

HA
4.810
1996/1

O
S
Z
K

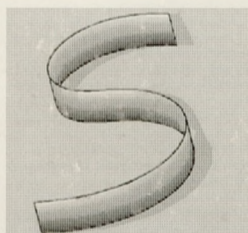


HA 4810

*A sajtóság
természetrája*

*Magyar film hangot
keres*

*Párbeszéd
a vetítővászonon*



FILMSPIRÁL

2

II. évfolyam (1996.) 1. szám

Szerkesztőbizottság:

Györfy Miklós

Gyürei Vera

Szilágyi Gábor

Olvasószerkesztő:

Szűcs Katalin

ISSN

Többször

ISBN 963 7147 31 4

ISSN 1426-1117

Felelős kiadó: Gyürei Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 176-7106

Könyvterv: Yasar Meral

**A SAJÁTSÁG
TERMÉSZETRAJZA,
AVAGY A FILM – AHOGY
ŐK LÁTTÁK**

A MOZGÓKÉP*

Amikor egy tárgyat észlelünk, képe valóban megjelenik az ideghártyánkon, amelyet retinának neveznek. Amikor a tárgy sötétbe kerül, ez a retinán kialakult kép fokozatosan halványodik, majd eltűnik. Mindaddig, ameddig bármilyen kis fény éri a szemideget, a szem érzékeli a tárgyat, mintha az teljesen megvilágítva állna előttünk.

A retinán kialakult kép időtartama a tárgy megvilágításától függ. Közepes megvilágításban 2/45 mp-ig tart.

Tételezzük fel, hogy egy mozgó tárgyat 3/45 mp-nyi megszakításokkal filmszalagra rögzítünk. A különböző képek hasonlítanak egymásra, azaz ha kettőt közülük egymásra helyezünk, akkor a képen látható tárgyak pontosan elfeledik egymást, kivéve azt, amelyik mozgott és amelynek eltérő helyzetét e néhány másodperctöredék alatt is jól mutatják a felvételek. Vetítjük most le az egyik képet, majd takarjuk el a fényforrást 1/45 mp-nyi ideig. Szemünk továbbra is látja a vetített képet, nem csupán az alatt az idő alatt, míg eltakartuk, hanem még azt követően is, pontosan a vetített kép idejének, azaz 1/45 mp-nek és a kép élettartama, azaz 2/45 mp közötti különbség – amely 1/45 mp – alatt.

Tételezzük most fel, hogy miközben eltakartuk a vetítógép fényforrását, az 1. számú képet felcseréltük a 2. számú képpel. Majd, midőn eltávolítottuk a fényforrás útjából az akadályt, még 1/45 mp-ig a meggyengült 1. számú képet látjuk, amelyet immár a 2. követ. Miután a képen a mozdulatlan részek pontosan fedik egymást, szemünk érzékeli a tárgy mozgását, azaz azt a különbséget, amely a tárgy elmozdulásából adódott ● **Lumière**

* Cinematographe-type. Publié par l'auteur. Lyon, 1895

A MOZGÓFÉNYKÉPEK*

Kitalált jelenetek vagy mozgó életképek

Ebbe a kategóriába tartoznak mindazok a témák, amelyekben a cselekményt a felvétel előtt elpróbálják és amelyeket színészek játszanak el a felvevőgép előtt. E műfaj végtelenül változatos. (...) Az emberi elme minden szüleménye feldolgozható filmen és a film nem is habozik felhasználni azt. E témáknak köszönhető, hogy a mozgófénykép halhatatlanná vált, mert a képzelet szülte cselekmény végtelenül változatos és kimeríthetetlenül új.

* Ejsünk most néhány szót a mozgófényképek azon fajtáiról, amelyeket *átalakulásnak* neveznek. A fogalom, illetve a megnevezés nem túl szerencsés. Sokkal jobban megfelelne jelölésükre a fantasztikus felvételek elnevezés. Való igaz, hogy nem egy jelenetben valóban változásról, átalakulásról, metamorfózisról van szó, de nem egy akad, ahol szó sincs erről. Ez utóbbiakban inkább trükköt látunk. A trükkök a díszletezés, a rendezés vagy az optikai illúziók eredményei. Valamennyi közös megnevezésére a legmegfelelőbb szó a már említett trükkfelvétel. Nem túl elegáns megjelölés, de nincs rá jobb megfelelő. Az e kategóriába sorolható jelenségek száma és változata igen nagy. Beleférnek a szabadban forgatott és elő nem készített jelenetek épp úgy, mint a műteremben gondosan elrendezett jelenetek, valamint mindazok az illúziók, amelyeket bűvészkedéssel, optikai eljárással, trükkfelvétellel, a színházi gépezettel, a díszletezéssel, fényjátékkal és az ún. optikai effektusokkal elérhetünk. Anélkül, hogy lebecsülném az elő nem készített jeleneteket, elsősorban a trükkfelvételekről szeretnék néhány szót ejteni, tekin-

* Megjelent 1907-ben, majd a *La Revue du Cinéma* 1929. október 15-i számában *Les vues cinématographiques* címmel

tettel arra, hogy ezek kapcsán elememben érzem magamat és kellő ismeretanyaggal is rendelkezem.

Azóta – és ez immáron tíz éve történt –, hogy a filmkészítők elkezdtek a szabadban forgatni, nevettedő, jó vagy kevésbé jó ötleteket megfilmesíteni, magam felhagytam az egyszerű forgatással és olyan témákra specializáltam magam, amelyek igen nehezen kivitelezhetők és amelyeknek teljes szívvel átadtam magam.

A mozgófényképezés művészete igen változatos kísérletezéshez nyújt lehetőséget, olyan sokféle munkát igényel, olyan megfeszített figyelmet kíván az alkotótól, hogy cseppet sem habozok – jóhiszeműen – azt a legvonzóbb és legérdekesebb művészeti ágának kikiáltani. A mozgófénykép szinte valamennyi művészetből merít.

A műterem

E különleges műfajban, amelyet jómagam teremtettem, szükség volt megfelelő műteremre is. Ez a műterem egyesíti a fényképész műtermét (csak jóval nagyobb kiadásban) és a színpadot. Hatalmas acélvázát üveg borítja. Egyik végében helyeztem el a felvevőgépet és mögötte az operatőrt, másik végében a játékkeret, amely a színpadhoz hasonlatos, ellátva süllyesztővel, zsinórpadlással, mozgatható díszletekkel és oldalfalakkal. A színpad két oldalán található a kulisszák, az éppen nem szereplő díszletek és mögöttük a színészek és a statisztéria öltözői. A színpad alatt kiképzett tér lehetővé teszi, hogy a süllyesztő segítségével a tündérmesékben megjelenjenek és eltűnjenek váratlanul a mesés figurák. Hatalmas méretű festett díszletek, hátterek ereszkednek alá a zsinórpadlásról, majd mások váltják fel őket jelenetváltáskor. Fényszórók világítják meg a játékkeret és teszik még érzékletesebbé a váratlanul feltűnő figurák által kiváltott hatást. Mindez jelentős mértékben rokonítja a mozgófényképet és a mesés színdarabot. A játéktér 10 méter széles és mindkét oldalán 3-3 méteres kulissza szegélyezi. A felvevőgép 17 méterre helyezkedik el a játéktértől. A műtermen kívül helyez-

ték el a vasszerkezetre épült műhelyeket, ahol a kellékek készülnek, ahol az építőanyagokat tárolják, ahol a már kész kellékeket és jelmezeket elhelyezik.

A jelenetek előkészítése és beállítása

Egy jelenet, egy darab, legyen az dráma, tündérmese, vígjáték vagy bárminemű művészi attrakció, természetszerűen gondos előkészítést és jelentős szellemi munkát igényel. Először is ki kell dolgozni a jelenet forgatókönyvét, megtervezni azokat az eljárásokat, amelyekről úgy gondoljuk, hogy majd hatnak a közönségre, ki kell jelölni a díszleteket és jelmezeket, kitalálni a jelenet „kulcsát”, legmeglepőbb eredményét vagy pillanatát, amely nélkül sikerre számot tartó mozgófénykép elképzelhetetlen. Midőn az illúzióra, a csodás, váratlan és meglepő elemre építendő jelenetről van szó, a találatkonyság, a lehetséges változatok gondos mérlegelése, a trükkök és sajátos eljárások gondos megtervezése elengedhetetlen. A jelenet rendezése is előkészítő munkát igényel. Meg kell terveznünk a statisztéria mozgatóját, a jelenetben résztvevők hely- és helyzetváltoztatását. Ez a munka minden elemében a színházban végzett hasonló tevékenységgel megegyező módon történik, azzal a nem lényegtelen különbséggel, hogy mindent gondosan papírra kell vetni a rendezőnek, aki így egy személyben szerzővé, rendezővé, díszlettervezővé és nagyon gyakran színésszé is átalakul, ha azt akarja, hogy minden az általa igényelt és elképzelt módon történjék. A jelenet kidolgozását annak kitervelőjének és elképzelőjének magának kell irányítania, hiszen lehetetlen sikert elérni, ha tíz különféle ember osztogat utasításokat, ad tanácsot, avatkozik bele a munkába. Mindenekelőtt, pontosan tudnunk kell, hogy mit akarunk és meg kell értenünk a szereplőkkel is, mit kívánunk tőlük az adott szerepben. Ne tévesszük szem elől, hogy nincs mód három hónapig próbálni, mint a színházban, hanem mindennek legfeljebb negyed óra alatt forgatásra készen kell állnia. Ha elvesztegetjük az

időt, mire a felvételre kerül a sor, bealkonyul, elmegy a fény, vége a jelenetnek. A gondos tervezés tehát életbevágó kérdés, hiszen igen nagy a hibalehetőség, különösképpen a különböző színpadi trükkökre épülő jelenetekben.

A díszletek

A díszleteket a már elfogadott makettek nyomán készítik. Fából és vászonzólból készülnek, a műterem mellett elhelyezkedő műhelyekben. Itt állítják össze és festik le őket, épp úgy mint a színházak esetében. A lényegi különbség, hogy a mozgófényképezés céljára szolgáló díszletek szürke színben készülnek, azaz a fehér és a fekete között elhelyezkedő minden lehetséges árnyalatban. Aki először látja ezeket, igen meglepődik, mert hatásuk különös, a temetési dekorációra emlékeztet. A színes díszletek majdhogynem alkalmatlannak. A kék fehérnek látszik, a vörös, a zöld és a sárga feketének. Mindez teljesen elrontja a kívánt hatást. Ezért szükséges, hogy a díszletek fényképhez hasonlítsanak. Igen aprólékos, részletes kidolgozást igényelnek, nem lehetnek elnagyoltak, mint a színházban. Úgy kell megfesteni őket, hogy tökéletes perspektívaérzést nyújtsanak; hogy pontosan illeszkedjenek a valóságos tárgyakhoz. Mindennek a hitelesség, a valóság-hűség látszatát kell keltenie, mert a felvevőgép hihetetlen pontossággal rögzíti és tükrözi a látottakat. A rosszul kivitelezett munkát is hűségesen tolmácsolja, így hát ki kell nyitni a szemet és a legapróbb részletekre is odafigyelni.

Színészek és statiszták

Az általánosan elterjedt hiedelemmel ellentétben, igen nehéz jó színészeket találni a filmhez. Egy, a színházban kiváló színész, sőt már sztár, mozgófényképen úgy szólván semmit sem mutat. A hitványos pantomimes gyakorta szintén elviselhetetlen, mert panto-

mimjét hagyományos módon és eszközökkel adja elő, amely azonnal árulkodik kilétéről. Valamennyi, fentebb említett művész, aki a maga nemében és műfajában kiváló, elbizonytalanodik, amint a forgatásban részt kell vennie. Mindennek oka az, hogy a filmen a helyes arckifejezés komoly előiskolát és különleges adottságokat követel. Forgatáskor hiányzik a közönség, amelynek a színész játszik, beszél. Csak a felvevőgép figyel. Játékát tönkreteszi, hogy jobban figyel magára, amint játszik. Tíz esetből kilenc ebbe a hibába esik, amikor először vesz részt egy film munkálataiban. A színésznek világosan kell látnia, hogy a beszéd eszköze nélkül kell megértetnie magát, némán, süketekkel, akik nem értik amit mond, akik csak azt fogják fel, amit látnak. Játéka legyen visszafogott, kifejező. Ne hadonásson, mozdulatai legyenek átgondoltak és világosan érthetőek. Arcjátéka, magatartása fejezze ki a jelenet lényegét, mert sikerének ez elengedhetetlen záloga. Nem egy kiváló, ismert színészt láttam, aki csapnivalóan játszott, mert sikere fő hordozó eleme, a beszéd hiányzott eszköztárából a filmen. Míg a színházban szinte mindent a beszéddel fejeztek ki és a mozdulat mellékesnek számított, a filmen a mozdulat minden, a beszéd semmi. (...) Az a mozdulat, amely a kimondott szót kíséri, cseppet sem érthető, ha a szó hiányzik. (...) A filmszínész mesterségét senki sem kapja ajándékképpen, mindenkinek meg kell szenvednie érte. Látnia kell, mi az, ami játékából a vásznon látható. Fel kell fognia, hogy a film két dimenziós, hogy a mozgófényképen az emberek szinte egymást fedik el a térben. A rendezőnek figyelmet kell fordítania arra, hogy a főszereplők mindig jól elkülönüljenek a többiektől, az előtérbe kerüljenek és ennek érdekében vissza kell fogni a mellékszereplőket, akik mindig hajlamosak, hogy túljátsszák szerepüket. Ha ez megtörténik, akkor a jelenetben mindenki össze-vissza mozog, egyik a másikat zavarja. A néző nem tudja, mire figyeljen, mit sem ért a jelenetből. Az események egymást kövessék, ne legyenek egymással párhuzamosak. A színész figyelje a jelenetet és csak akkor játsszon, ha rákerül a sor, ha részvétele szükségessé válik. (...) Talán meglepő, hogy színészeim mindegyikét húsz-harminc jelentkező

közül választottam ki, akik közül egyedül voltak képesek arra, hogy megcsinálják azt, amit tőlük kértem, pedig a többi is mind párizsi színházak kipróbált, jó színésze volt.

Nincs mindenkinek megfelelő adottsága és sajnos, a jó akarat nem elegendő. A tehetségesek hamar megtanulják a mesterséget, a többiek viszont soha. Különösen a jó színésznőben mutatkozik hiány. Sok a csinos, intelligens és szép nő, aki jelmezben is jól mutat, de amikor arckifejezésükkel kell tükrözniük egy nem túl nehéz jelenetet, sajnos nagy részük belebukik. Aki nem volt jelen egy-egy jelenet rendezésénél, el sem tudja képzelni, milyen gondokkal kell megküzdenie a rendezőnek. Sietek hozzátenni, hogy szerencsére vannak kivételek, akikkel cseppet sem kell vesződni, akik könnyedén és okosan játszanak. Végkövetkeztetésem: egy jó filmszínészi gárda kialakítása hosszadalmas és nehéz munka. Csak azok, akik nem adnak a hírnevükre és a művészetre, elégszenek meg bárkivel, aki nem is alkalmas egyébre, minthogy összecsapjon egy zavaros és érdektelen jelenetet.

Trükkök

Szinte lehetetlenség hosszas magyarázkodás nélkül kifejtteni, mily módon készülnek a filmtrükkök. Külön mű kellene ehhez. Ráadásul, csak akkor lehet az alkalmazott eljárások – amelyek hihetetlenül nehezek – részleteit megértetni, ha a gyakorlatban is bemutatjuk őket. Kérdés nélkül elmondhatom, hiszen valamennyi szakmabeli elismeri, hogy én találtam ki valamennyi „rejtélyes” filmtrükköt. Valamennyi rendező az én általam vágott csapáson halad. (...) Bevallom minden álszemérem nélkül, hogy ez a dicsőség – ha egyáltalán lehet dicsőségről beszélni ennek kapcsán – tesz legboldogabbá engem. Kérdezhetik, honnan jött az ötlet, hogy trükköt alkalmazzak a filmen? Szinte hihetetlenül egyszerű a magyarázat. Kezdetben egy nem túl jó minőségű felvevőgéppel dolgoztam, amelyben gyakran szakadt, akadt a film, leállt a masina.

Egy alkalommal az Opera előtti téren forgattunk és ismét megállt a gép. Egy percig tartott, míg rendbeszedtük, megigazítottuk a filmszalagot és újra elindítottuk a gépet. Ez alatt az idő alatt a járókelők, az omnibuszok, a kocsik természetesen tovább haladtak. Mikor levetítettük a már előhívott filmet, egymáshoz illesztettük a kérdéses jelenet két részletét, meglepve láttuk, hogy a szemünk előtt az egyik autóbusz halottas kocsvá, a férfiak nővé alakultak át. A felcserélésre épülő trükk, amelyet a felvevőgép megállításával, majd újra indításával valósítunk meg, így született. Alig két nappal később már tudatosan alkalmaztam és változtattam át férfiakat nőkké, tüntettem el a jelenetből szereplőket. Kezdetben ez a trükk óriási sikert aratott. Felhasználtam első tündérmeséimben, olyan filmekben, mint *Az ördög tanyája*¹, *Ördög a kolostorban*², *Hamupipóke*³. Egyik trükk aztán hozta a másikat. Az új műfaj sikere láttán új eljárások után kutattam. Így született meg a díszletváltozás, amelyet a felvevőgép segítségével vittem keresztül. Szereplők jelentek meg és tűntek el, alakultak át szemünk láttára a fekete háttér előtt, vagy a díszletek egy-egy adott pontján. Így született az egymásra fényképezett jelenetek ötlete, fehér háttér előtt, amelyet mindenki lehetetlennek tartott addig, amíg saját szemével meg nem győződött róla, és amelynek készítési módját természetesen itt nem fedhetem fel és szerencsére még utánzóimnak sem sikerült teljesen felderíteni. Ezeket a trükköket követte a levágott fejekkel történő játszadozás, a szereplők megkettőzése, majd azok a jelenetek, amelyek egy szereplővel indulnak, és amelyek e szereplő megtízszereződésével érnek véget. Végül – élve a Robert-Houdin színházban eltöltött 25 esztendő gyakorlatommal – felhasználtam az illúziókeltés valamennyi, a színházban már kidolgozott formáját, ide értve azokat, amelyek a színpadi gépezeten, az optikán, a bűvészkedésen alapulnak. E trükkök elegyítésével, tudatos és hozzáértő alkalmazásával, állíthatom, hogy a filmen a legelképesztőbb, és első hallásra hihetetlen jeleneteket is megvalósíthatunk ma.

¹ Egyedül a trükk segítségével tudjuk visszaadni a természetfölöttit, a képzeletbelit, az eleve lehetetlent; olyan jeleneteket

készíteni, amelyek valóságos felüdülést jelentenek mindazok számára, akik tisztában vannak azzal, hogy e jelenetek létrehozásában a művészetek valamennyi ága tevékenyen közreműködött ●
Georges Méliès

Jegyzetek

1. *Le Manoir du Diable*
2. *Le Diable au Couvent*
3. *Cendrillon.*

EGY FELTALÁLÓ MEGPRÓBÁLTATÁSAI*

Vajon igazam volt-e, amikor azt állítottam, hogy a mozgófényképezés életem egyik rettenetes szakaszát jelképezi? Azzal kérkedhetem – és joggal –, hogy egy pillanatig kezemben volt a szerencse. Nem tudtam megőrizni és én is azoknak a feltalálóknak a sorsára jutottam, akik nem tudják maguk felhasználni találmányaikat. Pénzt nem sokat vesztettem, de nem is nyertem. Elvesztettem viszont a már megszerzett, nyugdíjjal járó állásomat a Collège de France-ban, míg birtokomban maradt egy számomra értéktelen találmány.

*A mozgófényképezés reménytelen kísérletezés maradt, így hát a szerencsésebbekre hagytam. Szerencsére volt azonban más adu is a birtokomban, tekintettel arra, hogy a mozgófényképezést csak

* *Déboires d'un inventeur.* Részlet a *Les origines du cinématographe* című kötetből (Editions Paulin, Paris, 1909).

eszköznek tekintetem a kutatásban, amely ugyanazt a szolgálatot teljesítette számomra, mint a mikroszkóp az anatómus számára.

(...) Azzal vigasztalódom, hogy munkám nem volt haszontalan, hogy tökéletesítésre érdemesnek tűnt, miután másoknak komoly hasznot hozott.¹ A tanulság, amelyet az elmondottakból levonhatok, nyilvánvaló és szakállas.

„Ha az ember boldog akar lenni és szeretne meggazdagodni, hagyni kell, hogy mások feltaláljanak, majd elég ügyesnek lenni ahhoz, hogy találmányukból mi húzzunk hasznot. (...) ● Georges Demény

Jegyzet

1. Jogaimat elenyésző összegért átengedtem a Gaumont és Társa cégnek, amely azóta az egyik legjelentősebb filmgyártóvá vált.

AZ ELSŐ SIKER*

Az *Utazás a Holdba*¹ munkálatai véget értek. Miként akkor szokásos volt, egy kis füzetben kiadtam a film forgatókönyvét és szétküldtem vásárlóimnak, akik valamennyien vásárosok voltak. Megkértem őket, hogy vegyenek részt azon a zártkörű előadáson, amelyek az általam irányított Robert-Houdin színházban rendeztem.

A kijelölt napon mintegy huszan jöttek össze, azok, akik Párizs-

* *Le premier succès.* Részlet a *Ce Soir* című lapban, 1937. december 23-án megjelent cikkből.

ban vagy Párizs környékén működtek akkoriban. A zongorához ültem, kísérő zenét improvizáltam, miközben a filmet vetítették. Sikert reméltem, hiszen aznap reggel, amikor a filmet megtekintettem, szórakoztatónak tűnt számomra. Legnagyobb meglepetésemre a vetítést követően kellemetlen csend ült a teremre. Szükségtelen hangsúlyoznom, mennyire lehangolt ez, a hosszú, nehéz és költséges forgatás után. Kétség sem fér hozzá, mondtam magamban, megbuktam. Hirtelen azonban egy gondolat villant fel bennem. Nézőim és vásárlóim – ebben az időben még nem kölcsönözték a filmeket – vásárosok, akik általában nagyon ravaszak és bizonyára azt gondolják, ha a legkisebb lelkesedést is mutatják, kihasználom azt és magasabb árat kérek.

Ezek után csak arra szorítkoztam, hogy megkérdezzem tőlük: uraim, hogy tetszett önöknek a film? Néma csend volt a válasz. Egymásra néztek, de nem szóltak semmit. Végre az egyik erőt vett magán és megkérdezte: mennyibe kerül? Ugyanannyiba, amennyibe a többi – válaszoltam, azaz 1,50 frank a fekete-fehér, 3 frank a színes métere. A 280 m tehát fekete-fehérben 420, színesben 840 frank. Állíthatom, hogy soha életemben hasonló felzúdulással nem találkoztam. Érthető, hisz akkoriban 20-60 m-es filmeket készítettek és és bátorkodtam egy 280 m-eset csinálni, az elsőt, amely ilyen hosszú volt. Feltehetően olyan benyomást tettem, mint aki az örültek házába való. Mindenünnen kiáltások hallatszottak: örülség egy filmért ennyit adni. Ilyen még nem volt. Sohasem ad el belőle egyetlen egyet sem. Tönkremennénk az ilyen drága filmekben.

És elindultak a kijárat felé. Az utolsót a karjánál fogva visszarántottam és csak ennyit mondtam neki: ide figyeljen! Akar egy jó üzletet csinálni? (...) Ha igen, akkor lóhalálában készítek magának egy hatalmas plakátot, egy óriási holddal, amelynek szemébe csapódik egy rakéta, feltüntetve rajta a film címét és a következő feliratot: új, szenzációs film. Hatra odaviszem magához, maga pedig kifüggeszti. Kölcsönkapja tőlem a filmet estére és ingyen levelel többször is. Egyetlen fillérrel sem tartozik nekem, csupán a

közönség fogadtatására vagyok kíváncsi. Éjfélkor, ha felsültem, visszakapom a filmet és a dolog ezzel el van intézve. Ha azonban tetszett, megvásárlásra felkínálom önnek, ha óhajtja. Ha nem, nem. Megfelel ez így önnek? Nos, rendben van – válaszolta.

Estére minden készen állott. A nézők lassan gyülekeztek, tömeggé alakultak a hatalmas hold előtt, amelynek látványa bár megnevettette őket, egyiküket-másikukat kétkedésre készítette: az egész egy tréfa, csalás. Hülyének néznek bennünket? Csak nem gondolják, hogy elhisszük, hogy elutaztak a holdra lefényképezni azt? (A közönség akkortájt még nem ismerte a filmtrükköket és azt hitte, hogy csak valós dolgokat lehet lefotografálni.)

Az eredmény: az első előadásra mintegy 15 néző gyűlt össze, készen arra, hogy megkeserítik a kikiáltó életét, ha az becsapta őket.

Néhány 20-30 m-es film után végre sor került a híres „utazásra”.

Az első felvonást csendben nézte végig a közönség. A második már jobban érdekelte. A harmadik alatt itt is, ott is felhangzott a nevetés, amely a negyedikben, az ötödikben és hatodikban fokozatosan erősödött. Ezt követően gyakran taps csattant fel és tartott a film végéig. A legutolsó felvonást valóságos örjögés követte. Soha nem láttak még hasonló filmet – nem is láthattak, hisz ez volt az első ebben a műfajban –, ez magyarázza a rájuk gyakorolt hatást.

A kijáratnál maguk a nézők reklámozták a leglelkesebben a filmet. Az emberek tolongtak a bejáratnál és éjfélig megszakítás nélkül folyt a vetítés.

A vásáros élete legnagyobb bevételéhez jutott. Arca ragyogott, de az enyém is. „Na mit szól hozzá, öregem?” – kérdeztem tőle. „Meghökkenőt” – volt a rövid, de kifejező válasz. „Elégedett?” „Persze” – mondotta. „Hát még én!” – tettem hozzá. „Most már tudom, hogyan reagál az igazi közönség.”

Mondottam, miközben kezemre tekertem a filmet, mivel teker-cselőgép még nem létezett akkortájt. Belehelyeztem a fémdobozba, majd azt hónom alá csapva csak ennyit mondtam az emberemnek:

„All right! Jó éjszakát és köszönöm!” Majd úgy tettem, mintha távozni akarnék. „Hé, hé! Mi lesz a filmmel? – kérdezte. „Csak nem viszi magával?” „Hogy hogy a filmjével? Hiszen délután még hallani sem akart róla. Az enyém, nem pedig a magáé!” – válaszoltam komolyságot tetteve. „Azt már nem! Ne tréfáljon! Ezt nem teheti velem! Adja át nekem, készpénzzel fizetek, plusz még 200-at, amiért idefáradt!” „Uzsorásnak néz?” – kérdeztem mosolyogva. „Megkaphatja a filmet, de fizesse meg az árát, egy fillérrel sem kérek többet érte. Én tartozom köszönettel azért, hogy megbizonyosodhattam, miként reagál rá a közönség, az a fajta, amelyik minden kényszer nélkül nevet, ha humort lát, nem törődve azzal, vajon nevetése közben veszít-e méltóságából, tekintélyéből.”

Sosem hittem volna, hogy a vásárosok világában a hírek ilyen hihetetlen gyorsasággal terjednek. Másnap reggel ugyanis Franciaország valamennyi vásárosa tudott már a film sikeréről és elárasztottak rendeléseikkel.

Azt hinnék, hogy ezek után meggazdagodtam belőle. Sajnos, nem ez történt. A film három kópiáját megbízottak felvásárolták, majd átadták amerikai cégeknek, amelyek gyorsan sokszorosították. A szerzői jog nem létezett még a filmek esetében, így az amerikaiak nyugodtan áraszthatták el a világot az általuk lehúzott kópiákkal. Ezer és ezer kópia készült és jutott el a világ minden tájára, hatalmas reklámhadjáratral kísérve, amelyben Géo Méliès óriási párizsi sikerét propagálták. A már lehúzott kópiáról újabbak készültek és én tehetetlenül néztem e becstelen üzelmeket.

Harminc ezer korabeli frankot költöttem a filmre. A bevételem abban a pillanatban megszakadt, pedig még csak kb. 10 ezer frankhoz jutottam és a fennmaradó 20 ezer örökre veszendőbe ment.

Szerencsétlenségemre saját tőkémről volt szó, mivel 20 éves pályafutásom során sosem állt mögöttem megrendelő. (A maga nevében egyedülálló voltam, viszont senki sem tehetett szemrehányást azért, hogy elpocsékoltam a pénzét. És már ez is valami.)

A közmondás azt állítja, hogy minden rosszban van valami jó. Miközben az engem becsapók meggazdagodtak, nevem világszerte

ismertté vált és ezért mindössze 20 ezer frankot fizettem. Kevésbé költséges, de hatásos reklámnak bizonyult mindez.

Köszönet érte Edisonnak, Lubinnak és Carl Laemmle-nek, kiszíjolózóimnak, akiket végül csak azzal sikerült megfegyelmennem, hogy 1904-ben fióküzletet nyitottam New Yorkban. Ettől kezdve már nem tudtak hasznot húzni az én munkámból ● **Georges Méliès**

Jegyzet

1. *Voyage dans la Lune*

A FILM NEHÉZ GYERMEKKORA*

Charles Pathé – akinek gramofonokat árusító üzlete volt –, felfigyelve a hangomra, 1896-ban néhány hétre szerződttetett, de együttműködésünk végül is közel húsz évig tartott.

Tisztán beszéltem és az én szájamból hangzottak el a kor ismert személyiségeinek beszédei. (...)

Akkoriban még cseppet sem törődtem a filmmel, de Charles Pathé sem. Érdeklődésünket Dufayel megrendelése keltette fel, úgy 1900 táján, amikor felkért bennünket filmek szinkronizálására, amelyet gramofonnal készítettek, hasonlóan a későbbi hangosfilmhez. (...)

Egyik kollégámmal éppen *A zenekedvelő néma*¹ felvételeihez készülődtünk, eljátszva a jelenetet az operatőr előtt. A filmet egy

* L'enfance difficile du cinéma. *L'Image*, 1932. június 10. Közli Marcel Lapierre: *Anthologie du cinéma* (La Nouvelle Edition, Paris, 1946) című gyűjteményes kötetében: 51–55.

metronom ritmusára vetítették és ekkor kép és gramofonhang szinkronba került egymással. A gépek kezelőjének csekély ügyességére volt csupán szükség, hogy a kettőt szinkronba hozza egymással. Így kerültem a filmiparba és ott is maradtam. Pathé rám bízta filmgyártásának vezetését. A Pathé cég története egy kissé a francia film története. A lehetőségek megnyíltak előttünk, felfedezésre várt a „közeli”, az „áttűnés”, az „elsötétülés”².

1900-ban még minden felfedezésre várt. A bennünket követő nemzedék már csak a technikán tudott javítani. Igaz, hogy e téren is komoly lehetőségek kínálkoznak, és ha kihasználják a miénknél ezerszerre tökéletesebb felvevőgépeiket, többet foglalkozhatnak filmjeik művészi vonatkozásaival, mint mi tehettük annak idején.

Ma nem is sejtik, milyen előítélettel tekintettek a filmre a század elején. A filmszínházak még ekkor nem léteztek. A filmet vásárosok vetítették, városról-városra járva és a „hetedik művészetet” a legtöbben „szarnak” tartották.

Közönségünk felerészben a vidám vagy kegyetlen jelenetekre áhítózó felnőttekből, felerészt gyerekekből állott.

A vásárokon lézengő kíváncsiskodók ízlését kiszolgáló forgatunk annyi vidám jelenetet, akrobatikus „trükköt”, annyi „életből vett drámát”. A bűvészkedés, a trükkök mindig meleg fogadtatásra találtak. (...) Több olyan filmet készítettem, amely a filmszalag visszafelé történő vetítéséből adódó komikumon alapult. Például *A fantasztikus fejés*³-ben a vízből fejjel lefelé ugrott vissza az úszó a tranbulinra. Egy másik alkotásban egymás után hullottak le a ruhadarabok a szereplőkről, alvó emberek ágyából hajó lett, ökölvívók saját maguk ellen öklöztek.

Mindez végtelenül szórakoztató volt, de korlátokat szabott működésünknek. Hihetetlen erőfeszítések kellettek e korlátok áttöréséhez, ami közel tíz évet vett igénybe. Akkoriban, a filmeket nem bérelték, hanem eladták. A vásárosok szüntelen új filmeket követeltek. Rövideket, hogy minél kevesebbet kelljen fizetni értük. Egy-egy film nekik méterenként 2 frankba került. A sikeres filmekből 1200, sőt 1500 kópiát készítettünk.

5-6 éven keresztül, gyakorlatilag nem állt módunkban hosszabb filmet forgatni. Egy-egy rövidebbel néhány óra alatt végeztünk. (...)

Amikor filmezni kezdtem, inzertek (feliratok) még nem léteztek. A vetítés alatt egy azzal megbízott személy kommentálta a látottakat. Én teremtettem meg a feliratozást, alakítottam ki a közbeiktatott, írott inzerteket és ez nem kevés fáradságomba került. A vásárlók levelekben tiltakoztak, mondván, hogy képeket és nem szöveget vásároltak. Mikor végre elfogadtattuk, többnyelvű feliratokat kellett készíteni. (...)

A háború kitöréséig a francia film vezető szerepet játszott a világban, és valamennyi ország vásárlóit ellátta filmmel.

Fokozatosan bővítettük témaválasztékunkat, fokozatosan nőtt hírnevünk is.

1907 táján már sikerült – nem minden ellenállás nélkül – 350 m-es filmeket forgatni. Filmszínházak létesültek és lassan megszűntünk az eladást, helyébe a bérletet állítva. Végre mi magunk határoztuk meg, milyen hosszú filmet készítsünk.

Charles Pathé már néhány évvel korábban bevezette a hirdókat és ez az újítás hihetetlen népszerűsége tett szert. Eleinte nem sokat törődünk a hirdóesemények dokumentum jellegével, inkább stúdióban rekonstruáltuk az eseményt, mintsem hogy a helyszínen fáradozzunk felvételével. (...)

Akadtt azonban szép számmal eredeti helyszínen felvett hirdóesemény is. 1907-ben megszületett a Pathé-Journal és ettől az időtől kezdve e célra kijelölt forgatócsoportok hajszolták az eseményeket. (...) ● **Ferdinand Zecca**

Jegyzetek

1. *Le muet mélomane*
2. Maga Méliès is ezek felfedezésén fáradozott.(Marcel Lapierre megjegyzése.)
3. *Le plongeur fantastique*

AZ ÉLET VALÓSÁGA*

Most, amikor a Gaumont vállalat a közönség ítélőszéke elé bocsátja új filmsorozatát, amelynek címe *Jelenetek a való életből*¹, tisztában van vele, hogy ezek a filmek emlékezetes dátumot jelenteken a filmművészet történetében.

Ezek a jelenetek egyetlen, korábbi filmmel sem hasonlíthatók össze. Első ízben kísérlik meg realistán, a valóságnak megfelelően ábrázolni az életet a filmvásznon, hasonlóan azokhoz a kísérletekhez, amelyeket néhány éve az irodalom, a színház, a képzőművészet próbált elfogadtatni. (...)

E jelenetek élet-metszetek. Valóshűségük az az erényük, amellyel a nézők meghatottságát kiváltják. Hiányzik belőlük minden, ami a képzelet szüleménye lenne. Úgy ábrázolják az embereket és az eseményeket, amilyenek és nem amilyeneknek lenniök kellene. Témájuk minden néző érdeklődését felkelti és tanulságuk épületesebb, mint a hamisan tragikus vagy bután érzelmes történetecskéké, amelyeket oly könnyen elfelejt a néző, alighogy elhagyta a mozit.

Az utóbbi időben a közönség nyíltan állást foglalt azok mellett a filmek mellett, amelyekben kitűnő, mesterségüket jól ismerő színészek egyszerűen és természetesen, mindenféle nevetséges pantomim nélkül játszottak. A közönség a szereplők tehetségét értékelte, amely nem egy esetben feledtette a megemészthetetlen történetet, a fantáziatlanságot és nem kis mértékben hozzájárult, hogy az örökös idillek fonnyadtságát – a fiatal lány mindig hozzáment szíve választottjához – ellensúlyozza. Mi most nemes ambícióinktól ösztökélve, más fajta csemegével szolgálunk.

Az *esztétikus* filmben² sikerült felkeltenünk a tiszta szépség ér-

* *La vie telle qu'elle est*, 1911. Közli Lapierre: 74–77.

zetét, amelyet nem feledtet sem a hatalmas statisztéria, sem a díszletek pompája, amelyet egyesek hajlamosak a nagy művészet utolsó megnyilvánulási formájaként kikiáltani. A *Jelenetek a való életből* sorozata arra vállalkozik, hogy mindeddig ismeretlen valóságérzetet keltsen nézőiben.

Ha tervünket, újításunkat – amely azt célozza, hogy eltérítsük a francia filmet abból az irányból, ahová Rocambole csábította és nemesebb cél felé kormányozzuk – nem sikerült volna megvalósítanunk teljesen, türelmesen kivártuk volna a lehetőségek óráját. Ma meg vagyunk győződve arról, hogy az általunk rendezett jelenetek méltóak tartalmukhoz, ezért teljes bizalommal és bizakodással bocsátjuk közönségünk ítélőszéke elé őket.

A sorozat első filmje *A viperák*³ címet viseli. A viperák nem mások, min az ún. „rossznyelvek”.(...) E témát tudomásunk szerint, mind a mai napig senki sem dolgozta fel. Még sosem fordítottunk annyi gondot a film léggörének megteremtésére, a megfelelő hangnem megtalálására, mint a jelen esetben, annak érdekében, hogy maximális hatást érjünk el, megtartva az ábrázolás egyszerűségét, amely a mű legfontosabb tulajdonsága.

Operatőreink úgyszintén kitétek magukért. Fényképezésük egyenesen megbabonáz. Hosszú idő óta már csak gyerekjáték számukra, hogy a fényt a forgatás körülményeinek ismeretében felhasználják, a képeket megkomponálják. Most azonban önmagukat múlták felül. Oly annyira, hogy ez a film valóban megérdemli az őszinte műalkotás címét, és amelyet minden biztonnyal a közönség is kegyeibe fogad. (...) Filmjeink sikeres fogadtatása lehetővé tette, hogy nézőink elé szokatlan hosszúságú alkotást bocsássunk, amelyben lehetővé válik a szerző számára, hogy kifejtse gondolatait.

Úgy véljük, hogy mind ez ideig sikerült ezt megvalósítanunk és ma újabb alkotással lépünk a közönség elé. *A vétek*⁴ egy tézis kifejtése, amely a következőkben összegezhető: sikerült-e ma egy bukkott lánynak visszavásárolnia hitelét az emberek előtt? (...) A szerző válasza: nem. (...)

Hasonló film esetében a legnehezebb azt elérni, hogy a néző érdeklődjék, mi az igaz a látottakban, hogy figyelmét mindvégig ébren tartsuk. Úgy véljük, hogy ez sikerült nekünk. (...)

Annak is tudatában vagyunk, hogy tevékenyen résztveszünk mindazoknak az előítéleteknek lerombolásában, amelyeket valaha érvként vonultattak fel a filmek értékének tagadásában. A színikritika nem egyszer keserűen említette, hogy a nézők ezrei inkább a moziban keresnek felüdülést, mintsem a színházban. „A mozgófénykép lehetőségei és témavilága azonban korlátozott” – fűzték hozzá.

Lemérhetjük, hogy azóta milyen hosszú utat tett meg a film és nyilvánvalóvá válik mindenki számára, hogy ugyanarra törekszik, mint a gondolatok tolmácsolására szánt valamennyi más eszköz, öltse az fel a könyv, újság vagy színdarab formáját. (...) ● **Louis Feuillade**

Jegyzetek

1. *Scènes de la vie telle qu'elle est*
2. *Le film esthétique*
3. *Les vipères*
4. *La tare*

A FILM RÖVID TÖRTÉNETE*

A mozgófénykép felfedezését követően még senki sem sejtette, milyen óriási fejlődés előtt áll a fiatal iparág.

A mozgás ábrázolása megoldódott. Kezdetben csak ennek ki-

* *Sur la mise en scène cinématographique.* Ciné-Journal, Paris, du 21 octobre au 25. novembre 1911.

használására törekedtek. Egyszerű jeleneteket örökítettek meg: vonat érkezik az állomásra, munkások özönlenek ki a gyárakból, falak omlanak össze porfelhő közepette, vízésés, sziklákat csapdosó hullámok, mind-mind ürügyül szolgált, hogy felvételt készítsenek rólok, ha bennük a mozgás nyilvánvaló és látványos volt.

1898–1899-ben a filmek hossza általában 20 m-es volt. Rövid, humoros jeleneteket vettek föl. (...)

Majd a szabadban forgatott filmek sora következett: híradófelvételek, vonaton tett utazások látványos emlékei szerte a világban. A mozi ekkor még látványosságnak számított és kinevették volna azt, aki szembeállította volna a színházzal.

Majd a történeti jelenetek, híres, megtörtént események rekonstruálása és megelevenítése következett, szedett-vedett díszletek között, jelmezkölcsönzőből vett ruhákban. (...)

A közönség még mindent elhitt és úgy képzelte, hogy a csatajeleneteket valóban a harctéren vették fel.

Milyen érdekek húzódtak meg ekkortájt a filmkészítés háttérében? Lényeges szempont, hisz ekkor kezdődött meg a filmművészet lassú átalakulása.

A gyártók nem látták világosan a jövőt, minél több filmet és minél gyorsabban – ez volt a jelszavuk. A kivitelezéssel keveset törődtek. Filmszínházak sem léteztek.

Színészek alkalmazásáról szó sem lehetett, hisz mire is szolgáltak volna. Színésztoborzók szedték össze a szereplőket, ők bábkodtak a film születésénél. Korábban a színházaknak dolgoztak, így valamelyest tisztában voltak a tömegek mozgatásával. Megvetették a lábukat a filmiparban, lassan annak irányítóiá váltak. Megakadályozták, hogy bárki, aki zavarta volna köreiket, aki a kialakult helyzet megváltoztatására törekedett volna, bekerüljön a filmiparba.

Tevékenységük eredménye, hogy 1898-tól 1903-ig a film alig fejlődött, hisz ők valamennyien készek voltak arra, hogy egyik pillanatról a másikra ejtsék a filmipart, azt állítván, hogy az többre már nem képes.

Elsőként Anglia ébredt fel és megszületett a humoros film egy típusa. Az *üldözésre*¹ épülő alkotások váratlan és gyors sikert arattak.

A Pathé filmvállalat tisztában volt a film lehetőségeivel. Szabályokat állított fel és a film minden ágát igyekezett tökéletesíteni. A siker nem sokáig váratott magára. Az általa szerződttetett rendezők első generációja – amelyik még semmit sem tudott a filmről – teremtette meg azt az alapot, amelyre a film a továbbiakban felépül. Kivételes tulajdonságokkal rendelkeztek: ösztönös megérzéseik, kitartásuk gyümölcse, hogy a film valódi mivoltában mutatkozhatott meg. Felhasználták az angol iskola tapasztalatait, de át is alakították a látottakat és a vidám műfajban valóságos kis műremekeket alkottak, amelyek a mai napig modellként szolgálnak. Ők alkották az első francia iskolát.

Majd megjelent a trükk vagy a trükkös jelenet. Először visszafelé forgatták le a felvett filmet. A gépész a végén fűzte be a filmszalagot és a közönség legnagyobb ámulatára az összetört tárgyak visszanyerték eredeti formájukat, az üvegből kifolyt folyadék engedelmesen visszazökött, az emberek letről felfelé ugrottak.

Méliès megteremtette a tündérmese filmváltozatát. Néhány, a fényképezésben már jól ismert trükköt felhasználva, a semmiből teremtette elő ezt a filmtípust, amelyet nála tökéletesebben azóta sem művel senki.

Ráadásul felfedezte, hogy ezek a trükkök sokkal nagyobb hatást keltenek, ha jelenetekbe ékeli őket. Hosszú időn át vállán hordozta a közönség, de követői képtelenek voltak a műfaj megújítására és eltűnésre kárhoztattak. Az efféle filmben mindig különleges díszletre volt szükség, de a filmesek egy idő óta csak a lehető legszükségebb díszletekről akartak hallani és szinte mindent a szabadban forgatni. Méliès azonban tántoríthatatlan volt, idővel divatjamúlta vált.

(...) 1904–1905-ben az üldözésre épülő filmtípus vetélytárs nélkül uralta a filmet. (...) Humoros jelenetekben nem volt hiány, néhány közülük azóta is emlékezetes maradt.

1906-ban kezdődik az eredeti helyszínnek divatja. Azelőtt senki sem talált kivetni valót abban, hogy Párizs környékén forgassák le

például az orosz-japán háború jeleneteit vagy bármilyen jelenetet, amely Európában, Ázsiában, Afrikában vagy Amerikában játszódik. Elsőként a Gaumont vállalat szakított ezzel a felfogással és a Jézus életéről szóló filmjének jeleneteit a fontainebleau-i erdőben készítette el. Nyomában valamennyi filmvállalat elárasztotta ezt az erdőt és hosszú időn át szinte minden jelenetet itt forgattak.

Az irányt kijelölték, követése nem sokat késett. A filmesek elkezdtek utazni. Bejárták Franciaország valamennyi zugát, eljutottak Svájcba, Olaszországba, Algériába és Tunéziába is.

A nagyközönség még ma is azt hiszi azonban, hogy a filmeket még a fontainebleau-i erdőben forgatják.

1906–1907. A fejlődés nem állt meg. A filmkészítők mindaddig a vásárosoknak dolgoztak.

A vásárosok közönsége kulturálatlan volt és csak az egyszerű, szinte gyermekded jeleneteket értékelte. A művészeket, vagy azokat, akik műalkotásra törekedtek, gyanusnak tartották, valósággal száműzték a filmiparból, ahol még mindig azok vitték a primet, akik a gyártást megindították. Az első érzelmes jeleneteket 1906-ban készítették. Óriási sikert arattak. Közülük egy, *A megbocsátás kötelessége*² máig híres maradt, holott köznapian egyszerű volt. Talán éppen ez okozta sikerét.(...) Irányt mutatott viszont és az érzelmes jelenetek menedékjogot kaptak a filmben.

Az üldözésre épülő filmek még szép jövő előtt álltak. Kezdetben emberek üldöztek embereket, majd állatok állatokat, mint pl. *A csempészkutya*³ című filmben. (...) Majd megjelentek az életmentésre épülő alkotások. Azóta sem mentettek meg annyi embert és olyan változatos módon, mint az akkoriban készült filmekben.(...)

A filmek fényképezése is sokat fejlődött. Ekkor kezdték alkalmazni az ellenfény effektusokat, de másokat is. Hol volt már az az idő, amikor teljes napfényben forgattak! A filmek kezdetleges formája művészi köntöst kapott. (...)

Furcsa, de a színészi játék cseppet sem változott. Nem is csoda, hiszen ebben az időszakban komoly művész nem vállalkozott filmszerepre. A gyorsan változó jelenetek, a részekre tördelt felvételi

folyamat elriasztotta a színészeket.(...) Filmszerephez nem kellett kivételes képességek. Mire szolgált volna a színészi játék, hisz alig látszott. A rendező a lehető leggyorsabban elmagyarázta a jelenetet és máris forgatni kezdtek, azonnal belecsöppenne az események kellős közepébe. Nem volt idő arra, hogy a szerep felépítésével törődjenek, hogy nüanszokat próbáljanak kifejezni. A színész a szereplő jelzésére szolgált. Láttuk az utcán, láttuk amint topog, befordul egy folyosóra, kopog az ajtón.

A Pathé filmvállalat kihasználta előnyös helyzetét a piacon. Minden tekintetben versenytársai felett állott, pedig konkurrensokban nem volt hiány, sem otthon, sem külföldön.(...)

Olaszországban valami elkezdődött. Az olasz film hamarosan jelentős szerepre tett szert a piacon. (...)

Az olaszok hosszú időn át tapogatóztak, majd hamarosan specializálódtak. Megszületett a nagy statisztériát felvonultató, jelmezes történelmi film, amelyben az olaszok mesternek bizonyultak. Olaszország e műfajban monopóliumra tett szert, iskolát teremtett.

Az olasz filmiskola összhatásra törekedett, nem vett bele a részletekbe. Díszletet díszletre halmozott, hatalmas statisztériával tömegeket mozgatott meg. A jelenetek mindig látványosak voltak, de a kosztümök hitelességét, az esemény pontos felidézését illetően kételyt keltettek a nézőben. A francia történelemből és irodalomból előszeretettel kölcsönzött témákat, feldolgozásukat azonban kevésbé pontosan végezte el. (...)

Az olaszok, filmgyártásuknak szinte kezdetén máris egy remekművet alkottak, amely még három évvel később is, függetlenül az azóta bekövetkezett gyors fejlődéstől, ma is a filmrendezés mintapéldánya maradt. *Pompei végnapjai*⁴-ről van szó, amely megjelenésének pillanatától forradalmasította a piacot művészi értékével, gondos, kidolgozott rendezésével. Trükkjei meglepőek voltak, az ötletek és gondolatok – épp úgy mint kivitelezésük – nagyszerűek, fényképezése kivételes minőségű. A minden elemében páratlan film a gyártó Ambrosio céget a filmkészítő vállalatok élvonalába emelte. (...) Időközben a francia filmipar is gyorsan fejlődött. (...)

A Gaumont filmvállalat addig még nem látott mértékben kiterjesztette érdeklődési körét. Neki köszönhetjük azt az eredetien párizsi, humoros filmtípust, amely azóta is specialitása maradt. Nem egyszerűen üldözések sorozatát, vígjátékba illő helyzeteket eleve-nítettek meg, hanem szellemesen, állandó mozgásban, mindig új ötletekkel kápráztatták el nézőiket. Legtöbbjük emléke még ma is élénken él a nézők képzeletében, így közülük csak néhányat idé-zünk cím szerint: *Teázás a házmesternél*, *A mágneses ember*, *A becsoma-golt postás*, *Az ezredes elbeszélése*, *Egy nem sztrájkoló egy napja*⁵, valamint száz és száz hozzájuk hasonló alkotás, amelyek a rosszkedvű néző-ket is mosolyra fakasztották. (...)

Az Eclair filmvállalat is megjelent a színen. Filmre alkalmazták Nick Carter történetét, amelynek hírnevüket köszönhették. Ezekkel a bűnügyi filmekkel elsőként készítették filmsorozatokat⁶, amely a minden filmben azonos szereplőre épült, akit a közönség mindig szeretett viszontlátni. Az ötlet azóta is sikert arat. (...)

Egyre több gondot fordítottak a rendezésre, a jelmezekre, a dísz-letre, de a színészi játék mitsem változott: elkapkodott, szaggatott, finomságok tolmácsolására képtelen maradt.

A filmkészítők hiába próbáltak változtatni ezen, szüntelenül a kölcsönzők ellenállásába ütköztek. Ők nem színészi játékot, hanem cselekményt és főként rövid filmet követeltek.

Az események azonban más irányt szabtak a fejlődésnek. A film-ipar, amelyet a pesszimisták nap mint nap eltemettek, terebélye-sedett, mindehová behatolt, félelmet keltve a színházi világban, amelyben egyre nagyobb mértékben tartottak konkurencijától.

Párizsban és az európai nagyvárosokban gyors ütemben szapo-rodtak a mozik. (...)

A színházi világ, a színpad csillagai cselekvésre szánták el ma-gukat. Miután a filmmel sikertelenül vették volna fel a küzdelmet, úgy döntöttek, hogy hasznot húznak belőle. A film és a színház világa találkozásának eredményeként megszületett a művészi film⁷. Forradalom volt ez a maga nemében, amely a régi módszerek las-sú, de megállíthatatlan változását eredményezte. (...)

A művészi film készítői szüntelen nehézségekkel küzdöttek: színészvezetésben, filmszakmai ismeretekben nem volt gyakorlatuk. Filmjeiket a közönség nem értette, érzéketlenül nézte, (...) pedig a *Guise herceg halála*⁸ valóságos remekmű volt. (...)

Kezdetben minden nevetségesnek tűnt, hiszen a hagyományok súlyos terhet jelentenek. Az áttörés azonban megkezdődött. A kölcsönzők és mozitulajdonosok már hajlottak arra, hogy elhiggyék, a közönséget érdekelheti a művészet. (...)

A művészi film irányzata megvilágította az utat a tragikus témájú művek előtt. (...)

A filmipar erős és gazdag iparággá változott. Mérnökök, technikusok dolgoztak benne, minden ága specializálódott. (...) Nap mint nap új filmvállalatok születtek. Franciaországot, amely valaha egyedül uralta a piacot, előzönlötték a külföldi filmek. A legerősebb lökés, amely megrázta a francia filmipart, Amerikából indult.

Az amerikaiak hosszú időn át csak keresgéltek. (...) Mindaddig, amíg egy napon a Vitagraph vállalat meg nem jelentette *Az elátkozott szálloda*⁹ című „szalagját”¹⁰, amely meghökkentést okozott – okkal. A filmekből már jól ismert, elhasznált trükkökkel szakítva, új eljárások sorozatát dolgozták ki, amelyek a legváratlanabb helyzetekben nyilvánultak meg. A néző először látott élettelen tárgyakat életre kelni és az iskolázott szem, a hozzáértő néző sem jött rá a trükkre, ha már eleve nem ismerte az eljárást.

A titok hamarosan kiszivárgott és az európai rendezők kezdték alkalmazni az új eljárást. Majd, a megérdemelt sikert követően, hamarosan az úgy nevezett amerikai eljárás a feledés homályába merült, mivel nem kínált kellően változatos lehetőségeket. (...) 1909–1910 körül a Vitagraph vállalat első vígjátékai feltűntek a mozivásznon. (...) Az amerikai iskola filmjei három ponton tértek el a francia filmektől. 1. Más volt a képkivágás; 2. eltérő volt a színészek játéka; 3. különbözött a forgatókönyvek felépítése. (...)

Az amerikaiak felfedezték, hogy a közeli beállításokban az arcjáték mily hihetetlenül figyelemkeltő és éltek a lehetőséggel, felál-

dozva a díszletet (a környezetet), ha a szükség úgy hozta és csak a szereplő majd teljesen mozdulatlan arcára koncentráltak.

(...) Forgatókönyveik drámai, patétikus, színpadias jelenetek helyett a lehető legegyszerűbbeket, szinte naivakat mutattak, amelyekből hiányzott minden váratlan, meglepő. Egyetlen törekvésük az volt, hogy minél közelebb kerüljenek a való élethez, legtöbbször szinte semmitmondó cselekményre építve boldog, örömteli végkifejtetű filmjeiket. (...) ● **Victor Jasset**

Jegyzetek

1. A szerző kiemelése
2. *La loi du pardon*
3. *Les chiens contrabandiers*
4. *Derniers jours de Pompei*
5. *Le thé chez la concierge, L'homme aimanté, Le facteur emballé, Le récit du colonel, La journée d'un non-gréviste*
6. A szerző kiemelése
7. Le film d'Art
8. *La mort du duc de Guise*
9. *L'hôtel hanté*
10. A francia *bande* szó akkoriban a film szinonimájaként szolgált. (szg)

A HANGOSFILM ELŐZMÉNYE*

Edison kinoszkópja, amelyet 1894 végén láttam Párizsban, a nagykorúton, bámulatba ejtett. Megéreztem, hogy a mozgófényképekre komoly jövő vár. A megérzés és a jóakarát azonban nem elegendő a problémák megoldásához. Várnom kellett addig, míg

* A szerző előszava P. Hemardinquer *Le cinématographe sonore* című művéhez. (Eyrolles, éditeur. Paris. é.n.)

megfelelő pénzügyi és anyagi eszközökkel rendelkezem, hogy belevágjak a nagy kalandba. (...)

A vásznon megszólaló ember ötlete mindig is foglalkoztatott. Ennek szellemében kötöttük össze 1900-ban a fonográfot a vetítógéppel, és ez a próbálkozás Edison kinetoszkópjának egyik változata volt. Később – annak érdekében, hogy a lemezjátszót ne zavarja a vetítógép vibrálása – a fonográfot a vászon közelében helyeztük el, távösszeköttetést létesítve, villamosáram segítségével, a két készülék között. A fonográf beindítása indította el a vetítógép motorját. Csak később közölték velünk, hogy Berthon hasonló elképzelésre nyújtott be szabadalmi igényt. Nem hiszem, hogy bárki nyilvánosan bemutatott volna szinkronba hozott, beszélő képet 1902. szeptember 12. előtt, amikor kisérletünket a Francia Fényképészeti Társulat közönsége előtt bemutattunk.

A bemutató sikere láttán egyre inkább kialakult bennem a meggyőződés, hogy a jövő a hangosfilmé, amely óriási sikert arathat, ha sikerült megoldani a felerősített hang tökéletesített reprodukcióját.

Laboratóriumainkban hozzáláttunk annak az elképzelésnek a megvalósításához, amellyel a szinkronitást biztosíthatjuk két villamosárammal működtetett motor között, mindössze három vezető segítségével. Majd Frely közreműködésével hozzáláttunk egy távolban elhelyezett mikrofon segítségével történő hangfelvételhez, és végül – részben M.-G. Laudet vezetése alatt – annak a feladatnak a megoldásához, hogy sűrített levegő segítségével erősítsük fel a reprodukálásra szánt hangokat.

1910. december 27-én, a Tudományos Akadémián bemutattuk a Kronofont, Arsonval professzor beszélő képmását, majd röviddel ezután megkezdtük Franciaországban és külföldön a hangosfilmek kölcsönzését.

Ezzel egyidőben kialakítottuk a Kronofon egyszerűsített változatait, amelyeket kis mozikban is működtethettek.

Mielőtt teljesen és véglegesen elfogadtuk volna a lemezt, mint hanghordozót, szerettük volna kipróbálni, közvetlenül az érzé-

keny nyersanyagra, az optikai hangrögzítés módszerét. Tisztában voltunk ugyanis azzal, hogy a mechanikus hangrögzítés során, bármily tökéletes legyen a készülék – pl. a tű és a hordozó találkozásakor, midőn belevésik a hangokat a viaszba, vagy a felvétel elkészülte után visszajátszák a lemezt –, mindig torzul a hang, a készülék felerősíti a barázdában futó tű sercegését. E sercegés korántsem elhanyagolható, mivel a tű és a lemez elég hamar kopik. Végül a hosszabb hangosfilmek több lemezt követelnek és a lemez cserélése vetítés közben gyakran zavart okozott a készülék kezelésekor.

