják: „külön sikere van Karinthy Frigyes kitűnő, vicces filmfeliratainak”. *Pesti Hírlap*, 1914. március 15.; Laczkó Géza: Egy Buster Keaton film s egy másik. *Pesti Napló*, 1926. április 10. A lapok külön ünneplik, amikor a feliratokat „vérbeli” írók írják. *A kölyök és a Diadalmas élet. Magyarország*, 1923. szept. 27.; Újítás a filmfeliratoknál. *Pesti Napló*, 1923. július 15.
33. Karinthy filmhez való viszonyának egyes állomásainak kivonatát lásd Veres József: Karinthy és a film. In *Bíráló álmában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*. Szerk. Angyalosi Gergely. Budapest, Maecenas, 1990. 211-217.
34. Balogh Gyöngyi: Molnár Ferenc és a film. *Filmarchiv.hu*, 2018. január 22. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/aktualis/hirek/molnar-ferenc-es-a-film>. Lásd még Kárpáti Tünde: Molnár Ferenc sikerdramaturgiája. *Jelenkor*, 45.6. 2002. 683-690.; Széchenyi Ágnes: Molnár Ferenc magyar író. *Mozgó Világ*, 2020. május. URL: <https://mozgovilag.hu/2020/05/08/szechenyi-agnes-molnar-ferenc-magyar-iro-darazsfeszek/>
35. Hevesy Iván: A filmszkeccs. *Nyugat*, 1927. 10. szám
36. Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Budapest, Athenaeum, 1924.
37. Ez különböztette meg a szkeccset a korábbi színházi előadásoktól, ahol a mozgóképet vetített háttérként, „illusztrációként” használták: „A mozgófényképek tovább vitték a cselekvényt, vagyis a közönség szeme előtt játszódott le az is, ami a felvonások között történt. A színház és a mozgófénykép mint egyenrangú felek jelennek meg a közönség előtt, egymást kiegészítve.” N. N.: A jövő kinematográfja. *Budapesti Hírlap*, 1911. június 7. 4-5.
38. N.N.: Hudacsek Nelly – az Apollóban. *Színházi Hét*, 1912. február 4. N.N.: Az Apolló és a kinema-sketch. *Színházi Hét*, 1912. február 18.
39. Ilyenek például az itt tárgyaltakon kívül: *A feleségem hű asszony* (1912. Írta: Bródy Miksa és Martos Ferenc. Rendező: Szentirmay Béla. Zene: Vincze Zsigmond. 2 mozgóképi, 2 színpadi rész); *A gyilkos* (1912. Írta: Bródy Miksa és Martos Ferenc. Rendező: K. Kovács Andor. Zene: Szirmai Albert. 2 színpadi és 1 mozgóképi rész); *Goldstein Számi, a házasságközvetítő* (Írta: Gyöngyi Izsó. Zene: Huber Miksa. 2 mozgóképi, 2 színpadi rész), stb.
40. Kárpáti: i. m. 685.
41. Veres András: Molnár Ferenc színpada. In *A magyar irodalom története III*. Szerk. Szegedy-Maszácz Mihály

és Veres András. Budapest, Gondolat. 2007. URL:

[https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_542\\_05\\_A\\_magyar\\_irodalom\\_tortenetei\\_3/ch02.html](https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch02.html)

