Gerencsér Péter: Alternatív modernitás: Steampunk retrovízió Karel Zeman *Az ellopott léghajó* című filmjében

Péter Gerencsér: Alternative Modernity: Steampunk Retrovision in Karel Zeman's *The Stolen Airship*

Gerencsér Péter a Milton Friedman Egyetem (Budapest) Kommunikáció- és Művelődéstudomány Tanszékének főiskolai docense. Tudományos kutatási területei: digitális kultúra, újmédia-művészet, cseh és szlovák film, közép-európai animációs film.

Absztrakt
A live-action és a különféle animációs technikák (papírkivágás, rajz- és bábanimáció) kombinációját alkalmazó *Az ellopott léghajó* (Ukradená vzducholoď) című sci-fi ugyan 1966-ban készült, de a gyerekek által elkötött léghajó ürügyén a 19. század végi modern találmányok társadalmi hatásainak (imaginárius) panorámáját nyújtja. A dolgozat azt vizsgálja, hogy a cseh steampunk film retróvíziója milyen módon reprezentálja a nagyvárosi percepciót, valamint a közlekedés és a tömegkommunikáció forradalmának párhuzamos történeteit, és azok milyen viszonyban állnak a David Bordwell által kritikailag „modernitástézisnek" nevezett vitával és a modern fegyelmezés hatalmi eljárásaival. A film tárházát nyújtja az utazás (vasút, automobil, villamos, léghajó, tengeralattjáró stb.) és a média (vásári mutatványok, nyomtatott sajtó, fotográfia, telefon, plakát, gramofon) alternatív modernitásának, melyet a tanulmány a korai látványtársadalom, a társadalmi nyilvánosság habermasi, valamint a felügyeleti technikák Michel Foucault által leírt és Tony Benett által módosított modern átalakulása felől értelmez. Zeman formailag a korai film, főként Georges Méliès stílusának (proszcéniumív, stop-trükk, kartondíszletek, optikai illúziók, virazsírozás) imitálásával, valamint Jules Verne *A rejtelmes sziget* és a *Kétévi vakáció* című regényeinek metaleptikus remedializálásával a technológia mágiáját a képzelőerő igenlése jegyében ironikusan szemléli, amit a szöveg utolsó része a modern cseh eszmetörténetben kiemelt jelentőségű imagináció felől értelmez.

Abstract
Using a combination of live-action and various animation techniques (paper cutouts, drawing and puppet animation), the sci-fi film *The Stolen Airship* (Ukradená vzducholoď) was made in 1966, but under the guise of an airship stolen by children, it offers an (imaginary) panorama of the social effects of modern inventions of the late 19th century. The paper explores how the retrovision of the Czech steampunk film represents the perception of a metropolis, as well as the parallel stories of the revolutions of transportation and mass communication, and how they relate to the debate on 'modernity-thesis' coined by David Bordwell and to the power methods of modern discipline. The film offers an encyclopaedia of alternative modernity of travel (railway, automobile, tram, airship, submarine, etc.) and media (fairground attractions, printed press, photography, telephone, poster, gramophone), which are examined by the study in terms of the early form of society of the spectacle, the Habermasian transformation of public sphere, and of surveillance techniques described by Michel Foucault and modified by Tony Bennett. Zeman, by imitating the style of early film, especially Georges Méliès (proscenium arch, stop-motion, cardboard sets, optical illusions, tinting), and by the metaleptic remediation of Jules Verne's novels *The Mysterious Island* and *Two Years' Vacation*, views the magic of technology ironically, in the spirit of affirming the power of imagination, interpreted on the basis of imagination emphasized in the modern Czech intellectual history.

A fapados VR argonautái

A cseh filmrendező, Karel Zeman egész estés filmjeit a filmtörténeti recepció gyakorta annak ellenére keretezi ifjúsági filmekként, hogy ironikus technikatörténeti és szatirikus (aktuál)politikai áthallásai, melyeknek dekódolása történelmi–kulturális ismereteket előfeltételez, nyilvánvalóan felnőttközönséget szólítanak meg. A morvaországi Zlín – a szocializmus időszakában Gottwaldovra átkeresztelt – városában az eredetileg a Baťa cipővállalat által alapított kicsiny filmstúdiót (Gerencsér 2014: 10-13.) Zeman munkáinak technikai és esztétikai újításai emelték világhírűvé, és a *Monty Python* Terry Gilliam-féle animációs szkeccseit és Tim Burtont, Wes Andersont és Stephen Spielberget is inspirálták (Redding 2022). Stop-motion eljárásra épülő animációs filmjei és sorozatai után Karel Zeman az 1950-es évek közepétől fordult az egész estés filmek készítése felé, melyek a hiánygazdaságból fakadó gazdasági és technikai hátrányokat, a kezdetleges eszközparkot imponáló találékonysággal és kreativitással ellensúlyozták. Hat filmet nagyrészt Jules Verne 19. századi utópisztikus regényei ihlettek, közös elemük a térbeli, időbeli és képzeletbeli utazások szimultán kombinálása, valamint a technológia mágiájára való kritikai rákérdezés.



Az ellopott léghajó (Ukradená vzducholoď. Karel Zeman, 1966)

Az élő szereplős felvételeket különféle animációs technikákkal (báb, papírkivágás, rajzanimáció) vegyítő hibrid alkotások úttörője a zemani életműben a „csehszlovák *Jurassic Park*", az *Utazás az őskorba* (Cesta do pravěku. 1955), amely Jules Verne *Utazás a Föld középpontjába* című regényének szabad adaptációja, és egyszersmind a comeniusi játékos-vizuális pedagógiai elvek eminens gyakorlati illusztrációja. Az ezt követő öt film könyvillusztrációkat és a korai filmet idéző kartondíszleteivel és technikai retrofuturizmusával egységes stílust képvisel. Vízválasztónak számított a tömegpusztító fegyvert feltaláló tudós társadalmi felelősségét firtató *Ördögi találmány* (Vynález zkázy. 1958), amelyhez Verne *A fehér zászló* című regénye adta a mintát. A *Münchhausen báró kalandjai* (Baron Prášil. 1961) három forrásból táplálkozik, részint Verne űrutazáshoz kapcsolódó műveihez (*Utazás a Holdba*, *Utazás a Hold körül*), részint a *Cyrano de Bergerac* apokrif folytatása, részint pedig a nagyokat lódító Münchhausen bürgeri alakjának adaptációja, akinek a megszokottól eltérő képét nyújtja, ugyanis a valószínűtlen meséket kreáló antihőst a képzelet felől rehabilitálja. A *Bolondos história* (Bláznova kronika. 1964) ismét a háborúra

fókuszál, ezúttal a harmincéves háborút figurázza ki. *Az ellopott léghajó* (Ukradená vzducholoď. 1966) a *Két év vakáció* és *A rejtelmes sziget*, de nyomokban a *80 nap a Föld körül* című Verne-regényekből merített, míg a háborúellenes záróakkordnak, *Az üstökösön* (Na kometě. 1970) című munkának Verne *Hector Servadac*ja volt a forrása. Zeman hősei olyan argonauták, akik a technikai találmányok révén nem annyira fizikai, mint inkább virtuális valóságokat járnak be, a filmek mágikus látványvilága pedig a korai fikciós film vizuális nyelvét remedializálja, aligha véletlen, hogy a rendezőt a filmtörténet „cseh Méliès" névvel címkézte fel (pl.: Hames 2010: 197, Tibbetts 2013: 126).



Trailer *Az ellopott léghajó* 2022-ben digitálisan felújított változatához (https://www.youtube.com/watch?v=PBv-VWRstUg)

Az ellopott léghajó számos műfaji képletet egyszerre mozgósít, a képzelőerő szabadságának szimbólumaként a levegőben tett hosszú utazás okán tekinthető road movie-nak, a műszaki találmányoknak a társadalomra gyakorolt hatását fókuszba állító tematikája folytán science fiction filmnek, mivel azonban az utazás részben a képzelet alternatív világába(n) történik, a fantáziafilm is releváns támpont. A lányszabadító szállal átszőtt romantikus harc a kalandfilmet és annak alműfaját, a kalózfilmet idézi, de a kémfilm és a western mintázatai is felismerhetők benne.[1] Tézisem szerint látszólagos szórakoztató könnyedsége mellett Zeman retrovíziója az indusztrializált társadalom és a születő modernitás súlyos kérdéseit feszegeti egy részben valós, részben imaginárius *fin de siècle* keretében, melyeket az alábbiakban négy megközelítés szerint vizsgálok. Elsőként arra kérdezek rá, hogy a film hogyan viszi színre a modernitás és a percepció összefüggéseit, és ezek milyen viszonyban állnak a modernitás elméletíróinak (Baudelaire, Simmel, Kracauer, Benjamin) megfigyeléseivel, valamint a David Bordwell által kritikailag „modernitástézisnek" nevezett percepciótörténeti vitával. Ezt követően azt vizsgálom, hogy a film milyen módon reprezentálja a 19. századi új találmányokat és médiumokat, és hogyan keresztezi egymással a közlekedés, valamint a kommunikáció párhuzamos történeteit. Harmadik körben arra fókuszálok, hogy a film látványvilága milyen módon remedializálja a századfordulós

[1] A műfajoknak, tematikáknak és konfliktusoknak ez a sokszínűsége kissé túlzsúfolttá is teszi Zeman művét, ami főként a film második felében, a gyorsan váltakozó, a kifejtetlen vagy az aránytalanul rövidre zárt narratív elemekben és bizonyos koherenciaproblémákban mutatkozik meg.

tömegmédiumok, különösen a korai film esztétikáját. Végezetül pedig a gyerekeket minduntalan szabályrendszerek közé kényszerítő felnőtteket a paternalista államhatalom allegóriájaként értelmezem, és a megfigyelő állam kortárs fogalmának visszavetítésével arra keresem a választ, hogy a képzelőerő rehabilitációja hogyan illeszkedik a cseh *pohádka* (tündérmese) tartósan befolyásos műfajához és a cseh eszmetörténet hagyományához.

Az „idegélet" instagrammatikája

Amíg a modernitás főként a technológiai jelenségekhez kapcsolódik, addig a modernizmus fogalma alapvetően szociokulturális szempontok szerint szelídíthető meg, és csak másodlagos szerepet kap benne a technológia, amelyből egyébként viszont fakad: „a modernizációt kísérő, egy arra legfeljebb csak reagáló intellektuális érzékenységet definiál" (Gyáni 2004: 131). Egyes szerzők a modernitás genealógiáját, eltérő hangsúlyokkal, többnyire a kapitalista tömegtermelés logikájával, a fokozódó urbanizációval, az ehhez kapcsolódó kötetlen szabadidő által lehetővé tett tömegszórakoz(tat)ás születésével, a távolsági kommunikációval, ezen keresztül pedig az életritmus gyorsulásával, a helyváltoztatás nagyobb lehetőségével és a világ összezsugorodásával ragadják meg. Klasszikus művében Max Weber a modern kapitalizmus előfeltételeként a racionalitást nevezte meg, mint amelyből következik a kiszámítható technika és a jogrendszer, valamint a piaci kalkuláció (Weber 223-225.). Krishan Kumar mindezeket a széttartó jelenségeket egyetlen közös pontból, az indusztrializációból származtatja, mivel a modern társadalmat a gyáripari logika következményének véli (Kumar 1988: 3). A kumari koncepciót is idéző Ben Singer – a maga modernitáskoncepcióját jól elrejtve – a filmes melodráma keretében kifejtve tárgyalja, amelyben a modernitás hat aspektusát emeli ki (Singer 2001: 21-35.). Ezek közül az első a modernizáció, amelyet álláspontja szerint a pénzalapú gazdaság, a gépesítés, a munkamegosztás, a vállalkozói versengés, a nemzetközi kereskedelem, a népességrobbanás, a lakó- és a munkahelyi környezet szétválasztása jelmez. A második a weberi elméleten nyugvó racionalitás, ebből következik a munka és az erőforrások logikai megszervezése, a standardizáció, valamint a bürokráciának a protestáns etika nyomán való kiterjesztése és professzionalizálódása, folyománya pedig a taylorizmus és a fordizmus. Harmadik elemként tárgyalja a kulturális diszkontinuitást, amelyen a vallási világkép összeomlását követő posztfeudális ideológiai elveszettséget, illetve a világ Max Weber-féle értelemben vett varázstalanítását érti, amelyeket – Singer által nem használt kifejezéssel – egyetlen szóban abszolútumhiányként foglalhatunk össze. Elgondolásának negyedik pontja a mobilitás és a körforgás, amely áruknak és embereknek, ideáknak és technikáknak a fizikai mozgását, egyúttal átvitt értelemben a társadalmi mobilitást jelöli. Ötödikként utal az individualitásra, amely nemcsak az egyéni értékek felerősödését és a hagyományos közösségi kötelékek meglazulását foglalja magában, hanem többek között a szakspecializációt is. Végezetül az érzéki komplexitásnak és intenzitásnak szentel teret listájában, ami a modernitás percepciós következményeit ragadja meg, és amelynek kötőszövete a nagyvárosi tapasztalat által láthatóvá tett múlékonyság. Kétségtelen, hogy a modernitást logikusan kapcsolják a gyáripar 19. századi konjunktúrájához, de valószínűleg legalább ennyire lényeges a Barrère–Martuccelli szerzőpáros által említett, fizikai, mentális, társadalmi, kulturális és hatalmi értelemben ötféleképpen is tárgyalt „mozgás" (mobilitás), amely a téridő nyitott élményét eredményezte (Barrère – Martuccelli 2008: 222-236.). Nyilván egyaránt lehetséges pró és kontra érveket felhozni az iparosodás és a mobilitás történeti elsőbbsége érdekében, de most nemcsak azért nem kívánok a modernitás definiálhatóságának diskurzusterébe belépni, mert a nagy narratívák alighanem a megválaszolhatatlanság problémájával szembesítenek bennünket, hanem azért sem, mivel ezúttal a modernitásnak a percepcióra gyakorolt hatására, még pontosabban, a modernitás feltételezett percepciós hatására helyezem csupán a hangsúlyt. A modernitás és a percepció tárgyalását viszont logikailag meg kellett előznie a modernitásról alkotott leggyakoribb elképzelések lajstromba szedésének.