Az optikai hangrögzítés mindezeket a kellemetlenségeket kiküszöbölte volna. Így érthető, hogy minden erőnket koncentráltuk e feladat megoldására. Kísérleteinket egy különleges, kimondottan hangfelvétel céljára rendelt filmmel végeztük, amelyet függetleníttünk a képcsíktól, és amelynek a két perforáció közötti teljes felületét – azaz 25 mm-t – felhasználtuk.

Később kapcsolatba kerültünk két dán mérnökkel, Petersen-nel és Poulsennel, akiket ugyanezek a kérdések foglalkoztattak, és akik már sikereket is mondhattak magukénak. Egyezséget kötöttünk velük, melynek eredményeként születtek azok a hangosfilmek, amelyeket kölcsönöztünk.¹ ● **Léon Gaumont**

Jegyzet

1. A filmszalagra történő hangrögzítés eljárását lényegesen megkönnyítette a trióda-lámpa felfedezése. Új eljárások születtek, köztük Th. W. Case és Lee de Foresté Amerikában, Massolle-é Németországban (Marcel Lapierre megjegyzése), Lauste-é Franciaországban, aki 1912-ben minden tekintetben megoldotta a kérdést. (szg)

KI A FILM SZERZŐJE*

Mind a mai napig a jog nem foglalkozott a filmmel. Pedig a bíróságok számára már korábban is problémát jelentett a filmek szerzőjének kilétével kapcsolatos ügyek tárgyalása, midőn irodalmi vagy képzőművészeti alkotásokat filmre vittek. Véleményt kellett nyilvánítaniuk abban a kérdésben, hogy ki tekinthető a filmek esetében szerzőnek.

Ebben a kérdéskörben, két, jól megkülönböztethető álláspont alakult ki. Az egyik nem tekintette művészi alkotásnak a filmet és a filmek előállítását iparszerű tevékenységnek sorolta be. A film gépiesen másolja a valóságot és kereskedelmileg jövedelmező tevékenység – állították –, mintha a művészet fogalmában a teljes érdekmentesség meghatározó érvényű volna. A másik álláspont képviselői energikusan állították, hogy a film műalkotás, azaz épp olyan szellemi termék, mint a festmény, a grafika, vagy a szobor. Az első álláspont képviselői arra hivatkoznak – amire már a fényképezés esetében is hivatkoztak –, hogy nem az operatőr, hanem a fény a művek tényleges alkotója. (...) A fény az alkotó beavatkozása nélkül hat, miként jól példázzák ezt a filmek, és ebből adódóan lehetetlenség pontosan megmondani, ki is a film szerzője. (...) A gép – amely nem gondolkodik csak tolmácsol –, függetlenül működtetője személyiségétől, maga hozza létre az alkotást és ebből az alkotásból cseppet sem tükröződik a személyiség, azt semmilyen mértékben nem befolyásolja. A film tényleges alkotói a felvevőgép és a laboratóriumban végbemenő vegyi folyamatok. Az alkotó személyiségének, intellektusának, szellemének egyetlen jele sem fe-

* Elhangzott az első Nemzetközi Filmkongresszuson, Bruxelles, 1910, *Le droit d'auteur* címmel. Megjelent az *Annuaire de Commerce et de l'Industrie photographique et cinématographique*-ban, Paris, 1911.

dezhető fel láttán. Kizárólag gépies leképezésről és nem szellemi alkotásról van tehát szó.

Bármily különösnek is hathat egy szakértői testület számára ezen érvek csokra, szükségesnek látszik egyenként cáfolni őket.

Mi a második álláspont képviselőivel értünk egyet, vagyis a filmet műalkotásnak tekintjük és azokat, akik létrehozzák, valódi művészeknek. (...)

Látszólag haszontalan tehát, de mégis elengedhetetlen ennek hangsúlyozása, hogy mindazok, akik a filmeket nézik, világosan lássák, miről van szó. (...)

Az egyszerűnek tűnő, humoros vagy melodramatikus jeleneteket is ki kellett találni és kitalálásuk szellemi erőfeszítést, agymunkát követelt. Meg kellett választani a megfelelő szereplőket, rendezni kellett őket, meghatározni, mikor és milyen események játszódjanak le egymást követően. Vajon a forgatókönyvek mindegyike nem valóságos regény-e vagy kicsiny színdarab?

A külső felvételek, a mindenkori aktualitást rögzítő jelenetek esetében vajon az operatőrnek nem kellett-e meghatároznia, hová helyezze felvevőgépét, mit fényképezzen és milyen fényviszonyok közepette, milyen képkihívásban, azaz nem nyilvánította-e kézzel foghatóan személyiségének jelét? (...) Még a filmek retusálásában is megnyilvánul az alkotó elme. Vajon nem kell-e megfelelő intelligenciával rendelkezni ahhoz, hogy a retussal enyhítsük azt, ami egy-egy jelenetben sértheti a szemet?

Kétség sem férhet hozzá – függetlenül a fény, a felvevőgép, a vegyi folyamatok szerepétől, amelyek ténylegesen fontos szerepet játszanak a film születésében –, hogy a szellem, az ízlés, az érzelem meghatározó.

Más művészeti ágban vajon nincsenek-e anyagi tényezők, amelyek igénybevétele nélkül a művész képtelen létrehozni alkotását? Mít ér a zenész hangszer, a festő ecset, a szobrász formázó fa nélkül!

Az operatőr személyisége – bárki állítsa is az ellenkezőjét – szemmel láthatóan és jól érzékelhetően kifejeződik minden egyes filmben. Oly annyira, hogy nem lenne nehéz felismerni egy-egy jelentős

filmgyártó vállalat valamely alkotásában egy-egy operatőr munkáját, akiknek legtöbbször egyébként valóságos művésze szakmájának. (...)

Az eszközhasználat – mint már említettük – nem kizárólag a filmre jellemző. Következésképpen, nyugodtan kijelenthetjük, fennhangon proklamálhatjuk, hogy a film művészet, és mint ilyen, joga van arra, hogy a törvény épp úgy védje, mint bármely más műalkotást.

A jogi viták ellenére, ezek a szempontok igen korán pártfogókra letek a jog legkiválóbb művelőinek személyében. Ennek köszönhető, hogy 1908. november 13-án Berlinben revideálták az 1886. szeptember 9-i berni konvención elfogadott szöveget, valamint az 1896. május 4-én Párizsban kinyilvánított állásfoglalást és a 14. cikelyt a következőképpen egészítették ki az egyezményt aláíró felek:

„Az irodalmi és művészi alkotásokhoz hasonlóan, jogvédelem illeti a filmalkotásokat is azokban az esetekben, amikor a rendezés, a jelenetek sorrendjének meghatározása során a filmalkotás szerzője tanubizonyosságát adta eredetiségének és személyiségének.” Továbbá: „Anélkül, hogy ezzel kétségbe vonnánk az eredeti mű szerzőjének jogait és ezzel kárt okoznánk neki, a jog védelemben részesíti az irodalmi, tudományos vagy művészeti alkotás filmalkotásokban megnyilvánuló reprodukcióját és azt eredeti műnek tekinti.”

(...) A berlini konvenció megszövegezői bizonyos korlátozásokat is érvénybe léptettek. (...) Különbséget tesznek filmalkotás és filmalkotás között. (...) Kinyilvánítják, hogy a szerzőnek a rendezésben és a jelenetek sorrendjének meghatározásában tanubizonyosságát kell adnia személyiségének és eredetiségének, azaz bizonyítania kell, hogy műalkotást hozott létre. Mivel a műalkotás feltétele, hogy személyiséghez kötődik és eredeti, következésképpen azt állítani, hogy a jog csak akkor védi a filmalkotást, ha bizonyossá válik annak személyes és eredeti jellege, ez annyi, mintha azt mondanánk, hogy a film akkor tekinthető műalkotásnak, ha műalkotás. Sajnálatos és értelmetlen megkülönböztetés, annál inkább, mivel a következő bekezdésben a szövegezők kijelentik, hogy egy irodalmi, tudományos vagy művészi alkotás filmre vitele eredeti műnek tekinthető, holott

éppen az ilyen művek nélkülözik leginkább az eredetiséget és a filmalkotó személyiségét. Mivel a törvényhozóknak is szembeötlő lesz, a bírák az eredetiségre és a személyiségre hivatkozva tagadják majd meg az ilyen művektől a szerzői jogvédelmet.(...) A különböző rendelkezések érzékelhetően bizonyítják, hogy a filmalkotások megítélésének kérdésében milyen gyakori a tévedés lehetősége és ténye; hogy a törvényhozókat mennyire előítéletek irányítják. (...)

● *Charles Havermans*

A FRANCIA FILMIPAR FEJLŐDÉSE*

Általános szempontok

(...) A filmiparban épp úgy, mint valamennyi más iparágban, a kis országok hátrányban vannak a nagyokkal szemben, mivel az előbbiek belső piaca korlátozottabb mint az utóbbiaké és ez határt szab erőfeszítésüknek és céljaiknak.

A francia filmipar csak egy féle módon veheti fel eredményesen a harcot a háború után az angolszász és német konkurenciával a világpiacon. Bátorítania és segítenie kell azoknak a filmalkotásoknak létrejöttét, amelyek külföldön is eladhatók.

A forgatókönyvírók és szerzők, a rendezők és operatőrök, akik az államtól igényelnek segítséget és tőle várják helyzetük javítását, súlyosan tévednek, ha arra számítanak, hogy ebből az irányból jelentékeny segítséget kapnak. A képviselők és szenátorok – még akkor sem, ha miniszteri bársonyszékbe kerülnek – sohasem kényszeríthetik a francia gyártót arra, hogy tönkretegye részvényeseit,

* *Étude sur l'évolution de l'industrie cinématographique française.* Egy 1912-ben elmondott beszéd szövegének 1918-ban átdolgozott változata. Megjelent: L'Herbier, Marcel: *Intelligence du cinématographe* című szöveggyűjteményében (Editions Corrèa, Paris, 1946): 213–228.

olyan művek létrehozását segítve, amelyeknek költségei csak csekély mértékben térülnek meg.

A forgatókönyv

A forgatókönyv a film leglényegesebb alkotóeleme volt és marad is. Oly módon kell összeállítani, hogy a kész film ne haladja meg az ötször háromszáz-háromszázhusz méteres tekereshosszúságot. A forgatókönyvíró és a rendező ne csak az átdolgozásra szánt darab címére ügyeljen, és annak alapján ítéljen – mint ahogy oly gyakran megesik ez ma –, hanem a cselekmény intenzitását, erejét, a benne kifejeződő érzelmek jellegét is vegye tekintetbe. (...)

Nem tudom, miként fogadja majd a háború után a közönség (Henri) Bataille műveit, de egyet bizonyosan állíthatok: nem kívánatos, hogy az exportra szánt filmek sora abnormális embereket ábrázoljon. Olyanokat, mint a szerelembe beleőrült fiatal lányok, akik ötven éves nők férfiak után epekednek, vagy a családjukat otthagyo férjes asszonyok, akik fiaik iskolatársaiba habarodnak bele. Bizonyosan állíthatom, hogy ezek a témák nem számíthatnak sikerre külföldön. (...) Tudom, hogy Amerikából számos olyan filmet vásároltunk, amelyek nagyon merész helyzeteket ábrázolnak. Azt azonban már csak igen kevesen tudják, hogy az amerikai filmgyártás tömegében ezek a művek kivételt képeznek és számottevő sikert sohasem aratnak odahaza. Mi azonban megvásároljuk őket, mert rossz beidegződéseinknek engedelmesszünk. (...) Szerzőink és rendezőink nem hagyhatják figyelmen kívül ezeket a szempontokat, ha filmjeiket exportálni szeretnék. Különös gondot kell fordítaniok tehát a forgatókönyv kidolgozására, mert a különböző országokban élő nézők reagálása nem egyforma.

(...) Ennyit a forgatókönyvről, amely, mint mondtam, a film leglényegesebb alkotóeleme, kiindulópontja. Ha hanyagul készítették el és nem kellő körültekintéssel, minden más erőfeszítést értelmetlenné tesz, rombadönti mások munkájának eredményét. (...)

A rendező

A rendezőre hárul a film elkészítésének teljes felelőssége. Bár munkájában segíti a nagy gyakorlattal rendelkező, lelkiismeretes ügyelő, aki ellenőrzi a díszletezőket, a kellékeseket és a mesterembereket, akik a filmben dolgoznak, mégis szükség van egy asszisztens segítségére. Ez az asszisztens hozzá hasonlóan maga is rendező és képes arra, hogy helyettesítse és ha a szükség úgy kívánja, a kevésbé jelentős jelenetek forgatását irányítsa, hogy minél kevesebb idő szükségeltessék a film elkészítéséhez. A költségcsökkentés nem elhanyagolható szempont.

Asszisztense segítségével minden bizonyosan könnyebben változtat majd azon a sajnálatos szokáson, amely szinte egész iparágunkra jellemző, hogy a munkát csak délben kezdik el. Amerikai tartózkodásom során nem egyszer láttam sztárt és egyszerű statisztát akár éjjel dolgozni és ezek az emberek másnap reggel 9 órakor, kifogástalan öltözékben, jelmezben és kikészítve mégis felvevőgép elé álltak. (...)

Nemcsak a főszereplőnek, de leginkább a rendezőnek feladata, hogy a már felvett legfontosabb jeleneteket többször és egymás után áttekintse és ellenőrizze közvetlen előhívásuk után és eldöntse, melyiket kell újra forgatni, ha egyiket-másikat tökéletlennek találta.

A vágás kiváltképp alapos és gondos munkája abban áll, hogy az egy-egy jelenetről felvett öt vagy hat anyagból kiválassza azt, amely majd a filmben szerepel. A vágás során kell eltávolítania a felesleges és a történetet káros módon elnyújtó képsorokat is.

Feltűnő talán, hogy áldásomat adom a negatív anyag ily mérvű pazarlására. Én azonban teljesen indokoltan tartom – figyelembe véve a nyersanyag árát, amely látszólagos pazarlás ellenére mindössze 1-2 %-kal növeli a film költségét – ezt a túlforgatást, miután a film előnyére válik.

Griffith – az a forgatókönyvíró és rendező, aki a legtöbbet tette az amerikai filmipar fejlődéséért – legutóbb elmondotta nekem, hogy közel 1 millió láb nyersanyagot használt fel a *Türelmetlenség*¹

című filmjének forgatásakor, amelyet 4 ezer méteres változatban mutattak be a moziban.

Úgy vélem, hogy ez nem lényegtelen hivatkozási alap és minden olvasó megérti, miért szentelt személyesen ő több hónapot filmje vágásának.

Az elmondottakból azt a következtetést vonom le, hogy igen elővigyázatlan – hogy mást ne is mondjak – az a rendező, aki a vágás munkáját egy olyan vágóra bízta, aki nem ritkán még a forgatókönyvet sem ismeri.

Gondolkodás nélkül kijelentem, hogy az a rendező, aki a 800 vagy 1000 jelenetből álló filmjében nem talál 20-at, 30-at vagy néha többet e jelenetekből, amelyeket újra kell forgatni, vagy esetleg hozzátenni, nem érdemli ki megbízója bizalmát.

Számos tényező indokolja a jelenetek megválogatását. Nem egy olyan jelenet van, amelynek hatása növelhető, ha többé-kevésbé gyorsabb ritmusban forgatták, mivel meggyorsítja a cselekményt, növeli annak hatását. Az üldözést, a csatajeleneteket sokkal gyorsabb ritmusban kell forgatni az átlagosnál, a tánc kecsesebbnek látszik, ha valamivel gyorsabban forgatták. (...) Mindezekre a tényezőkre a rendező hívja fel az operatőr figyelmét, ha ez utóbbi még nem rendelkezik kellő tapasztalattal és nem habozhat újra forgatni egy-egy jelenetet, ha azt hibásnak találta. Mindez mesteriségünk abc-je, mégsem veszik mindig figyelembe a gyakorlatban. Van azonban még más is, sokkal lényegesebb.

A film néma, a szöveg nem siet segítségünkre, hogy hangsúlyosá tegye, növelje egy-egy jelenet érzelmi feszültségét, szorongásunkat. A filmben ez sokkal hatékonyabb tényezővel, a gyors vágással ellensúlyozható. Elsőként az amerikaiak ismerték fel és alkalmazták a gyakorlatban.

Képzeljünk el egy embert, akit csapdába akarnak csalni és ennek eredménye még ismeretlen a néző számára. A bizonytalanságot növelni kell a csapdába csalást megelőző szakaszban, majd azt követően olyan jelenetekkel, amelyeket a csapdába csalást megelőzően vagy utána lát a néző. Ha ezek az események nem túl fárasztóak

és hosszadalmasak, a néző érdeklődését fokozzák. Még az előző jelenetben látottak hatása alatt lesz, mikor a rendező már a következőt mutatja, majd ismét visszavezeti oda, ahol korábban elhagyta. E váltakoztatás annál hatékonyabb lesz, minél erőteljesebben sikerül kihangsúlyozni, érzékletessé tenni a másik jelenetet. Így egyik fokozza majd a másik hatását.

Másik példával is szolgálok. Egy jelenetben egy szalont látunk. Fiatal asszony kisbabával várja fronton lévő férje látogatását, akit szabadságra hazaengedtek. Ez a banális jelenet lélegzetelállítóvá válhat attól függően, hogyan dolgozták fel. A postás levelet hoz, amelyet mohón olvasni kezd. Olvasó tekintetét látjuk (amerikai premier planban), majd a levél szövegét. Férje barátja tudatja, hogy férje súlyosan megsebesült. Premier plan: a nő sír, karjában a mitsem sejtő, mozdulatlan gyerekekkel. Áttűnés: a csatát látjuk, melynek során a férj megsebesül. Áttűnés: a nő mozdulatlanul áll gyermekével a karjában és könnyei hullanak. Áttűnés: a férjet kórházba szállítják. Majd ismét az anyát és gyermekét látjuk, de immáron mindketten sírnak. (...) A film részleteiben, felnagyítva ábrázolhatja és kell is, hogy ábrázolja a szereplő mozdulatait – valahányszor olyan esetről van szó, amikor ez megtehető, így a drámai vagy komikus hatás kimeríthetetlen eszköztárával rendelkezik, amelyeket lehetetlen elérni a színházban.

A színpadon kifejezhetetlen az, ami a vásznon oly érzékletes: a védekezésre készített szereplő keze zsebében megszorítja a revolver agyát és kidomborodó zsebe betölti a vásznat. Épp így érzékeltethetetlen másutt mint a filmen annak a szerelmesnek egész vásznat betöltő lábfeje, aki partnerének lábfejét keresi az asztal alatt és tévedésből egy másik hölgy lábára lép.

A forgatókönyv írója nem jelöli és nem jelölheti valamennyi ilyen és ehhez hasonló részletet. A rendező feladata, miután összeállította filmjét, hogy megkeresse ezek megfelelő helyét.

Nemcsak elméletben, de ténylegesen ismernie kell, mire képes a felvevőgép, ahhoz, hogy kihasználja e lehetőségeket, növelje

mennyiségben és intenzitásban a szerző által megírt vagy előre nem látott jelenetek hatását. (...) Ma világszerte a legelterjedtebb a francia gyártmányú felvevőgép, amelyet mindenütt használnak. (...) Kameráink azonban még ma is majdnem teljesen olyanok, mint amilyeneket és is használtam még operatőr koromban. Rendezőink, de főként operatőreink nem tesznek javaslatokat módosításukra tervezőinknek, holott gyakorlatuk és megfigyeléseik – ha munkájukat kellő lelkesedéssel és szakmai büszkeséggel végeznék – módot adna erre. Szakembereink tehetetlensége és érzéketlensége, munkájuk nem kellő szeretete okozza hátrányos helyzetünket.

Az operatőr

Az ókos és munkáját szerető operatőr igen hasznos és értékes munkatársa a rendezőnek.

Nemcsak azért felelős, hogy a kép hibátlan legyen, de neki kell jeleznie azokat a világitási effektusokat is, amelyek a lehető legtöbb kéletesebben kihasználhatók, hatást keltők.

A gép lassításával vagy gyorsításával korrigálhatják a gyakorlatlan színész munkáját, vagy a cselekménybe belefeledkezett színészeit, aki hamarjában megfeledkezik arról, hogy másképpen kell játszania és mozognia a felvevőgép közelében, mint attól távol.

A operatőr határozza meg egy-egy jelenet forgatásakor, hogy milyen gyutávú objektívet használ, mert a jelenet hatása nem kis mértékben eltér, attól függően, hogy 30, 40, 50 vagy 80 mm-es objektívet használ.

Erre a tényezőre kevés figyelmet fordítanak a forgatásakor, amikor egy jelenetet amerikai plánban, de még kevésbé, amikor premier plan-ban – amely nagyobb kivágást mutat – vesznek fel. Holott egészen eltérő képet mutat egy jelenet aszerint, hogy milyen gyutávú és látósögű objektívet használtak a forgatásakor.

Valahányszor ez lehetséges, hihetetlenül előnyös *megtölteni*² a vásznat a szereplő vagy szereplők egy-egy részletével, amely a szerző szándékát hűen kifejezi. (...)

A díszleteket és a bútorzatot teljes kivágásban épp hogy csak

atmoszféra teremtés céljából, pillanatokra kell megmutatni. Amikor az objektív leszűkíti a kivágást, a környezet tovább él a néző képzeletében. A leszűkített képkivágásban, a különböző szereplőket mutató és egymást követő áttünésekben érzékletesen fejeződik ki a cselekmény szereplőkre gyakorolt hatása, ez utóbbiak érzelmei, akiknek feladata, hogy a szerző gondolatait külsőségekkel megjelenítsék, kifejezzék.

Teszik ezt annál hatékonyabban, *minél nagyobb képteret töltenek be kiterjedésükben*³.

Majdnem mindig elegendő övön felül mutatni őket. A térd, a láb csak akkor jelenjen meg, ha valóban nélkülözhetetlen.

Legtöbbször kevés figyelmet szentelnek e részletkérdéseknek. A rendező feladata, hogy ezt ellenőrizze, ha az operatőr az objektív kiválasztásakor figyelmen kívül hagyja az optika legalapvetőbb elveit.

Az operatőrnek, ha nem maga hívja elő a nyersanyagot, jelen kell lennie az előhívásnál. Ezt a munkát naponta kell végezni, azaz a felvételek elkészülte után rögtön, nem pedig a film befejezésekor együttesen.

Ugyanis már a felvételt követő másnapon jelezni tudja a rendezőnek, hogy a kép minősége szempontjából mely jelenetek hagynak kívánnivalót. Ezeket azután minimális költséggel újra lehet forgatni, amely nem elhanyagolható tényező, ha olyan jelenetek újra forgatásáról van szó, amelyek különféle eljárásokat vagy különösen nehéz trükköket igényelnek.

Az operatőr sohasem hagyatkozhat csupán az emlékezőtehetségre. Minden alkalommal jegyezze fel, milyenek voltak a világítási viszonyok egy-egy jelenet felvételekor. (...)

A FILM JELENTŐSÉGE*

(...) A film felfedezése épp oly forradalmat idézett elő a szellem világában, mint néhány évszázaddal ezelőtt a nyomtatás feltalálása.

A film teremtette szellemi forradalom következményeit így foglалhatjuk össze: a film maradandóvá teszi és megsokszorozza a tünékeny emberi mozdulatot azzal, hogy fényképek sorában reprodukálja időben és térben.

A mozdulat fejezi ki az ember minden gondolatát. Valamennyi frott vagy beszélt nyelv csak kis számú izomtevékenység, azaz emberi gesztus eredménye.

A nyomtatás, amely lehetővé tette az írás elterjesztését, komoly erkölcsi és társadalmi következményekkel járt. Hogyan is képzelhetnénk, hogy a film, amely szinte valamennyi kifejezőmódot reprodukálni képes, ne idézne elő számunkra még beláthatatlan változásokat. (...)

Gyakran hallani, hogy a középkorban a templomok üvegablakai, falfestményei, szobrai képezték az emberek számára az ismeretek forrását. Ma a szobor vagy a kép megelevenedett és a fény, amely oly széppé tette az üvegablakokat, ma a celluloidszalagon hatol át, miközben a vetítógépben pereg. Ezentúl a közönség a mozikban keresi majd az ismeretek forrását, ott igyekszik választ kapni majd mindarra, ami túlmutat mindennapi tapasztalatán. (...)

Sőt, kiváló elmék – és mi egyetértünk velük – helyesen, a filmben a „hatodik művészetet” látják. (...)

Úgy hisszük, kellően bizonyítottuk, hogy az emberi gondolat hagyományos kifejezőmódjai mellett a film egy újat teremt, amelynek ereje egyenlő az előzőkével, sőt talán túl is szárnyalja azokét. (...)

Vessünk most egy pillantást a filmipar szervezetére. Három té-

* *Importance de la question cinématographique.* Részlet a *La question cinématographique* című kiadványból (Lille, 1912)

nyező játszik fontos szerepet benne: a gyártó, a bérlő és a felhasználó.

A gyártó a film alkotója, aki – legalábbis elméletben – eladja termékét a felhasználónak vagy a bérlőnek, gyakorlatban és egyre inkább ez utóbbinak. (...)

A közönség igényei és a konkurenciaharc ez utóbbit arra készíti, hogy a filmprogramokat hetente változtassa a moziban. Ma általánosan elterjedt szabály, hogy a filmprogramokat hetente változtatják, de olyan moztulajdonosokat is ismerünk, akik félhetente változtatnak műsort.

A felhasználó, hogy ezt megtehesse, lemond a filmek megvásárlásáról és csupán bérlőket vagy a gyártótól, vagy ha annak van bérbeadó részlege, attól, vagy egy, a saját kockázatára dolgozó bérlőtől.

Így a film problémája egyfelől gyártási, másfelől a bérlettel, harmadsorban a felhasználással kapcsolatos.

A gyártás

A filmgyártó mindenekelőtt terméket állít elő. A művészi terméket gyártó iparágakban – és ilyen a film is – a terjesztés költségei gyakran hatalmasak. (...)

Mikor kilométer hosszúságban készül a dráma vagy a vígjáték, nehéz, úgyszólván lehetetlen pontosan meghatározni egyiknek vagy másiknak erkölcsi értékét. Az iparban ugyanis azt kell gyártani, ami eladható és kiszolgálni a közizlést, amely nem túlságosan magas színvonalú. (...)

A gyártó azt készíti, amit a közönség igényel tőle és senkit sem kényszerít termékei megvásárlására. (...)

Egy új film hivatalos ára méterenként 1 frank 25. Kétezer méter hosszú film szükséges egy ún. heti program összeállításához.

Az első hétre bérbeadott film bérleti díja méterenként 25 centime, de a jelentősebb események, vagy a különös érdeklődésre számot tartó események ennél többre kerülnek. A második hétre méterenként 15 centime, a harmadik és a negyedik hétre 10 cen-

time a bérleti díj, amely így fokozatosan egyre csökken az ötödiktől a tizenhetedik hétig. Ez utóbbit követő újabb 23 hét során márcsak heti 2 centime a filmek kölcsönzéséért járó díj (méterenként). Ez idő után egy film általában befejezi pályafutását és csak kivételes esetben bérlik újra. Általában úgy tartják, hogy a bérlő számára akkor amortizálódik a film költsége, ha legalább tizenkét hétig bérbeadhatja. A tizenhetedik hét után valamennyi költsége megtérül, sőt már haszonra is szert tesz.

Számára létkérdés, hogy a film megvásárlására fordított összeg visszatérüljön és mint láttuk, ez elsősorban az első néhány hétre kölcsönzött filmek bevételéből áll össze, mert ilyenkor a kölcsönzési díj viszonylag magas. A filmforgalmazásban így kialakul egy hierarchikus szervezet, amelynek élén a bérlő áll. Az első néhány hét nézői a fontosabb, az azokat követő hetek nézői pedig a kevésbé fontos elemeket képviselik, mert ez utóbbiak hatása korlátozott. (...)

Mivel az első hetek igen fontosak egy film pályafutásában, a bérlő vásárlásai során, mindenekelőtt az első hetek nézőinek ízlését és igényeit tartja szem előtt, igyekszik azokról bizonyosságot szerezni, mielőtt elkötelezné magát. Az eredmény, hogy végeredményben a filmek tényleges vásárlója egy ún. erkölcsi személy, amely magában foglalja a bérlőt és az első hetek klienturáját egyaránt. (...) ● *Charles Pathé*

Jegyzetek

1. *Intolerance*
2. Kiemelés a szerzőtől.
3. Kiemelés a szerzőtől.

MI A FILM? A HATODIK MŰVÉSZET*

Mi a film? Hát ahogy Canudo barátom nevezi, a hatodik művészet, amely még a maga útját keresi.

A hatodik művészet, mint a tragédia Franciaországban, amely hosszú ideig várta a maga Corneille-ét, várja a maga klasszikusait, akik megteremtik alapját. (...)

A hatodik művészet, amely képes néhány perc alatt felidézni a történelem valamennyi nagy katasztrófáját, a maga módján kifejezve tanulságait.

A hatodik művészet, amely képes könnyet csalni az arab vagy az eszkimó szemébe egyaránt, kiváltani belőlük ugyanazt a fájdalmat, példát mutatni nekik bátorságból vagy jóságból. (...) ● **Abel Gance**

A LEFÉNYKÉPEZETT PANTOMIM**

A film (...) kezdetben csupán vásári szórakozás volt, alig valamivel több mint az árnyjáték vagy a *laterna magica*. Ezt a korszakot a vibrálás időszakának nevezhetjük. Ezen túl, a sűrű, erős kópia, amelyen gyakorta látni lehetett az előhívó ujjlenyomatát, jellemezte még a film gyermekkorát. Bizonytalan beállítás, ritmust és a színészi alakítást nélkülöző alkotások tömege született. Ha azt hiszik, hogy túlzok, tévednek. Később tökéletesítették a nyersanyagot, a színészi játékot, a filmkészítés az optika és a kémia előrelépése révén tökéletesebbé vált. Összhangba hozták a világítást és a cselekményt, a harmónia halvány árnyéka már feltűnt a vásznon. Meg-

* *Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art.* Ciné-Journal, Paris, 9 mars 1912.

** *Pantomime-musique-cinéma*, 1915. Közli Lapiere: 1946, 123–129.

jelent az élet a maga mozgó valóságában. Az embereket és az életelen tárgyakat fehérben, feketében, szürkében, igaz nem hús-vér valóságukban láthattuk viszont a vásznon és ez a kezdetleges film már a jövő ígérését hordozta magában. A közönség felismerte és lelkesen üdvözölte benne azt a hatalmat, amely mind jobban körvonalazódott. Már nem állt ellen varázsának, a tartózkodóból epedő lett. (...)

Egyetlen tényező rontotta el örömét. A vásznon mozgó élő alakok, bár szinte kézzel foghatónak, valóságosnak tűntek, mégis azt a benyomást keltették, mintha álomvilágban mozognának. (...) Tettek-vettek, arckifejezésük változott, rámeredtek a közönségre, de meg nem szólaltak soha. Tudtuk, hogy gondolkodnak, éreznek, de nem tudják elmondani, ami bennük végbemegy. (...) A jelenetek közé bevágott feliratok (inzertek) nem fejezték ki teljességben mondanivalójukat. Valamennyi néző hön óhajtotta, hogy végre megszólaljanak a szereplők és maguk mondják el gondolataikat.

Ebben a korszakban valóságos, nagyszerű színészek születtek. (...) A színésznek ugyanis nem a szereplő bőrébe kell bújni, hanem gondolatvilágába hatolnia. (...) Kialakult egy fajta film-pantomim. (...)

A pantomim tökéletes és csodálművészet, a film azonban mégis fölülmúlja. A film közelebb áll a valósághoz, tökéletesebben tolmácsolja a valóság illúzióját, többet ad vissza belőle. A valóság illúziója az egyetlen ami szép, az egyetlen ami szeretetre méltó. A film számunkra, nézők számára több mint a valóság árnyéka, annak fényképekben tolmácsol, szüntelenül vibráló mása. Az egymást követő jelenetek, amelyek elválasztják majd egyesítik az árnyakat, a folyamatosság érzetét keltik. A beállítások és jelenetek száma, gyors változása egyenesen az élet érzetét keltik. (...) Ha kellő tehetséggel irányított színészek közreműködnek, ha megfelelő az operatőri munka, ha a negatívról tökéletes pozitívet készítenek, ha meggyőzőek a trükkök, a „hihetetlen” is dokumentumhúségre tesz szert, azt a látszatot kelti, mintha az életből lesték volna el. (...)

A film és a tiszta pantomim lehetőségei nem korlátlanok azon-

ban. (...) Ma már egyre világosabban látjuk, hogy a filmet igazán tökéletessé csak a zene teheti. (...)

Ami valaha a képből hiányzott, azt ma a kép nyújtja a zenének. A film ismeri a mozgás és a szín titkát. (...) A drámában a dallam aláfesti a mozdulatot, követi és kifejezi, sőt megvilágítja az érzelmeket, feltárja előttünk a lélek motívumait. A filmnek immáron minden lehetősége adott, hogy egyedülálló, tiszta és megható pillanatokkal ajándékozzon meg bennünket. (...) ● **Jacques de Baroncelli**

A FILM LÉNYEGE A KÉP*

(...) A film lényege a kép¹. (...) Mily módon ültessük át a filmre mindennapjaink látomásait? Mind ez ideig a forgatókönyvből indultak ki. A forgatókönyv szerzője általában nem ismeri sem a jövőendő rendezőt, sem a színészeket, de az is előfordul, hogy félreismeri őket. Pedig a film három lényegi tényezője, annak „élő anyaga” a rendező, a színészek és a táj. Belőlük kell kiindulni, ismeretükben kell elindítani képzelőerőnket. A filmet e tényezők figyelembe vételével kell megtervezni. *Irodalmi művet nem lehet filmre alkalmazni*². Aki filmet akar készíteni a *Don Quijote*-ből, ha nem akarja elárulni Cervantes szellemét, nem a mondatokra kell figyelnie, hanem teljesen át kell formálnia a regény anyagát annak szellemében, miként Molière tette valaha elődei műveivel. (...)

A tájat is át kell ültetni a filmre. Választani kell. A vásznon egy részlet is elegendő ahhoz, hogy az egészre utaljon, mintegy a film *leit-motívuma* legyen. A fény elsőrendű szereplő. Sajnos a kereskedelmi szemlélettel megáldott alkotóink turisták számára készülő

* *Idées d'un peintre sur le cinéma*. Crapoulliot, 1919.

színes képeslevelezőlapokról vesznek példát, nem Rembrandt-tól, a fénykezelést illetően.

A történet alakjait is a filmek követelményeinek megfelelően kell megjeleníteni a vásznon. Meg kell fosztani őket minden esetleges jellemzőtől, típusalkotásra kell törekedni, miként azt a burleszkben tették. A görög színészek álarcot hordtak és a külső megjelenés hangsúlyozta a szereplő jellemét, erkölcsiségét. Tanulmányozzuk az angol bohóc játékát, aki szavak nélkül adja elő műsorát! Tanulmányozzuk a modern festők állítólagos torzító ábrázolásmódját, amelyek személyiséghordozó kifejező jegyek! Figyeljünk a szereplők megjelenésére, arra, hogy időben jelen legyenek, hogy kellőképpen beleilleszkedjenek díszletbe és légkörbe egyaránt! A tegnap filmje csontváz volt, ruházzuk fel izomzattal!

A művészet még feltáratlan területei nyílnak meg előttünk, amelyeket különös lények népesítenek be, ahol az élet állandó mozgásban van és korlátlan horizont felé törekszik. Egy film olyan mint egy költemény, amely fokozatosan alakul, formálódik, lezárul és újra kezdődik, anélkül, hogy egysége ettől kárt szenvedne. A film segítségével tanúja lehettem, hogy nyílik ki a rózsza. Csodás látvány volt, javaslom, hogy filmalkotóink töprengjenek el ezen...

A művészet még feltáratlan területei nyílnak meg előttünk, amelyeket különös lények népesítenek be, ahol az élet állandó mozgásban van és korlátlan horizont felé törekszik. Egy film olyan mint egy költemény, amely fokozatosan alakul, formálódik, lezárul és újra kezdődik, anélkül, hogy egysége ettől kárt szenvedne. A film segítségével tanúja lehettem, hogy nyílik ki a rózsza. Csodás látvány volt, javaslom, hogy filmalkotóink töprengjenek el ezen...

Színek

A szín, a film esetében még inkább, mint a festészetben, nem más mint fény. (...) Mindenki tisztában van vele, milyen gazdag kifejezési lehetőségekkel rendelkezik a fény, amely a vidámtól a tragikusig terjed. E kifejezési lehetőségeket még növelni lehet, míg má-

sokat háttérbe szorítani, mintegy kísérő jelenséggé tenni. Mert a fény maga a film, maga a dráma. (...)

Szánalomra méltó fényképezetek ösztönösen használják az „életlenséget”, mint a *clair obscur* siralmas utánezatát. Anélkül, hogy tisztában lennének vele, ezzel igyekeznek életet adni a légkörnek. (...) Teremtsünk légkört szereplőink köré! Mozogjanak benne valóban, lépjenek ki a fénybe, vagy süllyedjenek árnyékba, amely beborítja őket! A belsők tükrözzék vissza a finom árnyalatokat, a fekete megannyi változatát! Néha egy fénysugár többet ér mint egy hosszú szólam. (...) Nem az érzelmes történet, hanem a szín a film lelke. Képzeljük el, milyen lehet az a film, amelybe alig van szereplő, kevés a cselekmény, a helyszín! És a dráma a fény drámája volna.

Forma és mozgás

Ha a szín a film lelke, a mozgásban lévő forma a film mozgatórugója, az a tényező, amely egy műalkotás minőségét meghatározza. E téren minden új, hisz a tánc kivételével, egyetlen művészet sem épül a mozgásban lévő formára. Itt minden szerkesztés dolga, hangszerelésé. A lehető leggondosabban kidolgozott, fordulatokban bővelkedő forgatókönyv sem ér semmit, ha szerzője nem mozgásban lévő formák együtteseként képzei el a filmet. (...)

Az esztétikai élményt elsősorban a meglepetés okozza. Szüntelen ötletekkel kell szolgálni tehát, nehogy a film érdektelenné váljon. Ötletekkel szolgálni, egyet jelent a strukturák módosításával. Micsoda változatos és gazdag lehetőség! A különböző beállítások egymást követik, egymást váltják, egymással szembehelyezkednek. Valamennyi kivágás színében eltérő, valamennyi hordoz valami egyedit, hosszabb, rövidebb mint a másik, más és más a mélységélessége. Ma a legtöbb filmben teljes a zűrzavar, a tekintet elvész a vásznon látható ezernyi részletben, amelyet nem rendez egységgé az elme. Egyszerűsíteni kell és választani! A vásznon minden elem fontos, miként a festményen. A befejezetlen, elsietett mozdulat többet árt mint használ. Nyilvánvalóvá kell tenni a mozdulat jelentőségét, a táj, a környezet kifejezőkészségét és ha ez nyilvánvaló, egyben meggyőző is.

A lassítás szinte mindennapos gyakorlattá vált. És ha ez így van, új fajta, a színházétól eltérő játékmódot kell kialakítani, új fajta mimikát, amely szoros összefüggésben van a film sajátos kifejezőképességével, plasztikájával. (...) Pillanatig sem akarom csökkenteni a történet jelentőségét, csupán felhívni a figyelmet, hogy azt át kell ültetni plasztikus mozgóképre. (...) Bár kimeríthetetlenül gazdag azoknak a lehetőségeknek a tárháza, amelyekkel a mozdulatokat, tárgyakat egymás mellé rendelhetjük, ábrázolhatjuk, ne feledjük, milyen gazdag kifejezési lehetőség kínálkozik a filmvásznon a lépések változtatásával. Ugyanaz a tárgy – attól függően, hogy felnagyítva vagy lekicsinyítve jelenik meg a vásznon – más és más benyomást kelt. (...) ● *Marcel Gromaire*

Jegyzetek

1. Kiemelés a szerzőtől
2. Kiemelés a szerzőtől

*A FILM MŰVÉSZETE**

Nincs mit tenni, szeretem a mozgóképet. Valaha mozgófényképnek nevezték, talán azért, hogy megutáltassák velünk. Majd változott az elnevezése: előbb mozgókép lett belőle, később egész egyszerűen mozi. Remélhetőleg akadnak majd eléggé szellemes emberek, hogy ezeknél szerencsésebb megnevezéssel illessék. Imádom tehát a mozit, de még nem szeretem. Egy nap majd erre is sor kerül, különös tekintettel, ha arra gondolok, hogy valaha gyűlöltem, és hogy gyűlöletem szinte tudatlanul váltott át szeretetre.

Valaha sokat ásítoztam a moziban. Mégis, talán tucatszor, az volt

* Részlet a *Cinéma et cie* című kötetből (Grasset, Paris, 1919:10–15)

az érzésem, hogy ez a száraz és ügyetlen, kevésbé vonzó, félig gyászos játék szebb napokat érhet majd meg, ha levetkőzte gyermekes sutaságát.

A film kezdetben tudományos felfedezés volt csupán. Később játékot csináltak belőle. Még később művészetről kezdtek beszélni kapcsán. És néhány hónap óta, kissé affektáltan, csak így említik: az ötödik művészet.

Művészet lenne? Kétségtelenül az. Az ötödik? Az ember habozik az utolsók között az elsővé, az elsők között a másodikká rangsorolni. (...) A film nem múzeumi tárgy. Mielőtt besorolnánk a történelem előtti vagy a történeti képződmények közé, várjunk még egy kicsit, míg megszületik.

Az útját kereső, dadogva beszélő film rendkívüli ereje népszerűségében rejlik. (...) Mindenhová eljut. (...) A népek közti közvetítést szolgálja. (...)

A film más lesz mint a melodráma. Akiknek van mondanivalójuk, végre elmondhatják majd. (...) Egy év, félév is elegendő volt, hogy a film világszerte ismertté tegyen egy nevet, egy arckifejezést, egy mosolyt. Ez elgondolkoztathatja és szerénységre intheti az írókat, még azokat is, akiknek művei százezer példányban jelennek meg.

Ismétlem, a kifejezési eszköz új. Ez felmentést ad pocskondiázóinak vagy azoknak, akik nincsenek tisztában jelentőségével. Már csodáról beszélnek egyesek, pedig ez a csoda még nem született meg. Önmagában az még nem elegendő, hogy mindenki – forgatókönyvírók, költők, festők, zenészek – ezen munkálkodik, kiki hozzáteszi a magáét ehhez a nagy látomáshoz, ez még nem hozza egyensúlyba az egészet. Úgy érzem, hogy beköltöztünk egy házba, amely még nem készült el. Hiányzanak a mennyezeti gerendák, számos, a komforthoz nélkülözhetetlen részlet.

Megépíteni egyszerűnek tűnt, és nem vértztük fel magunkat az elkövethető hibákkal szemben. Hiába akartunk egy egyszerű történetecskét vagy egy szerény melodramát készíteni csupán, vannak játékszabályok, amelyeket be kell tartani. Tékozlás volt, amit

csináltunk. Egyetlen mondatban összegezhethjük: művészi érték nélküli. Kereskedelmi szempontból viszont aranybánya. A film nem került sokba, viszont sokat hozott. (...)

A filmet franciák találták fel, alkották meg, dobták piacra, ma mégis Franciaország lemaradása szembetűnő. A franciák csak három éve kapták rajta magukat, hogy az olaszok megelőzték őket. Az olasz filmgyártó vállalatok hatalmas történelmi tablókat készítettek, felidézve a római és a bizánci császárság korát, majd hamarosan áttértek – tekintet nélkül nemzeti hovatarozásukra – híres regények filmre alkalmazására. E filmek képminősége kívánni valót hagyott maga után, kifejezésében kissé közönséges, de mindenki számára érthető, tömegeket felvonultató, mesterségüket forrón szerető színészek és nagyon csinos nők jelenlétével sikert arató alkotások voltak ezek.

Az olasz film azóta nem lépett előre. Figyelmünket immáron az amerikai kötötte le. Két, minden kaput kinyitó eszköz – a pénz és a leleményesség – birtokában nagyszerű filmeket készítettek, melyeknek legértékesebb része a megfigyelés volt. Az egészet ügyesen adták elő, humorral fűszerezve. A fényképezésben, a világtásban, a díszletezésben, a forgatókönyv felépítésében mutatkozó minőségjavulás kiegyensúlyozottá tette munkájukat. Színészeket képeztek, akik képesek voltak arra, hogy kielégítsék a filmforgatás sajátos követelményeit. Sokan közülük azóta híressé váltak és hamarosan legalább olyan jelentőségre és hírnévre tesznek szert, mint a Duse vagy Saljapin. (...)

Franciaországról még nem ejtettem szót. Pedig a franciák sem ülnek babérjaikon, bár hosszú ideig belefeledkeztek korábbi sikereikbe. Ha valaha lesz közülünk valakinek bátorsága ahhoz, hogy számba vegye az eddig történeteket, a francia film történetét a kezdetektől napjainkig, olvasóinknak lesz min derülnie.

A nevetés azonban ma ajkunkra fagy. Az elmúlt esztendő az ébredés esztendeje volt. A külföldi filmek fenyegető sikere tűzbe hozta mestereinket. Az eredmény azonban közepszerű. Sokat kell ahhoz tanulni, töprengeni, hogy egy csapásra megvalósíthassuk az

elénk kitűzött célokat. Számos jelből azonban arra következtetek, hogy Franciaország, amely vitathatatlanul az utolsó helyen kullógott, feltette magában, hogy az első helyre lép. Néhány hónap óta a legjobb színészek, a tiszta fejú forgatókönyvírók már nem tekintik közömbösen a filmet. Közülük nem egy már megértette jelentőségét, mások már sejtik.

Egy rendkívüli művészet születésének tanui vagyunk. Talán az egyetlen korszerű művészeté, amely sehová sem sorolható be és amely minden bizonnyal sikert ér el egy nap, mivel az egyedüli, amely egyesíti a technika vívmányát és a szellem szárnyalását. (...)

Nézzünk meg egy filmet, egy szép filmet negatív alakjában! Tapasztaljuk, mily rendkívüli megpróbáltatás és élmény egyszerűsmind. Megpróbáltatás, amely a filmet sújtja és nem a nézőt. A filmszalag, amelyen a fekete nem fekete, a fehér nem fehér, amelyet kattogva forgat a gép, meg-megállva, nem kendőzve a rosszul sikerült vagy befejezetlen jeleneteket, a munkának e kétségtelen bizonyítéka különös és szép élménnyel szolgál. (...) Képzeljék el ezt az élő, mozgó, tovatűnő valóságot, a szépség lehetetlenség benyomását keltő megnyilvánulását. Legjobb módja a plasztikus harmónia tanulmányozásának. Különösen a táncos vagy pantomimművész tanulhatna sokat, ha látná mozgását a negatív vetítésekor. Felfedezhetné hibáit, megbizonyosodhatna tehetségéről. (...) ● *Louis Delluc*

A MÁSODLAGOS JELENTÉS*

Mint ahogy vannak botfülü emberek, még többen vannak olyanok, akik érzéketlenek a képi kifejezés szépségére. Legalábbis, időlegesen. (...)

A film kezdetben a tudomány és a művészet hermafroditája volt. Később egyneművé vált, a művészet győzedelmeskedett. Amint ez bekövetkezett, értetlenül álltunk láttán. Megértésre szólított fel, de hosszú ideig nem értettünk belőle semmit, egyáltalán semmit. (...)

Látni annyit jelent, mind idealizálni, elvonatkoztatni, kivonni, olvasni és választani, átalakítani. A vásznon azt látjuk viszont, amit a felvevőgép már egyszer látott és rögzített. Kettős átalakítás tanui vagyunk, de még inkább az átváltozás négyzetgyökének tanui, amikor az ember a már kiválasztottból válogat, amikor valami tükröződésének tükröződését szemléli. A szépség ebben az esetben polarizált mint a fény, második generációs szépség, idő előtt született leánygyermek, akinek az anyját szerettük és akinek a lánya szörnyetgre sikerült.

A film ezért lelki tényező. A dolgok lényegét (kvintesszenciáját) ábrázolja, kétszeres párlat. A szememmel érzékelem a formát. A filmszalag maga is rögzíti a formát, függetlenül tudatmtól, és a vásznon egy gondolat gondolatával találkozom, azzal a látvánnyal, amelyet a tekintetem nyomán az objektív rögzített. Könnyed kis algebra ez, a gondolat mint egy másik gondolat négyzetgyöke.

A Bell-Howell (felvevőgép) fémagy, szabványméretű, néhány ezer példányban árusított masina, amely a rajta kívülálló világot művészetté alakítja át. A Bell-Howell egy művész és a többiek – rendező és operatőr – csak utána következnek. (...) A tömegjele-
netek – amikor valóban tömegek láthatók a vásznon – mindig rit-
musos, költői, *fotogénikus* hatást váltanak ki. Az ok egyszerű: a film

* *Le sens Ibis*. Részlet a *Cinéma, bonjour!* című kötetből (Editions La Sirène, Paris, 1921).

szemünknel tökéletesebben reagál és fejezi ki a ritmust, a lényegét és harmonizálni tudja a látottakat. Emlékezzünk, Griffith milyen ügyesen mozgatja szüntelenül szereplőit, hogy azok szinte vibrálnak *A szenvedő szerelem*¹ nem egy jelenetében! E téren találja majd meg a film sajátos prozódiaját. (...)

Egyszerűen nem értem az embereket! Sokan elfordítják a fejüket, amikor ezt az új csodát kínálják nekik. Tisztátlanságról siránkoznak. (...) Kétségtelen, van ilyen, ha az irodalmat, a cselekményt és a kifejeződő gondolatokat a filmtől idegen kellékeknek tekintjük. (...)

Óvakodjunk a festészetté váló film veszélyétől! A fehér és fekete élőképek veszélye nagy. Ezek a valaha vetített állóképek még ma is kísértenek. (...)

Őrizkedjünk a szövegtől! A valódi film nélkülözni tudja a szöveget. *A letört lilium*² megtehetette volna.

Ezzel szemben, a film legyen természetfölötti, hiszen lényegéből fakadóan az. A fotogénia mindent átalakít. (...)

A film – igaz, hogy vizuálisan – megnevezi a dolgokat. Én, a néző, egy percig sem kételkedem, hogy ezek a dolgok léteznek. Holott a dráma, az érzelem nem más mint fény és árnyék. Négyzetalakú fehér lepedő, anyag, amely dühödten veri vissza a fényben és árnyban kifejeződő lényegét. Látok valamit, pedig az nem az, látom e valóságot nélkülöző jelenséget. A magukat élőnek képzelő színészek itt több mint halottak, a semminél is kevesebbet érnek. Az élettelen tárgyak hirtelen élettel telnek meg, töprengenek, átalakulnak, fenyegetnek, felgyorsult rovaréletet élnek, húszt átalakuláson mennek keresztül. A tömeg, amely mindezt szemlélte, ezen nevelkedett, nem úgy mint önök, a film ellen beoltott antialkoholisták, egy új föld, egy második néma, fénylő, gyorsan tovatűnő és labilis valóság emlékét őrzi. A film többet ad a világnak mint egy gondolatot, a film érzelmeket tolmácsol ● *Jean Epstein*

Jegyzetek

1. *Pauvre amour*
2. *Lys brisé*

A MOZGÓKÉP*

(...) A film és a színház azonossága mindössze látszólagos, amely szempillantásra nyilvánvaló. Mindkettő több ember közreműködését igénylő, színészekkel eljátszott látványosság. (...) A film három tényező közvetítésével jut el a szerzőtől a közönségig. Ezek: a színész – nevezzük a film pantomimművészenek –, a felvevőgép és az operátor. (Most figyelmen kívül hagyhatjuk a vásznat, amely kellék és amely épp úgy a terem része, mint a színházban a színpad.) A film tehát sokkal közelebb áll a zenéhez mint a színházhoz, mivel a zene tolmácsolásához is két közreműködő tényező szükséges: a hangszer és használója. Ez utóbbi és a film közötti rokonságot tovább mélyíti az a hasonlóság, hogy sem egyikben, sem másikban nem beszélnek, míg a beszéd a színház lényegbevágó eleme. (...) A jó filmnek semmiféle szövegre nincs szüksége, amely elviselhetetlen, ha a vásznon találkozunk vele. (...)

A színész, a pantomimművész estéről-estére változtat ugyanazon a szerepén, amelyet nap nap után játszik. (...) A filmszínész alakítását, ezzel szemben, megmásíthatatlanul rögzítette a felvevőgép, megváltoztathatatlan. Benne is megnyilvánul az a sajátosság, amely *egyedül*¹ a képzőművészeteket jellemzi. (...) A film mindenek előtt a térbeli ábrázolóművészetekkel rokon. (...) A kifejeződő érzelmek és szenvedélyek csupán ürügyül szolgálnak, csupán a cselekmény valószerűségének látszatát keltik. (...)

A térbeli ábrázolóművészetek feladata, hogy a nyugalomban vagy mozgásban lévő formát – az ember rendelkezésére álló valamennyi eszközzel – kifejezzék. (...) A mozgókép ritmusa, az egymást követő és ismétlődő képek mindjobban a zenéhez hasonlónak teszik a filmet. (...)

Ma is élénken él bennem az az élmény, amely csak egy felvilla-

* *De la cinéplastique*. Részlet a *L'Arbe d'Eden* című kötetből (Editions Crès et Cie, Paris, 1922):8–15.

násnyi ideig tartott, amikor rácsodálkoztam egy korcsma szürke fala előtt a falból kiemelkedő fekete ruha plaszticitására. Ekkor döbbsentem rá, milyen lesz, lehet majd a jövőben a film. Amikor ez a kép felvillant előttem, már nem figyeltem többé a szegény asszony mártíriumára, aki azért, hogy megmentse férjét a becstelenségtől, odaadta magát az élvhajász bankárnak, annak, aki korábban az ő anyját meggyilkolta, gyermekét prostitúcióra készítette. Szüntelenül növekvő álmétkodással fedeztem fel, hogy a fekete-fehér tónusskálájának szüntelen változása, a vászon felületén és a képtérben mozgó és változó tónusok hirtelen megelevenítették előttem azt a mozdulatlan világot, életre keltették azokat a szereplőket, akiket jól ismertem Greco, Franz Hals, Rembrandt, Velasquez, Vermeer, Courbet, Manet vásznáról. E neveket, és főként az utóbbi kettőt, nem véletlenszerűen sorolom fel. Őket idézte fel bennem elsőként a film. Később a film kifejezőeszközei egyre tökéletesebbé váltak, szemem egyre jobban hozzászokott a filmek látványához, és ekkor újabb emlékképek társultak azokhoz, amelyeket akkor szereztem. Ettől kezdve már nem volt szükségem arra, hogy emlékezetembe idézzem az általam jól ismert festményeket, hogy hasonlatukkal kifejezhessem azokat az új plasztikai benyomásokat, amelyeket a moziban szereztem. A szüntelenül mozgásban lévő, egymásra torlódó, elemeiben és összetettségében változó mozgókép olyan radikálisan új jelenség, amelyet már nem lehet összevetni a festészettel, a szobrászattal vagy a tánccal és legkevésbé sem a mai színházzal. Ismeretlen művészet ez, amely most indul útjára. (...)

Forrásai kiapadhatatlanok, függetlenül a filmszínész játéktól, és amelyeket most kezdenek felfedezni. A szereplő és környezetének, a tájnak szüntelen változása és számtalan kapcsolata, az elemek nyugalma vagy szeszélyes játéka, a természetes vagy mesterséges megvilágítás, a tónusok árnyalt és egymásra halmozódó csodás játéka képezik a lehetőségek e kimeríthetetlen tárházát. Csupán példaként idézem, hogy a ritmus feltárásában micsoda rendkívüli lehetőséget kínál a mozgás lassítása, a galoppozó lovak, az összeránduló izomzatú, rohanó kutyák, a levegőben szinte táncoló, szárnyaikat mint-

egy maguk mögött húzó, mint kiterített zászlót lebegtető madarak, az ökölvívók, a táncosok, a gyorsan forgó korcsolyázók – e mozgásban lévő szobrok – harmóniát sugalló, egyensúlyt kereső látványa. Szeretném felhívni a figyelmet a térábrázolás új lehetőségeire, a vásznon lassan áthúzó légiszörnyekre, az alattuk látható földre, folyókra, városokra, erdőkre és a felszálló füstoszlopokra. (...) Felhívom a figyelmet azokra a lehetőségekre, amelyek a végtelenül kicsi világának és holnap talán a végtelenül távoli világának, a csillagok és az atomok hihetetlen táncának, a tengerfenék sötétjének megvilágításában és megismertetésében feltárnak. (...)

A mozgókép – kezdetben – tehát kétségtelenül térbeli ábrázoló-képességével ragadja meg figyelmünket. Jó néhány, ma alig sejtett kifejezésre képes: a tömeg, a mozdulatok, a magatartásformák, a viszonyok, a kontrasztok ábrázolására és mindez mozgásban, egy másodperc töredéke alatt már érzékelhetően módosítva az előző látványt, hat érzékenységünkre és szemünkön keresztül tudatunkra. A mozgókép – hangsúlyozom – művészet és nem tudomány. Kétszerte, sőt háromszorta az, mivel a készítésében közreműködő három személy (a szerző, a rendező, az operatőr) gondolatait, beállításait a filmre átírva fejezi ki. Kívánatos, sőt lehetséges volna, hogy a szerző maga rendezze filmjét, maga tervezze és rendezze a vásznon megvalósuló látványt. Gondoljunk mindennek előtt a csodálatos *Charlot-ra*²! Azon vitáznak, vajon a forgatókönyv szerzője írógépen-e vagy festő, a filmszínész³ mimus-e vagy színész. *Charlot* már mindezekben a kérdésfelvetéseken túl van. Az új művészet új művésztípust is feltételez. (...)

A francia film csak a degenerálódott színház korcsa, amely, ha nem tesznek ellene, nyomorúságra vagy halálra van ítélve, míg az amerikai film beláthatatlan perspektívákkal rendelkező, nagy jövő előtt álló, új művészet. (...) Az amerikaiak telve vannak őserővel és étellel, amelyet sikerült átültetniök filmjeikbe is. Az ő filmjeikben jelenik meg majd, teljesül ki – úgy érzem – a drámát hordozó mozgókép. Természetes, hogy egy új művészet egy új népnél talál a legkedvezőbb fogadtatásra, ott, ahol mind ez ideig hiányzott a

valódi művészet. (...) Kiváltképp, ha ehhez gondosan kimunkált tudományos apparátusra van szükség. (...)