42. Jó példa erre *A cipőhúzó* című egyfelvonásos bohózat, melyet Molnár 1914-ben – Tábori Kornél *A jókedv birodalma* című, a humor történetéről szóló Uránia előadásában mozgóképi betétként szolgáló – filmszkeccsé alakított. A film *Pufi cipőt vesz* címmel fennmaradt, Kabos Gyula és Huszár Károly Pufi zseniális burleszk alakítását is dokumentálva. A kétszereplős darab nagy része az egymás fejéhez vágott sértegetésekből áll, melyek nem kímélik a beszélgetőpartner testi jellemvonásait, társadalmi helyzetét, házastársi viszonyait. A cipőkereskedősegéd verbálisan provokálja a vevőt, hogy minél inkább dühös legyen, és nyomja bele a nedves lábát a kis méretű, szűk cipőbe. A filmben alig vannak feliratok, a nyelvi humorból vizuális torna lesz. A darab első megjelenési helye: Molnár Ferenc: *Pesti erkölcsök. Humoros rajzok*. Budapest, Lampel, 1909. 84-88.
43. Bár más esztétikai minőséget rendel hozzá, Kosztolányi *A testőrt* „bohózatba oltott tragédiaként” írja le. Kosztolányi Dezső: *A testőrt*. In uő: *Színházi esték*, I. kötet. Vál. Réz Pál. Budapest, Szépirodalmi, 1978. 743.
44. A dráma narrativitásának fogalmát és a drámai narrátor perspektívájának lehetőségét Manfred Jahn dolgozta ki. Jahn, Manfred: *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama*. *New Literary History*, 32.3. 2001. nyár, 659-679.
45. Molnár Ferenc: Néhány szó a kinema-szkeccsről. In *Gazdag ember kabátja*. Műsorfüzet.
46. Karinthy Frigyes: Az én szkeccsem. *Színházi Élet*, 1914. május 31. 1.
47. Karinthy Frigyes: A mozgófénykép metafizikája. *Nyugat*, 1909. 12. szám. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00034/00829.htm>
48. Bócz valójában a Karinthy kinemaszkeccsnek a befektetője volt, egy írónak indult építési vállalkozó. Lásd Gellért Lajos: Gallileisták – Karinthy – háború. In uő: *Nyitott szemmel*. Budapest, 1958. 98.
49. Bócz Bálint: Karinthy és a szereplők. *Színházi Élet*, 1914. május 31.
50. A filmnézés történeti modelljeiről bővebben írtam itt: Füzi Izabella: Néző és közönség. Mozitörténeti vázlat. *Apertúra*, 2018. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/>
51. Gajdó Tamás: „Volt egyszer Pesten egy kabát...” Molnár Ferenc filmszkeccse az Apolló Moziban. *Holmi*, 2005. március. 267-268. Molnár Ferenc: *Gazdag ember kabátja*. Budapesti bohóság egy felvonásban. *Holmi*, 2005. március, 269-280.
52. N.N.: Molnár Ferenc az Apollóban. *Színházi Hét*, 1912. március 10.
53. Lásd ehhez Balázs megjegyzését a térváltás és az időtartam összefüggéseiről (Balázs: i. m.) és Bellardi, Marco: A filmszerű elbeszélés. Ford. Karácsonyi Judit. *Apertúra*, 2020. tél.
54. A narratív hangok szétszalazásához a forgatókönyvben lásd Igelström, Ann: *Narration in the Screenplay Text*. Doktori disszertáció, Bangor Egyetem, 2014. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/2dfa/e2fdd9ce75e04448bbe2a8c81e972d78bfc4.pdf>
55. Lásd például a hajszafilm fontosságát az elbeszélés kialakulásában. Füzi Izabella: Babits és a korai (magyar) mozi. *Apertúra*, 2016. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/>
56. A színpadi és mozgóképi részek tagolása itt olvasható: N. N.: *Feleségem hű asszony*. *Színházi Hét*, 1912. február 4. 32.
57. Oláh Kálmán: A kinema-szkecs. *Budapesti Hírlap*, 1912. március 31. 6.
58. „A föld alatt és tenger alatt lefektetett telefon- és telegráfkábelek, a földön lefektetett vasúti sínek, a tengernek egymással korrespondáló pontjain elhelyezett világítótornyok, megannyi szoros szál és kapocs, mely összefűzi egymáshoz az egész emberiséget, és amikor ezzel a nagyszerű hálózattal oly gyorsan lehet áttekinteni, ellenőrizni az egész világot, az egész emberiséget, akkor minden egyes ember életének a köre

az egész civilizált világ határáig kitágul, és az egész emberiség egy szoros egységbe kapcsolódik és forr össze.” I. m.