Az ellopott léghajó a modernitás enciklopédiája, különösen annak a hosszú felvezető prológus után következő jelenetei a nagyvárosi modernitás kaleidoszkópszerű reprezentációját nyújtják, olyan tér- és időérzékelést, amelynek létrejöttét az iparosítás hatásából eredeztettek a modern kultúra egykorú teoretikusai. A filmben gyors jelenetváltásokkal és párhuzamos történetszerkesztéssel a nagyváros – ezúttal Prága – zajos utcai forgalmának kavalkádját tapasztaljuk meg, piktogramok, feliratok, kirakatok, közlekedési járművek egymásra torlódó képeit. A többteres kompozíciókban a kép előterében sétáló járókelők, mögöttük a 19. századi közlekedés új vívmányai, a villamos, utóbb a velocipéd, a gőzmeghajtású autó gyorsan váltakozó szekvenciáit, szüntelen áramlását (flow-ját) látjuk, melyeket kakofón hanghatások kísérnek a hangsávban. Ezek a modern járművek majdnem elgázolják az előttük riadtan gágogó libákat, de a gyanútlan korzózókat is, jelezve a modernitás felgyorsuló mozgásához kapcsolódó adaptációs szükségletet. Amíg a hagyományos, premodern életvilágot Ferdinand Tönnies értelmében a közösségiség, azaz az emberek közötti ismeretségi hálózatok határozták meg, addig a modernitás társadalmát a heteroszociális ismeretlenség uralja (Tönnies 2004). A filmben is a később főszereplővé váló két fiú, Jakoubek és Tomáš idegenként fut össze a villamoson. A nagyvárosi káosz felől a film a külvárosi szórakoztatónegyed jeleneteire kalandozva megtartja a képváltások gyors ritmusát. Ezek a képsorok egyszerre ábrázolják a mozi megjelenését közvetlenül megelőző kommunikációs médiumokat, a világkiállítás illuzionista művészetét, mutatványosait és látványorientált attrakcióit, valamint az utazást forradalmi léptékben átalakító új közlekedési formákat, a hőlégballont és a léghajót. A prágai kiállítás ábrázolása sokszínűségével és spektákulumával az „attrakciók mozijára” (Tom Gunning) emlékeztet, míg a produkciókat az összegyűlt nézői közönségnek értelmező vásári képmutogató a mozimagyarázó szerepében hagyományozódik tovább.



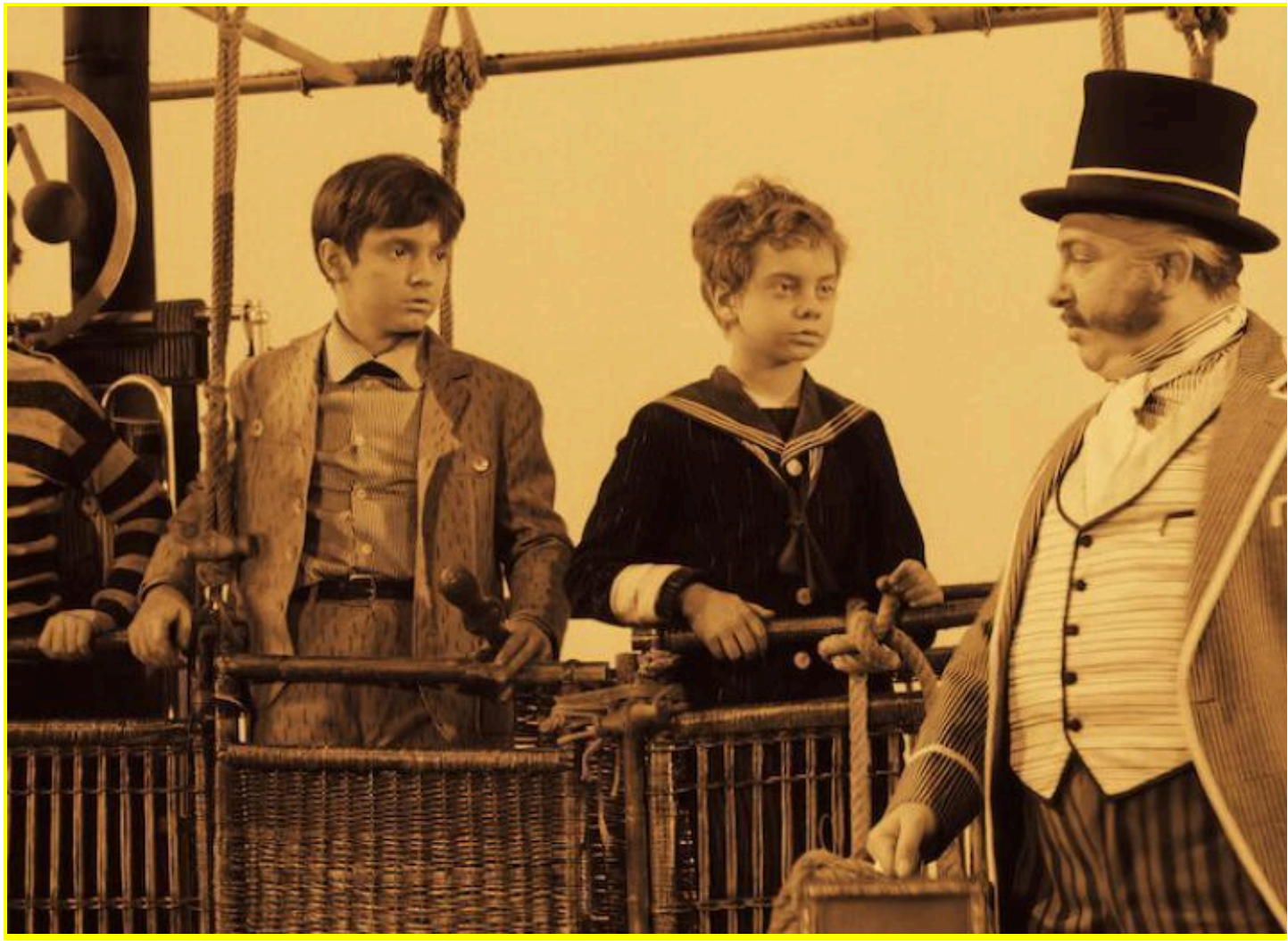
Az ellopott léghajó (Ukradená vzducholoď. Karel Zeman, 1966)

Az a mód, ahogyan Zeman a prágai metropolisz embertömegekkel és járművekkel telezsúfolt terét ábrázolja, álláspontom szerint nagymértékben egybecseng a modern városi lét teoretikusainak, Charles Baudelaire, Georg Simmel, Siegfried Kracauer és Walter Benjamin elgondolásaival, akik a nagyvárost a modernitás esszenciájának tekintették. *Az ellopott léghajó* Prága-ábrázolása erős benyomásokra épít, képsorai epizodikus, mellérendelő módon szerveződnek. A képkockákon belüli tartalom éppúgy lüktető, szenzuálisan túltelített, változékony és mulandó, mint a montázsszerkezet úgyszólván instant grammatikája vagy a vágások és illesztések által előállított töredezettség, a gyors térbeli és időbeli változás, a képsorok mobilitása és diszkontinuitása, amelyben nemcsak a diegetikus szereplők, hanem magának a filmnek a nézői is egyfajta csatangolók, a városi élet szakadatlan változását megfigyelő *flâneur*ök, flangálók.[2]

[2] Charles Baudelaire-nek ezt az alább tárgyalandó, terminussá vált híres kifejezését, a *flâneur*t csatangolóként, csavargóként vagy kószálóként szokták fordítani a magyar szakirodalomban. Számomra érthetetlen, hogy miért nem a „flangáló” szó honosodott meg, mivel ez szóalakjában, etimológiailag és konnotációjában is szorosabb kapcsolatban áll a baudelaire-i jelentéssel, a cél nélküli sétálgatással. Az alábbiakban e „revizionista” szándék érdekében a flâneurt flangálóként adom vissza.

Charles Baudelaire – a *modern* kifejezésével együtt – a *flâneur* nagy karriert befutó fogalmát *A modern élet festője* című, eredetileg 1863-ban megjelent esszéjében használta, amely a modern nagyváros mindennapi tapasztalatának mintaadó szövegévé vált. Baudelaire írása éppolyan elkalandozó, hipertextuális szöveg, mint a flangáló tekintete. A francia költő úttörő módon nem a nagy autonóm művészeti alkotásokat, hanem a hétköznapokban és különösen a nagyvárosi modernitásban megbúvó apró jelenségeket esztétizálta, melyekben a pillanatnyiságot és a mulandóságot tüntette fel értékként. Ennek a tünékeny városi életnek a megfigyelője a flâneur, a flangáló/kószáló/csatangoló, az a „céltalan csavargó", aki „mindenütt az élet tünékeny, múló szépségeit kereste" (Baudelaire 1964: 138, 163). A filmben Zeman rendezése sem a klasszikus esztétika örök szépségeire, hanem a nagyvárosi élet fel- és eltűnő esztétikájára érzékeny, és a kamera tekintete a tömegre irányul. Ahogyan Baudelaire-nél, elegáns ruházatuk alapján a filmbeli utcai flangálók is a társadalmi ranglétra magasabb fokán álló vagyonos dandyk (vagy quaintrelle-ek) körébe tartoznak. Amíg azonban a flangáló a tétlensége kompenzációjaként szórakozásból vándorol a városi térben, *Az ellopott léghajó* számos járókelője egy ettől eltérő kapitalista modell képviselője, célirányos és racionális, a taylorista munkaszervezés foglya, melyre az „idegélet" feszültsége jellemző. Georg Simmel *A nagyváros és a szellemi élet* című 1903-as klasszikus művében megismétli ugyan a nagyvárosnak a váratlanságra, változékonyságra és gyorsaságra épülő baudelaire-i elgondolásait, ugyanakkor kibővíti azt a kapitalizmus racionális, kiszámíthatóságra épülő rendszerével. Így nála az a jelenség, melyet az „idegélet fokozódásának" keresztel el (Simmel 1973: 544), nem pusztán a gyors urbánus ritmussal ekvivalens, hanem a személytelenséggel és különösen a számszerűsítéssel is jegyes, amelynek ismérvei a kalkulálás, az egzaktság, a pontosság, a hatékonyság állandó méréssel való ellenőrzése, továbbá a homogén idő vezérmotívuma, a zsebóra (Simmel 1973: 546. a homogén idő fogalmához vö.: Kern 1983: 11-15., 105.). Zemannál az utcai járókelők inkább célzatosan sietnek, mintsem komótosan sétálnak, a *Světozor* hírlap szerkesztőségében sincs helye a tétlenkedésnek, mint ahogyan a kóborlással idejét fecsérlő flangáló teszi. A főszerkesztő a filmben ráripakodik az ablakon át a léghajó szemlélésébe belefeledkező munkatársaira, hogy „ejnye, uraim, nem henyélünk!". Ebből a szempontból a másik emlékezetes jelenet, amikor a női szemgolyók az asztali ingaóra idegesítő kattogásának ritmusához igazodva gyors ütemben cikáznak ismétlődően jobbra és balra. Az életvilág határidők és matematikai formulák szerinti szerveződése *Az ellopott léghajó*t inkább a simmeli modellel, mint a baudelaire-i flangálóval rokonítja.

Siegfried Kracauer rövid terjedelmű krokijai közül a *Kult der Zerstreuung* (A kikapcsolódás kultusza) a nagyvárosi szórakozás „képi palotáival" külvárosi példák alapján vet számot, amelyeket „felszíni ragyogásaik" folytán „optikai tündérországoknak" nevez (Kracauer 1995: 323). Az általa körülírt Gesamtkunstwerk az építészeti kialakítás, a mozi, a magazin, a zene együttes alkalmazása révén valamennyi érzékszervre hatást gyakorol: „Az effektusoknak ez a teljes műalkotása minden érzékszervet megrohamoz, minden lehetséges eszközzel" (Kracauer 1995: 324). Az érzéki totalitás Zeman filmjében a nagyszabású kiállítás vizuális, akusztikus, haptikus komplexumára rímel, amely pavilonjaival, spektakuláris vasszerkezeteivel, bűvészmutatványaival, kintornával, fotográfiával, fizetős közönségnek járó közlekedési attrakcióival, sőt a szaglás és az ízlelés érzékszerveit is mozgósító táplálkozási lehetőségeivel (amely cseh módi szerint természeten sör, knédlis hús és káposzta) valóban penetráns. Amíg azonban Kracauer a weimari Németországban a „képpalotákat" a homogenizált tömegek szórakozásaként és a kikapcsolódást a gyári munkások kompenzációs tevékenységeként írta le, addig Zeman fikciós világa a szórakozást a századvégi Monarchiában láthatólag a felső osztályok kulturális gyakorlataként, és nem puszta időtöltésként, hanem társadalmilag hasznos elfoglaltságként ragadja meg, ahová csak betolakodóként kerülhetnek be a később a film főszereplőivé váló utcakölykök.



Az ellopott léghajó (Ukradená vzducholoď. Karel Zeman, 1966)

Kracauer az említett írásában és máshol is, hol nyíltan, hol burkoltabban becsomagolva, szoros megfeleléseket tételez fel a nagyvárosi tapasztalat és a film nézői percepciója között. Aki azonban igazán elmélyítette a közöttük lévő kölcsönviszonyt, az Walter Benjamin volt. *A műalkotás a technológiai reprodukálhatóság korában* című nevezetes esszéjében a sokkhatást egyenesen a film töredezettségéből, a montázsból eredeztette, amely gondolat nyilván Eisensteinnek a montázs forradalmi hatásáról tett tézisének adózik. Benjamin a festménnyel összehasonlítva a film szerkezetét, azt állítja, hogy kontempláció a médium sajátosságából adódóan nem lehetséges a filmnéző számára: „A filmfelvételt nézve ezt nem teheti meg. Alighogy elkapta tekintetével, már meg is változott" a filmkép (Benjamin 2003). Ezt a vizuális ingerek szüntelen áramlatával magyarázza, majd így folytatja: „Valóban, e képek nézőjének asszociációs láncát azon nyomban megszakítja változásuk. Ezen alapul a film sokkhatása..." Baudelaire flangálójához visszanyúlva, Benjamin a nagyvárosi percepciót a filmes érzékelésmód előzményének teszi meg: „A film az appercepciós apparátus mélyreható változásainak felel meg – azoknak a változásoknak, melyeket a privátegzisztencia léptékével mérve a nagyvárosi forgalomban valamennyi járókelő, történelmi léptékkel mérve pedig valamennyi állampolgár átél." Benjamin gondolatmenetét nemcsak azért nehéz rekonstruálni, mert szövege legendásan enigmatikus és obskúrus megfogalmazásmódokkal terhes, hanem azért is, mivel a Benjamin-exegézis gyakran afféle isteni megnyilatkozásba hajló szent szövegként kezeli, melynek logikai bakugrásait azzal simítja ki, hogy az allegorikus bibliamagyarázatokhoz hasonlóan valamiféle titkos üzenetet sejt benne. Benjamin semmilyen módon nem vezeti le, milyen logikai úton jutott a nagyvárosi és a filmes percepció ekvivalenciájának tételéhez, és ezekhez az empirikus bizonyítékok előszámlálhatósága minimum

kétséges. A német filozófus legalább kétféle, egymással szöges ellentétben álló értelemben használja a kontempláció hiányának posztulátumát, a szórakozást, egyrészt a Baudelaire-féle flangálóhoz híven elkalandozóként, másrészt kritikaiként, amit a montázs által előidézett sokkhatás hív elő. Eltekintve ezúttal ezek belső diszkrepanciájától, egyetértek Noël Carroll álláspontjával, miszerint Benjamin a technológiai determinizmus csapdájába csúszik, mivel „úgy véli, hogy a tömegművészet a proletár nézőpontját tartalmazza, és ezért eredendően emancipatorikus" (Carroll 2023: 206).

