

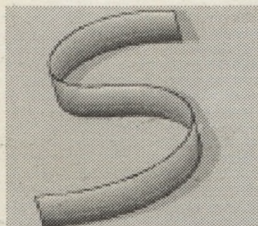
HA 4.810
1996/3/1

~~MMA~~ 4810

A film lélektana, 1937

*Magyar film hangot
keres*

*A sajtóság
természetrájza*



FILMSPIRÁL

③

II. évfolyam (1996.) 3. szám
Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

Szerkesztőbizottság:

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

Olvasószerkesztő:

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 176-7106

Könyvterv: Yasar Meral

**MAGYAR FIM HANGOT
KERES**

Magyar fim hangot keres (1931–1938)*

HAZAI FILMSABLONOK

„slágerszerű címötlet, nyávogó dalbetét,
cifrázó cigány és mulató Jávor.”

Szabó Zoltán¹

1. 1933 és 1938 között jelentős mennyiségű, évről évre több magyar játékfilm készül. Jó üzletté válik a mozgófénykép, bár tönkre is teheti azt, aki csupán meggazdagodás reményében adta fejét filmkészítésre. Mindinkább fölismerhetők bizonyos alkotói jellegzeteségek, főként a nyilvánvaló dilettantizmus ellenében. Kialakul egy magyar hangosfilmes idióma, melyben a némafilm hajdani erényei is helyel-közzel megőrződnek. Magyarországon is utoléri önmagát a kinematográfia: kilábal a hangosság okozta válságból.

Ugyanakkor sablonokba merevedik a hazai műfilm. Tematikai, dramaturgiai, előadásmódbeli sablonokba, amit minél jobban kárhoztat az igényes kritika, annál jobban fogad el a közönség, s megindul a lefelé nivellálás ördögi kígyómozgása. Ami egyszer bevált, az tízszer, hússzor is beválik, gondolják a gyártók, filmkészítők, s nem is mindig alaptalanul. „Művészfilm”-es igénnyel, vagy inkább reklámfogással állítanak elő ócska giccset, az igazi művészet törekvése pedig a perifériára szorul; anyagi bukáshoz, kortársi értetlenkedéshez vezet. Az is igaz, hogy néhány produkció azt a fajta tömegfilmet reprezentálja (s ez a megjelölés ekkoriban nem egyértelműen pozitív), amely gyakorlottan és ízlésesen beszél sokakat ér-

* A *Filmspirál* 2. számában megjelent tanulmány folytatása

dekló dolgokról; szórakoztat, mégpedig az iparosi tisztesség jegyében. Az ilyen filmeket kezdik aztán sürgősen utánozni, de néha az utánzatok között is fölbukkannak sablonjavító példányok.

2. A korszakot illető vizsgálódásaink első síkján a filmszakmában és holdudvarában mutatkozó nézeteket, mozgásokat s a velük kapcsolatos – ha egyáltalán érzékelhető – kormányzati reagálásokat kell szemügyre vennünk.

Kinematográfusaink helyzettudatában az évtized második felére válik nyilvánvalóvá, hogy a némafilm internacionalizmusához képest a hangosfilm „kezd azokkal az igényekkel fellépni, melyekkel a művészeti remekművek léptek fel. Ki akarja fejezni a népet és a kort.”² S ez néha olyan paradoxonnal jár, mint amilyenre Szabó Zoltán figyelmeztet keserűen: „Osztrák embernek kell jönnie, hogy honi tájaink egyikén, a Hortobágyon meglássa a lényegét.”³ (Hozzáteendő, még jóval a szóban forgó moziarab elemzése előtt, hogy az osztrák rendező a fölvetett filmanyag kiegészítéséhez, megformálásához Móricz Zsigmond közreműködését igényelte.)

Sokkoló hatással mindenekelőtt a *németországi* változások voltak filméletünkre. Összefüggésben azzal, hogy 1932 nyarán Magyarországon is zászlót bontott a nemzetiszocializmus (megalakul a Magyar Nemzeti Szocialista Földműves és Munkáspárt), járdareklámmá válik a horogkereszt, magyar újságírók állandó témája Hitler mozgalmának figyelemmel kísérése. S bár a 145 500-as számú belügyminiszteri rendelet 1933 őszén megtiltja a riasztó ábra használatát, „mivelhogy ez újabban egy idegen állam hivatalos jelvényének minősül”, ott van még az idegekben az antibolsevista hisztéria, a biatorbágyi merénylet nyomán 1931. szeptember 19-én bevezetett és végrehajtott halálos ítéletekkel megpecsételt, több mint egy esztendeig tartó statáriális bíraskodás emléke.⁴

Gyárfás Gyula, a Magyar Mozgóképezemengedélyesek Országos Egyesületének elnöke a „berlini tűzcsóva”, a Reichstag folyótűzésének fényében veszi számba a német filmipar összeomlásával (is) fenyegető eseményeket, amelyek a mi „szűkebb *filmtársadalomunk*

szempontjából” sem közömbösek.⁵ Politikai és gazdasági békét remél Németországnak, visszafogadását egyszersmind azoknak a nem árja filmgyártóknak, -vállalkozóknak, -íróknak, -művészeknek, akiknek – Horovitz Richárdnak, a Művészfilm nevű cég tulajdonosának a szavaival – „hirtelen és radikális kiküszöbölése” ment végbe.⁶ Gyárfás mindennek nyomán javasolja külföldi mozgóképek magyar nyelvű utószinkronjának elkészítését (ez – látjuk majd – elvi helyeslésre talál, s fölöttébb ellentmondásos megvalósítása is elindul), a magyar filmgyártás élére pedig egy integratív személyiség kinevezését (ez nem teljesül).

Valamiféle szellemi honvédelem hadmozdulatai tapasztalhatók 1933 tavaszán. Somlay Artúr bőszerű föl elsőként Antal Józsefnek, a berlini Ufa budapesti igazgatójának egy német Hitler-filmről szóló tájékoztatója miatt, leszögezve: „Ha népem természetét, művészetét, iparát védem, a népet védem. És ha más népek természetét, művészetét és iparát védem a magam népe rovására, akkor az én népem ellen cselekszem.”⁷ Magyarországon német filmek készülnek, konstatálja a színművész (korábról ismert, hasonló szenvedélyű megnyilatkozásai a magyar némafilm történetének részei), miközben a zsidó kinematográfusokat eltávolították Berlinből. Gömböshöz fordul tehát Somlay mint „katonaember”-hez, és kéri tőle: külön miniszterelnöki engedély szükségeltessék eztán német filmek behozatalához. Nemzeti filmgyártás valósuljon meg nálunk is, miként Prágában, Bécsben, a német művészek kiakolbóltásával. – Somlay veszélyes logikátlansággal emel szót az elüldözöttekért s követel idegenektől mentes hazai produkciót.

Több a józan érv Lakner Artúr hozzászólásában: 30 filmkölcsönzött, 300 magyar mozi, 3000 magyar mozialkalmazottat sújtana (kissé tán mesébe illő itt a hármas szám nagyságrendjének retorikus növelése), ha mindazokat a filmeket, amelyek még Hitler uralomra jutása előtt készültek Németországban, bojkottálnók. De hazafias túlbuzgalma Lakner szemléletét is meghatározza: „Tessék propagandát csinálni a magyar filmnek olyképpen, hogy ha egy megjelenik, tartsa kötelességének mindenki, hogy

mérsékelt igénnyel üljön be annak megtekintésére, *szerezse, istápolja mindenkinek a magyar filmet, s ne várja el, hogy ezt pont csak az a mozis tegye, aki ráfizet!*"⁸

Az Ufát illető elmarasztalásra – közvetve – 1934 karácsonyán válaszol Hubrich Virgil igazgató a Nyugat hasábjain, emlékeztetve a magyar filmgyártásnak tett német szolgálatokra, azt állítva, hogy az Ufa „alkalmazottainak 65%-a nem árja. S ez nemcsak itt [Budapest – K. Zs.] van így, hanem Tempelhofban és Babelsbergben is.”⁹ Magyar tárgyú filmek eztán is készülnek – ígéri – Bús Fekete László, Lehár, Kálmán stb. műveiből, Nagy Kató, Eggerth Márta és mások szereplésével. – Ezek a tények és szempontok kevésbé bizonyultak hatásosnak, különösen azok után, hogy a német Filmkurír oly módon támadott egy Budapesten megvalósuló német produkciót, mintha Berlinből saját elhatározásból, hálátlanul távoztak volna a magyar származású filmesek. Antwerpenben bojkottálták a német mozidarabokat – írja az egyik magyar újság –, ami nem meglepő, mert korábban sem igen kedvelték őket – tudjuk meg ugyanekkor, 1933 tavaszán.¹⁰

Megszűnik a német film példaként, mintaként való hatása Magyarországon. A német filmoperett, a „szende báj” megjelenítője, a német „limonádé”, „édeskés, cukrosított pótkor” a színjátszás és művészet igényét megtestesítő francia, angol, amerikai mozgókép-képhez viszonyítva, semmiféle értelemben nem alternatíva többé, s csak arra alkalmas, hogy hibáit a magyar darabokon kimutatva lehessen szóvá tenni.¹¹ S a német ízlés szerint előadott magyar tárgy Karinthy Frigyeset ihleti paródia-készítésre 1936 decemberében: az Ég a napmelegtől... (Es brennt von Sonnenwärme...) című képzelt alkotás hőse, Götz von Vitéckötés „könnyelműen éli a gazdag magyar huszártisztek fáradságos életét”.¹²

Hungaricus, a Magyarország című lap Levelesláda rovatának szerzője is legfeljebb azt tűzheti filmeseink elé követendő módszernek, hogy amiként Németországban a Nibelung-mitológiát, úgy kellene nálunk is – 1934 tavaszán – a János vitézt, a Toldit mozivásznonra vinni.¹³ A német színház és film mint művészet és mint

gazdasági vállalkozás egyaránt vergődik, adja hírül Az Est 1933 nyarán, ki van szolgáltatva Goebbels és Kube titkos drámaírói becsvágyának (ahogyan a hasonlóképp totalitárius, szovjet típusú rendszerekben Pogány József, Lunacsarszkij vágyott ilyen babérokra a lap állítása szerint), fejlődésük távlattalan, a cenzúra már a kéziratoknál elkezdődik.¹⁴

Változatlanul igazodási pont Németország a Hunniában. Bingert János igazgató 1934 elején kijelenti: „a mi kulturális és erkölcsi ideológiánk a németekéhez áll legközelebb.” Emiatt célszerű német változatban is elkészíteni filmjeinket (szemben a francia verziókkal: ezek olyan magyar alapművekre épülnek, amelyeket eleve meghatározott a gall szellemiség.) Ugyanakkor a magyar filmek eljuttatása a német piacra (ideértve Ausztriát, Hollandiát, a skandináv s a kisantant-államokat) nem könnyű. „Amióta azonban a filmgyártás Németországban nemzeti alapokon áll – mondja Bingert –, igen előnyös a hangulat a magyar filmek iránt hivatalos körökben is, hiszen a magyar filmek is a Hunnia Filmgyáron és a Filmipari Alapon keresztül a nemzeti irányzat termékei.”¹⁵ További reményre adnak okot őszi tárgyalásai a berlini propagandaminisztériumban.¹⁶ (A konkrét eredményekre várni kell majd.) 1936-ban a német film európai jelenlétének erősödését figyeli A Mai Nap, s azt a lépést ismerteti rokonszenvvel, melynek nyomán 20%-kal csökkentette a német filmkamara a külföldi mozidarabok behozatalát, ugyanennyivel növelve a hazai játékfilm térnyerését. Megfelelő hitelek, gazdasági könnyítések szolgálnak ott ugyanilyen célt.¹⁷ Szintén 1936-os híradás, hogy Berlinben, a Haus der Länder nagy előadótermében Farkas Gyula egyetemi tanár szerepelt az All Peoples Association német tagozatának (National-sozialistische Kulturgemeinde) rendezvényén, s ez alkalomból a *Hungária*-filmet vetítették.¹⁸

A hivatalos tiszteletben részesülő *olasz filmgyártásról* 1933 nyarán a Pesti Napló közöl ismertetést. Megtudjuk, hogy a Luce filmgyárat 1925-ben maga Mussolini tervezte. A tudományos ismeretterjesztő filmeket vándormozik juttatják el Itália közönségéhez. A duce személyesen dolgozott át mozivászonra több művet. „Azt mondják –

zárja a tudósító –, *mint filmrendező és »cutter« is igen jól meg tudná élni!...*¹⁹ Nemsokára arról értesülünk, hogy az olasz film – a német rovására – teret nyert Európában, „európai Hollywood”-dá vált.²⁰ Az addig még olykor ironikus töltésű lelkendezés 1936-tól kapja a rajongás megkomolyodott tartalmát. Üzenet egyszersmind magyarországi köröknek, amikor Jacopo Comin, az olasz sajtó- és propaganda-minisztérium előadója többek között ezt nyilatkozza a Filmkultúrának az olasz film jelenéről és jövőjéről: „A főcél: a filmgyártás teljes helyreállítása, a *kétes elemek kiküszöbölése és az összes egészséges elemeknek sorompóba állítása, azok tevékenységének központosítása, képességeiknek érvényre juttatása, minden irányban és minden téren.*”²¹ Sokat mond, hogy Törs Tibor országgyűlési képviselő, az Országos Magyar Filmgyesület elnöke 1936 őszén Horthy különvonatán utazott Rómába, a magyar–olasz filmkapcsolatok elmélyítésén is munkálkodni.²²

Követendő példaként szerepel az olasz filmélet egy 1937 nyarán, Rómából kelt tudósításban. A szerzőt fiatal barátja, a „fascista irodalom” ígérete kalauzolta. Többek között a *La festa del bacio (A csók ünnepe)* című film mozivetítésére. A közönség áhítattal és szenvedélyesen fogadta a művet. „Ezekben az emberekben – írja a magyar látogató – elevenen él, lüktet a falu, amelytől nem régen szakadtak el. Előttük a falusi nem buta vicc-figura, idegen szellemiség kreatúrája, hanem testvérük. Itt a hagyományokhoz nem lehet avatlatlan kézzel nyúlni.” Egészséges realizmus él a nézőkben, akik a filmet önmagáért respektálják, s csak olyasmi iránt lelkesednek, ami magasabb rendű, „ami az ő szellemiségükből” sarjad.²³

A *szomszédság, a térség* országainak filmügyei legfőképpen magyar vonatkozásaikban szerepelnek a sajtóban. 1937 elején Bécs legnagyobb filmgyárának bezárásáról számol be az Est: a Tobis–Sascha két hatalmas műterme bérlők nélkül maradt, s csaknem 100 főt kellett elbocsátani. Az ok: drága a filmkészítés Ausztriában, míg Prága 700 ezer cseh koronát számol egy produkcióért; Magyarországon, Olaszországban 50%-kal olcsóbb a film költsége, mint Ausztriában.²⁴ 1934 nyarán adják hírül, hogy irre-

denta szelleme miatt végérvényesen betiltották Jugoszláviában a Hunyady Sándor darabja nyomán készült *Fekete szárú cseresznye* vetítését. Előbb a zágrábi Metro–Goldwyn fiók játszotta a filmet, majd a betiltás nyomán Belgrádban próbáltak szerencsét a forgalmazók, végül ott is beavatkozott a cenzúra.²⁵ A magyar–román filmkapcsolatok (is) fokozatosan hidegülnek el. Láttuk: az induló magyar hangosfilm román verziót is termett, 1933 tavaszán a *Kísértetek vonatának* elkészült román változatát a két ország közötti „filmbarátság” bizonyítékának tekintették. 1935-ben a veterán Bécsi József operatőr román filmhíradót készített, majd állását földva hazatért.²⁶ Esztendővel később a román belügyminiszter megtiltja magyar nyelvű filmfeliratok alkalmazását, ami nemcsak fölháborodást kelt az erdélyi magyarság körében, de az államkincstárnak is kárt okoz: ugyanis az évi mintegy 15 millió kisebb-ségi mozinéző 160–170 millió lejt költ jegyre, s a bevétel 1/3-a a költségvetést illeti. (A magyar filmek hozamáról nincs adat.)²⁷

A csehszlovák játékfilm pozitív hivatkozások alapja. Gró Lajos az orosz montázstechnikát üdvözli örömmel Machaty *Extázis* című filmje kapcsán, miközben szóvá teszi: a mű rendezőjét, szereplőit elhallgatják a magyar publikum előtt.²⁸ Másrészt magyar filmek csehszlovákiai betiltásáról értesülünk 1934–35-ben, Berlin után Prága is kiutasítja az Universalnak Gaál Franciskával készült mozidarabjait, nem kívánatos Szőke Szakáll sem, pedig Magyarországon Anny Ondra „ügyszólván valamennyi filmjét” bemutatják; az amerikai produkcióban készült *Pál utcai fiúk* azzal keltette föl a prágai filmcenzúra ellenszenvét, hogy békebarát a film irányzata (legalább-is a döntést így interpretálja a Pesti Napló), és Nemecek cseh hangzású neve szintén közrejátszott az elutasításban.²⁹ Magyar ellenlépések várhatók. 1936 nyarán enyhülni látszik a helyzet: a cenzúra csak kisebb változtatásokat igényelt a *Rákóczi induló* csehszlovákiai forgalmazása kapcsán. (Pirruszi győzelem lehetett a *Rákóczi induló* e diadala. Alighanem Jób Ferenc grófnak – Csontos Gyulának – az idegen uralomra tett kijelentései estek a cenzúra áldozatául: éppen az a rész, amely miatt talán az egész mozidarab elkészült, s

amely – közvetve – Trianont tette felelőssé vagyonok, birtokok – gazdáik magatartásától nem egészen független – elűzéséért.)³⁰ E folyamatok negatív összetevői születtek még 1934 elején egy olyan javaslatot, mely szerint erdélyi, felvidéki és bácskai filmhíradókat kellene készíteni, dokumentálva külföldi államférfiak kedvező viszonyulását egy lehetséges magyar revízió iránt. E filmek kiegészítenék a Magyar (Világ)Híradót. Janovics Jenő legutóbbi kolozsvári felvételeit a tudósító már ebben a szellemben fogantaknak vélelmezi.³¹

Egészen sajátos vonulata kinematográfiai viszonyulásainknak 1933 tavaszától az angol filmművészet eredményeinek földolgozása, ami jórészt Korda Sándor tevékenységének folyamatos nyomán követésével egyenlő. Lengyel Menyhért író beszámolóí adják a vázát ennek az ismerkedésnek, ami korántsem problémamentes jelenség, ha Korda 1919 őszi távozásának, a Hörthy-féle restauráció szempontjából nem kívánatos személyként való számontartásának tényeit vesszük figyelembe.

Színház és hangosfilm föléledő „szabadságharcának” csillapításához, a két médium lehetséges konstruktív együttműködéséhez ad fogódzót a londoni Coliseum színház igazgatójával folyt beszélgetés, mely a kölcsönös egymásrautaltság realitását hangsúlyozza, s az összefogást, egyeztetést, a szellemi és pénzügyi források összekapcsolását jelöli meg járható útként Anglia s az Egyesült Államok szórakoztatóiparosai számára a jelenlegi patthelyzet föloldására. Üzenet ez Lengyel részéről Budapestnek is.³² Következő alkalommal a jó filmek testvériségéről nyilatkozó Korda véleményét továbbítja, az első „superfilm”, a *VIII. Henrik magánélete* készülésének periódusából. Ma már – mondja a rendező, aki az angol filmgyártás megteremtője egyszerismind – nem elég pusztán amerikai filmnek lennie egy műnek ahhoz, hogy sikert arasson; ezen felül még jónak is kell lennie, amiként végre a jó angol film fogalma is gyakorlattá vált. S ez a minőség immár nemzetiségtől független adottsága lehet bármely ország hangosfilmjének.³³

Érdekesen kapcsolódnak a Londonból származó híradások Az

ember tragédiája világnak szóló megfilmesítésére vonatkozó elképzelésekhez. (Ilyen törekvések a némafilm időszakában is mutatkoztak.) 1934 januárjában csaknem tényként jelentik, hogy Székely István magyarul és németül mozivásznonra viszi a Hunniában Madách remekét, mely úgyszólván „kész filmszenárium”. Keresik a vállalkozás finanszírozóit.³⁴ (Nem találják meg végül is.) Csakhamar egy „ismert budapesti színházi szakember” tervezi, hogy a Meltzer-féle angol fordításban New York-i színpadon adatja elő a drámai költeményt, s ennek nyomán több nyelvű filmváltozat is készülne, versenyben „egy híres angol író”-val, aki egy másik amerikai filmvállalattól kapott megbízást „egy olyan óriás-film szenáriumának megírására, mely az emberiség történetét mutatja a legjellemzőbb korszakok megjelenítésével.”³⁵ (Ebből se lett semmi – talán egymást oltották ki a hasonló jellegű próbálkozások. H. G. Wells mindenesetre nekivágott, rajzolt és tervezett, hogy Kordával elkészítse a *The Shape of Things to Come – Mi lesz holnap?* – című mozarabot, ám szó sincs Az ember tragédiája művészi-történetfilozófiai formátumáról.)³⁶

1935 őszén tapogatózó tárgyalások folynak a Hollywoodban tartózkodó Kordával, aki hazai terveiről ezt mondja: „– Sajnos, Pesten nem csinálhatok filmet... Talán Londonban... magyar verziót...” Pedig vágyik már Budapestre, csak az üzlet nem engedi, a külföldi filmcsinálás leköti minden idejét.³⁷ Pedig ifj. Horthy Miklós, a Magyar–Egyiptomi Kereskedelmi Rt. vezérigazgatója dr. Goldschleger Lóránt londoni bankárral közösen lépéseket tesz, hogy Korda 250 ezer fontból elkészíthesse 1936-ban Magyarországon *Az ember tragédiája* három nyelvű filmváltozatát, s a London Film és Magyarország együttműködése más művek esetében is lehetségesnek mutatkozik.³⁸ Nemsokára már azt is tudni vélik, hogy Korda Csontos Gyulával játszatná Lucifert. E rokonszenv jele, hogy a VIII. Henrik színpadi előadására készülő Csontosnak a korról s a hősről szóló könyveket, ruhaterveket küld az e tárgyban immár filmes szaktekintély Korda Sándor.³⁹ A szépen bontakozó elgondolást a realitás keretei közé szorítja aztán 1936 nyarán a hír: Janovics Jenő Szegedre hívta meg Kordát, hogy a szabadtéri játékok Bizánc és Az

ember tragédiája előadásairól rövidfilmeket készítsen a londoni világhíradó számára. De ha mégsem ő irányítaná a felvételeket, Korda küld majd valakit maga helyett.⁴⁰

Mindebből Janovics londoni tanulmányútja valósul meg (ő alkalmazta először annak idején Kordát mint filmrendezőt, mellette sajátította el a szakismereteket az utóbb világhírű mester), és Korda az angol gyár kelet-európai központjának vezetői posztjára szemeli ki hajdani pártfogóját. Terv születik arról is, hogy Kolozsvárt végzett közös munkájuk celluloid tanúságaiból „összevont filmet” készítenének, Korda jelen idejű bevezetőjével, bemutatva a hőskori stúdió helyszínét.⁴¹ De vendégül látja Korda Zsoldos Andort is, a magyar filmírót és -vállalkozót. Tőle származik 1936 tavaszán egy olyan tájékoztatás, mely szerint Korda mint a London Film elnöke „nem is gyárthat(,) és nem is kíván máshol gyártani, mint Londonban.”⁴² Filmírássra vonatkozó szerződés nyomán Korda Sándorhoz utazik a súlyos agyműtéten átesett Karinthy Frigyes 1936 nyarán. Pihenni várják Magyarországra Korda Zoltánt, őszre meg Korda Sándor hazalátogatását remélik, de az sem csekélység, hogy a világhírű rendező rábeszéli nem kevésbé ismert pályatársát, a Londonban készített *Eladó kísértet* s más filmek alkotóját, René Clairt, hogy nézzen körül Budapesten.⁴³

A hosszúra nyúlt Korda-epizód 1937 elején egy tartalmas interjúval zárul. Ráskay László készítette az Estnek, summázatát adva Korda Sándor filmvállalkozói, -mecénási ars poeticájának. Ennek meghatározó része a kockázattal tudás, veszteség és nyereség végül is aktív mérlege. Korda azt vallja, kisebbségi komplexus nélkül szabad csak dolgozni az angol filmgyártás élén: nagyszabású, újszerű, hatalmas befektetéssel készülő művekkel bizonyítani be egyenrangúságunkat Hollywoodnak. S a hazai rosszmájú aggódóknak ezt üzeni: „legfeljebb a reám váró rengeteg munkáért sajnáljanak.”⁴⁴

Tágabb befogadó ívű figyelem is jut az angol filmgyártás föllendülésének. 1934 őszén Gerő István, a magyar filmforgalmazás „erős embere” a független gyártók szerepének fölértékelődéséről nyilat-

kozik. Korda és Paul Czinner munkássága a hivatkozási alap; figyelmet érdemel Gerő szerint, hogy London összegyűjti a Németországból s máshonnét származó tehetségeket. E példa nyomán reméli ekkor még Gerő, hogy külföldön dolgozó hírességeink hazatérnek, s itthon gyarapítják sikereiket.⁴⁵ Korda mindamellett a magyarországi kritika szigorú mértéke szerint ítéltetik meg a harmincas években. A *VIII. Henrik magánélete*, a *Vörös Pimpernel* Kassák Lajos, Dénes Tibor elismerését egyaránt kivívja – hogy a bírálói mezőny távol eső pontjairól említsünk neveket –, míg a *Mi lesz holnap?* Kassáknál a „monumentális giccs” megjelölést éri el.⁴⁶ Dénest az ragadta meg a *Vörös Pimpernel*ben, hogy az angol nép jelleme tárult föl általa; Szabó Zoltán – már idézett gondolatmenetében – az angol „gyarmatos film” (Maurice Elveg: *Balaklava*) hasonló jelentőségére figyelmeztet, ritmusának szakmai pozitívumaira egyszerűsmind.⁴⁷

A harmincas évek Európája – s így Magyarország – szívesen hitte magáról, hogy átveheti a vezető szerepet a megtépázott nimbuszú *amerikai* hangosfilmtől. Ami nem jelentette, hogy egyes darabjaiban ne magasodott volna ez az átlag fölé. Mint például Karinthy számára a *Mellékutca*, mely a „valódi művészet” örök esélyét igazolta.⁴⁸ Jól fogadták Magyarországon Walt Disney rajzfilmjeit is, miközben föltárult a jeles filmalkotó nem titkolt féltékenysége a reménye szerint „úgyszólván teljesen visszavonult” Chaplin iránt.⁴⁹ Chaplinnal persze senki sem versenyezhetett a magyar kinematográfia ízlésvilágában sem, a hivatalos óvatosságok, ódzkodások ellenére sem. A nagy számú recenzióból elegendő most Bálint György írásaira hivatkoznunk. Bálint megszabadítja Chaplint a kommunistaság Németországban s másutt reá sütött bélyegétől, többek között azzal az érvel, hogy magában Szovjet-Oroszországban sem tekintik őt annak, mert „hiányzik belőle a marxista társadalom- szemlélet”.⁵⁰ Ami nem jelenti, hogy az *Aranyláz*, a *Modern idők* filmköltője a maga kacagtató borzalmat árasztó ösburleszkjeivel ne fejezne ki világnézetet, s ne rokonítaná ez őt Miki egérrel, Wilhelm Busch rajzaival vagy akár Dosztojevszkijjal, akinek emberei „a legmélyebb bűnökön keresztül

jutnak el a jóság legmagasabb fokára – Chaplin a legkegyetlenebb borzalmakon keresztül éri el a humor legmagasabb fokát.” Polgári, kispolgári kritikát adnak Chaplin filmjei – állítja Bálint –; nincs bennük szolidaritás, nem akarnak változtatni a világon. Hőse menekülő ember, aki véletlenül, akaratlanul áll a vörös zászlóval a tömeg élére. Kritika ez, egyszerismind önkritika.⁵¹

Rokonszenvet keltének, de hatásukkal nem avatkoznak a hazai filmgyártás mélyáramlataiba a magyar származású amerikaiak. Megfordul és alkot nálunk Gaál Franciskával a felvevőgépe előtt a szilágyosmlyói születésű Joe Pasternak (a Hunniában forgatja Nádas Sándor munkája nyomán a *Pétert* – irodalmi forrásának eredeti címén a *Nagy cipőben kis fiút*), aki a Nyugat hasábjain 1934 decemberében önreklámolás helyett fontosabbnak látja leszögezni: „itt van a világ egyik legnagyobb operatőrije, Eiben István, a film legvitézesebb és legfáradhatatlanabb névtelen katonája, aki a szeme világát dobja a filmek sikeréért”.⁵²

A szavait immár angolra szívesebben cserélő Zukor Adolf, az egykori inasgyerek Ricséről, a Paramount vezére, Kordához hasonlóan az örök újrakezdés, kockáztatás, nagy távlatokban gondolkodó filmkészítés eleven példája kinematográfiánk számára. Még akkor is, ha legfeljebb egy-egy magyar miliő jöhet csupán számításba, „ál-landó és tervszerű budapesti gyártásról” az amerikaiak részéről nem lehet szó, s be kell érünk a Hunnia műtermeinek berendezését, méreteit dicsérő, „hollywoodi nivót” említő udvariaskodással.⁵³

Nem lankad a reménység, hogy a magyar eredetű darabok nyomán készült amerikai filmek sikere filmművészetünk nemzetközi elfogadása szempontjából sem közömbös. Így a Zilahy Lajos művéből William Dieterle által rendezett *Tűzmadáré* (*The Firebird*), mely egyrészt arra példa a magyar kritikus számára, hogy a nevek, helyszínek másra cserélésénél fontosabb, ha az adaptálás során az eredeti darab lényeges motívumai megmaradnak, másrészt azzal kecsegtet, hogy a New Yorkban vetített *Tűzmadár* kedvet csinál ugyanott (bár más moziban) a *Rákóczi induló* megtekintéséhez (amit a Daily News s a New York Times jóindulatú viszonyulása is alátá-

masztani látszik).⁵⁴ Az is tény viszont, hogy a szép színészeket föl-vonultató amerikai hangosfilmen Lukács Pál, hírneves hazánkfia, intrikus szerepkörbe szorul, s legfőképpen, hogy az amerikai filmekben „úgy érzik a pénz, a parfömözött pénz szaga, mint a világról amerikai milliomosok hatalmas fókabőr hajóbőröndjein.” Ezzel szemben nekünk, európaiaknak „már lehet szegény és szomorú emberekről is beszélni. Mi is azok vagyunk.”⁵⁵ Az olykor biztató látzat, kedvező részeredmények ellenére 1937 elején nehézségek mutatkoznak „a magyar filmek amerikai elhelyezése körül”. Míg addig – elsősorban az ottani magyar vállalkozók révén – az USA piacán 2000 aranydollárt (12–14 000 pengőt) is elért egyik-másik magyar játékfilm, újabban a felére csökkent ez a darabonkénti hozam.⁵⁶ Miközben arról érkezik híradás, hogy a „francia nyomokon új utakra indult” amerikai film (Szabó Zoltán)⁵⁷ támogatására 1936-ban 2270 millió dollárt költöttek (mintegy 900 film készült), a magyar kinematográfia pénzsükségele ezzel szemben négymillió pengő (750 ezer dollár).⁵⁸

Nem veszít vonzásából a tilalmas *szovjet film*. 1933 elején Siklós Ferenc tudni véli, hogy a *Szentpétervár vége* (Pudovkin), a *Tíz nap, amely megrázkódtatta a világot* (Eisenstein; nálunk később a „megrengette” szóváltozat szerepelt) után az 1918-as magyar forradalomról készül film „a Berlinben élő emigrált író”, Balázs Béla forgatókönyvéből; zeneszerző: a fél esztendeje a Szovjetunióban tevékenykedő Szabó Ferenc. Kun Béla s mások esetleges filmszerepléséről is szót ejt Siklós e mű kapcsán.⁵⁹ Politikai üzenete is van György István rendezőnk 1933 tavaszán adott nyilatkozatának, amikor a közhelygyártó világ produktumaival szemben a különlegeset, a „művészt és mindenhol megcsodáltat”, azaz a szovjet-orosz filmet emeli mintává. Ilyesmit kellene Magyarországon is gyártani: magyarul különlegeset, és ehhez a görli, jazz nélkül is jó film, a *Szent Péter esernyője* a pozitív hivatkozás.⁶⁰

1933 őszén New Yorkból küld ironikus beszámolót Vészi Margit Eisenstein hollywoodi kudarcáról, mexikói tevékenységéről s azokról a hányattatásairól, amelyekben az amerikai s a szovjet kormány

részeltette a világhírű rendezőt. Végül is elkészült valahogyan a „Mennydörgés Mexikó felett”, amelynek története nem kifogástalan, de a felvételekről ezt kell mondania Vészi Margitnak: „Soha ezeknél szebbeket és művészebbeket vásznon még nem láttunk.” Lenyűgözi a tudósítót a tárgyi-természeti rekvizitumok környezetében megörökített indiánok játéka (színészek-e vajon, vagy egyszerű parasztok?), a film „ó-testamentumi” hangulata, és a befejezés gyárfelvételének propagandisztikus megoldása ellenére kijelenti: „Hollywood és Berlin soha ehez (sic!) fogható nem produkált még.”⁶¹ Alig egy esztendővel később Gerő István mint a Royal-filmszínházak vezérigazgatója nyilatkozik a Nyugatban színház és film viszonyáról, s londoni élményei nyomán új szovjet filmekről. Tökéletes rendezés, tendenciózus szemlélet ellentmondásában érzékelteti „az új orosz film” lényegét (a nem tendenciózus, bár operettszerű *Írja, hadnagy* a Pesti Naplóban is kedvező méltatást kap), ugyanakkor a német szóhasználatlalt említett ún. „Drei Minuten” filmek Gerő szerint „forradalmasítják a híradók világát”.⁶² (Ide kívánczok, hogy 1934. október 16-ával kezdi meg a Nyugat Illyés Gyula *Oroszország* című sorozatának közlését.) A már érintett Pesti Napló cikk 1934 augusztusában némiképp óvatos a művek megítélésében (az „Útlevel az életbe”-ként említett, és *Út az életbe* címen, a magyar cenzúra tiltását bő ismertetéssel korrigáló lapközlésben elhíresült filmről taktikázó-fanyalgó véleményt mond a szerző), de félreérthetetlen nagyrabecsüléssel szól a szovjet mozihelyzetről. Állandóan hatalmas ott az érdeklődés, előre kell a jegyről gondoskodni. A moziban olykor koncerthelyiség, büfé, sakkszoba is van, s a Tretyakov galériából kölcsönzött régi képek kiállításaként is funkcionál. Megragadó az „Osztrovszki” *Vihar*ából készült film rendezése, bár a díszlet-Volga nem tetszik a magyar újságírónak, és elismeréssel illeti „Scholockow” művének, a „Csöndes Don”-nak a filmváltozatát, különösen „Akssinja” figuráját.⁶³ S amiként az amerikai bőkezűség, úgy kelt érdeklődést a szovjet filmmecenálás 1936 elején: „Negyvenezer hangos mozi Szovjet-Oroszországban, 200 millió dollár a szovjet-filmgyártás fellendítésére” – adja hírül A Mai Nap, megem-

lékezve a szovjet kinematográfia jó amerikai kapcsolatairól, „Boris Z. Schumjatski” szovjet „filmdiktátor” munkásságáról.⁶⁴

Hangot kap olykor – mint 1935 nyarán – az üdvös éberség gondolata is a szovjet film bolsevista propagandájára vonatkozólag. A római orosz követségre ment el a tudósító megbotránkozni Borisz Stein nagykövet fogadására a *Csapajev* sikere miatt: „Úgy éreztük magunkat, mintha XVI. Lajos Trianonjában ülnénk a főnemesség soraiban(,) és fent a színpadon a királyságot és nemességet gúnyoló Figarót adnák. A parfömös, finom környezetben, a gondtalan tapsok közepette az előadást követő korszak hűvös szelét éreztük.” Rádásul a híradó a vörös május elsejét mutatta be, „Sztalin”-nal és „Buedjin”-nel (talán Bugyonnijról van szó). Szovjet-orosz fegyverkezésről tud a római magyar, s két évezred kultúráját félti (rengeteg hibájával együtt), amely az esetleg hatalomra jutó oroszok áldozatául esnék.⁶⁵

1933 őszétől a magyar hangosfilm sorsát itthon szoros és állandó kapcsolatba hozzák a *nemzetközi filmélettel*. Ennek része volt az is, hogy Fritz Lang Párizsban filmszalagra rögzítette Molnár Ferenc *Liliomát* (látta előzőleg a rendező magyar színielőadásán is a darabot), Erich Pommer produkciójában. Más kérdés, hogy a kész mű fogadtatása előrevetíti az itthoni forgalmazás majdani problémáit: őszinteség és naivitás hiányát rója föl Lang filmjének a magyar kritikus.⁶⁶ Ugyanekkor készül a *Tűzmadár* francia változata *Cette nuit-là* címmel, a mű francia színházi előadásának főszereplőivel.⁶⁷ Valamiképpen a magyar kultúra eseményei ezek (szóltunk már az erre valló elvi megfontolásokról), s nem meglepő, hogy Magyarország 1933. évi filmbehozatalát elemezve, Castiglione Henrik 1934 elején analógiát feltételez hazánknak a nemzetközi filméletben való részvétele és világpolitikai jelenléte között. (1933-ban 7%-kal csökkent a német filmek száma a magyar játékrendben, s nőtt ennek nyomán az angol, az amerikai és más mozgófényképeké.)⁶⁸

Filmesztétikánk folyamatossága is nemzetközi összefüggéseken alapul. 1934 tavaszán Krampol (később: Kispéter) Miklós tanár a rendező kulcsszerepét deklarálja a filmes alkotómunka értékrend-

szerében. Leszögezték ezt már néhányszor a némafilm idején (az elsők között Korda Sándor), de – úgy látszik – az önbizalmát lassacskán megerősítő hangosfilm is igényel ilyen kijelentéseket. Krampol a mozisínészi teljesítmény változásaival igazolja tételét: ugyanaz a művész más és más rendező keze alatt fölöttébb eltérő minőséget produkálhat.⁶⁹

Fölmerül kinematográfiánk folyamatos nemzetközi megméretetésének igénye; ezt 1934 nyarának végétől a velencei rendezvényeken való – tisztázatlanságokban bővelkedő – részvétel jelzi. Mindjárt ekkor, a II. Velencei Nemzetközi Filmművészeti Kiállítás alkalmából kétféle változat kap publicitást. Az egyik – Ágotai Géza doktornak, a Magyar Filmhíradó szerkesztőjének a beszámolója – szerint Magyarország fényképsorozattal (külföldön elhíresült filmes nagyjaink, hazai filmtörténet), a *Rákóczi induló* magyar változatával (francia feliratokkal), a Magyar Film Iroda híradó-összeállításával, Pulvári Károly szinkronberendezésének bemutatásával (külföldi filmrészletek magyar hanggal, magyar film részletei olasz és német hanggal) vesz részt a szemlén.⁷⁰ A másik tudósítás arról szól, hogy az összetett program helyett csupán 64 „magyar kép és diagramma ismertette a magyar film- és moziipar történetét 1895–1934-ig”, s mindez nem a magyar kultuszminisztérium, hanem a szervezők hibájából alakult így.⁷¹

Ennek ellenére Zsoldos Andor – külföldi vélemények nyomán is – csakhamar az európai filmgyártás központjaként aposztrofálja hazánkat, áttekintve az esetleges német verziók, francia kísérletezések – pozitív elemeket sem nélkülöző – tanulságait, kifejtve, hogy rendszeres német filmváltozatok adhatják a színvonalas magyar mozgófényképek készítésének anyagi bázisát. Olcsónak kell lennünk ehhez, így érve el, „hogy a külföldi filmtökének érdemes legyen Budapesten gyártani.”⁷² Ezt a becsvágyat erősíti Kraszna-Krausz Andornak, az American Society of Motion Picture egyetlen európai tagjának, a filmkritikus-képző iskola tanárának a biztatása tökéletes magyar film gyártására, külföldön dolgozó filmeseink bevonásával, közprodukálva a Balkánnal, kelet felé terjeszkedve.⁷³

1935-ben Gaál Franciska szereplésével a *Kismama* című filmet delegáljuk Velencébe, a *Szerelmi álmok* magyar változatát, az Universal propagandafilmjét Budapestről, a Magyar Film Iroda *Hallali* című vadászfilmjét, valamint „egy kultúrfilmet és különleges híradókat” nevezünk. E tájékoztatásban esik szó a *Tavaszi parádé*, Gaál Franciska Bolváry Géza rendezte filmjének 1934-es díjáról („a legjobb zenei film”); ezt más adatunk is megerősíti.⁷⁴ A fenti kínálat fogadtatásáról nincs információnk. 1935 a brüsszeli világkiállítás nagydíjat hoz kultúrfilmünknek, a Magyar Film Irodánál Kandó László rendezte, Icsy Rezső által fényképezett, László Sándor zenéjével készített *Magyar falunak* (a benne kifejeződő valóságképpel még foglalkozunk), miközben filmiparunk anyagi okokból nem vesz részt ezen a fórumon. – E két kiállítás egymásra vonatkoztatva korfestő érvényű.⁷⁵

A magyar filmesztétika történetének újabb mozzanata, hogy Kaszák 1936-os példatára a film „mint művészi kifejezésforma”, „sík-művészet” fejlődésének bizonyítására angol és francia címekből, nevekből áll. Pierre Chenal *Bűn és bűnhődése* nem megjelenít, „hanem felidéz. Szuggerál, hogy magadra ébredj.”⁷⁶ Szabó Zoltán sem tud hazai munkákra hivatkozni, amikor a filmszerűvé tétel irodalmi alapon megnyilvánuló keserves fáradozásait elemzi; a régi, a sablonok elleni lázadás jegyeit kutatja. A filmsablon persze itt angol–amerikai is lehet (pl.: Frank Borzage: *Vágy*).⁷⁷ 1936-os velencei szereplésünk megint kétféle optikán keresztül érzékelhető. Villani Lajosé az egyik. Ő kiemelkedő olasz, német, francia teljesítmények szemszögéből pillant a magyar mezőnyre, az Eggerth Márta fémjelzte *Pacsirta*, a *Budapest fürdőváros* című kultúrfilm kitüntetésére. Szerinte a *Vallomás* talán nyelvi okokból (?!) nem aratott sikert. (Tárolt egyébként a filmszemlén a német mozgófénykép, nyilván – s ezt 1995-ből vizsgálódva tesszük hozzá – a politikai kapcsolatok még szorosabbra fonódásával összefüggésben.)⁷⁸ A Magyar Kultúra névtelen filmszemlése az Osservatore Romano cikkét idézve számol be az *Il nuovo padrone* címmel vetített magyar mozidarab, *Az új földesúr* botránys szerepléséről. Velence tanulsága nyomán vonja

le a következtetést: klikk-érdekeltségektől tagolt filmgyártásunknak meg kellene újulnia, ehelyett az, „mintha balesetbiztosítása lenne, tántoríthatatlanul halad »a maga útján«”⁷⁹.