A mozgókép egy olyan sajátossággal is rendelkezik, amellyel – mind ez ideig és csak kisebb mértékben – csupán a zene rendelkezett. Más művészet esetében, a művészek érzelmi teremtették a művészetet, míg a mozgókép esetében a művészet teremti művészeit. Jól tudjuk, hogy a nagy szimfóniát a szüntelenül tökéletesedő, egyre nagyobb számú hangszer hozta létre. A film esetében, a kezdetet a tudomány, a puszta tudomány jelentette. Az emberi elme képzelőtehetsége kellett, hogy először csak félénken, majd egyre nagyobb erővel (amely végül szétfeszítette a kereteket) alkalmassá tegye eszközét, hogy sajátos elképzelései szerint rendezze el és mutassa be a tényeket; a valóság szétszórt tárgyait egységes építménybe rendezze és benne keresse azt a termékeny, de múló benyomást, hogy az ember sorsát akarata alakítja. (...)

Az amerikai mozgókép legjelentősebb újítása, hogy az amerikaiak számára a téma jelentéktelen, csak ürügy. A cselekmény csak a csontváza annak az élőlénynek, amelyet filmnek nevezünk. A bőr alatt érzékeljük jelenlétét, de ez minden. Kifejezőeszközei, effektusai plasztikusak és kétségtelenül egyben zeneiek. A cselekmény csupán segítség, hogy ezek megnyilvánuljanak. (...)

A film a térben igyekszik kifejezni az időt. Sőt, az idő a filmen a tér egyik dimenziójává válik. Ezer év múlva is szemtanui lehetünk a ló vágója nyomán felszálló porfelhőnek, cigarettafüstnek egy szemünk előtt lévő térben, keretben. A film láttán érthetővé válik, miért lehetnek egy távoli csillag lakói Jézus tényleges kortársai, akik hatalmas teleszkópokkal fürkészik a világűr, tanui ez utóbbi megfeszítésének, amelyről talán fényképet vagy filmfelvételt is készítenek, mivel tizenkilenc vagy húsz évszázad is eltelik, amíg a fény eljut hozzánk. A tartamról alkotott elképzeléseinket még érzékenyebben módosíthatja, ha elgondoljuk, hogy ezt a filmet valaha látjuk is majd, vagy azután, hogy lövedékbe helyezve eljuttatták hozzánk, vagy úgy, hogy egy csilla-

gok közötti vetítési rendszer működésének eredményeképpen közvetlenül vásznainkra vetítik a képet. Tudományos szempontból mindez korántsem lehetetlen és ezáltal olyan események kortársaivá válhatnánk, amelyek tíz vagy száz évszázaddal korábban történtek meg abban a világban, amelyben élünk. Az idő olyan tényezővé, mondhatnánk érzékszervvé vált, amely a térérzékelésben is meghatározó szerepet játszik. (...) Állítsuk meg a filmet, emeljünk ki belőle egy állóképet! Látjuk, hogy nem ugyanazt az élményt kapjuk láttán, mint a filmben. Az idő nélkülözhetetlen tényezővé vált, egyre jobban, elválaszthatatlanul hozzátartozik a tárgyról kialakított képzetünkhöz. Játsszadozhatunk vele. Felgyorsíthatjuk, lelassíthatjuk, kiiktathatjuk. (...)

Nem vagyok jövőbe látó, így nem tudom megmondani, mivé lesz száz év múlva az emberi képzelőerő eme csodálatos teremtménye. (...) Azt azonban, úgy hiszem, jól látom, mire tarthat igényt már a közeli jövőben is, ha ahelyett, hogy utánozná a színházat, saját erőneire épít, ha kifejezési eszközeit érzéki és szenvedélyes cselekményben tárja a nézők elé, amelyben valamennyien magunkra ismerünk. A világ minden táján arra törekszenek az emberek, hogy kitörjenek egy, a túlzott individualizmus nyomán kialakult impulzív és anarchikus társadalom keretei közül. Egy új, plasztikus civilizációt keresnek, amelyben a lelki válságok és lelkiállapotok elemzése helyett az emberi közösségek erőfeszítéseit megéneklő szintézist kapnak. (...) A mozgókép a legkeresettebb eszköz lesz majd e civilizációban, a leghasznosabb társadalmi tevékenység, amely hozzájárulhat az egység, a harmónia, a bizalom iránti igény kifejlesztéséhez ●

Elie Faure

Jegyzetek

1. A szerző kiemelése
2. Chaplin franciában használatos elnevezése.
3. *Cinémime* a francia szövegben

FOTOGÉNIA*

Fotogénia

A filmesek zsargonja szerint az, ami *fotogénikus*¹, egyenlő a közép-szerűvel, pontosabban a középúttal. Fotogénikusnak nevezik Robinne kisasszonyt, aki csinos; Duflos kisasszonyt, aki nem kevésbé, de vonatkozik ez a szó Mathot úrra is. Fotogénikusak, állítják róluk, bármelyik filmben szerepeltethetők. Az, hogy a megvilágítás helytelen, az operatőr hisztérikus, a rendező borkereskedő vagy esztergályos, hogy a forgatókönyvet a házmester vagy egy akadémikus írta, mindez másodlagos. A lényeg, hogy a film szereplői fotogénikusak legyenek. (...)

Nem akarom azt állítani, hogy a filmek szereplőit a legnagyobb színészek közül kell kiválasztani. Ellenkezőleg, új nagyságokat kell teremteni. Ha azonban továbbra is minden áron „helyeset” akarnak bemutatni, csak „csúnyát” kapnak. A tárgyak esete jó példával szolgál. Egy heverő vagy egy szobrocska szépségét csak hangsúlyozza, de meg nem teremti a fotó. Ugyanez a helyzet az emberekkel és az állatokkal. A tigris és a ló pompásan fest a filmvásznon, mert a valóságban is szépek és lefényképezésük révén szembeszökővé válik e tulajdonságuk. A kifejező arc, legyen az szép vagy csúnya, nemcsak megőrzi kifejezőerejét, de lefényképezése még hangsúlyosabbá teszi jellegét. (...)

A fotográfia nem fotogénia

A filmeseknek igen sajátos elképzeléseik vannak a fotogéniáról. Mindegyik a magáé mellett tör lándzsát, így annyiféle fotogénia-fogalom van, ahány elmélkedő. A fotogénikus színésztípust illetően azonban eltér a véleményük. Vajon mi ez a minden más? Maga a

* Részlet a szerző azonos címmel megjelent könyvéből (Editions de Brunoff, Paris, s.d.):8–20.

film. Azaz: a film egésze. Azaz: egy művészethez szükséges technika egészére vonatkozó elképzelés.

A tudatlanok egész armádiája – hihetetlen, hogy mennyien vannak! – filmet mond és fényképezésre gondol. Nesze neked fotogénia! (...)

Holott a fotogénia nem más, mint a film és a fényképezés egyége. Hiszen a film egy dolog és megint más a fényképezés. Ki van ezzel tisztában? Sokan, de általában nem azok, akik a filmmel foglalkoznak. Emlékszem, hogy amikor megpróbáltam védelemben venni *A tizedik szimfóniát* azokkal szemben, akik nem szerették, valaki így kiáltott fel: „Gyönyörűen van fényképezve! Ez nem is film!” Bevallom, nem tudtam mit válaszolni erre az árulkodó érvre.

A domborművekre és Rembrandt munkáira emlékeztető kísérleteket – amelyre legjobb példával a *Forfaiture* szolgált – kétségtelen csábító folytatni, sőt tökéletesíteni. Így vélekedtek azok, akik révén egy időben a fényképezés jelentette a filmet és annak tökélye felédette ez utóbbi létét is. Nem hiába mondogatják, hogy amióta oly sokat fejlődött a francia film, sokkal kevésbé vonzó, mint abban az időben, amikor oly rossz volt. Tíz-tizenöt példát is idézhetnénk erre. Legszebb filmjeink – eltekintek megnevezésüktől – üresek, mint az ékszeres ládikák.

Mindennek így kellett történnie, és így is történt. Most azonban már másra van szükség. Nem fényképekre, filmekre! A fényképezés minden csínját-bínját a film szolgálatába kell állítani!

A fekete, a fehér, az életlen és a perspektíva

Persze ne dicsekedjünk el e gondolatokkal egy fotográfusnak, még kevésbé egy filmoperátornek! Vajon mit mondana? Ha például gyermeked lelkesedéssel szapulom előtte az életlenséget, „nem szabad fehér tárgyat helyezni a felvevőgép elé” válaszolja erre, kinyilatkoztatásszerűen. Nem minden szabály helytálló. A legellen-szenvesebbeket meg kell sérteni. Sértsük meg tehát időről-időre őket! Nem arról van szó, hogy az ellenkezőjükből erényt csináljunk. Vegyük azonban példaként az előbb említett fehér esetét.

Ellenzői nincsenek tisztában vele, micsoda erőt sugároz a fekete-fehér filmen, a fekete-fehér tartományaiban. Példákat kívánnak? Sajnos csak amerikaiakkal szolgálható! Tegyenek róla, hogy hamarosan francia is legyen!

Amit az életlenségről elmondhatok, legalább ennyire elítélendő. Szemünk életlenül lát. A vásznon viszont minden éles kell, hogy legyen. Furcsa, nem? Megfigyelték-e, hogy a filmen minden beállítás éles. Oh, te logika! A logika nevében követnek el hibákat, megvilágításban és fényképezésben egyaránt.

A diktátorok logikája – annak ellnére, hogy a diktátorok jönnek és mennek – tiltja a torzítást. Szemünk azonban nem ítél ilyen biztosan, bizonytalan a távolban látható harangtorony, a látóhatáron mozgó hajó, a túl közeli part egyensúlyának megállapítását illetően. Épp ennek köszönhető, hogy a festészetben ezer és ezer remekmű született. A filmesek viszont csak jól megválasztott szemzőgből dolgoznak. Azt, hogy az emberek a magasból törpéknek látszanak, hogy valaki egy toronyból szemlélve apró és lapos mint a poloska, a francia filmoperatőrök nem tudják elviselni. Botrányos, nem? Így hát, inkább nagygnak ábrázolják. (...)

Fény és árnyék, ellenfény

Hogy mennyit törődnek a fényképezéssel! Túlságosan sokat nyugtalanzkodnak, higyjék el nekem, fejlődésének lassú volta miatt. Inkább azok miatt a túlzások miatt kéne nyugtalanzkodni, amelyekhez ez a fejlődés vezet. Valahányszor egyet lépnek előre, az mindig mániává válik. Oly annyira, hogy az emberben felmerül a gondolat, nem veszélyesebb-e a fejlődés, mint a visszalépés.

Miből származik mindez? A sznobizmus hiányából. Sznobizmus nélkül egy művészeti ágnak nagyon nehéz az egyensúlyát megtalálnia. Hiányzik a rokonszenv, amelyből táplálkozhat és hiányzik az, ami ellen küzdhet. Mindaddig, amíg a közönség – egy bizonyos közönség – sznobizmusa nem kötelezi alkotóinkat heves erőfeszítésre – táplálkozzék az lelkesedésből vagy szembenállásból – filmművészetünk igazi karaktere nem alakul ki. A közönség sznobiz-

musát pótlendő alakult ki rendezőinkben és operatőreinkben a maguké. Sajnos, ez nemhogy javítana, de még ront a dolgokon.

Az ő sznobizmusuk a fény-árnyék sznobizmusa. Látjuk – sajnos nem eléggé –, mit ront ez filmjeinken. Tűzvész, vihar, csókHzápor, autóverseny, levél csecsebecsék nagy közelije, mind-mind homályba vész, mindez csupán alkotóink hirtelen támadt szenvedélyének áldozataként. Vajon mit lát egy részeg a Rembrandt múzeumban? Ezzel nem azt akarom állítani, hogy rendezőink valamennyien részegek, hogy valamennyien ismerik Rembrandtot, nem ismerik viszont a filmet.

E hóbortt lassan csillapodik. Már olyan filmeket is láthatunk, amelyek nem vesznek elejétől végéig félhomályba. Most viszont egy újabb veszély fenyeget: az ellenfény.

Nincs természetesebb a fényképezésben, mint az ellenfény. Ha túlzásba viszik, hatása még károsabb lehet, mint a fény-árnyéké. Kivel akarják elhitetni, hogy egy jó film-fotó az, amelynek nincs művészi jellege? Kivel akarják elhitetni, hogy a filmben minden természetes, minden egyszerű? A film megkövetel mindenfajta ötletet, technikai találékonyságot, de a nézőnek nem szabad árat fizetni ezért. Az ő feladata csupán az, hogy élvezze a látnivalókat úgy, ahogy a maguk pucérságában előtte megjelennek. (...) ● **Louis Delluc**

Jegyzetek

1. A fogalom első ízben Ziegler 1851-ben írott feljegyzésében szerepel, amelyet az a Societé Héliographique-hoz intézett.

A FILM RITMUSA*

A filmben a képek nemcsak önmagukban jelentenek valamit, nemcsak önmagukban hordoznak szépséget és sajátos értéket, de a film egészébe illesztve is jelentésre tesznek szert. A képek szépsége és értéke csökkenhet vagy nőhet, aszerint, hogy milyen sorrendben követik egymást az időben.

Minden kétségen felüli, pl. ha egymagában azt a képet mutatnák nekünk Marcel L'Herbier *El Dorado* című filmjéből, amelyen a hősnő futva teszi meg az utat az Alhambrát övező magas fal árnyékában, mégha tisztában is volnánk a film egészében elfoglalt sajátos érzelmi töltésével, csupán kidolgozottsága, torzító fényképezése ragadná meg figyelmünket és nem gyakorolna ránk olyan hatást, mint amikor a filmben, a *maga helyén*¹ fedezzük fel.

A ritmus így tehát nem csupán magán a képen létezik, de jelen van a képek egymást követő folyamatában is. A filmi kifejezés a filmen kívül is érzékelhető ritmusnak köszönheti hatását és e ritmus oly érzelemkeltő, hogy nem egy filmrendező – aki egyébként tudatosan sohasem tanulmányozta – tudta kívül befolyása alá kerül. Akik csak egy kissé tisztában vannak azzal, hogy általában hogyan vágják a filmeket, nem lepődnek meg már azon, hogy a filmek egyikében-másikában a képek 50–70 %-ot veszítenek vonzerejükből.

Kevesen értették meg mindeddig, hogy legalább olyan fontos ritmust adni a filmnek, mint az egyes képeknek, hogy a jelenet-szerkesztés, a film felépítése, a vágás épp oly fontos művelet, mint a rendezés, a gondolat épp oly jelentős mint képekben történő megvalósítása. (...) A film, amely térbeli művészet, szépségét nem csekély mértékben a képek *formájának és rendezettségének*². köszönheti. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a film egyszersmind

* *Le rythme cinématographique*. Megjelent a *Crapouillot* című folyóirat filmnek szentelt különszámában. Párizs, 1923. március.

időbeli művészet, miután különböző részei egymást követve jelennek meg előttünk, szépségének fennmaradó hányadát a képek kifejezéséből nyeri. A kifejezés reánk gyakorolt hatása legnagyobb-részt a kép a film egészéhez viszonyított elhelyezésének és tartamának függvénye. A filmkészítés tehát a képek ritmizálásának, hangszerezésének tudománya.

Összefoglalva tehát, meg kell keresni minden egyes kép azon meghatározó elemeit, amelyek kifejezik a forgatókönyv, a téma sugallta hangulatot és amelynek ábrázolásában a színészi játék, a megvilágítás, a díszlet és mindaz, amit egy szóval úgy nevezünk, hogy rendezés sajátos szerepet játszik. A film értékét azonban végérvényesen a ritmus határozza meg.

Ha a filmritmust tanulmányozzuk, hamar észrevesszük, hogy rokonságot mutat a zenei ritmussal. (...) E ritmusbeli rokonságból adódóan, a filmköltemény – legalábbis ahogy én elképzelem és amely a jövőben a film legtökéletesebb kifejezési formája lesz – a szimfónikus költeménnyel lesz rokonítható. Előbbiben a képek, utóbbiban a hangok hatnak megfelelő érzékszerveinkre. (...) Szívesen eljátszom azzal a gondolattal, hogy bár a film mindenekelőtt leíró – azaz tetteket és gesztusokat kommentál –, a filmköltemény esetében csak lelkiállapotokat jelenít meg és mond róluk véleményt. (...) A képek harmónikus folyamatát látva, nyugodtan bedugaszolhatjuk fülünket és átadhatjuk magunkat teljesen az utalásoknak, sajátos vizuális alakzatokban kifejeződő érzelmek hatásának.

Kétségtelen, hogy ily tökélyre nem egy csapásra tesz szert a film. (...) Megállapítást nyert, hogy szemünk jól érzékeli a szín- és formakülönbségeket, a közelebb vagy távolabb elhelyezkedő tárgyak perspektíva-fokozatát, nem képes érzékelné a ritmusváltozást, azaz nem látja meg a mozgásban a mozgást. Erről ne feledkezzünk meg. Ma még nem érzékeljük vagy nem eléggé jól érzékeljük a filmek ritmusát – ha van a filmnek ritmusa. (...) Pedig a ritmus adja meg a filmnek azt a rendet, azt az arányt, amely nélkül nem létezhet műalkotás.

A tapasztalat azt mutatja, hogy a ritmus jobban befolyásolja az

észlelést mint a forma. A filmen, a mozgás a képek kifejezőképességének része, viszont a ritmus, amelyben a mozgás rendjét elnyeri, a képek sorrendjének és időtartamának függvénye. (...) Miért gondoljuk azt, hogy a szem kevésbé érzékeny a ritmusra mint a fül? Mindez csupán neveltetés kérdése. „A lélek és a szellem tükre” épp oly iskolázást igényel mint a fül. A látás és a mozgóképek érzékelésének hatására bekövetkező fiziológiai reakciók elmélyült tanulmányozása szükséges ahhoz, hogy megállapítsuk, miként reagálunk a különböző ritmusjelenségekre. (...)

Amint a szem mozgássorozatot érzékel, azonnal izgalmi állapotba kerül és igyekszik rendbe foglalni ezt a mozgást, felfedezni benne a ritmust.(...) A filmrendezőnek épp ezért épp oly jelentőséget kell tulajdonítania a képek folyamatának rendszerezésére – azaz ritmizálására – mint amilyen gondot fordít plasztikus szépségükre.

A ritmus mindig változó. A ritmuseltérés hol tartamban, a képek egymást követő folyamatában, hol intenzitásban (az egyedi képben) fejeződik ki. (...)

A ritmus igen bonyolult lehet. Épp ezért, szerkesztésekor, hogy dolgunk könnyítsük, meg kell próbálkoznunk grafikai ábrázolásán, mint ahogy erre a zenei mérték jó példával szolgál. A ritmusábrázolás az időegységben, a ritmust alkotó elemek időtartamának kifejezésén nyugszik. A mérték így valóban azzá a keretté válik, amelyben a ritmus kifejeződik, amelybe illeszkedik. (...) A mérték nem tévesztendő össze a ritmussal, amelynek csak a gyakorlat szempontjából van jelentősége. (...)

A ritmus jelentőségére a következő példa is rávilágít. A térbeli művészetektől eltérően – amelyekben az egészet általában a részletek előtt érzékeli a szemlélő –, a film esetében a néző az egyediből következett az általánosra, a részletből indul ki és jut el az egészhez. Ebből az következik, hogy az eredeti, képben kifejeződő gondolat az első pillanattól világos kell hogy legyen, hogy azt a néző megjelenésétől kiteljesedéséig követni tudja. Éppen a ritmus szerepe, hogy e fokozatos felfedező és a megértést célzó munkában az emlékezőtehetséget mozgósítsa, mivel a néző szüntelen emlékezőte-

hetségére van utalva, ha össze akarja vetni a kiindulópontot képező látványt és annak állandóan változást szenvedő, később megjelenő változatát. Az emelkedőhetségre utalva, azt aktivizálva jut el a néző a részletek észlelésétől az egész összképéhez. (...)

(...) A zenei ritmus lelke a hangsúly. A filmritmusé az erő és intenzitás kifejeződése. E hatást – két egymást követő kép esetében – a később megjelenőnek a korábban látottakhoz viszonyított kifejezőkészségből fakad. (...) ● *Léon Moussinac*

Jegyzetek

1. A szerző kiemelése
2. Mindkét kiemelés a szerzőtől

(folytatjuk)

Válogatta, fordította, jegyzetekkel ellátta:
Szilágyi Gábor

Magyar film hangot keres (1931–1938)

A MAGYAR FILM IS MEGSZÓLAL

1. 1928. február 9-én vetítettek először hangosfilmet Magyarországon: a budapesti Fórum mozi közönsége az amerikai Lee de Forest hangos kisfilmjeit láthatta-hallhatta. Karinthy Frigyes is jelen volt a bemutatón, de ámulata legalább annyira szólt a képi megjelenítés még mindig föllelhető tökéletlenségeinek, mint az új műszaki találmánynak. A filmíróként is jeles, nagy tapasztalatú humorista inkább a színes és plasztikus mozgófénykép technikai feladványának megoldását várta ekkoriban, s csak aztán a hangosságnak való nekirugaszkodást.

Nem volt ez másként a világ egyéb tájain sem. A magyar származású Zukor Adolf, az amerikai Paramount cég elnöke a beszélőfilm („talkie”) mellett a némafilm megmaradását prognosztizálta. Lenkei Zsigmond lapszerkesztő, a hazai mozgófénykép úttörő szálálcsinálója 1929-es amerikai útjáról beszámolva, Carl Laemmeltől, az Universal elnökétől a másoktól szerzett információk nyomán ezt a következtetést tette közhírré: „a hangos és beszélőfilmtől nem igen remélhetjük a filmgyártásnak más irányba való fejlődését vagy reneszánszát, amire elég egyszerű példa az, hogy pl. Jannings, Pola Negri, Lillian Gish és végtelen sora a filmművészeknek, sohasem fog 40-féle nyelven beszélhetni, hogy minden államban saját hazai nyelvén megérhető illúziót kelthessen.

Sokkal inkább bízom a színesfilmek (sic!) tökéletes kifejlődésében, megvalósításában és annak jövőjében.”¹ Aztán persze – az említettek legnagyobb döbbenetére s az alkotók rendkívüli gyötrelmei

közepette – Amerikában és másutt is győzedelmeskedett a hangos (beszélő film). (Arra utal a megkülönböztetés, hogy az egyik film-típusban a színházszerű párbeszéd uralkodott – „beszélőfilm”, az egyéb akusztikus tényezők csaknem hiányoztak, szinte „holt térben” kongtak az eleinte meglehetősen rossz hangminőségű, természetellenes emberi szavak, csaknem hiányzott a zajok, zörejek rendszere, amit aztán a film úgyszólván „végigmuzsikálásával” próbáltak elleplezni, míg a „hangosfilmen” a zene játszott uralkodó szerepet: operett- és revüdarabokban láttuk is a zenekart, az énekeseket. Végül aztán kialakult a hangosfilmnek egy olyan válfaja, amelyben az összes említett hatáselem dramatikusan indokolt, kiegyensúlyozott szerepvállalása érvényesült.) Naplójegyzeteik s más megnyilvánulásaik alig vetnek fényt arra a tényre, hogy – például – az amerikai Rex Ingram s a szovjet-orosz Eizenstein mennyire megküzdött az új kifejezésforma nehézségeivel. Még Chaplin járt a legjobban: ő a maga pantomimszerű műfajában alig érzékelt s érzékeltette a filmszalagra kopírozott hangzás kezdeti tehertételeit.

Anglia, Németország nagy buzgalommal kötelezte el magát a hangosfilm mellett. A német Erich Pommer, világhíres producer, aki magyar tárgyú és érdekeltsgű némafilmjével (*Magyar rapszódia*) bérelt helyet piacunkon, nem tette kétségessé, hogy cége, az Ufa az új technikában is hasonló jellegű meglepetéssel rukkol elő (*Vásárnap délután*). Föl is háborodik kellőképpen, amikor a szigoródó kormányrendeletek miatt kivérzett magyar filmforgalmazók többsége úgy határoz 1929 nyarán, hogy a jövő év májusáig nem szabad Budapesten hangosfilmet bemutatni (az elsöhetes mozik 50 000 pengös büntetéssel számolhattak az állásfoglalás megszegésének esetén). Drágállották a magyar mozisok a 15 ezer dolláros hangosfilmvetítő berendezést, amilyennel 1929 júniusának végéig a Fórum, az Ufa és a Radius már föl is szerelkezett.²

A kormányzat – mely hovatovább egy évtizede halogatta a magyar filmgyártás talpraállítását – időközben a hangosfilm ügyeihez pártol. Scitovszky Béla belügyminiszter jelenlétében zajlik az amerikai Lloyd Bacon *Singing Fool* (*Az éneklő bolond*) című filmjének cenzú-

rázása, és 1929. szeptember 20-án a Fórum Filmszínházban Vass József miniszter s más előkelőségek részvételével le is zajlik a bemutató. Ilyen-olyan esztétikai kifogások ellenére is általános a vélemény: „elintézett dolog, hogy nincs többé visszatérés a néma filmhez” (Lengyel Menyhért).³

2. „Krisztust” kiáltottak 1929 nyarán a magyar mozisok, s ez mégis „Barrabásnak” hangzott néhány hónap múlva: győzött a hangosfilm. Gerő István, a következő fél évtized egyik „erős embere” állott mindennek hátterében: egy kávéháztulajdonossal s egy színpadi kiadóval szövetségbe bérlete ki a Fórum mozgót, vitte sikerre *Az éneklő bolondot*, majd társaitól megszabadulva fogott trösztépítésbe mozifronton.⁴

1930 elején népszerű magyar operarészletekből készül hangosfilmfelvétel a Magyar Királyi Operaházban Hans von Pebal operatőr kamerája előtt: ő az amerikai Fox gyár balkáni riportere, s később Horthyval, Bethlen gróf miniszterelnökkel, Vass József népjóléti miniszterrel forgat angol nyelvű interjút. Elhúzódozó cenzúrázás – s talán más okok miatt is – a kormányzó nyilatkozatát megörökítő felvétel nem kerül mozivászonra, s utóbb Pebalt, aki más hangos produkcióinkhoz is odakölsönözte berendezését, áthelyezik magyarországi állomásáról.

1930. március 4-én Hanns Schwartz *Vasárnap délután (Melodie des Herzens)* című filmjével nyílik meg az Ufa másik filmszínháza, a magyar kinematográfia születésében szerepet játszó s most fölújított Uránia. Horthy kormányzó is jelen volt a *Magyar rapszódia* rendezőjének hangos bemutatkozásán. A *Magyar rapszódia* színészei – Dita Parlo, Willy Fritsch – játsszák a főszerepeket: a cselédlányét, aki a becsületét halálos önfeláldozással menti meg, az őrzetőt, aki csak Juli holtteteménél döbben rá, hogy közös álmuk egy részének megvalósulását kapja a síron túlról. – „Mi a baj?” – hangzott magyarul a lovasrendőr szájából, eligazítandó a Budapest forgatagában szinte megszedült parasztleányt. A többi aztán németül halatszott, ami még megjárta a fővárosi protokollközönség körében,

de országosan már hátrányként jelentkezett. Különös módon mint ballaszt hatott a történetséma: a cselekmény tengelyében „azzal a bizonyos ártatlan kislánnyal, aki a filmtörténet közepe táján már nyakig volt az erkölcsi szennyben.” Igen, az *Élet* című hetilap szorgalmas és nem is rossz ízlésű kritikusa, Somfay Margit mint „az első balsiker”-t aposztrofálta, 1934-ből pillantva vissza a *Vasárnap délutánra* (alább még tárgyalandó további példák nyomán). Van, aki – kemény váddal – nemzeti szellemünk, erényeink profanizálását veti az alkotók szemére, s a film bukásának okát ebben érzékelteti.⁵ – Pedig érzelmes giccselemeivel együtt is: a *Vasárnap délután* nem volt tehetségtelen munka. Képanyagában nyilvánvaló már a szimbólumteremtő igyekezet (a némafilm ilyen irányú, tökélyre vitt törekvéseit „mentve át” a hangos mozivászaronra: a természet kivirulása – elmúlása, ellankadása mint az emberi élet el-lenpontozó illusztrációja), hanganyaga – a rögzítés gyermekbetegségeivel együtt – teljesnek mondható: zörejek, zajok, párbeszéd, atmoszféra, zene, ének bonyolult rendszere érvényesült. Megcáfolva mindazokat a félelmeket, melyek – nem egészen alaptalanul – a hangos (beszélő) filmtől a színházba való visszaszorulás negatív élményeit várták (kép és hang csakis együttes vághatósága stb.). Az is bizonyos persze, hogy ez a magyar tárgyú film is azt a külföldön sajnálatosan elterjedt, elterjesztett képet igazolta, miszerint hazánk a szélsőséges indulatok tenyészvilága. Budapest, a magyar falu, a pusztá bemutatása is fölöttébb vegyes benyomásokat kelthetett: hiteles és valóságos képsorok (a pesti villamos áramszerelője mögül, érdekes szemzőgből fényképezett látványelemek stb.) mellett kulisszának ható, műtermies külsők és belsők zsúfolódtak ebbe a filmbe, melynek alkotói mintha csupán nyugaton frott útikönyvekből tájékozódtak volna Magyarország viszonyairól, szellemi és tárgyi világáról.

Mindamellettt most már elodázhatatlanná vált hangos magyar műfilmek forgatása. Gaál Béla 1930 februárjában a Pebaltól bérelt technika segítségével egészíti ki a némafilmnek indult *Csak egy kislány...* értékrendszerét. A „felírások” – inzertek – most már nem

az egyedüli eligazítók abban a vonatkozásban, hogy ki és mit mondott a mozivásznon. A némán rángó száj egyszerűen csak hangot ad. „ – Gyere, Gyuri!” – ezt mondja legelőször a magyar játékfilm: Vándory Gusztáv mint Vass Miklós tanító úr Jávor Pálnak, azaz Bánáth György földbirtokosnak. Ők ketten Szibériából, szökött fogolyként tántorogtak haza, hogy itthon Pálffy Katinka (Eggerth Márta) választására bízzák jövőjüket. Fölrémlik itt egy modernebb, izgalmasabb nőtípus is: Ella (Zombory Mercedes), bár a városias lazaság, erkölcsi romlás megtestesítőjének szánták a film alkotói. Tanmese végül is ez a menet közben átigazított mozgókép, és – Vanicsek János operatőr néhány tehetséges beállításától, szépen világított jelenetétől eltekintve – látványvilága ötlettelen, hangzó anyaga kezdetleges. A Himnusz zenei motívuma kíséri Gyuri táromlygását a kúriáig – hasonló eszközt alkalmaztak a *Vasárnap délutánban*. Jávor a Fekete Pál tenorhangján énekel.

A *Csak egy kislány...* nem csupán első hangosított játékfilmünk, de a mába futtatott dzsentrimotívum megjelenítője egyszerűen tartalmi vonatkozásban is modellszerű darab. Gyuri nyeri el itt végül is a Katinka kezét; győzedelmeskedik a színes lumpkarakter a sőtlan becsületességgel, a Vass tanító életstratégiájával szemben. Míg a női sávban épp a fordítottja érvényesül: itt Ella szenved vereséget. A nemesi Magyarország átnövése ez az úri Magyarországba; erről szól a harmincas évek magyar mozgófényképe, erről ír majd az évtized vége felé emblematikus cikket Szabó Zoltán (írásának tanulságait később vesszük szemügyre).

Hangos rövidfilmek is készültek 1930 tavaszán-nyarán (*A kutya-idomító, Hány óra, Zsuzsi?*). A Kovács Gusztáv rendezte utóbbinak az szerzett hírnevet, hogy a cenzúra betiltotta a 350 méteres „kabarévígjáték” 150 méternyi vetkőzész jelenetét. Móricz Zsigmond, a mű forrásának szerzője fölháborodott a döntés nyomán, hiszen – mint hírül adta – már a Kamara moziban játszott változat csonka volt.⁶

Budapest nevet címmel egészült ki ez a film Biller Irén, Fedák Sári, Nagy Endre, Békeffy István számaival. Pekár Gyula forgató-

könyvből, a Lavotta szerenádja című zenés mű nyomán készült *A szép Pongrácné krinolinja* című kisjátékfilm (Eiben István jegyezte operatorként, Fényes Szabolcs volt a zeneszerző, Nagy István, fiatal újságíró, rendezte), és román változatát is elkészítették. *Az orvos tükéből* pedig a Paramount francia verziót forgatott Párizsban, Bajor Gizivel, Somlay Arthurral; rendező: Hegedűs Tibor. – Mindezek sajnos – nem maradtak ránk.

Három nagyobb vállalkozásról kell még beszámolnunk. Schiffer Miksa 1931 tavaszán jelentkezett a Hunnia filmgyárban, hogy magyar játékfilmbé fektessen tőkét. Így készült Bónyi Adorján regényéből *A kék bálvány*, Lázár Lajos doktor (nagy tapasztalatú némafilmes) rendezésében. 1931. június 25-én a Hunnia filmgyárban Scitovszky belügyminiszterrel az élen, Bencs Zoltán s más filmgyártók részvételével illusztris társaság szemlélte meg a „My Dear” bár jelenetének felvételét. Jelen volt természetesen Schiffer vállalkozó is, a mozidarab finanszírozója.⁷

Dzsentrifilm volt ez is: az érintett filmes szerepkört kezdettől meghatározó Jávorról (Lóránt György báró). Jóhízeműségén rajtavesztett úr és szolgál (Kászó Péter: Gózon Gyula) próbál szerencsét Amerikában, hogy az elúszott birtok helyett most épp egy mulatóban keressék meg kenyerüket. Sorsjegy folytán mintha ismét rájuk mosolyogna a szerencse: farmot nyernek, bár – miként kiderül – csupán annak 1/6-át. Ám egy csinos és gazdag leány is osztozik velük, Mary (ő még nem Tóth Mari), és némi kriminális bonyodalmak árán Lóránt báró amerikai feleséget is nyer a film végén. – Íme: a magyar zenés film mintája, a később elmaradhatatlan bárjelenetekkel, énekszámokkal. Angyal László és Harmath Imre betétei hatásosak, szellemesek és kellemesek; közülük az ironikusan nosztalgikus városdal, melyben Budapestről mint Londonnál, Nápolynál, Párizsnál, Barcelonánál stb. sokkalta inkább szívhez nőtt metropolisról esik szó, kivívta a csehszlovák cenzúra irredentizmusra gyanakvó ellenszenvét: a betiltást.⁸ Gyakorlatlanságával, egyenetlenségeivel leküzdhetetlen hátrányos helyzetbe hozta magát ez a produkció. Pedig a fejlődés jegyeit is hordozza: nehézkes, epi-

kus indulás után egyre bátrabban mozdul Eiben felvevőgépe; és még egyvégtiben rögzített, belső vágással operáló jelenetre is futja tehetségéből. Vincze Márton díszletei nem próbálják valóságosnak mutatni a kulisszavilágot: az ablakon keresztül látható magasvasút szerelvénye bumfordi modellkocsikból áll. Némafilmesek adják át itt a stafétabotot: Beregi Oszkár, Vendrey Ferenc játszik még együtt ifjabb pályatársakkal (Pethes Sándor, Peti Sándor, Radó Nelli, Maklár Zoltán).

Az elsőpró közönségsiker a *Hyppolit, a lakájnál* igazolta vissza először a magyar hangosfilm próbálkozásait. Egyszermind a Németországból érkezett Székely Istvánt a leggyakrabban foglalkoztatott, a legirigyeltebb hazai rendezővé avatta. Albert Samek prágai vállalkozó *Er und seiner Diener* címmel német nyelvű filmet akart forgatni a Hunniában, ez el is készült, mégis a magyar változat íródott bele a honi filmtörténetbe. Ugyanis szerencsés véletlenek egész sorozata játszott szerepet abban, hogy modellé, sokértelmű példázattá vált itt a német filmoperett és revüfilm sablonja. Székellyel az élen kiváló mesteremberek adták szakértelmüket és tehetségüket ehhez a produkcióhoz: a Zágon István darabjából szövegkönyvet író Nóti Károly, a fülbemászó bárdalok zeneszerzője, Eismann Mihály, a hozzájuk költészetet szegődtető Mihály István; Eiben és a német Eduard Hösch, a két operatőr, Lohr Ferenc, német gyárakban kiképzett hangmérnökünk. S a pesti színészet iskoláit, stílusterkévéseit reprezentáló szereplőgárdának még az is a kezére játszott, hogy tanulniok kellett még a hangosfilmes megszólalást, s az ebből eredő bicsaklások, tempózavarok egy társadalmi váltás szocializációs zavarait fejezték ki egyszermind.

Mert a filmbeli Schneider úr karriertörténete, fölkapaszkodása az uborkafára: kiválóan alkalmas volt egy réteg – a gazdasági válság idején tőzsdézők, sikerükért netán még keményen meg is dolgozók – hatalmi pozícióba kerülésének ábrázolására. A nemesi Magyarország torkollik bele itt is az úri Magyarországba, ennek heroikus és ellenállhatatlanul komikus jegyeivel. Schneider, a szállítmányozó (miként Samek, a film megrendelője, sőt: miként egy rokon fog-

lalkozást később regényben megörökítő Kabos Gyula) politikai és ízlésváltás emblematikus kifejezője. Ott a vagyon, melyet a pesti utcán forgalmi dugóba szorult stráfkocsik hordtak össze, de nincs hozzá még társadalmi tapasztalat: hogyan kell ezt a világ számára mintaként fölmutatni? Hogyan lehet beilleszkedni a történelmi uralkodó osztályok (ill. leszármazottaik) presztízmeghatározó köreibe? Meg kell járni azt a lépcsőt, amely az Óbudai Cérnahang Dalárda (Schneider Mátyás régi cimborái) s a Magyar Királyi Operaház között emelkedik. Nem könnyű út: hőseink szeretnének megtakarítani néhány fokot, az Opera helyett például inkább egy éjszakai mulatóban kötnek ki. Ott áll a páncél Schneider úr halljában, csak éppen beleillő hús-vér alakká kellene magát formálnia hozzá. S ez a tanulási és kiképzési folyamat nem mehet végbe hozzáértő közvetítők nélkül.

Fölfogadják Schneiderék a címszereplőt, aki egy grófi családtól érkezett, mégpedig amiatt, hogy – sajnos – már az arisztokraták sem veszik komolyan a társasági illem évszázados, éppen általuk kialakított szabályait. Csontos Gyula itt játssza el első – de nem az utolsó – komornyikszerepét filmkamera előtt. Hosszan ejtett, kizengetett magánhangzói Kabos hadarást ellenpontozzák. Hyppolit: kérlelhetetlen Schneiderék életének, szokásainak átalakításában. Tapintatosabb pedagógus Benedek István mérnök (Jávor Pál), akit persze a ház bájos kisasszonya, Terka (Fenyvessy Éva) is motivál abban, hogy az úri viselkedés elsajátításában közreműködjék. Benne az értelmiségévé vált, szalonképes dzsentrifigurája ölt testet. Frakk és overall egyként tökéletesen simul daliás termetére. Hyppolit szigorú tanfolyamán tanár és tanítvány egyaránt megbukik, de Benedek István sikerrel kalauzolja Schneideréket a felsőbb régiókba.

A *Hyppolit, a lakáj* példátlan – mégis nem fogyatkozó – népszerűségének az az oka, hogy egyszerre csillantja föl a meggazdagodás lehetőségét a mozinéző számára, s egyszerre nevette ki vele a parvenü faragatlanságát, balfogásait, de a mintát képviselő lakáj merevségét, hatalmaskodó allűrjeit is. Egyszeresmind azt a közeget,

amelybe Schneiderék betagozódni igyekeznek: a méltóságos úrkat, gügye unokaöccsel (Gózon), akinek Terkát eredetileg szánták. (Mindez – a cseh filmgyártás körül is érdemeket szerzett Albert Samek személyén túl – közrejátszott abban, hogy 1932-ben a Felvidék néhány magyar városában is előadhatták ezt a mozidarabot.)⁹

Mozgófényképként nem mutatott új szakmai eredményeket. Sőt: jobbra a hangosfilm gyermekbetegsége, a színházszerű jelenetezés, képalkotás tanulmányozható rajta. Mégis: a harmincas évek magyar filmtípusának útjelző, irányjelző darabja. A fiatal irodalomkutató – némi túlzással – Ambrus Zoltán vázlataihoz hasonlíttja.¹⁰ Elegáns világ kívül és belül: ilyennek láttatta és szerette látni magát a harmincas évek Budapestje és Magyarországa. A film helyszínei csaknem kánonná váltak: időről időre megjelentek a mozivászon Székely István s mások zenés alkotásaiban.

Előzetes áttekintésünket fejezzük be a *Csókolj meg, édes!* című korai hangosfilmünk vizsgálatával: két héttel a *Hyppolit...* premiere előtt, 1932. március 5-én láthatta a közönség a Royal Apollóban. Méltatlanul részesült Gaál Béla e mozidarabja csaknem egyöntetű kritikai elutasításban: *A két bálvány* őskori szcenzúrozása után ez is mint a kortárs magyar film hibátára szerepel;¹¹ a Censor (!) álnevű szemlélő szerint „csak az egész naivak” nem látták meg ebben a filmben „a minden művészi célt kizáró üzleti vállalkozást.”¹²

Pedig a három részes mozgókép csöppet sem érdemi meg a sommás elutasítást. Friss és szokatlan mindjárt a bevezetés: az alkotók hangos vitájába csöppenünk. Főként az író, Harsányi Zsolt viszi a szót: a filmcsinálás nehézségeit taglalják, miként ha Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* (1926) című darabjában hallanók az expozíciót arról, hogy milyen nehéz is jó expozíciót írni színpadra.

Tény azonban, hogy az első epizód: a népszínműves hagyomány nem éppen megújító szellemű mozgóképi megjelenítése. Vincze Márton fantáziátlan kocsmadíszletén csak a korfestő plakát érdekes. Rózsahegyi Kálmán, Somogyi Erzsi, Páger Antal, Gózon Gyula játssza el rutinból a példázatot: öregember ne ácsingózzék ifjú le-

ány szoknyája után, mégha tehetős is. A második epizód – „lipót-városi tréfa”, mely nincs meg archívumunkban – a baka és a háztartási alkalmazott szerelmi viszonyát ábrázolta. Rendre elhangzik a címadó megszólítás. Ám a harmadik részben éppen az a méltánylandó, ami a kortárs bírálót bosszantotta: a fölfokozott színpadszerűség.¹³ Galambdúc a címe a pesti bohémtyánján, padlás-szobában játszódó jelenetnek. Operettként jegyzi Sándor Jenő zeneszerző; Emőd Tamás az írója. De az operett itt nem a (német) filmoperett jelentésében és gyakorlata szerint értendő: a műfaj perszifálós előadásmódban szerepel. Mintha könnyed áthangolása volna annak a programnak, amelyet Tóth Dénes a Magyar Szemle hasábjain 1930-ban tűzött ki a hangosfilm számára: valamifajta sajátos operatípus irányába kellene fejlődnie a görög mozdulatművészettől vezető nyomdokon.¹⁴ (Később érintjük még ezt a gondolatmenetet.) Nos: még a mozdulatművészet is képviselteti magát a Galambdúcban: Röck Marika révén. Franciás ennek az epizódnak a hangulata: ilyesmit produkált ekkoriban René Clair *A millió* (Le Million) című, végigdalolt filmalkotásában. – Van tehát frissesség a Bohéméletet parodizáló etűdben: a zeneszerző- s az orvostanonc vetélkedőjében a háziasszony kegyeiért, a gyanakvó (és természetes) mamával, bugyuta végrehajtóval súlyosbítva. Vincze díszlete hivalkodóan kulisszaszerű. Múteremlakást ábrázol, a háztetőkre látni ki, s a villamosvezetékek mintha szögesdrótból volnának. Szerep jut a kelléknek: a babáknak; a báboknak; a padlón elnyúló terítő a mezei „piknik” pázsitszőnyegét helyettesíti a vidám fiatalok képzeletében. Gyakran frontális a szereplők mozgatása, de mindhárom plán „él” ezen a filmen, mely olykor a néma mozgóképek hangulatát „menti vissza” (egymásra helyeződő számlák, naptárak stb.) az állandó beszéd, éneklés, zaj ellenére is.

Félreértés ne essék: szó sincs itt remeklésről. De valami olyasmiről igen, ami eddig nem létezett a magyar kinematográfiában, s ami az értetlenség következményeként is – a közeljövőben sem jellemzi majd hangos műfilmjeinket, melyek ha vígjátékok is netán, túlságosan is komolyan veszik magukat. Hiányzott s hiányozni fog

belőlük eztán is a könnyedség, az (ön)íronia. Gaál megpendített egy húrt, de ez a húr elszakadt.

3. Vizsgálódásunk e korszakában már nincs lehetőségünk arra, hogy tüzetesebben foglalkozzunk a nem játékfilmes műfajokkal. A gyártás ezen a területen is csaknem áttekinthetetlenül növekszik, s ami lényegesebb: személyi állományában is egyre inkább elkülönül a „műfilm” a „kulturfilmtől”, a híradótól, a mozgóképi tudományos ismeretterjesztéstől.

De legalább fölillantásképp utaljuk a Magyar Világhíradó heitenként megjelenő hangos darabjaira, a Magyar Film Iroda termékeire, hiszen szakmai viták során is időről időre előkerül a médium ügye. A német Ufatonwoche itt a legfőbb együttműködő partner.

Rajzanimáció emlékeztet mindegyik összeállítás főcímében a megcsonkított ország s az egész földgolyó viszonyára. 1932 második félévének két, jellegzetesnek minősíthető híradójában (450., 456. szám) Gömbös Gyula a legnagyobb súlyú politikai szereplő. Látjuk őt a lemondott Károlyi Gyula gróf miniszterelnök utódként, díszmagyarban jelenni meg a kormánypalota teraszra nyíló ajtajában, majd áttűnés nyomán, félközeli ben medredni a kamerába: íme, az új kormányfő. Eső utáni tócsák a terasz kövén; föl sorakozik ünneplőben az új kabinet. Egy másik riportban, Olaszországból érkezvén, a pályaudvaron, néhány mondatnyit beszél is Gömbös. A magyar jövőbe vetett bizalom s az egység e megnyilatkozás tartalma. (Érdekesebb a szavaknál a szinte véletlenül megőrkített hangos atmoszféra, a politikusok autóba szállása, az ügybuzgó rendőrök s a közönség alkalomhoz illő viselkedése.) Föltűnően unatkozik Gömbös egy itáliai légiparádén. A cilinderes kormányfő helyett a fáradt, dekoncentrált embert látjuk néhány pillanatig. Ott van az osztrák-magyar labdarúgó-mérkőzés díszpályájában. Horthyné társaságában a frontharcosok IV. országos találkozásán.

A magyar politikusok, közéleti személyiségek mint közvetlen propaganda szócsövei egyelőre gyöngén szerepelnek. Huszár Ala-

dár, a főváros új polgármestere cilinderben áll a kamera elé – ez a szokásos ábrázolásmód –, és iskolás hanghordozással ad elő néhány politikai közhelyet. A személy a fontos, azonosítható külseje; nem az, amit mond. Az esetleg bővebben olvasható az újságban.

Horthy is többször megjelenik a mozivásznon. Feleségével együtt részt vesz *A vén gazember* forgatásán. Mintha előkelő filmszínház zsöllyéiben ülnének kíséretükkel, csak éppen a színpadon, a vászon helyén elevenen zajlik az esemény: Bársony Rózsi táncol, a pincejelenet bohóságait rögzíti a felvevőgép – mert aztán látjuk a stábot is, fehér köpenyben, sötét öltönyben, ki-ki a beosztása szerint.

Külsőségek, felületes érdekességek, protokolláris események adják a heti beszámolóok hazai tárgyát. Találékony képi megjelenítés alig tapasztalható. (Ilyen a műjégpálya hűtőberendezésének vastag csövén keresztül bemutatott képsor, lendítés a korcsolyázókról, háttérben a Vajdahunyad várával. Hasonló értékmozzanat, amikor – föltehetőleg Somkúti István operatőr jóvoltából – mozdulatfolytató plánváltással rögzíti a gép a súlydobót, aki mintegy a kamerának hajtja az acélgolyót.) Észlelhető, hogy a filmesek jelenléte még mindig szokatlan a közönség számára: aki teheti, a felvevőgépbe néz, integet, kalapot emel vagy lenget.

Olaszország, Németország a legfőbb viszonyítási pont; e két híradódarabban Itália játszik fontosabb szerepet (Gömbös utazása; 750 olasz turista demonstratív látogatása Magyarországon). Minden egyéb: egzotikum (USA – vérbeli fegyveres harc a szesztilalom megszegőivel, Ausztrália – cápa befogása „Sidneiben”; az angol miniszterelnök leányának esküvője, gyémántkitermelés Kimberleyben stb.). Hosszan kitartott „felírás”-ok tudósítanak a soron következő kép tartalmáról; alámondás még nincs.

Méreteiben jelentős, szakmailag nem számottevő a korszak reprezentatív propagandafilmje, a Kandó László festőművész vezetésével készült *Hungária* (1931). Néhány évvel korábban fölvetett képanyag hangosítása, kiegészítése ez a munka; itt is inzertek kalauzolnak. Végig zene szól: Dohnányi Ernő és László Sándor kompozíciója, összeállítása; az operatőr: Somkúti István.

A szokásos térkép-animáción túl e mű főcímében agyagba mélyesztik s így választják le az ország Trianon előtti részeit. Meg kell állapítanunk: a szöveg sehol sem téved túlzó irredentizmusba; ősi (keleti) hagyomány és európai modernség eszményének együttes képviselete (lefordították a befolyásos nagyhatalmak nyelvére is). Kardcsörtetés helyett csupán jelzés értékű, hogy nyaktörő akadályon csaknem függőlegesen ugrató lovas katonatiszteket látunk (ezt lassítja is az operatőr), a lovasfogatot dobapokás katonatiszt hajtja, a népművészeti díszruhás férfiak utasként dőlnek hátra a padon; máskor meg fegyveres katonák lovasparádéját szemlélhetjük. Még áttételesebb hangulatjelzés, hogy a magyar állattenyésztés képei alatt fájdalmas kurucnóták szólnak. Az ország politikusai közül képben és szövegben egyedül Horthy kormányzót jeleníti meg a film, ehhez a Himnusz tónéki láthatatlan férfikar. Sietősen lépked Horthy egy várbeli díszelgésen, ott halad a Szent Jobb körmenetében, és emblematisz fehér lován mozog egy gyakorlómezőn.

Magyarország tájai, jellegzetességei, sportja, mezőgazdasága, ipara egy mozgófénykép-útikönyv kommunikációs szintjén szerepelnek itt. Dramaturgiai építkezésnek nem leljük nyomát (vezérvonal lehetett volna a Horvátjárfalunál határátlépő osztrák turisták ismerkedése az országgal – érkezésük eleven és pezsgő kis riport képben és hangban –, ám később szem elől tévesztjük őket). Érzékenyen hiányzik a megszemélyesíthető teljesítmények (technika, tudomány, művészet stb.) bemutatása, ami pedig a Kandó-féle villanymozdony által vontatott szerelvény jól vágott képsora nyomán elvárható lett volna.

Sajátos értéktényezője a hosszú filmnek az olykor atmoszférateremtő hanghatás (a publikum gólkiáltását a vízilabda- s a futballmérkőzés közvetítése során is halljuk, ugyanígy a vívók fegyvereinek csattogását, a kaszához súrlódó fenőkövet, a baromfiaknak szóló „pi-pi”-t férfijakról stb.) Dohnányi és László munkája tisztaságát az átlagszinttől (hagyományos kísérőzene, rutinos népdalfeldolgozások) ihletett megoldásig terjed (szokatlan hangzású, korszerű zene

festi alá a tejfeldolgozás műveleteit). Somkúti ügyel arra, hogy képeinek oldalsó előterébe lehetőleg fotogén látványelemet komponáljon (belógó ág, címeres zászló stb.); a képsorok összekapcsolását áttűnéssel „oldja meg”. Máskor pedig állókép-reflexei érvényesülnek: szőke hölgy ül jobbra, lent a gellérthegyi sziklán, Budapest totál-plánban mutatott panorámáját téve személyessé.

4. Mindez afféle „főcím előtti” áttekintés volt; lényegében rekapitulációja egy előző korszak végére irányuló vizsgálódásnak. Film-történetet írván, nem kerülhetjük meg a harmincas évek – tárgyunk szempontjából elégséges – jellemzését.

Három véleményst ismertetünk. Az első: Bibó István megállapítása 1946-ban rögzített kéziratából: „1931-től kezdve, a világválság fokozódó kiéleződésével kapcsolatban Magyarországon mind katasztrofálisabban kiéleződött a szociális válság, de a szociális válság az antibolsevizmus dogmájának az uralma folytán a legkülönbözőbb ferde – félfasiszta, háromnegyed fasiszta és egész fasiszta – formákat vette fel, és az áforradalmiságnak a legkülönbözőbb variációit futotta végig. A magyar politikai élet tíz esztendőn belül háromszor produkált olyan jelenségeket, melyek külsőségekben megjártázták a tömegek megmozdulásának az összes színpadi elemeit, valójában azonban egy-egy demagóg vagy zavaros ambícióktól fűtött kormányfőnek a többé-kevésbé tudatos blöffjei voltak. Ilyen volt Gömbös reformprogramja 1931-ben, Imrédy csodálatos forradalma 1938-ban (.) és Szálasiék vérgőzös rémuralma 1944-ben.”¹⁵ – Azonosulunk e gyötrődve fogalmazott műhelytanulmány hangsúlyjaival.

A másik két szerző, jóval idősebb lévén, érintettebb volt az ábrázolt folyamatokban. Szekfű Gyula az egyik, akinek Három nemzedék és ami utána következik című történeti monográfiája az Ötödik könyvvel a Trianon utáni – s így az induló magyar hangosfilmet is meghatározó – korszak elemzésére tér. Papp Jenő a másik, akinek A mai Magyarország erkölcsrajza című könyve bestsellerré vált, s mint „korunk kritikájá”-t hirdette a Nyugat. E két – fölöttébb

eltérő rendeltetésű, de a maguk műfajában hasonlóképp értékes – szöveg bevezetésével, kommentálásával igyekszünk érzékelteni Magyarország 1931 és 1937 közötti állapotát, hogy a film és társadalom viszonyának megfigyeléséhez legyen alapunk. Mindkét mű 1934-ben jelent meg a hazai könyvpiacra. (Szükség szerint persze a későbbiekben is foglalkozunk a kor történetével, általunk fontosnak, jellemzőnek vélt megnyilatkozásokkal, de legalább a főbb események tényszerű ismertetésével.)

A Széchenyi István eszmei örökségének sorsát nyomozó Szekfűnél az első világháborút követő „belső országégés, a forradalmak pizkosrót lángja” vet fényt az eseményekre.¹⁶ Papp Jenő – mint az irodalmi lexikonból megtudjuk – „a felvidéki hadjárat idején a Vörös Hadsereg 7. munkásezredében a géppuskaszázad parancsnoka volt”, így ő efféle tüzekkel – tisztos hallgatást választva – nem operál.¹⁷ Keresztényszocialista megközelítésben pillant a közelmúltra s a jelenre, az 1918 és 1933 közötti „korszakocská”-ra, míg Szekfű a kereszténydemokrácia Trianon utáni térszűrését érzékeli.¹⁸ Papp nézőpontja ezen felül az ifjúságé, melynek a háború után mindig Trianont s a zsidókérdést dobták oda, hogy rágódjon rajta.¹⁹

Különös módon rögtön az elején mindketten belebotlanak az államforma, a hatalmi struktúra problémájába. Szekfű el tudná fogadni a legitimista mozgalmat mint Trianon örökségének felszámolását, de csak valamiféle „szociális királyság” keretei között, ám ez nem szükségszerű, hiszen végső soron akár a nemzet is érvényesítheti a „szent korona” jogait. Papp „esetleg egy becsületes diktátornak” is eljönni látná idejét.²⁰ (Inkább Mussolini, semmint Hitler nála a modell.)

Egybeeső megállapításuk a Szekfű által neobarokknak aposztrofált magyar társadalomról, hogy itt mindennemű újjító szándékot a hatalom kommunista szervezkedésként utasít el s igyekszik csírájában elfojtani.²¹ Közös kritikával illetik az elharapódzó rangkóróságot, a hamis tekintélytisztelést, a hagyományok továbbvitelétől független régiségkultuszt a nevek használatában stb. S már a har-

mincas évek magyar hangosfilmjének terrénuma, amelyről Papp beszél: „Eltiporták egymást (a közelmúlt föltörekvői – K. Zs.) a kormányfőtanácsosi címért, amellyel a méltóságos titulus járt. A cselédek, ha gráciába akartak kerülni a háziasszonynál, már egy főjegyző, vagy egy gyárigazgató feleségét is méltóságosnak szólították. („Méltókám” – hangzik majd ez a magyar filmen bizalmas női körökben: Nádasy Kálmánnak Harsányi Zsolt regénye nyomán készített 1941-es filmjében, a *Magdolnában* – K. Zs.) A társadalmi érvényesülésért, az elismerésért és befogadásért kifejtett erőfeszítés azt a látszatot keltette, hogy amit a pénz rombolt a morális értékeken, azt helyreigazítja a törtetők ambíciója.”²²

Papp, akinek esszéstílusú szépírói becsvágytól telített, a gazdasági válság, a 20-as, 30-as évek fordulójának Magyarországról pontosan azt a tablót adja, amely a hangját kereső hazai kinematográfia egyes mozarabjaiból is összerakható: „Az egész ország táncolt a tőzsde körül, volt pénz bőven, az ingatlanok, villák, kastélyok és családi házak egyik kézből a másikba röpködtek, a nők ragyogóan öltözödtek, a (Budapest) környékbeli hegyeken úgy nőttek a villák, parkok és garázsok ki a földből, mintha aranyeső hullott volna az emberek markába. Eltűntek a koldusok(,) és a színházakra olyan konjunktúra köszöntött, hogy a kofák páholybérletet tartottak az Operában. Színészek szemet árultak a kávéházakban vagonszámra, ab Budapest, és importáltak berber datolyát, jaffai narancsot, francia selymet, bálákban angol posztót, mázsaszámra drágaköveket (,) és egész vonatok hozták be az országba a külföldi autókat.”²³ – Móricz Zsigmond Rokonok (1932), Németh László Bűn (1937) című emblemikus regényének világa gyökerezett ebben a korszakban, de hivatkozhatnánk Sárközi György, Komor András és mások epikus munkáira is.