Mindazonáltal Walter Benjamin elindított a filmtudományi diskurzuson belül egy olyan vitát, amely a nagyváros és a film percepciójának kölcsönösségére, vagyis arra vonatkozik, hogy az urbánus környezet látványa mennyiben készítette elő a filmet. A szkeptikusok álláspontját David Bordwell képviseli, aki az *On the History of Film Style* egyik fejezetében, hol „modernitástézisnek", hol „látástörténeti megközelítésnek" nevezve azt, tagadja a film és a modern percepció ilyenfajta korrelációját (Bordwell 1999: 139-146.). Benjamin sokkhatás-elméletével azt az érvet szegezi szembe, hogy nemcsak hogy nem létezik egységes nézésmód, hanem az emberi percepció változása a lassú biológiai evolúció függvénye, és nem a percepció, hanem a képességek használata változik, amely már eleve bennünk van, nem pedig technológiai változás eredője. Az amerikai filmteoretikus másik érve történeti: Benjamin a vágást teszi meg a percepciós változás alapjának, így eszerint a filmvágás a modern élet tapasztalatára reflektált, ám Bordwell emlékeztet, hogy a film első tizenöt évében alig végeznek vágást a filmszalagon, azt követően pedig a nem urbanizált régiókban is használták. Persze Bordwell azt jótékonyan homályban hagyja, hogy a sebesség, a felgyorsulás érzése koronként változó, relatív jelenség, melyeket a médiumok katalizálhatnak, ami igenis percepciós kérdés. Már Marshall McLuhan is a percepciós fordulatok vizsgálataként fogta fel a médiatörténet tárgyát a *Gutenberg-galaxis*ban. Másrészt a képek változása nemcsak montázs révén, hanem a jelenet tartalmának gyors áramlásával is előállhat, amint az éppen az első fennmaradt magyarországi Lumière-film, a *Post suspendu* (1896) lánchídi forgataga esetében megfigyelhető, amely történetesen utcafilm (vö. Füzi 2022: 126-132.). Továbbá Andrea Haller amellett érvel, hogy a korai mozi intenzitása és gyorsasága nemcsak a tartalomból fakadt, hanem az egymást követő programok montázsszerű szerveződéséből is, melyet nézni olyan, mint a modern városban sétálni (Haller 2015:116). Bordwell azt a retorikai kérdést teszi fel, hogy ha a film percepciós változást idézett volna elő, akkor a film nem változott volna meg 1908 után, és ezzel együtt nem merült volna alá az attrakciók mozija. Az anatómiai és filmtörténeti érvek összegyűjtése után a korai filmet stíluskategóriaként határozza meg: „Összefoglalva, nincs jó okunk azt hinni, hogy a filmstílusban bekövetkezett bizonyos változások a modernitás által előidézett új látásmódra vezethetők vissza" (Bordwell 1999: 146). A Benjamin-apologéták oldaláról Ben Singer a neuroplaszticitásnak a percepciós változást megengedőbbnek látó elméletét hozza fel ellenérvként, ám ezt az érvet torzóban hagyja (Singer 2001: 107-108.).

A vitát nemcsak nem csak azért nem követem a továbbiakban, mert távol esik a kijelölt témától és a kognitív idegtudományban teljesen inkompetens vagyok, ellentétben az említett „polihisztorokkal", hanem azért sem, mert érvelésem a „látástörténeti" polémia végkimenetelétől, de nem a kérdésétől, független.[3] Nem az az állításom ugyanis, hogy a nagyváros előformázta a filmnézés tapasztalatát,

[3] Szeretném nyilvánvalóvá tenni, ha nem lenne az, hogy amikor „polihisztorokról" beszélek, azt meglehetősen ironikusan értem. Az olyan percepcióelméleti- és történeti polémia, mint amibe Bordwell beleáll, a pszichológián és a biológián át a különféle humántudományokig és a kognitív elméletig számos tudományág együttes művelését igényli, amivel aligha vannak felvértezve az említett teoretikusok, ha bárki képes lenne egyáltalán ennyi szakterületet releváns módon művelni. Másrészt annak a nagyívű kérdésfelvetésnek a megválaszolása, hogy vajon a film megjelenése okozott-e perceptuális változást a modernitásban, sok-sok történeti mikroelemzést, aprómunkát igényelne, ha a kérdés megnyugtatóan rendezhető lenne egyáltalán, amivel kapcsolatban magam szkeptikus vagyok. A probléma nem is önmagában a nagy elméletek átfogó, így szükségszerűen homogenizáló következtetéseiből, hanem a biztos empirikus támpontok korlátozottságából fakad. Hogyan lehetne bizonyítani vagy cáfolni a modernitás, a nagyváros és a film közötti észlelési ekvivalencia tételét? A spekulatív ész logikai eljárásával vagy korabeli tapasztalatok felkutatásával (például sajtószövegek, naplók elemzésével?) Sőt, hogyan

hanem az, hogy Karel Zeman reprezentációja a „modernitástézissel” egybevágóan írja le az urbánus élményt, ráadásul fekete-fehér képeivel, kamerabeállításaival, a totál plánok, trükkfelvételek gyakori alkalmazásával, századvégi díszleteivel formailag is imitálja a korai filmet. Másként fogalmazva: nem arra vagyok kíváncsi, hogy a film és a nagyváros érzékelésmódja valóban egybevágott-e, tárgyam ennél szűkebb, és arra összpontosítok, hogy Zeman a nagyváros érzékelésmódját úgy ragadta meg, mint a korai teoretikusok reprezentációi. Aligha hiszem, hogy a cseh rendező *Az ellopott léghajó*t megelőzően elméleti szövegeket búvt volna, mégis nagyvárosi percepciója sok tekintetben párbeszédképes Baudelaire, Simmel, Kracauer és Benjamin teoretikus elgondolásával, egyes esetekben mintha csak azokat illusztrálná archaizált mozgóképeken. Zeman számára – ellentétben Baudelaire, Simmel, Kracauer és Benjamin tapasztalatával – a némafilm már nem a jelent, a múltat képviselte. Amíg a korai film a filmtörténet ingerküszöbét csak 1978-ban a brightoni konferenciával érte el, Zeman másfél-két évtizeddel korábban már felfedezte magának, és a korai filmet a modernitástézissel egybevágóan értelmezte. Ez az interpretáció azonban nem általánosító történeti kijelentésekben testesült meg, mint ahogyan utóbb a korai film kutatói esetében, hanem játékfilmes keretben vizuálisan illusztrálta. Állításom szerint tehát Zeman filmtörténeti jelentőségét a modernitástézis összefüggésében az rajzolja ki, hogy *Az ellopott léghajó* a film nyelvén tett filmtörténeti kijelentéseket, fikciós keretben már azt megelőzően rámutatott a korai film néhány feltételezett sajátosságára (gyors képváltások, attrakció, populáris esztétika, világfalu), hogy azt a tudomány vizsgálni kezdte volna. Ha azok a filmtudományban evidensek lettek volna, az 1980-as években a korai némafilmes kutatások, Tom Gunning, Richard Abel, Charles Musser, Thomas Elsaesser, André Gaudreault munkái nem szóltak volna akkorát.

Médiatörténetileg nézve, a képek váltakozása, idézzenek elő azok percepciós változásokat vagy sem, egy olyan máig ívelő trendbe illeszkedik, melyet a zapping (a csatornaváltogatás) médiaarcheológiájának nevezhetnénk. Amíg a 17–18. századi újságok a régi médiumot imitáló új médium logikáját követve a könyv egyhasábos elrendezéséhez és lineáris olvashatóságához idomultak, a 19. század sajtótermékeiben egyre nagyobb teret kap a többablakos elrendezés, amely lehetővé teszi számos cikk együttes láthatóságát, a parataktikus szerkesztést és a hipertextuális olvasásmódot. Ez a fajta töredezettség teremti meg a szekvenciális, fegyelmezett és logikai elv mentén rendezett észlelés helyett a szétszórt, figyelemdeficitet termelő, nonszekvenciális, tünékeny, gyorsan áramló tartalmak médialogikáját. Ezt a változást Neil Postman nevezetes könyvében a „nyomtatás alapú episztemológiától” a „televízió által létrehozott episztemológiára” való áttérésként írta le, bár kétségtelenül a technológiai determinizmus szellemében és elnagyoltan (elvégre a szétszórtság „episztemológiája” a nyomtatott sajtóban is megjelent már) (Postman 1985: 24-27.). A médiatermékeknek ezt a 19. századtól rohamos tempóban terebélyesedő változását ragyogóan ragadta meg *Az ellopott léghajó* nagyvárosi jeleneteiben Zeman, a zapping, a megszakított látványvilág logikáját alkalmazva az életforgalom áramlásának ábrázolásával és a gyakori képváltásokkal. A csatornaváltogatás a nyomtatott sajtótól és a korai mozi heterogén műsorfolyamától kezdve a rádiókészülékek adóváltásain és a televízió távirányítójának kapcsolgatásán át az internetes szörfölésig (melynek korai metaforája éppen a flangáló volt!; vö. Müllner 2007: 141-155.), egészen a Snapchat efemer és a Twitter rövid tartalmáig, a Tinder és a TikTok gyors pörgetéséig máig érvényes instant grammatikai elv maradt. Röviden: Zeman a századvégi nagyváros ábrázolásával a modern kultúra feltételezett kulcsmotívumára tapintott rá a filmjében.

A technológia gőzhajtású metaverzumai

kellene egyáltalán megfogalmazni a kérdést, hogy az tudományosan bizonyíthatóvá váljék? Az a kérdésirány, hogy az egyes korabeli teoretikusok és művészeti alkotások modernitásreprezentációja között milyen átfedések vannak, megragadható és vizsgálható, mivel rendelkezik egzakt viszonyítási pontokkal. A film és a modernitás közötti korreláció „ontológiájára” vonatkozó kérdésfelvetés azonban ilyen formában komolytalan, vagdalkozás a fogalmakkal és a történeti példákkal, mert módszertanilag meglehetősen ingatag lábakon áll, így azt meg kellene előznie egy tudományos bizonyítási eljárásrend megalkotásának.

Az ellopott léghajó nemcsak a nagyvárosi percepció uralkodó interpretációit idézi meg, hanem az új technológia mágiáját is. A film elején mottószerűen hangzik el a magát Korkorán kapitánynak nevező fiú szájából: „A technika százada ez”. A film az utazás (vasút, automobil, villamos, léghajó, tengeralattjáró) és a média (vásári előadói műfajok, nyomtatott sajtó, fotográfia, telefon, plakát gramofon) új találmányainak panorámáját nyújtja, és a közlekedés forradalmát a médiatudomány álláspontjához hasonlóan a kommunikáció forradalmával párhuzamban tárgyalja. Amint a médiatörténészek megfigyelték, „az »ipari forradalom« és a »kommunikációs forradalom« egyazon folyamat részének tekinthető – a technológiai láncolatban sorrendben elsőként a szállítás forradalmával, amelynek, úgy tűnt, megvolt a maga logikája, különösen azután, hogy az elektromosság új, és a gőznél – legalábbis kezdetben – titokzatosabb energiaforrást biztosított” (Briggs – Burke 2004: 106). Ez nem jelenti azt, hogy a rendező történetileg hiteles technikatörténetet nyújtana, elvégre nem dokumentum-, hanem fantáziafilmet alkot. Nem abban hiteles, hogy a képkockákon látható események feltétlenül olyanok, mint amelyek megtörténtek, hanem abban, hogy felismeri a kommunikáció és a közlekedés egymásra épülését, azaz a logikájában tekinthető valószerűnek. Zemannál a gőzenergia teszi lehetővé a képzeletbeli járművek működését, a gyorssajtót és a telekommunikációt is. A mobilitást és a hírek cseréjét a szállítóeszközök és a távközlés együtt biztosítja, a *Světozor* című illusztrált lap a levegőben repülő gondolák és telefonhívások révén jut gyors információhoz a bűnténnyel kapcsolatban, a mcluhani „globális falu” kezdetleges változataként. A korai „képi fordulatot”, a növekvő vizualitásigényt pedig a reprodukálható fotográfia elégíti ki az újság címlapjain. Maga Baudelaire is többször említette *A modern élet festőjé*ben, hogy a nagyvárosi életforma izgatottsága az illusztrált lapok hasábjaira kívánkozik (Baudelaire 1964: 138 et passim). Keverednek tehát a filmben a történetileg hiteles és a fikciós elemek, így Zeman alternatív modernizmust állít elénk. Önmagában már azzal is, hogy Verne narratíváit Prágába, a viktoriánus korból az Osztrák–Magyar Monarchia világába helyezi át, azokat kisajátító módon adaptálja, erősen nemzetiesíti. Prága mint nagyváros az 1840-es évektől vált nemzeti szimbólummá, eredetileg a képzeletbeli világban, irodalmárok tollán szövegként (Macura 2010: 35-46.), a századvégen pedig ténylegesen.

Mindezek összefüggésében érdemes megjegyezni, hogy a steampunk *par excellence* az alternatív modernizmus, a fantasztikus tudomány apokrif műfaja. A francia regényíró retrofuturisztikus regényeit gyakran tárgyalják a steampunk mozgalom előtörténeteként, amely a gőzgép technológiai kulturális hatásmechanizmusait kitalált eszközökkel és narratívákkal vegyíti. A klasszikus steampunk műalkotásoknak a tudományos találmányok és a kalandcselekmény melletti legfőbb vízjele a gőzenergia alternatív pályaíve, nevezetesen annak színre vitele, mi történne, ha az elektromosság helyett a gőzmeghajtás maradt volna a világot átalakító legfőbb energia. Habár Zeman Verne regényeit csehesíti, Verne képzeletét viszi színre. John C. Tibbetts abban látja Zeman átdolgozásainak a jelentőségét, hogy Mélièshez hasonlóan „nem csak adaptálja Verne történeteit, hanem meg is alkotja azok proto-steampunk vízióit”, és „magát a filmes apparátust gondolta steampunk gépezetnek”, ahol megvalósíthatja „mozgó és ábrándozó” fantáziáit (Tibbetts 2013: 133, 126). *Az ellopott léghajó*ban nemcsak a lokomotívot, hanem a léghajót, az automobilt, valamint a Verne korában még nem létező, így anakronisztikus tengeralattjárót is gőzenergia hajtja. További tudatos kortévesztés, hogy amikor Jakoubek elhagyja Nemo tengeralattjáróját, a Nautilust, a kapitány kilő számára egy felfújt műanyag csónakot, ilyen technológia azonban még nem létezett a 19. században. Szintén a képzelet terméke, hogy a titkos ügynök autójának alvázából afféle bizarr kiborgként kilóg a lóláb, a bűnüldöző szervek pedig evezős légi gondolán üldözik a tolvajokat.