1937 tavaszán „az egy képből álló játérend” bevezetése következtében (a moziműsorban sokáig 2 „főfilm” szerepelhetett) a film-behozatal 10%-os csökkenést mutat (az évi átlagos filmszám 200 körülire süllyed). Érintett ebben az amerikai, az angol, a német film (főként ez utóbbi), erősödik a francia jelenlét. Egy-egy film középátlagos bevétele 25 000 pengő, ebből a magyaré: 10 000. Egyszerre hangzik a panasz a hazai filmpiacon bekövetkezett egyensúlyzavar, a magyar játékfilm – számszerűségében legalábbis – túlzott előretörése miatt, s kap hangot a merész gondolat: akár évi 30 műfilmet is készíthetnénk). Ehhez pedig az illetékeseknek kellene csereszerződésekkel, kontingentálással megteremteni a piaci feltételeket.⁸⁰ Szembeszökőek az érdekkülönbségek a hazai gyártók s a forgalmazók között.

Korábban biztos piacok is bezárultak a magyar film előtt, kapjuk a hírt egyidejűleg, hiányoznak a megfelelő filmszerezszerződések. Hollandiából várható még 50–60 000 pengő jogdíj-bevétel; ezt azonnal a hazai játékfilm színvonalának emelésére kellene fordítani – javasolja A Mai Nap.⁸¹ (Ez körülbelül háromnegyed magyar játékfilm elkészítésének összköltsége: vajon hogyan s hányfelé lehetne szétosztani?) Lengyel Menyhért japán filmeket néz Los Angeles japán negyedében: elsőrangú, az amerikaiakkal vetekedő színészek játszanak bennük, pompás a hangulatábrázolás, a táj bemutatása, a zenei aláfestés. „Ilyen hivatása volna a jó magyar képeknek is – summázza Lengyel 1937 júniusában Hollywoodból –, különösen azoknak, amelyekben mentől több van – a magyar életből. Ami alatt budapesti életet is értünk. De mégis elsősorban Móricz Zsigmond »Hortobágy«-ára volnánk kíváncsiak. Nemcsak mi, hanem a nemzetközi filmvilágnak itt összegyűlt minden kiváló embere.”⁸² – Érdekesen oldja itt Lengyel azt a feszültséget, amely tárgyalt időszakunkban a magyar irodalom ún. „népi” és „urbánus” szárnyát szembeállította, s amely – ek-

kortájt – a magyar filmgyártásban nem mutatkozott. Másrészt annyi most a hozzáfűzni valónk Lengyel Menyhért gondolatmenetéhez, hogy a magyar film nem a Móriczsal együttműködő Georg Höllering *Hortobágy*ának irányába haladt (eltekintve most a *Hortobágy* – még mindig csak később tárgyalandó - problematikus mozzanataitól, az általa megjelölt irány mint *egyik* lehetőség feltétlenül indokolt lett volna).

1937-es velencei szereplésünk ismét csak ellentmondásosnak bizonyul. Büszkén említi egy beszámoló, hogy a „kis államok” közül egyedül Magyarország kínálata jutott túl az előzetes zsűrin (*Az arany ember, Mária nővér*), s aratott szép sikert, miközben – például – egy japán filmet otthagyt a közönség.⁸³ „Az a hír járja – olvasható egy másik megközelítésben –, hogy azt a magyar filmet, amelyik kint volt Velencében a filmversenyen(,) és a velencei férfiak mind megőrültek érte, a velencei zsűri előzetes megnézés után eltanácsolta a bemutatástól.”⁸⁴ Homályos, bár jellemző a megfogalmazás; nem tudjuk, melyik filmünkről szól? A *Mária nővér*t ugyanis megvásárolta kint az Enic nevű filmvállalat. Ez a film német változatban szerepelt, míg *Az arany embert* elfelejtették feliratozni, „és így a külföldi közönség nem értette a film tendenciáját”.⁸⁵

3. De mi volt mindennek a belföldi háttere? Folytatva az eddigi vizsgálódást, a filmszakmában s a kormányzati szférában mutatkozó jelenségek áttekintését, érdemes mindenekelőtt azt vennünk szemügyre: hogyan illeszkedik a mozgófénykép a különféle objektívációs formák rendszerébe? (Előző fejezetünkben találkoztunk már ezzel kapcsolatos kortársi véleménnyel.) Szabó Zoltánnak egy 1933-as írása, *A művészet mint propaganda* igazít el bennünket ebben a vonatkozásban.

A propaganda és reklám eluralkodását tapasztalja Szabó, s ez azal a következménnyel jár, hogy „a művészetek közönsége szűkül, a művész alkalom és rezonáló tömeg nélkül marad, a propagandista megnyeri ugyanezeket a tömegeket.”⁸⁶ S az a szemlélet, amely a propaganda, a reklám sajátja, átsugárzódik a modern technika

egyéb lehetőségek iránt is nyitott kifejeződéseire. Fölmerül a kérdés ennek nyomán: „Magyarországon, ha egy új művészeti műfaj adódik, rádió vagy film, vagy egyéb, akkor minálunk 1933-ban is a jogász-betyár-huszár romantika és világnézet adja legjobb biztosítékát annak, hogy a művészetnek ez új és hatásos műfaja nemzeti lesz és magyar?...”⁸⁷ Pedig – vallja Szabó – „a művészet már magában is propaganda és nemzeti propaganda.”⁸⁸

Fölöslegesnek tekint tehát Szabó Zoltán bármifajta kívülről erőltetett propagandaszemponthoz, mert ezek a művészi kifejezésmódok, a formanyelvet rég meghaladott szintre süllyeszti. Majdani kedvenc pozitúrájából, a külföldi látogató álnaiv szemszögéből pillantva e jelenségre, kérdezi végül: „miért kell 1933-ban 1860-as eszközökkel csinálni a művészetet, szobrot és képet, és propagandát és mindent a gyönyörűen kivilágított Halászbástya alatt”?⁸⁹

Ami mármost a filmterületet illeti: 1933 januárjában valamegyest a társadalmi közhangulatot érzékeltető cikkben aposztrofálják „bugyborékoló művészi mocsár”-nak a magyar filmgyártást, csúfos kudarcnak ítélve az ezzel kapcsolatos állami akciót: „látunk egy-két szerencsés magyar tárgyú filmet, mindenki tudja, hogy idegen tőkések, idegen filmszillagok, idegenből hívott rendezők és operatőrök hozták létre.” Tisztességet, tehetséget követel Az Est szerkesztőségi vezércikke, mert nálunk „az állam hívatlan kezű kedvencei” törték le a remény virágait, miközben Hollywoodban, Berlinben, Londonban, Párizsban gazdagodik a kinematográfia.⁹⁰

Nem hízelgőbb ugyanitt a „filmdzsungel” megnevezés, amely aztán karriert csinál. Meginduló rendteremtésről számol be a sajtó, túlzott reményekkel, alapvető strukturális és személyi változásokat sejtetve (ez utóbbiak közül említést érdemel Kandó László festőművésznek – a *Hungária* film művészeti vezetőjének – a filmügyek kormánybiztosává való kinevezésével kapcsolatos – végül is beteljesületlen – várankozás).⁹¹ Vajúdnak a hegyek. Az MTI beszámol az 1933. május 12-én, reggel 9-kor, Gömbös Gyula elnökletével tartott minisztertanácsi ülésről, mely Keresztes-Fischer Ferenc előter-

jesztésében a 6292/1925. M. E. számú rendelet módosítására volt hivatott.⁹² Ennek nyomán föloszlik a Filmipari Alap, és „miniszterközi bizottság” („hármass bizottság”) jön létre. Tagjai: dr. Csatóy Béla belügyminisztériumi tanácsos, osztályfőnök, Szőnyey Lóránt kormányfőtanácsos, helyettes MÁV-igazgató, a kereskedelemügyi minisztérium képviselőjében és ifj. dr. br. Wlassics Gyula helyettes államtitkár, a vallás- és közoktatásügyi minisztérium részéről. E szerv irányítja eztán a Hunnia filmgyárat, amelynek élén Bingert János pozíciója megerősödik; Fehér Ernőnek távoznia kell. Az ügyintézés egyszerűbbé és olcsóbbá tételét várja mindentől a szakma s a kormányzat. Egyes számítások szerint 30–40 ezer pengő lehet a megtakarítás (egyharmad játékfilm). A belügyminiszter mellé tanácsadó testületet kívánnak létrehozni.⁹³

Nem szűnik meg azonban – egyes reményekre rácafolva – az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, a filmcenzúra, bár az élén fejcséret hajtának végre. Horváth Elek elnök, még a némafilm-korszak embere, lemond, nyugállományba vonul. Utóda: Jeszenszky Andor belügyminisztériumi tanácsos.⁹⁴

A patinás szervezet nem télenkedik. Betiltja 1933 tavaszán Török Rezsőnek a Magyar Film Irodánál készült 3 felvonásos (915 méternyi) filmbohózátát, az *Analfabéta-tanfolyamot* (színházban sokszor játszották az alapművet, iskolai műkedvelők is előadták). Hőse, egy tanító azt álmodja, hogy favágók közé helyezték, és ő meg akarja tanítani az erdeieket írni-olvasni. A betiltás indoka: ez a film „sérti a tanítói kart”. Fellebbeznek az alkotók; ennek eredményével nem foglalkozik a sajtó.⁹⁵

Elmondható, hogy a cenzúra, a korlátozás ellen általában nem tiltakoznak időszakunk filmelméletének szereplői. A tekintélyes Lajta Andor (évkönyvei a filmszakma nélkülözhetetlen dokumentumai) a háborús körülményekből, az erkölcsi lazulásból eredezteti a cenzúra szükségességét; a gazdasági válság aztán még minőségi romláshoz is vezetett, amiértis ő az *öncenzúra* fontosságára is figyelmeztet: nem közömbös ugyanis, hogy ki mit gyárt, mit enged ki a moziforgalomba. Pszichológus alkalmazását javasolja eme

(ön)cenzurális kérdések időben történő megválaszolására, jobban kellene ügyelni a filmek címére stb.⁹⁶

Miközben az országos hatósugarú filmcenzúra helyzete – személyi vonatkozásaiban legalábbis – 1936. december 31-éig szóló hatállyal megszilárdulni látszik, egy szakember fölpanaszolja, hogy a mozielőadások „hagyományos” versenytársai (műkedvelő és sportrendezvények, bál, vadászat, agarászat) mellett a helyi hatóságok önkényes cenzúrája is sújtja a vidéki mozisokat.⁹⁷ Fölbolydultak a hivatalos kedélyek az anyaszült meztelen művésznőt mutató *Extázis* című cseh film körül: megkésve, az *Erkölc és szerelem* című alkotással egyidejűleg (rendező: Georg Jacoby) tiltja be a cenzúra, de pusztán erkölcsi meggondolásból, mert az *Extázis* „művészi szempontból kifogástalan”.⁹⁸

Tanulságos a Fritz Lang *Liliom*ának betiltása körüli hercehurca. Homály borítja az ügyet 1934 őszén; először arra kell gondolni, talán gesztus ez a betiltás Németország felé, hiszen ekkoriban tagadja meg a magyar cenzúrabizottság a *The Scarlet Empress (A bíborruhás asszony)* című Paramount-film vetítésének engedélyezését – a címszereplő: Marlene Dietrich. Aztán a felülvizsgáló bizottság ülésén elnöklő Csatáry Béla általános közérdekre hivatkozik, nem pedig – mondjuk – a rendőrség filmbeli ábrázolásának kifogásolható mozzanataira, Molnár Ferenc fenntartásait is érvként mozgósítva. (Ez utóbbiak azzal a jelenettel kapcsolatosak, amelyben a mennyei gépirókisasszony kirúszozza a száját.)⁹⁹ Ekkor lép sorompóba Bálint György, aki szerint a cenzúra „a szellem jegyrendszere, a kötött forgalom a szellem gazdálkodásában”, s a mozgófényképnél: „pallosjog a filmmel szemben”. Lehetséges érvényesítését nem vitatja „ha valóban meg kell óvni a közönséget a filmtől”, ám nem a *Liliom* esetében. Barátságos megegyezésre lett volna szükség, nem betiltásra, hiszen a szempont ez kellene legyen: „védjük a legeslegfőbb érdeket, a magyarság örök kultúrérdékeit”.¹⁰⁰ A Fox kölcsönző e filmjét, melyet a Rádiusban Pásztor Béla forgalmazott volna, a belügyminisztérium megbízottja is leparancsolta a mozivásznonról, egyes feliratok miatt (a magyar

fordításról van szó).¹⁰¹ A kedvező fordulat két felvonásban zajlik. Bálint György ironikusan számol be arról, hogy „új stílus” jegyében könnyező cenzorok vétózták meg a *Liliom* bemutatását. Lehetne berzenkedni a tény ellen, de – kérdi az újságíró – „mit kezdjünk az olyan ellenféllel, aki könnyezve emeli ránk a fegyverét(,) és meghatottan kardlapoz?” Bálint csupán világnézeti okokból (?!) lát indokoltnak betiltást. Tehát ha a cenzúra *valamivel szemben* képvisel egy álláspontot. Az esetből így általánosít: „A mű szépségét megindult torokköszörüléssel dicsérő cenzor majdnem olyan nyugtalanító jelenség, mint a hóhér, aki kivégzés előtt meleg hangon kondoleál az elítéltnak. Ne hivatkozzék a cenzúra fölösen a tömegekre,” – javasolja Bálint, és így zárja cikkét: „Barátságtalan arcot kérünk.”¹⁰² Végül aztán a francia igazgató közbenjárása nyomán a kölcsönző cég elérte, hogy apróbb változtatásokkal, 16 éven felülieknek engedélyezték a *Liliom* megtekintését.¹⁰³

„Barátságtalan arcot” mutatott a cenzúrabizottság, indoklás nélkül a *Szentpétervári éjszakák* című szovjet-orosz filmnek, mely egy hegedűművészről szólt. Közerkölcsiség megsértése címén tiltotta be a bizottság a *Megmentő* című fertőtlenítőszer-reklámot.¹⁰⁴

Talán a *Liliom* kálváriája is közrejátszott abban, hogy jóval a megbízatás lejárta előtt, 1935 tavaszán vitéz leveldi Kozma Miklós belügyminiszter dr. Jeszenszkyt a gyámügyi osztályra helyezte át, „és helyébe a filmügyek intézésével és az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság elnökségével dr. Szöllőssy Alfréd miniszteri osztálytanácsost bízta meg.”¹⁰⁵ Ez év őszén a genfi egyezmény nyomán az iskolai oktatásra szánt mozgófényképek megvizsgálásáról és engedélyezéséről rendelkezik a miniszterelnök.¹⁰⁶

Alább még tárgyalandó jogszabállyal is összefüggött, hogy az állam által hathatósan előmozdított szinkronizálás nyomán is született betiltásra ítélt produkció. Korda Zoltán filmjét, az *Oxfordi diákokat* azért rekesztette el az „okos cenzúra” 1936 elején a közönség elől, mert a magyar hangfelvétel szövegét, Hegedűs Tibornak, a Vígszínház rendezőjének munkáját „értelmetlennek és magyarta-

lanságoktól hemzsegőnek találta”. Két vállalkozót is elfogyasztott e feladat költségigénye; „lélek és technika” ellentmondásából származott a tanulságos kudarc.¹⁰⁷ 1936 őszén Fejtő Ferenc amiatt tiltakozik, hogy Chaplin *Modern idők* című filmjét „értelemzavaró s kiadós vágásokkal” vetítik nálunk, nem pedig csonkítatlanul, amiként egyes fővárosi lapok állítják. Korfestő tény ez Fejtő szerint, elemi csapás, „az antidemokratikus időjárás szomorú, de elkerülhetetlen” kísérőjelensége.¹⁰⁸

Magyar filmeket is sújt a cenzúra döntése 1937-ben, mégpedig a technikai megvalósítás (?) fogyatékosága miatt (*Tisztelet a kivételnek; A szív szava*, mely utóbbit kis, pótműteremben forgattak). Az *Úrilány szobát keres* a Filmipari Alap engedélye ellenére (így fest Magyarország, ha megszüntetnek egy intézményt) tiltatott be, mert nem vette figyelembe kellőképpen a házasság szentségét. Később ezt a darabot mégis közönség elé bocsátották (s akkor meg bizonyos sajtókörből érte éles támadás).¹⁰⁹

Adalék a magyar „filmdzsungel”, „művészi mocsár” viszonyainak elemzéséhez Karinthy Frigyes pere egy megrendelt, ám el nem fogadott reklámfilm-forgatókönyv tárgyában a Magyar Általános Képzésbizottság Rt. ellen. 500 pengő a tét: keserves létküzdelem terepe immár a hazai mozgófénykép. Stella Adorján s más szakértők jelennek meg az érintetteken kívül a központi járásbírószágon 1933 tavaszán.¹¹⁰ A megélhetésnek ez a forrása jár Szép Ernő *Ádámcsutka* (1935) című regénye hőséneke, Mihálynak a fejében: „Föl fogom ajánlani megint a szolgálataimat a Képzésbizottságnak, amelyik minden villamoson meg minden színházi függönyön terrorizálja a szememet, a járdán az ő brikettjébe botlik a nézése, mikor gondomban, bánatomban lehajtom a fejemet, sőt este, ha fölemelem a fejem csillagot szűrölni, az égből is sört nyelek, és brikettet falhatok rá azokból a piros, zöld, lila neoncsövekből.”¹¹¹ Ezekhez a reklámfilmekhez néhány csinos nő (színlányok stb.) kellett csupán, s végül egy szlogen: „És most kiáltunk együtt(,) asszonyom: / Csak a Glória-porszívót alkalmazom!”¹¹²

Imamalomként ismételteti mindeközben a moziszakma a maga

továbbra is fennálló követeléseit: legális úton kellene valutához jutni a filmvásárláshoz, ne kontingentálódjanak az utánjátszó mozikba kerülő filmek, mérsékeljék a szállítási díjat, ne az iskolákba szereljenek vetítőgépet, hanem az iskola menjen a moziba, kapjon állami támogatást a Magyar Híradó, vezessenek be egyfázisú forgalmi adót, mérsékeljék a jótékony célú előadások megváltási összegét, rendezék a vigalmi adó ügyét, csökkentsék annak mértékét, szabályozzák a rendőrkievezénylést a mozikba, oldják meg a műkedvelő előadások kérdését. Valamint: a magyar filmek forgalmazásáért járjon cenzúradíj- és vigalmiadó-mentesség, csökkenti kellene a cenzúra-bizottságnak befizetendő térítések mértékét.¹¹³

Heltai Jenő 1933. őszi szonettje persze csak a dolgok felszínét érzékelteti:

Vászon. Homály. Rikoltó hirdetések.
Muzsika. Híradó. A film pereg.
Lóverseny. Autók. Píse flapperek.
Gangster. Detektív. A lyoni érsek.

Newyorki árvaház, ezer gyerek.
Az angol flotta. Chaplin. Két csavargó.
Mélyhangú, álomszőke Greta Garbo.
Hold. Víz ezüstje. Hervadó berek.

Micky egér. És bűvös mese-szőnyeg,
Mely úttalan útján a levegőnek
Bagdad fölé röpti utasát.

Köny. Kacagás. Mint happy-end a Végzet.
Egy centiméter igazi költészet.
És háromezer méter butaság.¹¹⁴

4. A hangosfilmről való magyar esztétikai gondolkodás szemmel láthatóan gyarapodik. Alkalmi megnyilatkozások és átfogó rend-

szerbe illeszkedő koncepciótöredékek egyaránt föllelhetők. 1933 őszén Komor András író, A Tükör munkatársa a hangosfilm válságát elemzi. „A rendezők – írja – nem tudtak mit csinálni a hanggal; ahelyett, hogy nagyobb lehetőségeket nyitott volna előttük, megkötötte őket. Ha sok a beszéd, a filmnek le kell mondania a nyelvi határokat nem ismerő nemzetköziségről, ha kevés a beszéd, veszít a realitásából.”¹¹⁵ Az európai filmgyártás – fűzi hozzá – a kevés beszéd híve (Pabst, Clair munkái). – Alapkérdést feszeget Komor, bár a beszéd arányát itt nem a képhez viszonyítja. S ez a korai magyar hangosfilm alapkérdése egyszersmind: a Fejős-féle intermezzót leszámítva általában „túlbeszéltek”, „talkie”-k a 30-as évek első felének hazai mozidarabjai. Egyébként – láttuk is részben – épp Komor az, aki utólag igazságot szolgáltat Fejős magyarországi munkásságának és érdeklődéssel figyeli további tevékenységét, észrevéve egyszersmind az amerikai film riportszerű megoldások beépítésén alapuló megújulását.¹¹⁶

Van egy merőben gyakorlati vonulata is a filmesztétikai eszmefuttatásoknak, mely egyszersmind *színház és film* fölleledő konkurenciaharcával, „szabadságharcával” kapcsolatos. Székely Istvánnál ez még a konvergencia szelíd stádiumát érzékelteti: a magyar filmgyártás (a City-produkciók) föllendülését elemezve, a bécsi s a prágai termelés méltó versenytársaként láttatva Budapestet, a Hunniát, a filmszínészek gyakorlati képzésének kívánatos helyszínét reméli legfőbb játékfilm-műhelyünkben.¹¹⁷ Gál Ernő, a Thália producere már a színházi hanyatlás szemszögéből vizsgálódik: épp a film lehetne a színészek megmentője, hiszen mozidarabjaink a külföldi filmek bevételeinek háromszorosát termelik meg. Ehhez kellene növekvő állami támogatás, hogy a kényes ízlésű magyar közönség még színvonalasabb hazai műfilmeket láthasson.¹¹⁸

A film iránt kezdettől fogékony Bárdos Artúr a Belvárosi Színház igazgatójaként 1934 tavaszán már mint fenyegető vetélytárral néz farkasszemet a beszélőfilmmel, ha a művészi mozgófényképet elfogadja is. Nem pótolja a hangosság az eleven élményt – akár még egy futballmeccset sem –, vigasztalódik Bárdos; nincs esélye mozi-

vásznon Strindbergnek, Shaw-nak, s egy kevés színészt foglalkoztató, jó előadás is hosszan állhatja a sarat a tömegirányultságához képest olcsó hangosfilmmel.¹¹⁹

Hevesi Sándor 1935 elején egyrészt a filmfeliratok magyartalansága miatt pöröl (ma már a „dörzsölt fickó” kifejezés aligha sértően akár a szakfűleket is), másrészt a hangosfilmnek a színháztól (operett, könnyű vígjáték) elorozott eszközeit panaszolja föl. Ráadásul a hangosfilm a soronként fizetett magasztalásokkal a kritikai ellenőrzés alól is kivonta magát. Eltanácsolja hát Hevesi a színháztól a hangosfilmet, és azt javasolja: készítői az írók táborában verbuváljanak új szövetségest. De a hangosfilm elleni indulathoz talán 1935 más természetű indulatai is társulnak Hevesiben, aki mellesleg a némafilm alkotó közreműködője volt: Jókait dolgozott át forgatókönyvvé Kordának s másoknak. Így visszamenőleg is sértő, ahogyan a némafilm geneziséről megemlékezik: szerinte azt „orosz-lengyel prémesek és ócskások” hozták létre.¹²⁰ – Íme: burkolt antiszemitizmus színház és hangosfilm párviadala ürügyén. (Nem kellett túlérzékenység ahhoz, hogy – később még bővebben ismertetett körülmények folytán – öt héttel e cikk megjelenése után, *ettől* az írástól függetlenül ugyan, de a magyarországi helyzettől indítatva Karinthy lesújtottan vallja meg Móricz Zsigmondnak, „ki akar vándorolni az országból Londonba. Közélebb nem érzi biztosnak a talajt. Olyan félelmek vannak benne, hogy élni sem tud. Nem bírja ezeket az állapotokat, máris úgy érzi, hogy egy nyilas lebunkózza.”)¹²¹

Tartozunk még az igazságnak annyival, hogy Hevesi Sándor árnyaltabban is megvizsgálta később a filmjelenséget, azt az utat, melyet a dramatikus játék a szabadtéri színháztól a milliók színházáig, a mozivászonig, „Chaplin világgyőzelmé”-ig járt be. Itt már higgadtan vizsgálja a két megnyilatkozási forma egymáshoz képest mutatkozó előnyeit, hátrányait, eltúlozva közben valóság (= film) és illúzió (= színház) különbségeit. Mindamellettt fölöttébb tanulságos lehetett volna a magyar film számára is, amit René Clair s mások példája nyomán a mozgófényképhez társított hang (beszéd, ze-

ne) művészi lehetőségeiről ad elő („A vásznon a beszéd akkor a legérdekesebb és leghatásosabb, amikor fél-hangok, halk sóhajok, letompított kijelentések, töredezett érzéssel hangzanak fel”).¹²² Visszamenti Hevesi mindazt, amit a némafilm erényeként már korábban is meghatároztak, a pantomim jelleget, s így bátran jelöli ki azt az irányt, amelybe a hangosfilm a színház érdeksérelme (színdarabok mozivásznonra ültetése stb.) nélkül haladhat az epika mezejében.

Színház és film békés egymás mellett élésének kísérleti terepe volt 1934 nyarán K. Kovács András „filmszínpad” vállalkozása. Egy majdani film sajátos próbájának szánt olyan élő előadást, melyen a színészeket a film számára szükséges módon és árnyalattal világítják meg. Működhetik is közben a felvevőgép, s utóbb már csak a külső felvételeket kell elkészíteni, hogy végül teljes filmprodukciónak is szülessék.¹²³

A két műfaj összekeverésének, összekeveredésének tehertételeit illusztrálja Dénes Tibor Reinhardt ekkoriban közszájon forgó filmes kudarcaival: nem lehet a színházat változatlan formában mozivásznonra ültetni. A film számára pedig „irodalmi színvonalon álló külön tárgykört” kell föl kutatni, hívva egy „új kollektívizmus” kibontakozásában, élet, halál, szerelem, hit, nemzettudat mozgófényképre alkalmas megjelenítésének lehetőségében. Ettől várja a szerző, hogy „a sok sekrestyefilm után megszületik egyszer a valódi katolikus film”.¹²⁴ Magyar változatban is, mert történelmi múltunk – például – ma még nem tárgya mozgófényképeinknek. „Filmgyártásunk nemzetközi történetecskéket dolgoz fel(,) és pesti vicc-csattákkal, cigányzenével és csárdással, lódobogással, betyár kuruckodással, gulyással, csikóssal és pusztával fűszerezi azokat – ad tablóképet Dénes a magyar műfilmről –, hogy az egészet hamis, pesti és nemzetközi torztükörbe állítsa.”¹²⁵ A „pesti” s a „nemzetközi” kortárs jelentéséről – ebben a szövegösszefüggésben – nem lehetnek kétségeink.

Lengyel Menyhért újabb argumentuma – 1934 nyarán – az angol film és színház kapcsolatának azon összefüggésére vonatkozik,

hogy ott a színész csakis színpadi sikerei nyomán számíthat mozdicsőségre. Példa: Charles Laughton, aki heti 20 ezer fontot érő moziszereplés után mindig visszamegy a színházba heti 20 fontért Shakespeare-t játszani. Az író – mondja Lengyel – fölértékelődik a némafilmhez képest: a hangosfilm jó dialógusokat, jeleneteket igényel, amiként a színház. És Korda fölismerése az, hogy célszerű együtt intézni a filmes és színházi jogok ügyeit, valamint az is: egy 40 000 font értékű „elsőrangú film” költségein 15 darabot lehet színpadra vinni. S ha ezek közül csak öt sikeres: már több hasznot hoz, mint a film!¹²⁶ Ezzel szemben Boross Elemér a magyar film unos-untalan ismételt sztereotípiáit kárhóztatva úgy véli: inkább külföldi filmeket nézne a közönség, s a magyar mozgóképek helyett a színházi kultúrát lenne érdemes támogatni.¹²⁷

1934 végén az a filmkereskedelmi tapasztalat, hogy azonos című portékák esetén a jog a színház pártját fogja, tisztességtelen versenyt támogat, állítván: „színpadi művek filmváltozatát szívesen megnézi a közönség, mert a film rendszerint kibővíti a színdarab cselekményeit(,) és oly eszközökkel rendelkezik, amelyek egy színház színpadán meg nem valósíthatók.”¹²⁸ – A szakmai főlháborodás ellenére a magyar műfilm is igazolja ezt a bírói álláspontot, bár legtöbbször nem az egészen friss, vagy még közönséget vonzó színházi előadások konkurálnak a moziváltozattal.

A színházhoz viszonyítva fejti ki moziesztétikáját 1935 tavaszán Erényi Gusztáv a Nyugatban. Visszanyúl a hőskorig, és meglehetősen pontossággal idézi föl a „telefont” s a repülőgépet mint a kinematográfia találmány-szomszédait, hozzájuk képest alacsonyabbra helyezve a mozgófényképet, melyben a vizualitás – pszichikai hitel híján – önmagában véve nem pozitív értékmozzanat. A fikció, a drámamegjelenítő törekvés helyett (ami a színház igazi terrénuma) Erényi (is) a valóság közvetlen ábrázolását szabja a mozi hivatásának (amit cáfol valamelyest Chaplin dicsérete); „élő riporttűség, mint a rádió eleven mása” funkcionálhat igazán¹²⁹ – Erényi föltalálta a televíziót.

Ezzel egyidejűleg látja „a színház elképzelhetetlen fényes jövőjét

éppen a film további fejlődésében” Molnár Ferenc, mégpedig valóban valamiféle televízió formájában (mely azonban plasztikus, színes is). A jó színház mindamellettt életképes marad, amiként a rádióközvetítés sem árt Toscanini egyéb koncertjeinek.¹³⁰

Ideologikumot kever 1936 elején színház és mozi „szabadságharcának” értékelésébe Laczkó Géza: a színház itt a „nemzeti”, a mozi (a látványosság) a „nemzetközi” fogalmának megtestesítője. Visszaesést tapasztal Laczkó a kinematográfiában a némafilmhez képest: (ismét) utánozza a mozi a színházat, s közben megöli az orfeumot s a cirkuszt. De ha utoléri is a film önmagát, a motiváció dolgában versenyképtelen marad a színházzal szemben.¹³¹ Aztán lassacskán – legalábbis a fővárosban – színházi konjunktúra módosítja valamelyest az erőviszonyokat. Megbomlik az az összhang, amely a némafilm-korszak végén s a harmincas évek elején a színpadi szerzők, szövegírók, komponisták s a filmszakma kapcsolatát jellemezte, főként Heltai Jenő integratív személyisége révén. Konkurenciaharc éleződik ki, a színházias – méltán – sok pénzt vélnék fölhalmozódni a moziszférában, s így amikor a János vitéz megfilmesítésének terve fölmerül, alaposan megkérik a maguk hozzájárulásának árát. Pedig a filmesek azt állítják: ők Petőfihez nyúlnak vissza, s nem a Bakonyi Károly-féle operett-szövegkönyvhöz, Kacsóh Pongrácznak pedig csupán a zenéjét kívánják fölhasználni. A színházi illetékesek túlzott anyagi követelése „megakadályozzák a filmgyártást” – hangzik a panasz a másik fél részéről.¹³² Mindez közrejátszik abban, hogy 1937 tavaszán új fogalom születik a filmgyártásban: a „gázsiuzsora”.

Arról van szó, hogy a mozivásznon sokat foglalkoztatott színházi sztárok hatalmas összegeket követelnek a filmszereplésért. A Mai Nap cikkírója azt javasolja, hogy közzé kellene tenni egy táblázatot az eddigi tiszteletdíjakról, s így limitálni lehet a túlzott igényeket.¹³³

Film és színház „szabadságharcára” vonatkozólag összegző érvényű Hevesi Sándor és Zilahy Lajos előadása 1937. november 17-én a Vajda János Társaságban. (Zilahy cikkben, Hevesi könyvben fejti ki állásfoglalását ennek nyomán.) Zilahy Lajos – Erényihez ha-

sonlóan – a valóság közvetlen ábrázolását tekinti a film (a mozi) feladatának, híján költészetnek és epikának. A filmen – mondja Zilahy – nem típusok, hanem individuumok szerepelnek, mint Chaplin; „az egész világot bejárta a hír, amikor Grete (sic!) Garbo átfésülte a frizuráját.”¹³⁴ Az „abszolút” színművek nem sikeresek a mozivásznon (saját darabjai közül A szűz és a gödölyét tekinti ilyenek). A jövőtől várja, a térbe vetített (plasztikus) filmtől „egy új és a legmagasabb értelemben vett drámairodalom korszakát”.¹³⁵ Ez is valamifajta (a gondolat kifejtése idején már biztató lépéseket tevő) televíziózás óhaja egyszerűsége. A jelenben azonban nálunk s Közép-Európában a vidéki színészet olyan élethalálharcot vív, amelyet „a háborút megelőző évtizedekben sohasem”. Angol és amerikai példák is erre vallanak. Németország pedig csak annyiban kivétel, hogy ott a párttömegeknek kötelező a színházba járás.¹³⁶

Hevesi is – mint utaltunk rá – nagyra tartja Chaplint, de nem mint individuumot, hanem ellenkezőleg, típusként.¹³⁷ További állításai – a Zilahyval folyt vitában is érlelődve – fentebb ismertetett véleményével azonosak. Ő a plasztikus filmtől nem vár különösebb haladást.

A magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszter időről időre szabályozta a filmszínész-képzés rendjét, országos felügyeletet állítva a filmszínész-képző iskolák fölé. 18 év volt az alsó korhatár a férfiak, 15 a nők számára. Követelményként szabta meg a miniszter a jelentkező plasztikus testmozgását, fotogenikus külsejét, tehát részben azt, amit az erkölcsi, testi, hazafias nevelésre vállalkozó iskolában kellett volna elsajátítania a növendéknek. A rendelet (76 666/1933. VII. a. sz.) megszegőit akár 15 napi elzárással sújthatták.¹³⁸ 1934 őszén az addig egyéves képzést két esztendőre változtatta Hóman Bálint miniszter.¹³⁹

Mindennek a tétje az önálló magyar moziszínészet megteremtése volt, hiszen 1935 őszén már látszott: „a színpadi és a filmszínészetet együtt csinálni nem lehet.”¹⁴⁰ Közelebbit is megtudhatunk a kétéves moziszínész-képzésről. Négy középiskolai osztály elvégzését igazoló dokumentum helyett indokolt esetben a jelölt „megfe-

lelő általános műveltségét” is elfogadták. 15 pengő volt a felvételi vizsgadíj, 12 a beíratásé, évi 300 a tandíj. A felvétel próbaidőre szólt, és három hónap elteltével tandíjmentességre, ösztöndíjra is szert lehetett tenni a Hunniánál. Rendezői tanfolyam is indult, a gyakorlat helyszíne ugyancsak a Hunnia volt. Gaál Béla igazgatta az iskolát, helyettese Vándory Gusztáv volt. A felügyelet dr. Jeszenszky Sándor vallás- és közoktatásügyi minisztériumi tanácsoshoz, országos felügyelőhöz tartozott, szaktanácsadói Gózon Gyula, György István voltak.¹⁴¹ A nevezett intézmény, az Országos Filmegyesület Filmművészeti Iskolája (Délibáb utca 20.) az időközben elhunyt Lenkei Zsigmond iskolája mellett a folytonosság képviselője volt, elődje a Star filmgyár bázisán működött. Ennek „elcsöndesedése” után magániskolaként vezette Gaál, s egyes növendékei külföldi karriert futottak be: Kiss Eszter Párizsban, Nagy Kató Berlinben. Filmtechnika, filmtörténet, dramaturgia, esztétika, lélektan, művelődéstörténet, testgyakorlás, gyakorlati filmjáték, helyes magyar beszéd szerepelt a tananyagban.¹⁴² A felvételizők alkalmasságát Jeszenszky Sándor, Békeffy László, Balogh Béla döntötte el, ösztöndíjra lehetett pályázni a kultuszminiszternél, a miniszterközi bizottságnál, a Hunniánál. Nyilvános vizsgaelőadáson szerepeltek a növendékek, és játékfilmekben is kaptak feladatot.