Mindezek nyomán Papp előbb, Szekfű utóbb jut el fejtegetésében átfogó társadalmi reformok igenléséig. Papp a tulajdonjog érintetlenül hagyásával venné el az egyházi földeket, s tömörítene ezen az alapon szövetkezetbe a falvakat, városokat, a dolgozó parasztokat, a B-listázott középosztályt. Szekfű – lényegében hasonló,

illuzorikus egyenlősítéssel iktatná ki a szociológiai ellentéteket a nemzeti egységbe forró társadalomból.²⁴ De Papp aztán a közoktatás megreformálására szűkíti a figyelmet: görög és algebra helyett a gazdaság ismereteit oltatná az ifjúságba (Németh Lászlónál békésen megfér egymással ez a kétféle irányultság). Szekfű a Nagyatádi Szabó István-féle, az előző évtizeden végighúzóódó földreformot értékeli: az alacsonyabb földbirtok-kategóriákban tapasztal érzékelhető változást, és mindent összevetve, kedvezőtlen távlatokat prognosztizál: hiányzik a külső piac a mezőgazdaság számára, hiszen nincs jó áruk a termékeknek, nincsen biztosítva a megélhetés.²⁵

És ezen a ponton téved Szekfű – az „idegen” kategóriájának rendre bizonytalan kezelése folytán – fajvédő szélsőségeig: az agrárnépességet mint „szinte egészében a magyar faj leszármazottjára” jelentítve meg – ezen a helyen is fölöttébb ködösen és pontatlanul.²⁶ Papp Jenőnél ez a veszélyes eltérülés – látni fogjuk – mindvégig kulturális kérdésként, az érvényesítendő magyar kultúrfölény problémájaként mutatkozik.

A magyar társadalom legfőbb gondjainak megoldása az iparosítás lehetne – véli Szekfű; erre azonban nincs mód. Javíthatná a szociális bizonytalansággal küszködő mezőgazdaság helyzetét a nagybirtok további felosztása.²⁷

Míndez megkerülhetetlenné teszi a bethleni konszolidáció értékelését. Szekfűnél a pozitív jegyek uralkodnak e tekintetben. Széchenyi szellemében fogant evolúciót érzékel a közelmúlt Magyarországon. Védte Bethlen István kormánya a gazdatársadalmat, fölmerült a „középosztályi életforma” eshetősége, mintegy 600 ezer főre kiterjedt a társadalombiztosítás. Ugyanakkor 140 ezer a munkanélküli a 640 ezer ipari dolgozóhoz viszonyítva, állandósult az ipari és mezőgazdasági munkanélküliség. Az 1928-as nemzeti jövedelem, 4685 millió pengő, 1932-re 2622 millióra csökkent. Ebben a mezőgazdaság 1928-as részaránya, 2147 millió, 1932-ben csupán 1016 millió pengő. Világ gazdasági és -politikai tendenciá-

kat érzel Szekfű emögött; Anglia s az USA sem mentesült a negatív hatásoktól.²⁸

Ezek egyike – Szekfű elemzésében – a békeszerződések „sérthetlenségének a világtudatba való benyomulása”, amire a nacionalizmus újraéledése volt a válasz. Kifelé egyeduralmi, befelé kollektív irányultságú diktatúrák (Németország, Olaszország) jöttek létre. Egybeesés mutatkozik Papp és Szekfű nézetei között abban, amit Szekfű így fogalmaz meg: „a francia forradalom két nagy elve, a szabadság és egyenlőség között az utóbbiról nem mondott le az újnacionalizmus, mely minden embert ugyanazon diktatúrának vetve alá, az egyenlőség első nagy megvalósítási kísérletének is tartható.”²⁹ E vonatkozásban a hitlerizmus iránt nyilvánvalóak a fenntartások: bírálja Szekfű a humanisztikus gondolat elutasítását, a biológiai alapon értelmezett kollektivitás eszméjét.³⁰ Papp a Mussolini-féle fasizmust – legfőképpen a kulturális önvédelem, önérvényesítés szemszögéből – rokonszenvvel figyeli. Mussolini lépései – szerinte – a magántulajdon elavult eszményének a haza fogalmával történő eredményes helyettesítését igazolják. „Nálunk – írja – Gömbös Gyula tett egy óvatos gyakorlati lépést a hitbizományi reform felé, de anélkül, hogy elkapta volna az idők morájából azt a jelszót, amelyik a lelkekben legalizálta volna ezt az igyekezetét.”³¹

Szekfű tágabb, a szomszéd országok társadalmára, magyarságára kitékintő szemléletét Pappnál egy pragmatikusabb, a hétköznapi tapasztalatokat populista árnyalatokkal visszhangzó, a trianoni határokon belülre kihegyezett irányultság ellenpontozza. Szekfű tudományos igényű, tárgyilagos igyekezetű elemzésével szemben Papp egy általános: gazdasági és morális válság sötét panorámáját adja. Pappnál a riasztó konkrétum az alap a messzebb ható következtetéshez: „A főváros milliós lakossága közül a polgármester jelentése szerint 240.000 ember segílyt kér.”³² Erre a helyzetre, honi bajainkra kellett volna koncentrálni: „Ha e (a háború óta eltelt – K. Zs.) tizenöt év alatt belülről átalakítjuk az országot, ha számolunk az új határokkal(,) és azokhoz igazítjuk a földet, a pénzt, az

igényeket, a kultúrát(,) és semmi mást nem teszünk, mint azt, hogy a nemzet erőit gyarapítjuk: akkor ma már volna önálló nemzeti akaratumk.”³³ Józan szakítás ez a revízió, az irredentizmus politikájával – kimondatlanul is, mert a közvetlen polémiát Papp nem vállalja –, mégis: a bezárkózás, a „népszövetségi szólamok” Európájából való kiszakadás politikája az egyik típusú kártékonyágnak egy más jellegűvel való fölváltását jelentette volna, állapíthatjuk meg 1995-ben.

Lényeges és lényegtelen publicisztikus – bár tagadhatatlanul koridézó – vonulata rajzolódik ki Papp Jenő kritikus visszapillantása nyomán. Egy „aránylagos magyar szélcsend” társadalma, ahol az Országos Fölbirtokrendező Bíróság használhatatlan földeket osztogat; Shakespeare-ciklus a Nemzetiben, megközelíthetetlen tanyai iskolák, hősi emlékművek jelzik a kultúra egyenetlen teljesítményeit; „felhőkarcoló torony” épül „az öregségi akták őrzésére”, intézményt kap Tihanyban a halbiológia, palotaszálló pukkaszt Lil-lafüreden.³⁴ – Ezek azok a felszíni jelenségek, amelyek a mozinézőt is foglalkoztatták, ezek azok a ténymozzanatok, amelyek olykor a magyar játékfilm „couleur locale”-ját is meghatározták. Aránytalan jövedelmek halmozódnak, s az erősen központosító törekvésű kormány védelmet nyújt ezekhez; valamiféle alkotmányos „államszocializmus” kínálkozik ennek nyomán negatív eshetőségként.³⁵

Mindkét szerzőnél kitüntetett figyelemben részesül az ifjúság. Szekfűnél egyszersmind a „gerontarchia” ellensúlyaként.³⁶ Ez az a réteg, mely földreformot követel, s amelynek a hét Duna-menti állam egyesülésére irányuló törekvését Szekfű nem nézi jó szemmel. Ady és Szabó Dezső hatását veszi észre az ifjúságban, ez alakította ki a fiatalokban „neobarokk” rendszer kritikáját, hajta őket, hogy „a magyar nép egészségéről, kultúrájáról, vezető szerepéről a Dunavölgyében” ábrándokat szőjenek. Aki „nem akar tovább álmodni, az fölkél és odaáll az öregek közé, alkalmazást keresendő.”³⁷ Papp mintha egy egészen más fiatalsággal találkozna: azzal, amely „már velünk együtt sír és rumbázik. Kiveszi részét összes hibáinkból és összes élvezeteinkből, megszűnt mint robbanószer (.)

s csak ott fenyegeti támadással és rombolással az avult világot, ahol ez az avult világ semmit sem tehet ellene. Lazítja a családi élet alakjait, nyíltabban csókolóznak, mint a mozgósítás idejében tették apáink, sátrak alá menekül a kopott polgári otthonokból, viszi magával a leányt is, akit táncpartnerének és vikendpajtásának nevez, evez és úszik, vív és táncol, járja a hegyeket, ródlizik (,) s oldala mellől soha nem hiányzik a másik lázadó, a nő se. A strandok szaporodása lépést tart a diplomák építésével. A zászlóra az egészség, a napfény és a sport kerültek, ezeknek nem is lehet elmentmondani, ez mind csupa hasznos és modern kultusz (,) s az idősebb korosztályok már tudják, hogy ez a nagy szabadság tulajdonképpen az ifjúság bosszúállása. Bosszút állnak a maguk módján és eszközeivel azért a könyörtelenségért, amellyel elzárják előlük a pályákat.”³⁸

A magyar film mintha csupán a Papp-féle diagnózist aprózná el a filmkockákon: gondoljunk a Ráday Imre alakította emblemikus fiatalember-típusra. A kétféle magyar ifjúság csak az évtized utolsó esztendeiben válik dramatikusan szereplővé: Németh Lászlónál (Vilámfénynél, 1937), s csak lassankint, jócskán megkéskve jelenik meg a mozivászonon.

Kevésbé érzékeny Papp – amiként a magyar játékfilm is – a felekezeti (vallási) problémák iránt; ezek mögött voltaképpen – többé vagy kevésbé eufémisztikus megfogalmazásban – a zsidókérdés áll. Szekfű a „kismagyar” szemlélet jegyeként látatja a vázolt társadalmi problematikához fűződő viszonyulást. De ő maga sem foglal állást egyértelműen, és jócskán jellemzi őt magát is előítéletes véleményalkotás. Budapest kultúrájával kapcsolatban – például –, amikor átnövesssel, mimikrivel vádolja (kimondatlanul, de nyilvánvaló utalással) az Est-lapok konzernjét, pedig akár azt is bizonyíthatná e sajtóképződmény működését elemezve: íme, a sokszor követelt megmagyarosodás a valóságban! Ezért aztán nem utasítja vissza a numerus clausus gyakorlatát, s odáig jut, ami már a filmügyekkel is szoros összefüggésben van: „nem lehet behunyni szemünket azon jelenség előtt, hogy az ország és a magyar nép egész

ipari és kereskedelmi fegyverzete bevándorolt elemek vagy azok leszármazóinak kezében van.”³⁹ Hozzá kell tennünk azonban, hogy legalább ilyen élesen veti föl Szekfű a hazánk ellen irányuló német fenyegetés problematikáját is, és még prognóza is helyes, ami Ausztria, Csehszlovákia jövőjére vonatkozik.⁴⁰

Szekfű Gyula a zsákutcába futó „kismagyar” program helyett a határokon túlra pillantó „nagy magyar út” kívánatos alternatíváját mutatja meg; ennek részeként tárgyalja a kultúra, művelődés ügyeit. Reform és konzervativizmus Széchenyi diktálta ötvözésével, a választójog révén a nép öntudatosabbá nevelésével, a művelődő kettekre is kiterjesztett középosztály megerősítésével látná megszilárdulni a kultúra pozícióit. Amihez az első lépés: híradás a nemzettest kóros állapotáról. Az egykérő, a titkos méregkeverésről, a lakásnyomorról, „a magára hagyott nemzeti életerőnek végzetes visszahúzóadásáról „a német vagy tót akarat vagy élelmesség elől”.⁴¹ – Szekfű itt ugyanabba a csapdába esik, mint amelyben azokat látja vergődni, akik szerinte sem a szomszédságban élő magyarság sorsát, sem a csonka országban található nemzetiségekét nem ismerik.⁴² Mindamellet a főntebb elsorolt szociális gondok: valóságosak, és bocsássuk előre: a magyar játékfilm nem foglalkozik velük, vagy ha – elvétve – igen: demagóg tálalásban (a gróftot ugyanúgy sújthatja a munkanélküliség, mint bárki mást).

Szekfű Gyula kevés fogódzót vél a kultúrában, a művészet területén fölfedezni a problémák tudatosításához, így előbb-utóbb lehetséges orvoslásához. Álnépiesség hat, és epigon baloldali irodalom működik (vajon Móriczot hová sorolná, ha említést tenne róla?). Bartók és Kodály az egyedüli pozitív hivatkozás itt, és hosszan: Horváth János irodalomtörténész munkássága. Bizakodással tölti el ugyan a hungarológiai kutatások térnyerése, a néprajz, nyelvészet, embertan, történetírás, művészettörténet, sőt akár a festészet, szobrászat néhány eredménye, de hangsúlyosnak a neobarokk előnyomulását érzi egy olyan formalizmus irányába, amely „előkészíti előbb-utóbb valamely idegen szellem uralmát, a magyarság kulturális s valóságos rabszolgasorsát.”⁴³ S mindezzel kapcsos-

latban közönyt tapasztal. Csak az ifjúságban éledező „új spiritualizmus” tölti el valamelyes reménységgel (korábban elismerőleg szólt – többek között – a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumáról; említi a „Debreceni Káté”-t, Németh Lászlót stb.).⁴⁴

Papp Jenő híradása a kortárs magyar kultúráról merőben érzelmi beállítottságú: „A hangtalan énekesek, a költészetmentes dalszövegek, sűrűlókefék és áloroszmuzsikuskor zenekarának virágzó korszaka volt ez a mi időnk, a cigány és a magyar dal a mikrofonban (a rádióban – K. Zs.) húzódott meg, mint egy vihartető alatti galambdúcba(,) s nem volt az a propagandája a magyar dal-kultusznak, amelyik megmenthette volna a szíveket attól, hogy ott sírjanak majd, ahol senki se látja őket.”⁴⁵

E joggal kárhoztatott giccsdömping azonban mintha szerzőink ítéletét is elbizonytalanítaná. Megintcsak mellérendelő, összemósó felsorolás a hazai viszonyokról: „Van itt négy egyetem, mikor egy is elég volna, vannak nagyszerű, angolul hörgő, németül kiabáló és franciául suttogó magyar filmjeink, vannak sószállítási panamáink, amikor pedig egy marék sónk se terem.”⁴⁶ Látni fogjuk: a magyar filmre vonatkozó megjegyzések nem nélkülözik a jogos kritika elemeit, ám mindez egy teljesen hamis ideológiai alapra épül. Pappnál a kultúra, a művészet: nemzeti célok szolgáltatója, s ekként marasztalja el a könyv a magyar színházi kultúrát. Sőt: kultúránk egészét mint a nemzetől elszakadt képződményt.⁴⁷

Pappnál – évtizedes rossz beidegződések föllelevenedéseképp – a film „nemzetközisége” a legsilányabb ajánlólevél. Papp a filmet mint a „polgári mocsarasítás legkiválóbb eszköze”-t aposztrofálja. Vádözönében szembefordítja Greta Garbót történelmünk hős asszonyaival, a Toldit Tarzannal, Dobót az amerikai film háború által hányatott figuráival. Mígnem aztán filmirányítóink elérték, hogy külföldi mozgóképen is legyen néhány csikós jelenet és cigánymuri.⁴⁸

Később elárulja Papp: szerinte a hadsereg mellett a külföldi filmekről is nyugodtan lemondhattunk volna a trianoni diktátum végrehajtása során. A mozi egyébként is: „az egyetemes kényelem-

világnak” a megnyilvánulása.⁴⁹ Ebből a szemszögből fölös harag önti el a mozielőadásra kivonuló „magas személyiségeket” idézve meg képzeletének ernyőjén: ha ilyen programokat „csak nagy rendőri készültség kivonultatásával mernek és szoktak megrendezni: az a kultúra valahol beteg(,) és a betegséget vagy eltakarják a rendőrsisakok fényével, vagy már annyira vakok, hogy nem is látják meg az imádott és magasztalt kultúra hullafoltjait.”⁵⁰

Még egy tanulságos idézet Papptól mint a közvélemény hathatós kifejezőjétől, egyszersmind alakítójától: „Rossz irányba tévedt a saját filmgyártásunk, mert akik ezt irányították, azok elsősorban a maguk filmszcenáriumát akarták a lepedőkön elsütni(,) és a maguk fix fizetését is biztosítani akarták.”⁵¹ – Íme, a játékfilm mint a kortárs Magyarország erkölcsrajzának meghatározója. Szekfű is írhatta volna ezeket a sorokat – tán valamelyest ridegebben és óvatosabban –, ha érdekelte volna őt ilyen mélységben a filmjelenség.

MAGYAR FILM – KÜLFÖLDI RECEPT SZERINT

1. Ismét vissza kell lépnünk az időben, hogy a magyar hangosfilm elindulásának néhány sajátos körülményét megvizsgálhassuk.

1929 tavaszán már elodázhatatlan feladat volt a hangosfilm – a „talkie” – kihívására adandó válasz. Filmirányítóink mindenesetre híján voltak bármifajta elfogadható koncepciónak. Csicsókeresztúri Torma Domokos doktor, miniszterelnökségi címzetes miniszteri titkár (a filmügyek legfőbb kormányhivatalnokának, dr. Bencs Zoltán osztálytanácsosnak a munkatársa) elutasítja azt a „túlságosan merész, fantasztikus” gondolatot, hogy a beszélő filmmel kezdődjék a magyar film megújulása. A némafilm folyamatos továbbélését fel-

tételezi tehát; láttuk: még Amerikában sem volt ebben az időben elintézett tény a hangosfilm egyeduralma. És Torma tán épp erre a bizonytalankodásra alapoz, hiszen – írja – az amerikai film stílárís-ízlésbeli hanyatlást mutat, európai vérátömlesztésben keresve megoldást. Itt várna olyan lehetőség a magyar filmre, hogy jeles íróink bevonásával versenytársként jelenhetnének meg a piacon. Ám ehhez néprajzi külsőségek helyett tartósabb értékeket kellene föl-vonultatnia kinematográfiánknak. Kis tőke mozgósításával is jelentős eredményeket produkálhatnánk filmértő íróink révén, ami az idegenkedő hazai tőke szerepvállalását ösztönözné.¹ Valós elemek a diagnózisban, a kiút megjelölése azonban merő ábrándkergetés.

Zajlik mindeközben – legalábbis elvi síkon – a magyar filmrendezők nemzedékváltása. Lázár Lajos doktor, némafilmek sorának alkotója, kampányt készít elő a filmgyártás reneszánszához, és bécsi, berlini tanulmányokkal tenné alkalmassá a hazai rendezőket világszínvonalú produkciókra.² Siklós Ferenc, a becsvágyó, fiatal rendezőtanonc Berlinből szól hozzá Lázár javaslatához, s azzal vádolja Lázárt, hogy a korábbi generációk átmentéséről van szó valójában afféle bécsi és berlini gyorstalpaló tanfolyamok segítségével, pedig az ifjúságnak, az avant-garde-nak kellene helyet adni.³ – Ez utóbbi eshetőségéről persze nincsen szó: 1932 nyarán publikálja majd Berlinből Moholy-Nagy László a film új lehetőségét bemutató írását a Munka hasábjain. „Kamara nélküli fotó” (fotogram), „fényfestés”, fekete, fehér és szürke filmjáték: csillagászati távolságra eső fogalmak és programok ezek a hangját kereső magyar kinematográfiától.⁴

1930 elején már nyilvánvaló, hogy az előző esztendő júliusában hozott kormányrendelet még nem foglalt állást hangosfilm és némafilm viszonyának kérdésében. Utólagos szerecsenmosdatás, ahogyan erről Bingert János, a Hunnia Filmgyár Rt. igazgatója nyilatkozik: „Mindenki megegyezett abban, hogy meg kell várni, amíg külföldön a hangosfilm problémája kialakul(,) és nekünk utat mutat.” S az ismert következményeket – a nem éppen felülről vezé nyelt gyors átállást a hangos vetítésre, a meglődülő eseményeket,

melyekhez aztán sietett jó képet vágni a kormányzat, és demonstratív módon átállni a „talkie” oldalára – hazánk „csodálatos” alkalmazkodó képességével magyarázza dr. Bingert igazgató, elkenve a spontán folyamatokkal kapcsolatos felelősséget.⁵

Igen, vallja büszkén a filmgyár vezetője, Németországban még versenytárs a némafilm, nálunk már nem az: kiszorult az elsődleges mozikból. Ám hiányzik még a tőke a magyar hangosfilmhez; 4-500 ezer pengőbe kerülne egy-egy produkció. (Látjuk majd: 100 000-nél többet összeszedni aligha lehetett, s még az évtized második felében is legfeljebb 150 ezres átlagköltséggel számoltak.) További szükségletek Bingert szerint: 100 000 dollár, műtermi és hordozható felvevőgép s más eszközök. Reményt keltő, hogy a külföld érdeklődik a magyarországi filmkészítés lehetősége iránt, mert 30-40-50%-kal alacsonyabbak nálunk a munkabérek, mint más, számításba vehető országokban.

Jellemző epizód, hogy 1930 februárjában Mihály Dénes szónok teszi: az általa megalapozott fényelektromos vetítési technikát nem szabadalmaztatták kellőképpen, s így a világban 18-féle megoldást dolgoztak ki a kutatócsoportok. Merre hát a kiút? Vagy valamelyik módszer mellett voksolni, és legalább 300 mozit a kiválasztott technikával felszerelni, vagy olyan gépet alkalmazni, amely mind a 18-féle eljáráshoz adaptálható. Nos: Mihály Dénes – saját megítélése szerint – a maga „Universal Projektor”-ával az utóbbi megoldást kínálja.⁶

Egy hónappal később szabad forgalom vagy állami beavatkozás alternatívájáról töpreng a filmélet egyik vezetője, dr. Pogány Frigyes helyettes államtitkár, országgyűlési képviselő, az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület elnöke. Az első lehetőség sok áldozattal jár szerinte, a kormányzati szerepvállalás pedig csak ésszerű keretek között ajánlatos. Fölmerül továbbá egy szintézis eshetősége: az egész társadalom megadóztatása révén teremteni meg a filmgyártás állami támogatásának alapjait. Hiszen továbbra is ódzkodik a magántőke, és rengeteg pénz megy ki az országból külföldi mozgóképek ellenértékéért.⁷ – Ebből a meggyőző okfejtésből sem va-

lósul meg semmi: maradt továbbra is a régi struktúra, a hazai filmgyártásnak a Mozgóképipari Alapon keresztül történő, a külföldi filmeket megadóztató támogatása. A küldő partner nem érdekelt abban, hogy megfelelő minőségű magyarországi film készüljön a termékére kivetett adó nyomán: formálisan „letudja” kötelezettségeit, sokszor – s erre a kormányrendelet lehetőséget ad – pénzmegváltással szabadul a magyarországi gyártás kötelme alól.

Őszre látja már Pogány is, hogy a hangos magyar filmek rendszeres készítéséről idő előtt való az ábrándozás. Spontán folyamattól vár némi változást – ez a magyar filmirányítás régi hagyománya –; a sok-sok idegen nyelvű filmtől előbb-utóbb fölbuzdul az ellenkezés, a hazafias indulat, íme: Prágában tüntettek a külföldi filmhullám miatt. S akkor csak-csak megindul a hazai gyártás.⁸ Beregi Oszkár színművész megkésve szól hozzá a Lázár- és Siklós-féle vitához. Ő is elutasítja a magyar rendezők külföldi átképzésének gondolatát, de az Amerikában működő magyar származású filmhatalmasságoktól várja a megoldást: készítsenek ők magyar változatú filmeket saját produkcióik kapcsán.⁹

Képtelen helyzet képtelen javaslatot szül. Castiglione Henrik, a Corsó filmszínház igazgatója többször is kifejti elgondolását: hogyan lehet magyar hangosfilmváltozatokat készíteni az idegen nyelvű filmekből? Alapos átdolgozással, „ügyes dramaturggal”. A totálfelvételeken a néző számára nem követhető a szájmozgás, ott nincs gond tehát. Ha eddig a szereplő közelképen beszél, mutassuk inkább azt, aki hallgatja szavait: így a magyar utószinkron könnyedén illeszthető a képsorhoz.¹⁰ A kérdés persze csak az: vállalnák-e a külföldi alkotók, hogy rendre olyan felvételeket is készítsenek amelyek az eredetileg szemből fényképezett, premier-planban mutatott hős a tarkójával segíti más nyelvű verziók összeállítását? A művészi hatásmechanizmus tökéletes csődjét idézve elő?

Közben – láthattuk – *A kék bálvány* forgatása bizalmat keltett eredeti magyar hangosfilmek készítésének lehetősége iránt, s ekkor már megfordult a sorrend: nem külföldi filmek esetleges magyar verziójáról volt szó, hanem arról, hogy mozgófényképeink *német*

változata révén válhatnánk versenyképessé. Ebbe az akcióba bevonható a külföldi tőke, az meg az eddig vonakodó hazait mozgósítaná. 10-12 magyar hangosfilm (német változatának) eladásával 300 külföldi (játék)-filmet lehetne behozatnunk.

Biztónak mutatkoznak a gyártási feltételek. 1931. április 29-én sajtóbejárás zajlik a Hunniában. Kész műtermet, belső hangszigetelést és függönyrendszert, új vezetékeket, lámpaparkot tekinthetnek meg az újságírók. Debrie rendszerű, „villanyerővel hajtott *automatikus, motoros* és kocsin járó statívokkal ellátott fölvevőgépet szerzett be a Hunnia”; a hangfelvétel 1931-es típusú, 9 mikrofonnal dolgozó Tobis-Klang-féle géppel történik; ehhez utószinkronizáló berendezés is tartozik. Díszletbe építhető hangszínező (-keverő), -ellenőrző pult („mixerbox”) áll rendelkezésre, a laboratórium pedig Debrie-rendszerű, automatikus hívó-, fixáló és szárítógép.

A némafilm-leadótermet hangosleadó (-vetítő) váltotta föl; Fehér Ernő igazgató tervei alapján új áramfejlesztő gépház létesült. Külön öltöző várja a sztárokat, 6, egyenkint 2 személyes fülke van az epizodisták számára, nagy öltözőkben helyezik el a statisztériát. Bingert János, Fehér Ernő, Bencs Zoltán alkotja „a végrehajtott igazgatóság”-ot, Eiben István, Vincze Márton, Lohr Ferenc a kép, a díszlet, a hang szakértői.¹¹

Megszólal 1931 őszén a kikezdhethetlen tekintélyű Kertész Mihály, a Warner-First filmgyár főrendezője. Ő a nemzeti hangosfilm-gyártás egyedüli indokoltságára szavaz. Az angol, a német nyelvű film csak az adott nyelvterületen hasznosítható. – Egybevág ezzel a gondolattal, amit (a már említett) Tóth Dénes a hangosfilm művészi problémáit taglalva így összegez: „a magyar faji értékeket (...) az általános emberi értékek síkjában kell kivetíteni”, nem „exotikum”-ot adva, hanem európai, azaz: emberi minőséget.¹² – Ne tévesszen meg bennünket a szóhasználat: morálisan tisztességes, korszerű, vállalható gondolat rejlik mögötte, nem pedig fajvédő eltvelyedés.

Érlelődik a helyzet, hogy a hazai filmgyártás valamiféle koncepciója kirajzolódjék. Gyárfás Gyula, a Magyar Mozgóképzemenge-

délyesek Országos Egyesületének ügyvezető elnöke három esztendő hangosfilm-forgalmazásának tanulságait összegzi 1931/1932 fordulóján. Technikai csodaként vonzott új tömegeket a hangosfilm – állapítja meg a szakember. „Az első közönségfelbuzdulás után azonnal némi *visszaesés* állott be főleg az értelmiség körében. A lateinerrétegek régebben *pihenőt*, agynak, szemnek, fülnek *nyugalmas* élvezetet kaptak a némafilmet vetítő mozgóképszínházakban, míg most ez a pihenés megszűnt (,) és agyat, szemet és fület súlyosan igénybe vevő produkcióban részesül. Megállapítottam, hogy a tömegek *fáradtan, kimerülten* hagyják el sokszor a mozgóképszínházat(,) és csak a *könnyűfajsúlyú hangosfilmet*, az operettet – eleinte a filmrevút is –(,) a kimondottan szórakoztató, eleven tempójú filmet szeretik.” A feliratok ellenére: zavarják a nézőt a mozivásznonról hangzó idegen nyelvű mondatok, tudjuk meg Gyárfástól. (Emlékszünk még: a némafilmnek a képtől elkülönített „félrásaival” csak-csak megbirkózott a közönség: olykor hangosan, szótagolva, „kórusban” olvasta a kivetített szöveget.)

Gyárfást már a külföldön esetleg készíthető magyar verziók sem elégtik ki: félmegoldásnak tartja ezt. Eredeti hazai műveket kellené gyártani, mégpedig a beszéd hatásmenvelő lehetőségeit aknázva ki (mintha az angol Thompson – korábbi kötetünkben érintett – koncepcióját visszhangozná itt: egy esztétikailag tudatos hangosfilm-készítés szempontjait). 200-nál is több hazai mozi becsukott már az átállás, az imént vázolt nehézségek következtében. Csakis a magyar játékfilm, a kellő számú és minőségű hazai hangos mozgófénykép hozhatna jótékony változást: adhatna kenyeret és megélhetést a filmszakmában. Be kell vezetni – tanácsolja – a kötelező magyar filmgyártást!¹³

Ennek egyik szerény technikai bázisára is ekkortájt derül fény. Kenéz Béla kereskedelemügyi miniszter meglátogatja a Telefongyárat, ahol kivitelre is alkalmas hangos vetítógépek készülnek.¹⁴

1932 tavaszán és őszén már különféle hangosfilm-tanfolyamokról tudósítanak a szaklapok. Lenkei Zsigmond, a Mozivilág főszerkesztője hirdeti meg ilyet: 6 esztendeje működő iskolájának folyta-

tásaképp. Mintha az érdeklődés nem volna kirobbanó az „ezúttal csak öt hónapos” kurzus iránt.¹⁵ Deéry Alfréd rendező az Andrássy út 12 szám alatti hangversenytéremben nyitott hangosfilm-tanodát.¹⁶ Ősszel a Mozivilág – nyilván: Lenkei mérgeklődését fejezve ki – arról számol be, hogy a vallás- és közoktatásügyi minisztérium döntése nyomán állami kézbe került a filmszínész-képzés: hangosfilm-tanfolyammal bővült a Színművészeti Akadémia. Úgy értesült a szaklap, hogy az Ódry Árpád igazgatása alatt, Góth Sándor és Gál Gyula tanárok közreműködésével létrehozott intézmény iránt gyér az érdeklődés.¹⁷

Nem tudunk a fősorolt iskolák működéséről, színvonaláról hitelt érdemlő megállapítást tenni: egészen Gaál Béla pedagógiai tevékenységének jó pár esztendővel későbbi lenyomatáig (egyes hallgatók jelentették meg a tananyagot jegyzet formájában) nem áll rendelkezésünkre e tárgyban megfelelő dokumentum. Annyi bizonyos, hogy Bolváry Géza (korábbi kötetben ismertetett) némafilm-tankönyve megbízható és használható forrás volt. Annál több sarlatánság jellemezte a színészképzés kortárs hazai forrásait. A magát Újházi Ede tanítványának nevező Bódy János 1929-ben, Kispesten adta ki némafilmre szabott tankönyvét, melyet színművészek, mozi-színészek, festők, szobrásznövendékek, papok, szónokok és színműkedvelők magánhasználatára állított össze „lélektani alapon”.¹⁸ Itt 423 helyzetgyakorlatot, lelkiállapotot, kifejezendő érzelmet rögzít egy-egy, a tárgyhoz illőnek vélt jelmonddal, s ad nevelésesebbnél nevelésesebb paneleket az ábrázolás pantomimikájára vonatkozólag. Nem különb ennél a Nemzeti Színház (később: nyugalmazott) tagjának, Fehér Gyulának 1924-ben és 1942-ben (az utóbbi: átdolgozott kiadás) megjelentetett munkája, mely – úgy látszik – főként a statisztaszereplők körében volt használatos.¹⁹ A szerző az 1942-es kiadás előszavában úttörő vállalkozásként említi saját könyvét, miközben már az 1924-es lenyomatnál nyilvánvaló, hogy – a forrás megjelölése nélkül – sok mindent vesz át Bolvárytól, illetve olyan munkákból, melyeket Bolváry legalább a bibliográfiai részben felsorolt. – Ami a gyakorlati javaslatokat illeti, ezek filológiai egybeesés

nélkül is a Bódy-féle szemléletet fejezj ki (mondhatnók ezt fordítva is). Nem az ilyen típusú könyveken múltott (bár hiányukon sem közvetlenül), hogy a 30-as évek magyar hangosfilmjében a játék színvonal a fölöttébb kiegyenlített, egyes teljesítményeiben: dilettáns volt. Rendezői kérdés sokkal inkább, valamint azzal kapcsolatos, hogy a filmtőkés olykor a maga – tehetségtelen – jelöltjét, pártfogoltját erőltette a mozivászra.

Itt említjük, hogy a magyar hangosfilm – legalábbis abszolút értelemben – nem nélkülözötte immár a hozzáértő, szakmailag megalapozott kritikát (ezt igazoltuk s igazoljuk néhány hivatkozással), bár a soronkint – a gyártó, forgalmazó által – fizetett lelkesedés rossz gyakorlata is megmaradt. Nem egészen igaztalan tehát, amikor Szebenyi Sándor 1932 nyarán egy cikkének ezt a cikket adta: „Filmművészet – kritika nélkül”.²⁰ Arról sem feledkezhetünk meg, hogy eléggé általános volt az a nézet, mely szerint a botladozva haladó magyar filmgyártást bátorítani kell, nem pedig elkedvetleníteni a bírálattal.

Gaál Béla filmrendező 1932 tavaszán a „budapesti Hollywood”, a magyar produkció elintézetlen gondjait veszi számba. Több, párhuzamosan dolgozó műteremre volna szükség, valamint arra, hogy a filmfelvétel s a díszletépítés napjait válasszák külön. Állami támogatást kér Gaál az elkészült magyar játékfilmek számára. Szükségesnek látja továbbá, hogy az idegen nyelvű verziók elkészítésében kapjanak nagyobb szerepet a magyar filmalkotók.²¹

Beadvánnyal fordul 1932 áprilisában a Magyar Mozgóképzemengedélyesek Országos Egyesülete Keresztes-Fischer Ferenc belügyminiszterhez. Ebben az első félév súlyos tapasztalatait összegzik a mozisok. Az előző esztendőben 217 filmszínház zárt be, s a többiből is csak 178 működik rendszeresen. Túlzott közterhek, vigalmi adók sújtják a vidékieket. A vigalmi adó felső hataraként 6% volna méltányos, de a magyar filmeket játszó mozikat még ez alól is mentesíteni kellene, legalább azokon a napokon, amikor honi mozgóképeket vetítenek. Csak a 400 férőhelyes filmszínházakban s az ennél nagyobbakban volna szabad kötelezővé tenni kivezényelt

rendőr jelenlétét az előadáson. Hasonló igény a tűzoltósággal kapcsolatban is fölmerül. Kérnék továbbá egész időnyre szólóan a játékos engedélyt, a jótékony célú adóátalánnyal kapcsolatos anomáliák megszüntetését. Visszatérő panasz a Magyar Filmhíradó moziszakmai támogatásának nagyságrendje. Tekintettel arra, hogy e szférából évente kb. 400 000 pengő adó folyik be a Filmipari Alapba, ebből legalább évi 52 ezret kapjon a hangos filmhíradó! Felére volna indokolt csökkenteni a Filmipari Alaphoz befizetendő díj- és gyártáskötelezettség-megváltás mértékét, hiszen, mondja az MMOE memoranduma – a Hunniában külföldi verziók is készülnek. Végül arról esik szó, hogy liberalizálандók volnának a mozi-alapítások, -összevonások, -nagyobbítások stb. hivatali feltételei, meg kellene tiltani vidéken az olyan műkedvelő színi előadásokat, amelyek csak szombaton vagy csak vasárnap játszó mozik műsorával egy időben zajlanak.²²

1932 nyarán-őszén a magyar film európai közegét meghatározó események mennek végbe Németországban. Szigorítják az ott készülő „idegen” filmek gyártási feltételeit; a külső felvételek pl. csak németországiak lehetnek. Szélnek eresztik az ott dolgozókat: a magyar kolónia is csomagolhat. – Mindez még jóval a hitleri berendezkedés előtt történik; a magyar sajtó folyamatosan figyelemmel kíséri a körülmények alakulását, nem rejtve véka alá rosszallását sem. Pogány Frigyes egyenesen az európai film fennállását és becsületét látja veszélyeztetettnak.²³

„Hat hét alatt új filmtelep épül a Zuglóban” – jelenti október 1-jén a Filmkultúra, Fehér Ernőnek, a Hunnia műszaki igazgatójának a tájékoztatója nyomán. Megtudható: 1917-ben a szóban forgó területen még a Polgári Lövészegylet telepe volt. A magyar hangosfilmhez Scitovszky, az akkori belügyminiszter szerezte meg a Tóbis/Klang-féle berendezést. Heltai Jenő és Mannheim Lajos párizsi bankár megállapodott az Osso nevű francia céggel, amely először négy filmet készít el az összesen 16-ból, s ehhez új műteremre van szükség. A két régi közül a kisebbik alapterülete 140 m², a nagyobbiké 480 m² volt, az újé: 750 m². Mindezek egybenyitható állapot-

ban 1370 m²-t tesznek majd ki, 25 m széles, 14 m magas, 65 m hosszú létesítmény áll elő, 8 m építkezési magassággal. 8 irodahelyiség, 12 öltöző létesül; a hőfokot szabályozzák. Bauxit-cementet használnak az építkezéshez, hő- és hangszigetelt stúdió születik.²⁴

Mindehhez képest csakhamar súlyos problémákról s ezek nyomán gyökeres változásokról tudósít a Pesti Napló.²⁵ Fazekas Imre értesülése szerint megválnak Bingert és Fehér igazgatótól, átalakul a cenzúrabizottság. A dolgok háttérében a magyar filmgyártás megszűnése áll. Kiderül: a gyártók számára ingyen adta a Hunnia műtermeit a Filmalap (az odaérkező befizetések ellenében), de a gyár 30–40 %-os energia- s más felárakat számolt el, ami feszültségeket keltett az érintettek körében. Túlkapások mutatkoztak az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnál (a filmcenzúránál). Számos külföldi filmet tiltottak be itt, zártak el a hazai nyilvánosságtól. (Szólunk még ilyen esetekről.) Ennek következtében ismertetett képpel-szöveggel a Délibáb című népszerű sajtótermék „Filmszínház-a 1933-ban nálunk betiltott mozidarabokat, pl. a szovjet-orosz Ekk rendezte *Út az élethe* című filmalkotást.”²⁶ Bürokratikusak a gyártás feltételei: először is kérvény írandó a Filmalaphoz, mellékelve a forgatókönyvet s a költségvetést. Ez a kereskedelmi miniszterhez kerül át, tőle a belügyminiszter kapja meg a paksamétát, majd visszakerül az egész az iménti tárcához. Jó esetben négy-hat hetet vett igénybe ez az engedélyezési procedúra. A Hunnia igazgatóságának új tagjaként Khuen-Héderváry Sándort, esetleg Nádosy Imrét emlegetik: mindketten a kormányzat befolyásos emberei.

Ekkortájt értékeli a hazai gyártás hazai tapasztalatait. Guttman Károly, a Radius-Metro Filmpalota igazgatója arra figyelmeztet, hogy sikertelen vállalkozás esetén a befektetés 90 %-a elvesz. A sikeres *Hyppolit...* is csupán 30 % bevételt eredményezett a költségeken belül. Németországban öt sikertelen film veszteségei egyenlíthetők ki egyetlen jól futó mozidarabbal! Mégis: nincs más út, mint magyar filmet készíteni. Ám leszorítandó a gyártási költség legalább 60 ezer pengőre. Továbbá: „Meg kell szüntetni a protekcionizmust, amely a filmgyártásban is dívik(,) és szabad mozgást

kell engedni a scenáriumírónak és rendezőnek a szerepek kiosztásában!” Olyan típusú támogatásra is szükség volna, mint amilyen az USA-ban szokásos: ott a vasút, a hajóflotta, a repülőgép stb. rendelkezésre áll a filmezéshez, míg „nálunk hetekig kell instanciázní, amíg egy kastély kertjében felvételeket szabad csinálni. A kereskedelmi szerződésekbén éppen úgy kell gondoskodni a filmek lehetőségeiről, mint egyéb nyers termékekről!”²⁷

Németországí tanulságokról számol be a „vendégmunkás” Balogh Béla. Úgy véli: a hangosfilmmel az USA kárt okoz önnön filmgyártásának, mely elveszítette ily módon a hegemoniáját, s Németország jutott vezető szerephez. Ennek háttéréhez tartozott, hogy a német film magához vonzotta a világ tehetséges embereit, nem tűrt el konkurenciát, összevonta a gazdasági erőket. Másrészt: romlott a helyzet. Kirekesztik a gyártásból a külföldieket. „Nagy-tőke nincs, bankhitel nincs, cégek inognak, buknak” – jellemzi Balogh a legújabb folyamatokat. „A film szegényes, drága, rossz.” A mozíky egy kézbe kerültek, aminek árleszorító hatása van. Hangosfilmek készülnek, némák a vállalatok – fogalmazza meg a hatásos ellentétet. Az, hogy vajon melyíky film arat sikert: véletlenül múlíky, és utólag dől el – fejtegeti a rendező, hazájának szóló üzenetként is. Nem lehet tehát rentábilis gyártásra fölkészülni. S végül a hangosfilm gyakorlati esztétikáját érinti néhány megjegyzése. A hangosfilm alapvető ellentmondását abban látja, hogy „karakterében tömegekre kell támaszkodnia, de támaszát nyelvhatárokkal kis, erőtlen csoportokra bontja.” Mégsem célszerű a hang szerepét redukálni. A megoldás útjai: új hanghatások, ötletek kipróbálása, idegen nyelvű filmváltozatok készítése, utószinkronnal tenni hozzáférhetővé itthon a külföldi mozidarabokat. Mindebből a soktényezős változási folyamatból azt a végső következtetést vonja le Balogh Béla, hogy változnia kell a „jó” (film) fogalmának, az ízlésnek.²⁸

Egyszerre figyelhető meg az egységesítés, összefogás és a külön stratégiák törekvései. 1932 októberében az újpesti bojkott – fölöadásával együtt is – annak a bizonyítéka, hogy a kölcsönzők s a mozitulajdonosok között jelentős érdekellentétek feszülnék, s eze-

ket csak fokozzák a trösztösödére irányuló lépések (a mozik közös beszerzései, egymás közötti megállapodások stb.)²⁹ – Eljön az ideje, amikor Kozma Miklós belügyminiszter majd törvényes eszközeivel igyekszik visszaszorítani az efféle próbálkozásokat.

Nem könnyű szétválogatni a célszerűt a nem kívánatos filmkereskedelmi technikáktól, hiszen Horovitz Richárd a gazdasági válság következtében javasolt cselekvési programot, bár kiindulásának egy másik síkján, a hangosfilm iránti várakozások beteljesületlenségét tényként könyvelve el, vitatható álláspontot képvisel. Elgondolásai mégis ésszerűen, egyszersmind rávilágítanak a korabeli gyakorlat – olykor hajmeresztő – sajátosságaira. Szervezetté kellene tennünk a filmvásárlást – tanácsolja Horovitz –, megszüntetni a „látatlan vételt, a licenc díjakat józan mértékre lenyomni”. S amit fölpanaszol – hogy a gazdag filmszínházak 40–50 filléres helyárral játszhatnak drága filmeket is, ami a kis mozikat sújtja – alighanem a kinematográfia mint (jó) üzlet lényegéből fakad, ez ellen kár is berzenkedni egy piacgazdaságra épült országban. (Más kérdés, hogy a sajátos értékek támogatása is napirenden lehetne, ám erről nincsen szó ekkortájt.) Horovitz persze mégsem veszi tudomásul zokszó nélkül az elsőhetes és a másodhetes mozik pörlekedését a vázolt körülmények folytán, és azt a jelenséget sem, hogy olykor szándékosan rontják a mozik a kollégáik esélyeit hasonló jellegű filmek csaknem egyidejű bemutatásával.³⁰

Nyilatkozik a filmügyekről a szakma egyik „erős embere”, dr. Balogh Kálmán felsőházi elnöki tanácsos, a Magyar Mozgóképezemengedélyesek Országos Egyesületének új elnöke (aki „beházasodott” a filmszakmába, hiszen az apósa néhai dr. Vásárhelyi Lajos volt, a Corso mozi engedélyese, a Leánykereskedelem-ellenes Liga ügyésze). Programjaként az erők összefogását, az érdekeltek kiküszöbölését jelöli meg. Leszögezi – a kortárs magyar film státuszát is jól érzékeltetve –: „a film népnevelő, kulturális, propagandisztikus és szórakoztató hatását nemzeti szempontból is rendkívüli fontosságúnak látom(,) és éppen ezért szükségesnek tartom, hogy a filmszakma működése is a miniszterelnök úr által ki-

tűzött nagy nemzeti célokkal összhangba hozassék.”³¹ – Itt Gömbös Gyula 1932. október 22-én közzétett 95 pontos Nemzeti Munkatervéről van szó.³²

Érdeklésszámba megy, bár kétségtől mulasztásra vall, ami dr. Palágyi Róbertnek, a Magyar Mozgóképzemengedélyesek Országos Egyesülete ügyészének cikkéből derül ki: „Nincs tisztázva, ki a hangosfilm szerzője. (Igaz, az sincs tisztázva, ki a szerzője a némafilmnek. Nincs tisztázva, kit illet meg a hangosfilm nyilvános előadási joga. Egyáltalán nincs jogszabály, amely a hangosfilmet kifejezetten a nyilvános előadással szemben oltalom alá helyezné.” Analógiás ítélkezés folyik emiatt; a színházi-zenei előadások normatíváit alkalmazzák.³³

2. Pillantást kell vetnünk arra az esztétikai erőterre és nemzetközi koordinátarendszerre, amely a magyar hangosfilm elindulását, első korszakát meghatározta.

Gró Lajos képviseli ebben a vonatkozásban a leginkább reprezentatív folytonosságot. Figyelemre méltó mozzanat, hogy a távol levő Balázs Béla érzelmi-költői beállítódásához képest Gró egy tárgyiasabb filmszemléletet igyekszik megjeleníteni. Gró a film kríziséből indul ki, szerinte a mozgófénykép „hatalatlan elkapitalizálódása mellett az európai és amerikai filmben a válság okát művészileg abban az ellentétben kell keresni, amely a film eszközei és a mondanivaló között fennállnak. A filmben a technikai erők, fejlettségüknel fogva(,) ellentétbe kerültek a mai filmalkotás ideológiai és tartalmi formáival. Az eszközök a jogaikat követelik.”³⁴ – A nem egészen világos megfogalmazás szövegkörnyezetéből az derül ki, hogy az „eszköz” kategóriája Grónál: eszmei meghatározottságú. Mindamelllett a szerző az optikai vonulatra helyezi a hangsúlyt, ez fejezi ki az ember „s a társadalom, a világ kölcsönösen egymásraható viszonyát.”

Ebben a vonatkozásban Gró az orosz filmművészetet fogadja el példaszerűnek: azt a módszert, amely „fokozatosan leépíti a színeszt és az embert, és az emberi érzéseket a felvevőgéppel, a mon-

2. Pillantást kell vetnünk arra az esztétikai erőterre és nemzetközi koordináta-rendszerre, amely a magyar hangosfilm elindulását, első korszakát meghatározta.

Gró Lajos képviseli ebben a vonatkozásban a leginkább reprezentatív folytonosságot. Figyelemre méltó mozzanat, hogy a távol levő Balázs Béla érzelmi-költői beállítódásához képest Gró egy tárgyiasabb filmszemléletet igyekszik megjeleníteni. Gró a film kríziséből indul ki, szerinte a mozgófénykép „hallatlan elkapitalizálódása mellett az európai és amerikai filmben a válság okát művészileg abban az ellentétben kell keresni, amely a film eszközei és a mondanivaló között fennállnak. A filmben a technikai erők, fejlettségüknél fogva(,) ellentétbe kerültek a mai filmalkotás ideológiai és tartalmi formáival. Az eszközök a jogaikat követelik.”³⁴ – A nem egészen világos megfogalmazás szövegkörnyezetéből az derül ki, hogy az „eszköz” kategóriája Grónál: eszmei meghatározottságú. Mindamellett a szerző az optikai vonulatra helyezi a hangsúlyt, ez fejezi ki az ember „s a társadalom, a világ kölcsönösen egymásraható viszonyát.”

Ebben a vonatkozásban Gró az orosz filmművészetet fogadja el példaszerűnek: azt a módszert, amely „fokozatosan leépíti a színeszt és az embert, és az emberi érzéseket a felvevőgéppel, a montázssal fejezi ki. Más értelmet ad a ritmusnak, s a film minden eszközének.”

A magyar cenzúra megóvta kinematográfiánkat a Gró által érzékeltetett kihívásoktól. Ugyanakkor a magyar szaksajtó – külföldön szerzett szovjet-orosz filmélmények nyomán – rendszeresen és a legteljesebb elismerés hangján nyilatkozik meg a nálunk tilalmas filmművészetről. Éppen Gró Lajosnak az orosz filmművészetnek szentelt könyvét méltatva, Chaplin, René Clair értékeit illesztve a tárgyhoz, fejt ki Bálint György a magyar mozilátogatókról alkotott véleményét: „Közönségünk filmízlése sajnos, évről-évre romlik(,) és a hangosfilm eljövetele óta a budapesti filmszínházak csaknem kizárólag a nyugati filmgyártás legegységűbb és művésztlenebb produktumait, az ál-bécsies filmoperetteket mutatják be. Egy-egy

érdekesebben megrendezett bűnügyi dráma, vagy jól megcsinált bohózat szinte már esztétikai oázist jelent abban a kietlen keringő- és tangó-sivatagban, amely most a magyar moziközönséget körülveszi.³⁵ A megcsonkítva bemutatott *Dzsingisz kán, Élő holttest* „ellenjavallataként” forgalmazzák nálunk Greta Garbo „sex appeal-já”-t (meglepően rossz a világhírű sztár magyar sajtója!), „a német huszártiszt-műalkotások valcerkreációi”-t.

Éppen ezért csaknem hősies vállalkozás, hogy a Munka 1931-ben megjelentette Gró Lajostól *Az orosz filmművészet* című kötetet. (Kassák Lajos montázsával a borítón). Bennünket most nem is a szorosabban vett téma érdekel, hanem annak elhelyezése a világ filmművészetének értékrendszerében, az ajánlott minták sorában. „Egynéhány kivételes alkotások és a burleszken (Chaplin – K. Zs.) kívül az emberiség látását felgazdagító filmművészet az orosz filmen kap először tartalmat mint a tömeghez, a tömeg érdekében szóló művészet” – foglal állást Gró egyértelműen.³⁶ A művészet: szociális alkotás – vonja le az orosz példa nyomán a következtetést –; egy aktív, életigenlő világnézet megnyilatkozása, s mint mozgófénykép: egyszersmind „maximumig fejlesztett optikai kultúra”. Anélkül, hogy megfilmesített szociológiáról volna szó.

Amíg az európai s az amerikai film a közvetett befolyásolás módszerét választja, addig az orosz – Gró szerint – egy olyan modellt képvisel, amely vállalja a néző reagálásának, lelki beállítódásának szabályozását. Afféle „bezzeg” hivatkozásként tárgyalja Gró a továbbiakban a gyártás, az értékesítés orosz rendszerét és gyakorlatát, majd a filmszerűség fogalmának kapcsán azt a hagyományvonulatot (a német, francia, holland stb. avantgarde), amelybe a szovjet-orosz filmművészet kapcsolódott. Ennek nyomán az általa keltett kölcsönhatást (Rutmann: *A nagyváros szimfóniája*, Dreyer: *Szent Johanna*; Ivens dokumentumfilmjei). Elutasítja Gró a naturalizmus vádját vagy igényét a filmművészetre vonatkozólag, de nem „az emberi, természeti és társadalmi alakító erők pátoszát”-t.³⁷

Figyelmeztet Gró a részletek megmutatásának, a tárgyak megjelenítésének – Chaplinnél is példaszzerű – fontosságára, s arra a

színészvezetési koncepcióra, mely nem a sztárrendszeren alapul. Az oroszok „a gesztust és a mimikát a lehető legminimálisabbra fokozzák le. A dolgokat inkább negatívumokkal fejezik ki.”³⁸ Egy befelé építkező érzelmnyilvánítás származik ebből, mely egy meggyorsult képaváltás eszköze egyszersmind.³⁹ Szemben a német filmmel, az orosz – a montázs segítségével – összeállít a részletekből, nem pedig fordítva jár el. Analízis és szintézis asszociációteremtő, monumentalitást eredményező együttese a montázs.

Távol áll ugyanakkor Grótól, hogy kritikátlan lelkesedéssel fogadja az orosz filmművészet valamennyi megnyilvánulását. Érzékeli a vizsgált kinematográfia belső feszültségeit, Eisenstein intellektuális, Pudovkin érzelmi meghatározottságú alkotóművészetének különbségeit, az utakat s a zsákutcákat egyaránt. Általános érvényű megfigyelése, hogy a hangosfilm sokat meríthet a dokumentáris, tényszerű ábrázolásmódból.⁴⁰ Látja eközben azt a zavart, művészi tétovázást, mely a szovjet-orosz hangosfilm első produktumait jellemzi: a hangnak csupán kiegészítő eszközként való kezeléséből adódó problémákat.⁴¹ Dramaturgiai tanulságként pedig a nyugati filmalkotás cselekményközpontúsága helyett a történet elsőbbségére szavaz.⁴² Eisenstein nyomán Gró „a fogalmak filmje”-ben jelöli meg a jövő eszményét.⁴³

Hazai megfontolások tárgya lehetett volna, amit Gró – az orosz filmet tanulmányozva – a hangosfilm esztétikai summázataként fejt ki. Az optika elsődlegességét hangoztatja itt is, ám az akusztikum mégsem pusztán illusztrációként társulhat a mozgóképi vizualitással. A filmzene problematikája nyomán jut el Gró odáig, hogy az érzékszervek összekapcsolódó működését alapvető hatáselemként tegye követelménnyé. King, Pabst, Ozep, Clair filmjei optikai és akusztikai ellentéteiből csíholnak együtthatást. (Gró a szinkronizáció – némiképp félreérhető – megjelölést alkalmazza itt.) Új időfogalom, mozgásérzet, ritmus származhatik ebből a kölcsönösségből, kép és hangasszociáció együtteséből.⁴⁴

Berlin a harmincas évek elején még nem pusztán az olcsóság, művésziatlenség szinonímája. Nem pusztán a ponyvaromantikának

ad otthont, hanem, ahogyan a filmkészítéssel közvetlenül ismerkedő Móricz Virág írja a Nyugatban Olga Csehova művészetéről, érzékletes képzavarral, „a realizmus véres és meztelen lélegzete” is átjárja ezt a várost.⁴⁵ Néhány művészfilm erejéig (*Kék angyal, Ariane, Dreigroschenoper, Berlin-Alexanderplatz*) a színház- és a filmértő Németh Antal sem tagadja meg elismerését (Bécsből) a német mozgóképi íránt; figyelmet kelt Leni Riefenstahl filmje, *A kék fény*; Pabstot dicséri – más összefüggésben – Komor András.⁴⁶

Nagy igényű áttekintést ad a *francia* törekvésekről Németh Antal. Utóbb átfogó esztétikai rendszerbe illeszkednek megállapításai: a könyvnyomtatás jelentőségéhez mérhető kinematográfiát Németh az ókori cirkusz továbbélésének tekinti. „A mozi nemcsak mint korjelenség követel a maga számára figyelmet – írja 1933-ban –, nemcsak mint legnépszerűbb lélekformáló tényező, hanem a legkülönösebb emberi alkotás, amelyben a technikai kötöttségek és lehetőségek egészen sajátos módon keverednek a *művészi akarat* megnyilatkozásával.”⁴⁷ (Ezt a Gép-művészet: a film című rovat indítatásaképp írta a Napkelet hasábjain, és világnézetet esztétikai érzékkel társító kritikai normája Gró Lajos értékrendszerére emlékeztet.) 1931-es tanulmányában Németh a francia film reneszánszáról szólva a kinematográfiát mint esztétikai, kultúrtörténeti, szociológiai kutatás tárgyát jelöli.⁴⁸ Kezdetből fogva kimutatható a film fejlődésében a nemzetek szerepe, amely azonban – állítja Németh – az elüzletiesedés folytán háttérbe szorult. Tanulságosan elemezhető ez az amerikai filmben, mely – a szerző diagnózisa szerint – jó üzlet, de rossz művészet.

A francia filmet a hangosság hozta vissza az élvonalba: „Az első virágzás elmúlása után nem adta át magát teljesen a tetszhalálnak, mint a magyar.”⁴⁹ René Clair – fejtegeti Németh – a Berlinben honos absztrakcióval szemben egy valóságos világot teremtett, pedig a „témátlan” filmtől (*Felvonásköz/Entr’acte* stb.) jutott idáig. Csúcsteljesítményként elemzi Németh a *Párizsi háztetők alatt* című filmet, benne a „zenei és hangeffektusok pompás egybeszővődése”-t; „a háztetők fölött ritmikusan tovamozgó felvevőgép” rátalá-

lását az utcai énekes csoportra (hasonló expozíciót érzékel *A millió* című Clair-filmben). Finom megfigyeléssel emeli példává Német Antal a két vagány kispárbaját, melyet a töltésen elrobogó vonat hangeffektusai nyomatékosítanak.