Az ellopott léghajó (Ukradená vzducholoď. Karel Zeman, 1966)

Zeman alternatív modernizmusa ugyanakkor nem a nosztalgikus steampunk technooptimista válfaját követi, amelyben az új találmányok pozitív társadalmi üzenetet hordozva valamiféle utópisztikus jövőképbe torkollnának. Sőt már az *Ördögi találmány* című filmjében a technológiai ambivalenciára hívja fel a figyelmet, itt is ironikusan és kritikailag közelíti meg az innovációt. Ezt példázza, hogy a hintó formájúra tervezett autó beindítása a kurbli többszöri elforgatása után is lefullad, és úgy általában: a járművek a steampunk kritériumaihoz méltóan folyton irdatlan kormot és füstöt okádnak. A prágai kiállításon bemutatott hőlégballon „montgolfiere", utasa csak az esernyője ejtőernyőként való újrahasznosításával tud megmenekülni a keletkezett tűztől. A léghajó, amelynek gyermekek általi eltulajdonítása váltja ki a tulajdonképpeni kalandnarratívát, a képzeletbeli utazás során szintén felrobban. Mindkettő a levegő meghódításának optimizmusába vetett hitet döngöli, szó szerint, a földbe. Az ironikus médiaértelmezés beszédes példája, amikor a Ferenc József kinézetű generális a Radetzky-indulóra kackiásan bevonul Findeys, a léghajó tulajdonosának házába, elé pedig vörös szőnyeget terítenek, ám a jelenet pátoszát lefokozza, hogy élő zenekar helyett konzervmuzsikát hallunk a gramofonból. A fotográfia dokumentáló, bizonyító erejű funkcióját pedig az idézőjelezi, hogy a diszfunkcionális rendőrség a léghajóval elillant egyik fiúról csak csecsemőkori – így használhatatlan – fényképet tud szerezni. A bűvésztrükk leleplezése a szórakoztatónegyedben, melynek során kiderül, hogy a mágus a gyermek eltüntetése helyett a színpad alatti sötét tér nézői vakfoltjában valójában két hasonló fizimiskájú fiút cserél ki, a világ Max Weber említett varázstalanítása, a transzcendencia racionalizálása.



A valódi *Světozor* című lap 1891. május 15-i számának címlapja, az Országos Jubileumi Kiállítás kapujával

Az alternatív modernitásreprezentációval szemben hiteles alapokkal rendelkezik viszont a filmbeli grandiózus, külvárosi szabadtéri kiállítás komplexuma, a 19. század végi tömegszórakoztatás sűrítménye, melyet itt nem annyira az alacsony társadalmi osztályok, sokkal inkább a fizetőképes polgárság látogat. A kiállítás modellje az 1891. május 15-én megnyitott és öt hónap után, október 15-én bezárt prágai Országos Jubileumi Kiállítás (*Zemská jubilejní výstava*) volt, amely a Monarchia legiparosodottabb részének, Csehországnak, illetve az „arany cseh kezeknek” (*zlaté české ručičky*) aposztrofált kézműves és gyáripari ügyességnek az erődemonstrációja volt (a kiállítás korabeli reprezentatív, 330 oldalas albuma: Kronbauer 1892). A seregszemle kiemelkedő szerepet játszott a nemzetépítésben, azt célozva, hogy látványosan színre vigye az önálló államisággal nem rendelkező cseh nemzet erejét. Ennek érdekében az eseményhez kapcsolódóan elsőként alkalmaztak Csehországban épületekhez vasszerkezeteket, erre időzítve átadták a párizsi Eiffel-torony modelljére tervezett Petřín-kilátót a hozzá kapcsolódó siklóvasúttal, valamint a kiállításra vezető, legelső prágai villamosvonalat, amely *Az ellopott léghajó*ban is megjelenik. A film megidézi a kiállítás 18 méter magas kéttornyú bejárati kapujának sziluettjét, valamint a modern cseh építészet mesterművét, a Bedřich Münzberger és František Prášil építészek által tervezett Iparpalota acélszerkezetű üvegépületét, az 1851-es londoni világkiállítás szenzációjának, a Kristálypalotának egyfajta reminiszcenciáját. Ezek a mind nyugati minták alapján készült létesítmények a modernizáció, a felzárkózás célját szolgálták az „öngyarmatosítás”, az idegen kultúra bensővé tétele jegyében, ami mindig is érvényes maradt a cseh – és a közép-európai – gondolkodásban.

A filmbeli elképzelt kiállítás a vizuális attrakciók révén a korai látványtársadalom foglalata, amely az „attrakciók mozijának” atmoszférájához hasonlóan számos heterogén programot vegyít. Az előadóművészetek – vagy a populáris kultúra korai értelmezőjével, Gilbert Seldesszel szólva –, az „eleven művészetek” (illuzionista bűvészmutatvány, az erotikus kánkán orfeumszerű táncelőadása, új technikai találmányok vásári bemutatása, zenegép), a templomból, illetve a színházból megörökölt frontális nézői elhelyezés, a színpad és a nézőtér szétválasztásának logikáját viszik tovább, amely a mozi voyeurizmusában folytatódott. A szemközpontú szenzációk mellett ugyanakkor Zeman filmjében az audiovizuális és taktilis túltöltekezés lehetővé teszi a testi megtapasztalást és az immerziót is, a fizikailag bejárható épített terek mellett a cirkuszi bevonódással és a levegőbe való emberi felemelkedés ígéretével a filmbeli látogatót résztvevővé teszi. Az ipari kiállítás ilyen, showelemekkel feltűzdelt ábrázolása megtestesíti azt a heves

érzelmekre (csodálat, izgatottság, nevetés, lelkesedés, zavarodottság, félelem, szexuális vágyakozás) épülő ingerközpontú felfokozottságot, melyet Henry Jenkins a századfordulós tömegmédiumok közös billogjaként, ha nem is túlzottan szaknyelven, de találóan „hűha-élményként" (*wow climax*) írt le (Jenkins 2011: 35-47.).

Szintén valós alapjai vannak a filmbeli, talajhoz rögzített hőlégballon, a Kysibelka (németül Giesshübler) tragédiájának, melyet ugyancsak a Jubileumi Országos Kiállítás keretében mutattak be 1891-ben. Azzal csábították a látogatókat, hogy felülnézeti pozícióban térképszerű kiterítésben tudják megtekinteni az expó környezetét, ám a Kysibelka az első – és mint kiderült – egyetlen felemelkedése végzetes balesettel végződött: a hőlégballon lezuhant, hasonlóan annak filmbeli másához.[4] Így amikor a film történetében a kapitalista profithajhászást képviselő Findeys cég kormányozható léghajó segítségével a turizmus új válfajaként városnéző repülést kínál Prága felett, a megrémült fizető közönség gyorsan kiszáll a léghajó kosarából. Mindennek tetejébe kiderül, hogy a gépen a steampunkra jellemző bonyodalomként nincs is szén a gőzgép működtetéséhez, így a léghajó nem is kormányozható. A szemfényvesztő mágus mutatványának leleplezése miatt üldözött öt gyerek így kerül a film narratívája szerint a léghajóba, és oldja el annak kötelét a földtől.



Az ellopott léghajó (Ukradená vzducholoď. Karel Zeman, 1966)

Az utcakölykök légi utazása eddig ismeretlen, szokatlan tértapasztalatot tesz lehetővé, új szintre emelve a fenséges esztétikáját (a borzongással vegyes ámulatot), sőt a hatalmi viszonyok térbeli metaforáit is megbolygatja. Nemcsak a tér kitágulását eredményezi, hanem egy addig ismeretlen nézőpont által lehetővé tett, nem perspektivikus, panoptikus tekintet kínálta szemléletmódot is, amely hagyományosan az istent illeti meg. Amíg a teret kiterítő, részben felülnézeti látképek, városábrázoló veduták csak virtuálisan tették lehetővé a felülnézet élményét, addig 1783-tól, az első ballon felemelkedésétől, már fizikailag is birtokolhatóvá vált a magaslati, mozgó, szubjektív, nem rögzített megfigyelői pozíció. De csak a 19. század végétől kezdődött meg tömegszórakoztató látványosságként való kiaknázása, mígnem közlekedési járműként használatát a repülőgép vissza nem szorította. Gáncsos Kármen kitűnő tanulmányában a felülnézetet a 19. század egyik új

[4] A valós baleset grafikai ábrázolását, mely Zeman fikciós ábrázolásának mintáját jelentette, lásd a kiállítás albumában (Kronbauer 1892: 152-153.).

szenzációjának tekinti, és a megfigyelés demokratizálódásának folyamatát detektálja a kilátók, addig ismeretlen magasságú tornyok (Eiffel-torony), léghajók által lehetővé tett felülnézetben: „A nagyvárosok egyszerre horizontális és vertikális terjeszkedésének, illetve a századforduló környékén egyre-másra emelt, kifejezetten a magasból történő nézelődést szolgáló reprezentatív kilátóknak köszönhetően, a felülnézeti városkép könnyen, gyorsan és olcsón elérhető tömegtermékké, sokak számára hozzáférhető (mondhatni: demokratizálódott látvány(osság)tapasztalattá vált" (Gáncsos 2016). Miközben a léghajó a technika diadalának, az ember teremtőképességének, haladásának a szimbóluma és a repülés ősi vágyának beteljesülése, Gáncsos arra hívja fel a figyelmet, hogy a társadalmi felemelkedés illúzióját is hordozta. A léghajó nem vált tömegközlekedéssé, sokkal inkább a vagyonosabb elit számára volt fenntartva, és a középosztály politikai aspirációjának megtestesítője volt (vö.: Oettermann 1997: 15). A tömeg, az otthon maradottak számára a légi fotó reprezentációja volt hozzáférhető, aligha véletlen, hogy a korábbi karikaturista, Paul Nadar 1856-ban léghajóról kezdte fényképezni Párizst, a nagyvárost ismeretlen szemszögből mutatva meg (Stelzer 1997: 27). Zeman filmjében a virtuális fent és lent hatalmi viszonyai abban érhetők tetten, hogy a felnőttek által rendszeresen fegyelmezett utcagyerekeket a léghajó meglovasításától a felnőttek alulról felfelé nézve szemlélik, míg a fiúk – szó szerint és átvitt értelemben is – lenézik őket a levegőből. Azt a pozíciót foglalják el, amelyet velük szemben képviseltek, a kiváltságosoknak és nem a tömegnek fenntartott közlekedési eszközt foglalják el, így e csere kiegyenlíti (demokratizálja), sőt végső soron fel is forgatja a klasszikus alá- és fölérendeltségi viszonyokat.

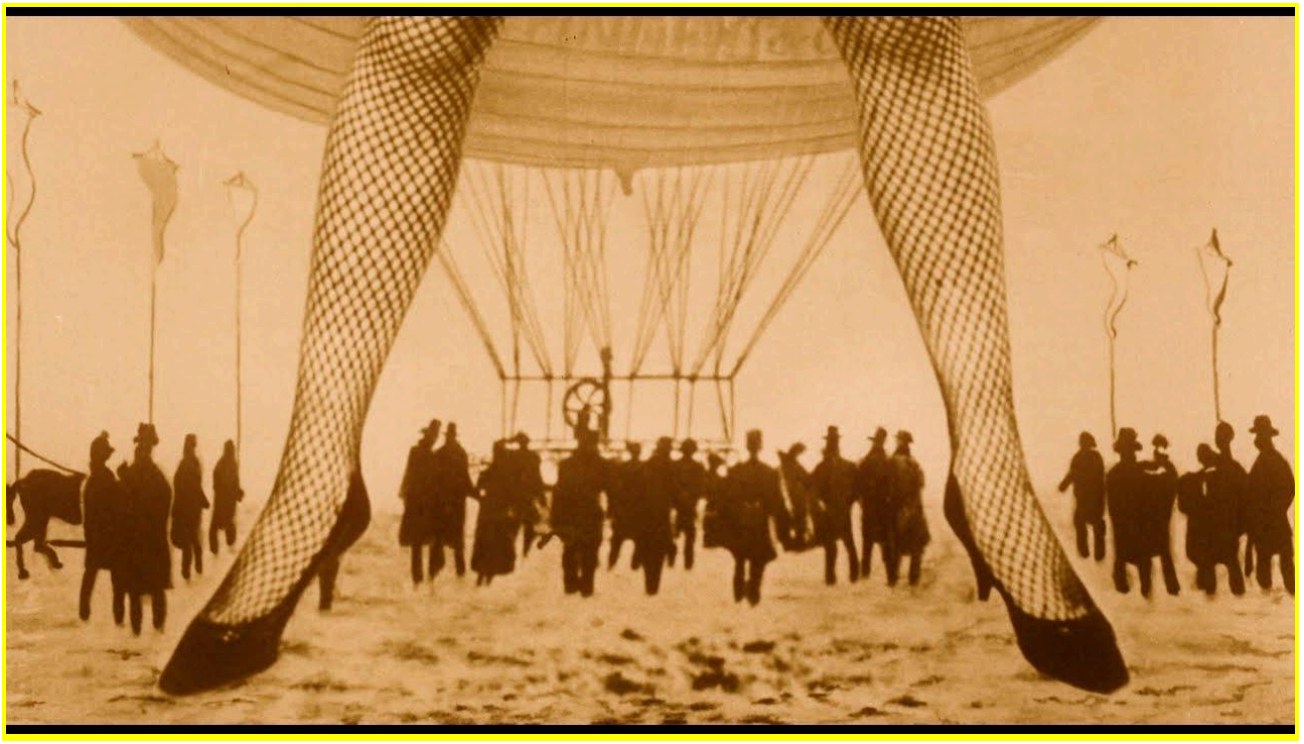


A Prága feletti légi utazás a filmben (https://www.youtube.com/watch?v=81O2NzmQxgI)