1936 elejétől ez az intézmény jószerével egyedül maradt a pordon: a hírneves, Rákosi Szidi vezette konkurens iskola, melyet a művészno halála után Dittrichné irányított, a fenntartó Unio Színházüzemi Részvénytársaság csódtömege miatt megszűnt, a kultuszminiszter megvonta tőle az engedélyt. Pedig Fedák Sári, Király Ernő s mások végeztek itt az utolsó három évtized folyamán.

A képzés teljes spektrumát 1937 tavaszán tekintette át az érdemben legilletékesebb, Gaál Béla. Beszámolt arról, hogy három esztendő alatt 300%-os gázsínövekedés ment végbe a mozisínészetben, sztárallűrök uralkodtak el. Gaál megértőnek mutatkozik ezek iránt, hiszen a készülő filmek előzetes lekötését a forgalmazásban nagy mértékben megkönnyítette, ha tudni lehetett: neves filmszillagok játszanak benne. Ugyanakkor ez a növekvő önbizalom az epizodis-

ták körében is divattá vált, s a folyamat a magyar filmgyártás sematizálódásához vezetett: föllelhető volt ez „először a témák egy kaptárára való kiválasztásában, a költségvetés – a lecsökkentett költségvetés – egyensúlya miatt. Ezt az egyensúlyt erősen veszélyezteti a színészi gázsik emelkedése, amely úgyszólván elkerülhetetlen a szűzsé által állandóan ugyanazon szereplőket kívánó színészek szerepeltetése miatt.”¹⁴³ Az ilyenfajta uniformizálódás ellen levelek százával tiltakozott a közönség – állítja a rendező-pedagógus –; új arcokat követelt. Viszont nálunk a színpadi színészek vannak jelen a mozivászonon is. Ebből származik az a különbség, amely egy vélemény szerint így érzékeltethető: „Az amerikai filmszínész úgy beszél, mintha velem társalogna az utcán, a magyar filmszínész »ünnepélyes«.”¹⁴⁴ Nehéz az egyeztetés a színházzal Magyarországon, másrészt a színészek mellékkeresetnek tekintik a filmezést; szövegstudás nélkül, nem megfelelő öltözékekben stb. jelennek meg a forgatáson.

Szükség volna tehát „*egy komolyan kiképzett és felnevelt*” filmszínész-nemzedékre. Ám a tehetséges fiatalokkal szemben gyanakvás mutatkozik, ezért aztán olykor cselhez kell folyamodni. „Igen kitűnő példa rá – írja Gaál – Tolnai Klári esete, aki, mikor a »Meseautó« második női főszerepét játszotta, iskolám növendéke volt. Ezt a körülményt letagadtam(.) és azt mondtam, hogy a »Belvárosi Színház« fiatal tagja. Persze, ebből egy szó sem volt igaz, de a szerepet ezen az alapon kapta meg. Azóta a Vígszínház együttesének egyik erőssége(.) és mint ilyen, a magyar filmgyártás egyik számottevő értéke. Nem kétséges, hogyha ma nem lenne a Vígszínház tagja, a filmkarrierje sem mutatna olyan eredményeket, mint amit elért. Pedig meggyőződésem szerint vígszínházi tagsága nélkül ma sokkal jobb filmszínésznő lehetne.”¹⁴⁵ Ördögi köre ez a filmsablonokba merevedő magyar filmgyártásnak.

Filmesztétikai vonatkozással is bír az a páratlanul értékes dokumentum, amely (hallgatóinak 1939-es rögzítésében) Gaál Béla filmelméletét alkotja, előadásai és kézírata nyomán.

Gaál szerint a filmrendezés „az a képesség, amely a filmdráma cselekményét tartalmazó forgatókönyvből technikai, taktikai és mű-

vészi módszerekkel vetítésre alkalmas filmtekerccset tud előállítani.”¹⁴⁶ Taktikai elemen itt a feladatok ésszerű csoportosítását kell érteni, a művészi módszer a jelenetek képszerű megoldásában, dramaturgiai erejében, a beállítások minőségében érvényesül. Képszerűség: a díszletben (dekorációban) vagy a természetben (külső motívumban) felvett jelenet harmóniája a környezettel; a dramaturgiai erő pedig abban nyilvánul meg, hogy szó és akció „minden feleslegességet nélkülöz”, amiből feszültség (Spannung) keletkezik. (Túlnyomórészt németek itt a szakkifejezések, s nincs is mindegyiknek magyar megfelelője.)

Vitatható, amit Gaál a beállítások teljes mértékű művészi megoldásáról kifejt: „a kompozícióban és megvilágításban minden képet önállóan hangsúlyossá és plasztikussá” kell tenni ennek jegyében, amittől a film érdekessé, mondanivalója hangsúlyossá válik. – Vajon tényleg minden mozzanat *egyformán* hangsúlyossá és plasztikussá teendő a beállításban? Ez az, amit úgy előlegeztünk korábban, hogy 1933–1937 időszaka a magyar játékfilm nyelvének megtalálásáé (s ez még semmiféle sajátos „iskola” kialakulását nem jelenti).

Rendkívül fontos, tényszerű, adatgazdag megállapítások sorjázának ezt követően. Ezek szerint a forgatókönyv 120–150 oldalnyi, 80–120 jelenetet (képet), 250–400 beállítást tartalmaz. Egy-egy jelenet valamely adott helyszínen játszódik, és száma szerint állapítja meg a színész, „hogyan milyen ruhában és annak milyen tartozékai-val kell megjelennie a felvételen.”¹⁴⁷ Minden beállítás (Einstellung) előtt „csappantyús jelzőt” (Klappe) használnak, rögzítve a beállítás számát. Fotografikus kezdés, befejezés határolja a jelenetet: a blende nyit vagy zár, wishblendét alkalmaznak. Szükséges a felvételi távolság („gyútávolság”) megjelölése; 28, 35, 40, 50, 75 mm-es objektívek használatosak. A távlatot (Weit) total plan (Halbweit), second plan (Nah), premier plan (Gross) tagolásban tárgyalja a jegyzet (angol műszavakat fordít le itt németre).

A szöveg (dialógus) vizsgálata után a jelenetet magyarázó képfajták ismertetésére kerül sor. Ezek: passage (például: tájfelvétel), montage (amely hangulat- és „atmosfera”-teremtő jelleggel bír,

cselekménytartalom nélkül, időjelző funkcióval – hulló falevél stb.), insert (valamilyen tárgy: revolver, virágcsokor stb.). Négyféle mozgást végez a felvevőgép: cranon (darun), mozgókocsin (Fahrwagen); lendít (Schwenkung), emelkedik-süllyed. Négyféle a trükk is: átúsztatás (Überblendung – másfél méteren keresztül egyenletesen csukódó-nyíló fényrekeszsel), áttűnés (Wishblende – ez laboratóriumi eljárással valósul meg), vízió (kettős expozícióval), gyorsításlassítás. Szó esik az „utósyncron”-ról (play-back), amelyhez a „syncronjelet” szintén a Klappe adja meg. Play-back esetén előbb a hang-, utóbb a képfelvétel készül el.

A rendező munkáját dramaturgiai, színészi, technikai, kereskedelmi szempontok határozzák meg. Ő választja ki a stábot, készíti szereposztást, próbafelvételeket, állapítja meg a film stílusát, felelős a korhűségért, keres motívumokat, állítja össze a munkaprogramot, költségvetést.¹⁴⁸ *Művészi* munkatársai a forgatókönyv-író, a zeneszerző, a zenei vezető, az „operator”, a hangmérnök, a cutter („aki a filmet összeállítja”), az első „assistens”. A *technikai* stábhoz sorolja Gaál a díszlet- és kosztümtervezőt, a maszkmestert, az „állóképfotográfus”-t (reklám- vagy standfotós). – Jellemző, hogy a film látványvilágának kialakítása e jegyzet szerint teljes egészében rendezői hatáskör; az „operator” önálló lehetőségeiről, javaslattevő szerepéről nem esik szó.

Főszereplők, epizodisták, stabsztáták (tömegszereplők) adják a film szereplőgárdáját. Őszintén vallja meg Gaál: „A főszereplők kiválasztásánál figyelembe jöhetnek még olyan gazdasági szempontok, amelyek a főszerepeket játszó színészek népszerűségével és bevételezőképességével vannak kapcsolatban.”¹⁴⁹

A film stílusát a téma határozza meg.¹⁵⁰ – Újabb adalék ez ahhoz, hogy a magyar játékfilm „alapnyelve” alakul még ki ekkoriban; nem az a jellemző, hogy valamely rendező a maga képi világát fejezi ki a téma által, hanem a fordítottja.

Rendezői megbeszélés (Sprechung, Besprechung) zajlik a filmkészítés első szakaszában, a próbafelvételeket követően a színészek részvételével: a darab stílusáról, a rendezői felfogásról. Megbeszé-

lik a maszka, az öltözködés, a kellékek ügyeit. Reggel nyolctól 19 óráig tart a program szerinti napi munka. 20–25 beállítással végeznek ennyi idő alatt, szemben a napi 2–3 beállítás amerikai normájával.¹⁵¹ „Egy normál magyar film általában 12 műtermi és 3-4 külső felvételi nappal leforgatható. Ezzel a munkateljesítménnyel kb. 6–700 m negatívot használnak fel [naponta – K. Zs.]. Ebből a vágás után kb. 200 ún. jóméter marad.”¹⁵²

Jellemző költségvetési tétel a rendezői honorárium (4000–6000 pengő); csaknem ugyanennyi (6–8000) együttesen a teljes stáb tiszteletdíja. A forgatókönyv írója a fölhasználandó témából először „synopsis”-t, majd „treatment”-et készít, csak aztán szcenáriumot. A zenei jogdíjjal együtt ez kb. 6000 pengőt ér. A „synchronizált munkakópia átadásával” fejeződik be a rendező tevékenysége.¹⁵³ Munkakópián „az első pozitív másolat”-ot kell értenünk: ekkor kép és hang még nincs összetársítva, „külön fut”. Majd a negatív megvágása, aztán a standard („ständärd”) kópia elkészítése következik, megállapítják a laboratórium számára a „végleges fényszámok”-at, s ott további kópiákat állítanak elő. „Egy magyar filmről hazai színházra kb. 8–12 másolat készül.”

Ismerteti a jegyzet a vágó és „assistense” munkáját, melynek végén „a film néhány legszebb jelenetéből kiválasztott reklámterkerket, ún. »Vorspann«-t állítanak össze. A cutter 1200–1600 pengőt kap.

A műteremben „fundus”-ként említik a nyers díszletet. Körülbelül 24 000 pengő a műtermi kiadás. 10–11 000 pengőt tesznek ki a laboratóriumi munka tételei (negatív előhívás, kopírozás, trükkök, dupnegatív, negatívvgás, vetítés, negatívkezelés, -tárolás, Vorspann, Lavandel-kópia, duble, double-másodok). Mintegy 10 ezer méter negatív, 12 ezer méter hangnegatív szükséges egy-egy filmhez, 15 ezer pengő értékben.

A statisztéria „színészi” és „eredeti” tagolású, 8–35 pengő itt a napi díj, de különleges (pl. estélyi) öltözékért pótdíj is jár. 1–3000 pengőt kap a díszlettervező, 500–2000-et a ruhatervező, 12 000–16 000 pengő a díszletköltség; a ruháké 1000–5000 (a szereplők általában

a saját ruhájukat hordják, amiből – látjuk majd – művészi fogatékosságok adódnak egyik-másik filmünknel). Bútor (-kölcsönzés) költsége: 2000–4000 pengő. A fodrász (Schminkmeister, Maskenbildner) tiszteletdíja 1500 és 3000 között mozog. Reklámcélra 120–150 felvétel készül 500–1000 pengő értékben. Autóhasználat: 1500–4000 pengő, 60 kilométernél nagyobb távolságra I., II., III. osztályú vonatjegyekkel számolnak. Biztosítási díj kiesés (Ausfall), rossz idő miatti állás, baleset miatt, a negatívvval kapcsolatosan 1200–1800 pengő. A Tobis-Klang berendezés szabadalmi díja méterenként 2 birodalmi márka; összesen 5000–6000 pengővel számol a film költségvetése. Külső felvételeken 1000 pengő a napi összes költség. Az öltöztető 6–800 pengőt kap, iroda- és telefonköltség: 1000–3000 pengő. Meglepően alacsony a sajtó- és reklámelőirányzat: 1000–1500 pengő.¹⁵⁴ Előre nem látható kiadásokra 10%-ot terveznek.

Talán Bolváry Géza hajdani tankönyvének hagyományát követve, önálló fejezetben szól Gaál Béla a filmszínész munkájáról. Ennek hangsúlyai „függetlenek attól, hogy a közönség a nézőtér mely részében és tőle milyen távolságban helyezkedett el.”¹⁵⁵ A moziszinész eszközei: szemjáték, arcjáték, kifejező mozgás, a test teljes mozgása (színpadon fordított a sorrend). Kerekded és plasztikus mozdulatok a képszerűség feltételei.¹⁵⁶ Miként a némafilmnél. „A filmszínész szempontjából – szögezi le Gaál – minden akció tulajdonképpen egy grammatikailag jól megszerkesztett mondatnak felel meg, ahol az akció természete szerint maga az akció hangsúlyos.”¹⁵⁷ Bolváry némafilm-tankönyvéhez hasonlóan von párhuzamot Gaál a színházi s a filmes színészet között a munka szakaszait illetően. A felvétel napján az asszisztens „átmemorizálja” a dialógust a színésszel („olvasópróba”), eztán vonulnak a díszletbe („sett”-be: ez a díszlet valamely részlete). Itt mutatja meg a rendező a mozgást („rendelkező próba”), következik „a dialógus és a színészi játék finom kidolgozása”, hangsúlyozás, átélés („emlékpróba”), majd mindez teljes fényben, gépmozgással („főpróba”). A szükséges javítás, a maszk, öltözet, korrigálása után jöhet a felvétel („előadás”). Ennek megismétlésére is sor kerülhet. „A film valódi előadása tehát, ami-

kor a film teljesen elkészülten a mozgóképszínház publikuma elé kerül(,) már semmiféle összefüggésben sincs a színész munkájával” – összegez Gaál, kissé félreérthetően.¹⁵⁸ Nyilván arra a kollektív, technikai közbeiktatásokkal megvalósuló munkafolyamatra utal, amelyben az egyéni – például: a színészi – teljesítmény az összprodukciónak értékrendszerének a rendező által meghatározott részévé válik.

A harmincas évek közepének, második felének legjelentősebb filmesztétikai teljesítménye hazánkban dr. Krampol (jelezzük itt is, később: Kispéter) Miklós tanár munkásságával kapcsolatos. Gyakorló kritikusai benyomásából szűrte le időről időre általános érvényű megállapításait; jelentékeny hazai és külföldi filmanyag hitelesítette vizsgálódásának eredményeit.

Megszólalása a magyar hangos játékfilm „szabadságharcával” függött össze 1933–34 fordulóján. Védő pozícióból utasítja el azokat a vádakat, amelyek szerint a mozgófénykép lényege szerint antiintellektuális, és gépi közvetettsége folytán csak a műveletlen tömegekre van hatással.¹⁵⁹ Visszautasítja Krampol, hogy a film – legalábbis rossz értelemben véve – tömegművészet volna, s e tiltakozása bátor tett, hiszen a tömegművészet szégyenbélyegét nem sokkal később olyan személyiség süti ismét a kinematográfia képletes homlokára, mint Jeszenszky Sándor (láttuk: a filmszínész-képzés legfőbb ellenőre), aki folyvást hangoztatta, hogy a magyar film a magyar kultúra egyik létkérdése, de közben a mozgófénykép veszélyeit részletezte (tömegművészet, internacionalizmus). S pozitív következtéseiben sem volt sok köszönet, mert „egy egész társadalmat átható egységes nemzeti ízlésnek, egyöntetű érzés- és gondolatvilágnak [?!] létrehozására” látta alkalmasnak a magyar játékfilmet, Toldi győzelmeiként Tom Mix felett. S mindeközben Jeszenszky kétségbe vonta a film önálló művészet voltát: a mozgófénykép szerepe szerinte nem egyéb, mint irodalomra, zenére, képzőművészetre nevelni a moziközönséget.¹⁶⁰

Film és színház „szabadságharca”, Pirandello színházának bukása Krampolt éppen a mozgófénykép sajtószerűségére, szuverén lét-

jogára figyelmezteti. Nem fogadja el Pudovkinnak a montázs abszolutizálására törekvő álláspontját, de a montázst mint eszközt filmsztétikájának központi mozzanatává teszi. Igazolva (más oldalról, rá való hivatkozás nélkül) Szabó Zoltánnak a reklám eluralkodásával kapcsolatos észrevételeit: „A magyar filmek búzamezői, pusztái, ménesei, Budapest különböző felvételei reklámszerűen hatnak, mert megjelenésük erőszakolt(,) és nélkülözik a lélektani szükség-szerűséget.”¹⁶¹ A kép, a képszerű ábrázolásmód elterjedése, a képkultusz egyébként az erősen intellektualizálódott korszellem folyamányaként szerepel Krampol Miklós gondolatrendszerében, a könyvnyomtatás feltalálásával egyenértékű kultúrtörténeti mozzanatként.¹⁶²

Film és művészet címmel, az Esztétikai füzetek első számaként kis kötetbe foglalja Krampol a mozgóképre vonatkozó nézeteit (német nyelvű tartalmi kivonattal növelve hatóságukat).

Olykor redundáns, ismétlésekbe bocsátkozó megállapításai kikerülhetetlenek a hazai kinematografikus gondolkodás fejlődését kutató számára.¹⁶³ Krampol a háború utáni korszak létküzdelméből eredezteti a film „győzelmi útját”, sebezhetőségének alapmozzanataként pedig a technikai meghatározottságot s a tőke befolyását láttatva. A film ugyanúgy „szabadságharcot” vív környezetével – érzékelteti a szerző –, mint az építészet, a képzőművészet, a zene, a líra (mely, tegyük hozzá Babits közkeletű és korfestő megállapítása nyomán, meghalt, de legalábbis haldoklik). A művészetben a regeény uralkodik, ám magát a művészetet a sport előnyomulása veszélyezteti.

Krampol a francia forradalmat követő világnézeti átalakulás művészi tükröződésében „önárulások” sorozatát fedezi föl. Ilyenbe esett a színház a maga naturalizmusával, a színész kihűlő intenzitásával, sztárkultuszával, a festészet, sport negatív hatásainak befogadásával, de ilyenbe esett a film is, eltérülve a némafilm idején kialakított sajátosságaitól. A megoldás az lehet, hogy valamennyi művészet visszavonul a maga területére. Így érvényesülhet igazán a mozgófénykép sokfélesége is: önálló művészetként működhetik, de

reprodukálhatja más művészet eredményeit is (ez utóbbi megnyilvánulástól – nem tudni, miért – Krampol megtagadja a kulturális érték mivoltot). Legjelentősebb felismerése, hogy a film ugyanúgy stilizálható, mint bármely más művészet: „A reális élet és a film éppen azért két egészen különböző világ, melyeket egymástól ugyanazok a törvények választanak el, amelyek a művészet világát mindenkor elválasztották a valóságtól.”¹⁶⁴

Magyar és külföldi filmek párhuzamos elemzése nyomán jut erre a következtetésre: „A magyar filmeknek mindenesetre jelentékeny részük van abban, hogy a nyugat-európai ember szemében a magyar kultúra még ma sem jutott sokkal túl a búzamezőkön, a csikósokkal és ménesekkel tarka pusztákon.”¹⁶⁵

Tudományos mű és vitairat sajátos szintézise a Film és művészet, melynek lapjain a tartalmi kérdésekre szorítókozó filmkritikát is bírálja a szerző. Kép és hang viszonyában Krampol a vizualitásra helyezi a hangsúlyt a játékfilm értékstruktúráját illetően, és joggal különböztet – német mintára – a „Tonfilm” és „Sprechfilm” minősége között. Mereven szíkiíti azonban a hangosfilm zenei anyagát – a kísérőzene elvetésével – a dramaturgiaiilag beépített, valóságos, „életjelenséggé” tett muzsikára.¹⁶⁶ Nála is a rendezőé az elsődleges szerep, de nem ért egyet a mozisínésznek azzal a fajta lefokozásával, amely a szovjet-orosz elméletben és gyakorlatban érvényesül.

Nem vethető Krampol Miklós szemére, hogy túlzott elfogultsággal vizsgálná a filmjelenséget. Olyannyira nem, hogy egyes „tiszta művészetek”-hez (zene, költészet, képzőművészet) viszonyítva a kifejezőmód koncentrálttsága terén behozhatatlan hátrányt érzékel a film rovására: még a térhatású film sem mérkőzhetik a szobrászat plaszticitásával, a legjobb színészekkel operáló mozgófénykép sem vetekszik a színház csúcsteljesítményeivel. Megmagyarázható, „szabadságharcos”, korfestő mozzanat ez Krampolnál. Egyedül az életritmus ábrázolásában nyújtja Krampol a filmnek a pálmát.¹⁶⁷

Értékes, szuggesztív egyénisége volt a magyar filmkultúrának Siklós Ferenc (1907–1936), aki Németországban ismerkedett meg a filmkészítés gyakorlatával. Itthon parlamenti vitákban képvisel-

te a gyártók szakmai szempontjait, s az Est-lapok munkatársaként szerzett megbecsülést. Szórén-szálán elveszett kéziratosságot csak fő vonalaiban rekonstruálhatjuk hírlapi megnyilatkozásai nyomán. Posztumusz cikke 1936 karácsonyán Művészet-e a film(,) vagy csak üzlet? címmel Krampol Miklós nézeteivel azonos álláspontot képvisel több vonatkozásban.¹⁶⁸ Ő is elhárítja azokat az érveket, amelyek kétségbe vonnák a film művészi lehetőségeit. Szerinte is képes stilizálásra a mozgófénykép; a filmbeli tér és idő kategóriáit ő sem tekinti valóságosaknak, szemben a reális jellegű színházzal.

Mindez arra hivatott, hogy a kortárs magyar film, a filmgyártás hibáihoz és hiányosságaihoz szolgáljon kontraszt gyanánt. Hét pontban foglalja össze Siklós Ferenc a magyar produkció helyzetének jellemzőit. Nincs állandó gyártásunk, a tőkés vállalkozók jelentkezése esetleges. Filmembereinkből hiányzik a kezdeményező bátorság. Nem volt filmes „avantgarde”-unk, amelynek hatására új művészemzedék növekedhetett volna föl. (Ebben a vonatkozásban nincs teljesen igaza. Léteztek ilyen törekvések Magyarországon a húszas évek közepén, második felében, de pénz és számottevő érdeklődés híján valóban nem keltettek szakmai visszhangot.) Filmköltő fölbukkanását várja Siklós – s ezzel Karinthy Frigyes egyik kedvelt, cikkzáró sztereotípiáját veszi át (hivatkozás nélkül). Hibának tekinti, hogy a magyar filmet ugyanazok csinálják, „akik 15 évvel ezelőtt abbahagyták.” Negatívum az is, hogy kizárólag színpadi színészek játszanak a mozivásznon. S utolsó „gravamene”: „Nem igyekeznek »az illetékesek« megtalálni a nemzetközi magyar hangosfilmet...”.

Ez utóbbi vonatkozásban 1936 tavaszán a magyar film külföldi piacát kérve számon, művészet és rentabilitás együttes érvényesülését mint az export alapkérdését vizsgálja.¹⁶⁹ Korfestőnek tekinti, hogy a hazai szóhasználatban a műterem mint *gyár*, a filmművészet mint *ipar* szerepel. (Ma is napirenden levő kérdést feszeget.) Ez is közrejátszik abban, hogy késik a magyar filmművészet megszületése. Pedig anyagi érdekeltség megteremtésével – véli Siklós – a mű-

vészlet útjára lehetne csalogatni a magyar filmeseket, német mintára, ahol a „künstlich wertvoll” (művészileg értékes) megjelölésű mo-zidarab adómentességet élvez. S közben a Hunnia mint a filmipar központja nem jut *ipari* áramhoz. Nem a kiadásokat kellene növelni, hanem a bevételeket – javasolja Siklós. S megegyezni Németor-szággal, a külföldi partnerekkel a „piacot piacért” elv szellemében. A feltételeket a bevétel (várható) aránya szerint kellene kialakítani.

Hervay Frigyes 1935 nyarán a Krampol által keményen bírált filmkritika helyzetéről számol be a Filmkultúra hasábjain. Megíté-lése szerint hibás a német filmkongresszus túlzó követelményrend-szere a kritikus kötelezettségeire vonatkozólag (ismerje a mű for-gatókönyvét, járjon el a filmgyárba stb.). Másfelől pedig az a baj, hogy hiába van igény nálunk a filmkritika iránt, az őszinte véle-ményt zokon veszik az érintettek. És itt jut el a szerző a magyar filmgyártás alapproblémájához: „Magyar filmet csinálni ma már (vagy mondjuk ma még) általában elég jó üzlet(,) és ha bele is me-gyünk abba, hogy kultúrmisszió, ez nem ad menlevelet senkinek arra, hogy rosszat, vagy szűkmarkúságból kezdetlegest produkál-jon. Sőt.”¹⁷⁰

A filmkritikusnak Hervay szerint a mű egészét kell vizsgálnia. Sajnálatos, hogy a kortárs magyar film még nem kíván „részletek-be menő analízist és dramaturgiai boncolást”. Eddig csak könnyed és felszínes mozgófényképek születtek nálunk, bár a fiatal magyar filmgyártás „ebben a zsánerben néhány kiválóan sikerült produk-tummal iparkodott megteremteni a maga anyagi létalapját.” Nap-jainkban kevés a filmkritika – panasolja a szerző –, a szaklapok pedig „függő helyzetüknél fogva, nem engedhetik meg maguknak az őszinte kritika luxusát.” Talán a Filmkultúra lehetne az a bázis, ahol ez a helyzet megváltozhatnék.

Nem gyámja, feljebbvalója többé az irodalom a filmművészet-nek Magyarországon. Mozcófénykép és irodalom kölcsönös elő-nyökkel járó együttműködésére biztatnak inkább e viszony elem-zői. Olyan író mélyed el a hangosfilmmel való ismerkedésben, mint Móricz Zsigmond, akinek még apró megjegyzése is filmesztétikai

horderejű lehet. 1933 őszén a mozgófényképen ábrázolt visszaemlékezés (flash-back; Móricz nem használja a szakkifejezést) gyakori hibájára mutat rá saját, harctéri élményei nyomán. Nem az a helyes megoldás, ha egyszer már bemutatott képsort a szereplő visszaemlékezése gyanánt megismételnek: „Az ember nem emlékszik vissza a történet pontosságával, világosságával és teljességével semmire. A filmben az emlékjelenetet újra kell felvenni, új megrendezésben, vizionáriusan.” Az efféle földézésnek a fantasztikumán, nem pedig a realitásán van a hangsúly.¹⁷¹ Alig egy esztendő múlva arról kell értesülnünk, hogy Móricz nem a Fritz Schultz mellett asszisztenskedő leányát, Virágot ment meglátogatni a Hunniába, hanem scenáriumot tervez Szőke Szakállnak: olyan filmhősről, aki „egy ügyefogyott, testes ember, akinek nagyszerű ötletei vannak, de azokat aztán mindig más valósítja meg.”¹⁷² Az évtized közepétől több művének mozivászonra ültetésén fáradozik az író, hallatlan fogékonysággal a mozgóképet iránt, de mégsem ezzel arányos sikerrel, ami a filmes partnereken s a létrejövő mozidarabok minőségén múlik elsősorban.

Komor András író kritikáira utaltunk már: filmértés, kinematografikus szemlélet hatja át minden betűjüket. 1934 végén magyar film és magyar írók összetalálkozását szorgalmazza: forgatókönyveket kellene rendelni tőlük! Ennek kapcsán javasolja új rendezők bemutatkozását, az operettsablonnal való szakítást, rövidfilmek, de nem kabarétréfák gyártását. Kultúrfilmeket igényel a nép életéről, szeretné, ha nem mindig ugyanazok a színészek játszanák ugyanazokat a szerepeket. Olcsóbbá lehetne tenni a díszletezést, ha festő- és iparművészeink közreműködését igényelnék a filmkészítők.¹⁷³

Irodalom és film értékkülönbségeire valószínűleg inkább lesújtó tapasztalat nyomán, nem pedig elvi megfontolásból figyelmeztet, „szabadságharcos”, militáns indulattal Szomory Dezső az egyik tárcájában, 1935 őszén: „Az éppen a lényege a mozinak, hogy minden marhaságot megmutat, minden részletet és minden fordulatot(,) s nem bír semmit az ember fantáziájára.” Mintha Heltai idézett szonettjét igazolná, tartalmát is, formáját is: „Semmiféle látvá- nyos-

ság nem adhat annyit az ember lelkének és fantáziájának, mint amennyit egy költő hangja s lantja tud adni!”¹⁷⁴

Szabó Zoltán mindvégig otthonosan mozog irodalom, történelem és film kölcsönhatását vizsgálva. A reinhardti *Szentivánéji álom*-ban nem az irodalmi mű – Shakespeare – ízről ízre való áttelepítésének leltárkészítő szempontját igyekszik föllelni, hanem a – végül is hiányzó – filmszerúséget. Garbo szája egymagában képes eljátszani a *Karenina Anna* főszerepét; a vonatutazás jelenete is azért remeklés, mert fény, hang, színjátszás együttese.¹⁷⁵ Önmagában persze még az is érték lehet, „hogyan Shakespeare szószerűket kapott a vásznon.”¹⁷⁶ Téma, környezet, ok vagy ürügy a történelem szerepeltetése a filmekben. Ezek magyar változataira is írhatta volna Szabó 1937-ben: „nem annyira történelmet adnak, hanem inkább azt, amit a közönség a történelemből látni kíván. A történelmi közhelyeket, amelyekben, mint minden közhelyben, természetesen van valami az igazságból is.”¹⁷⁷ Az „irodalmi film” – ismert alkotás moziváltozata – Szabó Zoltán szerint olykor jelentősen eltérhet az eredetitől, akár meghamisíthatja, mégis remekmű születhetik így módon (Josef Roth *Hiob* című regényéből az *Elfelejtett ember*, rendező: Gregory Ratoff, Otto Brower).¹⁷⁸

(Folytatjuk)

Jegyzetek

HAZAI FILMSABLONOK

- 1 Szabó Zoltán: Népek és filmek. Napkelet, XV. évf. 4. szám, 1937 ápr., 273–275. old. Kötetben: uő.: Hazugság nélkül. Harmadik kötet. Szabó Zoltán összegyűjtött munkái. Héttorony Könyvkiadó, Budapest é. n. 436. old.
- 2 Uo., 434. old.
- 3 Uo., 435. old.
- 4 Szabó Zoltán: Szeljegyzetek. Kötetben: uő.: Hazugság nélkül. Első kötet. Héttorony Könyvkiadó, Budapest é. n. 78. old., Magyarország történeti kronológiája III. I. m., 922–928. old.

- 5 Gyárfás Gyula: A berlini tűzcsova a film szempontjából. Filmkultúra, 1933. márc. 1., 1–2. old. VI. évf. 3. szám.
- 6 Horovitz Richárd: Jobb filmidény és kedvezőbb üzleti év küszöbén. Filmkultúra, 1933. szept. 1., 1. old. VI. évf. 9. szám.
- 7 Pesti Napló, 1933. máj. 7., 22. old. 84. évf. 103. szám.
- 8 Lakner Artúr: A német filmek és a magyarok. Pesti Napló, 1933. máj. 9., 11. old. 84. évf. 104. szám.
- 9 Lóránth László: Mi művészetet csinálunk, nem politikát... Hubrich Virgil, az Ufa igazgatója nyilatkozik 1934-35-ik évi programjukról. Nyugat, 1934. karácsony, Film c. rovat.
- 10 Pesti Napló, 1933. máj. 21., 22. old. 84. évf. 115. szám.
- 11 Szabó Zoltán: Három film. Napkelet, 1936. nov., 774–776. old. XIV. évf. 11. szám, kötetben: uő.: Hazugság nélkül. Harmadik kötet. I. m., 425. old.
- 12 Karinthy Frigyes: Amit a vászon mesél (Egy kezdő filmíró vázlatkönyvéből). Magyarországi, 1936. dec. 8., 9. old. XLIII. évf. 281. szám.
- 13 Uo., 1934. márc. 8., 7. old. XLI. évf. 54. szám.
- 14 Ruttkay György: Színház és film a hitleri Németországban. Az Est, 1933. jún. 1., 13. old.
- 15 Bingert János dr.: A racionális magyar filmgyártás felépítése és fejlesztése. Filmkultúra, 1934. jan. 1., 3. old. VII. évf. 1. szám.
- 16 Pesti Napló, 1934. szept. 23., 22. old. 85. évf. 215. szám.
- 17 A Mai Nap, 1936. aug. 11., 7. old. XIII. évf. 183. szám.
- 18 A Hungária-film Berlinben. A Napkelet, 1936., 504. old. 14. évf. – A közlemény apróbb-nagyobb sajtóhibái szándékos nyomdai beavatkozást sejtetnek.
- 19 (B.): Mussolini, a kiváló filmrendező – Mi az a „LUCE”, ahol a Duce hetenként megjelenik? – Másfélmillió méter film, százhuszezer fénykép, huszonöt mozgó filmszínház a fasiszta propaganda fellegrárában. Pesti Napló, 1933. júl. 23., 23. old. 84. évf. 165. szám.
- 20 Róma magához ragadja az európai filmgyártást – Német veszteségek, olasz térnyerések – Művészek politikával és politika nélkül – Új olasz filmek és filmcsillagok. Pesti Napló, 1933. aug. 13., 20. old. 84. évf. 183. szám.
- 21 Filmkultúra, 1936. aug. 1., 5. old. IX. évf. 8. szám.
- 22 Uo., 1936. dec. 1., 14. old. IX. évf. 12. szám.
- 23 Mihály László: Élő szellem, eleven művészet. A Napkelet, 1937., 462–463. old. 15. évf.
- 24 Válságban az osztrák filmipar – Bezárták Bécs legnagyobb filmgyárát. Az Est, 1937. jan. 20., 6. old. XXVIII. évf. 15. szám.
- 25 Magyarország, 1934. aug. 19., 9. old. XLI. évf. 187. szám.
- 26 Filmkultúra, 1933. máj. 1., 9. old. VI. évf. 5. szám, uo., 1935. okt. 1., 18. old. VIII. évf. 10. szám.
- 27 A Mai Nap, 1936. júl. 17. XIII. évf. 162. szám.
- 28 Gró Lajos: Film. Munka, 1934. jan., 976. old. VI. évf. 33. szám.
- 29 Prága nem engedi be a magyar filmeket, Budapest retorzióra készül. Magyarország, 1934. dec. 2., 10. old. XLI. évf. 272. szám, A csehszlovák filmcenzúra betiltotta a „Pál utcai fiúk” című amerikai hangos film előadását. Pesti Napló, 1935. dec. 3., 14.. old. 86. évf. 275. szám.

- 30 A Mai Nap, 1936. aug. 6. XIII. évf. 179. szám.
- 31 Dr. Gábor Jenő: Erdélyi, felvidéki és bácskai filmhíradókat a revízió érdekében. Filmkultúra, 1934. jan. 1., 14. old. VII. évf. 1. szám.
- 32 L. M. [= Lengyel Menyhért]: Dolgozzék együtt a színház és a film! – Sir Oswald Stoll, a londoni Coliseum igazgatója beszél a színház és a mozi harcáról. Pesti Napló, 1933. márc. 25., 22. old. 84. évf. 69. szám.
- 33 L. M. [= Lengyel Menyhért]: „A jó filmek testvérek(,) és békés családi életet élnek a köz boldogítására...” – Beszélgetés Korda Sándorral elstreeli stúdiójában. Pesti Napló, 1933. júl. 9., 22. old. 84. évf. 153. szám.
- 34 Magyar és német film „Az ember tragédiája”-ból. Az Est, 1934. jan. 30., 6. old. XXV. évf. 23. szám.
- 35 „Az ember tragédiája” színpadon és filmen – Amerikában. Az Est, 1934. febr. 16., 6. old. XXV. évf. 37. szám.
- 36 Vö.: Lóránt Mihály: Miért ír filmet H. G. Wells? – A világhírű író „munkatitkai” – Egy film, amilyen még nem volt eddig... – „Egyenesen önvédelemből nyúlok magam a filmhez”. Pesti Napló, 1934. ápr. 22., 21. old. 85. évf. 90. szám.
- 37 Pék Dezső: Korda Sándor Hollywoodban. Pesti Napló, 1935. okt. 1., 14–15. old. 86. évf. 223. szám.
- 38 Pesti Napló, 1935. okt. 11., 15. old. 86. évf. 232. szám.
- 39 Korda Sándor érdekes karácsonyi ajándéksomagot küldött a magyar VI-II. Henriknek, Csontosnak. A Mai Nap, 1935. dec. 14., 7. old. XII. évf. 284. szám.
- 40 Uo., 1936. aug. 11., 7. old. XIII. évf. 183. szám.
- 41 Az Est, 1936. márc. 31., 6. old. XXVII. évf. 75. szám.
- 42 Magyarország, 1936. ápr. 8., 8. old. XLIII. évf. 82. szám.
- 43 Uo., 1936. jún. 13., 9. old. XLIII. évf. 134. szám, 1936. jún. 25., 8. old. XLIII. évf. 144. szám.
- 44 Ráskay László: Beszélgetés Korda Sándorral, a „londoni magyar filmcézár tündökléséről és bukásáról” – „A London Film olyan szilárd, mint a gibraltári szikla”. Az Est, 1937, 1937. jan. 20., 11–12. old. XXVIII. évf. 15. szám.
- 45 Gerő István: A nemzetközi filmhelyzet. Filmkultúra, 1934. okt. 1., 2–3. old. VII. évf. 10. szám.
- 46 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1935. okt., 652. old. XLIV. évf., Kassák Lajos: A kétségbeejtő jövő és a felszabadító múlt! Nyugat, 1936. I. 359. old.
- 47 Szabó Zoltán: Népek és filmek. I. h.
- 48 Karinthy Frigyes: Művészet a Mellékucában – Elégia egy film körül. Pesti Napló, 1933. júl. 2., 21. old. 84. évf. 147. szám.
- 49 Walt Disney: Én és egerem, aki a világ legokosabb egere. Pesti Napló, 1934. ápr. 29., 21. old. 85. évf. 96. szám.
- 50 Bálint György: Chaplin kommunista? Magyarország, 1936. febr. 22., 8. old. XLIII. évf. 44. szám. A Modern időről: uo., 1936. máj. 5. 9. old. XLIII. évf. 103. szám.
- 51 Bálint György: Chaplin új filmje. Nyugat, 1936. II. 472–474. old.