A játék emberi közvetlensége, a fotográfálás riportszerű frissessége (Carmine Gallone: *Razzia auf Liebe*; Albert Préjean, Annabella színészi teljesítményei) mutatkoznak legfőbb, a magyar filmesek által is leképezhető értékajánlatnak Németh Antal tolmácsolásában.⁵⁰ Balla Borisz a francia film nagy leleményének azt tekinti, hogy nem az elitnek szól, mégis hitelesen érzékelteti a francia mentalitást; a valódi Párizst mutatja.⁵¹

Szélsőséges megítélés környezi az *amerikai film* produktumait. „Ma Amerika jár az élen” – írja 1933-ban az *Élet* cikkírója, s ekortájt aposztrofálja „behemót”-ként a tengerentúli mozgóképképet Balla Borisz.⁵² Mindenesetre: a Nyugat 1932-ben megkülönböztetett figyelmet szentel az amerikai filmgyártás technikai, módszertani, szakmai kérdéseinek. Mintha Magyarországnak üzenné Gosztonyi Ádám: „Amerikában a mozi nem szégyenli azt, hogy üzlet, hanem még büszke is rá. Komoly ipar, amely ha szolgálatába is állítja itt-ott az irodalmat és művészetet, azt fegyelmezett és ipari alapon kezeli.”⁵³ Nyilvánvaló: amerikai méretű „szcenárium-gyár”, mint amelyet Gosztonyi leír, nálunk nem hozható létre, de bizonyos az is, hogy a forgatókönyvnek alaptényezőként való kezelése, elkészítésének professzionális folyamata: például szolgálhatna itthon is.

A magyar hangosfilm történetének alább tárgyalandó epizódjához közelít bennünket a Nyugat 1932-es konferenciája, melyet Nagy Endre vezetett, és Fejős Pál rendező volt az előadó. – Korfestő mozzanat, hogy Nagy Endre az irodalom szolgálatában érzékelteti a film lehetőségeinek kiteljesedését.

Fejős tárgyilagosan vonja meg a határt az európai s az amerikai film társadalmi szerepvállalása között: „Az amerikai film(...) tudatosan naiv és tudatosan buta.” (...) „A nagy különbség az, hogy az európai film szórakozás, az amerikai pedig morfium, életszükség-

let, amely nélkül az a hallatlanul nagy ország egy napig sem tudna létezni.”⁵⁴ Az amerikai film állandó optimizmusa, happy enddel záruló giccs volta egy pillanatra sem mutatkozik Fejős előadásában átveendő, importálandó értéktényezőnek. Sőt: éppen amiatt jött át Európába maga is, hogy művészetet csinálhasson. Párizsba, majd onnét Budapestre, s készítette el nálunk – a későbbiekben tárgyalandó – *Tavaszi záport*.

Az „exotikum” a kulcsszava Fejős Pál mozipolitikájának. Magyarországon az expedíciós filmek hatnak egzotikumként, Amerikában esetleg egy olyan mozgófénykép, amely az ottani nézőpontból számíthat különleges élménynek.

Csak a viszonylagos teljesség kedvéért rögzítjük, hogy Fejős Pál az előadás végén a filmnek azt a képességét hangsúlyozza, mely a rivalda elbontásával a nézőt a mozarab résztvevőjévé teszi. Ily módon egyenlíti ki a film a társművészetek több száz éves előnyét, amelyet a hatalmas távlatok – 3 dimenziós mozgókép stb. – még a javára is fordíthatják.⁵⁵

3. Fejős Pál egy megszakadt folytonosság helyreállítójának ígérkezett. A legnagyobbak mezőnyében kezdte némafilmes pályafutását; a húszas évek elején a Mobile Kulturális Film Rt. főrendezője volt. Forgatókönyveket írt, rendezett; munkái sorában a *Pique Dame* (1921), az *Egri csillagok* (1924) mutatkozott jellegzetesnek. Közönséghez szólás, határainkon túl is átélhető mondanivaló igénye határozta meg működését.

Amikor végképp eltorlaszolódtak itthoni lehetőségei (nem politikai vagy „faji” okokról volt szó: sokan mások is hasonlóképp jártak), vándorbotot vett kezébe. S esztendők múlva Lengyel Menyhért adta hírül, hogy Fejős Pál Hollywoodban néhány száz dollárból sikerfilmet készített.⁵⁶ Azonnal példává emelkedett ez a karrier: megszületett itthon is az „olcsó filmgyártás” jelszava mint a magyar mozgófénykép nemzetközi piacra való berobbanásának kívánatos módja. (Az „olcsóság” feltételei kétségkívül adottak voltak Magyarországon.)

Egy másik irányból Heltai Jenő fáradozásai érdemelnek említést. A 20-as évek közepén hozta létre az író-filmes a „Mágus” elnevezésű vállalkozást, mely a Magyar Színpadi Szerzők Szövetségének és a Színész szövetségnek az együttműködésén, érdekezésszerűségén alapult, és francia támogatottságot is szervezve, értékes magyar irodalmi művek nemzetközi sikerre pályázó megfilmesítését tűzte célul. Csak épp a Filmipari Alappal nem tudott a cég harmonikus viszonyt kialakítani; Heltai sem volt próféta saját hazájában. 1932-ben mint a Minerva Filmgyártó Társaság elnöke jutott ismét lehetőséghez Heltai Jenő, némafilm programjának immár hangosra váltásával.⁵⁷

A Váczi Dezső felelős szerkesztésében és kiadásában megjelentetett Filmkönyvek darabjaként a Tavaszi záport tartalmazó kötet regényes leírást ad arról, ahogyan a Bois de Boulogne egyik villájában dr. Mannheim Lajos párizsi magyar bankár pénzt ad Monsieur Ossónak, az Osso Film vezérigazgatójának. Jelen van Heltai Jenő is. Kiderül: Trevor alelnöknek, az egykori angol ezredesnek is szívügye Magyarország. Útnak indítják Orienter gyártási szakembert, s ő 48 óra múlva Bingerttel és Fehérrel tárgyal. Két hét alig telik el: Carmine Gallone, Albert Préjean, Annabella s mások fölkerekednek Magyarország irányába. „Így teremtette meg az Osso Film a magyar filmgyártást(,) és teremtett munkaalkalmat sok száz színésznek, zenésznek, műszaki embernek, munkásoknak, iparosoknak és kereskedőknek.”⁵⁸

Fejős Pál ennek nyomán bukkant föl 1932 tavaszán Budapesten (s vált a Filmkultúra május 1-jei számának címlapképévé).⁵⁹ A helyzet kiélezett, mert elkezdődött ugyan a magyar hangosfilmgyártás, de az első produktumok kedvezőtlen fogadtatása miatt (kivétel, mint tapasztaltuk: a *Hyppolit, a lakáj*) a sajtó indulatosan tiltakozik egy olyan törekvés ellen, amely a magyar hangosfilmet – csak azért, mert végre hazai – kivonná a tárgyilagos, hiteles szakmai megmértetés alól. Ezt az értékellenes álláspontot illeti keserű gúnnyal a Korunk Szava szerkesztőségi cikke: „Ez a téma is egyike lett a hazafias nebánctvirágoknak, bizonyos körökben, mint a hazai ipar.”

S ironikusan áll a kritikátlan nekibuzdulások élére: „Pártoljuk a hazai árut, a hazai filmet, még ha a velónket szívja is ki(,) és ha ötször drágább is, mint a külföldi. Pártoljuk a magyar filmet(,) mégha botránnyos, rossz és dilettáns is, mert magyar munka, magyar kenyér, magyar színészek... stb.”⁶⁰

Megindul tehát a Hunniában egy magyar-francia gyártási program, első darabja Carmine Gallone rendezésében, Annabella, Albert Préjean főszereplésével *Az amerikai fiú* (*Le [un.] fils d'Amérique*). Operatőr: Court Courant. Magyar statisztéria és filmgyári munkacsoport működött közre az archívumunkból hiányzó, utóbb a sajtó által sikeresnek minősített zenés bohózat gyártásában.⁶¹

Fejős két játékfilmet készít. A *Tavaszi zápor* (*Mocsári világ, Marie*) Fülöp Ilona amerikai magyar író nő munkájának filmváltozata.⁶² A Váci Dezső által közreadott forrásmű afféle 20. századi mese, álnaiv stílusban, a városi folklór Molnár Ferenc-i dramaturgiája szerint (Liliom, 1910). Jellegzetes az expozíció: „Ott lenn a Duna és Tisza völgyében (?!), a nagy magyar alföld közepén egy kis mezővárosban, annak is a legvégén született Mari, Szabó Mária, egy becsületes csizmadiamester leánya. Itt nőtt-növekedett a kis parasztcsemete, az egyszeri szülők egyetlen gyermeke, a kis muskátlivirág” (aki az alcímben – mint láttuk – már mocsárvirággá süllyed).⁶³

Meghatározó összetevője Fülöp Ilona munkájának a naturalizmus – Zolát s a fiatal Móricz Zsigmondot csak távoli viszonyítási pontként említhetjük a dilettantizmus nyilvánvaló jegyei láttán –: „Mari még mindig boldogan gondolt vissza arra a perzselő tavaszi éjszakára, amikor jobbágy őseinek vére meghajtotta őt egy alig ismert férfi akarata, vágya vagy szeszélye előtt.”⁶⁴

Az április záporról szóló (kérdés néprajzi hitelű) alföldi legenda hivatkozik a film nyitó inzerájára: az anyák a mennyországból figyelnek, „hogyan megvédjék lányaik erényét a tavasz és a szerelem kísértéseivel szemben”. – Mindez alapvető ellentmondásban van Fülöp Ilona történetének naturalisztikus-természetvallású szemléletével, mely a virághoz hasonlított főszereplő, a letört bimbó sor-

sának bemutatását áthatja. Fejős legfőbb teherterele a kimódolt legendához illesztett kimódolt valóságrajznak mozgófényképpé való átalakítása.

Repülőről mutatja Eiben István vagy a *Királyok királya* című híres mozidarab sztáropertőre, Paverel Marley az Alföldet. Egy nap hatásos fényváltozásai zajlanak eztán a szemünk láttára egy udvaron. Cselédkönyvet mutat a kép: a 17 éves, kiskunmajsai Szabó Máriaét. Ez a dokumentáris, érdekes kezdés a belső jelenet olykor csúnyán vágott svenkjeivel folytatódik. Keringőt klamperoz a zongorán egy nő: a Kék Duna valamiféle ironikusan rontott változatát (Angyal László és Vincent Scotta jegyzik a film zenéjét). Vedlett úri lakásban vagyunk, alsóneműben és bálruhában vegyesen gyakorolják a család hölgytagjai a keringőt, szalmabáb-partner segítségével is. Gyerekbőség; a táncolók rendre Marit, a kis cselédlányt szolongatják. Mari – Annabella (eredeti nevén: az ekkor 23. esztendejében járó Suzanne Charpentier, aki már Gance *Napóleonjában* is szerepelt) – megbűvölten lesi a táncolókat. Neorealista hangulatú képsorok (csaknem két évtizeddel a klasszikus mozgófénykép-neoralizmus előtt!). A nem egészen pontosan azonosítható társadalmi szférájú bevezető után a petróleumlámpás cselédszoba egyértelmű szociológiai státusz kifejezője. Mari a keringő dallamát idézi magában, éjszakára vetkeződik.

A háziasszonyt a gazdatiszt-udvarló kíséri haza a bálból. Párhuzamos képsorok gerjesztenek erotikus hangulatot. Macska-idill ad ehhez természeti megfelelést. A jegyzőék leánya kint, Mari bent éli át az érzékbizsergető tavasz kísértéseit. Lendületes, jól vágott jelenet. A fölgerjedt fiatalember csak Marinál nyerhet kielégülést; társasági trükkkel s bonbonnal kápráztatja el a kis cselédlányt, jutva el néha a csókig. Zár a fényrekesz, és Mari lelkiállapotát abból ismerjük meg, ahogyan a kövérkés férfiú kalapját óvón tisztogatja. Szép, lassú, bánnatos mozdulattal adja vissza, képen kívülre. A keringő szól. Viharfelhő, majd tavaszi fa látványa folytatja a természeti képzettársítások sorát. Férfikórus hallatszik: népies dalt énekel.

Inzertek jelzik a hónapok múlását, Mari a tanyaudvar állataival foglalatосkodik, és semmi sem mutat arra, hogy életében valami változás állott volna be. Jókedvű. Ám a jegyzőné kis inget talál nála: készülődő gyermek számára, s kidobja Marit, aki úgyszólván a saját leánya helyett esett szégyenbe. Érzéletes kompozíció fejezi ki a három nő bonyolult viszonyrendszerét.

Gólyafészek most a természeti párhuzam. Dramaturgiailag hatásosan nyújtott, néma jelenetben csomagol Mari, kézcсókkal búcsúzik a nagyságától. Zokszava nincs, „Isten áldjáj”-val köszön el; a család legkisebb tagját, a síró csecsemőt kitépik a kezéből. Fényárnyék ellentét koloritjába vont falusi utcán lők oda pénz Marinak a gazdatiszt. Kitűnő, ahogyan eztán halljuk csak a dialógust, amely az arra elkocsizó jegyzőnéék s a fiatalember, István között zajlik. Mari követ hajít utánuk: ez az első adekvát megnyilvánulása. Elkezdődik lázadásának folyamata, elkezdődik a hősnő elidegenedése a magyar közönségtől, de mindenekeelőtt a filmügyekért felelős hatóságoktól. Ennek stációit most már nagyobb léptekkel járjuk be.

Fejős megőrzi a cselekmény lineáris menetét, de filmes, hangosfilmes eszközökkel gazdagítja a példázatszerű történetet. Kevés a dialógus, a képek „beszélnek” igazán. Mozdulatfolytató plánváltásai gondosak, magyar némafilmes hagyomány továbbélései egyszerűsmind. Áttűnései funkcionálisak. Fejősnél a vonatfűtty megelőzi a vonat látható érkezését: nála már nem „mutál” a hangosfilm.

Aprólékosan mutatja a rendező Mari további életének eseményeit: takarítás, mosás, súrolás helyzeteiben Annabella magyar cseleđlányként viselkedik, nem a világsztárt látjuk. Pontosabban: azt látjuk, amitől világsztárrá vált! Mint Andersen gyufaárus kislánya, néz be az ablakon mások boldog karácsonyára.

A film leginkább eleven helyszíne a Fortuna kávéház. Félvilági hely nagyszerű profilú, sokat tapasztalt főnöknővel (Zala Karola), mozgatható végtagú néger baba teremti meg az itteni képsorok egzotikumát (miközben – Fejős szándéka szerint – az egész film „egzotikumként” funkcionál a külföldi néző számára). Mozdulatvágással vált a kép limonádékeverő nőről a hasonló ritmusban sú-

roló Marira, akinek homloktörlő gesztusa a film egyik eblemikus mozzanatává növekszik. Hátrakocsizó kamera mutatja a konyha kövén dolgozó cselédlányt – s fölfigyel rá a tulajdonosnő is, kiszolgálóvá teszi meg. Emlékezetes képsorban forr össze a lebujsz személyzete s közönsége, nők és férfiak, amikor Marika rosszuléte nyomán kiderül: gyermeket várt a lány, s a kis Marika megérkezéséről vidám szolidaritással értesülnek.

Kevésbé szerencsés, ahogyan „gyöngyösbokrétás” népművészeti díszben utazik Mari, hogy megkereszteltesse kislányát. Hiányzik az akusztikus atmoszféra a templomjelenetből: lépések zaja stb. Csúcspontja mégis a filmnek a Szűz Mária szobránál bemutatott „áldozat”: Marika följajánlja mintegy a szentnek (aki Magyarországon egyébként is kivételes kultusszal bírt) a gyermekét. Forduló testmozgásban zajlik itt a plánváltás. Büszke és derűs a cselédlány: Szűz Mária – így érzi – elfogadta a kis Máriát. „Egy földi anya ajánlotta fel méhének gyümölcsét az égi anyának” – írja Fülöp Ilona.⁶⁵ És megalázó hányattatások után Mari ismét megjelenik a templomi Szűz Máriánál. Közben – feljelentés nyomán – elragadták tőle gyermekét. A Fortunában a gépzongora, az elárvult babák, eszközök mind-mind a veszteségét idézik tudatába. Otthagyja a mulatót, kocsmajáróvá züllik, gyerekek csúfolják. Egy új tavasz lobbantja fel benne ismét a lázadót. Megrugdálja a kerítést: teherbesülésének körülményeit idézte számára. Gonosz indulat uralja vonásait, amikor az esti templomba megy. Lerongyolódva, megalázottan. (E kontraszthoz is kellett az előző templomjárás népművészeti ornátusa.) Felső gépállásból mutatja a kamera a boszszúvágytól eltöltött cselédlányt. Kezet emelne Máriára, megragadná a szobrot, de hanyatt zuhan. A kép életlenedik. Példátlanul merész jelenet, amelynek hatását meg sem közelíti Fülöp Ilona leírása: „Mari tágra nyílt szemekkel nézte a gyermekét tartó anyát (Szűz Máriát – K. Zs.), akitől nem vették el magzatját. És eszébe jutott az ő gyermeke, akit elszakítottak az édesanyjától.”⁶⁶ – Nos: az Országos Mozcóképvizsgáló Bizottság föltehetőleg nem vette észre az élő s a szobor Mária találkozásának valódi tartalmát, vagy

nem mert kivágást, esetleg pótforgatást rendelni el a külföldi tőkét is fölvonultató produkcióval szemben. Utólag föltehetőleg emiatt vélekedett – talán a kormányzat félhivatalos szócsöveként is – Villani Lajos báró, diplomata (aki rendre képviselte hazánkat a velencei filmrendezvényeken): „Érdekes kísérlet volt kétségtelenül a »Tavaszi zápor« – Fejős rendezése –, melyben a beszéd csökken a hang egyéb eszközeinek növelésével és hatásosabb kidomborításával szemben. Ennek a filmnek, melynek művészi értéke vitathatatlan, sikere volt külföldön, nálunk azonban nem. *Tárgya és szelleme nekünk nem lehettek rokonszenvesek.*”⁶⁷ (Kiemelés tőlem – K. Zs.)

Mindaz, ami a második templomjelenet után zajlik, az Annabella közelképén bemutatott áttűnést követően, érdektelen és lényegtelen. Mária a mennyekbe jut, mennyei konyha tündérévé válik. „15 év repült el” – olvassuk a felíráson. Forog a Föld, rajta Magyarország. Az üdvözült cselédlány fönről kíséri figyelemmel bakfissá cseperedett lányának találkozását a szerelemmel, és kijózanító záport zúdít ifjabbik Marika és magáról megfeledekező udvarlójának nyaka közé. Megőrződött az erkölcs, teljes a boldogság. Himnikus zene – a „Lánc, lánc, eszterlánc” kezdetű gyermekdal motívuma – szól, miként a film kezdetén. S mintha *A megfagyott gyermek* (1921), Balogh Béla némafilmjének zárórésze ismétlődne, giccs és társadalombírálat hasonló vegyülékét találva a néző elé. Fejős –, ahogyan a Nyugat-konferencián elmondotta – nem anyagiakban, hanem a művészet terén akart konkurálni Amerikával, egzotikumot kínálva egyszersmind az ottani közönségnek. Némiképp magyarázkodásként hat, amikor kifejti: „ezren és ezren vetették a szememre, hogy már megint paraszt-filmet csinálók; de én ezt a filmet Amerikának csináltam(,) és azért, hogy elindítsak valamit, amin keresztül a művészethez közeledünk. Nem mondom, hogy a »Tavaszi zápor« művészet, legfeljebb, hogy köze van a művészethez. Tudom, hogy sok benne a giccs; de lehetetlen máról holnapra művészi filmet adni Amerikának. Azért, mert a filmben egzotikum van, Amerika meg fogja neki bocsátani, hogy emellett más is van benne, mint

az amerikai filmben.”⁶⁸ Igen, de – úgy látszik – Fejős nem számolt a magyar közönséggel. Nem tájékoztatták őt kellőképpen a *Vasárnap délután* utóéletéről, arról a furcsa tényről, hogy a mozivászonra vitt cselédromantikát különösen rossz néven vette a magyar publikum, ha külföldiek tárják elébe, és Fejős az adott vonatkozásban külföldinek számított (az egyébként zseniális főszereplő meg kiváltképp). Ezért aztán a *Tavaszi záport* magyar filmnek elfogadó hazai kritika is rövid úton intézte el ezt a produkciót.⁶⁹ Az elutasítás teljesebb okfejtése azonban abban a kritikátípusban vizsgálható, amely Magyarországon gyártott, magyar témából készült francia filmről beszél. A Magyar Kultúra névtelen bírálója nem tud megbékülni „azzal a kezdő verizmussal, amely hamisabban romantikus volt a legtúlzóbb ponyvaromantikánál is.” Elkoptatott klisé szerint megalkotottnak ítélte a szerző a film hősnőjét. „Poézise valahogy cinikus – összegzi véleményét. – Van egy Szűz Máriával való megbocsájtási jelenet is, amely érzélgősen keveri össze a természetes bűnhődés hatását a természetfelettel. Cselédromantikája idegesítő.”⁷⁰

Némiképp zavaros itt a film neuralgikus pontjára tett utalás: ha jól értjük, éppen az ellenkezőjét olvasta le a képsorról a kortárs kritikus, amit – mondjuk – 1995-ben sugall annak, aki 1932 Magyarországot teljesebben, az induló szociográfiák riasztó híradásaiból, a politika történetéből ismeri. A megértés homálya talán azzal is összefügg, hogy a giccses történetkezelés, a természet „örök törvényeivel” való szüntelen összebékítés következtében Fejős Pál nem tudta ezt a filmet a kor magyar társadalmának következetes, művészi kritikájává tenni. Nyilván: nem is akarta, nem ez volt szándékában. Amerikának akart üzeni vele. Mindezzel együtt, a *Tavaszi zápor* – melynek asszisztense Keleti Márton volt – „olyan erényeket is mutatott, amelyek beépíthetők lettek volna kinematográfiánk további menetébe; művészi eszköztárát gyarapíthatták volna. S ekkor még – az *Ítélet a Balaton* bemutatása előtt – látszólag nem veszett el semmi, Fejős ithoni hatásának mérlege akár a pozitívumok túlsúlyát mutathatta volna.

1932 augusztusának végén hírül adja a Mozivilág, hogy „Nádasy Imre volt országos főkapitány filmproducer lett”. Továbbá: „Egy nagy magyar tőkecsoport megbízásából Fejős Pállal elkészíti Mihály István »Lelkek a viharban« című filmjét – A napokban kezdődtek a felvételek a Balaton partján –.⁷¹ Operatőre itt is Marley, a *Ben-Hur*, a *Tízparancsolat* „nagyszerű fotográfusa”. Magyar, német, angol, francia változat forgatását tervezik; a női főszerep várományosa ekkor még Somogyi Erzsé. Később arról értesülünk, hogy a külső feltételek a Balatonnál a Velencei-tónál, Csillaghegyen készülnek.⁷² Az *Ítélt a Balaton* végleges címét említi a Filmkultúra 1933. újévi száma, s arról tudósít, hogy 1932. december 21-én befejeződtek a (műtermi) belső felvételek. A teljes magyar változat mellett készül „egy beszédnélküli, de zörejes de hangos verzió, amelybe bármely idegennyelvű pótfőlvételt minden nehézség nélkül bele lehet illeszteni.”⁷³

Fejős ezúttal Mihály Istvánnal, a tapasztalt költő-forgatókönyvíróval az oldalán, a *Tavaszi zápor* sémáját reprodukálja abban az értelemben, hogy most is „paraszt-filmet” csinál, és valamiféle balladisztikus-legendás alapot próbál keríteni hozzá. – Mihály, a banktisztviselőből lett író, aki 1930 és 1932 között Berlinben próbál szerencsét (közben, láttuk, a *Hyppolit, a lakáj* verseit írta meg, sőt: a családi hagyomány szerint az elfoglalt Női helyett a forgatókönyv oroszlánrészét),⁷⁴ kitűnő dramaturgiai és formaérzéke ellenére a legcsekélyebb hajlammal sem bírt a folklór, a népművészet iránt: törőlmetszett „urbánus” volt ő, a pesti kabaré világában volt otthonos, a népiesnek – a svábnak, pl. – csak paródiaszinten volt művelője („Gullás Miska és Kapusztza Sári”).

Az *Ítélt a Balaton* (német címe: *Menschen im Sturm*) mozivásznán wagneri, de legalább weberi hangulat uralkodik el a Balaton körül élő halászok zord szokásaira, hagyományaira vonatkozólag, ami ugyanúgy nem hajlandó működni itt, mint ahogy a Balaton vagy a Velencei-tó hullámai sem mérkőzhetnek az Atlanti-óceán vagy az Északi-tenger vizének tombolásával.

Patetikus szövegalámondás, afféle „hangos inzert” helyettesíti

azt, amit a képnek, a drámai szituációknak kellene megjelenítenie. Eiben és Marley természetfelvevélei szépek, hatásosak, de csupán illusztratív kellékei egy hiányzó, valóban katartikus tragédiának. Tő, felhő; áttűnés nyomán vízbehajtó szekér, bókászó nyáj: ennyit kell mutatni Magyarországról, hogy a külföldi néző elhiggye, valóban ott játszódik a történet. A történet a Capulet-Montague sablon szerint arról szól, hogy a balatoni falu két gazdag halászcsaládja, „Kovácsék és Szabóék között (századok óta) halálos gyűlölet dúl”.⁷⁵ S erre az izzásra önt olajat, hogy az öreg Kovács (Csontos Gyula) lelövi a tiltó tábla ellenére az ő vizein orvhalászó Szabót (rántott svenkek érzékeltetik a végsőkig csigázott szenvedélyt). Nem tudni: honnét gondolta Fejős, hogy ilyesmi – szolgabírói vizsgálat nélkül – megtörténhetik a korabeli Magyarországon, miközben a film folyamán többször is csendőrzőjárárt masíroztat keresztül a képen, utalva rá, hogy mégiscsak létezik itt valamifajta közbiztonság, törvényes rend. Alsó gépállásból látjuk a temetés szereplőit. Itáliai vendetta hangulatát kelti az ábrázolás. Fejős a baljós, sötét, gyilkos indulatú képeket napfényverte, oldott, idillikus jelenetekkel váltogatja. Az átlótt szívet tükrös mézeskalácsszív ellenpontozza. S mint a kortárs magyar hangosfilmben szokásos: statikus tömeg képviseli itt a magyar népet, hallunk is rendre dalokat, Vaszy Viktor földolgozásait, nem éppen hiteles előadásban, ami a szólamkezelést illeti. Bartók és Kodály eszményei figyelmen kívül maradnak. – Mindennek ellenére: az István napi bál csárdásjelenete nagyszerűen vágott: a zene s a mozdulatok, a képváltások tökéletesen egynemű ritmusközeget teremtenek.

A véres családi viszály szerelmi konfliktusokkal terhелődik az *Ítél a Balaton* kockáin. Leányát, Máriát (Mária itt is a hősnő; végül is Medgyessy Mária alakította; a mozidarab szöveggönyvét rögzítő kötet szerint: Mindszenty)⁷⁶ az öreg Kovács a törekvő, alázatos Jánosnak, nevelt fiának (Páger Antal) szánja, s a menyasszonnyal jár egyszersmind a halászcsapat vezetői posztja. De Mária Szabó Mihályt szereti (Elekes Ernő). Mindez a bál eseményei kapcsán derül

ki; a szerelmesek vágyódását – természeti párhuzammal – két kis ürge utánozza a szőlőben.

Tüldíszített népművészeti (matyó?) öltözékben zajlik az esküvő. Viszik Mária kelengyeladóját, mely akár koporsó lehetne. A népszínműves mozgóképi ábrázolás hagyományai szerint húzódik félre s iszik bánatában Szabó Miska. S ugyanígy hagyják futni őt – még ez egyszer – a csendőrök, amikor elkeseredésében tör-zúz, verekszik (jól sikerült jelenet!), botrányt csap.

A film teremtette tradíció szerint a megcsalt, viszont nem szeretett szerelmesnek üresen marad a hálója: így jár a János vezette halászegység. Élesség-átállítás segítségével kísérjük figyelemmel a Mihályék szerencséjét. Áttűnés jelzi az időtelést. A háló mint hangsúlyos látványelem: a lelkek vergődését jelképezi. – Itt most a feszültségoldó, egyszersmind -gerjesztő pletykázkodás tömegpszichózisának sikeres a tablóképe; a falusi nők és férfiak mintha a görög tragédia kórusának szerepkörében minősítenék s löknék tovább az eseményeket.

Mária és János között – otthonukban – nyílttá válik a viszály; az ifjú férj kénytelen volt meghallani, hogy halász kudarcának oka: mást szeret az asszony. Dühödten tapossa szét János a mézeskalácsszívet, melyre Mária holmijait földúlva talált rá. Öreg Kovács is kénytelen a lánya ellen fordulni: szorítja őt a férfiszolidaritás, valamint a hiedelem a hűtlen asszony és a halászszerencse összefüggésével kapcsolatban.

Vihar készülődik, bár egyelőre még idillikusak a természet képei; birkák „folynak le” a dombon. Por kavarog immár a kifeszített hálók között. Tihany temploma látszik mint emblematikus viszonyítási pont. Természet és ember egyaránt az elemek dühöngésének tényezői. Magyar filmen még nem sikerült ilyen döbbenetes hűséggel bemutatni a villámlást, a fények változásait. Fekete és fehér küzdelme zajlik: fehér ruhában tolonganak az asszonyok (keleties gyász szinte ez egyszersmind) az elfeketedett időben. Központi látványelem a villámoktól rendre megvilágított kőfeszület. Asszonyok fonják körül; az előkerülő, komor, fekete idős Kovács

most az egyetlen férfi a faluban, a tóparton. Részletezve mutatja a film a viharhelyzet eleven és tárgyi kellékeit. (Libegő lámpás, harang; a bakter a templomtoronyban). Fehér karok hasítanak könyörögve a levegőbe.

S a víz Jánosékat adja vissza először. Majd Szabó Mihályék is fölbukkannak. Ekkor az öreg Kovács csónakba löki, s kitaszítja a tóra bűnös asszonylányát: afféle istenítélet ez. A rimánkodó Mária fehér foltja az egyetlen útmutató ebben a kegyetlen, morális próbatételben. Vízre száll a vetélkedő két férfi is. Feszés vágás érzékelteti párharcuk első szakaszát, a célpont – Mária – megközelítését, majd kizűsítésére kerül sor, mindketten a tóba zuhannak. A segítségért esdő asszony is a hullámok közé kerül. János a győztes: kimentí a feleségét. S egy újabb próbatétel kezdődik most. Mihály nem bír a habokkal, fuldoklik. János azonnal fölméri a helyzetet: ezek ketten valóban szeretik egymást, órá itt semmi szükség. Kimentí hát a másik férfit, akit aztán aggódva élesztget Mária. És János elengedi a csónak peremét, örökre eltűnik a megmentettek életéből. Idős Kovács, szemben a kamerával, second-kívágatban figyeli a vizet. Megbékül a Balaton, kél a nap, Mihály és Mária az erősödő fénytel szemben inganak a csónakon.

Ebben a filmben nincs a vallással, a Mária-kultusszal összefüggő kihívás, nincsen cselédromantika. Van persze más romantika, hamis idill és hamis feszültség. De – miként a *Tavaszi zápor* is meggyőzheti erről mai nézőjét – a filmes elbeszélés nagyszerű találatai is jellemzik ezt a mozidarabot. Pontosan vette észre Bisztray Gyula: „Rendezői pretenzióról” tanúskodik Fejős munkája, jó színészek játszanak benne.⁷⁷ Valóban: főként Páger bontakoztatja ki tehetségét: a selymás pillogó műártatlanság helyett a lélekrajz teljessége ragadja meg alakításában az *Ítélet a Balaton* szemlélőjét. Hasonló feladat majd csak az *Évfordulóban* (1936) adódik számára.

Mindent összevetve, Fejősnek ez az alkotása sem aratott közönségsikert, aminek oka Bisztray szerint „főleg a dráma meséjében keresendő”.⁷⁸ Ott, ahol magunk is kutakodtunk. Bisztray egy újabb vadjával – „túlzó naturalizmus” – nincs mit kezdenünk: stilizálás

jellemzi a filmet, meg – Páger jóvoltából – lélektani realizmus. Tán a *Tavaszi zápor* irodalmi alapanyaga folytán sütötte rá az újabb műre azt a bélyeget a kritikus. Stilizáló és lélektani realizmus: a kettő jól megfér együtt; a dramaturgiai hibák, a társadalomrajz pontatlan-ságai, a hamis folklór itt a kárhozzatandó mozzanatok. Ez utóbbi tehertételeket veszi észre a Magyar Kultúra névtelen kritikus, miként a tájfelvételek magas színvonalát is, a technika csaknem tökéletes voltát, a film ígéretes exportlehetőségeit.⁷⁹ Elutasítja mindezek ellenére csaknem magát a tárgyat is, mondván: a magyar nép józan; hjájával van a misztikáknak. A valóság elemeire kellene építeni a magyar mozgófényképen. Persze: „misztika” igenis található a magyar népben, de nem olyan, mint amelyet Mihály István, Fejős Pál elképzelték. Sajnálatos tehát végül is, hogy ilyen módon az *Ítélet a Balaton* jó időre halálos ítéletet mondott a magyar parasztfilmre, és e témában csak 1936-ban, a munkatársul Móricz Zsigondot szegődtető német Georg Höllering jelentkezett művészi igényű per-újraképzéssel (*Hortobágy*).

1932. október 1-jén már a francia gyártók elkedvetlenedéséről tudósít a Filmkultúra Heltai Jenő nyilatkozatai révén. Zokon vették a támadásokat, holott Bécs, Berlin hívja őket, és magyar vonatkozásban is vannak további elgondolások: a 111-es megfilmesítése stb.⁸⁰ Nem lehetett próféta Fejős a saját hazájában: csak megkésve, 1933 tavaszán, 1934 őszén láttak napvilágok olyan írások, amelyek szakmai elégtételt próbáltak szolgáltatni a jogos sérelemmel távozott rendezőnek, aki nálunk megbukott filmjeit Párizsban, Berlinben sikerre vitte,⁸¹ s aki – Komor András szerint – „az egyetlen magyar rendező, akinek itt készült filmjei szembehelezkedtek a konvenciókkal(,) és többet akartak, többet nyújtottak az átlagosságoknál.”⁸²

Ossóék (hazai igazgató: Rákosi Sándor) filmje volt *A repülő arany*, amelyet Censor egyszerűen „rossz”-nak minősített, Egyed Zoltán pedig, híres-hírhedt Reggeli levelében Székely István felelősségrevonásának alkalmaképp hasznosított, mondván: nem járhat a rendezőnek „örökre salvus conductus” a *Hypolit...*-ért.⁸³ A cson-

kán ránk maradt mozarab bűnügyi film kísérlete, Magyarország-ra plántált „Wild-West” mű, amely a katolikus filmgyártás esélyeit Berlinben latolgató Rodriguez André (később: Endre) számára egyelőre kudarcot jelez „csodálatos aranyrablók, gépfegyveres repülőgépekkel a Pilisvörösvár és a Solymár közötti békés vidékek felett, vagy a Vár csendes utcáin »feltűnés nélkül« végiglopódkodó revolveres gangsterekkel”.⁸⁴

Tény, hogy ilyen jellegű előzményekre kinematográfiánk alkotói nemigen támaszkodhattak. Hiába jó, izgalmas a film elején a vadászrepülők párharca, a zuhanás, a megsemmisülés ügyes, illúziót keltő bemutatása (a tüzet fogó domboldalon valamilyen textildarab röppen fölfelé) maga a történet nem eléggé izgalmas, nem importálja a Balaton mellé, Budapestre és környékekre a nyugati – pl: francia – detektívfilmek feszült hangulatát. A Budapest és Hegyeshalom között eltűnt aranszállító repülőgép roncsainak megtalálása helyett a kortárs nézőt alighanem jobban érdekelte a helyszínnek fölismerése, annál is inkább, mivel az aranytömbök kenyérbe sütésének csselfogását föltehetőleg előbb leplezte le, mint a magyar királyi államrendőrség mozivásznon hemzsegő nyomozói, nem beszélve az ifjú rendőri riporterről, Bálint Györgyről, akinek ehhez a megvilágosodáshoz egy éjszakai mulató bűvészműtatványa szükségeltetik.

Mínta a Magyar Légiforgalmi Rt. rendelte volna a filmet: büszkén szálldosó gépei itt a főszereplők, műtermi és valóságos felvételek szakszerű társításával sikerül maradéktalan illúziót kelteni a Pest-környék madártávlatából, a szárny huzalai mellől. Professzionális – keleti harcászati elemekkel dúsított – verekedések zajlanak, ügyelve az ablak előtti ellenfény hatásos lehetőségeire. Vetített háttér előtt gépkocsizik a film szerelmespárja, szól az autórádió, és Éva, a nyomozást vezető rendőrtanácsos leánya, valamint lovagja, az „Esti Hírek” már említett munkatársa, Gyuri, erre a zenekíséretre dalolnak: Kabos Gyula mint Kádár főszerkesztő: hol föltett, hol levett álbajusszal s más módon szórakoztatja el magát. Van itt színlelt sérülés, valóságos túszul ejtés, hamisítatlan apacstánc, és

végül győz a szerelem, győz a bűnüldöző igazság, és a francia aranyrablók rendőrkézzre kerülnek, valahol Pilisvörösvár térségében. Az elbeszélés mód – hatásos fahrtok, beállítások – jobb, mint maga a történet.

Filmgyártásunk külföldi meghatározottságú epizódjának eseménye volt a német UFA magyarországi közreműködésével, Heinz Hille rendezésében *A vén gazember* elkészítése Mikszáth Kálmán regénye nyomán. (Harsányi Zsolt átdolgozásában, 1924 tavaszán forgattak ilyen címmel némafilmet, amelynek talán legnagyobb szenzációja az volt, hogy Inokay bárót Tolnai Ákos festőművész alakította.)

A hangosfilm-változat munkálatait – 1932 őszén – élénk figyelemmel és vegyes érzelmekkel kísérte a (szak)sajtó. Szóvá tette, hogy „az utcáról” toboroz statisztériát az UFA, miközben az Országos Színész Egyesület, a filmszakma több szerveződése, a filmiskolák, a nyugdíjas színészek stb. hozzáértésük ellenére is számításon kívül maradnak. Gyűlést is tart a Fészekben a budapesti színészek szövetsége, több mint 100-an jelennek meg, sztrájkkal fenyegetőznek, megtiltván a magyar kollégák szereplését, ha az UFA nem változtat magatartásán.⁸⁵

Nemsokára pedig az a panasz tárgya, hogy Rózahegyi Kálmánnak 200-on felül a Nemzetiben eljátszott szerepét a filmváltozatban másra osztották. „Azt is halljuk – így a mozivilág –, hogy a Gellért-hullámfürdőben sok-sok meztelenséget és fürdőkosztümöt vettek fel a film részére(,) s *Bársony Rózi* folyton *táncol* a filmben.” Kész a következtetés: „Most úgy látszik (sic!) – UFA-ék modern milióbe *vetkőztették és vélkezttették* az elévülhetetlen szépségű Mikszáth-novellát.”⁸⁶ Majd arról értesülünk, hogy novemberben Horthy Miklós és felesége jelen voltak a film (egyik) műtermi felvételén.⁸⁷ Közben az UFA berlini dramaturgjának, a temesvári magyar eredetű Pressburger Imrének a forgatókönyvéből (előző munkái: *Abschied*, *Der Eckel* stb.)⁸⁸ jelenik meg részlet ezzel az alcímmel: „*A német rendező bemutatja a magyar fővárost a világnak*”. Érdekesség,

hogy a műszavak magyarul hangoznak itt (közelfelvétel, félközelen, teljes felvétel).⁸⁹

1932 karácsonyán *A vén gazember* forgatásának minden kortárs mozgófényképünkénél teljesebb dokumentációja lát napvilágot. 591 000 pengőbe került a produkció (amiből – háborog a beszámoló – a mozilapok számára egyetlen fillér sem jutott, s a szerkesztőségeket sem hívták meg a bemutatóra). 28 napig készültek a felvételek a Hunniában, s ehhez még 48 nap külső forgatás járult, 62 napig laborálták az anyagot. 31 magánszereplő, 2300 statiszta játszott a filmen, 210 zenész működött közre. A legnagyobb színészgázi 300 pengő/nap volt, a legkisebb 8 pengő. 176 ezer a főlhasznált pozitív, 92 000 a negatív anyag méterszáma. 220 jelmez került a felvevőgép elé, valamint jó néhány saját ruha; 32 000 pengő volt az áramfogyasztás költsége, a díszleteké pedig 87 600 pengő.⁹⁰ – Elképzelhetetlenül bőséges pénzügyi s más feltételekre vallanak ezek az adatok, az általában két hét alatt, 100 000 pengőből összecsapott magyar átlagprodukciókhoz viszonyítva.

A Mozivilág korábban idézett vélekedése már előrevetítette az időszerűsített feldolgozás gondolatát. Ez csaknem általános gyakorlattá vált a harmincas évek magyar filmgyártásában. Egyrészt: olcsóbb volt a történetet a mába helyezni (kevesebb épített külső helyszínnel, korhű jelmezzel stb. kellett számolni), jobban értette a közönség az aktualizált megközelítést: másrészt elvi okok szóltak mellette. A dzsentrihagyomány vállalása (bár valamelyest szelídebb, a morál legfőbb követelményeihez hozzáigazított változatban), a nemesi Magyarország úri Magyarországgá válásának illetően megmutatása egybeesett az uralkodó ideológiával, a hivatalos propaganda alapeszményével.

De akár a hűséges megfilmesítést vesszük, akár a műgondra nem sokat adó modernizálást: *A vén gazember* időszerű téma volt a harmincas évek elején. Mégpedig abban az értelemben, ahogyan Szekfű Gyula nyúlt vissza (általunk már bővebben idézett tanulmányában) a múlt század nyolcvanas éveire, az akkortájt zajló nemzedékváltáshoz. Hiszen maga Mikszáth írta Inokay báróról: „A

negyvenes (1840-es – K. Zs.) évek pózoló nemzedékéhez tartozott, mely egy fenséges színjátékot játszott el Európa előtt, – maga dolgozván ön maga ellen (Széchenyit utánozva – K. Zs.), fölszabadítván jobbágyait, levetette bíbor palástját, eleresztette szolgáit, mintha mondaná: »Nem akarok úr lenni többé«, csapra eresztette a zsírt, hadd folyjon el. Ez a nemzedék annyi ideig hányattatott a színpadon, hogy a való életről és annak követelményeiről megfeledkezett, pedig hár élni mégiscsak kell, ingyen senki sem ad semmit, a varga sem varr csizmát, a szjgyártó nem ad lószerszámot. E fényes föllobbanások sem lehetnek állandók se egy ember, se egy nemzet életében. A realizmus és az idealizmus kell, hogy fölváltsák egymást, mint az éjt a nap és viszont. Mert akár az egyiket viszi túlságra, akár a másikat, elpusztul bele.”⁹¹ Ez a nemzedéki szemlélet, magatartásminta a Széchenyi szellemi leszármazását nyomon követő Szekfű Gyulánál így jelent meg: „Eltekintve (...) a mozgalom vezetőitől, kik első kézből és teoretikusan vették át a liberalizmus eszmei tartalmát, a szélesebb körökben lejátszódó liberális küzdelemben (tehát az Inokayak szférájában – K. Zs.) érzelmeket és szenvedélyeket kell keresnünk, ha a dolgok mélyére akarunk hatolni.”⁹² Igen: a Szekfű által megfigyelt „uralkodó divat, liberális közhangulat”⁹³ határozza meg a valóságos minták nyomán költött regényhőst, Inokayt is, aki voltaképp a Szekfűnél megrajzolt „tiszai magyar” példány.⁹⁴

Az időszzerűség további mozzanata lehet Mikszáth regényében az a gondolatmenet, ahogyan a portyázó oligarchák továbbéléséről, a rablás mindenkori módjáról mint a társadalom tisztító mechanizmusáról elmélkedik az író: mindarról, ami a fejlettebb szintű kapitalizmus védekező reflexeit mozgósítja, a progresszió akart-akaratlan motorjaként. „Csak a forma változott – olvassuk a regényben –, maguk az oligarchák megvannak. A világ haladása mindössze egy kis optikai csalódás.”⁹⁵ – Ez a csipetnyi cinizmus tökéletesen illett a gazdasági világválságból kibotorkálni próbáló Magyarországhoz, a harmincas évek elejéhez.

1904-ben, a Vasárnapi Újság hasábjain jelent meg először A vén

gazember, folytatásokban. 1924. január 11-én mutatta be Harsányi Zsolt átdolgozásában a Nemzeti Színház (ezen az előadásokon a későbbi hangosfilm-változat címszereplője, Sugár Károly még csupán partikuláris feladatot kapott: Princz orvos megjelenítője volt).⁹⁶

Heinz Hille mozgófényképe nem óhajt történetfilozófiai összeköttetést teremteni Mikszáth regényének bemutatott időszakával s a jelen között. Kellemes szórakozás és propaganda: semmi más szempont nem vezette A vén gazember filmváltozatának elkészítésekor. Azonosító exteriőrököt ad Magyarországról: kukoricacsuhé közelképe, áttűnés, mezei munka, lendül a felvevőgép, ökrösszekeret látunk, birkanyáját, tehéncordát, ménest, falusi portát, nemesi fészket. Hogy azután nehézkes párbeszédben mesélje el két férfi: kikről is, miről is van szó? A különc öreg, a címszereplő Borly Gáspár vidéki kutyaszanatóriuma is föltehetőleg azért került a mozivászonra, hogy bájos kutyakalanddal folytatódhassék a film a bécsi országúton.

Budapest panorámáját szemlélhetjük később, áttűnés révén olvadnak egymásba a látványelemek. Az Ausztriából anyjával és nagynénjével hazakocsikázó Inokay Mária (Bársony Rózsi; kiejtése csak a nyílt e hangot favorizálja) a Gellért-fürdőbe látogat. Eddig csak énekelt, most szteptáncot is bemutat. Fürdőruhás úri nép szórakozik. S fölbukkan itt Draskóczy tábornok (a jeles basszista, Venczell Béla személyesíti meg), hogy hősnőink a Ludovika gyakorlóterének díszemlényéről szemlélhessék a katonai parádét, főként annak bajnokát, a Mária szívét megdobogtató gyermekkori ismerőst, Borly Lászlót (Ilosvay Gusztáv) is láttassa a sportriportok avatott operatőre, Somkúti (Sovisráth) István. Lóra és kerékpárra, tornaszerre termett a magyar – sugallja a kép.

A tábornok nagy beszédet mond, alatta a Himnusz zeng, a magyar föld tárja föl szépségeit – röggökig részletezve – a mozivászonon. Rónák, legelők után a Hősök tere, a Vár, a királyi palota. Fölvoznak a gyakorlók s a díszelgők a Rákóczi-induló muzsikájára. (Látni való: a film kedvéért valódi katonai bemutatót rendeztek,

avagy a filmesek csatlakoztak egy amúgy is tervbe vett manőverhez.) Balassa gróf (a németországi sztár, Bársony Rózsi mellett ő is kedvelt movizsínész Berlinben: Halmay Tibor) némiképp IV. Károlyra emlékeztet a bajuszkájával, dobsapkájával; ő mint Borly potenciális vetélytársa kerül itt a bárólány, Mária szeme elé, Laci barátjaként egyszersmind. Egy telefonálásból kiderül: Magyarországon Meteorológiai Intézet működik, s máris a Margitsziget pompázatoságaiban gyönyörködhetünk. Katonanóta (a bátor külviszonyulást kifejező „cseh bogár” kezdetű), katonashow (jobbra-balra szalutáló hadfiak) jelzi – egyébként gördülékenyen, látványosan – a német filmoperett közkedvelt hatásmechanizmusát.

Tagadhatatlan, hogy mindeközben – hiszen a regény anyagától nem lehetett teljesen elszakadni – egy történelmi kiegészítés érlelődik a mozivásznon (visszatérő témája lesz ez a harmincas évek magyar filmjének a legkülönfélébb szinteken: *Címzett ismeretlen*, *Az új földesúr*, *Viki* stb.). A Borly Gáspár-féle nemesember józan, rideg gazdálkodói becsületessége békül össze az Inokay báró mának élő, felelőtlen, de megbocsátani való mentalitásával. S még egy liberális jó mondat is elhangzik e folyamat során úr és kasznárja párbeszédében, amikor Inokay (Táray Ferenc) megint csak pénzért ostromolja a „vén gazember”-t: „ – Hát ilyenkor tűnik ki, hogy mégis kevés a zsidó!” Tehát a süllyedő ősi birtok megmentéséhez nélkülözhetetlen a zsidó pénzember hozzáértése, aggályoskodó szűkmarkúsága.

Bonyodalmak és félreértések után Borlynak és Inokaynak egyaránt van mit megbocsátani a másik viselkedésében: Inokaynak azért, mert a kasznár még a hűtlen kezelés, lopás vádját is vállalta, hogy a családi örökség maradékát átmentse a jövőbe, Borlynak meg amiatt, hogy a báró szüntelenül fölélte a gazdaság megtermelt javait. Laci és Mária házassága pecsételi meg ezt a béketötést. Végül a Szózat emeli egekbe a reménykedő tekintetet, s a Himnusz motívuma is belevegyül a zene anyagába. Leplezetlenül irredenta hangulat járja át *A vén gazember* záró képeit. Valami olyasmi fejeződik ki, amit Mikszáth a königgrätzi vereség utáni korszakról így

regisztrál: „Mozogni kezdenek már a rögök is. Nagy dolog ez, amikor egy egész nemzet reménykedik, vár valamit. Nem is tudja, mit. Csodákat.”⁹⁷ Gömbös reformjainak, Nemzeti Munkatervének megvalósulását?

A politikai üzenetre hivatalból érzékeny Villani báró megértő és türelmes *A vén gazemberrel* kapcsolatban: „talán nem teljesen sikerült, kísérlet a magyar irodalom egyik remekének megfilmesítésére.”⁹⁸ Hitelesebb, amit a Mikszáth-szakértő Bisztray Gyula ír e – szerinte – „baedeker-film”-mel kapcsolatban. Illusztratív jelleget kifogásol, a szavakhoz rendeli Hille a képet. Ez az „ócska rendezési mód” az Uránia Tudományos Színház (a magyar kinematográfia) hőskorát idézi benne.⁹⁹ Korfestő a Magyar Kultúra jót és rosszat kiegyenlítő bírálata. Elismeréssel adózik a „témabánya” Mikszáthnak, majd a *Magyar rapszódia* óta legjobb filmként értékeli: technikáját, művészi gondosságát. Tartalmi-szakmai észrevétele, hogy ez a film a „bonvivánnak és amorozónak speciálisan magyar és reális alakját” teremti meg. Szépek a Dunántúl bemutatott tájai. Az már a jelen idejű rezonancia kifejeződése, hogy a névtelen kritikus szerint nehéz jó néven venni a filmbeli mulatozásokat – de hát így folyik ez nálunk, és a tönkremenő arisztokrata bemutatása sem légből kapott, hanem „szomorúan aktuális”. Úgy véli a szerző: „egy nemzedék fáradságát” örökíti meg a film, s azokat a gyengeségeket ábrázolja, amelyek egyéni gyarlóságokból összegeződnek.¹⁰⁰

Néhány más produkcióról is említést tehetnénk – bár nem maradt belőlük hozzáférhető mozgókép-anyag. Így a *Filléres gyorsról*, mely filmszkeccs volt, s 1932 nyarán „csak 1-2 nagyobb filmszínházban futott”. Gaál Béla rendezte, operatőre Somkúti volt, s a hangos változat a New York-i Sugár Brothers tőkéjével készült az USA és az utódállamok magyar közönsége számára. Kun Magda, Csikós Rózsi, Sziklai József, Radó Sándor játszott benne. Albert Samek pénzen indult el 1933 elején a *Beszállás* című mozgófénykép gyártása. Kabos helyére Szőke Szakáll főszereplésére számítottak itt; a német változathoz is őt szemelték ki.¹⁰¹

Filmtörténetünknek ez az időszaka még 1936-ban is erre a ja-

vaslatra készítette Villani Lajost: „Tekintsük (...) magyar filmeknek azokat is, amelyek idegen tőkével, idegen nyelven, de itt készültek. Hisz magyar műteremben, magyar munkával állították elő, legtöbbszörre magyar színészek szerepelnek bennük(,) és tárgyukörük is magyar.”¹⁰²

Ismerős állásfoglalás-típus ez még a húszas évek folyamatosan vergődő magyar némafilmjének időszakából.

(Folytatjuk)

Jegyzetek

A MAGYAR FILM IS MEGSZÓLAL

1. Lenkei Zsigmond: Ez Amerika! A Magyar Filmkurír kiadása. Budapest 1929. 159. old. – Minderről I. bővebben: Kőhádi Zsolt Tovamozduló ember tovamozduló világban című munkájának utolsó fejezetét. Magyar Filmintézet, Budapest 1996.
2. Magyarország, 1929. jún. 4., 6. old. XXXVI. évf. 123. szám, Pesti Napló, 1929. jún. 5., 9. old. 80. évf. 124. szám, Pesti Napló, 1929. jún. 8., 11. old. 80. évf. 127. szám.
3. Pesti Napló, 1929. szept. 24., 12. old. 80. évf. 218. szám.
4. Barabás Lóránd: A pesti mozi regénye. Pesti Napló, 1935. aug. 11., 15. old. 86. évf. 182. szám.
5. Somfay Margit: Film. Élet, 1934. dec. 23., 894. old. XXV. évf. 51. szám, Bisztray Gyula: A magyar hangosfilm problémája. Magyar Szemle 1933., 368. old. VII. évf. 68. szám.
6. Pesti Napló, 1930. jún. 12., 14. old. 81. évf. 131. szám, Magyarország, 1930. jún. 13., 9. old. XXXVII. évf. 132. szám.
7. Filmkultúra, 1931. júl. 1., 1-3. old. IV. évf. 7-8. szám.
8. Filmkultúra, 1933. jan. 1., 12. old. VI. évf. 1. szám.
9. Uo., 4. old.
10. Bisztray Gyula: A magyar hangosfilm problémája. I. h. 366. old.
11. Keretes, névtelen szerkesztőségi cikk a Korunk Szavában, Vigyázat! Magyar film! címmel. 1932. ápr. 1., 13. old. II. évf. 7. szám.
12. Censor: A filmgyártás nívója 1932-1933. évben. Élet, 1933. szept. 3., 306. old. XXIV. évf. 18. szám.
13. Film-Szemle. Magyar Kultúra, 1932. I. 279. old., 19. évf. (38. kötet)
14. Tóth Dénes: a hangosfilm művészi problémái. Magyar Szemle, 1930. 34. szám. 182-183. old. IV. évf.
15. Bibó István: A Magyar demokrácia mérlege (1946.). Kötetben: Demokratikus Magyarország. Válogatás Bibó István tanulmányaiból. 136-137. old. Magvető Könyvkiadó, Budapest (1994)

16. Szekfű Gyula: Három nemzedék és ami utána következik. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda (Budapest, 1934.), 402. old.
17. Magyar Irodalmi Lexikon. Második kötet. Főszerk.: Benedek Marcell. Akadémiai Kiadó, Budapest 965. 438. old.
18. Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Korunk kritikája 1918–1933. Káldor Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1934. 28., 42. old., Szekfű Gyula: I. m., 403. old.
19. Papp Jenő: I. m., 37. old.
20. Szekfű Gyula: I. m., 400. old. Papp Jenő: I. m., 198. old.
21. Szekfű Gyula: I. m., 404. old., Papp Jenő: I. m., 58. old, korábban is
22. Papp Jenő: I. m., 72–73. old., Szekfű folyamatról: 405, 406, 408, 413. old.
23. Papp Jenő: I. m., 64–65. old.
24. Uo., 28, 29., Szekfű Gyula: I. m., 416. old.
25. Szekfű Gyula: I. m., 417–420. old.
26. Uo., 421. old.
27. Uo., 420–426. old.
28. Uo., 467–469. old.
29. Uo., 469. old.
30. Uo., 471. old.
31. Papp Jenő: I. m., 108–109. old.
32. Uo., 30. old.
33. Uo., 49. old.
34. Uo., 58–59. old.
35. Uo., 61. 62. old.
36. Szekfű Gyula: I. m., 415. old.
37. Uo., 447–451. old.
38. Papp Jenő: I. m., 38. old.
39. Szekfű Gyula: I. m., 437–442. old.
40. Uo., 473. old.
41. Uo., 486–490. old.
42. Uo., 388–391. old.
43. Uo., 490–499. old.
44. Uo., 451–455. old.
45. Papp Jenő: I. m., 156. old.
46. Uo., 50. old.
47. Uo., 186. old.
48. Uo., 189–190. old.
49. Uo., 190–192. old.
50. Uo., 183–184. old.
51. Uo., 191. old.

MAGYAR FILM – KÜLFÖLDI RECEPT SZERINT

1. Torma Domokos: A magyar filmgyártás problémái. Filmkultúra, 1929. márc. 1., 4–5. old. II. évf. 3. szám.
2. Lázár Lajos dr.: A filgyártási kampány előkészítése. Filmkultúra, 1929. márc. 1. II. évf. 3. szám.
3. Siklós Ferenc: En Garde avant-garde! Filmkultúra, 1929. ápr. 1., 4–6. old. II. évf. 4. szám.