59. N.N.: *Fikszírozzák a feleségem!* Karinthy Frigyes szkeccse az Apollóban. *Színházi Élet*, 1914. május 31. 2-6.
60. A fogalom bevezetéséhez lásd Marvin, Carolyn: *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York, Oxford University Press, 1988. 7-8. Marvin a médiafantázia fogalmát az új, még nem ismert médiumokra vonatkozó elképzelések (félelmek, utópikus remények, vágyak) gyűjtőneveként vezeti be. Ugyanakkor a feledésbe merült, régi médiumok is rászorulnak a képzelet megelevenítő erejére.
61. Lásd erről bővebben: Füzi: Babits és a korai (magyar) mozi. I. h.
62. „Az a primitív forma, hogy a darabban *elmondják*, ami a felvonásközben történik – esemény helyett az esemény elbeszélést adják –, komikussá vált abban a pillanatban, amikor az összekötő események eljátszására ott van a film.” Bócz Bálint: i. m.
63. *Színházi Élet*, 1914. május 31. 4.
64. *Színházi Élet*, 1914. május 31. 6. Saját kiem.
65. Molnár Ferenc: A testőr. In uő: *Színművek*. Budapest, Szépirodalmi, 1989. 260-261.
66. A tüköralakzatról bővebben írtam itt: Füzi Izabella: A filmolvasás alakzatai. In Marc Vernet: *A hiány alakzatai*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Szeged, Pompeji, 2010.
67. *Színházi Élet*, 1914. május 31.
68. Gellért Lajos: i. h.

## Irodalomjegyzék

- Azlant, Edward: Screenwriting for the Early Silent Film: Forgotten Pioneers, 1897-1911. *Film History*, 9.3. 1997. 228-256.
- Balázs Béla: Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium. *Új Hang*, 1940. 7-8. szám. Újraközölve: *Apertúra*, 2020. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/balazs-uj-irodalmi-mufaj-a-filmszcenarium>.
- Balogh Gyöngyi: Molnár Ferenc és a film. *Filmarchiv.hu*, 2018. január 22. URL: <https://filmarchiv.hu/hu/aktualis/hirek/molnar-ferenc-es-a-film>.
- Bellardi, Marco: A filmszerű elbeszélés. Ford. Karácsonyi Judit. *Apertúra*, 2020. tél.
- Bócz Bálint: Karinthy és a szereplők. *Színházi Élet*, 1914. május 31.
- C.H.: Vegyes vagy egy-két képből álló műsor? *Kinotechnika*, 1913. március 1.
- Filmio: A mozik versenye. *Kinotechnika*, 1912. november 1.
- Füzi Izabella: A filmolvasás alakzatai. In Marc Vernet: *A hiány alakzatai*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Szeged, Pompeji, 2010.
- Füzi Izabella: Babits és a korai (magyar) mozi. *Apertúra*, 2016. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/>
- Füzi Izabella: Néző és közönség. Mozitörténeti vázlat. *Apertúra*, 2018. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/>  
<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.6>
- Gajdó Tamás: „Volt egyszer Pesten egy kabát...” Molnár Ferenc filmszkeccse az Apolló Moziban. *Holmi*, 2005. március. 267-268.
- Gellért Lajos: *Nyitott szemmel*. Budapest, 1958.