- 52 Lóránth László: Joe Pasternak: Miért csinálók filmet Magyarországon? Nyugat, 1934. dec. 1–16. Filmrovat.
- 53 Magyarország, 1936. dec. 15., 8. old. XLIII. évf. 286. szám, Magyar Filmkurír, 1937. szept. 20., 6. old. XI. évf. 29–32. szám.
- 54 Az Est, 1934. dec. 4., 6. old. XXV. évf. 273. szám, Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1935. jún., 377. old. XLIX. évf.
- 55 Ebeczki György: A film és a közönség. Új Idők, 1935. I. 112. old. XLI. évf.
- 56 A Mai Nap, 1937. febr. 19. XIV. vf. 40. szám.
- 57 Szabó Zoltán: Három film. I. h., 426. old.
- 58 A Mai Nap, 1937. jún. 29. XIV. évf. 145. szám.
- 59 Magyarország, 1933. jan. 6., 10. old. XL. évf. 5. szám.
- 60 György István: Vitam et sanguinem – a magyar filmért! Filmkultúra, 1933. ápr. 1., 5. old. VI. évf. 4. szám.
- 61 Vészi Margit: Az új „majdnem-Eisenstein”-film sikere New-Yorkban. Pesti Napló, 1933. nov. 19., 21. old. 84. évf. 263. szám.
- 62 (1.1.), azaz Lóránth László interjúja. Nyugat, 1934. II. 342. old.
- 63 B. K.: Filmelmélet Oroszországban. Pesti Napló, 1934. aug. 25., 12. old. 85. évf. 191. szám.
- 64 A Mai Nap, 1936. jan. 22., 7. old. XIII. évf. 17. szám.
- 65 Barcs Imre: Csapájev – Pompás, ragyogó estély a bolsevista „világfilm” diplomáciai bemutatóján a római orosz nagykövetségen. Pesti Napló, 1935. jún. 19., 10. old. 86. évf. 138. szám.
- 66 Az Est, 1933. szept. 1., 6. old. XXIV. évf. 198. szám, A. L.: Mit csinált Fritz Lang a „Liliom”ból? Uo., 1934. máj. 25., 6. old. XXV. évf. 116. szám.
- 67 Uo., 1933. szept. 7., 6. old. XXIV. évf. 203. szám.
- 68 Filmkultúra, 1934. febr. 1., 2. old. VII. évf. 2. szám.
- 69 Uo., 1934. ápr. 1., 7. old. VII. évf. 4. szám.
- 70 Uo., 1934. szept., 6–7. old. VII. évf. 9. szám.
- 71 Lajta Andor: A II. Filmbiennale szervezeti hibái: Uo., 9. old.
- 72 Zsoldor Andor: Magyarország, mint az európai filmgyártás központja. Nyugat, 1934. dec. 1–16. Filmrovat.
- 73 (h. 1.): A magyar film – külföldi szemmel – Magyarország szerepe a nemzetközi filmpiacon. Magyarország, 1934. dec. 28., 2. old. XLI. évf. 292. szám.
- 74 Magyarország, 1935. júl. 18., 9. old. XLII. évf. 161. szám, Filmkultúra, 1935. jan. 1., 2. old. VIII. évf. 1. szám, Pesti Napló, 1934. szept. 23., 22. old. 85. évf. 215. szám.
- 75 Magyar kultúrfilm nyerte el a brüsszeli világkiállítás nagydíját. Filmkultúra, 1935. szept. 1., 26. old. VIII. évf. 9. szám, A magyar filmipar nem vesz részt a brüsszeli kiállításon. A Film, 1935. okt. 19. old. II. évf. – Lajta Andor úgy tudja: az 1935-ös velencei szemlén kitüntették a Lisztről szóló Szerelmi álmokat, a Kismamát, a Hallalít. Filmművészeti Évkönyv, 19., XVIII. évf. 174. old.
- 76 Kassák Lajos: Reflexiók. Munka, 1936. márc., 1445–1447. old. VIII. évf. 48. szám.
- 77 Szabó Zoltán: Három film. I. h.
- 78 Villani Lajos: Az idei velencei filmbemutató. A Napkelet, 1936., 654–660. old. 14. évf.

- 79 Magyar Kultúra, 1936. II. 154. old. 23. évf.
- 80 Castiglione Henrik: Színváltások a magyar filmfogyasztás mozaikjában. Filmkultúra, 1937. ápr. 1., 2–4. old. X. évf. 4. szám, Csökken a magyarországi filmbehozatal – A hazai filmgyártás a külkereskedelmi mérleg szolgálatában. A Mai Nap, 1937. ápr. 13., 7. old. XIV. évf. 82. szám.
- 81 A magyar film külföldi értékesítésének akadályai. A Mai Nap, 1937. máj. 6., 7. old. XIV. évf. 102. szám.
- 82 Lengyel Menyhért: Japán film. Pesti Napló, 1937. jún. 2., 14. old. 88. évf. 122. szám.
- 83 Orbók Attila: A művészi filmek versenye Velencében. Új idők, 1937. II. 427–428. old. XLIII. évf.
- 84 Pesti Mozi, 1937. szept. 30., 6. old. VI. (XI.) évf. 9–10. szám.
- 85 Filmkultúra, 1937. szept. 1., 11. old. X. évf. 9. szám.
- 86 Szabó Zoltán: Hazugság nélkül. Első kötet. I. m., 74. old.
- 87 Uo., 75. old.
- 88 Uo.
- 89 Uo., 76. old.
- 90 A magyar film. Az Est, 1933. jan. 11., 1. old. XXIV. évf. 8. szám.
- 91 Rendet teremtenek a filmdzsungelben. Az Est, 1933. jan. 10., 14., old. XXIV. évf. 7. szám.
- 92 Vasárnap új filmrendeletet ad ki a kormány – Megszűnik a filmalap, a filmtanács és a cenzúrabizottság – Új alapokra helyezik a filmügyet. Pesti Napló, 1933. máj. 13., 2. old. 84. évf. 108. szám.
- 93 Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti évkönyv az 1934. esztendőre. A szerző kiadása, Budapest é. n. 184. old., A magyar filmvilág átszervezése új korszakot jelent a magyar filmipar történetében. Filmkultúra, 1933. jún. 1., 1–2. old. VI. évf. 6. szám.
- 94 Filmkultúra, 1933. febr. 1., 9. old. VI. évf. 2. szám.
- 95 Az Est, 1933. márc. 30., 6. old.
- 96 Lajta Andor: Öncenzúra vagy előzetes cenzúra? Filmkultúra, 1933. máj. 1., 7–8. old. VI. évf. 5. szám.
- 97 Uo., 1934. jan. 1., 16. old. VII. évf. 1. szám. Szöllős Dezső: A vidéki műsorlektetés lélektana. Uo., 1934. febr. 1., 6. old. VII. évf. 2. szám.
- 98 Magyarország, 1934. febr. 23., 2. old. XLI. évf. 43. szám.
- 99 Az Est, 1934. nov. 8., 6. old. XXV. évf. 251. szám, Mi a film-Liliom betiltásának igazi oka? – A cenzúrabizottság művészi kifogásokra hivatkozik. Uo., 1934. okt. 5., 3. old. XXV. évf. 225. szám, Pesti Napló, 1934. okt. 2., 9. old. 85. évf. 222. szám.
- 100 B. Gy. [= Bálint György]: A „Liliom”. Az Est, 1934. okt. 5., 1. old. XXV. évf. 225. szám.
- 101 Pesti Napló, 1934. okt. 4., 14. old. 85. évf. 224. szám.
- 102 Bálint György: Könnyező cenzorok. Pesti Napló, 1934. okt. 6., 22. old. 85. évf. 226. szám.
- 103 Uo., 1934. okt. 9., 16. old. 85. évf. 227. szám.
- 104 Magyarország, 1934. dec. 19., 10. old. XLI. évf. 286. szám, Pesti Napló, 1934. okt. 2., 14. old. 85. évf. 222. szám.
- 105 Filmkultúra, 1935. máj. 1., 18. old. VIII. évf. 5. szám.

- 106 Uo., 1935. dec. 1., 17. old. VIII. évf. 12. szám.
- 107 Az Est, 1936. jan. 4., 4. old. XXVII. évf. 3. szám, Okos cenzúra. Magyarorszá-
g, 1936. jan. 4., 1. old. XLIII. évf. 3. szám.
- 108 f. [= Fejtő Ferenc]: Csapás vagy becsapás? Szép Szó, 1936. okt., 53. old. I.
évf.
- 109 A Mai Nap, 1937. szept. 8., 7. old. XIV. évf. 204. szám.
- 110 Magyarország, 1933. máj. 3., 12. old. XL. évf. 99. szám.
- 111 Szép Ernő: Lila ákác, Ádámcsutka. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
1967. 348. old.
- 112 Uo., 392. old.
- 113 Filmkultúra, 1933. jún. 1., 3–4. old. VI. évf. 6. szám.
- 114 Heltai Jenő: Mozi. Az Est, 1933. nov. 5., 8. old. XXIV. évf. 251. szám.
- 115 Komor András: Mi újat hoz a film? A Tükör, 1933. nov., 64. old. I. évf. 1.
szám.
- 116 Uo., 66. old.
- 117 Székely István: A magyar filmgyártás eddigi művészi és erkölcsi mérlege.
Filmkultúra, 1933. nov. 1., 1–2. old. VI. évf. 11. szám.
- 118 Gál Ernő: A magyar film eddigi mérlege és a jövő rentabilitása. Uo., 1934.
jan. 1., 4–5. old. 1934. febr. 1., 10–12. old. VII. évf. 2. szám.
- 119 Hogyan küzdhet a színház a film ellen? Bárdos Artúr nyilatkozata. Ma-
gyarország, 1934. márc. 17., 10. old. XLI. évf. 61. szám.
- 120 Hevesi Sándor: „A dörzsölt fickó”. A Toll, 1935. febr. 28., 72. old. VII. évf.
2. (78.) szám.
- 121 Móricz Virág: Tíz év I. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1981. 381. old.
Móricz Zsigmond naplójegyzete 1935. ápr. 5-én, este 9 órakor.
- 122 Hevesi Sándor: Színház. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. Budapest
(1938). 128. old.
- 123 K. Kovács András: A „filmszínpad”. Filmkultúra, 1934. máj. 1., 5–6. old.
VII. évf. 5. szám.
- 124 Dénes Tibor: A színház tanulságai – a film problémái. Katolikus Szemle,
1934. jún., 358. old. XLVIII. évf.
- 125 Uo.
- 126 Lengyel Menyhért: A film segít a színháznak. Pesti Napló, 1934. aug. 19.,
20. old. 85. évf. 187. szám.
- 127 Boross Elemér: Filmalap(!) – Színházalap(?). Délibáb, 1934. nov. 24., 74–75.
old. VIII. évf. 48. szám.
- 128 Dr. Neugröschel Endre: A film címének jogi védelme II. Filmkultúra, 1934.
dec. 1., 9. old. VII. évf. 12. szám.
- 129 Erényi Gusztáv: A mozi esztétikája. Nyugat, 1935. máj., I. 389–392. old.
XXVIII. évf. 5. szám.
- 130 Molnár Ferenc a film hólapijáról és a színház hólapijáról. Az Est,
1935. máj. 28., 6. old. XXVI. évf. 121. szám.
- 131 Laczkó Géza: Az öldöklő mozi. Pesti Napló, 1936. febr. 16., 21. old. 87.
évf. 39. szám.
- 132 Színházi konjunktúra? – A színházak jobban mennek, mint a múlt évben.
A Mai Nap, 1936. nov. 26., 7. old. XIII. évf. 271. szám, Kenyértörés készül
a színházi kiadók és a magyar filmgyártók között. Túlzó anyagi követelék-

- seik megakadályozzák a filmgyártást. Uo., 1936. febr. 5., 7. old. XIII. évf. 29. szám.
- 133 A színpadi siker mint filmszínész – Új fogalom született: a gázsiuszora. A Mai Nap, 1937. ápr. 22. XIV. évf. 90. szám.
- 134 Zilahy Lajos: Színház és film. Új idők, 1937. nov. 28., 782. old. XLIII. évf. 48. szám.
- 135 Uo., 783. old.
- 136 Uo., 781. old.
- 137 Hevesi Sándor és Zilahy Lajos előadása a színház és mozi viszonyáról. Pesti Napló, 1937. nov. 18., 12. old. 88. évf. 202. szám.
- 138 Filmművészeti Évkönyv az 1934. évre. I. m., 129–132. old.
- 139 Filmkultúra, 1934. okt. 1., 3. old. VII. évf. 10. szám.
- 140 Perényi László nyilatkozik így, *A királyné huszára* c. film Ikerváry főhadnagya. A Film, 1935. nov. 11. old. II. évf.
- 141 Filmművészeti Évkönyv 1935. Szerk., kiadó: Lajta Andor. 136. old.
- 142 Gaál Béla: A filmművészeti iskola. Filmkultúra, 1934. ápr. 1., 9–10. old. VII. évf. 4. szám, A Mai Nap, 1936. jan. 11. XIII. évf. 8. szám.
- 143 Gaál Béla: A magyar filmszínészgárda felfedezése és kialakulása. Filmkultúra, 1937. máj. 1., 2. old. X. évf. 5. szám.
- 144 Uo., 3. old.
- 145 Uo.
- 146 Filmelmélet. Gaál Béla filmrendező, a Filmművészeti Iskola igazgatójának előadásai és kézírata alapján összeállította: Lovag Negrelli Béla és Várhidy Károly I. éves rendezőnövendék. Az ábrákat Haris Castiglione Mária rajzolta. Budapest 1939. Rajta bélyegző, mely szerint a Budapesti Királyi Ügyészség 1939. május 12-én, 18 óra 30 perckor vette át a kiadványt. 1. old.
- 147 Uo., 4. old.
- 148 Uo., 14. old.
- 149 Uo., 15. old.
- 150 Uo., 16. old.
- 151 Uo., 18. old.
- 152 Uo.
- 153 Uo., 20. old.
- 154 Uo., 27. old.
- 155 Uo.
- 156 Uo., 28. old.
- 157 Uo.
- 158 Uo., 30. old.
- 159 Dr. Krampol Miklós: A filmtámadások keresztüzében. Filmkultúra, 1934. jan. 1., 8. old. VII. évf. 1. szám.
- 160 Jeszenszky Sándor: A magyar film – a magyar kultúra egyik létkérdése. Filmkultúra, 1934. ápr. 1., 1–2. old. VII. évf. 4. szám.
- 161 Dr. Krampol Miklós: A filmtámadások keresztüzében. I. h., 9. old.
- 162 Krampol Miklós: A tudományos film didaktikai problémái. Filmkultúra, 1935. jan. 1., 8. old. VIII. évf. 1. szám.
- 163 Krampol Miklós: Film és művészet. Esztétikai füzetek 1. szám. Szerk.: Mitrovics Gyula. Egyetemi Nyomda Könyvesboltja, Budapest é. n.

- 164 Uo., 18. old.
- 165 Uo., 26. old.
- 166 Uo., 36., 38. old
- 167 Uo., 29–34. old.
- 168 Siklós Ferenc: Művészet-e a film vagy csak üzlet? Magyar Filmkurír, 1936. dec. 24. X. évf. 49–52. szám.
- 169 uő.: Külföldi piacot a magyar filmnek! Magyarország, 1936. márc. 6., 8. old. XLIII. évf. 55. szám.
- 170 Hervay Frigyes: A filmkritika problémái és a magyar filmek. Filmkultúra, 1935. júl. 1., 29. old. VIII. évf. 7–8. szám. Hasonlóképp: G. J. [=Gáspár Jenő]: Széljegyzetek a magyar filmgyártáshoz. Koszorú. 1937. jan., 107. old. Új folyam, III. kötet 2. szám.
- 171 Móricz Zsigmond: A mozi téved. Pesti Napló, 1933. nov. 30., 9. old. 84. évf. 272. szám.
- 172 Móricz Zsigmond filmszcenáriomot ír. Az Est, 1934. júl. 24., 6. old. XXV. évf. 165. szám.
- 173 Komor András: Egy mozijáró naplójából. A Tükör, 1934. dec. 71. old. II. évf. 12. szám.
- 174 Szomory Dezső: A moziban... Kis eszmecsere. Pesti Napló, 1935. okt. 6., 13. old. 86. évf. 228. szám.
- 175 Szabó Zoltán: Irodalom a filmen. A Napkelet, 1936., 59–60. old. 14. évf.
- 176 Uő.: „Írta: Shakespeare”. Kötetben: Hazugság nélkül. Harmadik kötet. I. m., 438. old.
- 177 Uő.: A történelem, a mese, a derű és a film. A Napkelet, 1937., 58. old. 15. évf.
- 178 Uő.: Irodalmi filmek. Kötetben: Hazugság nélkül. Harmadik kötet. I. m. 439–441. old., Egy regényes film. Kötetben: uo., 442–444. old.

A film lélektana* (1937)

ELŐSZÓ

A művészet forrása: a lélek.

Ehhez a közös gyökérhez vezet vissza az analízis, ha a művészet egyes ágait (:építészet, szobrászat, festészet, irodalom, zene, ének, tánc, színjáték:) boncolgatni kezdjük.

A filmművészetre – nagykorú testvérei úgy tekintenek, mint egy csecsemőre. Képviselői talán kissé le is nézik. Filmcsibénk azonban, amint kibújt a tojásból, rögtön járni kezdett. Saját lábán serényen lépdelt az öregek után. Fejlődéséhez hogy táplálékát meg tudja keresni, nem volt szüksége olyan hosszú időre, mint Matuzsálem-korú testvéreinek. Ennek oka, hogy származásában már kész eredményeket hozott magával az átöröklés és a vízizmus révén.

Mindenki szeretettel fogadta az újszülöttet, bár akadtak morózusok is, – ami ebben az „egyke”-s, sőt „egyse”-s világban nem is csodálható. De a kicsit becézni, szeretni általános emberi tulajdonság. Ki tagadná az újdonság, az ifjúság nagy vonzóerejét?

Az ifjú művészet népszerű lett. Megrohanták. Becézni, babusgatni kezdték. Ott tolongtak körülötte mindazok, akik azt hitték, hogy ők értenek legjobban a gyerek-neveléshez, tehát rájuk kell bízni... Vagy talán meglátták, hogy örökséget is hozott magával?... Mindegy.

A gyerek a sok bába között nem veszett el. Tanúbizonyosságát adta életrevalóságának. Nőtt, izmosodott. Ma ott tart, hogy eszmélni kezd. Ami még hiányzik neki, idős testvéreinek sok ezer éven át szerzett tapasztalatát magáévá akarja tenni. De – mint modern gyermek – sajátmaga akarja meghatározni a jövőjét. Egyéni színét belső tartalma, saját tehetsége szerint sajátmaga akarja felépíteni. Úgy érzi, hogy bábákra és dadákra már nincs szüksége, bár továbbra is ott tolonganak körülötte. Ebből már kinőtt és komoly segítőtársakat keres.

Ilyen segítőtárs volna a jó szakkönyv.

Milyen kevés van magyar nyelven!... Miért? Ne kutassuk az okát! Inkább segítsünk rajta!

Szeretnék ilyen irányú kísérletet tenni és elindulásom példájával kedvre hangolni mindazokat, akik e hézagpótló munka elvégzésére hivatottak.

Jelen munkám célja betekintést adni a film lelkébe. A mozgás, a színjáték, a rendezés, a dramaturgia *filmszerű* alkalmazásába. Nem technikai szakkönyvet akarok adni, hiszen ilyen van elég, hanem lélektant.

* Részlet egy tanulmányból. A kéziratot helyenként megrövidítettük, de írásmódját, ékezetezését megőriztük. (A szerkesztő)

Hiszem, hogy a fent felsorolt ágazatoknak a kulcsát tudom kézbe adni. Helyesebben kifejlesztésük kulcsát is, amellyel mindenki önmaga képezheti ki magát filmszínésszé, filmrendezővé, de a már e pályán működők fejlődését is elősegítheti. Arra törekedtem, hogy rendszerem olyan *újszerű módon* adja elő a lényegét, ahogyan még nem foglalkoztak vele. Hiszem, hogy a komoly tanulmányt kereső méltányolni fogja ezeket az új meglátásokat.

Bár törekvésem az is, hogy munkám egyszerű, világos, mindenkinek érthető, sőt szórakoztató legyen, mégis ajánlom, hogy olvasóm a filozófiának legalább az előkészítő részét (:Propedeutika, Lélektan és logika:) ismerje. Mivel, – mint fentebb említettem – a művészet gyökere a lélek, célravezető tehát, ha tanának legalább elemi részével tisztában vagyunk. Lélektant e nélkül megérteni nem lehet.

Megállapításaim hosszú időn át szerzett gyakorlat és tapasztalat eredményei. Mégis azt szeretném, hogy az olvasó ne fogadja azokat kategorikus imperatívusként, hanem közösen gondolkodjék velem minden egyes tétele. Ez a művészet még fejlődésben van. Az építők új téglái nyereséget jelentenek.

Végül előszavam képletes sorait azzal indokolom, hogy bennük foglalkozásonál fogva nem tudtam elhanyagolni a vizualitást. A képszerűség a film fő jellemvonása és ereje. Ezt a tényt könyvemben továbbra is figyelmébe ajánlom azoknak, akik a filmművészetet megérteni óhajtják és azzal hatni akarnak.

Budapest, 1937. február hó 28.

A szerző

BEVEZETÉS

A filmművészet lélektani fejtegetésénél nem térhetünk előkészítés nélkül a tárgyra. Ha vizsgálni kezdjük, rögtön feltűnik, hogy az összes művészeteket magában hordozza. Irodalom, zene, ének, tánc, építészet, szobrászat, festészet, színháték stb., mind alkotórésze a filmnek. Az átöröklés és atavizmus ténye tehát nyilvánvaló.

Ami azonban új: mindezeket a művészeteket a géptechnika foglalja egységbe. Ez a film. A művészetek géptechnikai egysége.

Következésképp mélyreható tanulmányt azt végez, aki a művészeteket mind megismeri.

Megismeri – készakarva mondom – és „csak” megismeri. Hogy mind úgy is!?... Hol van az az univerzális lángész? A megismerés egymaga is óriási program. De nem ijesztő.

Szerencsére a film nemcsak a művészeteket olvasztja össze, hanem az egyes ágakhoz értő munkatársakat is.

Épígy vannak az egyes ágaknak is szakkönyvei. Ez ment fel bennünket az alól a lehetetlenség alól, hogy egy könyvben tegyük a művészeteket mind gondolkozásunk tárgyává. Elég, ha a közös gyökérhez: a lelkéhez nyúlunk hozzá. Ha megkeressük a kulcsát.

A kérdés máris egyszerűbbé válik, ha megállapítjuk, hogy a zene, ének,

tánc, építészet, szobrászat, festészet csak mint dekoratív elemek szerepelnek benne. – Azért nem lényegtelenek; a film auditív és vizuális hatásait táplálják.

A lényeghez közelebb állókból már kevesebb marad: 1. Az irodalom vagy költészet. 2. A színháték. 3. Az egybefoglaló technika, amely azonban szabályozója is a két elsőnek, sőt a többinek.

Külön-külön mindegyiknek van szakkönyve. Gondolkodásunk körét így leszűkítettük olyan kis területre, amelyet egy könyv terjedelme elbír. Most már csak e három tényező egymáshoz való viszonya marad és ez is csak abból a szempontból, amiben „új” ez a művészet.

Az anyag így is elég nagy, hiszen azt határoztuk el, hogy megkeresük e művészet lelkét, kulcsát.

A természet pedig – mondjuk így, hogy „Természet” – mintha rejtgetné a dolgok kulcsát, – mindennek a lényegét, végső okát igennagyon titkolja. Elöttünk áll a sok probléma-ajtó, de a zárhoz, a kulcshoz nem tudunk egy közvetlen, könnyed mozdulattal hozzájutni.

A „Lélektan” soraiban olvasható erről a tudomány saját bevallása, hogy „a végső okok lényegéről semmit sem tudunk. Nem tudjuk pl. mi az erő, mi az anyag?”

Ezzel a vallomással pedig beismertük, hogy valójában semminek sem tudjuk a lényegét, mivel minden erőből és anyagból áll.

De ne járjunk úgy, mint az egyszeri perzsa. Ha meg akarjuk ismerni a hegyet, ne tanakodjunk a hegy lábánál, hanem induljunk neki. A „Lélektan” is azzal vigasztal a bevallást követő sorokban, hogy azért egyre közelebb juthatunk a megismeréshez. Az út tehát nem céltalan. Induljunk neki!

Szerényen, de fáradhatatlanul kell kutatnunk és olyan mélyre kell hatolnunk, amennyire csak lehet! Minden egyes léptünk alá biztos talajt kell keresnünk. E célból tisztáznunk kell a fogalmakat.

Vizsgáljuk meg először, mint fogalmat, magát a szót: filmművészet! Mit jelent?

A „filmművészet” – mint szó, mint fogalom.

A művészet, a szép – és az izlés. A közönség és kritika.

Az összetett szó első részének materiális jelentésére minden idevágó szakkönyv elég magyarázatot nyújt, amennyiben, mint „anyag”-ot megismerhetjük.*

* Módszerem kifejtése érdekében helyszűke miatt mellőznöm kell minden hosszás magyarázatot, mely amúgyis megtalálható részletesen kifejtve egyes más szakkönyvekben. Szerző.

A közönség használta értelemben: megnéztem X „film”-et, – jelenti azt a közlési módot, mely ezen az anyagon át történik.

Nehezebb dolgunk van az összetett szó második részével: művészet. Ezzel valami általános zavar van.

Nézzük csak, akár egyedülállóan, akár első részével együtt, akár egy harmadik szóval összekapcsolva, mellyel a fent felsorolt művészeteket jellemezni szokták: a „szép” szóval. Szép-művészet. A jelző nyilvánvalóan arra utal, hogy a „szép”-nek a művészet lényeges alkotó elemének kell lennie.

A zűrzavar már itt kezdődik.

Az embernek önkéntelenül eszébe jut egy régi adoma...

Kocsi baktat az országúton. A benn ülő uraság egyszerre csak meglát egy embert az út árkában. Ott fekszik az árok sarában, önmagával tehetetlenül – mocskosan, útálatosan. A felháborodott uraság intőn szól oda kocsisának:

– Nézd ezt a részeget! Olyan, mint egy disznó! Szép látvány, mi?...

A kocsis nézi – szombat lévén – vasárnap kimenőjére gondol, arca ragyogni kezd és büszke örömmel vágja oda:

– Holnap én is ilyen leszek, nagyságos úr!

Nyilvánvaló, hogy a szép fogalmára nézve némi eltérés mutatkozik az uraság és a kocsisa között.

Sajnos, ez a jelenség nem marad meg a felhozott adoma határain belül, hanem szinte általánossá válik.

Az eltérés aránylag legkisebb a filozófusok és esztéták között. Nézzünk csak néhányat!

Aristoteles: A szép semmi hasznot nem hajtó tetszés.

Kant: Szép az, ami érdek nélkül tetszik.

Herbert Spencer: ... az életerő fölöslege, mely nem hódol a hasznosság elvének.

Schiller: Az erő fényűzésének játéka.

Hegel: Az eszmék átvilágítása valami érzéki közegeen.

Grant Allen: Az érző idegek játéka.

A mi Arany Jánosunk: A szép a formában és a forma által nyilatkozó igaz és jó.

Ezzel szemben sok írónk a formális szépséget a tartalommal szembeállította és állítja.

Greguss a szépnek etikai rokonságát vallotta. Meghatározása: Szép, ami igaz is, meg jó is.

Ez a néhány definíció is elég ahhoz, hogy az eltéréseket észrevegyük. Mégis összegezhettünk is valamit, ami gyakrabban ismétlődik. A következőket: igaz is, meg jó is, – érdek nélkül és haszon nélkül, – az érző

idegek játéka, – az erők fényűzése, – az eszme átvilágítása az érzéki közegen.

Kétségtelen, hogy az embernél a szép alapjábanvéve lélektani jelenség. Forrása az „érzés”. Az érzéssel azonban utat nyitottunk az egyéni „ízlés”-nek – és ezzel az adoma kocsisának. Önkényes tetszés, vagy nem tetszés.

„Igaz is meg jó is”. Az igaz meghatározása az értelem működési tere. Az értelemmel pedig a logika vonul be a szép elemei közé. Logikán alapul a realizmus is. A modern francia beviszi hát a művészetbe nem a szépet, hanem a valót; nem a szabályost, hanem az impresszionálist. Az impresszióval pedig újra az egyéni meglátás területére léptünk. Önkényes szemlélet. Viszont a realizmus lehet rút is. De vajjon jó-e?

A formális szépséget, ha szembe állítom a tartalommal, lehet a tartalom csúnya is?...

Ejnye „Szép”-művészet, hiszen alkotóelemed a szép! Hát az lenne a ma művészte, ha rút tartalmat valóságot utánzó formákban hajszol? Hát miért nincs a szépnek – és ha neki nincs, a művészetnek sincs – olyan pontos meghatározása, hogy ha valahol a művészet sajátmaga személyesen megjelenik, mindenki azonnal felismerje. Ne tévessze össze a giccsel. A cserére szintén az szolgáltatathat okot, hogy épúgy, nincs pontos definíciója, mint ellenkezőjének: a művészetnek.

Pedig ez a csere, ez a tévedés gyakran előfordul – a közönségnél és a kritikánál egyaránt. Itt a hivatott kritikára gondolok, nem a kenyérgyáros foglalkozására. A foglalkozást üzönek ugyanis akár nem tetszik, akár tetszik valami, attól még lehet szép, vagy nem szép, a „kanti” meghatározás ugyanis kirekeszti az „érdek”-et.

Bizonyítható-e a közönség és kritika tévedése? Nézzük!

Köztudomású, hogy majdnem minden igazi tehetség kálváriát jár csak azért, hogy hivatása útját megnyithassa maga előtt. Ezt nem lehet elintézni azzal a szépségtapasszal, hogy „minden kezdet nehéz”. Mert nemcsak a kezdet az. Aztán jön még csak a nagy küzdelem. Lexikont lehetne azok nevével megtölteni, akiknek tehetségét a közönség és a hivatásos kritika nem akarta elismerni. Hány kallódhatott el így! És hányat fedeztek fel csak a halála után. Néha kétszáz év múlva.

A film-alkotás nem várhat ennyi ideig, mert ezalatt már legfeljebb csak összetöpörödött múzeumi példány lehet belőle.

A közönség pedig hány kikiáltott, vagy elismert művészfilmet fogad üres házzal. Hogyan? Hát a művészet is követi az előkelők divatját és inkognitóban utazik?

Kezd a dolog egyre gyanúsabbá lenni! – Vagy nem jó a szép, a művészet definíciója, vagy általában nem ismerik a meghatározását, hogy valami annak alapján tessen, vagy ne tessen. Sőt az embernek lassan az a

gyanúja támad, hogy az igazi művészetnek az az ismertető jele, ha ellentétbe kerül a tömeggel, a korral, melyben született. Minél igazibb az ellentét, annál nagyobb körűvé válik, míg végül – talán a tömegpsziche – magával rántja a hivatott kritikát is. Vagy fordítva: a tömeg megy a kritika-kolomp után? – Az alkotó-művész, – ha később elismerik –, bizonyára előbbre volt koránál, ezért nem értették meg.

Adjunk gyanúknak erősebb kifejezést: talán az „ízlés” csintalankodik itt? Azzal nem lehet vitába szállni. Különösen, ha alantas. Alacsonyrendűekkel vitázni Schopenhauer szerint azt jelenti, hogy le kell szállni az illető nivójáig.

Akkor nem volna más hátra, mint belenyugodni, hogy a tömeg-ízlésnek és a művészetnek valami equivalens értéknek kell lennie. Különösen áll ez a filmművészetre, amely tömegnek szól. A filmet nem zárhatjuk az asztalfiókunkba, mint a könyvet, hogy „na majd az utókor”.

Ez a viszony a művészet és a tömeg ízlése között valami szerves kapcsolatot lehet, mert dekadens korszakban a művészet elsatnyul. Bezzeg virágzott, ahol a hellén kultúra vette körül. A szépség ott kitarult. Bevonult az életükbe, a házaikba. Körülölelte őket...

Az ő szépségfogalmukban csakugyan benne volt az „igaz”. A logikai elem gondolkodásukban nyilvánult meg. Filozófusaiknak, gondolkodóknak nem kellett vad magányosságba menekülniök. Kedvükre sétálhatk városok piacain, vagy a ligetekben tanítva, – és tanítványok serege kísérte őket. – Ha pedig valamiben benne van az igaz, az lényege szerint *csak az értelmén*, a gondolkodáson át ismerhető fel.

Ezért ajánlottam, hogy *gondolkodjunk* közösen a filmművészet fogalmán. Igaz, hogy a fogalmak helyes meghatározására indultunk el. De kövessük el mi is azt a csíny, hogy ne térjünk rá pontos definíciójára. Ez úgy látszik a tömegnek úgysem fontos. Nem ismeri, nem érti, nem teszi magáévá, – megmarad ízlése mellett. Viszont egyesek megtámadhatnának bennünket érte, „népszerűségük” tömpe buzogányát fejük fölött forgatva, mint egy glóriát, leüthetnének bennünket. És ez a tömpe bunkó leütésre nagyon alkalmas, bár értékére nézve jellemző, hogy a tömegízlés darabkáiból van összetákolva és így komoly bírálatra esetleg szét is esik.

Bízzuk az utókorra a bírálatot! Mi pedig induljunk el a gondolkodás útján a film lelkét megkeresni. Művészeete keresés közben úgyis világossá válik az előtt, akinek ezen a téren hivatása van. A művész előtt. Megérzi, hiszen lélektani fogalom: forrása az érzés.

Lényeg és kifejezési forma.

Minden lényeg megkeresi a maga kifejezési formáját. Anélkül meg sem tud nyilatkozni; szükségképpen kinő belőle. Alma-magból nem nő ki körte-, vagy citromfa, hiszen alma a lelke.

A természetet általában szépnek mondják. Van is benne logika. Nemcsak kívül művészi, de belül is az. A megjelenési formából mindig következtetni tudunk a lényegre. Az ember egész gazdasági élete erre támaszkodik. Tudja, hogy ha búzaszemet vet el, nem csalánt fog aratni.

Csak az ember helyezkedik szembe a törvénnyel. Gyümölcssel kínál meg. Héja szép. Azt mondja művész. És ha embertársa beleharap, esetleg a férgek serege ropog fogai alatt, vagy tartalom híján táplálék nélkül marad.

Ne piszmojunk tovább a héjánál! Keressük meg a lényegét, amelyből kinő a forma is. A kettő együtt: a művészet.

Lényeg, mozgás, sugárzás – piknózis.

A film.

Ezzel kezdjük-e? – A film átlátszó celluloid szalag, egyik oldalára fényérzékeny massa van kenve, szélessége, hossza stb. – Nem. Ezzel anyagát határozzuk meg. Ez pedig csak egyik megjelenési tünete a lényegnek.

Tudjuk már azonban, hogy a dolgok végső lényegét a tudomány nem ismeri.

Az ember csak arról szerez tudomást, ami érzéki közegei* útján megfoghatóvá lesz számára.

Ki érzi pl., hogy a föld forog saját maga és a nap körül? Ki hallja a fülével, hogy a föld légköre villamos hullámokká alakított hanggal van teli, hiszen a dobhártyájának felfogó képességénél magasabb vagy alacsonyabb rezgés-számú hangot sem hallja? Ki veszi észre tapintással a legújabban felfedezett kozmikus sugarakat? És így tovább.

Ha rövid az öt érzéked, toldd meg egy lépéssel! Az ember közvetítő közegeket szerkeszt. Szemét üveggel (lencse) javítja, fülét kagylóval, hangszóróval látja el, – de találmányainak egész hosszú sora sem teszi képesé arra, hogy megfogjon valamit ott: ahol nincs jelenség, vagy tünet.

Tehát vagy a jelenségnek kell lesűrűsödnie érzékeink durva fokáig, vagy azokat kell finomítanunk addig a rejtettebb fokig, míg a jelenség, a tünet előáll és ha közvetve is, de megfoghatóvá válik.

Piknózis.

Haeckel a világmindenséget az éterből származtatta. Elmélete szerint az éter imponderabilis (súlytalan, nem mérhető) anyag, amely piknózis (lesűrűsödés) útján hozta létre az anyagi világot. – Régi elmélet. Azóta a tudomány sokkal tovább haladt.

* szem-látás, fül-hallás stb.

Eszme és valóság.

De Haeckel piknózisában van gondolat. E gondolat rokon Plátó ideák tanával.

Plátó tanította: Minden dolognak kettős léte van, előbb eszmében, azután valóságban.

Vessük össze a két gondolatot! Mindenki megfigyelheti a lesűrűsödés folyamatát önmagán. Előbb valami súlytalan, megmérhetetlen előzményből (:éter:) ötlete támad (idea, eszme), ezt a gondolatok forgása sűríti (:a tudomány ma már megméri a gondolatot:), a gondolatok szavakká tömörülnek (:a hang már matéria:), és a szavakból kialakul a tett. *Az eszme piknózis útján megjelent, testet öltött a jelenség, – a tünet-világban.*

Minden tárgy, amely körülvesz bennünket így lett. Tessék gondolatot követni akármelyik tárgy létrejöttének útját! A tárgy maga a bizonyíték. Lesűrűsödött, anyaggá merevült formájában hogyan őrzi ma is lényegként az eredeti eszmét, amely valamire rendelte: most is arra használható, másra nem.

A fent leírt piknózisra azonban az a kifogás emelhető, hogy „hol van itt a sűrűsödés? – az eszme már meglevő anyagokat használt fel céljára!” – Ne felejtjük el, hogy a már meglevő anyagok is lesűrűsödés tárgyai.

Mondjuk tehát leírt esetünkre, hogy az ember használta és alkotta tárgyak anyaga külső eszköze a lesűrűsödés folyamatának. Pedig így már nem vagyunk jóindulatúak a ténnyel szemben, mert nem a kő az oka, hogy szoborrá válik, hanem a művész.

A szobor a művész elképzelésében készen áll. A közeget is ő választja, melyik alkalmas rá másoknak „jelenség” formájában szemük elé tárni.

A piknózis még belsőbb útját mutatják pl. a hisztériások. Képzeldésük ereje megteremti saját szervezetükben a valódi betegségnek megfelelő változást és összes tüneteit. A sűrűsödés saját testük anyagában áll elő.

A piknózis teljes bizonyítására azonban a világmindenség keletkezését kellene tanulmányoznunk. Ez az út olyan messze vezet, hogy már hallom is az olvasó felkiáltását: Tárgyra! (:A velemgondolkodótól mást várok.:)

Noshát ott vagyunk. A kulcsért *el kellett jutnunk legalább a jelenségig, a tünetig.*

Jelenség, tünet és végső ok, lényeg.