A film diegetikus világában a felhők közötti navigáció a kölykök számára a panoráma panoptikus tekintetéhez lesz hasonlatossá. A felülről szemlélődés nem eredményez olyan gyors képváltásokat, mint Baudelaire felfogása szerint a nagyvárosi percepció, így a látvány kontemplatív befogadhatósága premodernnek tűnik, de a benyomások sokfélesége és kiváltképpen a nézőpont, az isteni megfigyelő helyének birtoklása modernnek tekinthető. A megfigyelő számára nemcsak a

látvány mozog, a léghajó is. A mozgó jármű révén az utasok kilépnek a mozdulatlan megfigyelő pozíciójából, és röghöz kötöttségük (nagyjából a törzs elfordításában, a fej- és szemmozgatásban kimerülő mozgáskorlátozottságuk) ellenére a kosár szűk terében paradox módon egyfajta flangálóvá válnak, a „sétarepülés" kifejezés is erről árulkodik. Jonathan Crary is a kószálással hozta összefüggésbe a 360°-os panoráma újfajta megfigyelői pozícióját: „A kör vagy félkör alakú panorámafestészet határozottan szakított a perspektívafestészet vagy a camera obscura lokalizált nézőpontjával: a néző számára egy sétáló mindenütt jelenvalóságot téve lehetővé" (Crary 1999: 130-131). *Az ellopott léghajó* turistái számára azonban legalább két lényeges ponton eltér a látványtapasztalat a panorámafestészetétől. Bár a körképszerű látvány hasonló, a klasszikus panoráma műfajában a kép statikus, csak a néző mozog, itt viszont a mozgással a mozi médiuma felé teszünk egy lépést, ahogyan a vasúti utazás esetében a mozgó látvány szintén ebbe az irányba mutatott. A másik különbség, hogy ugyan „a panoráma egyszerre volt a természet helyettesítője és szimulátora, egy olyan apparátus, amelynek célja az volt, hogy megtanítsa az embereket, hogyan lássák azt" (Oettermann 1997: 12), de mégiscsak műalkotás, reprezentáció. A film diegetikus szereplői számára viszont a látvány nem mediális gyakorlatok következménye. Mindazonáltal, amint arra Stephen Oettermann emlékeztet, aligha véletlen, hogy a horizont „felfedezése", a panoráma műfaja és a hőlégballon feltalálása időben egybeesik (Oettermann 1997: 13). Az extradiegetikus megfigyelő, azaz a filmnézői pozíció azonban nem kompatibilis a film aeronautáinak optikai élvezetével: Nadar fényképeihez hasonlóan reprezentációval találkozhat csupán. A néző a panoptikus tekintetet és a felülnézeti nézőpontot nem birtokolja, elvétve részesül csak a madárperspektívából, azt is inkább statikus, vedutaszerű látvány révén, amit a kamera pásztáz, így mozgásba lendít. Ehelyett kétdimenziós nem fotografikus síkmetszetet kap, nem pedig körképeket, amelyek statikus, festményszerű látványát az apparátus, a filmkamera svenkelése hozza mozgásba.[5] A film eljárása leginkább a mozgó panoráma szalagszerű hosszú vásznaira emlékeztet. Összességében tehát a 19. század látványtechnikái keverednek egymással: a felülnézeti, de nem statikus, hanem mozgó veduta, a statikus nézői helyet kimozdító panoráma, a mozdulatlan megfigyelőt és a változó látványt kombináló diorámaszerű reprezentáció, a hatalmas tekercseket proszcénium mögött mozgató mozgó panoráma, valamint a mozgásillúziót megteremtő pásztázó filmapparátus és az animációs technika.

[5] Zeman animációs technikája bonyolult összjátékot alkalmaz: a légi utazás narratívájának elmesélését Prága felett több beállításból elliptikus módon követhetjük, tehát eltérően a panoráma folytonos látványától, a háttér és a kamera vízszintes mozgatása mellett ráközelítő és függőleges kameramozgást is látunk, miközben a térlátás illúzióját az egymás mögött elhelyezett, de sík papírdíszletek teremtik meg, melyek az élőszereplős felvételekkel is kombinálódnak.



A *Světozor* című újság filmbeli címlapjának részlete.

Az ellopott léghajó sajtóbeli nyomon követése azt az utat járja végig, amelyet Jürgen Habermas a sajtó 19. századi szerkezetváltozásának nevezett, jóllehet 1966-ban, a film bemutatása idején a habermasi nyilvánosságkoncepció még korántsem lehetett sűrű hivatkozási alap. A filmben a tájékoztatás legfontosabb szerepét a *Světozor* című illusztrált lap tölti be, amely 1867-től egy valóban létező cseh sajtótermék volt. Az újság elnevezése (kb. 'világlátó') szoros összefüggésben áll a panoráma ideológiájával, az akadálytalan, átfogó mindent látás igényével és a korábbi nemzeti kereteken túllépő globális horizonttal. A *Světozor* számára a távolság legyőzését, a világ mcluhani összezsugorodását a steampunk találmányok teszik lehetővé. A helyszínen fényképezőgéppel is jelenlévő, folyton füstölő motorral száguldó Marek riporter, a telefon és a légi gondola egyaránt a gyors információszerzést és a hírversenybeli elsőbbséget biztosítják, mégis ironikus módon a leghatékonyabb távközlési módot a postagalamb képviseli. Az újságírói szakma az indusztrializmus következtében futószalagszerű, a munkamegosztás, a határidők hajszolása, uniformizált munkaruhák és cellaszerű „newsroom" révén a katonai precizitás modelljének átvételével szerveződik, ami értelmezhető kapitalizmuskritikaként – ne feledjük, mindez a film készítése idején szocialista országban. Amíg a jubileumi kiállításról szóló hírgyűjtés kezdetén a tájékoztatás és a magasztos eszmék közvetítése jegyében a főszerkesztő elutasítja a népszerűséghajhászó szempontokat, a film előrehaladtával az újság egyre inkább a bulvárosodás felé halad. Miután Marek kideríti, hogy az öt közül az egyik gyermek az államügyész fia, a főszerkesztő arra hivatkozva nem hozza nyilvánosságra az információt, hogy nem bulvárlapként azonosítja az újságját, holott éppen ezzel veszi semmibe a sajtó őrkutya szerepét. Ez a folyamat analóg a habermasi megfigyeléssel, miszerint a társadalmi nyilvánosság kiszélesedése, a tömegsajtó elterjedése kommercializációval párosult, és a kultúra helyett a szórakozás, az „okoskodás" helyett a fogyasztás, az elmélyülés helyett a show és az árucikként eladható hír lett a mérvadó (Habermas 1993: 239-240.).

*Az ellopott léghajó*ban a sajtó a hatalom ellenőrzésének funkcióját eldobva szenzációként kezdi tálalni a bűnügyet, melyhez képes illusztrációkat használ, és az amerikai bulvárlapok modelljéhez hasonlóan utcai rikkancsokat fogad fel. A kereskedelmi szempontok előtérbe kerülésének beszédes példája az a fotó, amelyen a Findeys cég léghajója látható. Mivel a fotóriporter Marek nem ítéli elég érzékinek ahhoz, hogy eladja a lapot, tabutörő módon átlátszó fekete harisnyás női lábakat is

belefotóz a kép előterébe, amely kétértelműen „A kiállítás szenzációja” (*Senzace výstavy*) címfejjel jelenik meg. A léghajót elkötő egyik kiskorú tolvaj csecsemőkori fényképét pedig a hír jövedelmezhetősége érdekében úgy teszik közzé, hogy a kezébe – veszedelmes gyilkosként tálalva őt – egy revolver képét montírozzák. A riporterek paparazzóvá válva a lakásán keresik Jakoubek szüleit, hogy szenzációs muníciót szolgáltassanak a lapoknak, de a nagymama – parodisztikusan a westernfilm akciókliséire rájátszva – csőre töltött puskával védi az otthonát.[6] A szkopofilia, az erotika, a katasztrófa, a bűntény, a botrány és a filmben kacsával vizualizált hírlapi kacsa, a „sárga újságírás” azt a történeti elmozdulást mutatja, ami Habermas frankfurti iskolásan elitista megfogalmazása szerint abban foglalható össze, hogy „...a tömegkultúra éppen azzal érdemli ki kétes nevét, hogy megnövekedett forgalmát a viszonylag alacsony művelődési szinten álló fogyasztói csoportok szórakozási és kikapcsolási igényeihez való alkalmazkodása révén éri el, ahelyett hogy felemelné a megnövekedett közönséget egy sértetlen szubsztanciájú kultúrához” (Habermas 1993: 246). Ez az állítólagosan sértetlen kultúra azonban olyan mágikus technológiát termelt ki magából, melyet Zeman két emberöltő távlatából ironikusan és kritikailag szemlél.

A századfordulós tömegkultúra emulációja

A film intenzív atmoszférateremtő hatásához a nagyváros feltételezett percepciója és a képzelt vagy valós modern technológia újra- és megalkotása mellett jelentősen hozzájárul, hogy Karel Zeman a századfordulón divatozó vizuális tömegkultúra médiumait a filmben remedializálja és esztétikáikat imitálja.[7] Ide tartozik a könyvillusztráció és a képes újság, az impresszionista festészet, a szecessziós plakát és a képeslap, az illuzionista előadóművészet, valamint különösen a korai film. A rendező a kicsiny zlíni animációs stúdió technikai feltételei folytán még a prágai Barrandov stúdió közreműködése ellenére is rákényszerült bravúros technikai trükkökre, a nagy költségvetésű díszletek és tömegjelenetek hiányát irigylésre méltó leleményességgel kompenzálta.

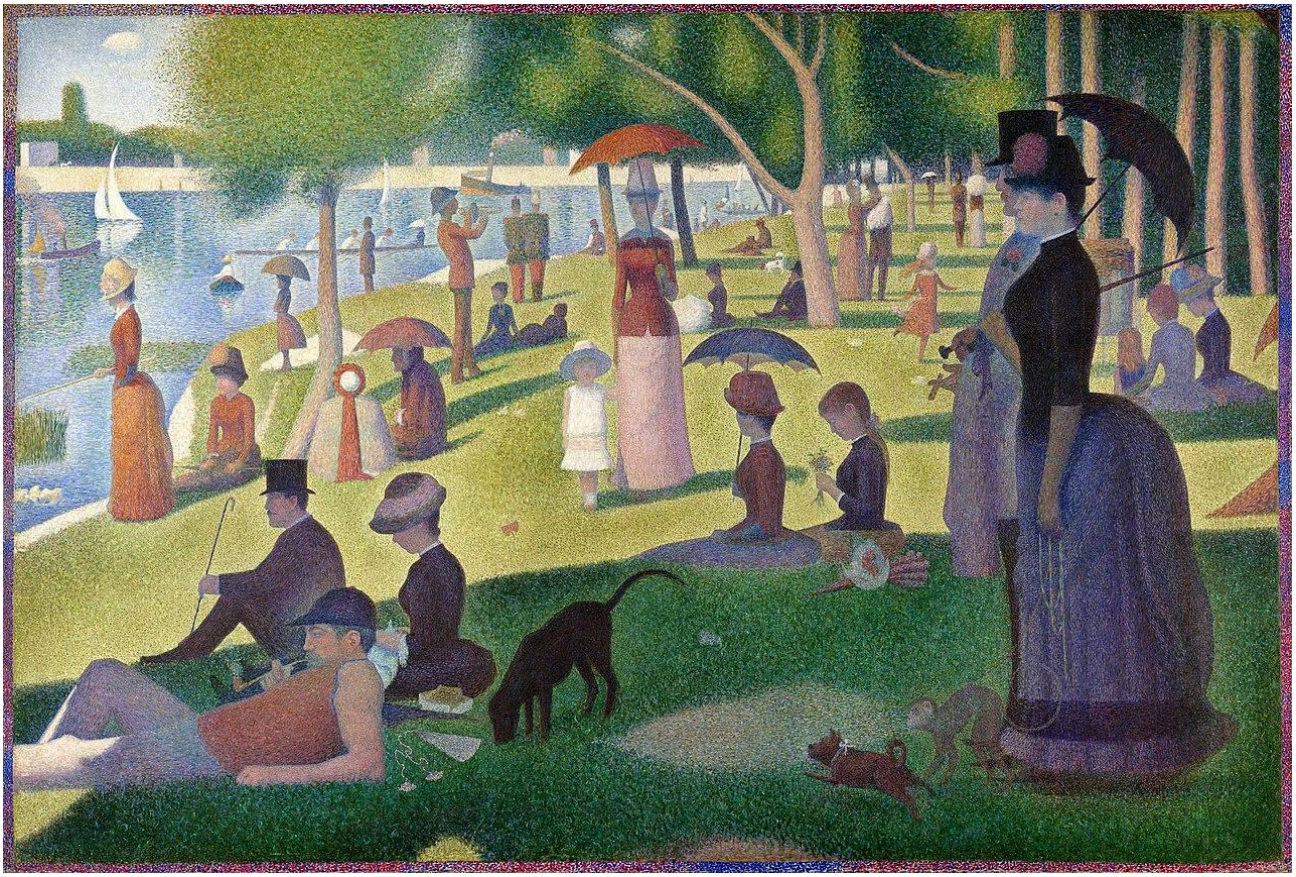
Különösen az *Ördögi találmány*ban, de a szóban forgó filmnek főként a távoli, egzotikus helyszíneken játszódó jeleneteiben is Jules Verne regényeinek könyvillusztrációit remedializálta filmszalagon. Petr Bubeníček szerint Zeman már az *Ördögi találmány*ban a Verne-kiadások eredeti francia illusztrációját használta fel és csehesítette, melyeket csehül Josef Richard Vilímek adott ki 1889-től kezdődően (Bubeníček 2017: 95). A *Světozor* magazin lapszámait is tanulmányozhatta, hiszen a Kysibelka léghajó pusztulása és az országos kiállítás ábrázolása feltűnően emlékeztet a filmbeli reprezentációra. *Az ellopott léghajó* animációs prológusa a boldog békeidők médiumainak heterogén összefoglalója. Ezek egyik epizódja megidézi Georges Seurat *Vasárnap a La Grande Jatte-szigeten* című életképét, a pointillista festészet origóját, középpontjában a pórázra kötött majommal, a statikus festményt Zeman mozgóképen alkotja újra (vö.: Zemanová – Zeman Spaleny 2015: 133). A bevezetés másik jelenete az árnyképművészetet idézi meg, amikor békés korzózók mozgó sziluettjeinek élőszereplős felvételeit festett háttérrel kombinálja a kettős expozíció. A sétarepülés mindössze három másodperces jelenetéhez komplett neoimpresszionista festményt készítettek, amely a Károly hidat és az óvárosi tornyokat speciális fényviszonyok között ábrázolja, és amely a hullámzó Moldva folyó live-action felvételével lendül mozgásba. A szecessziós stílus imitációja már a főcím képkeretében tetten érhető, de visszaköszön a Světozor illusztrációiban és az utcai hirdetőoszlopok Toulouse-Lautrec-re hajazó plakátjain is. Utóbbi vizuális emulációk (vagyis egy régi rendszer új technológiai környezetben való reprodukciója) ugyanakkor a cseh szecesszió

---

6 Ez a – filmdramaturgia szempontjából nem igazán szükségszerű – jelenet nyilvánvalóan a néhány évvel korábban készült cseh western- és musicalparódiának, a *Limonádé Joe*-nak (Limonádový Joe aneb Koňská opera. Oldřich Lipský, 1964) adózik kulturális összekacsintásként.