4. Moholy-Nagy László: A film új lehetőségei (Fekete, fehér és szürke filmjáték). Munka, 1932. jún., 685–687. old. IV. évf. 24. szám.
5. Dr. Bingert János: Magyarország és a hangosfilmgyártás. Filmkultúra, 1930. febr. 1., 1–2. old. III. évf. 2. szám.
6. Mihály Dénes: Kiút a hangosfilm útvesztőjéből. Filmkultúra, 1930. febr. 1., 5–6. old. III. évf. 2. szám.
7. Dr. Pogány Frigyes: Szabadforgalom vagy állami beavatkozás a magyar kinematográfiába? Filmkultúra, 1930. márc. 1., 1–2. old. III. évf. 3. szám.
8. Dr. Pogány Frigyes: Magyarország és az idegennyelvű filmek elleni akció. Filmkultúra, 1930. okt. 1., 1–2. old. III. évf. 10. szám.
9. Beregi Oszkár: A színház, a film és a magyar filmgyártás. Uo., 3. old.
10. Castiglione Henrik: Az idegennyelvű filmvállalatok problémája – A megoldás útja – Filmkultúra, 1930. szept. 1., 3–4. old. III. évf. 9. szám., Uő.: Filmkultúra, 1934. febr. 1., 23. old. VII. évf. 2. szám.
11. A magyar filmgyártás újjászületése: A Hunnia-Filmgyár megnyitása. Film és Művelődés, 1931. máj-jún., 37–38. old. 6. évf. 5–6. szám.
12. Kertész Mihály: A magyar film jövőjét a hangosfilm alapozza meg. Filmkultúra, 1931. szept. 1., 1–2. old. IV. évf. 9. szám. Tóth Dénes: A magyar hangosfilm művészi problémái. I.h., 183. old.
13. Gyárfás Gyula: A három éves magyar hangosfilm mérlege. Filmkultúra, 1932. jan. 1., 1–2. old. V. évf. 1. szám.
14. Kenéz Béla kereskedelemügyi miniszter látogatása a Telefongyárban. Mozivilág, 1932. jan. 24., 4. old. XXI. évf. 4. szám.
15. Uo., 1932. márc. 6., 4. old. XXI. évf. 10. szám, 1932. márc. 20., 2. old. XXI. évf. 11–12. szám.
16. Filmkultúra, 1932. máj. 1., 11. old. V. évf. 5. szám.
17. Mozivilág, 1932. okt. 27., 1. old. XXI. (XXVI.) évf. 42–43. szám.
18. Bódy János (összeállító): A moziművészet rendszere és a művelődés alapelvei. A szerző kiadása, Kispeszt 1929.
19. Fehér Gyula: A filmjátékszás művészete: Az országos Színészegyesület iskolája számára. Löblovitz kiadása, Budapest, 1924, uő.: A filmjátékszás művészetének kézikönyve, Stúdió Könyvkiadó, Budapest, 1942.
20. Filmkultúra, 1932. jún. 1., V. évf. 6. szám.
21. Gaál Béla: A magyar filmgyártás elintézetlen problémái. Filmkultúra, 1932. ápr. 1., 3. old. V. évf. 4. szám.
22. Filmkultúra, 1932. máj. 1., 1–2. old. V. évf. 5. szám.
23. Uo., 1932. júl–aug., 1. old. V. évf. 7–8. szám, 1932. nov. 1., 1. old. V. évf. 11. szám.
24. Uo., 132. okt. 1., 8–9. old. V. évf. 10. szám.
25. Pesti Napló, 1932. dec. 31., 15. old. 83. évf. 294. szám.
26. Délibáb, 1933. aug. 12. VII. évf. 33. szám.
27. Pesti Mozi, 1932. dec. 24., 2–3. old. I. évf. 4. szám.
28. Balogh Béla: A hangosfilm új művészi és gazdasági törekvései. Filmkultúra, 1933. jan. 1., 5–6., old. VI. évf. 1. szám.
29. Megszűnt az úpepesti bojkott. Mozivilág, 1932. okt. 27., 1. old. XXI. (26.) évf. 42–43. szám.
30. Horovitz Mihály: A filmipar és filmkereskedelem vigasztalan helyzete. Filmkultúra, 1933. jan. 1., 2. old. VI. évf. 1. szám.

31. Uo., 1. old.
32. Magyarország történeti kronológiája III. 1848–1944. Főszerk.: Benda Kálmán. Második, javított kiadás. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983. 923. old.
33. Dr. Palágyi Róbert: A filmszerzői jog mai állása. Filmkultúra, 1933. jan. 1., 7. old. VI. évf. 1. szám.
34. Gró Lajos: A film szelleme – Balázs Béla könyve. Nyugat, 1931. II. 52. old.
35. Bálint György: Az orosz filmművészet – Gró Lajos könyve. Nyugat, 1932. II. 347. old.
36. Gró Lajos: Az orosz filmművészet. Munka kiadása, Budapest, 1931. 7. old.
37. Uo., 13. old.
38. Uo., 14. old.
39. Uo., 15. old.
40. Uo., 37. old.
41. Uo., 38. old.
42. Uo., 45. old.
43. Uo., 46. old.
44. Uo., 47–48. old.
45. Móricz Virág: Két arckép. Nyugat, 1931. I. 560. old.
46. Németh Antal: A francia film reneszánsza. A Napkelet, 1931., 1059. old. 9. évf., Censor: A filmgyártás névója 1932–1933. évf. I. h., Komor András: Mi újat hoz a film: A Tükör, 1933. nov., 66. old. I. évf. 1. szám.
47. N. A. (= Németh Antal): Gondolatok a mozgósínházról... A Napkelet, 1933., 394. old. 11. évf.
48. Németh Antal: A francia film reneszánsza. I.h.
49. Uo.
50. Uo., 1060. old.
51. Balla Borisz: Világok a vásznon. Magyar Kultúra, 1933. I. 113. old. 20. évf.
52. Censor: A filmgyártás névója 1932–1933. évben. I.h., 305. old., Balla Borisz: Világok a vásznon. I.h., 114. old.
53. Gosztonyi Ádám: A szcenárium gyár. Nyugat, 1932. II. 510. old.
54. Az amerikai filmről – Nyugat konferencia. Nyugat, 1932. II. 583. old.
55. Uo., 588. old.
56. Pesti Napló, 1929. márc. 10., 20. old. 80. évf. 58. szám.
57. Heltai Jenő: A francia produkció évi mérlege. Filmkultúra, 1932. okt. 1., 1. old. V. évf. 10. szám.
58. Filmkönyvek – Tavasz zápor. Felelős szerk. és kiadó: Váczi Dezső. 3. old.
59. Filmkultúra, 1932, ápr. 1. V. évf. 4. szám.
60. Vigyázat! Magyar Film! I.h.
61. Villani Lajos: A magyar film öt esztendeje: A Napkelet, 1936., 160. old. 14. évf.
62. Tavasz Zápor – Fejős Pál magyar hangosfilmje a Rádusban – Osso – Film. Mozivilág, 1932. nov. 13., 2. old. XXI. (XXVI.) évf. 44–45. szám.
63. Filmkönyvek – Tavasz zápor. I. m., 7. old.
64. Uo., 14. old.
65. Uo., 24. old.
66. Uo., 28. old.

67. Villani Lajos: A magyar film öt esztendeje. I. h., 159-160. old.
68. Az amerikai filmről – Nyugat-konferencia. I. h., 588. old.
69. Censor: A filmgyártás névója 1932-1933. évben. I. h., 306. old.
70. Magyar Kultúra, 1932. II. 437-438. old. 19. évf. (39. kötet)
71. Mozivilág, 1932. aug. 28., 3. old. XXI. évf. 33-34. szám.
72. Filmkultúra, 1932. okt. 1., 7. old. V. évf. 10. szám.
73. Uo., 1933. jan. 1., 14. old. VI. évf. 1. szám.
74. Vö.: Mindig az a perc... Válogatás Mihály István műveiből. Vál.: Merklek András. Budapest 1994. 10. old.
75. Uo., 247. old.
76. Uo., 246. old.
77. Bisztray Gyula: A magyar hangosfilm problémája. I. h., 367. old.
78. Uo.
79. Magyar Kultúra, 1933. I. 274. old. 20. évf.
80. Heltai Jenő: A francia produkció évi mérlege. I. h.
81. Délibáb, 1933. máj. 6., 71. old. VII. évf. 19. szám.
82. Komor András: Magyar Filmek. A Tükör, 1934. szept., 68. old. II. évf. 9. szám.
83. Censor: A filmgyártás névója 1932-1933. évben. I. h., 306. old., A reggel, 1932. dec. 12., 17. old. XI. évf. 50. szám.
84. Rodriguez André: Nincs katolikus filmgyártás. Korunk Szava, 1933. febr. 1., 46. old. III. évf. 3. szám.
85. Ez mégsem járja... Mozivilág, 1932. okt. 2., 5. old. XXI. (XXVI.) évf. 38-39. szám.
86. Uo., 1932. nov. 27., 4. old. XXI. (XXVI.) évf. 46-47. szám.
87. Filmkultúra, 1932. dec. 1., 5. old. V. évf. 12. szám.
88. Uo., 1932. okt. 1., 9. old. V. évf. 10. szám.
89. Pesti Mozi, 1932. dec. 24., 4-5. old. I. évf. 4. szám.
90. Mibe kerül egy hangosfilm készítése? Mozivilág, 1932. dec. 25., 2. old. XXI. (XXVI.) évf. 51-52. szám.
91. Mikszáth Kálmán: A vén gazember. Mikszáth Kálmán összes művei 17. Szerk.: Bisztray Gyula, Király István, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1959. 132. old.
92. Szekfű Gyula: Három nemzedék és ami utána következik. I. m., 100. old.
93. Uo., 102. old.
94. Uo., 137. old.
95. Mikszáth Kálmán: A vén gazember. I. m., 9. old.
96. Uo., a regényhez fűzött jegyzetanyagban: 197. old.
97. Uo., 69. old.
98. Villani Lajos: A magyar film öt esztendeje. I. h., 160. old.
99. Bisztray Gyula: A magyar hangosfilm problémája. I. h., 369. old.
100. Magyar Kultúra, 1933. I. 34. old. 20. évf.
101. Filmkultúra, 1933. jan. 1., 14. old. VI. évf. 1. szám.
102. Villani Lajos: A magyar film öt esztendeje. I. h., 159. old.

A két „Lila ákác”

Beszélgetés Székely István filmrendezővel

EGY INTERJÚ MARGÓJÁRA

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum egyik fontos feladata a magyar játékfilm történetének kutatása. A kutatás elsődleges célja természetesen a filmművészet haladó hagyományainak feltárása és értékelése, de egyáltalán nem érdektelenek azok a gyártási, technikai, szervezési, pénzügyi stb. feltételek, amelyek között ezek a filmalkotások létrejöttek.

A filmgyártásnak, mint rendkívül összetett ipari-szolgáltató tevékenységnek közgazdasági vonatkozásai mindeddig sajnos kissé háttérbe szorultak, pedig ezeknek magára a filmművészetre gyakorolt hatása mindenkor szükségképpen és vitathatatlan.

A magyar játékfilmgyártás az 1948. évi államosítást megelőző korszakára vonatkozó filmgazdaságtörténeti kutatás alapját képező írásos dokumentumok – a Hunnia és a Magyar Filmiroda részvénytársaságok gyártási feljegyzései, jegyzőkönyvek, szerződések, mérlegek, levelezések stb. – mellett nagyjelentőségűek a kevés számú, gyártási vonatkozásokat is tartalmazó korabeli publikációk, illetve a filmvilág egykori prominens képviselőinek „visszaemlékezései”. Mindezek az eredeti dokumentumok összefüggéseinek, hátterének megvilágításával hozzásegítenek a magyar hangosfilmgyártás kezdeti szakaszának teljesebb megismeréséhez.

Ha valaki, hát Székely István, az Amerikában élő, ma is rendkívül aktív filmrendező egyike a leghivatottabbaknak azok közül, akik az akkori idők magyar filmgyártásánál kialakult képet a legjobban kiegészíthetik. (*)

Székely Istvánt, a magyar mozik műsorán már „ötödik évtizede” sikerrel futó „Hyppolit a lakáj” és számtalan társának alkotóját, a magyar filmtörténet művelőinek, de a mozilátogatók nagy tömegének sem kell közelebbről bemutatni. Életrajzát, filmjeit az *Új Filmlexikon* részletesen tárgyalja. Filmrendezői pályafutását 1929-ben Berlinben kezdte, majd rendkívül termékeny – 7 év alatt 24 játékfilm – magyarországi alkotó évek után a második világháború kitörését megelőzően távozott az Egyesült Államokba, ahol azóta is mint rendező működik.

Alkotó tevékenységét egyébként az *Új Filmlexikon* összefoglalóan így jellemzi: „A harmincas évek legrutinosabb, sok tekintetben a legtöbb szakmai tudással rendelkező hazai alkotója. Jó ismerője a közönségízlésnek, de a lehetőségekhez képest igényesebb témákat keres vagy legalábbis nem szokványos beállításokat alkalmaz.”¹

A beszélgetésre az adott alkalmat, hogy Székely István a Budapest Játékfilmstúdió Vállalat igazgatójának, Nemeskürty Istvánnak felkérésére 1972 évre elvállalta az általa már 1934-ben elkészített „Lila akác” filmre vitelét. Amikor a film közeli forgatásáról értesültem, nyomban felvetődött bennem ennek a beszélgetésnek gondolata. Székely István ugyanis nemcsak a harmincas évek legtöbbet foglalkoztatott magyar filmrendezője, hanem egyúttal olyan filmművész is, aki közvetlen személyes tapasztalatain keresztül tudja összehasonlítani egyrészt a magyar hangosfilm hőskorának gyártásszervezési, technikai felkészültségét a korabeli európai filmgyártással, másrészt a második „Lila akác” gyártási tapasztalatain keresztül le tudja mérni az azóta megtett utat.

A beszélgetésre a film utómunkálatainak sűrűjében, 1972. október hó 31-én az Intercontinentál Szállóban került sor. Hálás köszönettel tartozom elsősorban az „örökifjú” illusztris rendezőnek, hogy rendkívül szoros budapesti programja ellenére lehetőséget adott a beszélgetésre, valamint a film gyártásvezetőjének, Falus Györgynek és a „hangstábnak” az interjú megszervezésében, illetve magnóra való rögzítésében nyújtott sok segítségért.

„Riporteri” feladatra vállalkozni annak, akinek ebben nincs gya-

korlata, még akkor sem könnyű, ha a téma nem ilyen szerteágazó, mint jelen esetben. A beszélgetés tematikájának kialakításánál – éppen a részleteket az emlékezetben elmosó, viszonylag nagy időbeli távolság miatt is – a kevés téma „mélyebb” megtárgyalása helyett, inkább a filmkészítés mikéntjét a filmötlettől az elkészült standardig felölelő, így viszont szükségképpen csak vázlatos kép nyérése lebegett szemem előtt.

Szerencsémre olyan interjú-alanyra leltem, aki a nehéz „riporteri” feladatot kedélyes közvetlenséggel lényegesen megkönnyítette.

A beszélgetés első részében igyekszem minél többet megtudni arról, hogyan indult annak idején egy játékfilm. A rendezőnek milyen szerepe volt a témaválasztásban, a forgatócsoport, illetve a szereplőgárda kialakításában stb.

Milyen volt akkor a stábok összetétele, honorálása? Egyes közkedvelt színművészek filmsikerei hogyan hatottak vissza a gázsijuk alakulására.

Hogyan alakult a film átlagos gyártásátfutási ideje? Milyen volt a technikai felkészültség, a magyar filmek kiállítása – díszlet, ruha, kellék stb. – a korabeli európai színvonalhoz viszonyítva? A filmek alkotóművészei és általában a produkciós dolgozók hogyan sajtóíthatták el a szakma ezernyi fortélyát, hogyan nevelődött a filmes utánpótlás?

A beszélgetés során sok, eddig ismeretlen, többnyire személyes vonatkozású, mégis az egész magyar filmtörténet szempontjából nagyfontosságú téma került szóba, amelyek közül talán elég itt kiemelnem a korabeli magyar filmek magas technikai színvonalát. Érdemes odafigyelni arra, hogy a kontinensen először Székely István alkalmazott a forgatásnál *kránt* (darut), illetve háttérvetítést, vagy hogy a Budapesten csak német verzióban készített „Bál a Savoyban” díszletei, Eiben István egykori kitűnő operatőrünknek fekete-fehér filmen fehér háttérrel készült –, akkoriban egyedülálló operatőri bravurnak számító képei akár egy mai amerikai produkciónak sem válnának szégyenére.

A második „Lila akác” gyártási körülményei, pontosabban a két „Lila akác” gyártásának összehasonlítása volt beszélgetésünk második részének témája.

Azt hiszem kevés rendezője van a világnak, aki túl a hetvenen – mellesleg szikár alakja, egyenes tartása, friss, eleven beszédmodora, rendkívüli munkabírása egyaránt legfeljebb ha hatvan évet sejtet – ilyen feladatra vállalkozna, 38 év után újra vászonra vinni azt a témát, mellyel egyik fiatalkori sikerét aratta.

Székely István ugyan annak idején megtanult kevés pénzből filmet csinálni, azonban azóta hosszú évtizedeken át az Amerikai Egyesült Államokban, Hollywoodban, a kapitalista filmvilág centrumában filmezett. Székely egyúttal az első olyan külföldi állampolgárságú rendező, aki a felszabadulást követően magyar játékfilmet rendezett. Ilyen értelemben a nyilatkozat második részének ugyancsak megvan a létjogosultsága.

Ha érdekesek a filmgazdaságtörténet kutatójának a harmincas évek magyar játékfilmjeinek gyártási körülményeivel kapcsolatban a beszélgetés során elhangzottak, nem kevésbé figyelmet keltőek lehetnek a ma filmese számára azok a reflexiók, amelyeket a hosszú idő óta más társadalmi rendszerben, más gyártási körülmények közötti alkotáshoz szokott művészen színészegyeztetési nehézségeink, prémiumrendszerünk egyes problémái kiváltottak.

Amikor az interjút elterveztem, az volt az elgondolásom, hogy a magyar játékfilm gyártásszervezésének és finanszírozásának történetét feldolgozó tanulmányomnál fogom a hallottakat hasznosítani. Erre azonban egyéb okokból nem került sor.

A magnószalag konzerválta a beszélgetést, most kb. másfél évvel a felvétel után ismételt lehallgatásokon keresztül igyekeztem azt lehetőség szerint hűen visszaadni. Úgy gondoltam, mindenfajta „kozmetikázás” a szövegen, a kifejezések megváltoztatása stilizálása vagy éppen az esetleges kisebb ellentmondások kiigazítása csökkentené az interjú hitelét. Így például az olvasónak is nyilván feltűnik, hogy Székely István, amikor először beszél az 1934-ben készített „Lila akác”-ról, azt mondja: „Éjjel-nappal dolgoztunk,

fiatalok voltunk és lelkesek, senki sem akart aludni menni...” majd ugyanerről később: „Ma sem tudom, hogyan tudtuk megcsinálni – ti. 6 nap alatt forgatták le – mert mindenki halálfáradt volt már hajnalra...”

Az ellentmondás persze itt is inkább csak látszólagos, hiszen a lelkesedés és halálos fáradtság nem feltétlenül zárják ki egymást.

Azokban az esetekben, amikor a beszélgetésben elhangzottak kiegészítést – esetleg éppen a filmgyártás akkori problémáit egyidejűen, nem pedig mint jelen esetben, közel 4 évtized távlatából értékelő forrásra hivatkozással – szükségesnek éreztem, ezt lábjegyzetben oldottam meg.

Amikor a beszélgetés anyagát „kézirat formájában” örömmel bocsátom a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum kutatóinak rendelkezésére, biztos vagyok abban, hogy ezzel is egy lépéssel előbbre jutottunk a magyar hangosfilm gyártás kezdeti szakaszának feltárásában.

Budapest, 1974. június

(*) Azóta, 1979-ben meghalt. (A szerk. megjegyzése.)

AZ INTERJÚ

Kérdés Hogyan indult a magyar hangosfilm gyártás kezdeti szakaszában egy-egy játékfilm gyártásának előkészítése. Ki hozta a tervet? Hogyan választották ki a rendezőt? Miként gondoskodtak a szükséges pénzügyi fedezetről, a stábok összeállításáról stb.?

Válasz: A „Hyppolit, a lakáj” c. filmem előkészítésével kezdeném.

Ez volt az első játékfilm, amit Magyarországon csináltam. Akkor már Berlinben rendeztem a DEUTSCHE UNIVERSAL-nál, ahol Joe Pasternakkal dolgoztam. Filmjeim egyikének-másikának sikere

arra ösztönözte a magyar filmeseket, hogy velem összeköttetésbe lépjenek.

Megjelent Berlinben Dr. Bingert János, aki akkor a Hunniának volt az igazgatója, egy-két úrral, akiknek nevére már nem emlékszem. Két kéziratot adtak át nekem azzal, hogy volna-e kedvem valamelyiket Budapesten megcsinálni. A könyveket elolvastam, de egyiket sem találtam érdekesnek. Bővebben erről azért nem kívánok nyilatkozni, mivel az egyiket később más megcsinálta, de nem volt sikere. Úgy váltunk el, hogy majd ha valami lesz, újra beszélünk.

Ez a „valami” úgy történt – amennyire vissza tudok emlékezni – hogy egy Albert Samek nevű cseh származású német színháztulajdonos filmet akart készíteni Magyarországon. Úgy tudom, akkoriban voltak itt zárolt külföldi követelések és ő ennek felhasználásával gondolta a filmet realizálni. Ez azt jelentette, hogy valamelyik cég, amelynek pénze volt itt Magyarországon, kölcsönadta azt neki, hogy a filmet megcsinálhassa, kivihesse és külföldön értékesítve azt, a kölcsönt visszafizethesse.

Samek tehát Bingert ösztönzésére felkeresett Berlinben a „Hypolit, a lakáj” storyjával, amelyet Zágón István írt. A téma tetszett és kijelentettem, szívesen megcsinálom, ha időben egyéb kötelezettségeimmel összeegyeztethető.

Volt tehát valaki, aki pénzzel, illetve finanszírozási lehetőséggel rendelkezett, adva volt a filmötlet, vagy novella, és végül volt a rendező. Samek a magyar verzió elkészítéséhez társat keresett, akit Keleti személyében talált meg. Így a film végül is német és magyar nyelven került forgatásra. Ez a „Hypolit” megindulásának rövid története.

Természetesen azután már nem mindig így történt. A magyarországi kölcsönzők, akik korábban kizárólag külföldi filmek kölcsönzésével foglalkoztak, látva a „Hypolit” hazai sikerét, maguk is elkezdtek magyar filmeket gyártani.

A séma tehát ez volt: kerestek egy storyt, egy pénzes társat, esetleg maguk finanszírozták a filmet, kellett továbbá a rendező,

valamint szerződés a Hunniával, amely vállalat a műtermet adta és ezzel együtt bizonyos állami támogatást is nyújtott.

Kérdés: A gyártó cégek általában eredeti *filmtörténeteket* kerestek-e, vagy sikeres regények, színpadi művek, filmrevitelével próbálkoztak szívesebben? Milyen volt a *vígjáték és a dráma aránya*?

Válasz: Mind az eredeti filmötlet, mind a már publikált irodalmi művek adaptációja egyformán gyakorlat volt. Magam is mindkét típusból készítettem filmet. A „*Hyppolit*” nagy közönségsikere természetesen egy ideig irányt szabott. Ha történetesen dráma lett volna, bizonyára több dráma készül. Így azonban *vígjátékok készítésére ösztönözte a gyártókat*.

Az a nézet, hogy minden filmnek vígjátéknak kell lennie, persze már akkor sem állta meg a helyét.

A „*Hyppolit*” eredeti ötlet volt, s így egy darabig eredeti filmötletekkel próbálkoztak. Később már mind több regény, színdarab megfilmesítési jogát vásárolták meg a filmgyártó cégek. Kitágultak tehát a produkciós lehetőségek minden vonatkozásban.

Kérdés: Voltak-e állandó *forgatókönyvírók*, akiket a gyártók rendszeresen foglalkoztattak?

Válasz: Az első egyike volt Nóti Károly, aki Zágon István ötletéből a „*Hyppolit, a lakáj*” forgatókönyvét – a két verzióra tekintettel – egy német íróval közösen készítette. Nóti nagyon sokat dolgozott és állandó sikerrel. Utána Mihály István következett, aki inkább komolyabb zsánerű dolgokat írt. Ő készítette nekem többek között az első „*Lila akác*” forgatókönyvét, Szép Ernő novellájából. Vadnai László, majd a harmincas évek második felében Békefi István szintén több sikeres vígjátékot írt. Később egyre több rangos író témáját vittük filmre. Zilahy Lajossal például magam is két filmet csináltam.

A filmötlet-, illetve forgatókönyv szerzők csakhamar gombamód-

ra szaporodtak, annyian voltunk, hogy neveinket már képtelen vagyok felsorolni.

Kérdés: A szereplők – gondolom – zömmel a színházi területről kerültek ki. A kiválasztás milyen alapon történt? Abban a film gyártójának vagy a rendezőjének volt-e nagyobb szerepe?

Válasz: Természetesen *majdnem mindig színházi színészekkel dolgoztunk*. Nagyon ritka kivételnek számított, ha valaki kívülállóra osztottunk szerepet. Persze kabarészínészek a vígjátékokban elég nagy számmal szerepeltek, de hát a kabarét is a színházi terület részének kell tekinteni. Előfordult, hogy valakit éppen a film számára feleltünk fel.

A szereposztást a filmgyártó-kölcsönző cégek és a rendező *közösen* végezték. Néha bizonyos mértékig az író is befolyásolta a dolgokat.

Voltak színészek, akik sikeresek voltak, de ezt még nem lehet a később kialakult sztárhelyezethez hasonlítani, ami főleg Amerikában kezdődött.

Voltak tehát ismert nevek, akiket a közönség szívesen látott a filmen. Az első számú ilyen kedvenc volt Kabos Gyula, akit a „Hypolit”-ban feleltünk fel s attól kezdve ő volt a magyar filmgyártás fő komikus sztárja.²

Kérdés: Az előzőekben szó volt a két verziós gyártásról, amely tudomásom szerint elég sokáig gyakorlatban volt. Ez a mai szinkronizálást helyettesítette. Hallhatnánk erről valami bővebbet?

Válasz: Inkább úgy mondanám, hogy a szinkronizálás helyettesíti ma a két vagy több verziós forgatást. Ennek is *elsősorban pénzügyi okai voltak*. A filmeket a gyártók külföldön is értékesíteni akarták.

Ez az időszak még nem volt annyira messze a némafilm korszakától. Amikor a film elkezdett beszélni, ez a *gyártókat valósággal*

sokkolta. Egyszerűen nem tudták mihez kezdjenek. Valószínűleg látszott, hogy minden olyan államnak a nyelvén, ahol a filmet forgalmazni kívánták, azt le kell forgatniuk.³

Nálunk a legtöbb a német-magyar, illetve a francia-magyar kombináció volt. Ezt két különböző szereposztásban csináltuk. Mikor itt forgattam, először a magyar változatot készítettem el. A *külföldi verzió tagjai bejöttek ugyanabban a díszletbe, ugyanabba a kamerabeállításba, ugyanabba a fénybe és ugyanazt a jelenetet a saját nyelvükön mondták el*. Néha előfordult, hogy egy-egy szereplő mindkét verzióban játszott. Így például Jávor Pállal, Ágai Irénnel és másokkal akik nyelveket tudtak, ezt meg lehetett csinálni.

Kérdés: Milyen összetételű volt akkoriban egy film *forgatócsoportja*? Bizonyára szűkebb stábbal dolgoztak.

Válasz: Sokkal szűkebbel. Egy-egy filmgyártással és kölcsönzéssel egyaránt foglalkozó cégnek alig 4-5 embere volt. Ennyiből állt az egész iroda. Így azután a stábok létszáma is erősen korlátozott volt. A rendező mellett a felvételvezető, a rendező, asszisztens, a hangmérnök⁴ és asszisztense, valamint az operatőr és két asszisztense dolgoztak. Mindenesetre, ha körülnéztünk, *negyedannyian álltak a felvevőgép mögött, mint ma*.

Kérdés: Ha az összes gyártási feltételek – téma, finanszírozó, rendező, műterem és szereplők – együtt voltak, a továbbiakban milyen volt a *forgatásra való felkészülés*?

Válasz: Ez nagyon hasonlított ahhoz, ahogyan most csinálják. A *forgatási időszak jóval rövidebb volt, átlag két hét alatt kellett elkészülnünk, de például a „Lila akác”-ot mindössze 8 és fél napig forgattam. Akkor viszont éjjel-nappal dolgoztunk. Fiatalok voltunk és lelkesek, senki nem akart aludni menni, mert a filmeket gyorsan akartuk befejezni*.

Első lépésként a gyártási tervet, illetve a költségvetést készítettük

el. Az utóbbi körül állandó vita volt, mivel a rendező mindig többet akart, mint a producer.

Ez a *költségvetési vita* mindenki számára természetes volt. Végül is rendszerint a *rendező* engedett. Megígérte, hogy a kívánt összeghatáron belül megcsinálja a filmet. Ha megtakarított az összegből, *esetleg külön jutalmat is kaphatott a gyártótól*. A stábtagok ugyancsak külön juttatásban részesülhettek, ha a forgatást sikerült korábban befejezni.

Kérdés: Milyen alapon állapították meg a gyártók a film rendezőjének és a forgatócsoport egyéb tagjainak *honoráriumát*? Voltak-e kialakult kurzusok, fix, vagy részesedéses díjazás volt-e, esetleg a kettőnek kombinációja?

Válasz: A „Hyppolit”-nál felajánlották nekem, hogy a filmet *haszonrészesedésre és bizonyos összegű fix honorárium ellenében* készítsem el. Én azonban ebbe akkor nem mentem bele.⁵ Talán ezt volt az egyetlen ilyen filmem.

A szerződéseim 5–10 000 Pengő körüliek lehettek, 6-7 %-os részesedéssel. Ez utóbbiakat azonban sajnos nem kaptam meg. Nem mintha el akarták volna „spórolni”, hanem mire a külföldi eladások ellenértéke befolyt, jött az infláció, nem volt mivel és hogyan fizetni. Azután volt közben egy „kis háború” és az Óceán volt köztem és a budapesti filmgyár között.

Amint tehát említettem, *a rendezőket és a stáb tagjait általában fix összeggel honorálták. A színészeknek eleinte napi gázsijuk volt, majd ráérték az általánydíjas színészfoglalkoztatásra, legalábbis a főbb szereplőknél. Minél több filmet csinált egy színész, annál magasabb volt a gázsija. A színészhonoráriumok tehát a kereslet és kínálat törvénye szerint alakultak.*

Kérdés: A harmincas évek vége felé a hazai gyártású filmek számának ugrásszerű emelkedésével tulajdonképpen nálunk is kialakult a *sztyárgázs*. Egy-egy népszerű vezető szereplő akkor már gyak-

ran a rendezőt meghaladó, sőt lényegesen meghaladó honoráriumban részesült. A hangosfilmgyártás kezdetén – tudomásom szerint – nem így volt.

Válasz: Nem. Természetesen Amerikában is így van. Vannak bizonyos sztárok, akik sokkal többet kapnak minden más színésznél és jóval többet, mint a rendező. Ezek a gázsik már valóban a csillagokig is felfutottak, volt amikor az egy millió dollárt is meghaladták. Most már ott is csökkenés tapasztalható. Nincs egy millió dolláros gázsik, még félmillió is alig akad.

Kérdés: Milyen volt a *filmpropaganda*? Régi filmkötségvetésekben találkoztam olyan elnevezésű tétellel, hogy „gyártás alatti sajtó”. Ez tehát a gyártási költségeket terhelte, ugyanakkor a tulajdonképpen filmpropaganda költségei – sajtóhirdetés, mozireklám stb. – mint a forgalmazással kapcsolatos költségek, a kölcsönzőknél közvetlenül jelentkeztek. Mi volt a különböző helyeken elszámolásra kerülő propaganda rendeltetése, mi értelme volt a szétválasztásnak. Hogyan látja ezt a rendező?

Válasz: Nem volt sok közünk ehhez. Szokásban volt a filmet gyártó cégek részéről, hogy a gyártás tartama alatt meghívták az újságírókat a forgatáshoz, vagy pedig az elkészült filmet a mozibemutatót megelőzően zárt körben, megvendéggeléssel, vacsorával egybekötve a gyárban levetítették nekik, azzal a céllal, hogy a filmnek *előzetes reklámot* csináljanak. Az újságok egyébként akkoriban általában olyan álláspontra helyezkedtek, hogy *aki az újság hirdetési rovatában több hirdetést vett, illetve fizetett, az több teret kapott az újság egyéb részeiben is.*⁶

A kölcsönzők által végzett forgalmazása reklámtevékenység – filmelőzetesek, plakátok stb. – nagyjából megfelelt a jelenleginek.

Kérdés: Mennyi volt a filmek *átlagos elkészítési időtartama*, a rendezővel való megállapodástól a standardig, illetve a mozibemuta-

tóig? A gyártás három szakasza, előkészítés, forgatás és utómunka ezen belül milyen arányt képviselt?

Válasz: Elég nagy volt az eltérés. Minden kölcsönzőnek persze fontos volt, hogy minél hamarabb visszakapja azt a pénzt, amit a film gyártásába befektetett. Magyarországon például a *tőkehiány következtében a gyártás különösen felgyorsult.*

Amikor például a „Hyppolit”-nál a forgatást befejeztem, azonnal elindultam autón Berlinbe a csomagtartóban a negatívval. Magammal vittem asszisztensemét, Benedek Lászlót is. Egész éjjel hajtottam, hogy mielőbb Berlinbe érjek⁷ hiszen *alig két hét állt rendelkezésemre* a német verzió bécsi premierjéig. El lehet képzelni, milyen munkát jelentett ez. A szó szoros értelmében éjjel-nappal dolgozunk kellett, hogy a vágással, a hangmunkákkal és a laborálással időre elkészüljünk. A magyar verziót csak ezután vágtuk meg.

Kérdés: Mi volt a helyzet a *nyersanyaggal*? Mekkora túlforgatási szorzóval dolgoztak, felhasználták-e az előző filmek forgatásából visszamaradt ún. reszliket a későbbiekben forgató produkciók?

Válasz: Igen, a *nyersanyaggal spórolni kellett.* A jeleneteket csak legfeljebb kétszer-háromszor vettük fel és természetesen a megmaradt nyersanyagot újabb filmeknél felhasználtuk. Most, a „*Lila akác*”-nál *újra megpróbáltam* ezt a technikát, amelyről Amerikában már elfeledkeztem, hiszen ott a nyersanyag nem számít,⁸ jelentéktelen része a költségvetésnek. Köztünk legyen mondván, a nyersanyagtakarékosagra elég jól visszaálltam, amit legjobban igazol, hogy *kijöttünk az előirányzott mennyiségből.*

Kérdés: A második „Lila akác” Eastmancolor anyagra készült, akkoriban azonban csak fekete-fehér filmet forgattak. Úgy tudom, Agfa, Kodak vagy Ferrania képnegatívra forgatta általában 33,5-szörös *túlforgatással.* Így egy-egy játékfilmhez többnyire 8-10 ezer méter képanyagot használtak fel, de volt 20–25 ezer métert elfor-

gató produkció is. Ha jól emlékszem, annak idején Ön egyaránt készített 10 ezer méternél kevesebb, de 20 ezer méternél több nyersanyagból is játékfilmet. Az utóbbi kategóriába tartozott pl. Fedák Sári 1933-ban készült „Iza néni” c. játékfilmje, amelynek tudomásom szerint egyszemélyben volt írója, gyártója és sztárja is. Talán a nem megfelelő előkészítés, Fedák Sári kiismerhetetlen elképzelései, a gyakori menetközbeni változtatás okozta a magas túlforgatást?

Válasz: Hát igen, ebben van valami igazság. Mindig újabb ötletekkel állt elő. Ő lévén a producer is, adta az alkalmat, én megpróbáltam és megcsináltam, amit tudtam.⁹ De általában az alapelv az volt, hogy a nyersanyaggal messzemenően takarékoskodni kellett. Természetesen a két verziós „Rákóczi induló” vagy a „Ball im Savoy” amit Budapesten csak német változatban készítettem, nagy kiállítású, sokszereplős filmek voltak. Ezeknél bizony nehéz lett volna ilyen kevés nyersanyaggal dolgozni.

Kérdés: Magyarországon viszonylag korán indult a hangosfilmgyártás. A harmincas évek végére, illetve a negyvenes évek elejére hazánk már, a gyártott játékfilmek számát tekintve is, előkelő helyet foglalt el az európai filmgyártásban. Hogyan látja a „legilletékeesebb” az akkori magyar filmgyártás *művészi, technikai színvonalát*, kiállítását Európa más nemzeteinek korabeli filmgyártásával összehasonlítva? Miben álltunk jól, hol voltunk lemaradva?

Válasz: Főleg anyagiakban és művészi elgondolásokban álltunk gyengébben. Technikai eszközökben először szintén le voltunk maradva, de aztán a kezdeti hátrányt sok tekintetben behoztuk. *Sok minden olyan első dolog készült Magyarországon, amiről sokan ma nem is tudunk.* Itt van az a kis gépezet, amit Magyarországon Krán-nak mondanak. Ebből például én építettem az elsőt az egész kontinensen. Ez azért nem volt nehéz trükk, mert Korda Sándor ideadta nekem annak a Krán-nak a tervrajzát, amit Amerikából kapott. Mialatt ő

építette, ezalatt már mi is építettünk egyet. Ez a Krán a „Ball im Savoy” c. filmben és már előtte is más filmekben szerepelt. *Mi tehát már 1933–34-ben Kránnal dolgoztunk, amikor mások azt még nem is ismerték.*

Háttér- vetítést is én alkalmaztam először Európában. Francia-magyar kooprodukcióban készítettük a „Repülő arany”¹⁰ című filmet, ahol először került sor háttérvetítésre. Bizonyos fokig könnyű dolgom volt, mivel Cecil B. De Mille-nek a főoperátora volt az én operátórom, akit a franciák szerződtettek. Ők Amerikában már alkalmazták a háttérvetítést, Európában viszont ez még újdonság volt. Így aztán *Franciaországból és Németországból filmesek többen is idelátogattak, hogy az eljárást tanulmányozzák.* A magyar filmgyártásnak tehát technikai téren igazán nem volt szégyenkezni valója.

Kérdés: Film-gyártástörténeti kutatásaim alapján úgy tudom, hogy akkoriban a filmek kialakítását – díszlet, berendezés, kellék, ruha stb. – nagyon minimális saját apparátussal, jórészt külső cégek esetenkénti igénybe vételével oldották meg. A magyar *filmek kiállítására* az általában szűkre szabott költségkeretből sem igen futotta.¹¹ Ilyen körülmények között mégis milyen színvonalon sikerült ezt megoldani?

Válasz: Hát ez látható a régi magyar filmekben. Nem mondom, hogy óriási volt a kiállítás, kivéve néhány, rendszerint külföldi gyártó cég által finanszírozott, esetleg több verzióban készült „nagy produkciót”, mint amilyen pl. a „Rákóczi induló”, vagy a „Ball im Savoy” volt.

Ez utóbbit például az idén nyáron láttam Amerikában az ott élő Alpár Gitta tiszteletére rendezett filmbemutató alkalmából. Szinte meg voltam döbbenve, a film olyannak tűnt, mintha tíz évvel ezelőtt csináltam volna Amerikában és nem 38 évvel ezelőtt Magyarországon. Fantasztikus, milyen *látványosak a díszletek.* A filmet Eiben Pista¹² fotografálta, persze fekete-fehérben, olyan időben, amikor *rajta kívül egyetlen operatőr sem mert fehéret fotografálni.* Ez tabu volt.

Itt viszont minden díszlet hófehér volt, a feketék és fehérek változtak. Én nem is tudom, hogyan csinálta.

Kérdés: Művészeink és filmes szakembereink akkoriban *hol és hogyan tanulták a szakmát*, hogyan nevelődött az utánpótlás?

Válasz: Nem szabad elfelejteni, hogy nálunk a hangosfilmgyártást már *jelentős némafilm gyártás* előzte meg. Igaz, utána egy kis hézag következett. Az az érzésem, hogy filmeseink a szakmát egymástól tanulták, miután már egy *pár külföldi szakembert is hoztunk*.

A „Hyppolit, a lakáj”-nál például német operatőrrel, díszlettervezővel, fodrásszal stb. dolgoztam. Ezek már régebben működtek a szakmában, tudásukat átadták magyar társaiknak, illetve asszisztenseiknek.¹³ Így aztán bizonyos művészi technika alakult ki és az érdekeltek egymást képezték tovább. Azután mindig jött valami szerencsés külföldi befolyás. Ilyen volt pl. a franciákkal *való több kooperáció*. A franciák elhoztak magukkal hazulról mindenkit, sokat Amerikából. Volt például egy nagyszerű építész közöttük aki történetesen orosz volt. *Tehát akkoriban egy forgatócsoport elég nemzetközi összetételű volt.*

Kérdés: Most pedig talán térjünk rá a két „Lila akác” gyártási körülményeinek összehasonlítására.

Válasz: Igen, két „Lila akác”-ról beszélhetek, kettőt csináltam – most már mondhatom, hogy kettőt, mivel a másodikat is tulajdonképpen befejeztük – az elsőt 1934-ben, a másodikat tehát csaknem négy évtizeddel később, most 1972-ben. Az első „Lila akác” elég olcsó és gyors produkció volt. Nem is annyira anyagi okokból voltunk arra kényszerülve, hogy gyorsan és olcsón csináljuk, hanem, mert *nem volt műterem*. Ez persze nem ritka dolog ma sem, csak nem szabad elfelejteni, hogy akkor a Hunniának mindössze két műterme volt.¹⁴ A produkciók „sorban álltak” a

stúdiókért és Bingert igazgató jó üzletember lévén *kiadta az ember alól is a műtermet*.

Végeredményben a filmet 8 nap alatt forgattuk le, persze *rendszeresen éjjel 2-ig dolgoztunk*. A túlóra akkor ismeretlen fogalom volt.¹⁵ Ma sem tudom, hogyan tudtuk megcsinálni, mert mindenki halálfáradt volt már hajnalra. Emlékszem, egyszer Ágai Irénről felvettünk egy premier plant hajnali 2 órakor. Egy rendes rendező nem engedi sztárját premier plánba már délután 4-5 óra után sem, mert rosszul néz ki. Ágainak viszont ez volt az egyik legjobb premier planja, az egész filmben. Hát így készültek akkor a filmek.

Ma ellenben 30 forgatási napos gyártási tervet csináltunk. Én mint naiv amerikai rendező, *nem tudtam, hogy ha azt mondják 30 nap, azt hiszik, hogy 20 nap*. Most már tudom, hogy itt Pesten ezt így kell érteni.

Naivul azt gondoltam, hogy 30 nap alatt ezt a filmet normál tempóban, jól meg lehet csinálni. Persze sok mindent nem tudtam. Azt hiszem, egyik budapesti rádiós vagy televíziós nyilatkozatomban említettem már, hogy én itt egy nagyon goromba szót ismertem meg és ez: *színészegyeztetés*. Ennél vadabbat még nem láttam.

Természetesen a régi időben is egyeztetni kellett a színészeket, hiszen színpadi színészekkel dolgoztunk. Minden színház azonban belátta, hogy ha az ő színésze egy filmben nagy sikert ér el, ez a színház működése iránt is fokozza a közönség érdeklődését.¹⁶

Amit itt láttam, az, hogy a színház gyűlöli a filmet, a filmgyár gyűlöli a színházat, a színház gyűlöli a televíziót, a televízió gyűlöli a rádiót, egyszóval mindenki mindenkit gyűlöl. Ennek következtében a *produkciónak majdnem lehetetlen*. Én is csináltam úgy, hogy reggel 8 órakor elkezdtünk külsőben forgatni, például a Rókus kórháznál, de már 10 órára el kellett mennie a színésznek próbára. Délután 2-kor folytattuk aztán a forgatást, de ismét csak 6 óráig, mert akkor meg az esti előadások miatt nem forgathattunk tovább.

Ez olyan állapot, hogy nem is értem, hogyan lehet magyar filmeket csinálni. Ez az egyik oka annak, hogy még egyszer nem próbálnám meg.

A filmgyártás ma is sok nehézséggel jár mind a rendező, mind pedig a forgatócsoportok tagjai, illetve a produkcióban dolgozó világosítók, díszletmunkások stb. számára. Sok mindennel kell számolni, ami elvonja a rendezőt attól, hogy a jó film érdekében koncentráljon. Őszintén szólva nem tudom, hogyan sikerül mégis egyszer-kétszer jó magyar filmet is csinálni. Valamilyen formában – gondolom – megoldást kellene arra találni, hogy ne így legyen. Az természetesen nehéz lenne megmondani, hogyan. Annyira még nem vagyok jártas a dolgokban.

Azt tudom, hogy a színészek fizetése nagyon alacsony. Az is igaz, hogy a mozi belépődíjak szintén rendkívül olcsók. Nehéz azt mondani, tessék felemelni a mozihelyárakat, hogy a színészt jobban lehessen fizetni. Dehát, ha a színész jobb fizetést kaphatna, akkor talán nem volna szüksége arra, hogy jobbra-balra játsszon, hanem csak az egyiket csinálná.

A megoldást persze nem tudom és nem is mernék semmit konkrétan ajánlani. Csak azt mondom, amit látok, hogy mik a bajok. Ez mindenesetre az egyike azoknak.

Van egy bizonyos *prémium szisztéma*, ami ugyancsak kissé idegen számomra. Az volt a benyomásom, a produkciós dolgozóknak nem az az érdekük, hogy jó filmet csináljanak, hanem, hogy minél hamarabb elkészüljenek vele. Az alkotónak természetesen az az érdeke, hogy minél jobb filmet készítsen, tehát „minél rosszabb legyen a dolgozónak.”¹⁷

Ez a szembeállítás a két nagyon fontos filmkészítési tényezőnek hibás. Szerintem ha volna lehetőség arra, hogy, mindenki – az alkotó és a produkciós dolgozó egyaránt – kapjon bizonyos százalékos részesedést a film hasznából, azt hiszem az segíthetne. Akkor mindenki tudná, hogy a filmet ugyan gyorsan kell megcsinálni, nem is lehet túl drága, de azt is kell, hogy az nívós és jó legyen.

Ezek nyilván csak olyan megfigyelések, amire az ember pár hónap alatt szert tesz, amit én „a saját bőrömön” tapasztaltam. Végeredményben a filmet 25 nap alatt leforgattuk, ami azonban szerintem jóval kevesebb volt, mint 25 nap. Hiszen néha csak

félnapokat dolgozhattunk, mivel színészhány miatt csak délután 2 órakor tudtunk kezdeni, viszont 6 órakor már be kellett fejeznünk a forgatást. Egy biztos, hogy semmiképpen nem volt 30 forgatási napunk.¹⁸

A film annak ellenére, hogy mind a tervezett határidőn mind pedig a költség- és nyersanyagkereten belül maradt, azért remélem siker lesz. Nem szeretném azonban, ha valaki ebből azt a következtetést vonná le, hát íme mégis meg lehet így is csinálni.¹⁹

ZÁRSZÓ HELYETT

Az interjú itt végetért. Még ismételten megköszöntem Székely Istvánnak önzetlen rendelkezésére állását. Egyúttal azon reményemnek adtam kifejezést, hogy egy beszélgetés szűk kereteibe természetesen be nem sűrítendő gazdag tapasztalatait talán majd egyszer meg fogja írni, amit a magyar filmtörténet kutatóin túl, gondolom a magyar film iránt érdeklődő olvasóközönség is örömmel fogadna.

A „Hyppolit” rendezője a válasz elől kitérve azzal búcsúzott, hogy szívesen vállalta ezt a beszélgetést, azonban amit elmondott, azt egyelőre *nem a nagy nyilvánosságnak szánta, hanem csupán a Film-tudományi Intézet belső használatára.*

Most, hogy az Intézet felkérésére a kéziratot elkészítettem, a kérdések és válaszok háttérben önkéntelenül is kirajzolódott előttem egyrészt egy céltudatos, fáradhatatlan alkotóművész portréja, másrészt a harmincas évek magyar játékfilmgyártásának társadalmi háttere.

Székely István abban a társadalmi rendszerben kezdte és folytatta alkotó tevékenységét, ahol a filmgyártás is elsősorban üzleti vállalkozás. Jól ismerte és szolgálta a közönségvizlést, s ha közönségikert nem remélhetett, inkább elállt a filmkészítéstől.

Rendkívül rokonszenves az a magatartás, amellyel az új technika

egyik hazai úttörőjeként is elsősorban munkatársainak érdemét hangsúlyozta, ugyanakkor tiszteletet parancsol a „ma rendezőjének” korát meghazudtoló kitűnő munkabírása, példaadó szakmaszeretete, alkalmazkodási képessége, határozottsága és éleslátása, amellyel filmgyártásunk jelenének valóban a legfontosabb problémáira rámutatott.

A „tőke nélküli” tőkés magyar filmgyártás sok tekintetben elütött az európai filmgyártó országok korabeli gyártási-finanszírozási konstrukciójától. A gyakran tiszavirág életű, csupán egy-egy filmre alakult, rendszerint minimális tőkével rendelkező gyártó cégek, illetve magyar filmek gyártásával is próbálkozó kölcsönzők a filmet elsősorban üzleti vállalkozásnak tekintették. Kevés volt tehát a filmgyártásra szánt pénzösszeg, hiszen ennek határt szabtak a film belföldi és export eladási lehetőségei, de szűk volt a gyártási-műtermi kapacitás is, s ezek együtt nagyon is behatárolták egy-egy magyar játékfilm gyártási körülményeit, kiállítását, elkészítésének időtartamát stb.

A filmeknek 8-12 nap alatt való leforgatása 2-3 hetes utómunkálatti szakasz, 100 ezer P körüli gyártási önköltség stb. ma már valószerűtlennek hangzik, pedig ilyen feltételek és legalább 800 ezer – 1 millió belföldi mozilátogató kellett akkoriban egy-egy magyar film jövedelmezőségéhez.

A magyar hangosfilmgyártás létrejöttében és megerősödésében fontos szerep jutott azoknak a nagy külföldi filmgyártó cégeknek, amelyek filmjeiket Budapesten – részben magyar művészekkel – forgatták. Ezek a külföldi filmvállalatok – amellet, hogy nyilvánvalóan saját számításaikat is megtalálták – hiszen a filmgyártás számukra is csak üzlet volt – az 1931–1936 években a Hunnia gyártási kapacitását 70-80%-ban lekötötték, egyszersmind alkalmat adva a hazai alkotóművészeinknek is, hogy produkcióikban az átlag magyar játékfilmeknél jóval kedvezőbb anyagi és gyártási feltételek mellett bizonyítsák rátermettségüket.

Mind a hazai, mind pedig a külföldi gyártók az alkotói önállóságot akkoriban erősen korlátozták. A témaválasztást általában a

gyártó magának tartotta fenn, limitálta a film gyártási költségke-
retét, döntő szava volt a forgalmazási eredményeket nagymérték-
ben befolyásoló színészválasztásban stb.

Mindez a beszélgetésből is jól tükröződik. Ma a fiatal tehetségek
általában kedvezőbb feltételek között bontakozhatnak ki, mint négy
évtizeddel ezelőtti elődeik. Bár a filmgyártás ma sem probléma-
mentes, az anyagi lehetőségek sem korlátlanok, egyes elégedetlen-
kedőknek nem árt emlékezetükbe idézni, honann indultunk. A
filmgyártáshoz persze pénz is kell, de még inkább alkotói lelkesed-
és, ötletesség, a magyar filmgyártás haladó hagyományainak fel-
használása, amelyből ezen a beszélgetésen keresztül is némi fízeltőt
kaphattunk.

Jegyzetek

1. Új filmlexikon II. Akadémiai Kiadó, Bpest, 1973. 504. p.
2. Érdemes megjegyezni, hogy a film német változata nem volt különösebb
közönségsiker. Ez a magyar mozinézőknek talán több komikumot ígérő
témaválasztás mellett döntően Kabos Gyula és társai kitűnő színészi
játékának volt köszönhető.
3. A többverziós gyártást a Paramounth cég alkalmazta először, amikor
1930-ban Párizsban egy-egy filmjét számos – köztük magyar – változatban
is elkészítette, az adott országok színészeivel. (L. Az orvos halála c.
produkciót, Magyar Bálint: A magyar némafilm története, II. 314., ill. 327.
p.)
4. A hangmérnök helyzete bizonyos fokig más volt, mint a többi csak a
produkcióra szerződötetett munkatársé. A hangmérnökök ugyanis a
Hunnia státusos alkalmazottai voltak, akiket a felvételi napokra a Hunnia
diszponált. A gyártókkal kötött szerződés értelmében a műtermi forgatási
napokra a magyar filmek gyártóit ingyenes hangberendezés használat is
megillette, kezelői személyzettel (hangmérnök, mikrofonos) együtt. Ez
azonban csak napi 7 órai igénybevételre szólt, azon túl árjegyzék szerinti
külön díjat számított fel a Hunnia. (Langer István: Gyártásszervezés és
finanszírozás a magyar filmben, 1910–1972. Bp. 1973. A Filmtudományi
Intézet kézirata 94.o.)
5. A rendező álláspontja a Hyppolit esetében teljesen érthető, hiszen a
magyar mozihálózat jó részénél a hangos lejátszó berendezésekre való
átállás – anyagiak hiányában – csak jóval a film elkészülte illetve
bemutatása után következett be. Így a várható bevétel, illetve annak
realizálási időtartama nem egyedül a film közönségsikerétől függött.

6. A magyar filmek propaganda költsége évente kb. félmillió Pengőt tett ki. A lapok hirdetéseinek 14 %-a volt a filmhirdetés (:Smolka János: Mesegép a valóságban. Cserépfalvy Budapest, kiadása 215. p.)
7. A Hunnia filmgyárban 1936-ig Közép-Európa akkori legmodernebb – 1: Lajta: Filmművészeti évkönyv, 1936. – keverőtermének felépítéséig nem volt lehetőség a filmek utómunkálatainak elvégzésére, ill. a filmek lekeverésére. Ezért a keveréseket Berlinben, ill. Bécsben végezték. (Smolka: idézett munkája 135. p.)
8. Bár a magyar játékfilmek költségében a nyersanyag és laborálás mindenkor tekintélyes részt képviselt a szereplői díj, illetve a nyersanyag és labor költségek részarányának ellenkező előjelű változását a gyártási volumen növekedésével a Hunnia játékfilmjeinek költségösszesítése alapján jól érzékelhetjük. (Langer id. m. 91. p.)
9. A félkész vagy gyakran változó forgatókönyv, illetve a producer-főszereplő-író szeszélyei nyilván nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy az 1933-ban forgatott filmhez 21 ezer métert meghaladó nyersanyagot használt fel a rendező, viszont pl. a következő évben forgatott „Ida regénye”-nél már 9 ezer méterből is kijött. (Langer: i. m. 82., ill. 84. p.)
10. A „repülő arany” egyike volt annak a négy filmnek, amelynek a francia „Osso” film, a magyar származású dr. Mannheim Lajos vállalata forgatott 1932-ben Magyarországon. A négy film közül egy francia-magyar verzióban, három pedig csak francia nyelven készült. Ennek a vállalkozásnak nemcsak az a jelentősége, hogy a „kék bálvány”-nyal, illetve a „Hyppolit, a lakáj”-jal megindult hangosfilmgyártás állandósult Magyarországon – a kapacitás zömét ebben az évben a franciák kötötték le – ha nem az is, hogy 18 hónap ingyenes műteremhasználat kikötése ellenében, amiből valójában 11,5 hónapot vettek igénybe, felépítették a Hunnia második műtermét, azonkívül magukal hozott felszerelések egy részét (pl. hangos felvevőgép) ugyancsak itt hagyták az egyes produkciókban dolgozók külföldiektől pedig hazai szakembereink sokat tanulhattak. (Langer: idézett munkája 25., ill. 32. p.)
11. A magyar játékfilmek összköltségén belül pl. a díszlet, ruha, kellék költségek 1939-ben együttvéve is alig 12%-ot képviseltek, 1943-ra viszont részarányuk 21%-ra emelkedett. A harmincas évek első felének költségárányairól megbízható számadatok nem állnak rendelkezésre, mivel a részletes költségvetés készítését, illetve a Hunnia általi produkciós könyvelést csak a bankkölcsönökkel történő filmgyártás általánossá válásával tették kötelezővé. (Langer: id.m. 87. ill. 91. p.)

	1939		1943	
	P	%	P	%
Átlagos gyártási ktg.	117.600	100,-	307.800	100,-
Ebből szereplők	14.712	12,5	70.232	22,8
nyersanyag+labor	31.832	27,1	36.715	11,9

12. Eiben István filmoperatőr a magyar filmesek közkedvelt Eiben Pistája „minden idők” egyik legkitűnőbb magyar operatőre volt. Már tizenévesen önállóan fényképezte a néma filmeket és négy évtizeden át egyike volt a legtöbbet foglalkoztatott operatőröknek. (L. Langer: id.m. 96. o. illetve új Filmlexikon I. kötet)
13. A „Hyppolit, a lakáj”-t gyártó Samek filmvállalatának, a prágai „Sonor” cégnek Smoeka is nagy érdemet tulajdonít a magyar hangosfilmgyártás megteremtésében és pedig egyfelől azért, mivel külföldiként elsőnek gyártott sikeres magyar hangosfilmet – a külföldi verziókkal már nem volt szerencséje a „Hyppolit” német változatának mérsékelt sikere után újabb produkcióval próbálkozott „Ein Auto und Kein Gold” címmel, de ez nem járt több eredménnyel – másfelől a magával hozott szakemberekkel alkalmat adott az itteniek betanulására. (Smolka: id.m. 48. p.)
14. A hazai hangosfilmgyártás megindulásának első éveiben a külföldi filmgyártók – Sonor, Ufa, Osso, Universal – kötötték le a Hunnia gyártási kapacitásának zömét. Ugyanakkor a „Hyppolit” nagy közönség sikere következtében már a hazai kölcsönzők is kedvet s bátorságot kaptak, így a Hunniából is kiszoruló belföldi gyártók 1933-tól már a Magyar Filmiroda Könyves Kálmán körüli telepén is gyártottak magyar játékfilmeket.
15. Ez a megjegyzés helyesbítésre szorul. A díszletmunkások, világitók napi 8 óra feletti teljesítményét pótlékolt órabérrel számolták el. A fővilágosító, díszletmester stb. heti gyártási átalányt kaptak. A stábtagok viszont ma sem kapnak túlóradíjat, hanem csupán az azt is magában foglaló gyártási pótlék átalányt, amelynek összege független a film tervezett és tényleges gyártási időtartamtól, ill. a napi munkaidőktől.
16. A rendező itt a mai filmgyártásnak egyik legnagyobb, ha nem éppen a legnagyobb „technikai” akadályára mutatott rá. Persze, ha nem is ilyen méretekben, de egyeztetési problémák régen is voltak. Elég idézni az akkori állapotokat, *egyidejűleg regisztráló producert*. „Rengeteg fejfájást okoz a színész különösen nálunk, ahol nincsenek külön filmszínészek, hanem a film is színpadi színészekkel dolgozik. A legfontosabb jelentnél a színész egyszerűen eltűnik. Próbára megy vagy színházi előadásra. Ez a műtermi felvételeknél is rengeteg idővesztéseséget okoz, a külső felvételeket pedig gyakran teljesen lehetetlenné teszi. Persze ugyanennyi bosszúságot okoz a színháznál, ahol azért mégis megkésik.” (Smolka: id. munkája 69. p.)
17. A rendező és a stáb ilyen értelmű érdeklentéte inkább az 1972 évet megelőző konstrukciót jellemezte. A játékfilm forgatócsoportok anyagi ösztönzése rendszerét szabályozó 105/1972 MM. sz.ut. ill. a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatósága vezetőjének ennek végrehajtása tárgyában kiadott 5714/1972. sz. leirata éppen ezen a helyzeten kívánt változtatni. Bár a „Lila akác” már fenti prémiumszabályozás alá esett, a kialakult gyakorlat – „hajtás” – a minél nagyobb gazdasági prémium érdekében – természetesen nem változott meg gyökeresen egyik napról a másikra, annál kevésbé, mivel a gyorsabb tempót sokszor nem is csak a nagyobb prémium, hanem színész- és egyéb kapacitás egyeztetési problémák kényszerítették és kényszerítik rá a forgatócsoportokra.