Tovább a tudomány se jutott. Hitvallása: Ignoramus et ignorabimus. Pedig a tudósok serege komolyan, fáradhatatlanul kutatja a lényegét, meg kellene találnia. Ha ez a világ lényeg-világ volna, benne volna és megismerhetőnek kellene lennie a lényegnek. – Volna tehát egy lényegvilág? – Kell lennie, ha jelensége, tünete van. Hol van tehát? Eszmében, amit csak

értelemmel, intuícióval lehet megfogni. – Rossz volna a kutatási mód? Nem. Csak lassú, konzervatív, – merev.

A piknózis útját kell követnie visszafelé. A sűrűségből át kell finomodnia. Mindenütt a megfelelő szerszámmal kell hozzányúlnia. A példát a gyakorlat adja. A fémet acél harapófogóval, a villamos hullámot rádióval, a vizet edénnyel, a gázt tartállyal, a lepkét hálóval fogja. – Milyen furcsa volna, ha a vizet harapófogóval, a gázt hálóval, a lepkét rádióval akarná fogni. Vagy mondjuk a lelket bonckéssel. A film lelkét csak terminus technikusokkal.

Az ideát, az eszmét értelemmel, intuícióval lehet fogni. A lényegét a bennünk rejlő lényeggel, intelligens szellemünkkel. Mindenütt a megfelelő szerszámmal.

A tudomány a tüneti-, jelenség-világ végső lényegét így jelöli meg: Minden dolog lényege: *mozgás, sugárzás*.

Mozgás, sugárzás.

Helyben vagyunk. A film az a dolog, melyben ez a végső tünet talán a legfeltűnőbbben domborodik ki. Nézzük először a mozgást!

Ne beszéljünk most arról a mozgalomról, amíg a film eljut odáig,... hogy meggyártsák. Ezt a komédiát, vagy tragédiát filmre lehetne gyártani. Mindegy. Az eszme itt indul útjára, tehát fontos és majd beszélünk kell róla.

A filmben minden mozog. Készülése alatt: a rendező, a színész, a gép szerkezete, benne a filmszalag, a gép maga, a lámpák, a hangmérnök, a mikrofon... stb. Aki egyszer látta egy film gyártása közben az emberek, a gépek nyüzsgését, aki csak egy kis betekintést nyert, annak nem kell bizonyítani, hogy a mozgás – mindenfajta fizikai mozgás – mennyire eleme a filmnek.

Végül – a neve is: mozgókép. A film állóképek sorozatából áll, az igaz, de ezek az állóképek a mozgás egyes fázisainak egymásutánjából állanak. A képeket egymásután ugyanarra a helyre olyan gyorsan vetítik, cserélik ki, hogy a szem, az idegek ingerfelvevő képességeinek nincs elég ideje észrevenni, percipiálni a „blende” sötéttségével eltakart cserét. A gyorsan pergő képeket összeolvasztja tehát a mozgás folytonosságává, a hiányzó fázisokat éppenúgy nem veszi észre, mint ahogy gyors olvasás közben nem látja meg a rosszul nyomtatott szóképben a betű hiányt és azonnal értelme szerint ejti ki.

A mozgás teljes illúziója megvan. Film pergetés közben ki mondhatná, hogy lényeges eleme nem a mozgás?

A sugárzás útja már rejtettebb, finomabb, bár még ez is fizikai. Épp ezért feltűnő, de nem mindenütt kísérheti a közönség.

A külső felvételek központi természetes fényforrása a nap. Sugarát a

fotografálandó objektumra (:tárgyra:) veti azokkal a melléksugarakkal együtt, melyeket a természetes környezet reflektál (:visszaver:) rá és amelyeket előkészített mesterséges visszaverő felületekkel az operatőr irányít oda, hogy a főforrás keménységét oldja, szabályozza. Belső, azaz műtermi felvételnél a napot mesterséges fényforrás helyettesíti. Az elv ugyanaz: elérni a természetes világítást.

E fényeket az objektum (:tárgy:) mind visszaveri és az objektív (:fotografáló lencse:) felé vert sugárnyalábot rávetíti a sötét kamra hátterében meghúzódo filmre. Ennek fényérzékeny rétegén a sugarak az objektív természete szerint nyomot hagynak. Oxidációt. Az oxidált részt savval kimaratják. Fixálás (rögzítés), vegyszerek kimosása, a film megszáritása után az objektum (:felvett tárgy:) hatása állandósult rajta. A keletkezett kép azonban fordítottja az eredeti objektumnak: negatív. Az objektív a képet, az érzékeny réteg a fényhatást fordította meg.

Negatív.

Mivel most a sugárzás tényét akarjuk megállapítani, tudnunk kell, hogy ahol erősebb fény éri az érzékeny réteget, ott nagyobb az égetés, tehát a hatás feketébb, míg ahol nem éri fény, ott nincs égetés, tehát nincs hatás, fehéren marad. Ez az oka, hogy a negatív ott fekete, ahol az objektum világos és ott fehér, ahol az objektum sötét. Mivel a hatás az árnyalatoakat is pontosan követi, a fekete-fehér árnyalat-skála fordítottja fényértékben megfelel az eredeti objektum rajzának. (:Itt mellőzzük a színhatásokat.):)

Pozitív.

Az objektum eredeti fényértékéért most újra a sugárzás áll munkába. A kopírozó lámpa fénye. Ennek sugarát átvezetik a negatívon a szorosan háta mögé tett másik érzékeny rétegre. Most a negatív lett az objektum. A megfordítás művelete lényegileg a fent leírt módon ismétlődik, míg utána előáll a pozitív: az objektum eredeti fényértékének megfelelő kicsinyített képe.

Ezzel a sugárzás még mindig nem fejezte be munkáját. A néző számára láthatóvá újra az teszi, hogy a pozitív ismét egy központi fényforrás elé kerül, melynek sugara rajta, objektíven át kormányozva egy felületre vetül, mely jól visszaverve a sugarat most már az eleven fotografáló gépbe, az emberi szembe jut célját elérve. A vetítő gép objektívje kisugározza azt, amit a felvevő gép objektívje elnyelt.

Ugyanúgy sugárzik a hang azzal a különbséggel, hogy felvételénél előbb átalakítják elektromos fényrezgéssé, azután leadásánál vissza.

Azt hiszem, ezek után nem kell tovább bizonyítani, hogy a film fizikai

lényege: a mozgás és sugárzás. Azt sem, hogy a jelenség- és tünetvilág e végső oka a filmben talán a legfeltűnőbben domborodik ki.

Azonban mindez eddig egy technikai szakkönyv körébe vág, bármennyire kerülöm is a terminus technikusokat.

A film lélektanához nem a fizikai sugárzás vezet, – ha a közlés módja lényeges is, – hanem a pszichikai sugárzás. Mert ez is van.

Pszichikai sugárzás.

Láthatatlan sugár ez, mint az ultra-violet, a kozmikus sugár, de hatásában óriási erőt képvisel. Együtt halad a fizikai sugárral. A vásznonról a nézőre vetül. Útján semmit sem veszít erejéből, az objektív nem tudja megfordítani, a fizikai gátakat számba sem veszi, áthatol az anyagon és kvantitásának, kvalitásának megfelelő hatást gyakorol.

Az eszme ez. Ez a sugár az íróból indul ki és a rendezőnek, színésznek nevezett objektíveken át vetül a néző, a közönség felé. A rendező a gyűjtő- és gyűjtő fókusz: a felvevő objektív. A színész: a leadó, vetítő lencséje.

Ki tagadná, hogy ez a pszichikai sugárzás van. Az író mondanivalója, a rendező koncepciója, a mondanivaló megértetésének módja, a színész illúziót keltő szuggesztív játéka mind külön sugárzó hatás. Bizonyítja ezt, hogy külön-külön választva szoktunk megemlékezni róla. Tagadja-e a közönség, hogy kedvencei vannak? Hogy válik egy színész kedvencé? Úgy, hogy a legnagyobb sugárzó hatást a legtöbb emberre éppen ő tudja gyakorolni.

Igaz, hogy a közönség a fizikai mozgáson és sugárzáson át jut a hatás alá. Nem gondolkozik és nem veszi észre, hogy ezt tulajdonképpen az a szemmel nem látható pszichikai sugár okozta. Ezen még gondolkozni fogunk és tárgyalni fogjuk.

Elfogadjuk kiinduló pontul, hogy a pszichikai sugárzás három fő-tényezője: az író, a rendező és a színész. E három harmonikus együttműködésére szükség van a film megalkotásánál.

A film alkotójának azonban mégis a rendezőt kell tekintenünk. Az író mondanivalóját regényben, színdarabban is kifejezheti. Hogy a mondanivaló film legyen, tehát filmszerűen legyen előadva, azt a rendező munkálja meg. A színész is csak képességeit adja ahhoz, hogy a rendező filmszerűen használja fel. A rendező képzelő erejéből nő ki a film.

Nem hagyhatom ki e kérdésnél a filmdramaturgiát. Azonban a dolog természeténél fogva ez egy az íróval és rendezővel. Ha egy harmadik tényező, akkor egyé kell válnia a másik kettővel. Az író alkotó készsége adottság. A rendezőé is adottság, plusz a technikai ismeretek praktikus útján való tökéletesítése. Ha egy harmadik tényező ezekkel ellentétbe kerül és adottság nélkül átdolgozza az író munkáját, hogy az művét

készen látva csodálkozni kénytelen: mivé lett, – vagy technikai forgatókönyvet ír prakszis nélkül és a felvételnél a rendező csodálkozik, hogy: mi lesz ebből, hogy vegyem én ezt fel? – Akkor ez a tényező hasonlatossá lehet – ahogy mondják – a „cupringerhez”, aki kocsiszt küld oda, ahova szakácsnő kell. Van azonban egy negyedik tényező, akit a film lélektanában ismernünk kell: Ez a tőke a gyártó.

Ő a gazdasági szabályozója a filmnek. Kiinduló eszméje, hogy keresni, nyerni, a tőkét kamatoztatni akarja. Ezt sugározhatja tehát, – el kell ismerni – jogosan. De a film művészete már itt, tehát csirájában magában hordhatja a veszélyt. A három tényező harmónikus együttműködése sugártörést szenvedhet, ha hatalmas szóval kezelik, mert ennek kisugárzása is árad a filmből. A tőke célja üzlettel teheti, remegése ingadozóvá, bizonytalanná a sugarat. Itt Karinthy jellemzése nagyon helytálló: száz kilót száz ember könnyebben emel fel, mint egy, mert mindenkire csak egy kiló jut. De a szellemi munka értéke fordított viszonyban áll a benne résztvevők számával. A film lélektanához illő igazság. A filmet egy kézben a rendező tarthatja csak, mivel ő alkotja, ő veszi fel. A tőke tehát helyesen teszi, ha jól megválasztja rendezőjét, de azután bízzék benne és a gazdasági kérdések ügyes intézésével könnyítse meg a munkáját.

Az alapvető dolgok ismerete után rátérhetünk a mozgás és sugárzás módozataira fizikai és pszichikai értelemben a három tényezővel kapcsolatban: 1.) író, 2.) rendező, 3.) színész. (...)

A filmszínész.

Fokozatosan építkezve eljutottunk most már odáig, hogy a filmszínészről gondolkodhassunk.

E célból még előbb meg kell vizsgálnunk a színpad és a film között fennálló különbséget is. Tudjuk, hogy a film ismeretterjesztésre, tanításra, híradásra is használható. A különbséget tehát ott kell keresnünk, ahol a közlésre szánt tárgy azonos: dráma, színmű, vígjáték, akció.

A megértés szempontjából tárgyalnunk kell még a némának született és a hangossá lett film különbségét is.

Azt, hogy a film a művészet egyik új fajtáját jelenti, kétségtelenül a néma domborította ki jobban. Közlési módja a képekben való érzékeltetés volt. E végett saját egyéniségéhez fordult: a vizualitáshoz, a képszerűséghez. Ezekkel sokszor szimbolikus magasságokba emelkedett. – Azzal, hogy megjött a hangja a színpadhoz közeledett. A közeledést főképp eleinte, de sokszor még most is félreértik. Azt hiszik, a film jövője abból áll, hogyha teljesen gépi, pótszínpaddá teszik. Ez annál furcsább, mert valamikor a néma filmművészet egyénisége ellen tehát a képszerűségre

ellen elkövetett véteknek tartották még a feliratokat is, és harcoltak ellene. Most pedig dialógokkal tömik agyon.

Nézzük tehát előbb a néma filmet! Vonzó ereje miben rejlett? Fürge-ségében, pergő tempójában, mellyel a nehézkesen cammogó anyagi gá-takat, a tér és idő korlátait áttörte, utat nyitott a fantázia könnyed szár-nyalásának, összevissza száguldásának. Szabad mozgásával az eleven-élet hatását úgy mutatta meg, mintha a saját szemünkkel látnánk, részt vennénk a kalandban az az ott lennénk a helyszínen, ahova egyébként nem volt módunkban eljutni – talán egész életünkön át. A képszerűsé- gen, vizualitáson át felemelkedhetett az eszmei elvontságokig. Aminek érzékeltetése hosszabb időt igényelt volna, azt egy szimbólummal rövi- den tudtul adta. Hideg objektív szemével pedig a valóságához is köze- lebb tudott férközni –, nagyítással mindent közelebb tudott hozni az em- berhez. Mindezt eleven, élő zenével hangulatosította, festette alá.

Ebben rejlik a különbség a színpad és a némafilm között. Mert a színpad idő és tér egysége miatt valósággal állt. Régi, klasszikus szabályok merevsége kövesült rajta. A történet színei alig változtak, festett kulisszái a néző saját fáradozását kívánták meg illúzió-keltés dolgában. Az elő- adás rövidre korlátozott ideje megkövetelte, hogy a dialóg kivonatolt, sűrített legyen ugyan, de a való életben lefolyó természetesség-kívánal- mával szemben mégis nehézkesen fejtette ki célját, hiszen a látszatot – szó-szót követ – meg kellett őriznie. Távolságot iktatott a néző és a törté- net személyesítői közé. Ennek kódéval kissé segítette ugyan az illúziót, de a színezt felemelt hangra kényszerítette, hogy a távolságot átüsse – a karzatig. Ugyanez készítette fokozott arcjátékra és gesztusokra.

A színpad az írók kényszeríti szereplőit egy színen összehozni, hogy a történet kialakulhasson. Ez a kényszer sokszor érezhető. Míg a film kö- veti szereplőit mindenhová, ahol a történet maga hozza őket össze. A színek változatossága, érdekessége, természetessége, a filmet helyezi a színpad fölé. Ugyanez áll az akció tempóját illetően. A film arcjáték, gesz- tusok (:hanghordozás:) tekintetében is sokkal természetesebb, egysz- rűbb, finomabb nűánszokat követel. A kettő között a különbséget úgy lehetne jellemezni, hogy a színpad az izmok, a film az idegek játéka. Erre mutat a görögök álarca a lárva, mely a szerep karakterét nagyra torzított vonásokkal közölte a távol ülőkkel – és a lárvában elhelyezett trombitaszerű berendezés, mely hangjukat erősítette.

A már megjelenített színen azonban valamivel szabadabb a színpadi színész mozgása, akinek mindég rendelkezésére áll az egész látható színpad, míg a filmszínésznek tekintettel kell lennie az objektív befogó su- garaira, a keretre.

A színpad előnye, hogy szereplői mindég eleven kapcsolatot terem- hetnek a nézővel. Ugyanis az előadásra összegyűlt nézők együttvéve

„tömegpszichét” alkotnak, amely minden összefüggésnél más és más. Ki nem hallott még úgynevezett „skót” közönségről? A színészek szokták így nevezni azt a tömeg-pszichét, amely azzal az elhatározással ül be a nézőtérre, hogy ő most a saját pénzéért se mulatni, se meghatódni nem fog. Ember legyen a talpán, aki ebből a kritikai elszántságból kimozdítja. – Mindent „pléh” arccal fogad. Hasztalan a színész minden igyekezete. Ne nézzük most ezt a jelenséget! Más esetben a jó színész mindég megkeresi és megtalálja a mindenkori tömegpszichét és játékát ahhoz módosítva eléri a kívánt hatást. Ezenkívül hetekig tartó munkával, próbákkal csiszolhatja, megérlelheti játékát, sőt egymás után több előadáson ismételtelen kitapasztalva a hatást – megfelelően javíthatja.

A filmszínész ezt nem teheti. A hatást ő már csak akkor tapasztalja, mikor játéka többé nem javítható, megmásíthatatlan képekben leszögezve pereg előtte. Legfeljebb jövő szerepére vonhatja le a tanulságot. A hatások titkát tehát neki pontosabban kell tudnia, mint a színpadi színésznek. A mindenkori tömegpszichét sem keresheti meg a „gép”, mely az egyszer felvett játékot változatlanul vetíti - százszor is ugyanúgy. Többé nem javíthat. A produkció előállításának módjában is a gép az oka, hogy míg a színpad színészenek az akciót elejétől végig játszva ideje van szerepének hangulatába fokról-fokra jobban beleélnie magát, felépíteni azt, addig a filmszínésznek össze-vissza, nem egymásután, rövid megszakított akció részeket kell szintén rövid idő alatt, egyszerre jól és véglegesen megoldania. A színpadi színészt segítik társai és több illúziót keltő motívum, a filmszínészt zavarja a fényforrás, a technikai követelmény, ezer instrukció, amire tekintettel korlátozva adhatja át magát az illúzióknak.

A film e tekintetben hátrányban van a színpaddal szemben és – nehezebb munka.

A hatások titkában azonban ismét a film kerül előnybe. Igaz, hogy ez az előny inkább csak „volt”. A néma filmnél. Itt a tömegpszichének egy általános és ősi ösztönökön nyugvó tulajdonsága működött, a: „Panem et circenses!” – A közönség élni akar, – „játszani” szeret, tehát akar. Nézés alatt minden idegszálával részt vesz a játékban, ahogyan tud. Annál jobban vonzódik hozzá, minél nagyobb rész jut ki neki belőle. A legnagyobb rész, ha ő maga szerepelhet titokban, vagy nyíltan. Titokban beleéli magát, ő a kalandok hőse vagy hősnője, kiszínezi saját életének szürkeségét, sötéttségét, hiányait. Milyen nagy szó, ha ennek az elképzelésnek nyíltan hangot is adhat. Nos, a némafilm ezt a lehetőséget ép azzal adta, hogy ő nem adott hangot.

Emlékezzünk csak, hogy a némafilm nézőtere egy-egy hatásos, érzéseteljes feliratnál milyen hangos lett. Hogy olvasták – ki-ki a saját hangján,

a saját elképzelésének, érzésének egyéneként más-más színein hangsúlyozva: „szeretlek”, – „édes anyám” stb.

A hangos-film visszavette a nézőtől a hangot és a színész szájába adta. Veszített is népszerűségéből.

A dialóg nehézkessé tette a film szárnyalását, pergő tempóját időben és térben, viszont a párbeszéd természetes kifejlődésére még annyi időt sem ad, mint a színpad. A film előadása másfél-órás, a színpadé két-három órás időtartamú. E miatt akciószegénnyé válik a hangos-film. Az élet epizódjait adja a némafilm egész életet sőt korok életét felölelő története helyett. – Nyilvánvaló, hogy ez a „pótszínpad” stílus kátyúba vezet a filmet és a közönség érdeklődését inkább az eleven színpad felé tolja.

E lényeges jellegzetességek után – azt hiszem – rátérhetünk a filmszínész játékanak átgondolására, bár *alapul a színpadi színészeket kell vennünk*. Épp ezért *a film és színpadi színészetet a továbbiakban egy kalap alá vesszük*, hogy az ismétléseket lehetőleg elkerüljük.

A színpadi színjáték tehetség-zárának kulcsait ismerjük. Tudjuk, hogyan kell felnyitni és gyakorlatokkal képezni. Tudjuk, hogy kelléktárát mivel kell berendezni. Ezekből pedig tudnunk kell, hogy intelligenciánk, érzésünk, megfigyelésünk, tapasztalatunk gazdagságára van szükségünk, mert ez „sugárzik” *felfogásunkból* és ezzel tudunk *szuggesztív* módon *illúziót* kelteni. Azt az illúziót, hogy alakunk, alakításunk valóban él, természetes és igaz, amit el kell hinnie annak, aki látja.

Mivel a film közlés-módja hangos volta ellenére is elsősorban a kép, legelső követelménye tehát a képszerűség, a vizualitás. Látjuk, hogy gyakorlati szempontból is érvényesül ez a szabály: a filmszínésznél fontos, hogy külső megjelenésében is készen hozza szerepének követelményeit. Az ilyen keresik. A „maszk” ebben keveset segít. A színpad távolságán és kódén át kelthet ugyan illúziót, de a film azzal, hogy közelhozza nézőjéhez, ezt az illúziót széttepi, eloszlatja. Itt jelenik meg először a filmszerűség szabálya. Abból áll, hogy a szerep keresi a maga megfelelő alakítóját. Starnál lehet fordítva, hogy a színészre írják a megfelelő szerepet.

A filmszínész most megkapja szerepét: a forgató könyvet. Ebben a könyvben nemcsak a saját szerepét, hanem az egész film anyagát is benne találja, még pedig technikai és felvétel technikai leforgatásra készen felboncolva. Megismerheti az egész mű konstrukcióját, koncepcióját. Ez megkönnyíti azt a munkáját, hogy sorrendben az egyes felvételre nem egymásután kerülő jeleneteit jól átgondolja és kidolgozza. Minden egyes jelenetnél tudnia kell, hogy mi az előzmény és mi jön utána. A történet folyamatos felépítése szempontjából tehát tudnia kell, hogy egyes kiszakított jelenetének hangulatban, erőben, fokozásban, feszültségben mi-

lyen nívón kell mozognia, hogy kapcsolódjék a már előbb felvett, vagy később felveendő jelenet folyamatosságával. Pszichikai ugrás áll elő, ha ezek nem folynak természetesen egymásba, ami a hatás leromlását eredményezi. Mivel a színész nézőpontjából csak a saját szerepét tudja látni és nem az egész mű koncepcióját, erre a rendezőnek kell ügyelnie, mert ő a külső szem.

A filmszínész gondos előkészületéhez hozzátartozik az is, hogy a forgatókönyvből jelenet számait, amelyekben ő játszik, kiírja, csoportosítja. Minden jelenetnél írásban pontosan megjegyzi, hogy ahhoz mire van szüksége maszkban, ruhában, kellékekben stb.

A szerep szövegét betanulja annyira, míg azok a saját szavaivá válnak, illetve megalkotott alakjának szavaivá öbenne. Sűgóra nem támaszkodhat, a mikrofón azt is hallaná. Az a színész, aki a szerepét nem tanulja be így, nem nézi a filmet művészetnek, csak jó, alkalmi kenyérkeresetnek, mert művészetet másképp nem produkálhat. Ha a sok technikai zavaró momentum közben még szerepével is küzd, hogyan kelthet szuggesztíven illúziót, hogyan lehet játéka természetes és igaz? Helytelen engedmény a szöveget, – hogy a színész onnan leolvashassa, – négerre* felírni. Folyton oda van kötve, oda-oda pislog, gesztusai feléje irányulnak, ennek következtében hamisak – ugyanúgy a hangjai is. Ezek a hatást leromboló, „sugárzások”, amiről a közönség nem tudja, hogy mi az, csak megérzi.

Hogyan lehetnek így előre átgondolt, közvetlen, igaz, egyszerű, hatásos gesztusai?

Pedig a gesztusok átgondolásához filmszínésznek a következőket kell tudnia:

Felsorolásuknál tekintettel kell lennünk arra, hogy a szabályokat ne dogmatikus kaptafának vegyük, ne mereven, hanem rugalmasan kezeljük azzal a „készenléti állapottal”, amely minden alakításra rögtön reagálni tud.

Szabály pl. a mozgás oekonomiája: *A célt a legrövidebb idő alatt a legkevesebb mozgás-fáizással elérni. Ez sűriti a kifejezés erejét szuggesztívóvá és kelti a legnagyobb illúziót.*

A nyugodt, biztos, pasztikusán szép, egyszerű, stílusos mozgás alapja ez a szabály. „Ép testben ép lélek” ember jellemzője.

De hogyan alakítsak én ezzel a szabállyal egy ideges, kapkodó, türelmetlen embert? Nyugodtan, biztosan, pasztikusán mozogjak? – Kérdi az olvasó.

* Négernek hívják a fény szabályozására szolgáló feketére festett vászon kullisztát.

Nem. – Azonban itt a cél megváltozott. Az lett a cél, hogy egy ideges embert alakítsak, tehát „ezt kell” oekonomikusan elérnem, azaz a legrövidebb idő alatt és a legkevesebb mozgás fázissal, mert itt is meg kell találnom a kifejezés erejét, mely sűrítésből áll. Azonban meg van hozzá az alapkiindulás: a *plasztikus mozgás*. Azzal kell kifejezennem az ideges embert, amivel ettől eltérek. Nem vagyok nyugodt, nem vagyok biztos, nem oekonomikusak a mozdulataim, ezek célját nem tudom úgy elérni, mert kapkodnak. *Mindeme eltérés azonban oekonomikus erővel fejezi ki azt, hogy ideges vagyok.*

Igy kell a szabályt rugalmasan alkalmazni!

Most már részletezhetjük a kérdést színjáték, természetesség, filmszerűség, képszerűség, filmtechnika szempontjából. E célból adjunk jellegzetes neveket a különböző gesztusoknak! Ne felejtjük, hogy szabályaink úgynevezett „rendes” emberre vonatkoznak és ami ettől eltér, azzal karakterizálunk.

Térjünk vissza először a már egyszer említett „*modoros*” gesztusra. Mint neve is mutatja, valaki együgyuan gesztust gyakorol ismétli, míg a megszokottság modorra teszi. Nem lehet vitás, hogy ez a gesztus egyéni, tehát karakterizálásra való, de nem arra, hogy minden szerepet ezzel alakítsunk. Hogy állításunk feltűnő legyen, soroljunk fel néhány modorosságot: szájnyalogatás, hajsímogás, nyelvlökdösés, karlógatás, térdrázogatás, ujjakkal dobolás, folytonos vihogás, dadogás, selypítés stb... vakarózás, orr és fülpiszkálás stb. Hőst ezekkel nem alakíthatunk.

Ha minden alakításunk megtelik valamilyen sablonos modorossággal, előbb-utóbb unalmas és ízléstelen lesz. Különösen a filmnél, ahol az egyes jelenetekben felvett fotografált modorosság a szalagok összeállításánál halomra gyűlik. Ezt nem tekintve sem tarthat számot „művészi” jelzőre és elismerésre, mert a művészi változatos is, hiszen minden alakítást mással kell karakterizálni.

Pl. a selypítő modorosságát még a mikrofon sem tűri el, pedig gép. Ellensége az erős sziszegő hangnak és túlzott igyekezettel löki ki magából – élvezhetetlenül.

A „*modorosság*” *ismétlődő*, nem változatos gesztus. Művészi kifejezéseink intelligenciájára, változatosságára kell tehát törekednünk. Ezért nem jó az „*ismétlődő*” gesztus sem, mely a sok apró jelenetben filmmé növekedve szintén kirívó modorosságnak hat.

Az „*ismétlődő*” gesztus az, ha kezünk, fejünk, arcjátékunk fizikai útja ugyanúgy újra meg újra ismétli a már előbb megtett utat. Pl. magyarázat közben kifelé fordított tenyerünket folyton egyformán rázogatjuk hallgatónk felé, hogy elősegítsük annak megértését erőszakkal, amit nem tudunk szóval jól kifejezni. Nem intelligens gesztus.

Szóban ismétlődő gesztus pl. az „azt mondja” vagy „azt mondom”. Ilyen a „kérlek szépen”, „kérlek alássan”, „izé”, „hát” stb.

Ismétlődést jelent a „*párhuzamos*” gesztus. Két kezünk egyforma mozgatása. Pszichikai oka az, hogy a beszélő nem hiszi, hogy szava és egyik keze kifejezi, amit mond, megerősíti tehát a másikkal is. Vagyis természetes használata, akkor helyes, ha erős meggyőződés, vagy indulat veszi uralmába egész lelkünket. A meggyőződés, indulat és ösztönösség gesztusa. Ilyenkor lehet használni, egyébként nem intelligens mozdulat és önuralmunk hiányára vall.

A „*támaszkodó*” vagy támaszt kereső gesztusnak igen sok fajtája van. Pszichikai alapja a lélek bizonytalansága valamiben. A gyermek anyja szoknyájába kapaszkodik. A lélek a támaszt vagy saját testében, vagy máséban, vagy tárgyban keresi. Lehet tehát a gesztus kapaszkodó, tapogató, fogó, ragadó, hátráló, bújó, húzó, kapkodó, pótszavakra szoruló stb. Mindig a támaszt keresés színe szerint.

A kezdő árulója ez a gesztus. Pl. az a jelenség, amit +curukkolás gúnyneven ismernek, abból áll elő, hogy a kezdő bizonytalansága valóságos támadásnak érzi a ráfüggesztett, produkciót váró ezerszemű cézár tekintetét. Ez elülről, mint a szurony nekifeszül, háta mögött légiüres tér szívja - behátrál tehát, hátha mégis talál benne támaszt valahol. A tászító érzés is működik.

Támaszt keres a beszélő, az ismétlődő szavakban - vagy ha hallgatóját fogdossa, tapogatja, belekarol, vagy rádől. Támaszt keres a kéz a zsebredugásban, bot viselésben, zsebkendő tartásban, nyaklánc fogdosásban, a könyök csípőre szorításában, bútorba kapaszkodásban. Szembe nem nézés és szemlesütés is védekezően támaszkodó gesztus. Az ajak nyalogatása is az. A nyelv támasza az ajkakban. Figyeljük meg az írni tanuló gyermekeket! A gondolkodó fej alátámasztása is az. Filmen a színész könnyen felismerheti támaszkodó gesztusait arról, hogy minden jelenetében melyik az, amit leggyakrabban használ.

Támaszkodó gesztus a „*jelző*” gesztus is. A kezdő úgy érzi, hogy a közönséggel erőszakkal is meg kell értetnie valami belső folyamatot. Pl. Egyedül van a színen és valami problémán gondolkodik. Mikor a megoldást megtalálja, nagyot bólint fejével. Ezzel „jelzi”, hogy „meg van”. Holott ezt egy célratörő mozdulat a megoldás véghezvitele felé is kifejezi. Ez a természetes. Ha egyedül vagyok nincs szükségem önmagammal fejbólintással tudatni valamit. Ez a közönségnek szól.

Így válik igen sok gesztus „*jelző*” gesztussá, amiből kifejlődik: a pantomim. Ez volt kezdetben a némafilm játékstílusa, hiszen képekkel beszélt.

A kezdő azt, hogy „szeretlek” nem tudja másképp kifejezni, csak ha

szívére teszi a kezét, a gondolkozást pedig homlokára emelt ujjal mutatja, jelzi.

Ez tehát szintén *támaszkodó* gesztus.

A bizonytalanság mozdulata még a „*hanyagló, ernyedő*” gesztus is. Pszichéje: Ha nem tudjuk az érzés erejét és időtartamát annak természetes lefolyásáig megtartani. Pl. a nő az őt ostromló férfit felháborodással utasítja ki az ajtóra mutatva: Takarodjék! A nőben ez az erő addig feszül, míg a „takarodás” meg nem történik. De ha karja a kitessékelés után rögtön lehanyatlik, vagy csak az ujjhegye görbül le ernyedten, akkor a csábító nyugodtan a szobában maradhat. Folytathatja az ostromot, mert a kiutasítás nem valódi. Műfelháborodásról van szó, vagy ernyedő ellenállásról, amit elárul a lankadó gesztus. Ha a csábító mégis kitakarodik erre, lehet a darab folytatása az is, hogy a nő egyedül maradva azt mondja a férfirra: számár! De ha az akció azt mutatja tovább, hogy a nő valóban felháborodást érzett, mert megostromolhatatlan jellem, nos akkor művésznőnk rosszul játszott. Mi pedig az *ernyedő* gesztus esetével állunk szemben, melyből hiányzik a természetesség, a szuggesztivitás ereje.

„Takaró” gesztus az, ha az akció menetéből ép azt takarjuk, amit a közönségnek a megértés szempontjából látnia kell, vagy látni akar. Ez sokszor a rossz helyezkedésből áll elő. Pl. Háttal állunk a közönségnek, vagy partnerünk elé kerülünk őt takarva. De az is takarás, ha a hátamögé állunk, mikor az akció rajta folyik és ő kénytelen hozzánk hátrafordulni. Takarás a néző felé eső karunkkal gesztikulálni, mikor is saját arcjátékunkat fedjük el vele. Takarás az is, ha kezünkkel vagy zsebkendőnkkel fedjük el arcunkat éppen akkor, amikor kifejezésünk erejével a legnagyobb hatással tudnánk lenni a nézőre. Pl. Sírásnál, szenvedésnél stb. Általános szabály, hogy az akció menetét takarni nem szabad, csak az esetben, ha éppen erre van szükség, épp ezzel akarunk valamilyen meghatározott hatást elérni.

Rosszak a „javító” gesztusok. Ha valamit elhibáztam és újra kezdve a közönség előtt - javítok. Ezen zökkenés nélkül, símán kell keresztüljutnom, mintha semmisen történt volna. Ötlettel kell megoldanom, ha javítanom kell, mintha ez is hozzátartozna a természetes élethez, melyben szintén előfordulhat. A „*bizonytalan*” gesztus nem jó, – csak, ha éppen erre van szükség.

Rosszak a „*keresztvező*” és „*ellenkező oldalú gesztusok*”. „Amit jobb kézzel megtethetsz, ne halaszd a balra.” Ez vonatkozik a lábakra is.

Rosszak az „*illúziót rontó*” gesztusok. Ez abból ered, ha a színész nem él az adott szín miliójében. A díszlet is az. Pl. Ki-ki nézeget a közönséget fixírozva. Nyilvánvaló, hogy neki nem lévén meg az illúziója, nem su-

gározhatja a közönségnek sem. Filmnél *az objektívbe nézni nem szabad. Kinézés.*

Ugyanilyen illúzióhiány, ha a színész nem éli át miliőjében a tárgyak életét. Pl. Ablak van a színen, üveg nélkül. De az ablak élete épen az üveg minden tulajdonságával együtt. Ezt a színésznek élnie kell. Milyen komikus tehát, ha a színész kimutat az ablakon át és az üveget keresztülbökve kezefejevel túljut az ablak ráján, melynek fája eltakarja azt. Az ilyen kezdővel megtörténhetik, hogy könyvvel kezében leül az égő villanykörte mellé, kioltja, és a támadó sötétségben olvasni kezd.

A miliő, a tárgyak lelkének, életének, érzékeltetése a kiváló művészek finom és igaz nüánszaihoz tartozik.

Illúziót rontó, ha partnerünk helyett a közönségnek beszélünk és jól kipoentírozzuk mondásainkat a karzatnak. Ezután megelégedésünket fejezzük ki saját magunknak, hogy milyen hatásosak voltunk. Elégedett mosoly a sarlatán kókler személyiségének előbújása az alakítás mögül.

Illúziót rontó a szerep nem tudás – színpadon sugó lesés – filmen négerről olvasás. Végkövetkeztetésképp minden olyan eset, mikor az alakítás helyett az alakító személye jut tolakodóan kifejezésre. ●

(Folytatjuk)

A SAJÁTSÁG TERMÉSZETRAJZA, avagy a film – ahogyan ők látták

A FILM A JOBB SORSRA ÉRDEMES EMBERISÉG SZOLGÁLATÁBAN*

A film rendeltetése, hogy érzékelhető képekben fejezze ki szellemi és erkölcsi mondandónkat, kifejezze és másokhoz is eljuttassa. A film megnyújtja a pillanatot, meghosszabbítja a felvillanásnyit. Hol van már a laterna magica, gyermekek és egyszerű emberek felüdítő szórakozása. Már a moziban is láthatunk drámát és regényt. Cselekményt, amelyet okosan irányít és megvilágít a rendező, arcokat és lelkeket, amelyeket fürkészhetsz, elemezhetsz és felfedezhetsz az egészből a tovatűnő élet szintézisét alkotja meg. E művészet a szemünk előtt érett nagykorúvá, évről-évre, évszokról-évszakra. A fiatal alkotók érdeklődéssel fordulnak e gyors, közvetlen, sűrített nyelv felé. Nincs messze az az idő, amikor pontosan felmérhetjük már a szépség ezen új terepének gazdagságát. (...) ●
Jacques de Baroncelli

A FILM SZÜLETÉSE**

Csodálatos és mélységesen meghatározó órákat élünk át. A nagy világváltozásban művészet születik, fejlődik, egymás után fedi fel a maga sajátos törvényszerűségeit, halad, lassan és feltartóztathatatlanul a tökéletesség felé. Művészet, amely merész, hatalmas erejű és eredeti kifejeződése az új idők szellemének. Hosszú és nehéz utat kell megtennie a tökéletességig, amelyben oly kevesen hisznek még, mivel nem értették meg teljesen a csodálatos igazságot.

A film az első a mozgáson alapuló, a mozgást híven kifejező művészetek közül. Ugyanis, a közeli vagy távoli jövőben társa is akad majd. A mozgást kifejező művészetek lassan, de biztosan kiszorítják a statikus

* *Le cinéma au service d'une humanité meilleure.* Cahiers du Mois-Cinéma, Paris, 1925.

** *Naissance du cinéma.* Editions J. Powlozky, Paris, 1925.

művészeteket. Az állóképek tekintélye egyre csökken. A nyilvánvalót felesleges lenne tagadni. A mai kor embere a mozgásban fejezi ki lényegét. (...)

A mozgás szinte felfalja, magába olvasztja őket, és az emberek örömmel adják át magukat a mozgás élvezetének. A XX. század a gépek évszázada. Logikus tehát, hogy e század fedezte fel a mozgás művészetét. E század, amely a korábbiaktól eltérően, ötvözi az érzelmet és az értelmet. (...)

Az ember ősidők óta különös figyelmet szentelt a mozgásnak (...), mivel valamennyi alkotás vonzerejét bizonyos fokú mozgalmasság adja. Azok, amelyek minden mozgást nélkülöznek, csupán rövid időre keltik fel figyelmünket, míg a mozgás kifejezése egy életen át éberben tartja a figyelmet.

Kezdetben csak ipari terméket láttak a filmben. Holott a film művészet és az iparnak csak annyi köze van a filmhez, amennyi a nyomtatásnak az irodalomhoz. A film azonban még mindig keresi önmagát és sajnos elég gyakran a legrosszabb tanácsadók irányítják pályáján.

Ezek a színház elavult szabályrendszerének kalodájába zárták és ebből a kalodából még nem tudott tökéletesen kiszabadulni. Pedig hogyan is keverhetnénk össze a filmet és a színházat. A film nem hasonlít sem az irodalomra, sem a festészetre, sem a szobrászatra, sem az építészetre, sem a zenére. A film valamennyi egyszerre: hatalmas erőt kifejtő szintézise a korábbi művészeti ágaknak. Ezért hiszünk benne, hisszük, hogy csodás jövő vár rá. (...)