7 A remedializáció nagy hatású fogalma a mcluhani médiaelmélet nyomán azt jelenti, hogy az egyik médium magában hordozza a másik médium tulajdonságait. Jay David Bolter és Richard Grusin amerikai médiakutatók klasszikus megfogalmazásában: „…médium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket” (Bolter – Grusin 2005).

vezető festője, grafikusa és illusztrátora, Alfons Mucha előtt is tisztelegnek. A város feletti repülés jelenetei nemcsak a vedutát és a panorámát, hanem a századforduló környékén tömegmédiummá váló, a virtuális utazást lehetővé tévő színezett képeslapokat is felelevenítik, melyek turisztikai látványosságokat ábrázoltak. Egy alsó-ausztriai képeslap életre is kel, és az alpesi környezetben rajta ábrázolt szarvasmarhák mozogni kezdenek.



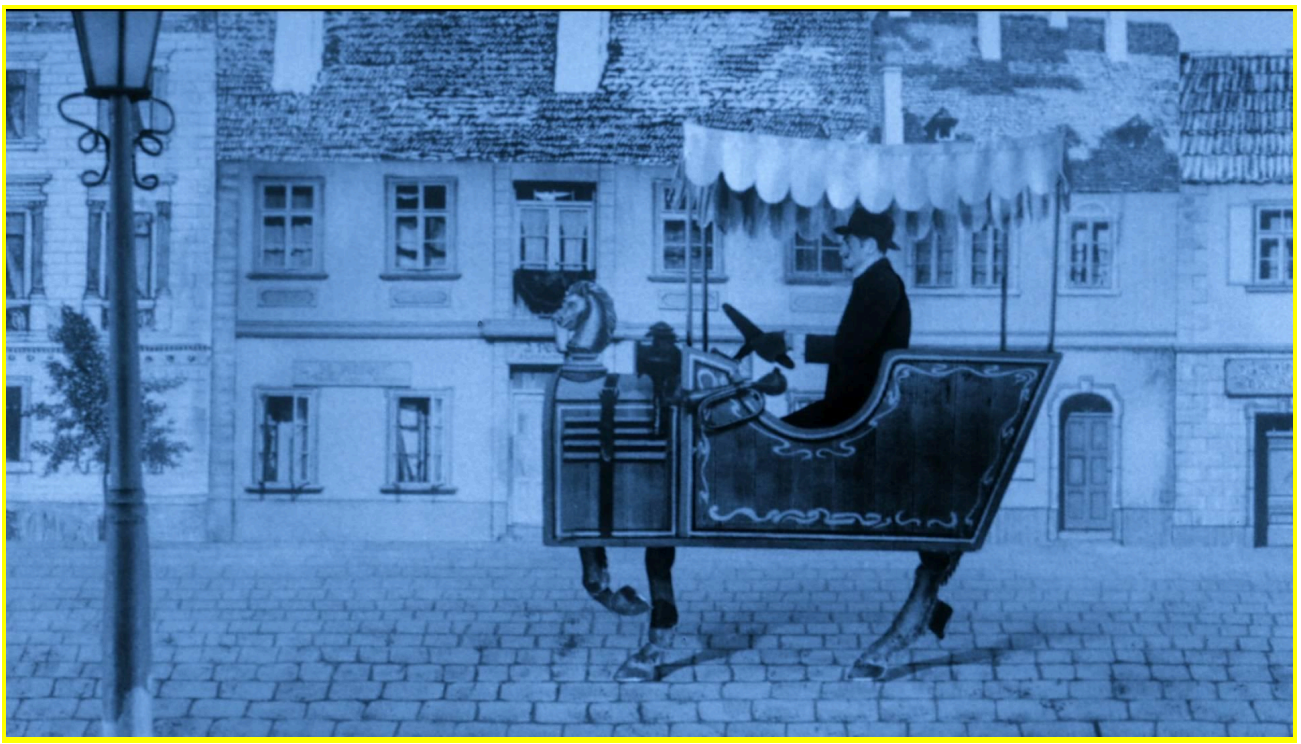
Georges Seurat: *Vasárnap a La Grande Jatte-szigeten* (1884, olajfesték, vászon, 207,5 × 308,1 cm).

Az illuzionista vásári mutatványok jelenetében a bűvész a gyerekek eltüntetésével többszörösen is Georges Méliès előtt adózik. Egyrészt a szemfényvesztő mágia visszautal Méliès karrierjének és filmes stílusának cirkuszi, illuzionista eredettörténetére, másrészt pedig az eltüntetés vezérmotívuma technikailag ugyan nem, de üzenetében Méliès védjegyét, a stoptrükköt idézi fel. Ugyanakkor a bűvészattrakció párbeszédképes a cseh filmtörténeti hagyományokkal is, nevezetesen tisztelgés Méliès cseh pandanja, az illuzionista művész és az első prágai állandó mozi alapítója, Viktor Ponrepo előtt (Klimeš 2013: 11-13.), aki műsorai két végén előbb személyesen a vetítővászon előtt, utóbb mozgóképi felvételen a vásznon hasonló módon hajolt meg látogatói előtt, mint a francia rendező vagy *Az ellopott léghajó* varázslója. Ponrepónak Zeman életművében is megvan az előképe, mivel az 1946 és 1959 között készített *Pan Prokouk* bábanimációs sorozatában a főszereplőnek a közönség előtti kalaplengető főhajtását Ponrepóról mintázta, a *Prokoup úr filmet készít* (Pan Prokouk filmuje, 1948) még egyértelműbb utalás.[8] Utóbb Zeman hajbókoló bábfiguráját

[8] Megjegyzendő, és a cseh filmek közötti kulturális párbeszédre jellemző, hogy Jiří Menzel pontosan abban az időben fedezte fel a korai cseh filmet a *Mesés férfiak kurblival* (Baječní muži s klikou, 1979) című játékfilmjével, amikor Brighton után nemzetközileg is megélénkült a némafilm iránti érdeklődés, és filmjében a mozivállalkozó Pasparte alakját, akit Rudolf Hrušinský alakít, Ponrepóról mintázta. A fikció és a hiteles történeti alapok cseh vegyítésére beszédes példa, hogy a másik két főszereplő is felismerhető alapokon nyugszik. A rendező által alakított Kolenatý operatőr modellje az első cseh filmkészítő, Jan Kříženecký, míg Šlapeta, a kabaré műfaját filmen továbbörökítő csepűrágó forrása az első cseh moziszínész, Josef Šváb-Malostranský volt.

a prágai Kino Ponrepo hasznosította újra, hogy üdvözöljék és búcsúzzanak a mozilátogató közönségtől.

A zemani életmű középső szakaszának legfőbb inspirálója Verne mellett kétségtelenül Georges Méliès, mintha csak elképesztő kreativitásával az ő filmjeinek vízióit igyekezne újjáteremteni, a tablószerű képkivágattól és a kartondíszletektől kezdve az optikai effektusokon és a stoptrükkön át a többszörös expozícióig és a virazsírozásig. Aligha meglepő, hogy a filmtörténet a „cseh Méliès nevet" ragasztotta rá. Persze Zeman alternatív modernizmusához méltóan ez is többszörösen anakronisztikus: nemcsak azért, mert 1966-ban imitálja a korai fantáziafilm esztétikáját, hanem azért is, mert *Az ellopott léghajó* a kerettörténet szerint 1891-ben játszódik, a film születése előtt, így szuperfikcionalista.[9] Noha sokféle képbeállítást és a korai filmmel kevésbé kompatibilis kameramozgást használ, statikus totálplán beállításai francia mesterének gyakorlatát reprodukálják, a nagytávoli képbeállításokra speciális effektusai és az optikai illúziói megteremtése érdekében is szüksége volt. Gazdasági okokból ugyanis Zeman kartonpapírokból készített lapos és olcsó díszletek sokaságát használja, amelyeket a kép előterében, a filmkamerához közel, fára rögzítve helyez el, és a felvételi szögeket olyan precizitással tervezi meg, hogy a háttérben játszó színészek mozgásához illeszkedjenek. Ezt a megoldást alkalmazta például a hegymászás jelenetében, ahol a fiúk függőlegesen másznak fel a sziklára. Valójában a gyerekszínészek vízszintesen kúsztak, az illúziót a filmapparátus, a 180 fokban elfordított filmkamera és a közvetlenül a kamera elé helyezett, a sziklák textúráját imitáló papírdíszletek teremtik meg, amire szintén számtalan példa volt a korai moziban. Az elő- és hátterekben gyakorta több síkban vannak elrendezve a kartondíszletek, a stúdióban a levegőbe felfüggesztett légi járművek térkonstrukciói ezen alapszanak. A víz alatti jelenetek esetében ugyanez a logika, csak itt vízzel töltött akváriumot helyeztek a kamera elé. Feltételezésem szerint Zeman ismerhette és meríthetett Méliès *Utazás a lehetetlenbe* (Le Voyage à travers l'impossible, 1904) című filmjének illuzionista látványvilágából (a szerző az 1920-as évek végétől 1943-ig Franciaországban dolgozott).



Az ellopott léghajó (Ukradená vzducholoď. Karel Zeman, 1966)

[9] A szuperfikcionalizmus fogalmát Bódy Gábortól kölcsönzöm, aki azt a képtelenül anakronisztikus pszeudofilmekre, többek között saját munkájára, az *Amerikai anzix*ra (1975) alkalmazta.

A stoptrükk kiterjedt alkalmazása szintén Méliès gyakorlatából merít, amelynek során a filmkészítő megállítja a felvételt, kicserél egyes tárgyakat és szereplőket a beállításban, majd újra elindítja a felvételt. Ez a gyakorlat többszörös remedializációt (médiumváltást) és emulációt (új technikai feltételek közötti utánzást) jelent: Zeman Mélièst imitálta hangosfilmen, de már Méliès filmjei is remedializációk voltak, nevezetesen saját bűvésztrükkjeinek új médiumba való átfordításai. Amikor *Az ellopott léghajó*ban a bűvészinas elkápráztatja a kalózokat, üres kezébe képmegállítással tojás kerül. A kávéházi jelenetben a 13-as ügynök arccserét hajt végre, azaz maszkot tesz fel az arcára, valójában azonban egy vágókép közbeiktatása után egy másik színész játssza a szerepet. A stoptrükköt a többszörös expozíció és/vagy a különböző animációs technikák (papírkivágás, báb, rajz), festett díszletek és élőszereplős felvételek sokféle variációjával kombinálja a cseh rendező, nemcsak a képkockák között, de akár egyetlen filmképen belül is hibrid technikát alkalmaz. A 13-as ügynök fekete kosztümbe öltözött bábuváltozatát egy vágás után a következő pillanatban már hús-vér szereplő (Karel Effa) játssza (állóképeihez lásd: Zemanová – Zeman Spaleny 2015: 136). Helyettesítő illesztés figyelhető meg a víz alatti jeleneteknél, ahol a cápa először gumibábuként látható, melyet stop-motion animációs technika hoz mozgásba, majd plánváltást követően papírrajzként animálódik, amelyhez live-action játék társul. A hasonló kinézetű bábfigurák, rajzkarakterek és a valódi szereplők közötti gyors átmenetek Jan Švankmajernek a percepciót tudatosan megzavaró *unheimlich*-filmjeit előlegezik. Zeman kettős, háromszoros vagy többszörös expozíciót igen elterjedt módon használ, amit Méliès emelt művészi szintre. Amikor a titkos ügynök a hadsereg tárgyalóasztalának közepéből a kémfilmek paródiájaként kidugja a fejét, kétszeres expozíciót látunk, máskor viszont a képek egymásra helyezése bonyolultabb: fizikailag külön felvételen rögzítették a léghajó modelljét, a gyerekek által játszott élő szereplős részeket és a festett hátteret, majd egymásra kopírozták azokat, de az utazást totálképben mutató jeleneteknél gyakori, hogy ezeken túl az élőszereplőket helyenként animált bábfigurák vagy rajzok helyettesítik. Emmett Redding legújabban Zeman formailag úttörő animációs technikáját a „misztimáció” (*mystimation*) fogalmával igyekszik megragadni, amely a misztikus stílus és az animáció szavak összevonásából keletkezett, és amit már az *Ördögi találmány* 1961-es évekbeli amerikai mozibemutatója kapcsán alkalmaztak reklámfogásként (Redding 2022). Redding ezt a kereskedelmi hívószót szakterminusként melegíti fel, Zemant tekintve a misztimáció atyjának. Úgy határozza meg ezt a „fantasy animációs” formaként elkönyvelt „műfajt”, mint amely „az élőszereplős és animációs technikák kombinálásának folyamatára utal, ideértve a kézzel rajzolt kétdimenziós animációt, a stop-motion és a kivágásos animációt, valamint a kiterjedt matt fényű festményeket és miniatűröket.” Meglátásom szerint ez a meghatározás nem más, mint a hibrid (kombinált) technikák alternatív megnevezése, és túlságosan laza, nem azonosít precíz definícióval filmkészítési technikákat, így több terminológiai zavart okoz, mint amennyit leíró fogalomként megoldana.