18. A filmet Budapest Játékfilmstúdió Vállalat 1972. évi terven felüli, 12. filmjeként 27 forgatási nap alatt készítették el. Ez a film volt az év legrövidebb átfutású filmje, amelyet az előkészületet is beleszámítva, a tervezett 6 hónap helyett alig 4,5 hónap alatt hoztak standardba. A gyártás végig tervszerűen folyt, 5,6-szoros túlforgatás mellett 6,5 millió Ft-ért készült el a film. Ez tekintettel az átlagost indokoltan meghaladó – kosztümös, színes film- díszlet, ruha stb. költségekre, feltétlenül gazdaságosnak mondható.
19. Azóta a sikert illetően is igazolta a rendező várakozását a film, hiszen a belföldi mozilátogatottsági és ez exporteladási eredmények együttesen az 1972. év forgalmazásilag legeredményesebb, kiemelkedően közönség-sikeres magyar játékfilmjének címére érdemesítik. A filmet átlagosan 60% feletti mozilátogatottság mellett 1974. március 31-ig – alig 15 hónap alatt – 7 650 előadásban, több mint 1,2 millió hazai néző előtt vetítették, exportbevétele pedig ugyanezen időpontig 2,3 millió Ft-ot tett ki.

Jurij Lotman – Jurij Cijván

Párbeszéd a vetítévászonnal*

Miről szól ez a könyv

A film beszél és érthető akar lenni. Megértéséhez ismerni kell a nyelvet. Ez a könyv elemi fokon megismerteti a film nyelvét.

Vannak, akik tagadják, hogy a filmnézéshez felkészülés szükséges, olyannyira azonosítják azt az élettel. Pedig az életben is más nézni és látni.

Néhány fogalom a kiinduláshoz

A filmet általában összevetik az élettel, kiindulva abból, hogy tudják, mi az élet, mi annak tükrözése. Valamit ismerni egyenlő mozzanat tudásával: 1. az adott dolog struktúrájának ismerete; 2. mire való az adott dolog; 3. mi történik vele akár csak a közeli jövőben. A művészet az élet megkettőzése. Ez mit jelent? Már az egyszerű tükör változást idéz elő azzal, hogy megfordítja az oldalakat. A film a megkettőzésben már felveti az adekvát és nem adekvát problémáját. Az ún. realista filmek, amelyek valóságos élethelyzettel választanak kiindulópontul, azt mint a sok lehetőség egyikét emelik ki. Az élet és a művészet egymásra vonatkoztatása mégis elkerülhetetlen, de ennek különböző típusai vannak. A film a legvalóságosabbnak tűnő művészet, holott fényfoltokat látni, amelyek embereknek, dolgoknak tűnnek; mozgást érezni, holott álló képekből tevődik össze a film. Minden csak úgy tűnik, mintha – ellentmondás van a között, hogy a film a legvalóságosabb művészet és a legilluzórikusabb. Ez lényeges mozzanat.

Minden művészeti alkotásnak van szerzője és anyaga. A film anyaga elsődlegesen az ember, aki másik embert játszik. Ez hasonlít a színházhoz. De a filmben a technikai apparátus révén a való életből vett ember jelenik meg. Tehát a film anyaga, maga a környező élet, amelyet a technika objektívvá tesz.

* *Dialóg sz ekranom* Alekszandra Kiadó, Tallin, 1994. 213. o.

Ki játszik a moziateremben?

A színészi játék – komoly munka. A játék megelőzte az embert (a majmok játszanak) és végigkíséri az egész életét. Kettős jellege van és feltételes. Egyrészt komolyan kell venni, másrészt nem. Az arány fontos. Pszichológiai jelentősége is van – a valóságos körülményeknek való kiszolgáltatottságot kompenzálja, kiszélesíti a választás szféráját. Ez rokonítja a művészettel, amelyben a kitalálás és a könnyek összeférnek. A művészet – olyan hazugság, amelyet igazsággént élnek át. A film esetében ez felerősítve történik. Elidegeníti a szereplőtől a játékot a technika. Ezért válik lehetővé az intimitás (meztelenség), az erőszak stb. megmutatása olyan fokon, mint a színházban soha. A másik elidegenítő mozzanat, hogy a filmen nemcsak fény és árnyék a test, hanem a test metaforává változik (pl. Jancsó Miklós *Szegénylegények*jében a meztelen lány a védtelenség, kiszolgáltatottság metaforájává).

„Képzeltetbeli tér”

Kulesov megteremtette a nem létező teret: valódi táj elemeiből a nem létező tájat. A valóságosságot sugalló filmben a rendező és a néző együtt hozzák létre a teret a vásznon. Ez különbözik a valóságos tértől – antropomorfizált, van értelme és célja. Vagy elvonja a nézőt a valóságos tértől, vagy azt jobban megismerteti vele. A dokumentumfilm esetében látszólagos enybesés van a két tér között. Hitler „tánclépései” Franciaország megszállásakor teremtettek, csakúgy, mint az Arali ember cápvadászata. Saját teret teremt minden mű. De minden néző a saját szemével látja és hisz benne.

Mikor válik az ábrázolás művészetté?

A nem-művészi képet a művészitől az különbözteti meg, hogy az első esetben csak a táj és a fényképezőgép van jelen benne, a második esetben a fényképész is. Az ábrázolás művészetté válva emberiesedik, jelentést kap, sajátos művészi információ hordozójává lesz. Ehhez nyelv kell. Csak azok az elemek válnak információhordozóvá, amelyek nem automatikusan jönnek létre, hanem a szerző válogatásával. A szabad művészeti választást szolgálják a film eszközei. Az informácó ennyiben – szabadság. Az alkotó fantázia segítségével, a valóság megismerése érdekében az elemek megszabadulnak a kötöttségektől, új pozíciót és kapcsolatot szereznek.

Montázs

Kulesov effektus: két kép egymás mellett – harmadik jelentés. Gondolati és szintaktikai egység – montázs. Tinjanov: Egy szó „megfertőzi” a környezetében lévő többi. Ez a filmre is vonatkozik. Montázs – a filmnyelv egyik retorikai alakja. Mindez a metaforák és metonímiák felé utal. A montázs természete szerint poétikus. A költészetben a gondolat harcol az idővel. Minden új szó újat tár fel a gondolat jelentőségéből. A filmképek visszautalnak az előzőekre, megőrzik az azoktól kapott benyomást. A montázs épülhet párhuzamosságra is. A montázs nem az egyetlen jellemzője a filmnek.

Hogyan beszél a film?

Az események a filmben a rendező akarata szerint sorakoznak. Ő választja őket. A választás információ – minél több lehetőség közül, annál hatásosabb. A választás – alkotás. De szabadság is. A művészet lehetséges világokat teremt. A valóságot mint egyet a lehetőségek közüléleti át.

Film és rajz

Az animációs film – önálló művészet, saját nyelvvel.

A fényképezett film a valóság helyettese. Valóságossága fontos jellemzője. Ezen az alapon jelenik meg a feltételessége. A festmény a fényképen teljesen feltételes. A mozgás ellentmond a festett-rajzolt ábrázolásnak. Megnöveli a feltételességet. Az animáció a jelentések jelentését adja. Megkettőzi a feltételességet. A fényképezett film illuzórikussága mellett a rajz feltételessége jelenik meg. Ezért is orientálódik az animáció a karikatúra, gyerekrajz stb. felé.

A bábszínházban a bábok a valóság felé utalnak, a filmben a bábok bábszerűsége lép előtérbe.

Egészében a felnőtteknek szóló meséket szolgálják.

A film és előfutárai

A művészetben fellelhető a mozgás a film felé. De a történelem nemcsak folyamatok, hanem emberek története is, és ez a kiszámíthatatlanság elemét viszi bele.

Panoptikum

A panoptikumi figurák között voltak olyanok is, amelyek mechanika segítségével bizonyos egyszerű mozgást produkáltak.

„Camera-obscura”

„Laterna-magica”

A megjelenés és eltűnés váltakozása fontos mozzanat volt.

Tudományos játékok

Lev Tolsztoj 1897-ben már mutatott egy folioszkóp játékot: a balerina meglevenedett a pörgetett lapokon.

A film feltalálása

Edison és Lumière-ék

Edison feltaláló volt, Lumière tudós. Edison műtermében olykor neves résztvevőkkel készített filmet, Lumière a szabadban bárkit lefényképezett.

Lumière-ék filmjei

Az első filmekben a valósághűség (hasonlóság az élettél) eltűzött volt, s ez zavarba hozta a nézőt. A *bébi reggelijében* a háttérben mozgó falevelek elvonták a figyelmet az emberekről. Edison semleges háttérrel ilyen nem történt. A *vonat beérkezésében* az ijedség mellett a hova tűnt a mozdony kérdése is felvetődött. Mindez 1900-ban már a múlté lett, s a további közönség hatás érdekében a filmnek ki kellett dolgoznia a saját nyelvét.

A filmnyelv születése

A filmnyelv sajátossága a némafilm idején keletkezett. Ennek nyomai most is megvannak. A néma nem volt néma. Zene szólt. S a terem hangulata különbözött a mostanitól. A nézők zajosak voltak. Általában a gép zaja is hallatszott. A gépész különböző sebességgel vetített.

Trükkfilm

A nézőnek kevés volt a mozgásélménye. Csodára várt, ami a vetítés környezetéből is adódott. Ezért is jelent meg a trükkfilm. És uralkodott

1900-1910 között. Maga a kamera mozgása is trükknek számított – lift-ről, vonatról, gondolából fényképeztek. A rákocsizás, a kettős expozíció mellett főleg a stop-trükk volt hatásos.

Különböző stílusok jöttek létre. Georges Méliésé más volt, mint a Brightoni-iskola képviselőié, akiknél a fekete humor került előtérbe, nem a varázslatos dolgok. S Cretinetti üldözései filmjei ettől is különböztek.

Az elbeszélő film

Lumiére filmek-elbeszélések a mozgásról. A mozgás – forrása minden szüzsének. 1897-ben egy demonstrátor a vonat érkezéséhez hozzáragasztott egy csokolózó párt. A két filmeckét már elbeszélés kapcsolta össze. A közönség hajlamos úgy modellezni a világot, hogy az egyes eseményeket ok-okozati kapcsolatba állítja.

A trükkfilmek átváltozásai elbeszélések voltak, de csak egy személyről szóltak és a meglepetés erejét használták ki. Ez így kevés volt. Következésképpen a film 1900-tól áttért az elbeszélésekre.

Premier plán

Az első egyszerű elbeszélő formát Lumiére a Megöntözött öntözőben teremtette meg, amelyben minden ok-okozatként kapcsolódik össze. Az elbeszélés logikus felépítés, az egyik rész a másikból következik. A kommentárok a nyelv logikája alapján elbeszélés jelleget adnak. A megöntözött öntöző ábrázolható volt egy azonos plánban, de például egy egér és a tőle megijedő lányok már nem, mert a méretek különbözősége legalább két plánt követel – premiert és totált. Az elbeszélés kidolgozása igen nagy feladat volt, a század elején főleg az amerikai filmben jelent meg, a melodrámban. Ebben szoros a kapcsolat az ok és okozat között – sorsszerű okból végzetes következmények.

A Brightoni-iskola képviselői egy időben a plánváltozásoknak rendelték alá az elbeszélést (Egér a művészeti iskolában – 1902). A premier plán mint részletet kiemelő jött létre. Az arc premier plános kiemelése akkor alakult ki, amikor az ok-okozat összefüggésben a hős pszichológiája kapott szerepet.

Egyenesvonalú elbeszélés

Porter tett sokat azért, hogy a különböző helyszínek eseményei egységbe foglaltassanak. Voltak ma már elavultnak tűnő megoldásai: egy

eseményt kívülről és belülről mutatott, s ezzel megtörte az egyenesvonalúságot.

Párhuzamos vágás

Az egymásra következés minden elbeszélés alapja, de ugyanakkor egysíkú. A század elején megszületett a párhuzamos – keresztező – felépítés. Az egyenesvonalú elbeszélésnek általában egy hőse van. A párhuzamoshoz legalább kettő egyenrangú kell. Két hős egymásra következése a kapcsolat bonyolultságára utal, tehát utat nyit a pszichológiának.

Az ismétlés nyomatékosítja a két helyszínt: egyszerre két helyen lehet a néző. A két tér szétválasztása közben, bizonyos változatban feltételezhető egy harmadik tér, amelyik elválasztja a kettőt, s amelyről a nézőnek csak elképzelése lehet, például fenyegettség, üldözés esetén.

„Türelmetlenség”

Griffith négy elbeszélést keresztezett folyamatosan annak érdekében, hogy visszaadja azt a nézői gondolkodást, amely hasonlatot keres egy eseménysorhoz. A feszültség így gondolati.

A filmnyelv elemei

A szemszög

Amit látunk, attól függ, hogy honnan nézzük. A film előtt a szemszög mozdulatlan volt. (A szemszög itt szűk értelembbe vett.) A művész által kiválasztott szemszöget a néző nem módosíthatja.

Objektív és szubjektív szemszög

Megszokott szemszög esetén a tárgy kelt érdeklődést, szokatlan szemszög esetén az, hogy ki látja így? Ez az objektív és szubjektív szemszög közötti különbség. A film hol a hős, hol az őt kívülről szemlélő nézőpontjából ábrázol. Ezek a szemszögek – külső és belső – váltakoznak. Kezdetben a szokásostól eltérőt indokolni kellett – messzelátón nézni, részeg látja stb. A magyarázatok tehát azt hangsúlyozták, hogy nem a néző lát így. Ez lassan megszűnt. Legtovább a beállítások – az alsó és a felső gépállások – jogosultságát vitatták. Az indokolatlan szemszögek miatt Eisenstein *Sztrájkját* például a ku-

bizmushoz hasonlították, amely több szemszöveget érvényesít az ábrázolásban. Ma már az objektív és a szubjektív szemszög váltakozása teljesen elfogadott. Bár várakozás van a nézőben, hogy a szubjektívet követi az objektív. Zsalakjávicsusz *Senki sem akart meghalni* című filmje végén a bandavezért szemből és oldalról látni premier plánban – olyan, mint a bűnözők felvétele.

Tehát metaforát is teremthet a szemszög. A kamera mozgása – egy nő végigmutatása – mint szubjektív szemszöge érvényesítés igen kihívó lehet a maga röppályájával. A személy tevékenységének tárgya is érvényesíthet saját szemszöveget. Extrém példa itt a hógolyó szemszöge. Olyan helyen is érvényesülhet a szemszög, ahol ember nem tartózkodhat. Muratova *Rövid találkozások* című filmjében a tűzhelyen lévő fazék-ból látni a házaspárt, majd a fazékba tett rák szemszögeből. Persze ezt a szemszöveget a házaspár egész viszonya előkészítette. Wilder *Alkony sugárútjában* a halott elbeszéli halála történetét. A medencében lebeg a teste, s a víz alól látni a körülállókat. Spielberg *Cápájában* a víz alatti kamera a cápa szemszögét érzékelteti.

A szemszög és a torzított látomás

A szubjektív látomásokat a film gyakran optikai eszközökkel teremti meg.

Az életlen kép szubjektivizál. De figyelembe kell venni, hogy a film nem állapotok gyűjteménye, hanem viszonylatok rendszere. A szubjektivitás meghatározott rendben belül érvényesül.

Filmkép (filmkocka)

Három vonatkozásban beszélnek általában filmképről (filmkockáról). Egyrészt mint mozdulatlan felvételtől, amelyet csak a filmszalagot kézbentartva lehet látni. Másrészt mint a filmből kiemelt fényképről, amelyet a kirakatba tesznek.

Ezek technikai és nem nyelvi egységek. Persze van kimerevítés is. Sőt, még a vetítógép kapujában megálló és meggyulladó (elolvadó) filmet is hatásforrásként használják ki – persze mesterségesen elkészítve –, ahogy például Bergman tette. Általában véve a filmkép több kockát jelent, s a néző csak akkor figyel fel rá, ha túl rövid vagy túl hosszú, ha izgatni kezdi. A rövidség vagy hosszúság a filmképre nem mint művészeti tényezőre jellemző, hanem a rendező viszonyára a mesteriségéhez. Nem igaz az a régi állítás, hogy a kevés cselekmény (cselekvés)

rövid, sok hosszú filmképet kíván. Elég Antonioni *Foglalkozása riporter* című filmje végére emlékezni.

A filmkép mint keret

A filmkép nemcsak időbeli, hanem térbeli szegmentumot is alkot. Két zónára osztja a teret: láthatóra és nem láthatóra. Ha valamit a moziban nem látunk, ez nem jelenti azt, hogy számunkra az nem is létezik. Ha a vágás révén eltűnik előlünk a hős, azért még aggódunk érte. Az emlékezet mellett még a képzelet is segít betölteni a nem látható teret. Dupon *Varietéjében* a verekedő hősök kikerülnek a képből, így nő az izgalom a verekedés kimenetele miatt.

A film és a „külső” tér

A filmképen belüli tér gyakran úgy tűnik a nézőnek, mint a hős belső, megszokott, otthonos tere, a filmképen kívüli pedig mint idegen, ellenséges tér. A veszély általában a külső térből jön, s a hősök reakciója előzetesen jelzi. (A burleszkben fordítva van: a néző tud a veszélyről, a hős még gondtalan.) De a hős sokszor csak egy pillantással méri fel a külső teret, arca megváltozik, a néző viszont még nem tudja, hogy milyen veszély van. Huston az *Afrika királynőjében* azt a régi szokást is tartja, hogy a baj, a rossz általában balról jön. Persze ez félrevezetésre is alkalmat ad: jöhet a baj a filmképen belüli térből is, miközben a néző kívülről várja.

A filmkép elemzése

A filmképen kívüli térrel kapcsolatban a rendezők a meghatározatlansággal élnek. Ennek jó példája Hitchcock *Idegenek a vonaton* című filmje. A hős egy ismeretlen nőt kíván megölni, s a gyanút annak férjére terehni. E közben a nő teljesen gyanútlan, a követést női mivoltával magyarázza. Majd szem elől veszti a követőt ő is, a néző is. Gyanús, hogy a belső térben háttal álló váll tulajdonosa az, jobboldalt, de a lány hirtelen balra néz és a külső térből előtűnik a közvetlen mellette álló férfi. A félrevezetés keltett izgalmat. A filmkép jelentősége abból a viszonyból adódik, ami a filmképen belüli és kívüli tér között van. Ismert és ismeretlen között.

A plán

A filmkép mindjárt valamilyen plánban jelenik meg. Az európai kul-

turális hagyományoknak megfelelően az emberábrázolásnak általában a second plán felel meg – amelyben az alak térdig látszik. A többi plán: nagytotál (táj), kistotál (egész alak), second 1, 2 (felső test), premier plán (fej), superplán (részlet). A plán azon a ponton helyezi el a nézőt, ahol a kamera áll. A hős tűnhet nagyobbak-kisebbnek, a néző gyakran alkalmazkodik és normális méretűnek képzei el. Egyébként az alak képkerethez való viszonya számít. E szerint lesz közeli vagy távoli. De nem mindig könnyű a felismerés, gyakori a direkt félrevezetés – a környezet méreteinek módosításával. Vagy az üres, ember nélküli térrel.

A nagytotál és a térség

A plánok jelentése önmagukban relatív, az egymáshoz való viszonyukban keletkezik. Premier után nagytotál táj: a hős nézi a tájat, s ez – a néző szerint – befolyásolja az arckifejezését. A nagytotál a szabad térség visszaadásánál játszik szerepet, amely jelenthet védtelenséget – búvóhely hiányt – is, mint Jancsó *Szegénylegények* című filmjében vagy Hitchcock *Észak-északnyugatjában*.

A nagytotál és a tömeg

Amikor a szabadon választott szemszögről van szó, akkor mindenki csak a premierplános közelítésre gondol, holott a film előbb nyugtázta le a nézőt a nagy térségek s a tömegek bemutatásával. A 20-as években a filmekben mutatott tömeg arc nélküli, általában a történelmet személyesíti meg. Vidor viszont a *Tömeg* című filmjében az egyén magatartását mutatta meg a tömegben. A hőst kocsizás emeli ki a tömegeből. Majd a néző is belefoglalódik a tömegbe. A hős cselekedeteit mintegy visszhangozza a tömeg, a szülőotthonbeli izgalmi állapotot például. A befejező részben távolodik a kamera a pártól, azok (újra) belevesznek a tömegbe.

Premier plán

A premier túllépteti a szereplőt a megszokott, normális távolságon, intimítást teremt. Az idegen intim közelsége agresszivitására utal. Nem lehet bárkivel intim közelségben lenni.

Nagyon nehezen terjedt el a premier plán. A rondaságot tárta fel sokáig. A film – nyelv. A premier plánnak nincs semmiféle állandó, rögzített jelentése. Persze a film kapcsolatban van más kulturális nyelvekkel is, a távolság felfogásával foglalkozó tudományal is.

A filmképek egyesítése

Az irodalmi forgatókönyv technikai forgatókönyvvé való átdolgozása közben a rendező a cselekményt képekre bontja. A történetet könyvben és a vetítőképernyőn elmondani nagyon különböző feladat. A képekre bontás-elbeszélés a képek egyesítése révén. Mindenki a maga módján tagolja és komponálja a valóságot elbeszélés közben. A szóban előadott történet filmrevitelemek egy sor olyan információ szükséges, amely az írásban fel sem vetődött. Például ha a hős keresztül megy a városon (s ez az egy mondat az irodalomban elég): milyen ő, milyen a város stb. Milyen plán legyen, meddig tartson stb. Itt is tagolás, válogatás, komponálás van, de ezzel ki is merült a hasonlóság az irodalommal. A filmképek egyesítésével a rendező az elbeszélésben szabályozza az idő áradását, intenzitását és irányát. Eisenstein mestere volt annak, hogy a kulminációs pontokon megállítsa az időt.

A film művészeti tere

A rendező egy sor eszközzel rendelkezik ahhoz, hogy a néző előtt feltárja a világot. A nézőnek ismernie kell ezeket az eszközöket. Ahogy az olvasónak ismernie kell a betűket. De a betűk ismerete még nem biztosítja a művészeti alkotások megértését. Az irodalmi mű nem a betűk halmaza, hanem az író által teremtett sajátos világ. A film sem a fogások és az egyes eszközök összessége, hanem sajátos törvényekkel és belső élettel rendelkező művészeti világ. S a néző a filmet nézve ezekkel a törvényekkel él. Belép a filmtérbe – abba a sajátos térbe, amely a vetítés alatt az ő életterévé változik.

A világnézet eligazodási mód a világban. Minden ember felépíti a környező világból a saját modelljét. Valamiféle forgatókönyvet a saját magatartásáról ebben a világban. A rendelkezésre álló – történetileg változó – eszközökkel kialakítja a világ struktúrájáról a véleményét. A művészet mindig az alapvető kérdésre törekszik választ adni: Mi(lyen) a világ, mi(lyen) az ember, és milyen a kettő kapcsolata? Minden művészet a maga eszközeivel magyarázza a múltat és programozza a jövőt. A fent említett eszközök csak anyagot jelentenek a film által kialakított világképhez. Milyen az a világkép, amelyet a film kínál? Nem alternatíva nélküli. Minden művész sajátosan látja a világot. Rendelkezik-e a film csak rá jellemző vonásokkal e feladat teljesítése közben? A mozgó formák absztrakt kompozícióit kivéve, minden film kapcsolódik az embert környező térhez. Ennek részleteit a rendező meghatározott köl-

csönkapcsolatba állítja. Ez a filmképek egyesítése. A filmkép olyan mag, amely körül aura alakul ki, valamiféle plazma. Ez mozgékony. Ahogy a két filmkép közeledik egymáshoz, a két plazma kétpólusú térbeli struktúrát hoz létre. A filmképek egyesítése csak akkor számít folyamatosnak, ha sikerül gondolatilag megvalósítani számukra a közös képenkívüli teret. Kérdés: ez magától keletkezik vagy rendezői beavatkozásra? Másik kérdés: A geometriai ellentmondás nélkül létrejövő tér az egyetlen mód-e a film világának megteremtésére?

A második kérdésre válaszolva: A világ képe mindig a környező világ megmagyarázását szolgálja, de a magyarázat közlés. Valaki közlése valakinek. Ha a befogadó meg is érti – a közlő szándéka szerint –, hogy ez a valóságos világ, még nem biztos, hogy el is fogadja a közlést. Nehéz az újat befogadni. Ezért a filmesek többsége előnyben részesíti a megszokott térbeli struktúrákat. Megszokott – a filmképek olyan egyesítése, amely nem mond ellent a képen kívüli térről kialakult általános felfogásnak. Első kérdés: Mi a filmtér „helyes” geometriája és hogy lehet létrehozni? Amikor a filmképek egyesítése nem vétetik észre, mintha magától teremtené meg, akkor ez átlátszó montázsnek nevezhető. De elég egy kis hiba, hogy a jelen tiszta geometriája tönkremenjen: nem világos, kire néz a hős, vagy hogy azonos helyen játszódik-e a cselekmény az előzővel stb.

Az átlátszóság gyengülésével a néző orientációja vesz el a filmteret illetően. A néző orientációjának biztosítása érdekében létre jött a térbeli tájékoztatás egész rendszere. Ennek elemei: ha a szereplő az egyik oldalon ment ki, a másikon kellett visszajönnie. Persze lehetséges a dezorientáció is. Ma már ennek nincs jelentősége. A mozgásirány azonosága azonban most is feltétele az orientáció biztosításának. Még néhány elem: ha az „A” képben valaki kinéz a képből, akkor a következő, „B” képről a néző feltételezi, hogy azt nézte. Minden kép a maga terével rendelkezik, de a kettő viszonyából gondolati tér adódik. S mint a Kulesov-effektus mutatja, az arc tükrözi az új kép hozta tárgyakat, eseményeket. De mi van, ha második képként szintén premier plánban egy újabb arc jelenik meg? A tükrözés ekkor megoszlik, kölcsönkapcsolat jön létre, amit párbeszédnek, dialógnak lehet nevezni. A dialóg egyáltalán nem csak két ember beszélgetése. Dialóg az is, amikor a szerző és a néző között jön létre kapcsolat például egy festmény révén. Persze ezzel a szerző a nézőre oktrojálja a maga látásmódját, amely meghatározott jelentéssel bír, mint például a filmben a felülről való fényképezés.

Az átlátszóság eredménye, hogy a film terében a néző otthon érzi magát, de ez nem zárja ki a feltételeességet. Ahhoz, hogy a film tere természetesnek (ne színpadiasnak) tűnjön, terjedelemmel kell bírnia, ami a világosan megkülönböztethető felvételi pontok megfeleléséből adódik. Így ábrázolják általában a szembenálló beszélgetőket: az orientáció érdekében az egyik kicsit jobbra, a másik kicsit balra nézzen. A két felvételi pontot kiegészítheti a harmadik, amelyben oldalról mindkét beszélgetőt látni.

A filmszűzés

A szűzés az elbeszélés törvényei szerint épül, de magasabb szintű struktúrát képez. Minél színvonalasabb a művészeti szöveg struktúrája, annál kevésbé fenyegeti a formális jelleg eluralkodása. Az egyes fonémák vagy nyelvtani kategóriák jelentése teljesen formális, a művészeti (vagy nem művészeti) szöveg teljessége mindig szemantikailag összevethető a szövegen kívüli valósággal. A szövegek két csoportot alkotnak. Egyik a mi ez? kérdésre válaszol, a másik a hogy történt ez? (vagy hogy van ez felépítve?) kérdésére. Az első szöveg szűzés nélküli, a másik szűzéssel rendelkező. A szűzéssel rendelkező szövegek mindig eseményt írnak le. Főleg rendkívüli eseményeket, amelyekhez rendkívüli cselekvő, végrehajtó kell. Szent vagy bűnös. A szűzés-szöveg feltétele egy olyan struktúrájú világ, amelynek áthághatatlan határa kizárja a közönséges világ lakóit. A tömeg rabja a világának, de egy közülük átlépheti a határt. Felemelkedhet és elérheti, amire vágyott (gazdagságot stb.). Ez a siker szűzésje. Vagy elbukhat a kitörésben. Ez a sikertelenség szűzésje. Ez a hős más, mint a többi, nagyobb szabadsággal ténykedik. Az ellenpólusát a nem-hős alkotja, akivel soha semmi nem történik. Ilyen az elbeszélés szűzés alapja. De ez szóbeli elbeszélés. Kell hozzá a beszéd. A szó domináns szerepet játszik az életben és a kultúrában. Ezért a szóbeli szűzés mint általában vett appercipiálódik. Egyetlen szűzéssel dolgozó művészet sem lehet meg nélküle. De mindegyik művészetnek kell lennie sajátos fogásainak, specifikumának is. Hogy áll e tekintetben a filmszűzés?

A film akkor született, amikor a művészet a pszichológiai mélységre és a filozófiai általánosításra törekedett. De a film némának született, ennyiben csak a külsőt mutathatta. Két út volt előtte. Egyik a komédiához kapcsolódott, elsősorban a helyzetkomikumhoz. Főleg a népi komédiához és a cirkuszhoz (bohóchoz). Ezek egyes számaiból csak

nagyon primitív és egyforma szüzsét állíthatott elő. Kellott egy hős, aki váratlanul jut mindig ferde helyzetekbe, meglepetést keltve cselekszik. Az irodalom kínált ilyen, de filmes hősré volt szüzség. Ilyen volt Chaplin, a világnak látványosan nem megfelelő magatartással.

A filmszüzse másik változata a színpadi melodráma és a pantomim egyesüléséből jött létre – melodramatikus gesztusokkal, patetikus mimikával és a típusok poétikájával. A nagyon szigorúan elhatárolt szerepkörök (gonosztevő, reménytelen szerelmes stb.) a színészek külsejét vették alapul, így vertek előzetesen hidat a néző és a filmvászon közé.

A hang elterjedésével megváltozott a film presztízse a középosztályban. Az irodalmi és színpadi témák felemelték a filmet a hagyományos művészetek színvonalára. A közeledés az irodalomhoz – minden haszna ellenére (például a pszichológia érvényesülése benne) – ahhoz vezetett, hogy a filmszüzse egyre inkább irodalmiasodott. Fényképezett forgatókönyvvé vált. Welles *Aranypolgára* mutatott erre példát, mint az irodalmi szüzsé fényképészeti illusztrációja. Nem véletlen benne a képen kívüli narrátor. A soron következő feladat az volt, hogy megtalálják a belső világ feltárásához a filmes eszközöket. Megmutatni és nem elmondani. Ennek a feladatnak a megoldása érdekében Welles filmjében öt történetet mondanak el, amelyek a néző számára öt realitásként jelennek meg, s összességük adja az igaz valót. A regény bonyolultan hatott a filmszüzse fejlődésére. Egyrészt erősítette az irodalmiságát – ezt bizonyítja a sok irodalmi művet feldolgozó film, amelyekből csak igen kevés számít értékesnek. De volt pozitív hatás is. Ez akkor következett be, amikor olyan művet (regényt) vittek filmre, amely tartalmazta a filmnyelv néhány spontán elemét. Szemben például Lev Tolsztoj műveivel, Fjodor Dosztojevszkijéi rendelkeztek ilyen adottsággal. Némi emlekedtet Dosztojevszkij műveire Visconti *Rocco és fivérei* című filmje. Itt is két réteg van. A felszín szerint akár neorealista film lehetne. A mélyben a rendező mintegy kódolta a modern olasz környezetet Dosztojevszkij művészi világával, bár ez a kód nem teljes. Kétségtelen a filmben a filmi eszközök gazdagsága, ennek ellenére a szüzsé irodalmi alapokra épült, részekre tördelt és időbeli következetességgel bír (a dátumok ki is vannak írva). Az irodalmiság vitathatatlan, de az irodalmiság különböző lehet. A filmszüzse sajátossága különösen kitűnik, ha prózát visznek filmre. Az igazi művészfilmet lehetetlen visszavinni a szóbeli formához. Kurosawa *A vihar kapujában* című filmje példa erre. A Rőt szakállú azonban megőrizte az irodalmi szüzsé összes jégjét. A

képi megfogalmazást tekintve *A vihar kapujában* hőseinek elbeszélései nemcsak különbözőek, hanem a láthatóság miatt hitelesnek is tűnnek valamennyien.

A több lépést olyan művek valósították meg, amelyek magát a filmnyelvet is vizsgálták, mint például Fellini 8 és 1/2-je. Persze más irányok is vannak. Egyrészt a dokumentarizálás felé mutatók. Másrészt az elbeszélés logikájának megváltoztatására utalók. Jelentősége van a fantasztikumnak is a szűzsé felépítésében. Mi a fantasztikum? Ami általában nincs, de jó lenne, ha lenne. Ez vonatkozik a nagyszámú boldog filmlegendára. Persze a valóságtól elvonatkoztató fantasztikum is létezik. A fantasztikus film egy alternatív világ feltételezését engedi meg, ezáltal a köznapi világ egy lesz a lehetséges többi között. De éppen így ismerhető meg jobban ez az egy, kétségbe vonva az alapjait képező axiómák érvényét.

Az irodalmi normák megtörésének egyik módja a mese egyenesvonalúságának elhagyása. A szűzsé struktúra elkerülhetetlenül időbeli következetességgel kapcsolja össze az epizódokat. A párhuzamosság érvényesítésekor külön figyelmeztetésre van szükség: ugyanakkor, ebben az időben stb. A szemlélet ezt visszaviszi a valóságba, s annak jellemzőjeként fogadja el. Az egyidejűséget nehéz szóban visszaadni. A filmnek vannak ilyen lehetőségei. Az egyenesvonalú elbeszélő szöveg mintája az emlékezet, amelynek struktúrája nem alávett a linearitásnak. Olyan ez, mint egy falat borító rajztömeg. S ha a rajzok közül egyet egyet a sötétből világító lámpa emel ki, akkor sem szűnik meg a többi valóságossága, szabadon emelhető ki bármelyik. Ez az asszociációk széles körét teszi lehetővé. Így készült Tarkovszkij *Tükör* című műve. Az elbeszélés itt nem fonal, hanem maga a textílianyag. Bunuel számára mintának nem az emlékezet, hanem az álom szolgál *A burzsoázia diszkrét bája* vagy *A vágy titokzatos tárgya* című filmekben.

Jancsó *Szerelmem, Elektra* című filmje viszont a vizuális benyomások láncolata. Happening, pantomim és balett játszik benne szerepet. (Jancsó interjúbeli magyarázata nyomán). És érvényesül a folyamatos kameramozgás: összesen 10 snitt. Később Jancsó a belső világ feltárása felé fordult. E tekintetben a *Szegénylegényeket* érdemes összevetni az *Allegro barbaróval*.

A Szegénylegények a valósággal való hasonlóság alapján épült, s bár eseményei párhuzamosak, időbeli következetességgel. Az *Allegro Barbaro* szonátaszerű struktúrával bír. Ez a mítoszok felépítésére is jellem-

ző. Jancsó filmje közelít a mítoszhoz. Nem egyenesvonalú felépítésű. Valamilyen szimbolikus folyamatosság jön létre, amelyben a mese mint a nemzeti sors egyedi realizálódása bontakozik ki. Ez nem tagadása a regény-felépítésnek, hanem egy új lehetőség feltárása.

A hang

Sokan a hang hiányát alapvetően előnynek tartották a filmben. Az eredmény veszélyeztetettsége a hang által nyilvánvaló volt. Ehhez járult még, hogy sok színész hangja nem volt megfelelő és a szövegek nevetésessége is kitűnt.

A hang és a tér

Az akusztikai komponens megjelenése korlátozta a vizuális figyelmet. Megváltozott a filmtérbeli „navigálás”. A hang forrásának keresése került előtérbe. Ez azonban nem egyenlő a valóságban hasonló jelenséggel. A valóságban a hang a tér meghatározott pontjáról ered. Ezt a térhatású hallás biztosítja. Az ösztönös forráskeresést megszünteti-e az a tény, hogy a moziban mindig ugyanonnan jön a hang? Az akusztika fizikai törvényei szerint igen. De a moziban a néző bekapcsolódik a játékba, beleegyezik egy szokatlan viselkedésbe. Önkéntesen megfigyeli a hang helyhez kötöttségéről és úgy viselkedik, mintha az a valóságban hasonlóan eredne a térből. A hang a vizuális ábrázolás plaszticitását veszélyeztette. Kezdetben mutatni kellett a hang forrását (a beszélő száját), mert a hang „elvált” a képtől. Nem véletlenül Eisenstein és Pudovkin a hanggal kapcsolatos manifesztumában a hang és a kép egybeesésének elkerülésére hívtak fel. A műalkotás felfogásának a maga teljességében egyetlen mértékegysége van: mennyire hagyja magát a néző becsapni. Kedvező tulajdonság hinni a valóság által nem alátámasztott játékban. A mai néző már minden nehézség nélkül „elhelyezi” a hang forrását a képen kívüli térben, nem törődve a hangszóró fix helyével. Sőt, még a hang forrásának helyválttatását is „hallja” minden képi változtatás nélkül.

A hang és a szemszög

Hallani vagy nem hallani a telefonáló partnerét, ez két különböző szemszöget érvényesít. Ha nem hallani, illetve ha hallani a távolban sétálók beszélgetését, akkor itt szintén más-más szemszög jelenik meg. A gondolati kompozíciót befolyásolja a hang. Ez és nem a valósághoz

való nagyobb hasonlóság igazolja a hangot a filmben. Némafilmben egy levelet a néző is olvasott és külön látta a reagálást rá, hangosfilmben hallja a levél tartalmát, együtt a reagálással. De lehetséges, hogy a levél írójának a hangja hallatszik. Ez egyáltalán nem hasonlít a valóságra. Tehát azonos időegységben több információt kap a néző. Egyes filmekben a feladó és a címzett keresztezve olvashatják a levelet. De az információ mennyisége nem határozza meg egyenesen az ábrázolás bonyolultságát. Clair *Párizsi háztetők alatt* című filmjében a verekedőket eltakarja a füst, csak hallani őket, majd a vonat zaja a hangokat is kizárja. Ettől nem egyszerűbb az ábrázolás. A bonyolultság a hang és képi szemszögek váltakozásának függvénye.

Zene, zaj, beszéd

A művészet figyelembe veszi a filmnyelv minden elemét, de ez nem kötelezi a művészt semmire. A zene fenyegető akkordjai a kulminációs pontot készítik elő. Ez a funkciójuk. De egyáltalán nem csak így használják őket. A zene, a beszéd, a zaj dinamikus kölcsönkapcsolatban vannak. Például a zene szerepelhet a hang és a zaj helyett. De a beszéd is helyettesítheti a zajt, mint Tarkovszkij *Iván gyermekkorára* című filmjében a németek szövege. Itt a távolságot jelöli a beszéd. Duvivier *A nagy keringő* című filmjében Strauss fejében az erdei zajból születik a zene. Már zenei ritmusban szólnak a természetes zajok. De maga a zaj is megjelenhet „szimfóniaként”.

Az ábrázolás és a szó

A hanggal a képi ábrázolás bonyolultsága megszűnt belsőnek lenni, külsővé változott. A beszélő film szoros kapcsolatban van a nemzeti gondolkodással és nyelvvel. A filmesek érezték is a film nemzetköziségének elveszését. A nyelvi sajátosságok a fordításban okozhatnak gondot, megnehezíthetik a film felfogását, de sokszor gazdagítják is azt. Új világot nyitnak a nyelvvel, a szokásokkal, a gondolkodásmóddal stb.

Beszéd a képen és képen kívül

Ha a látható színész nem beszél, de hangot hallani, akkor a következő változatok lehetségesek: a beszélő kívül van a képen. Belső monológot hallani. Narrátor beszél. Van olyan eset is, hogy a képen kívülinek tételezett beszéd valójában képen belüli, de még nem látni

a beszélőt, akit a svenk azonnal megjelenít. A beszélővel mint megfigyelővel is számolni kell ezek után. A narrátort (a láthatatlan beszélőt) a hangosfilm kezdetén nehezen fogadták el. A láthatatlan hang tekintélyesebb. A látható emberrel lehet egyetérteni vagy egyet nem érteni. A láthatatlan hang abszolút igazságnak hangzik. Különösen fontos a láthatatlan hang a dokumentumfilmnél, de az intonáció és más jellegzetessége is. Ez már nem magyarázat, hanem sugallat. Marker *A szibériai levélben* ugyanazt mutatja háromszor háromféle szöveggel. A szovjet, majd a nyugati propagandaszöveggel, végül a pártatlan utazó szavaival. Ezekről megváltozik a jakutföldi jelenet. Szukuts (lett) *Emberi hang* című filmjében a dokumentumrészletek a kornak megfelelő retorikával ellátva kerülnek egymás mellé. A patetikustól a líraín át a köznapig. Ezt a hatást nem lehet figyelmen kívül hagyni. A hang felhasználásának még vannak ki nem kutatott tartalékai. Ioszeliანი *A Hold kegyeltjei* című filmjében ugyanaz a szöveg más-más szituációban azonosként hangzik el. A széteső világban ez is értelmetlenné válik. Ugyanaz a szöveg persze sokszor ismétlődik álmokban, visszaemlékezésekben – gyilkosság esetén a kihallgatásnál – stb. Ezekben az esetekben a második elhangzáskor már nem a tartalomra, hanem az intonációra, a változásra lehet figyelni.

A filmstílus születése

Minden film mutat és elbeszél is. Ugyanaz a szüzsé különböző ábrázolásokkal valósulhat meg – ez a stílus. A film szervezetnek tűnik, amely egyedül lehetséges elemek egyedül lehetséges egyesítésével jött létre. Az elbeszélés és a megmutatás összekapcsolódnak, de nem olyan szigorúan, mint ezt képzelni lehet. Ugyanakkor a jelenetről több variáns is készül, amelyek között nem feltétlenül csak minőségi, de jelentésbeli különbség is lehet. S persze a filmtörténetben ugyanannak a szüzsének az újrafeldolgozásával is lehet találkozni. (Remake.) A szüzsé nem determinálja a stílust. A stílus a filmelbeszélés térbeli-időbeli formája. A film szervezettsége időben (ritmus, folyamatosság, átmenetek, a képek hossza stb.) és térben (színész, díszlet, fény). A filmelbeszélés és a filmstílus egyaránt hosszú evolúciós folyamaton ment át. A filmkép térbeli felépítéséből következtetni lehet például a készítés idejére.

A sík (laposság) és a terjedelem (öblösség)

Kezdetben az előtér tényleges tárgyakkal volt tele és valóságos volt, a háttér viszont csak rajzolt. A fejlődés ennek kiküszöbölése irányába mutatott. A terjedelem és a sík a valóságos és a fikciós, a tárgy és a rajz problémáját vetette fel.

A dolog és a szobor másolás

A kezdet kezdetén a realizmus kritériuma a dolgok terjedelme (tér-fogata) volt, s nem maga a dolog.

A tér mélysége

A térbelileg kiterjedő díszletek nem csak önmagukban voltak élményszerűek, hanem nagyobb szabadságot adtak a színésznek, a kamerának és a fénynek. A mélységet három pont viszonylata határozza meg: a távoli, a közeli tárgy helyzete és a megfigyelő szeme. Bármelyik pont elmozdulása megváltoztatja a mélységbeli viszonyok struktúráját. A kamera bármilyen mozdulata a festett hátteret azonnal leleplezte volna, ezért a század elején mozdulatlan géppel fényképeztek. Amint azonban felépült a térbeli díszlet (Pastrone: *Cabiria*), annak kiterjedését a kamera mozgása is hangsúlyozta. Így a tér a szereplő körül önálló életre kelt. Rögtön a tárgyak is megszűntek kasírozottak lenni. A választást illetően a dolgok és a szobor másolás között Pastrone a dolgot választotta, nem pedig a másolatot.

Babilon a „Türelmetlenségben”

Minden korszaknak meghatározott ábrázolási hagyománya van. A *Türelmetlenség*et már megelőzték bizonyos sztereotípiák e tekintetben. A Szt. Bertalan éjt segítette a Guise herceg meggyilkolása. A babiloniai részt a *Cabiria*. Ennek magas díszleteihez vertikális kameramozgatást is alkalmazott Griffith, amelyhez egy tornyot (bástyát) készítettek lifttel.

A filmstiliztika elemei

A filmelbeszélés természete

A film (kinematográf) alapja a mozgóképek segítségével megvalósított elbeszélés. Kizárva az animációt, a filmben képekként a fénykép szerepel. A fénykép nem csak technikai alap, a film helyét a kulturális rend-

szerben is ez jelöli ki. A fényképnek valóságghűséget, dokumentaritást és igazságot tulajdonítanak. Éppen ebből fakad az élet és az ábrázolás naiv azonosítása. Ugyanakkor az élet mozdulatlan rögzítése és a dinamikus filmművészet között nagy különbség van. Már maga az, hogy a mozgó elbeszélést álló képek sora rögzíti – ellentmondás forrása. Kétszeres transzformáció adódik. A fénykép a háromdimenziós valóságot két dimenzióssá változtatja, illúzióvá. E közben a valóság látványos fotóvalósággyá változik. Az objektum – az objektum ábrázolatává. Ugyanebben az időben a szüntelen mozgás és a határtalan valóság megállított és lehatárolt darabbá. A mai filmben az álló ismét mozgóvá lesz, a keret is mozgékonyvá válik – ez a második transzformáció. Ami a filmben mozgó, átvész az elbeszélő (narratív) művészethez. Valamilyen szüzséátadási képességhez. De a mozgás itt sajátos. Alapvető az a tény, hogy egyik kép a másikra cserélődik, hogy különböző ábrázolások egyesülnek. Az, hogy ez az egyesítés a mozgó ábrázolatok segítségével megy végbe, elterjedt, de nem feltétlen jegy. Az elbeszélés természete szerint szintagmatikus. Egyes szegmentumok időbelileg egyesülnek. Következetességgel. De az elemeknek különböző természete lehet. Szavak, zene, grafikai mondatok egyesülhetnek. Valamilyen strukturális elv szerinti egyesülésben kibontakozó epizódok adják az elbeszélés anyagát. Tehát a mozdulatlan ábrázolatok következetes láncán szintén elbeszélést alkothat. (A képregények esetében például.) Ezt a lehetőséget a filmből sem lehet kizárni. Munk halála miatt nem fejezte be az *Idegen nő a hajón* című filmet. A két rész szerencsés kontrasztot alkotott, mert az állóképek sora is narratív szöveget jelentett. Az események mozgása a néző tudatában jött létre. Raamat (észt) gyerekrajzokból készített animációs filmet, amelyek szintén elbeszéléssé álltak össze. Az elbeszéléshez az egymás között egyesített képek szériája szükséges. El kell választani a képek tudatosan létrehozott következetességét a véletlen összegeződésüktől. A tudatos egyesítés létrejöhet képen kívüli eszközzel: képen kívüli beszéddel, zenével. Fontosabb azonban a képen belüli mechanizmus. Egyik ilyen a képek egyesítésének montázshatása. A másik a ritmus. Ugyanaz a motívum ismétlődik a képekben. A különböző közelítésével és az azonos távolításával. Triviális példák: egy nő ijedelme és a holttest, a vonat fűtve és a vonat. Wenders *Párizs, Texasában* az amerikai zászló a bankon és a hős fiának a trikóján. Ha ugyanaz a motívum többször – nem pedig csak kétszer – ismétlődik,

akkor ritmikus sor jön létre, szoros kapcsolatot teremtve a gondolatiság létrehozása érdekében.

A film grammatikájának fontos eleme, két kép közötti oksági kapcsolat. Revolver. Eleső ember. Lehet bonyolult a kapcsolat, de az alapja ez: ok – okozat. Ford *Hatosfogatának* párbajánál később esik el az eltalált ember. A párbaj kimenetelét illető várakozás létrehozta a kapcsolatot. A moziban azonban nem megfontol a néző, hanem lát. S a logika felett gyakran győz a köznapi tapasztalat. A logika klasszikus hibája szerint valami után – valami okán. A filmben ez elfogadható. A rendező egyesíthet logikailag nem kapcsolatos képeket, sőt, teheti ezt abszurd módon is. A néző három tételből indul ki: 1. Amit lát, azt mutatják neki. 2. Meghatározott céllal mutatják. 3. A mutatottnak értelme van. Tehát ha a mutatottat érteni akarja, akkor ezt a célt és értelmet kell felfognia. Az ilyen elképzelés eredetileg a szóbeli szférában született meg. A filmet szöveggként felfogva szóbeli szövegek felfogásának sajátosságai érvényesülnek. A vizuális felfogásban ez nem így van. A véletlenül egymás után látott dolgok, események nem kapcsolódnak össze. És nem vetődik fel a kérdés, hogy például miért vannak ott a hegyek. A film persze kapcsolatokat tud teremteni ezekből is. A film ellentmondása: egyszerre elbeszélés a valóságról és maga a valóság. Az elbeszélés és a vizuális valóság egymást kizáró strukturális elveknek is alárendelődik. A vizuális valóság csak jelen időt ismer. Az elbeszélés számára viszont az idő kifejezésének rendszere szükséges, sőt, az irreális idő is. Az elbeszéléssel a filmben megjelent a természetes nyelv struktúrájának az imitálása. A természetes nyelv grammatikáját normának fogadták el. Az eredmény: mára gyakorlatilag mindaz, ami szóval elmondható, visszaadható a filmelbeszéléssel is. A grammatikai idő kiterjesztését a hős gondolati áthelyezésével érték el más időbe. Például visszaemlékezések. Álmodok. A jövőről alkotott elképzelés. A látomás szubjektuma lehet a néző is. A hős számára jelen feltételesen jelen a néző számára is. Zinnemann *Egy ember az örökkévalóságnak* című filmjében a narrátor elsorolja Morus kivégzése után, hogy VIII. Henrik és Morus más üldözői hogyan fognak meghalni. Ez a jövőre vonatkozik, de a néző számára mint történelmi események már a múltat jelentik. Mégis jövőként fogja fel ezeket, mert a filmbeli eseményekhez viszonyítja. Ez a filmre jellemző felfogás. Egyik oldalon a jelen idő, a másikon a múlt, a jövő és a nem reális idő közötti konfliktus a filmi világ és a szóbeli grammatika összeütközéséből adódik. A filmnek az a törekvése,

hogy a valóság, a jelenlét illúzióját keltse, konfliktusba kerül a grammatika megteremtésének szükségességével, amely nélkül nincs narrativitás. A grammatika viszont nem a valóságot szervezi, hanem a nyelvet, amelynek megvan a maga valósága. A filmelbeszélés létrehozása magán hordozza ennek a konfliktusnak a jegyét. A vizuális ábrázolatok grammatikai kategóriák jeleivé való átdolgozásának nyomát. A filmelbeszélés grammatikai eszközei természetének feltételeessége abban mutatkozik meg, hogy azok nem a valóságra támaszkodnak, hanem a rendező és a néző megegyezésére. A nézőnek meg kell tanulnia, hogy mit jelentenek a film egyes helyei az adott esetben. Például irreális eseményt. Anderson *Ha* című filmjében a belső világot a külsőtől nem különböztetik meg. Csak az ironikus stílus felfogása segít. Resnais *Tavalý Marienbadban* című filmjében nincs semmiféle megkülönböztetés. Van, amikor a hős jelleme eligazít. A naiv-valóságos és a formális grammatikai közelítés közötti konfliktus valami harmadikhoz, a filmet illetően tipikus megoldáshoz visz. Egyrészt lehetséges a film felfogásában naiv-illuzorikus pszichológiájának legyőzése és az ironiához stb. való eljutás. Másrészt a film vizuális-konkrét természete megakadályozza a formális kategóriák kizárólag formális felfogását. Germe *Válás olasz módra* című filmjében az eleső feleség és anyós – a hős képzeletében – nem egyenlő, a „hogyan halnának (dögölnének) meg” szóbeli kifejezés durvaságával. Az irreális a filmben mégis reálisabb, mint a szóban. A reálisnak és irreálisnak megkülönböztető eszköze lehet a fekete-fehér és a szín alkalmazása. Vagy a különböző látószögű objektívek. A ritmus (gyorsítás-lassítás) is megkülönböztető jegy lehet.

Az elbeszéléshez tartozhat a „sorok közötti olvasás”, a plusz jelentés. Ez megköveteli a retorika bevonását. A filmszöveg darabjai – a filmmondatok – meghatározott kapcsolatba kerülnek a párhuzamossággal, a szembeállításal, a kontraszttal, az azonosítással, s ennek következtében kiegészítő értelem keletkezik. A filmmondat elején az ismétlődés jelzi többek között ezt a fogást. Mint Bergman *A hetedik pecsétjében* a sakkozás. A konfliktus következő mozzanata a reális arcnak és a hősnek mint a szüzsé elemének a viszonya. A mindennapi életben ezek nem különülnek el. Pedig ezek szembenálló erők. Elegendő elgondolni egy olyan kísérletet, amikor más színészek által játszott ugyanazt a részletet iktatják be a filmbe, vagy amikor más szerepet játszó azonos szereplők jelennek meg. Bunuel *A vágy titokzatos tárgya* című filmjében Conchitta szerepét két színésznő játssza. S ketten egy személyiséggé válnak. Ebben

segít az azonos kapcsolat a többi hőssel, a környezettel. Azonos szűzszébeli helyük van. Minden elbeszélést kétféle módszerrel lehet visszaadni a filmben. Egyetlen folyamatos ábrázolással, mint Hitchcock *Kötél* című filmjében. Vagy tagolva. Mint például a fényképekből összeállított filmeknél, ami a másik szélsőségre lehet példa. A két pólus között sok stilisztikai árnyalat létezik. Más-más világlátással, más-más filmi gondolkodás-típussal.

Metafora a filmben

Legegyszerűbb módon a film úgy teremtett metaforát, hogy átvette az irodalomtól. A *Kígyó* című filmben a csábító nő képét követte maga a kígyó. Az ilyen megszakításokkal nem élő filmbe is beiktatható metafora – az úgynevezett rugalmas (plasztikus) metafora formájában. Plasztikus hasonlatok a filmben tulajdonképpen mindig vannak. Eisenstein *Sztrájkjában* úsztatással van összekötve a letartóztatást aláíró rendőrtiszt keze és a tanácskozó munkások. Mintha a közeliben mutatott rendőrkéz összegereblyézné a munkásokat. Laius *Játék az iskoláskorú gyerekek számára* című (észt) filmjében egy kislányt a mosógépbe tesznek büntetésből. A forgó gyerek látványa maga a metafora.

Ábrázolat a képen

A metafora szerepét néha átveszi az ábrázolás az ábrázolásban. A díszlet díszítései, a rajta lévő képek is játszhatnak ilyen szerepet. De a képzelteként megjelenő alakok, tájak stb. is.

A kamera mozgása

A filmnyelv létrejöttének feltétele a szemszög mozgékonyága. De a mozgékonyág és a mozgás különböző. A mozgékonyág révén a kamera különböző helyzeteket foglalhat el a felvétel tárgyához képest. Az, hogy ezt hogyan teszi, már a stílus kérdése. Lehet új helyzetbe kerülni folyamatos mozgással is. A váltás mindkét formája lehet észrevétlen, de ha az alkotó hangsúlyozni akarja az új pozíciót, akkor erre alkalmasabb a folyamatos gépmozgás. L'Herbier *A pénz* című filmjében a kamera le- vagy felmozgása a részvények árának emelkedésére és süllyedésére figyelmeztet. Azt tartják, hogy a folyamatos kameramozgások inkább megfelelnek a realista stílusnak, mert az ember természetes fej, szem stb. mozgását utánozzák. Ez igaz is, nem is. Ez a modellálás nem valósághibb, mint az ugrásszerű pozícióváltoztatás. Mind

a kettő önkényes. Más kérdés, hogy a szem mozgása a művészeti ábrázolás tárgya lehet, s akkor a folyamatos kameramozgás szükséges. Mamoulian *Krisztina királynőjében* a kamera a szállodai szoba tárgyait követi, s a párbeszéd ad ennek értelmet: „Szeretném emlékezetembe vésní ezt a szobát, ahol veled voltam boldog”. Általában a mozgásirányok nem semlegesek, az életbeli tapasztalattal kapcsolatosak – fel-le, jobbra-balra. Alapjában a bonyolult mozgások is leegyszerűsíthetők: oldalra, előre-hátra, fel-le. Mindegyik semleges mozgás is lehet. Például ha a haladó szereplőt kíséri a kamera. De megnyilvánulhat a mozgásban a tér nyelve is. A közeledés behatolás, a távolodás az ellenkezője. Elgondolkodó arcra közelítés – behatolás a belső világba. Welles *Aranypolgárában* azonban nem így van, ott a behatolás nem megy végbe sem a főhős, sem a volt feleség esetében. Az oldalsó mozgás nemcsak új teret hoz be, amely eddig láthatatlan volt, hanem láthatatlanná teszi a látható teret. A nemi aktusról például elmegy a kamera, de érzékelteti a képen kívülivé vált teret. Ennek rész esete az egész-rész viszonylattal teremtett metonímia. Még jelentősebb a függőleges mozgás, amelyben a felfelé általában pozitív és fordítva, de ez nem feltétlen.