A film független művészet, sajátos szabályokkal és feladatunk éppen e szabályok felfedezése. A film jelentése lassacskán kibontakozik előttünk a ma még oly ritka, ügyes mesteremberek nem lankadó erőfeszítései révén. Nem tagadjuk, hogy a filmalkotók súlyos hibákat is elkövettek. A tévelygés elkerülhetetlen volt, hiszen a zenében sem a szimfóniával kezdődött minden. Évszázadok géniuszainak erőfeszítései kellettek ahhoz, hogy a zenéből művészet váljék. Miért kívánnánk azt, hogy a film esetében a művészetté válás másképpen történjék csupán azt, mert lehetőségei még korlátlanabbak, mint a zenéé.

Ráadásul, azok, akik segíthették volna tökéletesedését, az értelmiség, azok megvetették, sárba tiporták. (...)

Az értelmiségiek nem értették meg azt, hogy a kép nemcsak egymást követő rendjében, mozgásában vagy témájában lehet kifejező, de egyszerismind szép is, csupán el kell dönteni, melyek azok a plasztikus elemek, amelyek hozzájárulnak a szépség megteremtéséhez. Ennek megállapítása azonban nem egy nap műve, nem is képes rá akárki. (...) Hosszú időt kell eltölteni a moziban ehhez. (...)

Végül aztán felfedeztük, hogy egy-egy technikai újdonság hozzásegít

a kép kifejező erejének gazdagításához és hogy a film képes kifejezni a ma emberének vágyait, képes értelmezni korunk élményanyagát.

Az előítéletek azonban még nem tűntek el. A közönség még nem elég tájékozott és jelentős gazdasági érdekek is a film fejlődése útjában állnak. (...)

A közönség szemét fel kell nyitni, mert enélkül csupán a témát becsüli a filmben és továbbra is érzéketlen marad annak plasztikus szépsége és a kifejezésben mutatkozó eredetiség iránt. (...)

Fel kell használnunk a jelent, amennyiben ez lehetséges, hogy megte-remtsük a holnap filmjének esztétikáját, összefüggésbe hozzuk a tudós felfedezését a művész ötletével, kifejtjük a film törvényszerűségeit. A szellem megfelelő területet talál itt hatalma gyakorlásához. (...) Mindedig csupán Louis Delluc (*A film és társai*¹, *A fotogénia*²), Canudo és Jean Epstein írásai világították meg kissé az utat, rögzítették a filmalkotás alapszabályait. (...) ● *Léon Mousinac*

Jegyzetek

- 1 Cinéma et Cie
- 2 Photogénie

RITMUS*

A föld a rohanó autó kerekei alatt. Két ökölbe szorított kéz. Egy kiáltó száj. Az egymás után elmaradó fák.

Csak a gondolat képes felvenni a versenyt a képek e rohanó zuhata-gával. Nem sokáig. Legyőzöttként, átadja magát a látványnak. A film helyettünk is lát, ránk erőszakolja szemléletét, passzivitásunkat kihasz-nálva. A ritmus e pillanatban születik.

„Ritmusról” beszéltünk. Valamennyi filmben felfedezzük a ritmust. Úgy tűnik, a filmekben különös szerepet kap a ritmus. Pedig nincs ami olyan inkoherens volna, mint a filmek jelentős részének „belső mozgá-sa”. (...)

A vásznon az események sorozata térben és időben zajlik. A tér igen jelentős. Minden adott történésnek megvan a maga tartalma, viszonyla-gos ritmusa. Ne hamarkodjunk el a film-ritmuseg meghatározását! Nyissuk ki szemünket!

Valaha, mielőtt a vágóasztalon előttem elvonuló képsorokra vettem volna tekintetemet, úgy gondoltam, könnyű lesz a filmnek szabályos rit-

* *Rythme*. Megjelent a Les Cahiers du Mois filmről készített különszámában (Paris, 1925)

must adni. Három tényezőt különböztettem meg a film ritmusában, amelyek hozzájárulhatnak a film kádenciájának kialakításához. Ezek a következők: az egyes képek tartama; váltakozása (belső mozgás); az objektív által rögzített tárgyak mozgása (külső mozgás: a színész játéka, a környezetváltozást stb.)

E három tényező között nem könnyű meghatározni a kapcsolatot. A beállítások tartamának és váltakozásának ritmusát a film „külső mozgása” határozza meg. Mely metrikus törvények állhatnának ellent, hogy a néző ne billegjen ide-oda akörül a tengely körül, amelyek a vásznon képez? Vajon az objektívból a szubjektívbe váltó szüntelen átmenet, amelynek segítségével a csodákat átéljük, lenne-e ez a tényező? A néző, aki a vásznon egy távolba zajló autóverseny szemtanúja, hirtelen a kerekek alá kerül, aggodalommal szemléli a sebességmutatót, kezében érzi a volánt. Egy csapásra közreműködővé válik és a kanyarban az utat szegélyező fák az ő arcába csapnak szinte.

Agnoszticizmus. Nemzedékünk vajon választ tud-e adni majd egy nap a film által és a filmről felvetett kérdésekre? Nem tudom. Hasonló magatartás akár megbocsáthatatlannak is tűnhet, hisz a művésztől megköveteljük, hogy ismerje művészetét. Követeljük meg a film számára azt a jogot, hogy ígérete alapján ítéltessék meg!

A magam részéről könnyen elismerem, hogy ma a film világában nincs se szabály, se logika. E művészet csodás barbarizmusa lenyűgöz. (...) ●
René Clair

KÉP-ÁTÜLTETÉS*

A film kinőtt a gyermekkorból. Alakul, próbálkozik, különböző kísérletekben keresi önmagát, téved, de már látni, milyen gazdag lehetőségekkel rendelkezik, milyen nagyszerű hódításokra képes. Így ideiglenesen megbocsáthatjuk neki, hogy nem mindig teljesen önmaga. Miután azonban a festménytől megköveteljük, hogy mindenekelőtt festészeti, az irodalomtól, hogy irodalmi, a színháztól, hogy színházi eszközökkel éljen, hamarosan teljes joggal követelhetjük a filmtől, hogy mindenekeelőtt önmaga legyen. Egy művészet sajátos jellege, személyisége eszközök, eljárások és lehetőségek sajátos halmazából illetve igénybevételeiből alakul ki és ezek a művészeti ág sajátjai, abszolút és kezdettől birtokában lévő tulajdonosai.

* *Transposition visuelle. Les Cahiers du Mois-Cinéma. Paris, 1925.*

A vizuális technika és művészet jelenlegi helyzetében a film még nem képes véglegesen elkerülni azokat a csapdákat, melyeket a művészet általában és az irodalom különösen, nap-nap után állít.

Manapság két fajta forgatókönyv létezik. Az egyikbe a film számára írottak, a másikba a regények vagy színdarabok átírása után keletkeztet-tek sorolhatók. Jövőben a nevükre érdemes filmalkotók valószínűleg az előbbieket részesítik majd előnyben az utóbbiak rovására. Jelen pillanatban ez a kifejezetten a vizualitás inspiráló tényezőjére alapozott tendencia két okból kifolyólag majdhogynem teljességgel lehetetlen. Jelen pillanatban óriási túltermelésnek vagyunk tanúi irodalmi téren, amikor is a rossz könyvek száma eléri a rossz filmekét. A jól reklámozott irodalmi mű manapság könnyen elér 150 vagy 200 ezer példányt. A belőle készült film számára ez jó reklámul szolgál. A gyártóknak bebeszítették (és azok hagyták magukat meggyőzni), hogy egy híressé vált könyv nyomán forgatott film sokkal több nézőt vonz mint egy olyan, amelyet eredeti forgatókönyvből készítettek és amelynek szerzője ismeretlenként hal majd meg, akármilyen szeniális alkotóról legyen is szó. (...)

A másik, igen jelentős ok, hogy Louis Delluc halála óta nincs úgyszólván forgatókönyvírónk. (...)

Azokból a színdarab- vagy regényírókból, akik eredeti és jó minőségű művekkel láthatnánk el a rendezőket, hiányzik a film-érzék, nincsenek tisztában a korlátlan lehetőségekkel, nem tanulmányozták a filmkészítési technikáját. Szellemi képzésben kellene részesíteni őket, megtanítani arra, hogy képekben gondolkodjanak. Erre azonban nem hajlandók, egyrészt koruk, másrészt kialakult szemléletük akadályozza őket benne. (...)

Jelen pillanatban tehát sokkal célszerűbbnek látszik regényt vagy színdarabot filmre átültetni, ha azok tökéletesen kifejezhetők látványban.

Vajon értik-e ma az emberek e szavak jelentőségét: *látványban* kifejezni? E szó a filmre alkalmazás kulcsa.

Az írás kifejezési eszköz. A film is az, de az előbbtől lényegében eltérő.

Miként a fordítás, a képekben történő kifejezés megváltoztatja az eredeti művet.

A változtatás mértéke függ a filmkészítő rátermettségétől, találékonyaságától, virtuozitásától. At kell gondolnia a művet, más eszközökkel kifejezni, ha szükséges, teljesen újra alkotni. Gyakorta ebből adódik, hogy a hangsúly áthelyeződik. A túlságosan bőbeszédű részeket sűríteni kell és csupán néhány kép utalásával kifejezni. Ezzel ellentétben, lesznek olyan oldalak, sorok vagy szavak, amelyek hosszabb képsorokat igényelnek.

Néha teljesen át kell dolgozni a témát. Így olyan képsorok is beleke-

rülnek a filmben, amelyek látszólag attól igen távoliak, de gondolatban azt hordozzák, amit az író elképzelt, szavakban kifejezni vágyott.

A környezet leírása, a szereplő jellemzése, lelkivilágának bemutatása, egy beszélgetés mondatai, egy meghatározó jelenet szöveg váltása mind képekkel kifejezhető kell, hogy legyen, csendben, fényben. A film sajátos törvényei, mozgékonyasága, amellyel hol egyik, hol másik helyszínt, hol egyik, hol másik pillanatot villantja fel, felhatalmazza a filmkészítőt, hogy ha a szükség úgy kívánja, változtasson a cselekmény menetén.

Minden eszközt igénybe vehet, hogy minél tökéletesebben fejezze ki magát képekben.

Az irodalmi alkotást filmre vivő rendező célja, hogy filmet csináljon. Minden más tényezőt figyelmen kívül hagyhat. Ha nem ezt teszi, gyengeségéről tesz tanúbizonyságot.

Franciaországban – helytelenül – csak a film alapjául szolgáló művet tisztelik, míg az amerikaiak a készülődő alkotást. Szemükre hányják, hogy eltorzították *A Notre-Dame-i toronyőr-t*¹, holott valójában átalakították, képekké formálták. (...)

Filmre alkalmazói csak olyan szabályok tiszteletben tartására kényszerítették a halott Victor Hugo-t, amelyeket élőként minden ellenkezés nélkül elfogadott volna. (...)

Gyakran hallani azt a véleményt, hogy bizonyos művek kifejezhetőek képekben, filmre alkalmazhatók, míg mások nem. E magyarázat felszínes és a tehetetlenséget kendőzi csupán. Ugyanis valamennyi irodalmi vagy zenemű kifejezhető képekben. Mindössze filmre alkalmazóink alkalmazási szempontjai nem mindig éppen a legalkalmasabbak. (...) ● *Jacques Feyder*

Jegyzet

- 1 Notre-Dame de Paris

A KÉP PSZICHOLÓGIAI ÉRTÉKE*

A kép a film anyaga, egyesek szerint célja. Számunkra igen érdekes feladatnak látszik meghatározni, milyen pszichológiai folyamatok révén vált ki belőlünk érzelmeket, avagy milyen érzelmekre hat. Mindezekelőtt egy lényegi megkülönböztetést kell tennünk. A kép lehet egész egyszerűen a látás útján történő érzékelés eredménye, azaz reagálásunk

* *La valeur psychologique de l'image*. Megjelent a *L'Art cinématographique* című kötetben (Librairie Félix Alcan, Paris, 1926:75–103)

a külvilágból fény alakjában felénk érkező tényezőkre. Képnek nevezük azonban azt a szubjektív megjelenítést, amelyet a külvilágról önmagunkban kialakítunk bizonyos dolgokról anélkül, hogy azokat érzékszervileg felfognánk, mivel valamennyien rendelkezünk képalkotó képességgel, amelyet képzeletnek nevezünk. (...) Valójában viszont csak azok a képek hatnak érzelmeinkre, amelyeket érzékelünk, vagy amelyeket mesterségesen újra alkottak. Épp ezért, az ember megismerésére legjobbnak látszó eszköz képeket mutatni neki és a film e tekintetben semmi mással össze nem hasonlítható lehetőségekkel rendelkezik.

Pillanatnyilag hangsúlyozzuk ismételten a kép fogalom kettős aspektusát: a kép egyfelől tehát *objektív*¹, másfelől *szubjektív*², attól függően, hogy észleljük-e vagy képzeletünkben magunk teremtjük meg. Ez esetben két, egymástól lényegesen eltérő, eredetében és jellegében egymástól különböző pszichológiai jelenségről van szó, bár mindkettő egyformán hat érzelmeinkre, mindkettő érzelmeket vált ki bennünk, és amelyek eredményét elménk - mint a hallucinációk esetében - nem mindig tudja egymástól megkülönböztetni. Egyenként a nyelv is egyazon fogalommal jelöli mindkét jelenséget. A film nem ún. első fokú kép, mivel egy képnek a képe. Mindkét képtípust képes azonban megéleveníteni. A külvilágot elének állítja, úgy ahogy azt szemünkkel érzékeljük, de épp így képes megjeleníteni képzeletünk irreális produktumait is. (...)

Valamennyien elképzeléseinknek, vágyainknak megfelelően érzékeljük a valóságot, illetve azt érzékeljük belőle, ami ezeknek megfelel. A képek e kiválasztódása, válogatása tudatalattink tevékenységének eredménye. (...)

Jean Epstein *Hűséges szív*³ című filmjében van egy jelenet, amelyben egy nő nem tud dönteni, melyik férfit válassza: azt, akit szeret, vagy azt, akinek engedelmeskedni kénytelen. Egy vursliban látjuk, ahol mindenki szórakozik, egy fajta körhintán ülve látjuk viszont, amint annak forgása közben a külvilág tárgyai elsuhanak előtte, szédületbe kergetik. A film úgy ábrázolja e dolgokat, ahogy az asszony látja és mi rajta keresztül lelkivilágába pillanthatunk. Az ezernyi előtte feltáruló jelenés közül egy ragadja meg a figyelmét, egy szoborcsoporté, amelyben egy nő időről-időre megüt egy kis csengőt. A nő mindkét oldalán egy-egy férfi áll és mindketten a nőt kérdezik. Nem tudom, vajon Epstein azzal a szándékkal választotta-e és állította előtérbe ezt a részletet, hogy segítségével jelképes tartalmat fejezzen ki, de mint pszichoanalitikus állíthatom, hogy ez a szoborcsoport befolyásolta a hősnő tudatalattiját. Valószínűtlennek látszik ugyanis, hogy abban a konfliktushelyzetben, amelyben volt, tudatosan is realizálta volna a hasonlóságot a maga és a szoborcsoportban látott asszony helyzete között; hogy az

is, mint ő, két férfi között hányódott; hogy a csengő az esküvői szertartásra történő utalás lehet. E kép mégis megragadta figyelmét, mert tökéletesen megfelelt lelkiállapotának. A film vetítésekor, a nézők nagy része valószínűleg nem elemzi, mint ahogy mi tettük, e kép szimbolikus jelentését. Kétségtelen azonban, hogy az enélkül is hat rájuk. Epstein filmje egyébként telve van jelképes értékű képekkel. A vásári jelenetben látni egy süteményből formált malacot, amely a férfi érzelmeinek alacsonyrendűségét jelképezi; látjuk a kabaré falán, ahol az asszony sorsának fordulata bekövetkezik, a felírást, Örökké. (...)

Elfogadhatjuk tehát, hogy valamennyi képnek van egy fajta pszichológiai értéke, bizonyos érzelmi színezete, amelyet ösztönösen felfogunk valamennyien, de amelyet tudatosan csak nagyon kevesen veszünk észre. A képen látottakat tehát mindig átérezzük, jobb esetben meg is értjük. (...)

Az elmondottakból nyilvánvaló, milyen lehetőségek nyílnak a bemutatandó képek kiválogatásában és a képek keltette érzelmek kiváltásában a filmalkotók számára. Én azonban a jelképes képek egy másik fontos jellemzőjére szeretném felhívni a figyelmet. Ez a jellemző a képek több jelentésű volta. Mindezzel azt kívánom érzékeltetni, hogy ugyanaz a kép különféle lelkiállapotokat kifejezhet, többféle érzelmet kiválthat, nemcsak más és más egyénből, hanem egyazon alakiból és ez már sokkal érdekesebb jelenség. (...)

Végül, a jelkép-képek érzelmkiváltó ereje majdhogynem csodás erényre tesz szert azokban az esetekben, amikor telepátiкус erejű, amikor valami olyat fejez ki, amely tudatalattinkban rejtőzik, és amelyre mint intő jelre, érzékenyen reagálunk. A rendező ebből is hasznot húzhat. Például Gance *A kerék*⁴ című filmjében van egy jelenet, amelyben a hős halála után hatalmas felhő halad át a nap előtt és árnyékát azokra veti, akik alatt a hóban állnak. Elképzelhetjük, milyen hatást gyakorolt rájuk ez, anélkül, hogy tudnák, mi történt. Jacques Feyder *A kép*⁵ című filmjében egy meghatott, majdhogynem megrettent asszonyt látunk, aki beleborzong, amikor a hideg szél felszakítja ablakát. Az asszony nem tudja, hogy épp ebben a pillanatban leheli ki lelkét a hóban az a férfi, aki őt oly szenvedélyesen szerette. (...)

Ide tartozik még az álomjelenet Murnau *Az utolsó ember*⁶ című filmjéből, amely kellőképpen érzékelteti, mi mindenre képes a film. Az elbocsátott hotelportás, akinek az a bűne, hogy leejtett egy koffert, arról álmodik, hogy milyen csodás mutatványokat hajt végre ezzel a kofferral. Életének különböző részletei, elemei, mint pl. a hotelajtó, torzítva, különös, bizarr formában szüntelenül visszatérnek. Az álom így kiigazítja a valóságot, megvalósítja azt a vágyat, amelyet a kegyetlen valóság nem

enged megvalósulni és ugyanazt a tünetet mutatja, mint az álmok pszichoanalitikus kutatása. (...) ● *Allendy*

Jegyzetek

- 1 A szerző kiemelése
- 2 A szerző kiemelése
- 3 *Coeur fidèle*
- 4 *La roue*
- 5 *L'image*
- 6 *Dernier des hommes*

*NÉHÁNY SZÓ A FOTOGÉNIÁRÓL**

(...) Mi a fotogénia? Fotogéniának nevezem a dolgok, élőlények, a lélek azon aspektusát, amelynek erkölcsi minősége a film reprodukálása révén nő. Az az aspektus, amelyet nem tökéletesít a filmi reprodukálás, nem fotogenikus, kívül esik a filmművészet tartományán.

Valamennyi művészet a maga tiltott városának, sajátos, kifejezetten csak sajátja, önálló és specifikus birodalma építésén fáradozik és szembeesegül mindazzal, ami nem sajátosan maga. Talán meglepő, de az irodalomnak mindenekelőtt irodalminak kell lennie, a színháznak színházi, a festészetnek festészet és a filmnek film. (...)

A filmnek önmaga megvalósításán kell munkálkodnia. Azon, hogy ne legyen más mint film, azaz ne alkalmazzon csak fotogenikus elemeket. A fotogénia a film legtisztább kifejeződése.

Melyek hát a valóságnak azon aspektusai, melyek fotogenikusak, és amelyekre a filmnek korlátozódnia kell? Félek, hogy erre a jelentős kérdésre csak ideiglenes válasszal szolgálhatok. Ne feledjük, hogy szemben a színházzal, amelynek évezredek múltja van, a film alig 25 éves! Fiatal rejtély, melyről nem tudjuk, művészet-e, avagy kevesebb annál? Képirás, amely hasonlatos a hieroglifákhoz és amelynek nyitját még nem fedtük fel, sőt azt sem tudjuk kapcsán, mit nem tudunk? Avagy érzék-szervünk, látásunk meghosszabbítása, a szem telepátija? A dolgok logikájának kihívása, mivel hogy a film által közvetített mozgás sok kis állókép folyamatos elvonulásának eredménye egy fénycsóva előtt, amely a mozdulatlanságból kiindulva kelti a mozgás érzetét, mintegy igazolás-szerűen elei Zénon helytelennek nevezett állításának.

* *De quelques conditions de la photogénie.* Részlet a szerző *Le cinématographe vu de l'Etna* című művéből (Les Écrivains Réunis, Paris, 1926:7–12).

Tudjuk-e vajon, milyen les tíz év múlva a rádió? Minden bizonnyal ez lesz a nyolcadik művészet, amely épp oly ellensége lesz a zenének, mint amilyen ellensége ma a színháznak. Azt sem tudjuk jobban, milyen lesz tíz év múlva a film.

Ma már birtokában vagyunk a dolgok sajátos filmi látásmódjának, a fotogéniának. (...) Fogalmazzuk meg tehát pontosabban a fotogénikus aspektus meghatározását. Az előbb azt állítottam, hogy az az aspektus fotogénikus, amelynek erkölcsi értékét a filmi reprodukció növeli. Most hozzáteszem: csak a valóság, a dolgok, a lélek változását tükröző aspektusok erkölcsi értékét növelheti a filmi reprodukció, tehát csakis ezek fotogénikusak.

A mozgás, a változás csak a szó legáltalánosabb értelmében értendő. Elfogadott, hogy a mozgás a tér három kiterjedésében, dimenziójában valósul meg, realizálódik. Sosem értettem, miért tartották oly rejtélyesnek, zárták ki belőle a negyedik dimenziót, holott az létezik, nyilvánvaló és nem más mint az idő. A gondolat térben és időben fejlődik, alakul. Míg a tér három dimenziós, az időnek mindössze egyetlen tengelye van, amely a múltat a jövővel köti össze. Elképzeltető azonban egy olyan tér-idő rendszer, amelyben a múlt-jövő tengely a tér három dimenziójába ékelődik be és az a pont, amely a múlt és a jövő között helyezkedik el a térben, e tartam nélküli pillanat, e kiterjedés nélküli tér nem más mint a jelen. A fotogénikus változás, alakulás ennek a tér-időnek egyik kifejezője, változás térben és egyszerismind időben. Nyugodtan állíthatjuk tehát, hogy egy tárgy fotogénikus aspektusát a tér-időben bekövetkeztetett változásai eredményének tekinthetjük.

E megfogalmazás jelentős és nem csupán szellemi akrobatika. Filmek sokasága szolgál konkrét igazolásául. Elsőként az amerikai filmek, majd később Griffith, a film első korszakának óriása avatta immár klasszikussá azokat a megoldásokat, amelyek híven tükrözik térben és időben az események változását. Valamennyiünk élő mestere, Gance tudatosabban, világosabban fogalmaz, amikor megeleveníti előttünk, látomásokban tolmácsolja a síneken száguldó vonatok világát. Próbáljuk megérteni, hogy *A kerék* száguldó vonatkerekei miért korunk legklasszikusabb filmnyelvi megjelenési formái. Ugyanis azok a képek, amelyekben az egyidejű vagy legalábbis egyidejűsége törekvő tér-idő metszetek a legtökéletesebben töltik be feladatukat, játszák el szerepüket. (...)

A film nyelv és mint minden nyelv, animista, azaz az élet látszatát kölcsönzi a leírt tárgyakkal, életet lehel beléjük. Minél kevésbé kialakult egy nyelv, annál erőteljesebb ez az animista jellege. Nem szükséges bizonygatni, hogy a filmnyelv ma még mennyire kezdetleges mind kialakult formáiban, mind megoldásaiban. Ne csodálkozzunk tehát azon, hogy

képes életet lehelni holt tárgyakba, amelyeknek bemutatása, ábrázolása feladata! Gyakran hivatkoztak a film ezen majdnem-isteni képességére, amely legnyilvánvalóbban a nagyközéletben, a test egy-egy részletét felvillantó beállításokban nyilvánul meg. A fiókban rejtőző revolver, a földhöz csapott üvegpalack, a kitáguló szembogár, a film csodás képessége révén a dráma szereplőjévé válik. A dráma szereplője lévén, élettel telítődik.

Még azt is meg merném kockáztatni, hogy a film politeista, teogénikus. A közöny homályából drámai szereplővé emel ki tárgyakat, étellel tölti meg őket, bár ez az élet aligha hozhatók kapcsolatba az emberi étellel. Sokkal inkább hasonlatosak az amulettek, a fenyegető tárgyak, tabuk életéhez, ahogy bizonyos vallások vallanak ezekről. Azt hiszem, ha meg akarjuk érteni, miért parancsol tekintélyt, miért kelt félelmet vagy borzalmat egy állat, egy növény, egy kő, az érzelem-megnyilvánulás e három, szakrálisnak tekintett formája, nézzük meg rejtélyes, hangtalan, az ember számára szinte érzékelhetetlen létük nyilvánvaló, árulkodó dokumentumát a filmvászonon.

A film az élettelen tárgyaknak is biztosítja a halál előtti legnagyobb élményt: az életet. És ezt az életet legmagasabb megnyilvánulási formájában nyújtja: személyiséget kölcsönöz.

A személyiség értelmet jelent. A személyiség a dolgok, az emberek látható, áttetsző lelke, öröksége, felejtethetlenné vált múltja és mindig jelenlévő jövője. A film csak azért kelt életre, hogy egyben sajátos személyiséget is kölcsönözzön. Íme újabb, lényeges szempont a fotogénia fogalmának meghatározásához. Javasolom tehát, hogy csak azokat a változó aspektusokat vegyük figyelembe a dolgok és élőlények életében, amelyek személyesek, így tehát fotogénikusak, azaz a filmi reprodukció révén valami erkölcsi többletre tesznek szert.

A szem nagyközelije nem egyszerűen szem, hanem *egy* szem: mimetikus díszlet, amelyben hirtelen feltűnik a tekintet személyt selejtező kifejező ereje. Nagyon tetszett nekem nemrégiben az egyik filmlap pályázata. Az olvasóknak csupán a szemekből kellett megállapítaniuk, hogy kik azok, akiket az újság kiválasztott. A tekintet alapján kellett tehát azonosítani 40 embert. Furcsa, talán nem is tudatos, de igen érdekes kísérlet volt ez arra, hogy hozzászoktassák a nézőt ahhoz, hogy a szereplők jellemét tekintetükből olvassák ki, felismerjék.

A revolver nagyközelije személyiséggé avatja a fegyvert, amely egy csapásra a vágó vagy a lelkiismeretfurdalás, a kudarc vagy a várható öngyilkosság kifejezőjévé válik. (...) A vászon jellemekkel, emlékekkel, lélekkel ruházza fel.

Egyedül az objektív képes arra, hogy így meglepje és a maguk bensőségességében megmutassa a dolgokat. A jelleg fotogéniáját a

véletlen felfedezésnek köszönhetjük ugyan, de a tudatos szemlélet egyre újabb és újabb felfedezésekhez vezetheti az objektívet. Ez a feladata a ma rendezők² néven nevezett filmalkotóknak. Nem kétséges, hogy azon 40 vagy 400 rendező egyike által, akiket isten csapásként küldött a filmre, mint valaha büntetésként Egyiptomra a sáskákat, lefényképezett táj cseppet sem különbözik attól, amit egy hozzá hasonló másik film-szöcske produkálna. Ugyanez a táj azonban, ha az betétként egy Gance által rendezett³ filmben szerepel, semmiben sem hasonlít arra, ami egy Griffith vagy L'Herbier által rendezett filmben szerepelne. Így érthetjük meg, hogy mit jelentett a film történetében a személyiség, a lélek, a költészet megjelenése... ● *Jean Epstein*

Jegyzetek

- 1 A szerző kiemelése
- 2 A szerző kiemelése
- 3 A szerző kiemelése

*MI LESZ HOLNAP?**

A film fejlődése olyan gyorsiramú, hogy a legtöbb alkotás három év alatt előregszik és öt vagy tíz éven belül tökéletesen divatjamúlttá válik. A film, amely néhány évszázadnyi késésben van a többi művészethez viszonyítva, gyorsított ütemben fejlődik. Erre a megállapításra jutott az Ursulines filmszínház közönsége, amelynek háború előtti filmeket vetítették és ez közelebb bennünket is arra, hogy alkotásainkat szerénységgel bocsássuk a közönség elé. A mai filmek szelleme és technikája megöregszik. A film még tökéletlen, még mindig túl nagy hatást gyakorol rá a színház és az irodalom. Kifejezésformája nem állandósult, sajátos törvényszerűségeit még nem rögzítették.

Valamennyi filmműfaj módosul majd és e módosulás bizonyára nem lesz az utolsó. Változik majd a „tisztá” film, a dokumentum- és híradó-film, de főként a drámák és vígjátékok változnak majd.

A film dramaturgia még kisgyermekkorban van (a színház, amely több évszázados, viszont visszatért e gyermekkorba). Az elsődleges teendő az volna, hogy felállítsuk a film cselekményének architektúráját, amely a vígjátékot kivéve, még nem létezik. A film drámát ugyanis rossz irány-

* *Et demain? A Crapouillot* című folyóirat filmnek szentelt különszáma (Párizs, 1927. március.).

ba befolyásolta a színpadi és irodalmi művek adaptációja, a szavak káros befolyása. Hogy mit kéne e filmforma helyébe állítani, nem tudnám megmondani. Egy zseniális rendező, valamikor majd műveivel illusztrálja, mit értünk ez alatt.

Egy párhuzammal szeretném érzékeltetni, hogy mit várok a film-drámától. Tételezzük fel, hogy színház sosem létezett és hogy az emberek csak az elbeszélő formát ismerték! Tételezzük fel, hogy valaki hirtelen felfedezi a drámát, azaz kizárólag a szereplők szavain keresztül fejezik ki a cselekményt, amely egymást követő jelenetek láncolata és nem tekereg annyi kitéréssel, mint a regény! E felfedezés nem gyakorolna nagyobb hatást a nézőkre, mint a majdnem megszületendő filmdráma. Ez a filmdráma azonban nem születik meg egyik napról a másikra. A film a művészeti ipar terméke és nem beszélhetünk szerzőről kapcsán, ha valaki nem a filmre jellemző sajátos eszközökkel fejezi ki magát. (...)

A hangosfilm teljesen felforgatja majd a filmet, bár más jellegű, kevésbé forradalmi változások is várhatók.

Így pl. Abel Gance *Napoléon* című filmjét több vászonra vetítik, ami érdekes ötletnek látszik. Azt hiszem, jövője mégis kétséges, de elképzelhető, hogy változtatható méretű vásznak rendszere váltja majd fel egy napon a ma változatlan formában ismert mozivásznat.(...)

A felvétel technikáját is jelentős mértékben tökéletesíteni lehet. Lumière-ék óta a nyersanyag érzékenysége alig növekedett. Túl érzékenlen még, míg, ha javítanának rajta, nem lenne szükség a hagyományos megvilágításmódra, fényforrásokra, amelyekkel oly gyakran visszaélnék. A vörösre és sárgára érzékeny pánkromatikus nyersanyag, amely a színeket a szürke különböző árnyalataiban adja vissza, már komoly előrehaladást jelent. A rövid gyutávú objektívek olyan képet alkotnak, amely azonos a szem által érzékelttel. A felvevőgép nem lesz többé érzéketlen tanú, amelyet mint a színpadon a sűgőlyukat, a játéktér közepén rögzítenek, hanem változtatja majd helyét és kíváncsi szeme felfog és rögzít majd mindent, amely méltó arra (akkor, ha majd megszüntetik rezgését, amelyet a panorámamozgás vagy a kocsiszás idéz elő)...

Fel sem lehet sorolni, el nem lehet képzelni mindazokat a változásokat, amelyeket a filmtechnika fejlődése előidézik majd a filmművészetben. Ugyanis a filmművészet ma még csak „lehetőség”. Szerencsére. (...) ● *René Clair*

A KÉPEK KORSZAKA ELÉRKEZETT!*

Claude Bernard, midőn egyik óráját adta a Collège de France-ban, így szólt: „Meg vagyok győződve arról, hogy elérkezik majd a nap, midőn a fiziológus, a költő és a filozófus egy nyelvet beszél majd és valamennyien megértik egymást.”

Hiszem, hogy a jövőbe látott, megsejtette a még meg sem született új nyelvet.

Két fajta zene létezik: a hangok zenéje és a fény zenéje, melyet más-képpen filmnek neveznek. (...)

Van zaj és van zene. Van film és van filmművészet, mely előbb született, mint ez az új kifejezés. (...)

Nem győzöm elégszer ismételni: korunkban a szavak már nem fedik az igazságot. Az előítéletek, az erkölcs, a fiziológiai hibák megfosztották a szavakat valódi jelentésüktől. (...) Egyedül a tettek fejezik még ki lelki-állapotunkat. (...) A film, amely a tetteket örökíti meg, elvetve a szavakat, e tettek valóságát tárja az újsütetű pszichológusok elé és e képessége nem a legkisebb értékű aduja.

Hosszú ideig hallgatni kellett tehát, hogy elfelejtjük az elhasznált, elöregedett szavakat; hogy megtanuljuk érteni az új nyelvet. A filmművészet e megértés igényéből született, bár a valódi művészek még haboznak filmet készíteni, pedig a vászon várja őket. (...)

A látóhatáron már felrajzolódik a fény néhány Kolombusz Kristóffjának profilja. A fekete és a fehér csatája elkezdődik a világ filmművésznain. Az új művészet zsilipjei megnyílnak. Átözönlik rajtuk a képek áradata. Minden lehetséges vagy azzá válik. (...)

A film alkímisták művészetévé válik, akik képesek lesznek mindent átalakítani, amihez nyúlnak, ha tudunk a nyelvükön beszélni. A képek korszaka elérkezett!

A XVII. században nem haboztak szigorú szabályrendszert készíteni a drámaírók számára. A film jövőjének érdekében, ne féljünk hasonló, szigorú szabályrendszer, egy nemzetközi nyelvtan megalkotásától! A géniuszt a nehézségek sarkallják, alakítják. A film ahelyett, hogy csak leveleket hozna, így a jövőben gyümölcsöt is terem majd. Stílusa lesz és e stílust szabályok teremtik. Művészetünknek szigorú szabályra van szüksége, amely megkövetel, üldözi a könnyelműséget, a minden áron eredetiségre törekvőket, fittyet hány a virtuozitásnak és a könnyű kép-átültetéseknek. Racine tragédiáinak születését olyan szabály segítette elő, amely nem adott módot a menekülésre, a könnyű

* *Le temps de l'image est venu! L'art cinématographique II.* (Librairie Félix Alcan, Paris, 1927:83-102).

megoldásra. Ne a szem gyönyörűségét keressük, hanem a néző szívére próbálunk hatni! (...)

Cervantes – Don Quijote szájába adva a szavakat – ezzel a csodálatos mondattal fordul Sancho-hoz: „Látod, barátom, ilyen az élet! Azzal a különbséggel, hogy fele annyit sem ér mint az, mint amit a színházban látunk!” A művészet értékét mily csodálatos egyszerűséggel fejezik ki e szavak?! Miként a tűz visszaverődése, fénye, a hegy jégen tükröződő képe, az élet látványa mennyivel szebb a filmvásznon mint magában a valóságban! Abban a kivágásban, amelyben rápillantunk és amely az egyik képet elválasztja a másiktól, a tények elnyerik valódi értéküket. (...)

A film nem kér a fejlődésből. A film fejlett hősök tetteire kíváncsi. A film a tragédia hatodik felvonását és a lélekelemző regény végét követően írandó műre kíváncsi. Szereplőit a maguk egészében fogadja el, úgy, ahogy megpillantotta őket, úgy, ahogy cselekedeteik konfliktusából a magyarázat kibomlik. Jellemük fejlődésére pszichikai tényezők nincsenek hatással, hisz itt komoly veszély rejtőzik. Amikor az ember valamit néz, nincs ideje rágódni a dolgokon. A geszták már teljesen körvonalazott, lelkileg érett és jellemzett szereplőket állítanak elénk a cselekmény kezdetén és azonnal cselekedtetik őket. Tetteik jobban rávilágítanak lelkivilágunkra, mint tennék azt szavaik. Beszéljünk azonban másról!

A valóság nem elegendő. Fiatal lány sír, mert elvesztette azt, akit szeretett. Kétségbeesése, könnyei nekem műsem mondanak. A zene, a festészet, a költészet mesterkéltségekkel eszközeivel megpróbálom belecseppenteni e valóban szenvedő ember lelkébe a drámát, amelyet szeretném, ha átélne. Egy csepp művészetet, egy csepp zenét, rózsavizet, illatot, egy költeményt vagy egy festmény láttán születő érzelmet kívánok beléönteni, amelyek nem nagyolják el a valóságot, de amelyek művészi köntösbe burkolják mindazt, amire az élet képtelen. Így olyan filmigazsághoz juthatunk el, amely az emberi igazság felett áll. A művészet esztétikailag alakította át az igazságot művészi igazsággá.

Mi hiányzik még ahhoz, hogy a film gazdagabb legyen, mint amilyen ma? A szenvedés. Még fiatal, még nem siratott meg senkit. Kevés ember halálát okozta, kevesen haltak meg érte. A gényusz a fájdalom árnyékában dolgozik, mindaddig, amíg ez az árnyék fénné nem változik. A filmnek nem volt ilyen árnyéka és ezért nincsenek nagy művészei sem.

Sokan beszélnek róla, de kevesen látnak tisztán kapcsán. Vannak, akiknek túl jó a szimatuk és mégis elvétik a célt, mint az a vadászkutya, amely a nyulat hajszolva szerelmespárt talál a bokorban. Ezek az emberek is a film ellenségei után indulnak, mégis minden puska lövésükkel a filmet sebzik meg.

A mi szakmánkban gyakran hallani: „egyesítsük erőnket!”, de e szavak rendszerint visszhang nélkül maradnak. Ha az ember rájön, hogy milyen kevéssé barátja önmagának, többé már nem csodálkozik azon, miért van olyan egyedül a világban. (...)

A képet mindig az alkotó hozza létre és az magán viseli keze nyomát. Ha két ember *pontosan*¹ ugyanazt a képet alkotja meg, hatásuk mégsem lesz ugyanaz a nézőre, bár a kép minősége teljesen azonos. Mindkét képnek más és más ereje lesz, aszerint, kinek a fantáziája nyomán sarjadt. Ez az a titok, amelyet – úgy tűnik – még egyetlen kritikus sem fedezett fel. Ez az a „lelki tényező”, amely oly csodálatos a most születőben lévő filmművészetben. (...)

A film új érzékkel ruházza fel az embert: a szemével hall. „És ők látták a hangokat” – írja a Talmud. A néző érzékennyé válik a fény prozódijára, mint ahogy érzékennyé vált a vers prozódijára. Látja majd, miként beszélgetnek a madarak és a szél, miként lesz zenévé a vasúti sín, oly szép egy kerék, mint egy görög templom. (...)

A képek korszaka elérkezett!