A korai film virazsírozási módszerei ismerhetők fel a film színezésében. Főként a jubileumi kiállítás nagytávolijai és a légi utazás esetében láthatunk kézi színezést imitáló, az egyes részleteket különböző színekkel ellátó eljárásokat, de a filmet inkább a filmképeken belüli egységes kísérőszín használata uralja. Amíg a korai filmkép egyöntetű színvilágát a cselekmény valamiféle dramaturgiai, érzelmi hatására reflektálva alkalmazták, addig Zeman ezt is ironikusan kifordítja, a bírósági tárgyalás és az éghetetlen gáz képletének megszerzési kísérlete esetében a filmkép barnított tónusból a veszélyérzet jeleként vörösre vált, de ezek éppúgy parodisztikusak, mint a kék szűrő használata a 13-as ügynök lólábakon lépkedő autójának titkosszolgálati akciójában. A rejtelmes szigeten játszódó jelenetekben a sárga, kék és vöröses szűrők szimultán módon használatosak a filmképen, míg a szépiaszín megsárgult, archív felvételek érzetét kelti. Ugyanakkor az archív felvételt filmes idézetként ténylegesen felhasználja, de legalábbis tudatosan újraforgatja Zeman, a léghajó lezuhanásának mise-en-scène-je pontosan megegyezik azzal, ahogyan a Hindenburg léghajó 1937-es amerikai katasztrófájáról fennmaradt eredeti mozgóképen látható: háttérben a lángra boruló jármű, elöl, a kamera irányába futva, menekülő emberek. Amíg Bódy Gábor *Amerikai anzix*ában (1975) az abszurd anakronizmus abban jelentkezik, hogy az ál-archív dokumentarista filmstílus egy

filmet még a médium születése előtti időszakából mutat meg, Zeman időutazása esetében ugyan a filmkészítés ideje felől a Hindenburg-riport valóban archív, de a diegetikus világból a jövőt látjuk, ami akkor még nem történt meg. A múlt helyett a jövő szuperfikcionalizmusa ez.



Filmfelvétel a Hindenburg léghajó 1937-es pusztulásáról
(https://www.youtube.com/watch?v=A7Ly1Oh-xvs).

A Hindenburg balesetét dokumentáló felvétel mellett Zeman a cseh filmtörténetet is számos alkalommal idézi, a már említett Viktor Ponrepo mellett Korkorán kapitány figurája a „cseh Kabos Gyula", Vlasta Burian által alakított *A hős Korkorán kapitány* (Hrdinný kapitán Korkorán. Miroslav Cikán, 1934) című vígjátékra utal, a westernjelenet tiszteletadás a *Limonádé Joe* (Limonádový Joe aneb Koňská opera. Oldřich Lipský, 1964) című csehszlovák musical- és westernparódiának. Az ez utóbbi alapjául szolgáló regényt és a film forgatókönyvét is az a Jiří Brdečka írta, aki Zeman számos Verne-adaptációjának forgatókönyvírójaként tevékenykedett, a *Hogyan tanult meg az ember repülni?* (Jak se člověk naučil létat. 1958) című animációs filmje pedig a közvetlen előzménye volt *Az ellopott léghajó*nak. Zeman alkotásának ezek a szoros nemzeti kapcsolódási pontjai, ideértve a kultúra más aspektusait, a századvégi jubileumi kiállításra, Ferenc Józsefre, a *Světozor*ra vagy Alfons Muchára tett történelmi–kulturális utalásait, a többször megszakított cseh kultúra folytonosságának igényét foglalták magukban, aminek fényében újra kell gondolni Zeman filmjének állítólagos apolitikusságát.



Hogyan tanult meg az ember repülni? (Jak se člověk naučil létat. Jiří Brdečka, 1958)
https://www.youtube.com/watch?v=wgWEJZcf-rA

A megfigyelő állam és imaginárius ellenállás

A felszíni játékos, szórakoztató és humoros tónus ellenére nézetem szerint *Az ellopott léghajó* nem apolitikus, nem is eszképista, hanem saját korának súlyos politikai és tudományos kérdéseit feszegeti. Zeman korábbi Verne-adaptációi sem pusztán fantáziafilmes átfordítások, aktuális áthallásokkal telítettek. Az *Ördögi találmány* narratívájának középpontjában álló bomba nyilvánvalóan az atomkorszakkal kapcsolatos félelmekre, a *Bolondos história* vádirat a hidegháborús fegyverkezési verseny ellen, a *Münchhausen báró kalandjai* és *Az ellopott léghajó*t követően készült *Az üstökösön* pedig a világűr hatvanas évekbeli meghódítását és a Méliès által is megfilmesített Verne-féle Holdra szállás tényleges megvalósítását tükrözi vissza. További érv, hogy Zemannak már az egyedi animációs filmjei sem voltak mentesek a politikai rejtjelezéstől. A Karel Havlíček Borovský 1854-es szatírájából született bábfilmje, a *Lávra király* (Král Lávra, 1950), amelynek irodalmi eredetije is hatalomellenes volt, egy ír királyról szól, aki nem hajlandó levágatni a haját, a borbélyokat pedig eltünteti, nehogy kiderüljön, hogy szamárfüle van, a Habsburg-ellenes élt az ötvenes években a sztálinizmus kigúnyolásának ezópuszi beszédmódjává alakítja át.

Az ellopott léghajó sem nélkülözi a politikai áthallásokat, a film központi motívuma a mindenhol jelenlévő manicule, a mutatóujjat formázó kéz tipográfiai jele. Piktogramja már a főcímben feltűnik, az azt követő tisztán animációs prológus különféle korstílusok szerint papírkivágásos technikával jeleníti meg az ezzel kapcsolatos generációs feszültségeket. Az őskorban az apa azért rivall rá a fiára, mert az rápisil a tűzre, az ókori jelenetben a puttók a harci szekerekre borítják a virágos vázákat, a középkorban az erkélyen egymástól csókot csenő fiatal szerelmeseket korholják a felnőttek, míg a film diegetikus idejében, a modern korban az akrobata fiú esését dorongolja le a Seurat-festményből kilépő idős papa. Zeman ezzel azt sugallja, hogy a gyerekek és a felnőttek

közötti hierarchikus viszony örök, az ostorozás, a ráncba szedés, a felsőbbrendű leckéztetés állandó. Akkor a nemzeti filmben különösen a csehszlovák újhullám formani iskoláját (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek) jellemezték kifejezett nemzedéki konfliktusok, ami nem mellesleg *Az ellopott léghajó* cseh utaláshálóját, beágyazottságát tovább bővíti. A manicule motívuma időről időre folyamatosan ismétlődik a film egész hosszában, a városi szobrok intő mutatóujjától a felnőttek permanens feddéséig. De a fegyelmezés azáltal emelkedik politikai síkra, hogy az állami hivatal névtábláján ugyanúgy megtalálható, mint a proleptikus módon a film elejére helyezett, a lopás következményét, a bírósági büntetőtárgyalást mutató jelenetben, amely amúgy is a pártállami koncepciós pereket idézi. A kéz ezen államhatalmi szimbolikája különösen aktuális lehetett a filmkészítés idején, amikor a másik cseh animációs rendező, Jiří Trnka antisztálinista allegóriáját, *A kéz* (Ruka. 1965) című stop-motion bábfilmet betiltották, amelynek tengelyében a hatalmas, udvari művészetre kényszerítő Kéz és a művészi szabadságot óhajtó, hatalom nélküli szobrászművész aszimmetrikus ellentéte áll (Gerencsér 2012). A film nemcsak szűken Sztálin mindenhol jelenlévő, fenyegető mutatóujjára célzott, hanem a hatalom általános elnyomó mechanizmusaira, ahogyan Zeman prológusa esetében: kortól függetlenül.



A 13-as ügynök és lehallgatókészüléke (*Az ellopott léghajó*).

Ezek az utalások lehetővé teszik, hogy a közügyek nyílt megvitatását megengedő első nyilvánosságot legföljebb is csak korlátozottan, az „emberarcú szocializmus” rövid időszakában ismerő kommunista országban a felnőttek gyerekeket fegyelmező eljárásait a politikai hatalom allegóriájaként értelmezzük. A mindenütt jelenlévő megfigyelés, ellenőrzés és fegyelmezés a kortárs „megfigyelő állam” (*surveillance state*) 1.0-s változata, ennek a térbeli és időbeli korlátlanságnak az omniprezenciája pedig az isteni attribútumok közé tartozik. Karel Zeman – újfent – alternatív módját dolgozza ki a fegyelmezés társadalmának, mint amit klasszikus munkájában Michel Foucault később a *Felügyelet és büntetés*ben konceptualizált. Foucault a hatalomgyakorlás technikáinak (vagy ahogy ő nevezi: „technológiáinak”) három fázisát, az erőszakot, az elzárást és a felügyeletet leírva azt állítja, hogy a modern társadalomban a panoptikus megfigyelés által biztosított fegyelmezés és a testi szabályozásra épülő biopolitika révén érvényesül az elnyomó hatalom. Amikor a filmben az iskola és a szülői háztartás játékot ellehetetlenítő rendszere ellen lázadnak a fiatalok, a sajtószerkesztőség a mérések, a kaszárnyák és a börtönök elve szerint van megszervezve, a biopolitika szellemében a hadsereg tagjai előtt vigyázzba kell állni, a

kiállításon pedig a gyerekeket életkoruk miatt távolítják el („nem gyereknek való látvány”), az többé-kevésbé illusztrálja Foucault-nak a fegyelmezésről tett állítását: „Mi csodálkoznivaló van azon, hogy a modern büntetőrendszer eszköze a cellákra osztott börtön lett, ritmusos időbeosztásával, kötelező munkavégzésével, felügyeleti és feljegyző szerveivel, a normalitás uraival, akik átveszik és meg is sokszorozzák a bírói funkciót. Miért is csodálkoznánk, hogy a börtön a gyárakra hasonlít, az iskolákra, a kaszárnyákra, a kórházakra, s hogy ezek egytől egyig a börtönre hasonlítanak?” (Foucault 1990: 308-309.). Ám Zemannál nem a szemközpontúság képviseli a megfigyelő állam panoptikus hatalmát, noha a panoptikusság műfaja, a panoráma hatványozottan jelenik meg a filmben. Sőt a felülnézet és a panoptikus tekintet inkább kifordítva jelenik meg, ahol a gyerekek képviselik a mindent látást, míg a hatalomé korlátozott. *Az ellopott léghajó* a látás és a láthatatlanság dichotómiája helyett a fülre épít, a lehallgatásra.[10] A 13-as ügynök konstans információszerzési eszköze a periszkópra emlékeztető lehallgatókészülék, amely behatol a légi gondolákba, hajókba, a házak ablakain, jelen van a kávéházban és poloskaszerűen van elhelyezve a katonai erők asztalán. Mindazonáltal Zeman többek között azzal figurázza ki a hatalmat, hogy a „kommunikációs bug” szó szerinti illusztrációjaként a kávéházi jelenetben a titkos ügynök periszkópjába egy bogár száll bele, és teszi lehetetlenné a lehallgatást.

Tony Benett a megfigyelésre épülő foucault-i hatalomgyakorlást a „kiállítási komplexum” eredetileg a muzeológiára kitalált, de a politikai színtéren is kamatoztatható fogalmával módosította, amelynek értelmében nemcsak a hatalom, hanem a tömeg is lehet megfigyelő, amennyiben a hatalom reprezentációja nyilvános látványossággal történik (Benett 2012). Így megfélemlítés helyett önreguláció érvényesül, a látvánnyá tett hatalom (látni és látva lenni) is fegyelmező. Eminens módon vizsgálható a kiállítási komplexum fogalma a filmbeli prágai kiállítás grandiózus attrakcióinál (hasonló magyarországi alkalmazásához és következtetéshez lásd: Füzi 2022: 18-42.), de Zeman interpretációja két döntő ponton eltér Benett elgondolásától. Egyfelől, amíg a kiállítás benetti koncepciója a hatalom gyakorlását és megerősítését jelenti, addig a tényleges jubileumi kiállítás megnyitóján Ferenc József császár ígérete ellenére nem, csak később vett részt, továbbá a cseh öntudat reprezentációja már eleve államellenes (hallgatólagosan a Monarchia politikai berendezkedésének megváltoztatására irányuló), „mélyállami” felhangokkal rendelkezett. Ahogyan a Füzi Izabella által vizsgált magyar millenniumi kiállítás esetén, a cseh jubileumi kiállítás zemani reprezentációjánál is megfigyelhetők a nemzetállami törekvések, de azok jóval burkoltabban, áttételesebben jelennek meg. Ezt a taktikát Tomáš Garrigue Masaryk, a későbbi első csehszlovák elnök, a századvégen még történész és filozófus az „aprómunka” (*drobná práce*), lényegében a fontolva haladás gyakorlati programjával írta le, ami azóta is a cseh apolitikus politikai ethosz egyik kulcsa a Charta ’77-től Jan Patočkán át Václav Havelig. Másfelől a filmbeli kiállítást meglátogató gyerekek nem fogadják el az ezen alternatív hatalom által nekik felkínált nézői szerepeket, a bűvészmutatványnál megsértik a frontális nézés elvét, amikor bekukkantanak a színpad alá, elutasítják a fegyelmezést, hogy erotikus női lábak látványa nem számukra való, s végül, mindezek tetejébe, a léghajó elkötésével mutatnak fityiszt a társadalmi rendnek. Amíg a századvégi vurstliban a hatalom felforgatása bevett eljárás (vö.: Füzi 2022: 31), itt csak a gyermekek tabutörők, ők látják el a hivatalosság kritikájának szerepét. Az államhatalom a filmben amúgy is diszfunkcionális, karneváli módon (a film karneváli szubverziójához lásd: Bubeníček 2017: 114) parodisztikus, Jaroslav Hašek szellemében a nevetség tárgya. A hadsereg, a Ferenc Józsefre hajazó generális és a 13-as ügynök csak a sajtó segítségével tudja kideríteni a fiúk hollétét, a politikai hatalmat átszövi az azt aláásó korrupció.

A folyton fegyelmező felnőttek az államhatalom allegóriái és a megvalósult negatív jövő képviselői. A film legutolsó jelenetében a vonatutazás során a film szereplőit kocsikban ülve látjuk, az ablakkeretek váltakozása a filmkockák pergését idézi. Miközben az öt gyermek új játékként

[10] A hatalom megfigyelő eljárását hasonlóan a hallásra, a lehallgatásra építette nem sokkal később *A poloska* (Ucho. Karel Kachyňa, 1970) című élesen rendszerellenes, így a rezsim által 1989-ig dobozba zárt politikai film, melynek eredeti cseh címe: A fül.

vonatrablást kezd játszani, egy sötét alagútba száguld a vonat, amit ráadásul az államhatalom titkosszolgája vezet. Az alagút elnyeli a vonatot, akárcsak a sötét foltra ráközelítő kamera révén a nézőt. Petr Bubeníček *Az ellopott léghajó* vidám alaptónusának szöges ellentéteként szimbolikus üzenetként értelmezi a jelenetet, olyan disztópiaként, amely a boldog békeidők visszavonása: „Ez az utolsó vonatút a sötétségbe allegorikus helyzetet alkot: elvégre a Belle Époque, minden szépségével, találékonyságával és játékosságával a háború felé tartott" (Bubeníček 2017: 121).