A fény

A filmstílus másik tényezője a megvilágítás. Van rendező, akinek a számára ez a legfontosabb. Von Sternbergnek például. A fényvel jelentősen bővül a művész választási lehetősége. A kontrasztos felvétel riadalmat fejez ki. Minden változat befolyásolja az atmoszférát és a hangulatot. A harmincas évek amerikai gengszterfilmjei általában éjjel játszódtak és sokszor az eső utáni utcán, ahol visszatükröződnek a lámpák. A köd – mint Ford *Besugójában* – kifejezi a hősök erkölcsi bizonytalanságát. Az expresszív fényhasználat a kontrasztokra épül. A fény és árnyék „drámáját” teremti meg. 1910 körül divat volt az úgynevezett rembrandti fény – egy-egy részlet kiemelése. Külön említést érdemel a sziluett-megvilágítás, amely árnyakká változtatja a szereplőket. Nyugtalan-ságot kifejeztek ingadozó vagy éppen lüktető fényvel is. Himbálódzó lámpa stb. A normához igazodó fény enyhíti az éles kontrasztokat. Ennek révén stílusbeli képviselői az árnyalatokat, az átmeneteket részesítik előnyben. Imitálják a szórt, puha, természetes fényeket is. Mindeközben a nézőnek egyáltalán nem kell a világitásra felfigyelnie. A fény irányának is jelentősége van. Az alsó megvilágítás vámpírhoz tesz hasonlóvá. A különböző irányú fények leleplezik, hogy az emberi

archoz egy fényoszlop kevés. Ahhoz, hogy egy arc természetesnek tűnjön, legalább három fényoszlop kell. Alapvető (rajzoló) fény, kiegyenlítő fény, ami eltünteti az árnyékokat és fokozza a térhatást, valamint ellenfény, hogy a szereplő elváljon a háttértől. Ez a normához igazodó fény előírása a természetes megvilágítás imitálása érdekében.

A fény a stílus dinamikus eleme. A kétfajta világítás egymásba válthat. Dreyer filmjében, *A harag napjában* a hősnő kezdetben – a tempóban – világos, fénylő arcú. Amint beleszeret a férje fiába, a kézimunkája keretében látni a tüllön keresztül. Amikor pedig elhatározza, hogy kipróbálja a boszorkányságot és e közben az ablakoz megy, előbb ellenfényben van az arca, majd világos, végül a hulló falevelek árnyékolják be. Mindez feszültségforrás: valóban negatív vagy éppen pozitív-e a hősnő?

A film pszichológiája

Hogy keletkezik a filmábrázolat?

A film felfogásáról lesz szó. A felfogás – ismétlődő kollektív aktus. A film nyelve gyakran hagyatkozik a pszichológiai beidegződésekre és sztereotípiákra, elkerülve a feltételes jelek – hangok, szavak, a nyelv grammatikája – stádiumát. Gyakran a filmnyelv „imitálja” az egyszerű pszichológiai folyamatokat: közelíti az érdeklődést kiváltó objektumot, átkapcsolja a figyelmet egyik tárgyról a másikra, a belső hanggal közvetíti az ítéletet, utánozza a pupilla mozgását, megjeleníti a riadt ember látomását stb. Tehát létezik a filmnyelv pszichológiája, amely figyelembe veszi és szabályozza a néző pszichológiáját. Kölcsönhatás van a filmnyelv és a nézői felfogás pszichológiája között.

A művész nem tudja függetleníteni magát – élve egy kulturális környezetben – a tradícióktól, de azokat nem triviálisan gondolja el, a kulturális utak bonyolultak lehetnek. Norstein *A köpeny* című animációs filmjében a papír matt-tejszerű ragyogását indokolva Kurosawa *A hét szamuráj* című műve halott szamurájának meztelen lábára hivatkozott.

A néző

A színész a színpadon előzetesen megadott program szerint ténykedik, a néző viszont kitűnik az intellektuális munkával. A különbség még élesebb a moziban. A nézőtér gondolkodó gép. A felfogás – meg-

értés, a megértés pedig leküzdése az ismeretlennek. Felfogva a filmet a néző átdolgozza a hozzá eljutó vizuális és akusztikai jelzéseket, összeveti őket egymással és a saját mindennapi tapasztalatával. A néző sajátos komputer, a film pedig program a gondolatok menete számára.

Hogyan nézünk filmet?

Egy üres lap bármerre fordítható, de egy embert rajzolva rá, már alja és teteje van. Az emberi alak strukturálja az ábrázolás mezejét, azt a tér vonásával ruházza fel. Ugyanez vonatkozik az akusztikai térre is. A néző aktívan fogja fel a hangokat, nem mint zajok összességét. Elsősorban az emberi hangot figyeli. Az emberi hang – akár a suttogás – megszervezi a hangkörnyezetet. A hangok és a látványok felfogását egyaránt az antropocentrizmus jellemzi. Sztarevics bábfilmjeiben rovarok, hangyák szerepeltek, ezeket a nézők az emberhez mérték, nem pedig a környezetük tárgyaihoz, azokat miniaturizáltaknak fogták fel.

Alak – háttér

Az ábrázolat és a hang felfogása aktív folyamat, elemző, beavatkozó, a felkínált anyagot tagoló. A tagolásban az első lépés az emberi – alak, hang – kiemelése. Az alak és a háttér nem egyenlőek. Kezdetben a néző figyelmét a mozgás ragadta meg. Ezen belül inkább figyelt a néző a szélső mozgásokra, amelyek a mozdulatlan képkeret mentén keletkeztek. Az első filmekben a cselekvés központja is inkább a szélen volt, nyilván színházi hatásra, de a színházban inkább a szó adott jelentőséget, nem az elhelyezkedés. Már a 10-es években változás következett be. Megváltozott a színészi játék is – visszafogták a szélsőséges gesztikulálást, a drámai csomópontban akár szünet lehetett: elgondolkozó arckifejezéssel. Az alakok e közben a kép középpontjába kerültek. A néző igyekszik a fontosat kiemelni – ez az első lépés a film felfogásának folyamatában. A mozgás figyelemfelkeltő hatása azonban megmaradt. S az alkotónak nem feltétlenül kell tisztelnie a felfogás sztereotípiáit. Hitchcock *Idegenek a vonaton* című filmjében a teniszjátékot figyelők feje ide-oda fordul, kivéve egy embert, s éppen ez a figyelemfelkeltő. Kurosawa egy interjúban elmondta, hogy a dühös ember nem lehet mindig a kép középpontjában, mert így megsemmisül a dühös lelkiállapot. Az alak és a háttér, a centrum és a periféria ellentmondásossága nemcsak megkönnyíti a film felfogását, hanem jobban bevonja a nézőt a film világába. Kétfajta feszültség létezik. Az egyik, amikor a nyomó-

zóval együtt igyekszik a néző is megtudni, ki a gyilkos. Ez az elbeszélő típuson belül érvényesül. De van más feszültség is, amelyek éppen a filmre jellemző. A filmek többségében sajátosan, visszatartottan ismergetik meg a nézőt a főhőssel. Kertész *Casablanca*jában előbb hallunk a hősről, majd az általa aláírt papírt látjuk, a kezét, a sakktáblát, és csak a legvégén őt magát. Fokozatosan különül el a háttértől. A festményeken kevésbé részletesen ábrázolják a háttérben lévőket, rávezetve a figyelmet a fontosra. Lumiére-ék első filmjeiben a néző nem tudta, mit nézzen – egyenrangú volt az előtér és a háttér. *A hold kegyeltje*iben Ioszeliani a taxira várókat mutatja. A néző köztük gyanítja a jövőendő főhőst. Valójában valamennyien azok lesznek. German *Barátom, Ivan Lapsin* című filmjében a kamera gyakran elveszíti a hőst, és így a háttér egyenrangúvá válik vele. Ez életszerű.

Alak – arc

Mire irányul a néző figyelme, amikor már megragadta a hőst, kiemelte az alakot a háttérből mint fontosat? Újabb egyenlőtlen jelentésű darabokat igyekszik megragadni. Elsősorban az arcot. A színt illetően a néző leginkább az arcon követeli meg a valóság-hűséget. Ezért veszik ezt alapnak, etalonnak az operatőrök.

A Szem(ek) – arc

Az arc tere nem homogén. Semleges és gondolatilag feszült övezetei vannak. A valóságban sem a fülét nézi partnerének a vele beszélgető. A dialógus alatt is vannak néma jelek. A beszélgetők leginkább egymás szemébe néznek. Ez magyarázza a nézők különleges érdeklődését a szereplők szemei iránt. A legkegyetlenebb filmkép Bunuel *Andalúziai kutyá* című filmjében a szem átvágása. A néző figyelmének iránya az alak, az arc, majd a szemek felé azt is magába foglalja, hogy magától értetődőnek tartja és szinte észre sem veszi a közelítő plánok felé haladást. Bár ez nem kötelező az alkotó számára. A távolító plánok alkalmazása ilyenkor külön motiválást kíván. Például egy másik személy jelenlétét a helyiségben. A szemig eljutva hogyan tovább? A montázs hozhat mást is, de annak nyilvánvalóvá tételével, hogy az illető ugyanabban vagy másik térben van. A térválasztás függ a hős tekintetének irányától. A kérdés ugyanis éppen ez: milyen térbeli viszony van a hős és a másik (ember, tárgy) között? A következő képnek ugyanis meg kell felelnie a tekintet által diktálnak.

Befejezés helyett

Elolvassa ezt a könyvet, a néző az első lépéseket tette meg a film világában. A művészetet érteni – nehéz feladat. S a nehéz feladat munkát kíván. Szellemi munkát – a művészet elméletének és történetének megismerését. A műalkotások megtekintését, moziba járást. Felkészületlenül persze nem feltétlenül hasznos a filmnézés (sem). S mivel a művészet is halad, így nem lehet abbahagyni a tanulmányozását. A játék és az esztétikai élmény olyan világot alkot, amelyben a félelem átalakul a félelem ábrázolásává. Így az ember a saját erejére ébred. A film egyike azoknak a művészeteknek, amelyek nyelvükkel a valóság teljes képét jelenítik meg. Ez a kultúrtörténetben különösen jelentőssé teszi. A kultúra egészében a kollektív tudat szervezete, a társadalom agya. Gyűjti és megőrzi az információkat. De ami még fontosabb, gondolkodó építmény voltánál fogva tudja tágítani az információkat. A művészet az új gondolatok generálója. A film talán leginkább. S persze a művészet kapcsolatos az erkölccsel is. A film, létrehozva a „másodlagos valóságot”, aktívan hat nemcsak az emberi személyiség intellektuális, de emocionális és akarati oldalaira is.

Elolvassa ezt a könyvet, a néző még nem tud egyes filmeket megítélni, de ehhez mindenekeelőtt meg kellett tanulnia „olvasni” a filmeket. Az értékelés az esztétikai önévelés következő fokán válik elérhetővé ● *Nemes Károly*

Jurij Lotman – Jurij Cijván

Párbeszéd a vetítővászonnal*

A filmstílus születése

Amikor az emberek valamilyen elképzelést szeretnének kapni arról a filmről, amelyre nem sikerült jegyet szerezniük, akkor különbözőképpen járnak el. Egyesek felhívják a barátjukat, és megkérik, hogy mesélje el a film *szüzséjét*. Mások a mozi kirakatában megnézik a filmből származó képeket. Mindkét módszer ad valamilyen fogalmat a filmről, de mindkét esetben mást-mást tudnak meg róla, mert minden film egyszerre *mutat és elbeszél*. Szavakkal visszaadható, hogy miről mesél a film, de az képekkel mesélő művészet. Ugyanaz a szüzsé teljesen különböző ábrázolásokkal valósulhat meg – ez az, ami a film stílusának nevezhető. Könnyű akár telefonon elmesélni a szüzsét, de a film stílusát szavakkal visszaadni nagyon nehéz. Az, akit elsősorban a stílus érdekel, előnyben részesíti a kirakaton át való ismerkedést a filmmel.

Milyen a stílus a filmben, és miből tevődik össze?

Nehéz elképzelni, hogy az általunk megszeretett filmet más díszletek között más színészek is eljátszhatnák. A nézőknek a műalkotás szervezettnek tűnik, egyedül lehetséges elemek lehetséges egyesítésének. A szüzsé a filmhez képest annak jogosulatlan elszegényítése, s elbeszélését igyekszünk megszakítani és helyettesíteni a saját kollekciónkkal. Ugyanezt el lehet mondani a stílussal kapcsolatban – kijöve a moziból és elmenve azok mellett, akik az előadásra várva tanulmányozzák a film képeit. Mi úgy nézünk le rájuk, mint a

* Dialog sz ekranom Alexandra Kiadó, Tallin, 1994, 150–191. o.
A kiemelés a szerkesztő munkája.

gyerekekre, akik a sakkfigurákat szemlélik, és nem gyanítják, hogy azok milyen bonyolult kölcsönkapcsolatba léphetnek egymással.

Mellékesen az *elbeszélés* és a *bemutató*, bár kapcsolatosak egymással, de nem annyira keményen és egyjelentésűen, mint ahogy ez a kívülállónak tűnik. Egy jelenet felvétele után általában néhány változat áll a rendező rendelkezésére, ezek leggyakrabban az alakítás minősége szerint különböznek, néha azonban lényegesen eltérő változatot képviselnek, amelyekből a rendező egyet választ ki. Ezen kívül a filmtörténetben előfordul, hogy egy film újra feldolgozza egy régebbi film szüzséjét. A világ filmművészetében ilyen esetek pénzügyileg és jogilag törvényszerűek: az angol nyelvben külön fogalom létezik a jelölésükre, a *remake*. A nálunk forgalmazott *A hét mesterlövész* (1960; rend. J. Sturges) című film A. Kurosawa *A hét szamuráj* (1954) című japán filmje összes szüzsé-helyzetének „szószzerű” átültetése amerikai körülmények közé. Ugyanaz a történet kétszer feldolgozva: a *western* stílusában és a japán kalandműfajnak, a *jidai-geki*-nek ábrázolási módjában. *A szüzsé és a stílus között nincs meghatározottság*.

A stílus a filmelbeszélés térbeli-időbeli formája, a film megszerzettsége időben (ritmus, folyamatosság, átmenetek, a képek hossza) és térben (színész, díszlet, fény). Ahogy a filmelbeszélés nyelve, úgy a filmstílus is bonyolult evolúción ment át. Aszerint, hogy a kép tere hogyan van felépítve, a filmtörténész meg tudja határozni, mikor vették fel az egyik vagy a másik filmet. A kép telítettsége tárgyakkal, a tér mélysége, a realitás foka és a film tárgyi világa feltételelességének mértéke – ezek a paraméterek jellemzik a díszletek stílusát, amelynek alapján legkönnyebb megrajzolni a stílus evolúcióját egészében.

A sík és a terjedelem

Vegyük példának a *Vitagraph* amerikai társaság *Az éhező művész* (1907) című filmje egy jelenetét. A díszlet a húsbolt bejáratát ábrázolja. Elvonatkoztatva a hős tevékenységétől, azt vizsgáljuk, hogy hogyan van felépítve az a tér, amelyben a hős cselekszik.

Az első, ami szembe ötlik, a festői komponens legyőzése a tér rajzolatában. A díszletezett tér mélysége kétféle képpen adott: az első *plánban* valóságos terjedelem érzékelhető (pultok), a másodikban ez „hamisított”, mert csak sík felületre festett. A téglapilléreknek nincs az ajtó felé terjedő mélységük, maga a sarok is fiktív. Figyelmes vizsgálódás esetén a csalás nyilvánvalóvá válik azon a helyen, ahol a téglapillérek széle találkozik a padlóval. Ugyancsak síkban ábrázolták az eresznek a kép felső széle mellett lógó vásznát. Csak a hentes hátát mutató ajtó vezet a díszlet mögé.

A moziban és a színházban azokban az években az ilyen síkokat „mögöttes térnek” nevezték. Az *éhező művészben* a mögöttes tér láthatóan furnérból készült. A kevésbé kidolgozott filmeknél mögöttes térként egyszerűen lógó vásznat alkalmaztak (s mikor a színészek túlságosan élénken mozogtak, a festett perspektíva meglebbent).

Az *éhező művész* című film azért érdekes, mert szüzséjében érzékelni lehet az elégedetlenséget a díszletnek abban az időben kialakult készítési fogásaival. A kirakatokra tekintve észre vehető, hogy az élelem az „üveg mögött”, és maga az üveg is rajzolva van, bár a kirakatok előtt terjedelmes papírmáséából formázott húskészítmények lógnak. A film szüzséje a „valódi” és rajzolt szembeállításán alapszik. A néző képes megkülönböztetni a dolgot a *dolog* rajzától (de persze be lehet csapni, a papírmáséából készített másolatot állítva az igazi virslik helyére!), ezért kész nevetni a becsapott hentesen, aki ilyen megkülönböztető képességgel nem rendelkezik. De milyen képet tart a hóna alatt az *éhező* festő? Jellege szerint a rajz megfelel a háttérfestészetnek az 1900-as évek filmjeiben. Ily módon a látható kép bizonyos értelemben „*film a filmben*” – az általa elmesélt történet érinti az adott idő filmstílusának fontos problémáját: *sík vagy terjedelem, fikció vagy valóság, dolog vagy rajz?* A filmstílus evolúciójában az 1907-es év nagyon fontos volt: ráérezve a saját útjára, a filmdíszletezés igyekezett elkülönülni az olcsó színházakban alkalmazott feltételes sík-háttértől. A sík átadta helyét a ki-terjedésnek, a rajzolt perspektíva az igazinak.

A dolog és a másolat

Előreszaladva vessük össze *Az éhező művészt A burzsoázia diszkrét bája* (1972) című alkotás (r: L. Bunuel) egy jelenetével. A barátok egy csoportja társasági vacsorára kapott meghívást, amelyről a házigazda elkésik. A vendégek letelepednek az asztal köré, de a whisky valami okból ízetlen limonádéra hasonlít. Az inas leejti a tálcáról a csirkét, az valószínűtlenül hangos koppanással esik padlóra. A vendégek, megismerkedve a körülményekkel, fokozatosan mindenben – bútorokban, a fegyvergyűjteményben a falon, s ami a legkellemetlenebb, a gazdagon tálalt ételekben – a színpadi keltekekre ismernek. Hirtelen szétmegy a függöny, és a meghívottak előtt láthatóvá válik a tömött nézőtér, a közönség pedig követeli, hogy a meghökkent vendégek játszanak el egy számukra ismeretlen darabot.

A Bunuel filmjéből adódó „tanulság” és *Az éhező művész* konfliktusa hasonlít: itt is, ott is felfogásunk buta automatizmusa – amely nem képes megkülönböztetni az igazit a hamistól, a valóságost a díszlettől – eredményez büntetést. Az evolúciót illetően azonban tanulságos a különbség is: Bunuelnél a papírmáséból készült tárgyak, megtestesítve a hamisat, a pótlékok világát szimbolizálják, amelyben mi mint valódiban hiszünk, holott csak az igazi étel másolatával találkozunk (az egész film folyamán a barátoknak nem sikerül megvacsorázniuk, az igazihoz eljutni), ugyanakkor az 1907-ben készült film nézője hitt a kellék kiterjedésének valóságában, hamisításnak pedig a terjedelem sík *ekvivalensét* tartotta. Az 1900-as évek filmjeinél a realizmus kritériuma tehát a *dolgok kiterjedése* volt, s nem a dolog önmagában.

A tér mélysége

Bár *Az éhező művész* „kigúnyolja” az elégtelen háttérret, típusa szerint a film egészében még a síkra festett mögöttes terek időszakához tartozik. A filmstílus forradalmát, ami után már nem volt visszatérés a mögöttes térhez, 1914-ben G. Pastrone hajtotta végre *Cabiria* című olasz filmjében. E filmhez valódi térben is kiterjedő,

sokemeletes oszlopokat építettek. A mélységgel bíró (vagy ahogy akkor mondták, sztereoszkopikus) díszlet nem csak önmagában volt lenyűgöző, de felszabadította a kamerát, a színészt és a fényt is. A színész képessé vált a helyváltoztatásra, a kellékek mögé kerülni: a fény, amely korábban lapos és kifejezéstelen volt, most igazi élő fénné változott, amely valóságos kiterjedést rajzolt meg.

Minden mélységet három pont viszonylagos helyzete határoz meg: a *messzi tárgyé*, a *közeli tárgyé* és a *megfigyelő szeméé*. A pontok bármelyikének áthelyezése megváltoztatja (ezzel együtt hangsúlyozza) a *mélységi viszonylatok struktúráját*. Nagyon könnyen ellenőrizhetjük, hogy *reális* vagy *rajzolt perspektívával* van-e dolgunk – elegendő megmozdítani a fejünket és megfigyelni, hogy megváltozott-e ezzel az első plán a hátsóhoz viszonyítva. A rajzolt, mögöttes teret fényképezve bármely kameramozgás leleplezi a csalást. Ezért az 1900-as évek díszleteiben a kamerát nem mozgatták meg, és ugyanezért, amint felépült az első terjedelmes díszlet, G. Pastrone igyekezett annak mélységét a felvevőgép elmozdításával is hangsúlyozni. Később Pastrone a következőt mondta: „Méliès ezt már énelöttem megvalósította a maga stúdiójában, amikor *A gumifejű embert* forgatta. De ő a kamerát egyenesen a színész fejére irányította, hogy megteremtse a benyomást: a fej hol felfúvódik, hol leenged, mint a gumi léggömb (...). Én viszont a kamera mozgását a sztereoszkopikus ábrázolás megteremtése érdekében alkalmaztam. Sőt, hogy a kiterjedés benyomását erősítsem, a kamerát nem egyenesen, hanem kanyargós vonalon mozgattam, kockáztatva, hogy a nézőnek tengeribetegséget okozok, vagy egyszerűen csak megnevettetem”.

Miben áll annak az újdonságnak a hatása, ami a *Cabiriában* megdöbbentette a nézőt? A film cselekménye egy gazdag villa pincéjében játszódik, ahol Fluvio Axilia és rabszolgája, Maciste időlegetesen menedéket találnak az üldözőik elől. A semmittevés közben a hősök szórakozást keresnek: Maciste sétál a pincében, Axilia krétával a falra rajzol. A kamera mozgásának pályája a következő: a felvevőgép jobbról balra mozog, követve Maciste bolyongásait, amíg az elé a fal elé nem ér, amelyen Fluvio Axilia éppen befejezte

a korsót vivő nőt ábrázoló rajzát. A kamera oldalsó mozgása, mint ahogy erről már szó volt, a perspektíva valóságosságáról győzi meg a nézőt. „Kezdetből megértetem a nézővel, hogy az én díszleteim egyáltalán nem a tekintete lekötése érdekében telerajzolt vásznak” – magyarázta Pastrone.

A továbbiakban váratlan volt az is, ahogy Maciste az amforák között járkált. Milyen volt a korábbi filmek tere, amelyben a sima, mögöttes tér uralkodott? Visszapillantva *Az éhező művész*ből ismert képre, könnyű észrevenni, hogy a tere háromrétegű: az első plámban mindig a színész van, a másodikban a terjedelmes *rekvizitum*, a harmadikban a mögöttes tér *fiktív mélysége*. A *Cabiriában* ez a hierarchia megszűnt: az amforák többsége Maciste és a kamera között van elhelyezve, nem pedig Maciste és a háttér között, ahol a korábbi szabályok szerint a valós *rekvizitum*oknak lenniük kell. Az „élő tárgy” érzete jön létre – a díszletnek ez az eleme a tér struktúrájában itt azt a helyet foglalja el, amely korábban a színészé volt. A hőst a körülvevő tér önálló életre kelti.

Menet közben Maciste a pincében felakasztott sonkát vesz észre, amelybe azon nyomban beleharap. Számunkra ez a részlet nem érdekes, csak azt tudjuk meg belőle, hogy Maciste megéhezett, de a néző – a jelenetet megelőző fárasztó üldözés ismeretében – az éhséget amúgy is feltételezi. Azonban az 1900-as évek nézője számára ez a gesztus ismét bizonyítja a *Cabiria* kizárólagos újító jellegét. Emlékezzünk, hogy a korábbi évek átlagfilmjében az étel főleg kellék volt. *Az éhező művész* festője a virslit a képen kívülre vitte, megenni a néző szeme láttára nem tudta, mivel az nem volt valódi. A sonkát faló Maciste megerősítésül szolgált annak, hogy a film tárgyi-díszletbeli környezete valóságos. A „dolog vagy másolat” alternatívában Pastrone a dolgot választotta.

Babilon a „Türelmetlenség”-ben

A *Cabiria* sikere nagyon elevenen érintette D. W. Griffithet: megtekintve az olasz filmet, Griffith kigondolta a *Türelmetlenség* et. A *filmnyelvről* szóló fejezetben elmondtuk, hogy ebben a filmben kü-

lőnböző korok szüzséi váltakoznak. Most a *Türemlenség* ábrázolási oldalával kell foglalkoznunk. Griffith előtt igen bonyolult feladat állt, hiszen a mi elképzelésünkben minden kor meghatározott ábrázolási tradícióval kapcsolódik össze. Stiliztikai orientációul a *Türemlenség* számára a filmekben már kialakult *ábrázolási sztereotípiák* szolgáltak. Griffith nem szánta el magát ezek utánzására, hanem igyekezett felülemelkedni a mintákon a lendületes rendezéssel és a filmre fordított összeg nagyságával. S bár a Szent Bertalan éj epizódja számára stílusbeli etalonként a *Guise herceg meggyilkolása* (1908) szolgált, a babilóniai epizód mintája pedig Pastrone *Cabiriája* volt, Griffith az utóbbihoz a filmtörténetben legnagyobb és legtovább fennálló díszletet építtette fel. Legnagyobb adunak nem is annyira a tér mélysége, mint inkább az építmény magassága bizonyult. Griffith arra gondolt, hogy megismétli a „Cabiriai mozgást” (ebben az időben Amerikában így nevezték a *mozgó kamerát*), de nem horizontálisan, hanem *vertikálisan*. A kivitelezés idején azonban nyilvánvalóvá vált, hogy nem létezik olyan szerkezet, amellyel az operatőr megvalósíthatja ezt a mozgást (manapság ilyen jeleneget helikopterről forgatnak). A Dwan rendező, aki Griffith kérésére vállalta a feladatot, így emlékezett vissza: „Végül én egy kerekéken mozgó bátya felépítését javasoltam, amelyben belül lift van. Nagyon egyszerű és szétszedhető bátyát konstruáltam csövekből. A vibráció elkerülése érdekében sínekre és vaskerekekre helyeztem”.

A történelem legrandiózusabb filmdíszletében így készült az a felvétel, amely még a mai nézőt is megragadja: eltávolodva a faltól a kamera fellendül Babilon gigantikus csúcsaira, hogy utána újból leereszkedjen a föld szintjére. Később a filmstílus keresése különböző irányokat vett, de senki a rendezők közül nem szánta el magát a *Türemlenség* ben Griffith által megvalósított méretek túllépésére. Griffith filmje a kinematografikus monumentalitás csúcsa. Ez annál inkább csodálatos, mert *Az éhező művész* és a *Türemlenség* felvételei között kevesebb, mint tíz év telt el – igaz, ez nem átlagos évtized volt, mert akkoriban a film úgy szárnyalt, ahogy sem korábban, sem később.

A filmstiliztika elemei

A filmelbeszélés természete

A „kinematográf” fogalmának alapját a mozgóképek, illetve a mozgóképek segítségével megvalósuló elbeszélés adja. Eltekintve az *animációtól*, a filmben a „képek” szerepét a *fénykép* játssza. A fénykép nem csupán technikai alapja a filmnek; a kinematográf tőle örökölte legfontosabb ismertetőjegyét, helyét a kultúra rendszerében. A fénykép és a film a nézők tudatában mindig egy sorban található, többek között a valósághoz való viszonyuk jellegét illetően. A valóság felidézésében éppen a film és fénykép hitelességének, dokumentumértékének és igazságának van a legnagyobb hírneve. Legerőteljesebben velük kapcsolatos az *élet és ábrázolás* naiv azonosítása.

Ugyanakkor az életet mozdulatlan felvételekkel rögzítő fénykép és a kinematográf dinamikus művészete között jelentéskülönbség van. Maga a „mozgékony elbeszélés mozdulatlan ábrázolással” formula ellentmondást rejt.

Kétszeres transzformációval nézünk szembe (hangsúlyozni kell, hogy a dolognak nem technikai és optikai oldaláról van szó, hanem a különböző művészeti ágak lehetőségeinek és természetének kapcsolatáról). Az első lépést a *fénykép* azzal teszi meg, hogy *átalakítja a háromdimenziós kiterjedésű teret* mélység nélküli kétdimenziós képpé. Eközben az összes érzékszervvel felfogható valóság *látható fotóvalósággá* alakul, az objektum ábrázolt objektummá. Ugyanakkor a szakadatlanul mozgó és határtalan valóság *mozdulatlan és korlátozott részletté* változik.

A modern hangosfilm az alapját képező fényképet újabb jelentős transzformációnak veti alá: nemcsak megnő a kiterjedés illúziója, és megjelenik a hang, hanem – ami a leglényegesebb – a mozdulatlan ismét mozgóvá változik, és a végtelen világból korlátozott részletet „kivágó” keret mozgékonyá alakul.

Az a tény, hogy a filmben az ábrázolás mozgó, a filmet az elbeszélő (narratív) művészetekhez kapcsolja, mert e mozgás révén ké-

pessé válik az elmesélésre, a különböző szüzsék tolmácsolására. A mozgékonyság fogalmának azonban itt sajátos értelme van. Alapvető az egyes képek cserélődése másokra, a különböző ábrázolások egyesítése. Az, hogy ez az egyesítés mozgó ábrázolás segítségével történik, gyakori, de nem feltétlen jegy. Az elbeszélés természete ugyanis olyan, hogy a film *szintagmatikusan épül fel*, azaz a különálló szegmentumok időbeli (*lineáris*) következetességgel kapcsolódnak egymáshoz. Ennek elemei különböző természetűek, a szavak láncolatára, a zenei és grafikai fázisokra emlékeztetően. Az elbeszélés *szövetét* valamilyen *strukturális elv* szerint egyesített, következetesen kiteljesített epizódok adják.

Ebből a szempontból fontos megjegyezni, hogy a mozdulatlan ábrázolás következetes láncolata szintén létrehozhat elbeszélést. Példaképpen szolgálhatnak az illusztrált kiadványok, képeskönyvek, *comicsok*, amelyekben a szüzsé mozdulatlan rajzok következetes láncolata segítségével jelenik meg. Nincs semmi ok arra, hogy ezt a lehetőséget a film eszköztárából kizárjuk. Idézzünk fel egy példát.

1961. szeptember 20. fekete nap volt a lengyel film történetében: autóbalesetben meghalt Andrzej Munk, az egyik tehetséges lengyel rendező. A halál az *Egy nő a hajón* című filmje (Zofia Posmysz-Piasecka elbeszéléséből) közben érte. A film cselekményének két idő síkban kellett kibontakoznia: az Atlanti-óceánt átszelő luxushajó fedélzetén találkozik két nő, és ráismernek egymásra. A háború idején sorsuk Auschwitzba sodorta őket. Közülük az egyik – a lengyel Márta – fogoly volt, a másik – a német Liza – SS-felügyelő. A filmnek az Auschwitzot illető jelenetei alapján elkészültek, azonban az egész „jelenkori” rész – amely az elbeszélés és a forgatókönyv szerint nagyobb helyet kapott volna – csak előkészületi stádiumban volt. Witold Lesiewicz, a film első asszisztense, Zofia Rosmysz (a forgatókönyv társírója) és az író, Viktor Woroszyłski, aki résztvett a film munkálataiban, kemény döntést hoztak: megértve, hogy a halott rendezőt kielégítő módon nem tudják helyettesíteni, elhatározták, nem fejezik be a felvételeket, hanem össze-

kombinálják a már felvett részeket az előkészületek során született mozdulatlan fényképekkel. A jelenkori részt azokból az állóképekből állították össze, amelyek Munk előkészülete során fényképekből keletkeztek, és abból a narrátor szövegből, amelyet Viktor Woroszylski írt meg.

Ahogy a művészetben gyakran megtörténik, a véletlen, sőt a tragikus körülmények egy remekmű születésében játszottak közre. A tragikus „tábori” résszel kontrasztot alkot a lassú, kínzóan szomorú, *panorámikus képek* polifóniája, a rendkívüli körülmények között kibontakozó, bonyolult emberi drámáról szóló, tragikus dinamikával megvalósított epizódokból az állóképek sorozata, amely megrendíti a nézőt szakaszos robbanásainak dermedten *fragmentális láncolatával*. Az ilyen felépítés – mint az alkotás tragikus körülményeinek eredménye – megváltoztatta a film hangzását az alapját képező elbeszéléshez és forgatókönyvhöz képest: meggyengítette közvetlen, publicisztikai pamfletszerűségét, és megnövelte filozófiai mélységét. Számunkra az adott esetben azonban az a fontos, hogy az állóképek a narratori szöveggel együtt alkalmassá váltak elbeszélő „szöveg”¹ megalkotására. Tehát a képek mozgása (mint ismertetőjegy) nem szükségszerű: itt a mozgás mint görcsös keresztetződés valósult meg, egyik mozdulatlan képtől a másikig. Az esemény mozgása a néző tudatában keletkezett, a vásznon csak a mozdulatlan állóképek cserélődtek.

Lehetséges egy másik példát is felidézni. Az észt animációs filmes, Rein Raamat animációs filmjét átlapozott gyermekrajzok sorozatára építette fel. A mozdulatlan képek láncolata szüzsét alkotott, és ily módon az elbeszélés eszközeként szolgált, mint folyamatosan mozgó filmszalag – mint animációs film.

Tehát az elbeszélés az egymással egyesült képek (fényképek) sorozatát követeli meg. A sorozat szó azt jelenti, hogy legalább két – persze inkább több – képre van szükség. De milyen módon jön létre az egyesülés? Miért képzeljük azt, hogy a megmutatott képek sorozata tudatos egyesülést eredményez, és nem csupán véletlen halmozódás?

A legegyszerűbb eset, amikor az egységet képen kívüli eszközökkel érik el: a kép „alatti” hanggal, zenei kísérettel. Szükséges azonban az ábrázolást mondatba egyesítő képi mechanizmusok megértése is. Az elbeszélés „legalacsonyabb foka” két kép egyesítése. A *motázshatás* az alacsony fokú egyesítés egyik formája. A másik módszernek a *rím* tekinthető: a két, egyesítendő képben ugyanaz a részlet ismétlődik, azonban más kontextusban jelenik meg, és így tipikus rím-szituáció jön létre – a különbözőek közelítésével és a hasonlóak távolításával. Triviális, de gyakran ismétlődő fogás: a holttestet felfedező nő sikolya átmegegy a gyilkost vivő mozdony füttyébe². Wim Wenders *Párizs, Texas* című filmjének hőse (Travis) messzelátón nézi a gigantikus bank felső emeleteit, a kamera az Egyesült Államok lobogó zászlaján állapodik meg, majd premier plámban azonnal megjelenik egy alvó gyermeknek, a hős fiának a válla, az ingére hímszett ugyanolyan zászlóval.

Ha valamilyen részlet nem két, hanem több esetben ismétlődik, akkor ritmikus sor keletkezik, amelyek – lévén a gondolati telítés jelentős eszköze – egyidejű, egységes sorba fűzi az egyes képeket. Anna Andrejevna Ahmatova egyszer azt mondta L. K. Csukovszkijnek: „Ahhoz, hogy eljussunk a lényeghez, tanulmányozni kell a költők verseiben az állandóan ismétlődő, ábrázolást hordozó *szócsoportosítást* – ebben rejtőzik a szervező személyisége és költeménye lelke. Mi, akik a puskinizmus szigorú iskoláját jártuk, tudjuk, hogy a »felhők láncolata« Puskinnál tízszer fordul elő”³. Ahmatova itt arról beszél, hogy a költő tudatának mélyébe zárt individuális asszociációk „állandóan ismétlődő képek” formájában jelennek meg, s ezekkel a költő mintegy „elszólja magát”. A hallgatóság szemszögéből nézve ezek az ismétlődések a külön-nemű anyagokat egységes szövegbe fűzik össze.

A *filmgrammatika* fontos eleme az ok-okozati kapcsolat két kép között: az első képen kitérül az ajtó, vagy lövő embert látni, a másodikon valaki bemegy a nyitott ajtón, vagy látni az eleső áldozatot. Azokban az esetekben, amikor a képek ok-okozati kapcsolata bonyolultabbá válik, az alap változatlanul a kapcsolatok egyszerű

„ok-okozati” modellje marad. Például John Ford *Hatosfogatában* a két cowboy párbajának epizódjában (erről a jelenetről volt már szó) a távolság az ok és a következmény között néhány képen át húzódik. Az ellenfelek lassú, baljós közeledése (közben minket figyelmeztetnek, hogy Ringo Kidnek – a szimpátiát kiváltó hősnék – meg kell halnia, a kinematografikus tapasztalat azonban azt sugja, a *western hősök* nem pusztulnak el) várakozást kelt. A rendező a nézővel játszva megnehezíti az eljövendő képek kitalálását, de annál világosabb, hogy aközött, amit látunk, s ami majd végbe megy, kapcsolat van. A várakozás foglalja egységbe a képeket. Az epizódot megszakítja az a kép, amely áthelyezi a cselekményt a kocsmába. Az ott tartózkodó emberek feszülten várják a párbaj kimenetelét. Elhangzanak a lövések, és az epizódok általában érvényesülő ok-okozat kapcsolata előre jelzi, hogy most a kocsmában a győztesnek kell megjelennie. Kitérül az ajtó, és az utcáról besugárzó fényben megjelenik Ringo Kid ellenfelének alakja. A néző számára magától adódó a következtetés, hogy a másik halott. De a látszólagos győztes, két lépést téve a pult felé, halálosan sebzetten elterül a padlón. Ezuán az ajtóban megjelenik az igazi győztes, Ringo Kid.

A cselekmény eredményének áthelyezése a szomszédos képből a többé-kevésbé távoliba lassítást okoz a cselekmény és eredménye között, ugyanakkor segíti a filmelbeszélésen belüli *kinematográfiai mondat* összetartozó *szintagmáinak* kialakulását. Ez ahhoz a „lassításhoz” hasonló, amelyről mint az elbeszélés törvényéről V. Sklovszkij írt.⁴

A moziban azonban mi nem megítélünk, hanem látunk. Ez azzal kapcsolatos, hogy a gondolatainkat saját törvényei szerint szervező logika, amely okok és következmények, a premisszák és következtetések szigorú szabályozottságát követeli meg, a kinematográfiában gyakran átadja a helyét a mindennapi tudat sajátos logikájának. A klasszikus logikai hiba „post hoc, ergo propter hoc” („ez után, tehát ez okból”) a filmben igazzá lesz: a néző az időbeli következetességet okságinak fogja fel. Ez különösen szembeutú azokban az esetekben, amikor a szerző (ahogy ezt például Bunuel

csinálta) logikailag nem kapcsolódó, sőt csak abszurd módon összeegyeztethető darabokat állít viszonyba egymással. A szerző egyszerűen összeragasztja a kapcsolatban nem lévő részeket, s a néző számára lerombolt logikájú világ keletkezik, amennyiben korábban feltételezte, hogy a neki bemutatott képek láncolata nemcsak időbeli, hanem logikai következetességét is jelent.

Ez a meggyőződés egyfajta értelmezés feltételezésén alapszik. A néző abból indul ki, hogy amit lát: 1. azt mutatják neki, 2. meghatározott céllal mutatják, 3. a mutatottnak értelme van. Következésképpen, amennyiben ő meg akarja érteni a bemutatottat, akkor ismernie kell a célt és a gondolatot. Könnyű észrevenni, hogy ezek az elképzelések a szóbeli szférában kidolgozott készségek filmre való átvitelének eredményei, a hallgatás és az olvasás készségei átvitelének következményei. Így a filmet mint szöveget felfogva, mi akaratlanul átvisszük rá a leginkább megszokott *szóbeli* szöveg tulajdonságait. Például, amikor menet közben kinézünk a vonatablakon, eszünkbe sem jut a látott képeket egységes logikai láncolatba egyíteni. Ha először játszó gyerekeket látunk, majd egymásba futó autók tűnnek fel vagy szórakozó fitalok, nem kezdjük összekapcsolni ezeket a képeket ok-okozati, logikai, esetleg művészileg átgondolt sorokba, hacsak nem akarunk belőlük mesterkéltan „ilyen az élet” típusú szöveget létrehozni. Pontosan ugyanígy, az ablakon kinézve nem tesszük fel a kérdést: „Miért vannak ezek a hegyek?”. A filmről beszélve ezek a kérdések ugyanakkor teljességgel helyénvalóak. Így például C. Chabrol *A megcsalt férj* (1969) című filmjében a még be nem bizonyítottan vádolt bűnelkövető többször találkozik a két nyomozóval. A kép felépítése olyan, hogy a bűnös az első plánban háttal állva látható, az egyik nyomozó pedig arccal felé és a nézők felé. A második arca a jelenet felépítésének rendezői pongyolasága vagy „természetessége” következtében a vászon széle által részben kitakart, tehát a néző csak az arc egy részét láthatja. Az elkövetőre tekintő figyelmes „arc nélküli szem” átváltozik (a valóságban abszurditásként) olyan következtetés forrásává, hogy „a bűntettet mindenképpen felderítik”.

Bár ez nem tudatosodik bennünk, a film mély és lényegében megoldhatatlan ellentmondást rejt magában: elbeszélés a valóságról és ugyanakkor maga a valóság. De az elbeszélés és a látható realitás nem csupán a különböző és egymást kizáró strukturális elveknek van alárendelve. A látható realitás csak jelen időt ismer, „amíg én látom”-időt és valóságos *modalitásokat*. Az eseményekről szóló elbeszélés felépítéséhez viszont az idők kifejezésének egész rendszere szükséges, nemcsak a kijelentő mód, hanem az irreális módok is. A beszélő viszonya az elbeszéléshez természetesen fejezhető ki a nyelv mechanizmusával, a *filmnyelv* adekvát eszközeinek *kidolgozásához* viszont speciális erőfeszítés szükséges.

Eredménynek számított, hogy amint a kinematográf szembetalálkozott az elbeszélés szükségességével, a *természetes nyelv* *struktúrájának imitálása* vált feladatává. A természetes nyelv grammatikáját *normaként* fogadták el, a *filmnyelv* elbeszélő struktúrájának *grammatikáját* annak *mintájára kívánták felépíteni*. Ez a „barbár” európai nyelvek grammatikájának megalkotási folyamatára emlékeztetett abban az időben, amikor a latin grammatikát ideálnak és az általában vett grammatika egyetlen normájának tartották. A nemzeti nyelveknek olyan kategóriáit kellett megtalálni, amelyek a latin struktúrája szerint voltak leírhatók.

Ez a folyamat elvezetett a filmnyelv gazdagodásához és ahhoz, hogy jelenleg gyakorlatilag mindazt, amit szavakkal el lehet mondani, át lehet adni a *filmelbeszélés nyelvével* is.

A grammatikai idő kitágítása a hős gondolati áthelyezésével volt elérhető másik időbe. Puskin a *Poltavában* leírva a börtönbe zárt és kivégzésre váró Kocsubejt, lírai sorokat alkotott:

És ekkor Poltavára gondolt,
Családra, barátaira,
Élete gazdag nyugalom volt,
És gyakran dalolt Mária,
A régi ház emléke repes,
Otthoni álmom, víg robot,

(Fordította: Kardos László)

Ez kész forgatókönyv. Kocsubej ábrázolása a börtönben a jelenben végbemenő cselekvésként értelmezhető, a visszaemlékezései pedig, amelyeket a filmhez a *standard módszerek* egyike kapcsol (például *úsztatással* egyesíti az álmodozó hős pózát a váratlanul felhangzó lírai zenével, stb), olyanok, mint a *múlt a jelenben*. Az időbeli átkapcsolás szerepét játszhatja az *álom* is. A. Tarkovszkij *Iván gyermekkor*a című filmjében ez sokkal bonyolultabb: az álom nem csak a múltat idézi fel, hanem a még nem realizálódott, lehetséges jövőt is – nemcsak az idő változik, hanem a mód is; mivel a saját befejezetlen élete nyilvánvalóan nem lehet Ivánnak, a film hőségnek álma, az *álomlátás szubjektumává, úgy tűnik, a néző válik*: gondolatban ő kerül át a feltételes jövőbe.

Tehát a vetítővásznon egyeztetett igekategóriák jelennek meg – időbeliek és nézőpontok. A filmcselekmény résztvevője által felfogott mint jelenlegi és reális időt (még akkor is, ha az a történelmi múlt) a nézőnek jelen időként kell elfogadnia. Ami jelen idő a film hősei számára, az feltételes jelen a nézőnek. „Feltételes”, mert a néző, hála a kosztümöknek, díszleteknek, szüzsének, védve van attól, hogy a film idejét teljesen a saját valóságos korával, a jelennel azonosítsa, bár az előadás alatt olyan ember pszichológiai állapotát éli át, aki nem tájékozott az elkövetkező történelmi tapasztalatról. Például amikor a Morus Tamás életének szentelt *Egy ember az örök-kévalóság*nak (1966; rendező F. Zinnemann) című angol filmben a hős kivégzése után a narrátor hangja felsorolja, hogy mikor és milyen körülmények között haltak meg VIII. Henrik és Morus üldözői, ez jóslásnak tűnik. E tekintetben érdekes, hogy a narrátor szövege grammatikailag múlt időben van, hiszen a XX. század nézőjéhez fordulva a XVI. század második felének eseményeiről beszél. Mint jövő időt fogjuk fel azonban, amennyiben a film eseményeit tekintve olyasmiről beszél, ami a film befejezése után megy végbe. Ez a jóslás-előrejelzés, múlt idejű grammatikai formában, kizárólag a filmbeli időt jellemzi.

Észrevehető, hogy az a konfliktus, amelyben egyrésről a jelenidő és a kijelentő mód, más oldalról a múlt és jövő idő s az irreális

mód összes fajtája szembekerül, nem más, mint a kinematográfiai világ és a „nyelvi-grammatikus” összeütközése. A film egyik alapvető tulajdonsága – a realitás illúziója, az állandó törekvés, felkelteni a nézőben a vásznon végbemenő valóságának érzését, sugallni, hogy nem a dolgok jelei, hanem maguk a dolgok állnak előttünk – konfliktusba kerül a *grammatika* megalkotásának szükségességével, *ami nélkül nem létezhet narráció. A grammatika* viszont nem a valóságot *szervezi*, hanem *a nyelvet*.⁵ Saját realitással rendelkezik, amelynek szemszögéből az ige kívánatos formái⁶ ugyanúgy valóságosak, mint a kijelentő mód. A filmelbeszélés eszközeinek kidolgozása magán hordja ennek a konfliktusnak a bélyegét, a látható és dologi ábrázolás átalakításának nyomait grammatikai kategóriák jeleivé. A filmelbeszélés grammatikus eszközeinek feltételes (konvencionális) természete abban mutatkozik meg, hogy ezek nem támaszkodnak a reális objektum valamilyen tulajdonságaira, hanem a rendező és a néző közötti, ki nem mondott, egyszerű meg egyezésen nyugszanak. A nézőnek egyszerűen meg kell tanulnia, hogy a filmszalag egyik vagy másik helye az adott esetben a cselekvés irrealitását jelenti.

Így például az *If* (*Ha*, 1968; rendező L. Anderson) című angol filmben – amelynek a kollégiumban tanuló kamaszok belső világa a témája – a reális élet és az egyik vagy másik hős kívánságai és gondolatai összekeverve jelennek meg anélkül, hogy valami jelezné, mi különbözteti meg az egyiket a másiktól. Olyan nézőre van szükség, aki képes különbséget tenni a külsőleg egyfomra, de modalitásuk szerint eltérő részek között. Például, amikor a kamaszok elhelyezkednek a tetőn géppuskákkal, s tüzelni szándékoznak a vasárnapi látogatásra érkező és a tócsákat festői láncban kerülgető szülőkre, a nézőnek a rendező ironikus stílusával kell azonosulnia, és meg kell értenie, hogy mindaz elé, amit éppen lát, gondolatilag elébe kell tennie, hogy „ha”. Itt a grammatikai struktúra feltételes-konvencionális természete élesebben nyilvánul meg, mint Stanley Kramer *Áldd meg az állatokat és a gyermekeket!* (1971) című amerikai filmjében, amelyben a gyerekhősre mint vadra lövő anya

figurája az álom kontextusában, következésképpen külső motivációként adott.

A „lehetséges” mód kifejezése mint a „lehetőség eszméjét vagy ellenkezőleg, a megvalósíthatatlan hipotézist feltáró eszme megvalósulását kifejező modális forma határozza meg” (7) (megjegyzendő, hogy a filmelbeszélés szempontjából a két elbeszélés egyike sem valóságos, mert nem alternatívaként szerepel a filmben), általában ugyanannak az epizódnak két, egymást követő változatát használva. Az ilyen felépítés formális-nyelvi természete úgy jelenik meg, hogy a néző nem időben egymást követőként fogja fel őket (meg kell tanulnia nem úgy felfogni), hanem a lényeges lehetőségek egyidejű minőségeként. Alain Resnais és Alain Robbe-Grillet *Tavalj Marienbadban* (1961) című filmjében mi nem tudjuk meg, hogy melyik változat tükröz valóságos eseményt. Másképpen van felépítve a kijelentő mód és a lehetőség viszonya Eldar Rjádzanov *Elfelejtett dallam fuvolára* című filmjében. Előttünk itt is, a szűzsé minden kulcsfontosságú epizódjában következetesen két sarkosan ellentétes verzió bontakozik ki. A grammatikai kategóriák feltárásának kulcsát a hős jelleme adja. Hamar megértjük, hogy a hős gyenge ember, aki gyakorlatilag állandóan mást csinál, mint amit szeretne. Eközben az ő jószágos, de gyáva természete jelentős bűntettekre készíti, a bürokratikus világ erkölcsi pedig kétszínűsége és hazugságra csábítja. Ezért, amikor megható vagy drámai szituációkba kerül, és mint becsületes és bátor ember mutatkozik meg (például a hivatalról való lemondás, a szeretett nőhöz való visszatérés, a szerénység vállalása epizódjaiban), a néző tudja, hogy helyénvaló beszúrni „jó lenne – gondolta ő”, vagy „felvillant benne ennek kívánása” felé gondolatokat, amikor azonban a hős értelmetlen, kincstári-bürokratikus beszédet mond, tudható, hogy ez a valóságos cselekedete.

A *naiv-realisztikus* és a *formális-grammatikus közelítés* konfliktusa a filmelbeszélésre jellemző valamiféle harmadik tényező megalkotásához vezet. Egyfelől a film felfogása naiv-illuzórikus pszichológiájának leküzdési lehetőségét kapjuk, ami kaput nyit az ironia előtt,

és általában a filmszöveg (a rendező és a néző viszonya a film világához) *pragmatikájának* sokféle formájához. Másfelől a film látható-konkrét természete nem engedi meg a formális kategóriáknak csak formális felfogását. Ha elképzelünk magunknak egy ilyen típusú szöveget: „Hogy dögölnétek meg – gondolta ő a feleségéről és az anyósáról” – ennek a durva gondolatnak és kifejezésnek a hatása egyáltalán nem lesz egyenlő P. Germi *Válás olasz módra* (1961) című filmjének azzal az epizódjával, amelyben a hős anyja és anyósa a szemünk előtt esnek el a géppisztolysorozattól (*optativus*), vagy azzal a botrányos epizóddal, amelyben a hős szappant főz belőlük. A semmivel sem kitűnő *Királyok királya* (1963; rendező M. Fric) című cseh komédiában van egy jelenet, amelyben a terrorista a megsemmisítendő ellenségének olyan töltőtollat ajándékozik, amelyben robbanószerkezet van. Az, semmit sem gyanítva, száguld az országúton a luxuskocsijában, és utolér egy öregasszonyt, aki macskacskecskét vonszolja át az úton. A kocsit megijeszti a kecskét, s az megugorva elszabadul. „Ó, hogy robbannál fel” – kiabál az öregasszony dühösen. És ebben a pillanatban hatalmas robbanás történik, s az autó helyén csak egy gödör marad. „Ezt nem akartam” – suttozza az öregasszony. Itt előttünk nyilvánul meg a különbség a szóbeli és filmbeli irreális cselekvés között. Az irreális a filmben mégiscsak mindig *jelentősebben* „valóságosabb”, mint a szóbeli szövegben.

A reális cselekvés és az irreális különböző modalitásainak szétválasztása érdekében kihasználható a színes és fekete-fehér felvételek szembeállítás, a rövid gyújtótávolságú objektív adta különböző lehetőségek, s a kézi kamerával történő felvételek úgyszintén. A reális és a potenciális cselekvés közötti finom árnyalatok mestere volt az ismert szovjet operatőr, Sz. P. Uruszevszkij, aki például a *Szállnak a darvakban* Borisz meg nem történt lakodalmának valóságos benyomást keltő képeket teremtett. A cselekmény irreális tartalmilag motiválták a haldokló Borisz párhuzamos képei, formailag pedig az ábrázolás enyhe elmosódottsága, a gyorsított fel-

vétel az egyik részben, a mozgás gyorsasága a másikban, mert a halál előtti látomás egészen más ritmusú.

Az elbeszélés következő foka – a többmondatos, tömörítő jelentés. Itt a retorika törvényei hatnak: a filmszöveg meghatározott darabjai – a *filmmondatok* – a *párhuzamosság*, a *szembeállítás*, a *kontraszt*, az *azonosítás* kölcsönkapcsolatainak struktúrájába épülnek bele, s ennek következtében *kiegészítő gondolatok* keletkeznek. A részek kölcsönkapcsolatát a filmmondat elején rendszerint *ismétlődés* kíséri mint jelzés a néző számára (*anafóra*). Így például I. Bergman *A hetedik pecsét* (1957) című filmjében az ismétlődő sakkjáték a Lovag és a Halál között jelzi a filmnek – a szüzsé összefüggéseiben – részekre tagolását.

A konfliktus következő csomópontja az arc kölcsönkapcsolata, a valóságos színészség, ami látható a vásznon, míg a hős mint elbeszélő egység a szüzsé eleme. A tudat számára ez a két fogalom annyira összetartozik, hogy a szétválasztásuk mesterkéltnek tűnne. Ténylegesen azonban ez két, harcban álló erő. A színész arca a valóságos világhoz tartozik: egy ember arca, akinek a mindennapi életben, a nézők előtt gyakran ismert vezeték és keresztnéve van. A nézők megszokták ennek az arcnak a látványát más filmekben is. Ők ennek a színésznek különböző szerepeit valamiféle feltételes személyiségbe egyesítik, amelyik önálló életre kel. Ez különösen szembetűnő a „filmsztárok” esetében. De annak érdekében, hogy az elbeszélés létrejöhessen, a szüzséalkotás törvényei szerint kell a szöveg darabjait felépíteni – úgy, ahogy a filmmondatokat a szintagmatika törvényeinek megfelelően láncba kötik a filmmondatban. Ahogy a képek ismétlődésének és szembeállításának törvényei hatnak, azaz a személyek és a szüzsé ismétlődik, a néző felismeri a *tipikus* törvényeit.

Végezzünk gondolatban egy kísérletet: helyezzünk egy film vetítése közben a jelenetek közé egy másik mű részeit. A nézők természetesen azonnal felfedezik a hibát, mivel a szüzsé logikája sérül meg, és a szereplő személyek minden ok nélkül másokra cserélődnek. Elképzelhető azonban két szituáció: olyan filmből való részletet keverünk a vetítettek közé, amelyben ugyanazok a színészek

más szüzsét adnak elő, majd olyan filmből való részt, amelyben ugyanazt a szerepet más színészek játsszák.

Jegyzetek

1. A szövegfogalom itt a modern *szövegelmélet* értelmében szerepel, s ez jelenthet/jelölhet *mindenfajta jelegyűttest*, amelyek határai korlátlanok, vagy amelyek határait az alkotó/az alkotás jelöli ki. (*A szerkesztő*)
2. Ezt a (sokk-montázsnak nevezett) fogást Hitchcock találta fel 1929-ben [a példa a *39 lépcsőfok* (1935) című filmből való]. (*A fordító megjegyzése.*)
3. Meg lehet jegyezni A. A. Ahmatova jellemző, gondolatának érdekességét azonban nem kisebbítő, hanem éppen nagyító hibáját: a „felhők láncolata” Puskinnál nem tíz, hanem csak három esetben fordul elő: *Ritkul a felhők repülő sora*, *Akvilon* és *A csatázó lovag*. De ennyi is elég ahhoz, hogy a költőnő finom felfogásában a szócsoport olyan szövegekre is utaljón, amelyekben ez a kép nem fordul elő.
4. V. Sklovszkij: *Tyeorija prozi*. M., L., 1925. 38–40, és a következő oldalak.
5. A nyelv struktúrájának a valóság struktúrájától független, önálló volta nem zárja ki, hanem éppen feltételezi kölcsönhatásukat, többek között azt, hogy mi a valóságot annak a nyelvnek a struktúráján keresztül fogjuk fel, amelynek segítségével a valóságról gondolkodunk.
6. A kívánatos mód (optativus) – „a kívánatos megvalósulása lehetőségének (valószínűségének) modális jelentése, a kötőmód jelentésének árnyalatnyi formájában fejeződik ki.” (Ahmatova, O. Sz. *A lingvisztikai terminusok szótára*. M, 1966, 248. old.)
7. Maruzo, Zs.: *A lingvisztikai terminusok szótára*. M, 1960, 222. old.

(*folytatjuk*)

Fordította:
Nemes Károly

- A sajtárság természetrajza 3
- Magyar film hangot keres 67
- A két „Lila ákác” 132
- Párbeszéd a vetítővászonon 155

TARTALOM

Beköszöntő helyett

Három évi tetszhalál után, a FILMSPIRÁL főnixként feltámadt haló poraiból. A Magyar Filmintézet elméleti folyóirataként évente többször jelenik meg, benne a hazai és külföldi filmtörténetírás, valamint filmelméleti kutatás jelentős eredményeivel, amelyeket reményeink szerint megismertetni kíván az olvasóval. Míg egyfelől figyelemmel kíséri a legújabb kutatási eredményeket, és beszámol róluk, addig másfelől a közeli és távoli múltba tekint, megkísérelve e két tudományterület már korábban elért, de a hazai olvasóközönség számára sajnálatosan máig ismeretlen eredményeit közzétenni, hozzásegítve ezzel a hamarosan életbe lépő Nemzeti Alaptanterv mozgóképkultúra tárgyát oktadni hivatott pedagógusokat, a filmet kutatni szándékozó szakembereket, egyetemi hallgatókat, vagy a XX. századi kultúra e jelentős médiumát szerető, és ezért vele közelebbről megismerkedni óhajtó érdeklődőket a sokoldalú tájékozódáshoz. Tartsanak velünk! Csak az Önök kíváncsisága és igényessége tarthatja életben hosszabb időn át folyóiratunkat.