Kezdetben vala a tévedés. Azt hittük, hogy csak a vakok nem látnak tisztán, holott a közönség jelentékeny hányada még mindig hályogot hord a szemén. Ennek elemzésébe azonban nem megyek bele, nehogy ráébreresszem olvasóimat e hiányosságokra vagy nehogy tévesen azt higgyék, hogy ők is e betegségben szenvednek. (...)

Nap mint nap kíváncsiak tömege tódul a műterembe, ahol *Napoléon*² című filmet forgatam. Mosolyogva, fecsegve lépnek be, mint a varietébe, de leggyakrabban gondterhelten és elgondolkozva távoznak, mint ha az isten megvilágosította volna elméjüket. Középről láthatták, hogyan készül a dráma, sokkal több fáradtsággal és szenvedéllyel, mint amennyit az élet reánk ró. Látták, miként lesz e szemekből színes üvegablak, amelyen felizzik a lélek és szikrát vet; miként lesz a közeli képből az érzelem orgonája; miként válhat, a hit segítségével, a műteremből a fény temploma. Igazat szólva, a képek korszaka elérkezett! (...)

Magyarázkodni? Kommentálni? Mindez mire jó? Néhányan felhőlvakon nyargalunk és ha harcolunk, ellenfelünk a valóság, amelyet arra akarunk kényszeríteni, hogy álommá váljék. (...)

Minek másolnánk a valóságot? „Akik nem hisznek lelkük halhatatlanságában, önmaguk felett mondanak ítéletet” – mondotta valaha Robespierre. Mindez érvényes azokra is, akik nem hisznek a filmben. Csak azt látják majd, amire képesek és mindig kétségbe vonják még ezt is.

A kerék³ megannyi nézője nem látott mást a filmben mint mozdonyokat és vasúti szerencsétlenséget. Nem látták a filmben a lelkek legalább olyan tragikus katasztrófáját. Ugyanez a közönség meghatottan rebegi egy életlen beállítás láttán: „milyen szép felvétel!” vagy „nem éles a kép”.

Holott az életlen képek gyakran könnyáztatta képek. A szem gyakran összekeveri azt ami mozog, azzal, ami remeg, azt ami mozog, azzal, ami vibrál.(...)

A fényugár örömet oszt, fájdalmat okoz szinte minden másodpercben. Új és új nemzedékek jönnek, de ez változatlan marad. Soha még művészet nem demonstrálta ilyen kiáltóan mindenhatóságát a tér és az idő felett.

Új művészet született, hajlékony, pontos, heves, nevető és hatalmas. Mindenütt jelen van, mindenre igényt tart, hamar születik, mint a toll nyomán a mondatok. Hatalmas, amelyet egészben senki sem lát. Ki a lábát, ki a kezét, ki a szemét látja és kórusban zengik: „szörnyeteg, hiányzik belőle a lélek!”.

Vakok! Nyíljon ki a szemetek! (...)

Harminc éve foglyunk a napfény és próbáljuk arra kényszeríteni, hogy az éjszakát személyesítse meg a vásznon.

A film csendben szemléli a művészetek többi ágát és mint félelmetes szfínx, azon töpreng, azoknak melyik, az élethez szükséges szervét falja majd fel.

Figyeljük a felvevőgép acélszemét, miként pásztáz végig egy meztelen nőt! Az objektív, felhasználva megannyi mágikus képességét, néhány pillanat alatt tökéletes és plasztikus képet ad, bár az igazi csoda még be sem következett. Aladdin akkor jelenik meg, amikor az objektív az agyba hatol és segítségével meglevenedik mindaz, amit a meztelen nő érez, gondol. (...)

A képek nyelve még nem tökéletes, szemünk még nem szokott hozzá a látványához. Nem tiszteljük még eléggé, amit a képek kifejeznek. A közönség jelentékeny hányada éretlen. Olyan filmekre vágjuk, amelyek csak átmenetet képezhetnek, és amelyek tőlünk nap mint nap lemondást követelnek, vágyaink mércéjének leszállítását. Néhány éve így írtam: „A költészet, láthatatlan karjaival, mint egy tündér keblére ölelheti a filmvásznat, meghódítani azonban nagyon nehezen fogja. A nagy és félelmet keltő probléma, hogyan rögzítsük képeinken; sikerül-e állandósítanunk jelenlétét, felfedezhető lesz-e, ha a többi művészeti ággal kötött titkos paktuma lehetetlenné teszi, hogy érzékelhető formájában jelen legyen?”. (...) ● *Abel Gance*

Jegyzetek

- 1 A szerző kiemelése
- 2 1927
- 3 *La roue*

A VALÓDI MOZGÓFÉNYKÉP*

(..) Ma a film nem egyéb, mint mozgó kép, amely az irodalom, a zene, a szobrászat, a festészet, az építészet, a tánc szolgálatában áll, azaz nem művészet. Holott, lényegében benne rejlik a lehetőség, hogy azzá váljon, mégpedig igen nagyra. Esztétikája ezért alakul állandóan és gyors iramban, próbál vergődve szabadulni az egymást követő téves ítéletektől, amelyekkel a filmet illeték, megkísérelni, hogy végre a maga nyelvét beszélje. (...)

Kezdetben csak a valóság mechanikus eszközökkel történt lefényképezése volt, a mozgás rögzítéséé. A „mozgás” fogalma nem idéz vissza más elménkbe, mint a mozgó dolgok és személyek banális látványát. Személyeket, akik fel és alá járkáltak, mozogtak, látszólag minden cél nélkül. Ezt a mozgást rögzítette a felvevőgép, holott a mozgást matematikai és filozófiai lényegében kellett volna megragadnia.

A kis vonat megérkezésének látványa már kielégített bennünket. Senki sem gondolt arra ebben a korszakban, hogy új kifejezésforma rejlik az eszközben, amellyel a szívhez és az észhez szólhatunk. Mindenki csak a valóság híven rögzített mását kereste benne.

Kevesen sejtették, hogy a Lumière fivérek felvevőgépe új, eredeti esztétikát teremtett. Ezt az esztétikát ki kellett volna bontani, meg kellett volna fogalmazni. Ehelyett megszelídítették, a múlt esztétikai rendszerei alá rendelték, nem akarván tudni, miben is áll valójában.

A mozgás mechanikus leképezése már nem volt elegendő, hogy vonzóvá tegye az eszközt, így, szereplők bevonásával, ki akarták egészíteni az ember érzelmi változásának bemutatásával. A film az ócska irodalom megjelenítési formájává vált. (...) A film – azok után, hogy kezdetben az átélt, valóságos látványt közvetítette – kitalált történeteket kezdett mesélni. (...)

Immár gondosan ügyeltek a cselekmény szerkesztésére, a színészi játékra. A szereplők első számú értékhordozóvá léptek elő, pedig a formák, vonalak változása és átalakulása több örömet okozott volna a nézőknek.

Tökéletesen szem elől tévesztették a „mozgás” fogalmának jelképes értelmezését és magát a mozgást történetecskék elbeszélésének szolgálatába állították, melyben a képek a témát illusztrálták csupán. (...)

E gyermekded jelenetsorokkal összehasonlítva, a kis vonat megérkezése az állomásra, a maga egyszerűségében mennyivel közelebb állott

* *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie intégrale. L'art cinématographique II.* Librairie Félix Alcan, Paris, 1927:29–50.

az igazi mozgóképhez, mint néhány évtizeddel későbbi utóda! (...) Akik először állították a filmet az elbeszélés, a rekonstrukció oly annyira hamis szolgálatába, súlyos hibát követtek el. (...) Múltak az évek. A kivitelezés, a rendezés tudománya és módszerei tökéletesedtek, a film a realizmussal elérte a drámai ábrázolás és az irodalom formái tökélyét.

A tények logikája, a pontos beállítások, a magatartásformák hitelesége a vizuális kifejezés armatúráját alkotta. A szerkesztés, a beállítások rendbeszedése olyan kifejezésformát teremtett, amely mindenkit meglepett és amelyet a mozgással asszimiláltak.

A jelenetek már nem követték összefüggéstelenül egymást oly módon, hogy csupán egy inzert állott közöttük. A pszichológia és a logika törvényszerűségei rendezték őket összefüggő egésszé. (...)

A film valóságnak akart látszani. Közben elfelejtették, hogy a híres vonat-jelenetben a vonzerő nem az emberek és mozdulataik pontos megfigyeléséből, hanem a száguldás-érzetből származott. Abból, hogy a nézők úgy érezték, feléjük rohan ez a vonat, le akarja gázolni őket. (...) A mozgófénykép realizmusa kizárja a kommentárt, igényli a pontosságot és oly népszerűsége tette szert, hogy úgy tűnt, csúcspontjára érkezett.

A mozgófénykép mint kifejezési forma, más irányba fejlődött azonban. A látvány gondolata és kifejezése a jelenségek felaprózásával új stílust teremtett a játékfilmekben.

A drámai mozgás kifejezéséhez ellentétes arckifejezéseket kellett egymást követően szembeállítani, hatékonyságukat más és más beállítással növelni, olyan beállítással, amely megfelelt és hangsúlyossá tette az érzelem jellegét. A beállítás-váltásból, a jelenetek szükségszerű felaprózásából, rendbeszedéséből született meg a ritmus, vált szükségsszerűvé a kádencia. (...)

Louis Delluc *Láz*¹ című filmje, amely a realista film talán legtökéletesebb darabja, e tekintetben a tökéletességet testesítette meg. Túl realizmusán, álomszerű volt. Az álom túllépett a dráma keretén és valami, képekkel „kifejezetlenül” utalt. E film kiindulópontját képezte annak az irányzatnak, amely csak sugallt. (...) Delluc filmje nem részesült olyan fogadtatásban, amelyet megérdemelt volna. (...)

Pedig a film fejlődésének tendenciája azt mutatta, hogy az alkotók menekülnek a pontosan körülírt tények bemutatásától és az utalást választják ábrázolási formául, az érzelmi tényezőre helyezik a hangsúlyt. (...)

A *Láz* ma már a film klasszikusának számít. Akik valaha kifütyülték, ma megcsodálják, hisz azóta sokat fejlődtek a látottakon. (...)

Ezt a fejlődési szakaszt egy újabb követte, amelyben a pszichológiai és impresszionista film játszotta a főszerepet. Mindenki gyermekdednek tartotta a szereplő ábrázolását, ha a rendező nem hatolt legbensőjébe,

nem tárta fel titkait, nem magyarázta tetteit megjelenített gondolataival és érzelmeivel. A cselekmény mozzanatait kiegészítették, mint következmények, a benyomások, az átértézt és kifejezett kötöttségek megjelenített képei. Két síkon szerkesztették ezeket a műveket. Egyik a másikat keresztelte néha, egymással harmonikus, ritmizált, jól elhatárolható részekből álló egységet alkotott.

Emlékszem, 1920-ban, *A nap halála*² című filmben egy tudós elkeseredettségét kellett kifejeznem, aki egy agyvérzés után ismét visszanyeri felfogóképességét. Ahelyett, hogy az arcára koncentráltam volna, megbénult karját, a tárgyakat, árnyékukat mutattam. Ezekkel a vizuális elemekkel próbáltam kifejezni szereplőm fizikai és lelki állapotát. A jelenetet azonban ki kellett vágnom a filmből, mivel félő volt, hogy a nézők nem viselik el, hogy a cselekményt ilyen, az érzelmekre apelláló kommentár késlelteti. Pedig már benne voltunk az impresszionizmus korszakában. (...)

Az impresszionizmus a környezetet, a tárgyakat úgy tekintette, mint a cselekmény részeseit. A fénynek, az árnyéknak, a virágnak meghatározott jelentése volt; egy helyzetet, egy lelkiállapotot tükrözött eleinte, később azonban már nemcsak szükségszerű kiegészítő, hanem önálló értékekkel rendelkező elemmé lépett elő. Az optika minden fortélyának igénybevételével megmozgatták a dolgokat, próbálták alakjukat átalakítani, hogy kifejezzék valakinek a lelkiállapotát. (...) Abel Gance *A kerék*³ című filmje fordulópontot jelentett e tekintetben.

A pszichológia, a színészi játék a művet meghatározó ritmus függvényévé vált. A szereplők elvesztették egyedül jelentős voltukat. Velük egyenrangú jelentőségűvé vált a beállítás hossza, két kép szembeállítása vagy egysége. Sínek, mozdonyok, kemencék, kerekék, a manométer, a füst, az alagutak egy dráma újdonsült szereplőivé nőttek fel az egymást követő, váltó mozgásformában, a rohanó vonalak között. (...)

Kétkeltekünk ugyanis abban, hogy a mozgófénykép elbeszélő művészet. Szerintem, a film többet kifejez, ha csak utal valamire, mintha fellebbezés nélkül, pontosan megnevez. A film a szem zenéje és a feldolgozott téma csupán ürügy, miként az a zeneszerző számára is. (...)

Képzeljük el több, mozgásban lévő formát, amelyeket a művész egy képben vagy különböző ritmusban fogna össze és egy képsorba helyezne. Ha ezt elképzeljük, megértjük, mit jelent az a fogalom „tökéletes mozgófénykép”. (...) Feszülő vonalak, melyek összeütköznek, egyesülnek, kismulnak és eltűnnek. Ez az, amit a formák mozgófényképének hívunk. (...)

Fehérek és feketék harca, melyben mindkettő a másik legyőzésére törekszik. Ezt nevezzük a fény mozgófényképének. (...)

Fosszuk meg a filmet minden személytelen elemétől, keressük valódi

lényegét a mozgásformák és vizuális ritmusok feltárásában! Ez az az új esztétika, amelyek a most virradó hajnal fényében megjelenik. (...)

„A tiszta film megteremtése hosszú és fáradtságos folyamat. Mind-
eddig félreismertük a hetedik művészet valódi értelmét. Átformáltuk,
lealacsonyítottuk. A közönség, amelyik hozzászózott kellemes és szó-
rakoztató formáihoz, most ebből alkot ítéletet róla önmagának.” Könnyű
lenne most azt mondani: „A pénz ereje akadályozza a mozgófénykép-
művészet fejlődését”. A pénz azonban csak az egyik tényező. A másik,
amely nem kevésbé fontos, a közönség ízlése és a szokás hatalma. A
közönség megszeretett egy filmformát, amely úgy tetszik neki, ami-
lyen. A valódi mozgófénykép-művészet azonban erősebb nálunk és
akár akarjuk, akár nem, a látvány erejével győzedelmeskedik majd.

● *Germaine Dulac*

Jegyzetek

- 1 *Fièvre*
- 2 *La mort du soleil*
- 3 *La roue*

*A FILM ESENDŐSÉGE**

(...) Nézzük, mivé vált a film az elmúlt néhány évtizedben! (...) Lássuk,
milyen kívánalmaknak és kötelezettségeknek kell eleget tennie a film
alkotójának! A film ötletének megszületésétől a bemutatóig hosszú az út
és ez alatt a rendező művészi szabadságát nem egyszer durván meg-
nyirbálják. Kövessük őt egyhangú kálvária járásában! Tudja meg a köz-
önség, amelyet gyakran becsap a lírai hangú reklám, miként készül a
film valójában; miként nyomja el, jelenlegi szervezeti formájában a szel-
lem alkotóerejét!

Vegyük mindenekeelőtt a pénzt! Nem lehet eleget hangsúlyozni, mi-
lyen meghatározó szerepet játszik egy filmalkotás létrejöttében. Van-
nak, akik megpróbálnak nem tudomást venni róla. Bevallom, irigylem
boldogságukat. Én, valahányszor valami fajta újítás bevezetésére gon-
dolkodok egy-egy filmemben, ez az újítás mindig számsorokkal kísé-
rel jelenik meg a szemeim előtt és készletet a leggyakrabban lemondásra, a
számomra legkedvesebb ötletek elejtésére. Vajon ez az állapot régóta

* Elhangzott *Le cinématographe contre l'esprit* címmel a Collège Libre des Sci-
ences sociales keretében tartott előadáson, 1927. február 19-én. Közli
Lapierre, Marcel, 1946:175-182.

tart-e? Valószínűleg azóta így van, mióta a film megszületett. A kritikusnak sosem szabadna elfelejtenie dicsérő vagy bíráló megjegyzései kibocsátásakor azt vizsgálni, milyen anyagi eszközökkel rendelkezett az alkotó. (A mi művészeti águnkban, aki filmjeinek nagyszerűségével hívja fel magára a figyelmet, gyakran nemcsak művészi, de pénzemberi értékeiért is dicsérendő. Sajnálatos, de még sajnálatosabb lenne tagadni ennek valóságát.)

Pénzt szerezni egy film elkészítéséhez annál könnyebb, minél érdektelebb, senkit sem sértő a témája. Ezek után azt hihetnők, hogy a rendező immáron szabad kezet kap és filmjében érvényre juttathatja egyéniségét. Ne legyünk ilyen mohók! A filmgyártásban a legfontosabb tényező a véletlen és hatalma szerénységre int bennünket. A leforgatott jelenet a színész tehetségétől, kedélyállapotától, az időjárástól, a reflektorok fényerejétől, az operatőr figyelmétől, a nyersanyag minőségétől függ. A leforgatott tekerceket ezek után átadja előhívásra és ha előhívás közben akár csak egy pillanatig is nem figyelnek oda, e hanyagság tönkretelheti több nap munkáját. Végül a film képminősége nagymértékben a pozitív kópia „lehúzójától” függ.

Tegyük fel – ez azonban sohasem történik meg –, hogy minden „klappol”, a rendező mindent tökéletesnek talál! Befejezi a filmet, nem szégyenli nevével fémjelezni. Olyan, amilyenek nem egy engedmény árán, de végülis elképzelte vagy legalábbis – mivel egy filmet sosem tekinthetünk végérvényesen befejezettnek, mindig van olyan jelenet, amelyet újra kezdhetnénk –, jobb híján, végérvényesnek tekint.

Ha elgondolkozik azon, amit csinált, vagy tetszik neki, és akkor örül, vagy nem. Műve mindenképpen mulékony és az elkövetkezendő évek mind távolabbra viszik alkotójától. A filmgyártó vágás- és módosítási igényeivel jelentkezik. A külföldi vásárlók, moziigazgatók azt hiszik, kedvükre módosíthatják a filmet, amelyet nekik eladtak vagy kölcsönöztek. Az alkotót, ha tiltakozni próbál, mint illetéktelen leszerelik. Ez ostoba kezdeményezések zöme a közönség nevében történik természetesen. Az állam cenzúrája kevésbé káros, mint a kicsinyke magáncenzúrák. És ez még nem minden. A halandó, a halott vagy eltorzított mű megjelenik a mozikban.

A viszonylagosság, melynek jegyében született, tovább hat reá, amikor a nézők elé kerül. A vetítés sebessége, a zenekari kíséret minduntalan módosít eredeti arculatán. Az alkotónak nem áll módjában, hogy ellenőrizze a filmszalag állapotát egy távoli városban, holott ez a felismerhetetlen szalag még mindig az ő kézjegyét viseli magán...

A pusztítást az idő végzi be. A film megöregszik. Technikája, szereplőinek öltözte és játéka, rendezésének stílusa mind magán viseli készítésének időpontját, Gondoljanak csak arra, micsoda pusztítást végzett

az idő azokban a filmekben, amelyeket még tíz esztendeje is imádtunk! Közülük a legszomorúbbak is mosolyra készítetnek. De a film anyagában is öregszik. A kópiákat elhasználják, tele lesznek karcolással, folttal. A negatív sem örökéletű: a zselatin elválik celluloid hordozójától. Az idő hamar legyőzi a mi múltékony művünket.

Ezek ellen a körülmények ellen mitsem tehetünk. A szellem keveset hagy magából ezekben az ipari termékekben és az a kevés is, ami bennük megnyilvánul, eltűnik magával a filmszalaggal. (...)

A filmalkotónak le kell tehát mondania arról a viszonylagos szabadságról is, amelyet más művészet élvez. Fel kell hagynia azzal az igénnyel, hogy tartósat, maradandót alkot. Nyugodjunk bele, hogy nem vagyunk egyebek, mint pusztulásra ítélt művek mesteremberei. Ha néha szomorúságot is érzünk, midőn látjuk, miként tűnnek el néhány évszakra belül e tökéletlen művek, ne feledjük, hogy filmjeink csak kísérletek. Feladatunk, hogy előkészítsük, megdolgozzuk azt az anyagot, melyet majd a jövő filmje felhasznál. Műveink nem számítanak. Az egyetlen, amiben hinnünk kell, a film fejlődése, amelyet azok segítenek elő, akik szeretik. Oly feladat ez, amelynek megvalósításában a világ valamennyi filmalkotója közreműködik és miközben filmjeink elpusztulnak, ez a mű sohasem pusztul el.

Feltehetően, mi sohasem élvezzük majd a film aranykorát. Mi kétségtelenül a vászon elveszett nemzedékének tagjai vagyunk. Az elsők, akik átlátták, de éppen hogy csak átlátták azt, mire jutnak majd utódaik. Már ma is, hála azok erőfeszítéseinek, akik a filmkészítésben nemcsak rutinszerű tevékenységet látnak, fejlődés figyelhető meg. E fejlődés azonban túl lassú ahhoz, hogy tisztán és világosan lássuk, a film megtisztul. Mintegy tíz esztendő óta legjobb darabjai mind világosabban elkülönülnek az irodalom vagy a színház termékeitől, amelyek megrontották ifjúságát. Akik világosan látják ezt a helyzetet, nálunk és másutt, tudják, hogy a filmet saját sikereivel szemben is meg kell védeni, pontosabban azokkal szemben, akik irányítják.

Az iparszerű gyártás maholnap tönkretelheti mindazt, amit elindított bennünk a képek világának felfedezése. Mindehhez nem kell más, mint egy újítás, amelyet könnyed, gátlástalan üzletemberek kihasználnak, különösen akkor, ha a rossz ízlésű közönség körében is kedvező fogadtatásra talál. Nem a színes filmre gondolok (bár fertőzése veszélyes lehet), hanem a hangosfilmre pl., amelytől mindenki fél, amely természetellenes teremtmény és amely a mozit a színház szegény rokonává züllesztheti le. (...) ● *René Clair*

A FILM EREDETISÉGE*

(...) Csodálatos film: még gyermek, még mit sem tud önmagáról! Gátlátalan nevelői, megalázó környezete ellenére telve van ígérettel. Évről-évre felvillant valamit önmagából. Micsoda életerő van ebben a művészetben, hogy dacolni tud ennyi ellenséggel, ennyi veszéllyel!

A film első, eredeti¹ erőfeszítései a technika birtokbavételére irányultak. Miként gazdagíthatná ez, a valóságosnál többet látó szem² látásunkat? Minden valódi alkotó egy-egy új eljárást fedez fel vagy egy régit eddig nem tapasztalt módon alkalmaz. Ezek közül való pl. a beállítás-váltás tárháza kimeríthetetlen. Épp így, a közeli beállítás³ is a lehető legkülönbözőbb módon használhatja az alkotó. Például ketten kártyáznak. Hirtelen az egyik játékos kezét látjuk, amint betölti a vásznat. Majd a másikat. Mindketten egy-egy lapot húztak. Az egyik kisujjának szinte észrevétlen rezdüléséből megérezzük, milyen lapot húzott. Egy-egy kis tárgy, például egy kulcs, egy revolver, egy gyűrű közeli beállítása, környezetéből kiemelése nem egy esetben olyan ékesszóló, beszédes, amelyhez hasonló megoldás nem létezik. De említhetnénk a kép *elsötétülését* és *kivilágosodását*⁶, amelyek az álomra utalnak, vagy az *áttünéseket*⁷, amelyek révén a szereplők *hallucinációinak*⁸ tanúi lehetünk. A *negatív kép*⁹ szokatlan, különös, szinte fantasztikus jelleget ad egy tájnak. Ma már nincs olyan, aki ne ismerné a *lassítást*¹⁰ és ellentétét a *gyorsítást*¹¹. Újabban gyakorta alkalmazzák az *életlenséget*¹², a kép torzítását, amelyet homorú illetve domború tükörrel érnek el, hogy kifejezzék az örült látomásait, vagy a részeg ember valóságészlelését. Végezetül említésre méltó eredményt produkál a dolgok feje tetejére állítása, a mozgás visszapergetése. Mindkét eljárás, a trükkök ezen újabb fajtái a legváratlanabb hatást eredményezik.

Lassan új filmi elbeszélismód¹³ alakul ki, amely már ma is kétségtelen gazdagsággal bír. Hová vezet vajon a fejlődés útja? Hasznosíthatja mindezt a dokumentumfilm, az orvosi, a szociológiai, az ipari egyaránt. Ma már klasszikus eredményeinek egyike-másika valóságos kis csodaszámba megy: a mag *néhány pillanat alatt*¹⁴ kikel, a növény mint a gyorsvonat, oly sebességgel nyúlik meg; a bimbó kipattan, majd gyümölcsöt ad és a gyümölcsből kipereg a mag. A folyamat lezárul. Ez oly szép mint Edgar Poe meséje, vagy Hoffmann elbeszélése. (...)

* Részlet a *Signification du cinéma* címmel megjelent tanulmányból. *L'art cinématographique II*. Librairie Félix Alcan, 1927:1-28.

A beállítások váltása, a közeli, az elsötétülés és kivilágosodás, az át-tűnés, a lassítás és gyorsítás, a trükk és a torzítás megannyi ismeretlen látványt kínál. A látvány a filmművészet alapanyaga. Ahhoz, hogy a látványból eredeti művészet szülessék, meg kell sokszorozódnia, egységgé szerveződnie, melyeket azután ritmusra összeköt az alkotó, felidézve a nagy emberi érzelmeket. (...) A film attól függően művészet, hogy sikerül-e olyan képeket előállítania, melyre sem a színház, sem a varieté, sem a festészet nem képes. A képek folyamatosan elvonulnak szemünk előtt, általános, elvont jelentésre tesznek szert. (...)

René Clair *A Moulin Rouge kísértete*¹⁵ című filmjében az egyik szereplőt hamarosan megoperálják. A rendező a filmre jellemző eszközökkel fejezi ki a félelemérzetet. Ahelyett, hogy a színész aggodalomtól görcsbe ránduló arcát látnánk, agyának működését, gondolatainak képekre lefordított változatát láttatja velünk a rendező: az óra a műtéti beavatkozás elérkeztét jelzi. Felvillan a sebész és szikéjének képe, a műtőasztal, amely forog, forog, forog. (...) E példa is jól illusztrálja, milyen alkalmas a filmművészet a lélek rezdüléseinek kifejezésére. Ahol a beszéd már nem fejez ki semmit, átveszi szerepét a mozdulat, a cselekvés. (...)

A film valódi jelentőségét az álomvilág kifejezésében találja meg. Azt hinné az ember, hogy diadalt arathat a valóság minél hívebb tolmácsolásával, az ember lelkiéletének bemutatásával. Tévedés, amely majdnem a film létét veszélyeztette. A német film meglepő sikerét egyes egyedül annak köszönheti, hogy a lázalomra, a rendkívüli, az összefüggéstelenre épít. (...) A legjobb film, bármely országból érkeznek is, az, amelyik a fantasztikum világába enged bepillantást. (...)

A mai film önmagát keresi. Talán elérkezik a nap, amikor a filmnek már nem lesz szüksége szereplőkre, sikerül végre végleg elejtenie a cselekményt. Az új film a rendező személyiségének közvetlen kifejeződési formája lesz, kiindulópontja nem egy ötlet, hanem egy érzelem. (...) ●

Léon-Pierre Quint

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 1 A szerző kiemelése
- 2 Az eredetiben „l’oeil surréel”
- 3 A szerző kiemelése
- 4 A szerző kiemelése
- 5 A szerző kiemelése
- 6 A szerző kiemelése
- 7 A szerző kiemelése

- 8 A szerző kiemelése
- 9 A szerző kiemelése
- 10 A szerző kiemelése
- 11 A szerző kiemelése
- 12 A szerző kiemelése
- 13 Az eredetiben *une technique cinégraphique*
- 14 A szerző kiemelése
- 15 *Le fantôme du Moulin Rouge*

Válogatta, fordította és jegyzetekkel ellátta:
Szilágyi Gábor

A társadalmi tudat képei*

Józsa Péter filmelméleti munkássága

FILMSZEMIOTIKAI VÁZLATOK

A bevezetőben vázolt gondolatmenet alapján világossá vált, hogy Józsa Péter a szemiotikát eszköznek tekintette a különböző kódok, kódrétegek megfejtéséhez. Ugyanígy gondolkodott a filmszemiotikáról is: az a film mint műalkotás sajátos, Metz szavaival élve filmi kódjainak és működési rendszerének feltárásához *eszköz*.⁶⁷

Filmes írásai három nagy csoportba sorolhatók: 1. elméleti igényű tanulmányok, vázlatok; 2. konkrét filmelemzések; 3. filmszociológiai felmérések. Ha szigorúan szemügyre vesszük az első csoportba sorolt írásokat, szembetűnő, hogy ezekből két tanulmány rögzít határozott gondolatmenetet a film néhány részproblémájával kapcsolatban (*A film: tükrözés és kommunikáció; A film mint beszéd, diskurzus, nyelvezet és nyelv*), a többi *A magyar film formanyelve és közleménye 1965–1975* című kutatáshoz készült hipotézisek megfogalmazása (Jel-elméleti problémák, összefüggésben a filmi térszerkezet és mozgás problémájával és a *Hideg napok* két szegmentumának leírása ebből a szempontból), valamint a kutatási anyagokhoz fűzött megjegyzések. (Ember Mariann és Buglya Sándor anyagához⁶⁸; Néhány megjegyzés a kutatás elméleti előfeltevéseihez). Ebből a rövid felsorolásból is látható, hogy nincs határozott elméleti rendszerrel dolgunk. Azt pedig végképp nem lehet feltételezni, egyrészt a szövegismeret, másrészt a szövegek jellege és töredékessége miatt, hogy ezekből a probléma megfogalmazásokból körvonalazha-

* Részlet egy tanulmányból, amely a Magyar Mozgóképek Alapítvány támogatásával készült

tó lenne bármiféle összefüggő elméleti elgondolás. Ezek a szövegek, illetve szövegrészek a problémafelvetés szintjén mozognak (ez még arról a két tanulmányról is megállapítható, amelyekben határozott gondolati keretbe ágyazza a szerző a filmről vallott elképzeléseit⁶⁹). Sokkal inkább az elméleti tájékozódás lehetséges irányait jelölik, mint határozott elképzeléseket a film szemiotikai és jelentésalkotó lehetőségeiről. Mindezek ellenére ezek a rövid megfogalmazások, tézisek olyan elméleti problémákat és kérdéseket vetnek fel, melyek akkor és azóta is a filmtudományok érdeklődésének középpontjában állnak. Elemzésemben és a feldolgozásban éppen ezért nem a szövegek megszületésének kronológiáját követem, hanem a szövegből feltáruló problémákra koncentrálok. Nyilvánvaló, hogy a kutatási anyagokhoz fűzött észrevételek olvasásakor hasznos lenne a kutatásban résztvevők írásainak ismerete. Ezek teljes ismertetésére nem térhetek ki és nem is érdemes, mert e nélkül is világos a Józsa által vizsgált kérdéskör, mely általában mindig túlmutat a vitatott kutatási anyag témáján. Ahol viszont nélkülözhetetlen más kutatók elgondolásainak ismerete, ott úgyszólván összefoglaló tájékoztatást adok.

A legteljesebb elméleti problémafelvetést a *Jel-elméleti problémák, összefüggésben a filmi térszerkezet és mozgás problémájával...* című írás tartalmazza. Az elemzést ennek keretébe ágyazva kezdem el összevonva az Ember Mariann és Buglya Sándor anyagához fűzött megjegyzésekkel és a *Néhány megjegyzés a kutatás elméleti előfeltételeihez* című írással. A film: tükrözés és kommunikáció és *A film mint beszéd, diskurzus, nyelvezet és nyelv* című tanulmányokat külön tárgyalom: a film kisebb „elméleti egységei” felől közelítek a nagyobbak felé.

*

A *Jel-elméleti problémák...* kiindulási tézisei a film jelölő természetét határozzák meg. Elfogadott és azóta már elméleti közhely, hogy a film materialitását tekintve indexikus jel („a tárgyról az emulzióba csapódó fény egyenes lenyomata”⁷⁰), jelölő struktúrája alapján viszont ironikus jel, mert a tárgy képi másolatát adja. A film tehát alapvetően indexikus, ironikus jel. A szimbolizációs jelölés csak le-

hetőség a film számára, de jelölési rendszerét alapvetően nem határozza meg.⁷¹ Egy rövid megjegyzés erejéig itt jelzem, hogy Józsa a negyedik tézisével, az előbb tárgyalt szimbolizációs jelölésnél, a szimbolikus és a metaforikus ábrázolást részben megfelelteti egymásnak.⁷² Ebből némi zavar áll elő a gondolat értelmezésében. Az előző tézisekben a peirce-i értelemben használta a jelölési típusokat, vagyis szemiotikai szemszögből. A negyedikben viszont a szignalizációs típus keveredik egy stilisztikai eszközzel. Ha a szimbólum „esztétikai konstrukcióban” betöltött szerepét vizsgáljuk, és abban az értelemben használjuk, ahogy Bíró Yvette (a filmben visszatérő elemekre, motívumokra rakódó jelentéstöbblet⁷³), vagy ahogy Lányi András értelmezi (egy részmozzanat saját belső tulajdonságai alapján utal valami általánosra⁷⁴), akkor nyilván stilisztikai eszközzel van szó – s ebben az értelemben a világos, egyértelmű narrációra építő filmekben is megjelenik (lásd: Sternberg: *A két angyal*; Stroheim: *Gyilkos arany*). Józsa értelmezése egyébként Lányiéval rokon („a filmkép betölthet szimbolikus [metaforikus] funkciót is, akkor, ha egy másik közlemény-szinten definiált reláció kifejezésére használják [...]”⁷⁵). A jelölési típus szemszögéből azonban a film nem közmegegyezésen alapuló, egyértelmű jelentéssel párosuló jelekből (szimbólum) építkezik, hanem ironikusokból. A film felhasználhatja a szimbolikus jeleket, de akkor már saját közlőrendszerében átértelmezi, új funkciót ad neki, sőt, ikonjellé is alakíthatja⁷⁶.

Az ötödik tétel a filmmel kapcsolatos lényegi problémák kiindulópontja. „5. A filmképnél visszájára fordul a saussure-i jelölő-jelölt struktúra. A szó sohasem az egyedi tárgynak, hanem mindig fogalomnak a (szimbolikus) hangképe; ezzel szemben a filmkép mindig egyedi tárgyat mutat, amely a néző tudatában fogalmakat mozgósít.”⁷⁷ A filmképen megjelenő tárgy lesz jelölő, a fogalom pedig a jelölt. A filmkép Józsa felfogása szerint egy olyan érzéki jel, mely nem szakadhat el teljesen az érzéki konkrétságtól, nem fogalmi természetű jelölő- és gondolkodásforma, mert nincs egyezményesen megfeleltetett kapcsolat jelölő és jelölt között. A fogalmak hozzárendelése a képekhez mindig csak *kísérlet*, nem véletlenül írja és hang-

súlyozza Józsa a mozgósít szót. Az emberi gondolkodás fogalomcentrikus, viláértelmezésének ez az alapja. Az őt érő hatásokat, az általa megfigyelt jelenségeket igyekszik fogalmi alakra hozni, értelmezhetővé, elsajátíthatóvá tenni – ez jelenti számára világának birtoklását.⁷⁸ A viláértelmezés fogalmi jellegéből következik, hogy a fogalmi gondolkodástól elütő tudat- és gondolkodásformák megnyilatkozásait is a fogalom szempontjából és segítségével igyekszik feldolgozni, megérteni. A film viszont nem a fogalmi szabályai (szimbolikus jelek rögzített nyelvtana) szerint működik, ezért lesz csupán kísérlet és „mozgósítás” minden verbális–fogalmi természetű közeledés a filmélményhez. A kép nem azonos a fogalommal. A fogalom törekedhet a filmélmény rendezésére, áttekinthetővé tételére, de maradéktalanul soha nem fedheti le, nem adhatja vissza. Ha nem működik a fogalmi szabályrendszer a film esetében, akkor mégis *hogyan képes elmozdulni a puszta érzékitől a fogalmi általánosítás, az elvonatkoztatás felé?*

A kérdés megválaszolásához nemcsak a filmképből kell kiindulni, mert ez nem magyaráz meg semmit a kommunikációs rendszerek kódolási lehetőségéről⁷⁹. A filmnek Józsa gondolatmenete szerint alapvetően két problémát kell megoldania: 1. a valóságos történéseket kommunikációs egységgé kell változtatnia, 2. a látható történések mögött meghúzódó láthatatlan összefüggéseket kell megmutatnia, érzékeltetnie. A filmi szemiózis e két probléma megoldása. Hogyan? A valóságos tér-idő rendszeréből kiemel bizonyos elemeket, és „úgy teremtet utalásos összefüggést (kiemelés tőlem) a térben és/vagy időben elválasztott elemek között, hogy a nézőben az egyidejűség, egymásutániság, ható-okság, cél-okság stb. mindenkor szükséges képzetét kelti.”⁸⁰ Eszközei a plánozás és a vágás. Ezekről majd később bővebben lesz szó.