Az első világháború megvalósult borzalmas jövőjével szemben a pozitív jövőt a gyermekek képviselték volna. A gyermekvilág a jövő mellett értelmezhető a cseh nemzetre vonatkozó allegóriaként is, amely akkor, a századvégen, még alulról szerveződő, elnyomott, akiket az atyáskodó állam kiskorúnak tekint. A gyermekek az elpuskázott, alternatív jövőkép megtestesülései, de a paternalista hatalom nem engedte a képzeletüket és vágyaikat – szó szerint – szabadon szárnyalni. A távoli szigetre utazás voltaképpen menekülés a felnőttek igazgatta világából, a bíróságon az egyik kölyök anyja el is ismeri, hogy nem tűri a kötelmeket: „a fiam egy Ikarusz". Zeman számára a szárnyaló képzelőerő nem szorítható korlátok közé, a film tengeralattjárós jelenetében a regény világába metaleptikusan átlépő Jakoubek még Verne regényhősét, a kissé szenilis (saját történetét ironikus módon elfelejtő) Nemo kapitányt is faképnél hagyja, mert az a felnőttek világához hasonlóan hegedülésre akarja kényszeríteni őt.

A cseh kultúra és eszmetörténet sajátos karaktere, hogy meg nem valósult utópiáit virtuálisan építi fel. Ahogyan a film diegetikus szintjén a gyermekek, akiket mélység és magasság se rettent, a lopott járművel az imaginárius világba szöknek, úgy maga Karel Zeman filmje is imaginárius ellenállás a hatalom világával szemben, amely a fikció, az álomvilág szintjén valósul meg. Maga a steampunk ugyancsak az imaginárius világ műfaja, amelynek virtuális időgépe a modernitás alternatív képét hozza létre. Amint azt a lotmani formalizmusból és a prágai nyelvészkörből kinövő cseh kultúrakutató, Vladimír Macura nagy hatású munkáiban, többek között a találó *České sny* (*Cseh álmok*) című könyvében főként a 19. századi romantikusok, a „nemzetébresztők" szövegeinek szemiotikai vizsgálatával igazolta, a cseh kultúra kulcsfontosságú önleíró alakzata az álom és a képzelet, mert az 1620-as fehérhegyi katasztrófa után[11] a nemzeti vágyak csak ott valósulhattak meg (Macura 2010: xxii; Macura 2015: 247-252., Macura kulturális szemiotikájához átfogóan: Winner 2000). Retorikailag sokatmondó, hogy a romantikusok mozgalma a „nemzeti ébredés" (*národní obrození*), alakjai pedig a „nemzetébresztők" (*národní buditelé*) nevet kapták a cseh irodalomtörténeti diskurzusban, mintha valami Csipkerózsika-álomból kellene felkelteniük a szunnyadó nemzetet. Ugyanezt a metaforát hasznosította újra a Charta '77 utáni politikai elnyomás során Ludvík Vaculík író, aki az ellenzék földalatti tevékenységéről szóló naplójának, a csehszlovák szamizdatkultúra alapvető dokumentumának a *Cseh álmoskönyv* (*Český snář*) nevet adta, a bársonyos forradalom utáni híres *Cseh álom* (Český sen. Vít Klusák – Filip Remunda, 2004) című mockumentary idevágó kontextusairól nem is beszélve. A „cseh álom" nemzeti ethosza ezért radikálisan különbözik ikertestvérétől, az „amerikai álom" frázisától, mert előbbi sorsszerűsége a beteljesíthetetlenség. Petra Hanákovának a cseh „őrült vígjátékról" mint hasonló rugóra járó műfajról Macura nyomán tett állításai kiterjeszthetők *Az ellopott léghajó*ra is: „a képzelet végső soron üdvözölt menedék, amely nem általában a valóság, hanem egy álmoktól megfosztott valóság elől nyújt menedéket" (Hanáková 2014). Amíg a romantikus költők és álmodók szövegben, szó szerint „mesés" vágyak, reménydús ábrándozás formájában teremtették meg a nemzetet, a fantaszta Zeman filmen szimulálta a vágyott utópiát. Ezzel magyarázható a *pohádka* (tündérmese) műfajának tartós, korokat átívelő népszerűsége, és más nemzeti kultúrákhoz képest önmagán jóval túlmutató jelentősége Csehországban, mert vágyakat testesít meg, és a fantáziavilág ennek révén töltődik fel

[11] A harmincéves háborúhoz kapcsolódó fehérhegyi (Bílá hora) csata a csehek Mohácsa. A cseh rendek vesztes ütközete után egészen 1918-ig megszűnt a cseh államiság, a királyság területét a Habsburg-birodalom örökös tartománnyá nyilvánította. Így válik Zemannak a harmincéves háborúban játszódó *Bolondos krónikája* a cseh nemzeti diskurzus részévé.

patrióta tartalommal. A *pohádka* a cseh irodalomban és filmben nem gyermekműfaj, hanem a nemzeti önértelmezés alakzata.

Az 1961-ben készült *Münchhausen báró kalandjai* vége a képzelőerő zemani filozófiáját a Holdra lépés apropóján summázza, miszerint a fantáziát nem szabadna büntetni és megregulázni, mert a tudományt a képzelőerő viszi előre. A befejezésben előbb Münchhausen báró mondja a filmbeli erődítmény fantáziaellenes kapitányának az asztronauta Toníkról: „A fiú egy fantaszta,[12] maga mondta. Hadd fantáziáljon, hiszen a képzelet csodákat művel!" Majd a Holdra való visszatéréskor, amely a cselekményben az álomvilág (filmes, azaz fiktív) megvalósítását jelenti az űrutazás korszakában (de Armstrong csak 8 év múlva lép ténylegesen a Holdra!), Cyrano – verses formában folytatva Edmond Rostand színművét – így köszönti az érkezőket: „Üdv nektek, barátaim! / Cyrano már várt benneteket! / Gyertek, itt vagyok! / A legjobbkor jöttetek, / kabátot öltök éppen, díszeset. / Eddig csak mi laktuk a Holdat, / költők és álmodók, / merész fantaszták, rizsporos parókás kalandorok. / Reménydús ábrándozók, meg ők, / a furcsa sisakban új könyvekből érkezők. / És mi öröktől fogva hódít, / a szerelmesek birodalma volt itt. / Ím, a kalap, meglendítem a széles karimát, / nyelje el a csillagvilág! / A nevünkben köszöntsön minden bátor embert, / akit mélység s magasság se rettent, / a Föld és az Ég merész fiát!"

Bibliográfia

Barrère, Anne – Martuccelli, Danilo (2008): A modernitás és a mobilitás elképzelései. Ford. Andorka Eszter. In Niedermüller Péter [et al] (szerk.): *Sokféle modernitás. A modernizáció stratégiái és modelljei a globális világban*. Budapest, Nyitott könyv / L'Harmattan, 222-236.

Baudelaire, Charles (1964): A modern élet festője [1863]. Ford. Csorba Géza. In Vayer Lajos (szerk.): *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 129-163.

Bennett, Tony (2012): A kiállítási komplexum. Ford. Beck András. In Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlattól a diskurzusig. Művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 24-50.

Benjamin, Walter (2003): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában. Ford. Kurucz Andrea – Mélyi József. *C3*, 2003. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

Bolter, Jay – Grusin, Richard (2011): A remedializáció hálózatai. Ford. Babarczi Katica. Apertúra,

2011. tavasz. URL: http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin

Bordwell, David (1999): *On the History of Film Styles.* 2. kiadás. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Briggs, Asa – Burke, Peter (2004): *A média társadalomtörténete. Gutenbergtől az internetig*. Ford. Göbölyös Magdolna et al. Budapest, Napvilág.

Bubeníček, Petr (2017): Adaptation as Play: The Worlds of Jules Verne Come Alive. In uő: *Subversive Adaptations: Czech Literature on Screen behind the Iron Curtain*. London, Palgrave Macmillan.

Carroll, Noël (2023): *A tömegművészet filozófiája*. Ford. Pálfalusi Zsolt. Budapest, MMA.

[12] *Az ellopott léghajó* aeronautái és a *Münchhausen báró kalandjai* asztronautái közötti kapcsolatot az is megteremti, hogy – mint korábban már idéztem – pontosan ezzel az érvvel védi az anya a lopás miatt bíróság elé állított gyermekét a tárgyaláson, csak más szavakkal: „A fiam egy Ikarusz".

Crary, Jonathan (1999): *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Budapest, Osiris.

Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Csűrös Klára – Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat.

Füzi Izabella (2022): *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*. Szeged, Pompeji.

Gáncsos Kármen (2016): A felülnézet látványossága. Városkép(zet), demokratizálódás és a megfigyelő alakja a századfordulón. *Apertúra*, 2016. tél. URL:

https://www.apertura.hu/2016/tel/gancsos-a-felulnezet-latvanyossaga-varoskepzet-demokratizalodas-es-a-megfigyelo-alakja-a-szazadfordulon/

Gerencsér Péter (2012): A propagandától a metanyelvi önreflexióig. A cseh animációs film politikai hagyományáról. *Apertúra*, 2012. nyár. URL:

https://www.apertura.hu/2012/nyar/gerencser-a-propagandatol-a-metanyelvi-onreflexioig/

Gerencsér Péter (2014): Arany kezek. A cseh animációs film kezdetei. *Bohemia*, 22. (2014): 1-4.1-19. (melléklet). URL: http://epa.oszk.hu/02700/02729/00006/pdf/

Gyáni Gábor (2004): Modernitás, modernizmus és identitásválság: A fin de siècle Budapest. *Aetas*, 19. (2004): 1. 131-143.

Habermas, Jürgen (1993): *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest, Századvég/Gondolat.

Haller, Andrea (2015): Seen Through the Eyes of Simmel: The Cinema Programme as a 'Modern' Experience. In Kreimeier, Klaus – Ligensa, Annemone (szerk.): *Film 1900: Technology, Perception, Culture.* Bloomington, Indiana University Press, 113-124.

Hames, Peter (2010): *The Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Hanáková, Petra (2014): „Filmek, melyeket szégyellünk". A cseh őrült vígjáték az 1970-es és 1980-as években. Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2014. tél. URL:

https://www.apertura.hu/2014/tel/hanakova-filmek-melyeket-szegyellunk/

Jenkins, Henry (2011): Wow! Ford. Kiss Gábor Zoltán. In Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *A narrációtól az attrakcióig.* Budapest, Kijárat, 35-47.

Kern, Stephen (1983): *The Culture of Time and Space, 1880–1918*. Cambridge MA, Harvard University Press.

Klimeš, Ivan (2013): *Kinematograf! Věnec studií o raném filmu*. Praha, Národní filmový archiv/Casablanca.

Kracauer, Siegfried (1995): Cult of Distraction: On Berlin Picture Palaces. In uő: *The Mass Ornaments: Weimar Essays*. Szerk. Thomas Y. Levine. Cambridge, MA/London, Harvard University Press, 323-328.

Kronbauer, Rudolf Jaroslav (1892): *Naše jubilejní výstava*. Praha, Jos. R. Vilímek. URL: https://www.digitalniknihovna.cz/nkp/view/uuid:f8543bf0-8e0a-11dd-8ea7-000d606f5dc6?page=uuid:ebd63070-5117-11e7-9277-005056825209

Kumar, Krishan (1988): *The Rise of Modern Society: Aspects of the Social and Political Development of the West*. Oxford, Blackwell.

Macura, Vladimír (2010): The Mystifications of a Nation. „The Potato Bug" and Other Essays on Czech Culture. Ford. Hana Píchová és Craig Cravens. Madison, University of Wisconsin Press.

Macura, Vladimír (2015): *Znamení zrodu a české sny*. Szerk. Kateřina Piorecká – Milena Vojtková. Praha, Academia.

Müllner András (2007): A teknősbéka-sétáltatás. A város és a *flâneur* metaforája a hipertext-diskurzusban. In uő: *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról, valamint más médiumokról*. Budapest, Jószöveg, 141-155.

Oettermann, Stephen (1997): *Panorama: History of a Mass Medium*. Ford. Deborah Lucas Schneider. New York, Zone Books.

Postman, Neil (1985): *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York, Penguin Books.

Redding, Emmett (2002): From Zeman to Gilliam: The Evolution of Mystimation. *Animation Studies Journal*, 17. évf. (2022. május 30.). URL: https://oldjournal.animationstudies.org/emmett-redding-from-zeman-to-gilliam-the-evolution-of-mystimation/

Simmel, Georg (1973): A nagyváros és a szellemi élet. In uő: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Szerk. Somlai Péter. Budapest, Gondolat, 543-559.

Singer, Ben (2001): *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York, Columbia University Press.

Stelzer, Otto (1997): A fotográfia különleges teljesítményei és stílusalkotó lehetőségei a festészet számára. In Beke László – Bán András (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Enciklopédia, 20-32.

Tibbetts, John C. (2013): Fulminations and Fulgurators: Jules Verne, Karel Zeman, and Steampunk Cinema. In Taddeo, Julie Anne – Miller, Cynthia J. (szerk.): *Steaming into a Victorian Future: A Steampunk Anthology*. Lanham/Toronto/Plymouth, The Scarecrow Press, 125-143.

Tönnies, Ferdinand (2004): *Közösség és társadalom*. Budapest, Gondolat.

Weber, Max (1979): *Gazdaságtörténet. Válogatott tanulmányok*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Közgazdasági és Jogi.

Winner, Thomas G. (2000): Czech and Tartu-Moscow semiotics: The cultural semiotics of Vladimír Macura (1945–1999). *Sign Systems Studies*, 2. évf. (2000. december), 158-180. DOI:10.12697/SSS.2000.28.09

Zemanová, Ludmilla – Zeman Spaleny, Linda (2015): *Karel Zeman a jeho kouzelný svět*. Brno, CPress.

Filmográfia

A hős Korkorán kapitány (Hrdinný kapitán Korkorán. Miroslav Cikán, 1934)
A kéz (Ruka. Jiří Trnka, 1965)
Az ellopott léghajó (Ukradená vzducholoď. Karel Zeman, 1966)
Az üstökösön (Na kometě. Karel Zeman, 1970)
Bolondos história (Bláznova kronika. Karel Zeman, 1964)
Cseh álom (Český sen. Vít Klusák – Filip Remunda, 2004)
Hogyan tanult meg az ember repülni? (Jak se člověk naučil létat. Jiří Brdečka, 1958)
Lávra király (Král Lávra. Karel Zeman, 1950)
Limonádé Joe (Limonádový Joe aneb Koňská opera. Oldřich Lipský, 1964)
Münchhausen báró kalandjai (Baron Prášil. Karel Zeman, 1961)

Ördögi találmány (Vynález zkázy. Karel Zeman, 1958)
Prokoup úr filmet készít (Pan Prokouk filmuje, Karel Zeman, 1948)
Utazás a lehetetlenbe (Le Voyage à travers l'impossible. Georges Méliès, 1904)
Utazás az őskorba (Cesta do pravěku. Karel Zeman, 1955)