- Hevesy Iván – Dévai Béla: *A film kulisszatitkai*. Budapest, magánkiadás, 1928.
- Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Budapest, Athenaeum, 1924.
- Hevesy Iván: A filmszkeccs. *Nyugat*, 1927. 10. szám
- Higueras-Ruiz, María-José; Gómez-Pérez, Francisco-Javier; Alberich-Pascual, Jordi: Historical Review and Contemporary Characterization of Showrunner as Professional Profile in TV Series Production: Traits, Skills, Competences, and Style. *Communication & Society*, 31.1 (2018): 91-106.
- Igelström, Ann: *Narration in the Screenplay Text*. Doktori disszertáció, Bangor Egyetem, 2014. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/2dfa/e2fdd9ce75e04448bbe2a8c81e972d78bfc4.pdf>
- Jahn, Manfred: Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New Literary History*, 32.3. 2001. nyár, 659-679. <https://doi.org/10.1353/nlh.2001.0037>
- Jordáky Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története (1903-1930)*. Bukarest, Kriterion, 1980.
- Karinthy Frigyes: A mi időnk következik most! *Színházi Élet*, 1935. 10. sz.
- Karinthy Frigyes: A mozgófénykép metafizikája. *Nyugat*, 1909. 12. szám. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00034/00829.htm>
- Karinthy Frigyes: Filmgyártás. In uő: *Ne bántsuk egymást*. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai RT, 1921. Karinthy Frigyes: Kinetofonszkeccsoperet. In uő: *Hököm-színház*. 3. kötet. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1957.
- Karinthy Frigyes: Az én szkeccsem. *Színházi Élet*, 1914. május 31. 1.
- Kárpáti Tünde: Molnár Ferenc sikerdramaturgiája. *Jelenkor*, 45.6. 2002. 683-690.
- Kosztolányi Dezső: A testőr. In uő: *Színházi esték*, 1. kötet. Vál. Réz Pál. Budapest, Szépirodalmi, 1978. 743.
- Kőhát Zsolt: „Tovamozduló ember tovamozduló világban”. *A magyar némafilm 1896-1931 között*. Budapest, Filmintézet, 1996.
- Laczkó Géza: Egy Buster Keaton film s egy másik. *Pesti Napló*, 1926. április 10.
- Liepa, Torey: Entertaining the public option: The popular film writing movement and the emergence of writing for the American Silent Cinema. In *Analysing the Screenplay*. Szerk. Jill Nelmes. London – New York, Routledge, 2011. 5-23.
- Liptay Fabienne: Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról. Ford. Fám Erika. *Apertúra*, 2008. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2008/nyar/liptay-ures-helyek-a-filmben-a-kep-es-a-kepzelet-osszjatekarol/>
- Marvin, Carolyn: *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. New York, Oxford University Press, 1988. 7-8.
- Molnár Ferenc: A testőr. In uő: *Színművek*. Budapest, Szépirodalmi, 1989.
- Molnár Ferenc: *Gazdag ember kabátja*. Budapesti bohóság egy felvonásban. *Holmi*, 2005. március, 269-280.
- Molnár Ferenc: Néhány szó a kinema-szkeccsről. In *Gazdag ember kabátja*. Műsorfüzet.
- Molnár Ferenc: *Pesti erkölcsök. Humoros rajzok*. Budapest, Lampel, 1909.
- Nannicelli, Ted: The Ontology and the Literary Status of the Screenplay: The Case of of „Scriptfic”. *Journal of Literary Theory*, 7.1-2. 2013. 135-153. <https://doi.org/10.1515/jlt-2013-0006>
- N.N.: A jövő kinematográfja. *Budapesti Hírlap*, 1911. június 7. 4-5.
- N.N.: *Feleségem hú asszony*. *Színházi Hét*, 1912. február 4. 32.

- N.N.: *A kölyök és a Diadalmas élet. Magyarország*, 1923. szept. 27.
- N.N.: Az Apolló és a kinema-sketch. *Színházi Hét*, 1912. február 18.
- N.N.: *Fikszírozzák a feleségem!* Karinthy Frigyes szkeccse az Apollóban. *Színházi Élet*, 1914. május 31. 2-6.
- N.N.: Hudacsek Nelly – az Apollóban. *Színházi Hét*, 1912. február 4.
- N.N.: Molnár Ferenc az Apollóban. *Színházi Hét*, 1912. március 10.
- N.N.: Újítás a filmfeliratoknál. *Pesti Napló*, 1923. július 15.
- Oláh Kálmán: A kinema-szkecs. *Budapesti Hírlap*, 1912. március 31. 6.
- P. Müller Péter: A leírások szerepe a dramatikus szövegek irodalmi emancipálódásában: jellemrajz, helyszínleírás, dialógus nélküli szövegek. In *Leírás*. Szerk. Hajdu Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán. Budapest, Reciti, 2019. 407-422.
- Pasolini, Pier Paolo: A forgatókönyv mint „másik struktúra felé törekvő struktúra”. Ford. Szávai János. In uő: *Eretnek empirizmus*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2007. 233-242.
- Pék Dezső: Az igazi Hollywood. Hollywood hivatalos magyar írói. *Pesti Napló*, 1928. március 4.
- Polónyi Eszter: *Ghost Writer: Béla Balázs's Hauntology of Film*. Doktori disszertáció, Columbia University, New York, 2017. URL: <https://doi.org/10.7916/D8VM4QJC>
- Price, Steven: *A History of the Screenplay*. New York, Palgrave MacMillan, 2013. 23. <https://doi.org/10.1057/9781137315700>
- Raynauld, Isabelle: Written Scenarios of Early French Cinema: Screenwriting practices in the first twenty years. *Film History*, 1997. 9.3 257-268.
- Staiger, Janet: The Hollywood Mode of Production to 1930. In David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge, 1991.
- Széchenyi Ágnes: Molnár Ferenc magyar író. *Mozgó Világ*, 2020. május. URL: <https://mozgovilag.hu/2020/05/08/szechenyi-agnes-molnar-ferenc-magyar-iro-darazsfeszek/>
- Sztrókay Kálmán: A mozi jövője. *Világ*, 1913. szeptember 17.
- Veres András: Molnár Ferenc színpada. In *A magyar irodalom történetei III*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András. Budapest, Gondolat. 2007. URL: [https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_542\\_05\\_A\\_magyar\\_irodalom\\_tortenetei\\_3/ch](https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch)
- Veres József: Karinthy és a film. In *Bíráló álruhában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*. Szerk. Angyalosi Gergely. Budapest, Maecenas, 1990. 211-217.
- Welle, John P.: Film on Paper: Early Italian Cinema Literature, 1907-1920. *Film History*, 2000. 12.3. 288-299.

## Filmográfia

### Kinemaszkeccsek jegyzéke

- *Feleségem hű asszony* (1912. Írta: Bródy Miksa és Martos Ferenc. Rendezte: Szentirmay Béla. Zene: Vincze Zsigmond)
- *Gazdag ember kabátja* (1912. Írta: Molnár Ferenc. Rendezte: K. Kovács Andor. Zene: Szirmai Albert, 2 színpadi, 1 mozgóképi részben)
- *Fikszírozzák a feleségem* (1914. Írta: Karinthy Frigyes. Rendezte: Fodor Aladár. Zene: Hetényi-Heidelberg Albert. 3 színpadi és 3 mozgóképi részben)

- *A gyilkos* (1912. Írta: Bródy Miksa és Martos Ferenc. Rendező: K. Kovács Andor. Zene: Szirmai Albert. 2 színpadi és 1 mozgóképi rész)
- *Goldstein Számi, a házasságközvetítő* (1914. Írta: Gyöngyi Izsó. Zene: Huber Miksa. 2 mozgóképi, 2 színpadi rész)
- *Robinson Krausz* (1913. Írta: Karinthy Frigyes. Rendezte: Aczél Pál, Kovács András, Szentirmay Béla. Zene: Hetényi Heidelberg Albert)

© Apertúra, 2020. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tel/fuzi-filmet-irni-karinthy-es-molnar-ferenc-kinemaszkeccsei/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.10>