Józsa Péter megállapítása az utalásos összefüggésről, és a következő tézis elején a vonatkoztatási rendszer⁸¹ megemlítése azért fontos, mert a filmi jelentés és gondolatközlés megteremtésének lényegére tapint rá. Józsa mellett hasonló irányba indult el a formanyelvi kutatásban résztvevő Lányi András: „(...) a film a maga szándékolt

értelmét viszonylatok rendszerében határozza meg, a filmkód szabályai e viszonylatokat szabályozzák”⁸². Bódy Gábor az ismétléses utalásban és az ennek következtében kialakuló vonatkoztatási rendszerben látta a film jelentésvilágának kialakulását.⁸³ Bíró Yvette pedig egyenesen az utalásban és az élménygondolkodásban állapította meg a filmi gondolkodás lényegét, és erre egy egész elméleti rendszert épített (lásd: *Profán mitológia*, különösen *A filmgondolkodás lehetőségei és eszközei*, valamint *A vizuális gondolkodás* című fejezetek). Bíró elmélete egyébként sok rokon vonást mutat Józsa elképzeléseivel. Józsa a „homológ-metaforikus” kód működését feltételezte a filmgondolkodásban, és ezt Jancsó filmjein bizonyította is. Mindkét gondolkodó a mitikus gondolkodással rokonnak tartotta a filmes gondolkodást. Ezzel a rövid elméleti áttekintéssel csak érzékeltetni szerettem volna, hogy Józsa nem állt egyedül a vizuális gondolkodás és jelentésszervezés problémájával. Nézzük, hogy milyen gondolati következményei vannak az utalásos összefüggés alkalmazásának! A konkrét filmkép még meghatározatlan jelentésű (v. ö. Bódy „nullvérteli” eljárásával⁸⁴), elvileg bármilyen jelentésmező kialakítására képes, jelentésalkotó lehetőségei „végtelenek”. Érzékisége, konkrét képisége megőrzi közvetlen tapasztalati gazdagságát – még nem jel. Ugyanakkor a megformálásban, az elrendezésben a visszatérő elemekkel hangsúlyozott kapcsolódási formák *viszonyrendszerbe* állítása kiemeli a konkrétum meghatározatlanságaiból, és az összefüggő, értelmezett létélmény *jelévé* változtatja. E gondolkodásforma hátránya, ahogy már többen rámutattak, hogy nem jut el a tiszta absztrakcióig, viszont nyitott: utalásrendszerébe egész sor eltérő mélységű és súlyú tartalmat sűrít. A mozgás, a mozgalmasság lesz a sajátja, mely az érzékin keresztül az általánosabb, elvontabb élménytartományok felé szélesedhet. Soha nem jut el a tiszta fogalmi elvonatkoztatásig, de láthatóvá teszi a legelvontabb gondolat életbe hatoló érzéki elevenégét, megtestesülésének ívét. Ennek működését mutatja ki szerzőnk Jancsó *Égi báránnyáról* írt következetes és szép elemzésében⁸⁵. A leírtakból következik, hogy az utalásrendszer működésében, az elemek kapcsolódási formáinak logikájában kell keresni a

képi „gondolat” megalkotásának gyökereit. Ennyiben szintaktikai jellegű/függvényű a képi jelentés. „A film képekre tagolt világában bármely részletet ki lehet emelni. A filmkép olyan szabad lesz, mint a szó: kiemelhető, másikkal nem a természetes szomszédság és kapcsolat, hanem az értelmi összefüggés törvényei szerint állítható egy sorba, felhasználható átvitt – metaforikus és metonimikus – értelemben is.” – írja Jurij Lotman⁸⁶. A film az „értelmi összefüggés” megteremtésére nem rendelkezik meghatározott egyezményesen kialakított nyelvtannal, mivel képeihez sem rendelhető pontosan meghatározható, egyértelmű jelentés. A filmképek jelentését mindig az adott mű rendszere, utalásos összefüggései határozzák meg. A művön kívül nem érvényesül jelfunkciójuk, következőképp jelentésük sincs az adott esztétikai szövegen kívül.⁸⁷

A plánstruktúra problémái

Józsa az utalásos összefüggés megteremtésében hangsúlyozott szerepet tulajdonít a plánoknak (= a tér totalitásából emelnek ki részleteket) és a vágásnak (= az idő totalitásából ragad el egységeket)⁸⁸. Úgy tűnik, hogy ezt az elképzelését fejlesztette tovább az Ember Mariann és Buglya Sándor anyagához fűzött megjegyzéseiben⁸⁹. A plánstruktúrát a film mélystruktúrájának tekintette, mely lehetővé teszi az időben kibontakozó látvány értelmét. Bevezeti a plándifferenciális fogalmát a plánváltakozás szabályszerűségének feltárása és a plánstruktúra egzakt mérhetősége érdekében. Az eljárás lényege, hogy a plántípusokhoz számszerű értéket rendel (pl.: Nagytotál=1; Totál=2 stb.). Ő a plánokat tíz típusba sorolta és 1-től 10-ig rendelt hozzájuk numerikus értéket. A plán-differencia a két egymást követő plán fokkülönbségét jelöli számokban kifejezve. Ha például Nagytotált (=1) Kistotál=3 követ, akkor a fokkülönbség -2 lesz; ha Secondot=6 Közeli=9 követ, a fokkülönbség -3 lesz stb. Ennek alapján egy görbével megrajzolható egy film teljes plánstruktúrája, mely számszerűen egzakt módon szemlélteti a filmben felhasznált plánok szabályszerű váltakozását. Ezzel a „mérési” módszerrel Józsa feltételezése

szerint meg lehetne kapni bizonyos filmtípusokra jellemző plán-fok-szekveciákat, vagyis a plán-fok bizonyos filmtípusokat határoz meg. A filmek plánstruktúrái két tekintetben különbözhetnek: az egyik a szabályosság/rendezetlenség tengelye, a másik a sztereotípiát/újszerűség, amiből azt feltételezi az esztétikai információelmélet alapján, hogy a „szabályosság és az újszerűség egyenesen korrelál az esztétikai értékkel, következésképpen a plánstruktúrával egzakt kritériumot nyerünk ennek az értéknek a mérésére”⁹⁰.

A plán-fok méréssel tisztázható, hogy milyen mértékben feleltethető meg a plánstruktúra a narratív struktúrának, illetve összefüggnek-e egymással. Lényeges észrevétel az idő jelentésképző szerepének hangsúlyozása a plánstruktúrával kapcsolatban: „Elképzelhető, hogy egy teljesen újszerűnek ható film semmi más nem tesz, mint merőben sztereotip plán-fok-szekvenciákat új időbeosztással valósít meg.”⁹¹

Mielőtt rátérnék a vázolt gondolatok és hipotézisek elemzésére, álljunk meg egy pillanatra még a jelelméleti problémák 11-es tézisénel, melyben a szerző kiemelt szerepet tulajdonít a plánozásnak és a vágásnak az utalásos összefüggés megteremtésében. Megállapítása elfogadható, de csak abban a formában, ha az általa említett két eszközt, vele ellentétben, nem tekintjük főhangsúlyosnak a képi összefüggések megteremtésében. Az utalásrendszer létrehozásában legalább ekkora szerepe van a kameramozgásnak, a színeknek vagy a fényeknek. Fassbinder *Lili Marleen* című filmjében például az utolsó jelenetben a főhősnő, Willie számára világos lesz, hogy nagy szerelme, Robert nem lehet már az övé. A béke nem ajándékozza meg kitarító szerelméért az egymásra találás örömeivel. Willie számára így értelmét veszti az élet, felesleges lett az olcsó dalénekes szenvedélye és rajongása a nagypolgári élet és kultúra kiegyensúlyozott, arisztokratikus előkelőségében. A hősnő csalódásában kifut a koncertteremből. Totálban látjuk zaklatott futását az utcára, majd a kamera alakjáról lefelé irányuló vertikális mozgással a víztükröt fogja be. Egyértelmű az öngyilkosság, a vízbe jutás ténye, a szerelmi kudarc, a beteljesületlen vágy személyes fájdalmának végállomása. Egyetlen

hatásos kameramozgás érzékelteti a szereplő jelenléte nélkül a célság összefüggését.

A kameramozgás mellett a színeknek van meghatározó összefüggés-teremtő funkciója Józsa egyik kedvenc filmjében, az *Égi bárányban*. Ezt a jelenetet egyébként ő is idézte más problémák szemléltetésére: egy különítményes leveszi a zubbonyát és fehér kesztyűt húz fel. A kamera oldalirányú mozgással elhagyja a figurát, és látjuk az alakzatba tömörült fegyvereket ugyanolyan ruhában (acélszürke ing, fehér kesztyű), mint a magányosan „öltöző” különítményest. A kamera mozgása mellett itt az összefüggést a viselet és annak színe teremti meg. A magányos tiszt és a hadrendbe állított pribékek meggyező viselete az azonos szervezetbe tartozást jelenti, másrészt a magányos katona lassú, aprólékos kesztyűhúzása és az egység merev fegyelme egy látszólagos ellentmondást teremt, amit a viselet színei és azonossága old fel: az uniformis eleganciájába bújtatott brutalitás egységbe rendeződése, erőszakszervezetté alakulása lesz látható (vagyis legalizálódása). Igaz, hogy a filmek kb. nyolcvan százaléka a Józsa által leírt plán eszközeivel él, de a fenti példák és a filmtörténet számos alkotása bizonyítja más alakítóeszközöknek a plánozással és a vágással egyenértékű utaló szerepét, összefüggésteremtő lehetőségét.

Nézzük részletesebben a plánstruktúra problémáit! Véleményem szerint a plánstruktúra egzakt mérése és a plán-differenciális fogalma csak bizonyos filmekre, illetve filmtípusokra alkalmazható eredményesen, nevezetesen azokra a filmekre, melyek látványvilágukat alapvetően a plánváltakoztatásra építik. A plánszerkezet pontos empirikus leírása után valószínű, hogy Fritz Lang *Metropolis*a vagy Robert Bresson filmjei esetében szabályszerű plánváltakozásokat figyelhetnénk meg, és ezt a számszerű adatok is igazolnák. Ugyanez érvényes lenne elsősorban a képi, megoldásbeli sztereotípekre is építő hollywoodi filmek nagy részére vagy jó néhány filmtípusra (pl.: a 30-as évek magyar vígjátékai stb.). Jancsó, Antonioni, Tarkovszkij vagy Tarr Béla filmjei esetében nem biztos, hogy hatásosan alkalmazható ez a módszer. A felsorolt alkotók filmjeiben a szakadatlan kameramozgás következtében kialakuló látványfolyam megszünteti

a klasszikus értelemben vett és a Józsa által is használt plánstruktúrát. A szándék az, hogy kiküszöböljék, megszüntessék az előre kiszabott és adagolt élmény- és látványegységeket, hogy a néző számára a feldolgozásra kerülő élmény a maga természetességében, változó folyamatosságában legyen érzékelhető. Ennek egyik következménye lesz a filmidő és a reális idő közelítése, hogy a hősökkel együtt éljük át az események hatásait a maguk közvetlenségében, egyidejűségében. (Ez Jancsónál, Tarr Bélánál áttételesebb kompozíciós és stilizációs eszközökkel valamint szándékkal valósul meg, mint Antonioninál vagy Tarkovszkijnál.) Filmjeik közleményének egyik szerves része az idő. Tarkovszkij filmjeiben a kamera lassú, hosszan kitarított mozgással követi a szereplőket. Maga a mozgás gyakran semmi plusz jelentést nem ad hozzá a már látott eseményhez, épp annyit tudunk az ábrázolt világról, mint a benne mozgó hős. A látvány mozgalmassága mégis valami sejtelmes, megfoghatatlan elevenséget kölcsönöz a nyugalmasabb szituációknak is. A felismerésig, a tudás letisztult bizonyosságáig léleekben a hőssel együtt jutunk el. Így a látvány is megismerés, lüktető változás és keresés, nem pedig statikus „készen-lét”. A megismerés pedig folyamat és idő, vagyis az alkotás és a filmlátvány szüntelen formálódás a minél pontosabb kép érdekében: út a hit felé, az emberi léleknek a tiszta isteni lényeggel való találkozásáig. A formálódásnak, a keresésnek a (belső) időbeli útjait hangsúlyozza Tarkovszkij mozgó kamerája. Tarnál, Jancsónál és Antoininál persze szigorúbb rendje és jelentéstartalma van egy-egy mozgó kamerával létrehozott látványnak, de az idő érzékeltetése éppolyan fontos része filmjeiknek, mint az orosz rendezőnél. Nyilván értelmetlen lenne ezekhez a filmekhez a plánstruktúra mérési módszerével közeledni a feldolgozásban, még akkor is, ha egy-egy mozgásrészlet kitarotán elidőz egy arcon vagy egy tárgyon, és úgy halad tovább. Sokkal célravezetőbb ebben az esetben az egyes szekvenciák mozgásstruktúráját és időbeli lefolyását elemezni és „mérni”, de ez már nem a plán-differenciális körébe tartozik.

A plán-differenciálissal a másik gond: nem biztos, hogy pontosan

tükrözik az olyan filmek képi szabályosságának értékét a számok, amelyek szándékosan idéznek meg bizonyos képi sztereotípeket az alapos filmnyelvi analízis érdekében. Nem valószínű, hogy az így adódó szabályosság a mű valódi értéke lesz, hanem a sztereotípe, s a számok ebben az esetben nem tükrözik a reális esztétikai értéket, főleg ha a mű nem a plánstruktúra szintjén bontja meg a felhasznált sztereotíp szabályait. Lényegesebb ugyanis a felhasznált sztereotíp működése a más típusú nyelvi közegben, és az ehhez való filmnyelvi viszony. Itt már inkább egy szemantikai megközelítés a használhatóbb a szintaktikai, formális elemzéssel párosítva. Azt azért el kell ismerni, hogy ezeknél a filmeknél az értelmezéshez elengedhetetlen bizonyos filmtípusok képalkotási konvencióinak (sztereotípjainak) és a hozzájuk kapcsolódó szemantikai mezőnek az ismerete. Ezekből látható, hogy kijelentése a szabályosság, újszerűség esztétikai értéket feltételező, magába foglaló tulajdonságáról sem fogadható el. Maradjunk Józsa egyik kedvenc példájánál, a *Kifulladásignál!* Godard tudatosan felhasználja az amerikai gengszterfilm elemeit, de ez csak ürügy számára a filozófiai közlendőhöz. A szerkezet, a képkomponálás és a tárgyi elemek szintjén „megsérti” a klasszikus gengszterfilm szabályait. A hagyományos értelemben vett szerkezeti szabályok itt felborulnak, a dinamikus kameramozgások inkább a szereplők belső, személyes világának vibrálását követik, mint a sztoriból adódó feszültségeket. A kamera „tetszése szerinti” időhosszban mutathatja a főhősönő fejét egyetlen beállításban, anélkül, hogy váltana Michelre, a dialógus szereplőjére stb. Mindezeknek a fogásoknak, eljárásoknak a célja, hogy kifejezzék: nincs szabály. A személyes alkotói élmény képi megformálásában nem lehet korlátozó erő: lehetőségei „korlátlanok”. Felhasználhatja közlendője megszervezéséhez a kulturálisan szabályozottat, de ki is fordíthatja, átértelmezheti, szétzilálhatja az összes addigi esztétikai normát. A művészi önkifejezés szabadsága minden eszközt igénybe vehet élményanyagának ábrázolásához, és figyelmen kívül hagyhat mindenfajta szabályozó elvet. Ezt közli a mű formavilága. Szervező elve a szabálytalanság, esztétikai értéke is ebben rejlik. Ha még pontosabbak akarunk

lenni, akkor egyetlen szabálya a szabályok tagadása, áthágása. Ezt pedig a legjobban a rendezetlenség fogalmával tudjuk lefedni, ami viszont kétségessé teszi a szabályosság = esztétikai érték, rendezetlenség = esztétikai értékhány szembeállítást. E film esetében is megnehezítené a mérést a kameramozgások sűrű alkalmazása, ami megint csak problémássá tenné a szekvenciákon belüli plánok elkülönítését, de ez értelmetlen is lenne, ahogy ezt már az előző példánál is láttuk. Az esztétikai információelméletnek Józsa által feltételezett formulája tehát használhatatlan.

A plánstruktúra és a narratív struktúra összefüggéséről nem kell bővebben írni. A filmelmélet és a filmtörténet eredményei azt mutatják – ahogy Józsa is feltételezte –, hogy bizonyos filmalkotásokban a narratív struktúrával összefügg a plánstruktúra. A szélsőséges példa itt is a hollywoodi filmek nagy része, ahol a műfajok már eleve meghatároznak képkapcsolási eljárásokat, amelyek az elbeszélés különböző fázisainak érthetőségét, fordulatait teszik egyértelművé a néző számára⁹². A másik véglet és irány, amikor a kettőt nem lehet egymásra vonatkoztatni. Ide tartoznak például Huszárik Zoltán rövidfilmjei, a *Szindbád* vagy Derek Jarman látomásfilmjei (*Anglia alkonya*, *A kert*), Alain Resnais-tól a *Távol Marienbadban* stb. Ezekben a filmekben, ha fel is lelhető a narratív filmtípusokra jellemző elem, vagy kimutatható bizonyos narratív szándék (az *Elégiában* például a lovakat beviszik a városba), a képek, a plánstruktúrák elszakadnak a narratív elemektől és autonóm filozófiai-gondolati tartalmakat közvetítenek. Van egy köztes állapot is, amit Józsa a narratív és a plánstruktúra viszonyítypusával jellemez⁹³. Bővebben nem fejt ki, hogy mit ért rajta, csak egy mondat erejéig utal rá. Ha jól sejtem, akkor ide azok a filmek, filmtípusok sorolhatók, amelyek felhasználják a narráció bizonyos sztereotip elemeit, de a plánstruktúra megalkotásakor teljesen más jelentést nyernek a sztereotípek, vagyis átértékelik azokat. Ide tartozik akkor a *Kifulladásig*, Fassbinder filmjeinek nagy része, Wim Wenderstől *A dolgok állása*, a *Párizs, Texas* stb. A narratív struktúra és a plánstruktúra viszonyának vizsgálata termékeny lehet, ugyanis jó néhány olyan jelenségre adna választ, magyarázatot, amivel a hazai

filmkritika és filmelmélet még érdemben nem sokat tudott kezdeni. Itt van például az új-hollywoodi filmesek esete. A magyar filmszak-sajtó annak idején szentelt nekik néhány tanulmányt, de hogy kik is ők és mitől, miért új-hollywoodiak; hogy hogyan működnek filmjeik (óriási sikereiket ennek köszönheték), és miért csak az álomgyár hagyományainak folytatói s nem az amerikai élet könyörtelen oldalának művészi feltérképezői (bármennyire is vonzódnak és megérdemlik az európai művészfilm hagyományából és vívmányaiból) – erről még nem esett szó. Hasonló a már említett Fassbinder és Wenders esete, csak a másik oldalról. Filmjeikben a felhasznált klisék, hollywoodi műfaji sztereotípek és narratív elemek hogyan és miért képesek az autentikus művészi értéket hordozni? Ezek mind olyan problémák, amelyek jelen pillanatban a hazai szakirodalomban megoldatlanok és megválaszolatlanok. Ehhez az egyik lehetséges termékeny megközelítési szempont véleményem szerint a Józsa által javasolt narratív és plánstruktúra egybevetése.

Lényeges szempont az idő dimenziójának bevezetése egyrészt a plánstruktúrák vizsgálatába⁹⁴, másrészt jelentésképző szerepének hangsúlyozása⁹⁵. Nemcsak arról van szó, hogy a filmet mint időbeli művészetet határozza ez meg. Ezt már a klasszikus filmelmélet is észrevette és azóta elméleti közhely. Furcsa, hogy (valószínűleg evidens volta miatt) ennek jelentésképző szerepét még nem nagyon hangsúlyozták. A Tarkovszkij példánál már volt szó az idő jelentésalkotó szerepéről. Józsa elsősorban arra irányítja a figyelmet, hogy a filmi jelentés az időben hogyan valósul meg: „Ez nagyon leegyszerűsítve azt jelenti, hogy a film n -edik képének jelentését együttrévén határozza meg az 1, 2 ... $(n-1)$ képek teljes sora.”⁹⁶ A film adott pontján egy kép jelentését meghatározza az őt megelőző képek sora. Ennek függvényében határozható be az adott kép jelentése is. A megelőző képek [1, 2 ... $(n-1)$] jelentésösszefüggéséből következtethető ki egy adott kép (n) jelentése. Robert Bresson *Egy halálraítélt megszökött* című filmjében a hadnagy szökési kísérlete közben eltörik a kanál, amit a cellajtó deszkáinak faragására és szétfeszítésére használt. A rendező kitart-

va mutatja a törött kanál közelijét, mely használhatatlanná vált tárgyiségében az időlegesen kudarcot vallott szabadság szimbóluma. Ezt a képet azért értelmezhetem így, mert képek egész „időbeli” sora tudósít a bebörtönzött katona makacs szabadságakarakteréről, korlátozott léthelyzetébe beletörődni képtelen, személyes integritásának épségét megőrizni akaró fegyelmezett cselekvésigényéről, melynek egyetlen lehetséges útja az adott szituációban a szökés megtervezése és végrehajtása, a szabadság kiküzdése. Ehhez szolgál lényeges eszközzül a kanál, mely néhány jelenetben (az ajtó „kinyitása”) a szabadság–megvalósítás egyetlen eszközének tűnik a hadnagy és a néző számára. Azért olyan szorongató töröttségében, mert egy életfontosságú lehetőség végérvényes lezárulását jelentheti hasznavehetetlen csorbasága.

Antonioni *Nagyítás*ában egy irodaház világító neonemblémáját látjuk kiemelve, mielőtt a fotós bemegy éjszaka a parkba. Még nem tudjuk meghatározni e kép funkcióját. Miután meggyőződött a hulla ottlétéről, egy drogos-alkoholos bulin próbálja barátját rávenni, hogy menjen ki vele a parkba. A sikertelen rábeszélés után ő is belesüpped a mámoros buliba. Reggel ismét kimegy, de a hulla nincs ott. Próbál valami nyomra bukkanni, de semmi. Másnapos állapotában úgy tűnik, hogy talán nem is volt a parkban, nem is látta a hullát, csak mámoros ködképek játszottak vele. Oldalra néz, és vele együtt látjuk az irodaház neonemblémáját. Ott volt a parkban és jó helyen jár. Ez a kép megerősíti újra a fotóst valóságérzékelő képességében, de a néző számára ellenkező a jelentéstartalma. Leleplezi a főhős értékítéleteinek labilitását, kérdésességét, vagyis az egyéni ön- és életkezelés értékrendjének hiányát. Nem ő uralja az élet különböző közegeit, hanem azok őt, elbizonytalanítva (saját) valóságértékelő képességét – az illúziók áldozata marad. Az emblémára tekintésben ennek öntudatlan beismerése rejlik. Így nyeri el jelentésfunkcióját az embléma képi kiemelése. Ez egy időbeli képsor megismétlése után lesz világossá. Egy adott képnek a jelentésére nemcsak a megelőző képek sorából, hanem az utána következőkből is következtethetünk, tehát egy visszautalás is történik. Egy viszonylagos

egészből tekintünk vissza egy konkrét kép értelmére, ez pedig már a formanyelvi kutatásban is elemzett szövegkód problémája. Józsa megjegyzése a példák alapján nem alaptalan az idő jelentésszervező hatásairól. Értelmezésében a filmi jelentés legalább annyira időspecifikus, mint kódspecifikus. Szemszögeből nézve a filmi jelentést az időben kibontakozó egyes képek sora, időbeli terjedelme és ezek variációja, egymásra vonatkoztatása szabja meg. Egy film információját meghatározza időbeli kifejlődése is; az idő jelentéselem. Ezt támasztja alá Józsának a már idézett feltételezése, mely szerint teljesen sztereotip plánok jelentése megváltozhat, ha megnyújtjuk időbeli hosszukat. Ez megint olyan kérdés, amelyet egyrészt a formanyelvi kutatásnak kellett volna elemeznie, másrészt alaposabb vizsgálódásoknak kellene ezt a feltevést igazolniuk vagy cáfolniuk.

*

A jelelméleti problémák...-nak két nagy csoportja van még. Az egyik a preszuppozíciós elv bevezetése a filmalkotások vizsgálatába, a másik az expresszív funkció, mint filmfajtákat megkülönböztető tényező.

Józsa Péter felfogásában a preszuppozíció egyrészt az alkotó azon hipotézise, mely szerint a befogadó rendelkezik valóságfelismerő, -érzékelő és a felismert jelenségeket elrendező, összefüggésbe hozó jelhasználati kompetenciával, másrészt a művel támasztott igény, amely megköveteli a hipotézisben feltételezett szellemi munkát⁹⁷. A film „grammatikája” nem más, „mint egy adott preszuppozíciós hipotézis által vezérelt és adott preszuppozíciós igényt megvalósító plánozási és vágási rendszer”⁹⁸. Ez az igény a mozgatója a filmtörténeti fejlődésnek is, ahol a felismerési és vonatkoztatási sémák sztereotipizálódnak és továbbfejlődnek, növelve a felismerési sémákkal együtt a képi gondolkodás komplexitását. Ez az alapja a film grammatikai nyitottságának.⁹⁹

A preszuppozíció megemléltése már önmagában is jelentős, mert ez az egyik olyan terület, melyet a kutatók leginkább elhanyagoltak nálunk. Különösen azok a kérdések maradtak elhanyagoltak és tisztá-

zatlanok, hogy az alkotók milyen kommunikatív szándékkal fordultak egy-egy témához, miért épp azt a jelrendszert választották a téma filmközleménnyé szervezéséhez, s a szándék és a megvalósítás eltérései mennyiben és hogyan függenek a felhasznált kódoktól és az alkotói kompetenciától. A mű egyes mozzanatainak hangsúlyozását, részletezését, másoknak elnagyolását vagy mellőzését milyen alkotói szándék mozgatja, és ezzel adekvát-e a művészi jelrendszer használata. Főleg irodalmi adaptációk elemzésénél, értékelésénél lehet ez izgalmas vizsgálódási szempont, de ugyanúgy választ adna más filmek problémáira is. Feldolgozásra váró kutatási területet érint Józsnak ez a megállapítása is.

Gondolom, bővebb értelmezést nem igényel a művészi újítások („felismerési sémák”) sztereotippá válása és továbbfejlődése. Ugyancsak elfogadott és tudományosan igazolt tétel nemcsak a filmelméletben¹⁰⁰, hanem az irodalomtudományban is. Józsa viszont itt is kizárólagos funkciót tulajdonít a vágásnak és a plánozásnak¹⁰¹. A tér-idő problémánál volt szó ennek az elgondolásnak a tarthatatlanságáról. Nemcsak a „vágásnak és plánozásnak” tulajdonítható egy-egy preszuppozíciós igény megvalósításában jelentős szerep, hanem ugyanolyan fontos a kamera mozgása, a színdramaturgia, a fényelosztás, a színészi játék stb. Józsa gondolatai arra engednek következtetni, hogy preszuppozíciós igények a filmtörténeti fejlődés mozgatórugói lehetnek.¹⁰² Nagy szerepe van az alkotóknak vagy egy irányzatnak abban, hogy a bonyolultabbá, problémássá váló életanyag kifejezéséhez megteremtik a megfelelő „nyelvi” formát, s így tágítják, szélesítik a vizuális megismerés és közlés lehetőségeit. Mindezek mellett fel kell hívni a figyelmet olyan tényekre is, amelyek éppúgy befolyásolják a történeti, „filmgrammatikai” fejlődést, mint a preszuppozíció. Elég csak a szélesvászon problémáira vagy a celluloid szalag fényérzékenységi korlátaira gondolnunk. Ezek a technikai determinációk szintén hatással vannak a filmnyelv fejlődésére. A szélesvászon hiányában talán nincs olyan jelentősége, vagy az is lehet, hogy meg sem születik *A kaland*, *Az éjszaka*, a *Szegénylegények* vagy a *Nyolc és fél*. A nagyobb fényérzékenységű szalag nélkül nem valósulhatott volna meg a mélységé-

les kép esztétikai-jelölő funkciója, és így korlátozottabb lenne a film „grammatikai” eszköztára. Tovább nem folytatom a példákat, mert csak azt a közhelyet ragoznám, mely szerint a film nyelvi eszköztára a technikai fejlettségétől is függ.¹⁰³ Annak ellenére, hogy közhely ez, érdemes mégis emlegetni, mert megóv a túlzott elméleti következtésektől. Ennek tükrében a preszuppozíciós igény fontos, de nem egyedüli determinálója a filmtörténeti és filmnyelvi fejlődésnek. Hogy a kettő miképpen függ össze és hogyan hatja át egymást, s hogy a technikai fejlettség hiányai milyen újszerű megoldásra ösztönzik az alkotókat, nem ennek a dolgozatnak feladata elemezni.

Lényeges elméleti kérdéskört érint Józsa írásának záró tézisegyüttese a film expresszív funkciójáról. A szerző ebben a szövegrészben az eddigieknél bizonytalanabb kijelentéseket fogalmaz meg, és megmarad a problémafelvetés szintjén. Ő maga is bevallja, hogy nem látja világosan, „hol ragadható meg a referenciális értelmezésnek az expresszív értelmezésbe való átmenete.”¹⁰⁴ „Mindenesetre valószínűnek látszik, hogy az expresszív funkció megvalósulása az a tengely, amelynek mentén az oktatófilm, a híradó, a dokumentumfilm és a játékfilm különbségei elsősorban meghatározhatók (egyéb evidens, hagyományos esztétikai ismérvektől eltekintve, vagyis kizárólag filmgrammatikai szempontból).”¹⁰⁵ Határozott és kielégítő választ és sem tudok adni a feltevésre, csak az észrevétel jogosságát igazolhatom. Mindenfajta szervezett, szabályozott jelegyüttesnek van bizonyos kifejezési foka. Barthes ezt a kifejezés-relátum-tartalom hármásában ragadja meg. (KRT). Ennek közvetlen valóságra vonatkozása a denotatív jelentés, a konnotáció (expresszivitás J.P.-nél) a műalkotás síkján úgy jön létre, hogy a denotatív jelentés egy másik KRT viszony kifejezésrendszerébe épül be.

2. KRT
1. $\frac{KRT}{KRT}$ ¹⁰⁶

Ha Barthes nyomán feltételezzük, hogy egy mű konnotatív jelentése a közvetlen, elsődleges jelentés mellett rejlő jelentés-lehetőség-

gek kifejezésbeli realizálódása és felhasználása egy másik tartalom kifejezésére, akkor valószínű, hogy a filmfajták különbségei az expresszivitás, a kódoltság fokában lehetnek. A játékfilm megvalósítja a legteljesebb kódoltság fokát. Elvileg az összes kód (beszélt nyelvi, írott nyelvi, ikonikus, montázs stb.) szerepelhet benne. Számára adott a vizuális nyelvi funkció maximális kihasználása és konnotativitása, ugyanis a benne megjelenő személyek és elemek önmagukon túlmutató, felidéző, megjelenítő erővel bírnak, és csak esztétikai szervezetszerű filmalkotásban teljesíthetik ezt a teljes értékű nyelvi funkciót.

A dokumentumfilmeknél korlátozottabb a kódoltság (expresszivitás) foka. A megjelenő, megnyilatkozó személyek nem valaki másnak a megjelenítői, képviselői, hanem önmagukkal azonosak. A fény-árnyék, a színek expresszivitási lehetősége, valamint a vágás, a kameramozgások dinamikája és jelentésalkotó szerepe visszafogottabb. A tényfeltárás elsődlegessége és hitele a meghatározó, ennek szolgálatában és szelektív felügyelete alatt áll a filmi és nem filmi kódok összessége. Mindezek ellenére a dokumentumfilm is képes a tények, a rögzített valóságszeletek kombinálásával, hangsúlyozásával a tragikum, a komikum stb. kifejezésére, tehát esztétikai minőségek létrehozására. Az informatív, közvetítő szándékkal együtt él egy esztétikai-nyelvi is, ami a rögzített tényeket egy előzetes alkotói közlendő szerint rendezzi műegészbe. „(...) nem dokumentálnak semmi olyant, ami a közlés egészét megszervező szándékolt jelentéstől független lenne.”¹⁰⁷ Van a dokumentumfilmnek is bizonyos nyelvi funkciója, még ha részleges is.

A híradófilm esetében az információközlés, a közvetítés a legfontosabb. Az expresszív kódfelhasználási lehetőségek igencsak redukáltak, az információtovábbítás szükségleteinek rendelődnek alá, megszűnik a szigorú értelemben vett nyelvi funkció, és a tények megörökítése lesz az elsődleges, bár a korlátozott kódolási lehetőségek ellenére (amihez nagyban hozzájárul a vizuális hírközlésben az állandósult képi szintagmák alkalmazása¹⁰⁸), itt is lehetőség adódik manipulatív fogásokra, amivel élnek is általában a

vizuális sajtó képviselői – s ez expresszivitási tulajdonsága mellett szól. Igaz, hogy ez az expresszivitás nem lépheti át soha az esztétikai igényű dokumentálás határait. Meg kell maradnia az információközlés, a „valóságellenőrzés”, a reprodukálás tartományain belül.

Az oktatófilm szándéka szerint információ- és tudásanyag elsajátításához nyújt szemléleti–vizuális segítséget. Itt is lehatárolt az expresszió/kódolási fok. Elsősorban az információ-továbbítás és szemléltetés a fő szándék, de figyelembe kell venni, hogy bizonyos összefüggések bemutatása is cél, amihez nélkülözhetetlen a pusztán felismerésen túlmutató kódolási többlet. Az expresszivitási funkcióknak azonban a referenciális egyértelműségeken belül kell maradnia. A nyelvi funkció itt is kiiktatódik.

Józsa az expresszív funkció megvalósulásában a kameramozgásnak tulajdonít kiemelkedő szerepet¹⁰⁹. Csak azt lehet ismét hangsúlyozni, hogy mellette éppolyan fontos a többi filmes alakítóeszköz. Téma és alkotója válogatja, hogy közleményének megvalósításához melyik eszközt részesíti előnyben.

A végére hagytam a 13. és 14. tézis megállapításait, amelyek nem kimondottan jeleméleti problémák csupán, hanem kommunikáció-elméleti és szociológiai vetületük is van. Az alapgondolat az, hogy a film nem alkalmas társadalmilag egyéni vagy kis létszámú csoport egymás közötti kommunikációjának megvalósítására. A film mindig nagy tömegekhez szól és az alkotó az általa feltételezett átlagos néző felfogóképességéből indul ki a közlemény megalkotásakor.¹¹⁰ E tézist egy preszuppozíciós elméleti kutatásnak feladata igazolni vagy megkérdőjelezni, ugyanis interpretátoroktól, közfelfogástól függ, hogy mit értünk átlagos nézőn. Érdeemes foglalkozni azzal, hogy a feltételezett tömeges együtlet a befogadásban hogyan határozza meg az alkotások kódolási rendszerét, az információ dekódolását, és milyen jellegű információk rögzülnek és sikkadnak el a tömeges befogadás alkalmával.

Összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy az írások vázlatosságuk, részgazságaik ellenére a filmi szemiozsis lényegét érintő, azóta már

elméletileg igazolt vagy feldolgozásra váró megállapításokat tartalmaznak.

*

Józsa Péter utolsó elméleti jellegű töredéke *A magyar film formanyelve és közleménye 1965–1975* kutatási anyagának 8. számú munkafüzetében olvasható. Néhány megjegyzést tartalmaz a kutatás addigi eredményeihez. Ezek közül az egyik központi probléma a film időben kifejlődő jelentésszerveződése és ezzel összefüggésben a filmi információ redundanciája. Meszlényi Attilával egyetértve és filmszociológiai felmérései alapján Józsa a filmi jelentés sajátjának tartja a redundanciát: „(...) felállítom azt a hipotézist, hogy a filmszöveg egyik alapvető tulajdonsága a redundancia, s megítélésem szerint a film kódolási struktúrájának semmiféle használható modellje nem dolgozható ki és semmiféle empirikus filmelemzés nem végezhető el a redundancia elvének érvényesítése nélkül.”¹¹¹ Újabb, eddig megválaszolatlanul hagyott hipotézis. Nézzünk előbb egy rövid elméleti áttekintést, hogy érzékelhető legyen a probléma fontossága a közösen vagy egymástól függetlenül gondolkodók esetében is! Meszlényi Attila szerint a „filmjel” „anyagának sajátossága, hogy jelentések egy jó része (...) a közlés folyamán elsikkad, és az elsikkadás is kódolt.”¹¹² Hogyanjára ő sem tudja a választ. Bódy a filmkép túldetermináltságáról beszél, mely a rögzítés során a filmbe kerülő szándékolatlan információ-többletet jelent.¹¹³ Dobai Péter a „fotóversek” kapcsán Weinreichre hivatkozva a képi jelentést „egy kötött, levezethető mozzanat és egy halmazszerűen, rendezetlenül összeálló mozzanat megkülönböztetésével” határozza meg. Az utóbbi mozzanatot jelromnak nevezi el.¹¹⁴ Király Jenő a filmkép szemléleti telítettségéről ír mint a kamera részleges szelekciójának következtében előálló ellenőrizhetetlen információgazdagságról¹¹⁵. Velük látszólag ellentétben Lotman a filmképen szereplő minden egyes mozzanat jelentőségét hangsúlyozza.¹¹⁶ Ugyanakkor rámutat a film többretegűségére és a rétegek eltérő bonyolultsággal felépülő szerkezetére. Az eltérő felkészültségű nézők az értelmezés során más-más mélységben hatolnak be egy

film szerkezetébe, de bizonyos „egyvágányú” olvasatok (pl.: csak a narratív elemeket szem előtt tartó befogadó) is megértik a filmet, csak kevésbé pontosan, mint a több kódszintre koncentrálok.¹¹⁷ Józsa Péter pedig a kumulatív jelentésképződés elvét emeli ki, ugyanis a néző képtelen a képen megjelenő információmennyiséget feldolgozni, ami kihatással van az időbeli sorban értelmezett képek összjelentésére. Az n kép valószínűleg részlegesen lesz értelmezett, ha már az 1, 2... ($n-1$) képeket információvesztéssel érzékelem. A különböző nézőtípusok más-más információra érzékenyek, „amiből az következik, hogy a kumulatív jelentésképződési folyamatban a filmnek nem valamiféle azonosítható töredéke vesz részt, hanem virtuálisan az összes jelentések működnek, csak éppen bonyolult (azt hiszem, ma még nem formalizálható) módon váltakozó eséllyel.”¹¹⁸ Józsa feltételezése szerint, ami rokon Lotmanéval, a képen megjelenő összes elemnek jelentéshordozó funkciója vagy lehetősége van, csak nem azonos súllyal vesznek részt a jelentéskalkálásban.

Vegyünk egy példát a vázolt probléma szemléltetésére! Hitchcock *Szédülés* című filmjében miután az üzletember rávette nyomozó barátját, hogy figyelje feleségét, egy étterembe viszi hitvesét vacsorázni, hogy barátja, inkognitóját megőrizve, megismerhesse a hölgyet. A titokzatos, vonzó erotikával rendelkező asszonyról ekkor még a néző, csakúgy mint a nyomozó, semmit sem tud, csak kifinomult eleganciájáról győződhet meg a viselete alapján. Az étterem falai erőteljes vörös kárpittal bevontak. A szín hatására nyugtalanító atmoszférát kap a jelenet, mely a nőnek a környezetet is elevenen izzóvá varázsoló erotikáját érzékelteti. Hitchcock már itt jelzi az atmoszférikus telítettséggel, hogy a nyomozó kerül a nő csapdájába és nem fordítva, amit a film későbbi fordulatai igazolnak is. Biztos, hogy a nézők nagy hányada a jelenetre sem emlékszik, nemhogy a kárpit színére. Ez a jelenet számukra egy redundáns elem, és az asszony nyomozóra gyakorolt erotikus hatása akkor lesz nyilvánvaló, amikor a narráció szintjén is egyértelművé válik a férfi érzelmi kötődése a nőhöz. Más nézőknél esetleg nyomot hagy az emlékezetben az éttermi jelenet, és talán még a színre is emlékeznek, de a film adott pontján csak

dramaturgiai fogásnak tartják a nyilvános helyen történő azonosítást. A filmegész ismeretében viszont elképzelhető, hogy valaki visszakeresi emlékezetében a jelenetet, a piros színt, és a zsúfolt étterem szolid zsvajját a térbeli „izgalommal” szemléltetett erotikus feszültségnek tartja. Az egyértelműbben kódolt, világos jelentéstartalom határozza meg a kisebb, jelentéktelenebbnek tűnő mozzanat értelmét. A korábban redundánsnak vélt elem ekkor jelentéssel telítődik. Erre a befogadói törekvésre Lotman is felhívja a figyelmet: „(...) ropant erős az a törekvés, hogy a művészi szövegben mindent jelentéshordozónak fogjunk fel; olyan erős, hogy joggal hisszük, a műben nincs semmiféle véletlen mozzanat.”¹¹⁹ Józsa megoldási javaslata erre a jelenségre a „felismerési blokk” fogalma, amit szintén Meszlényi Attila észrevétele alapján hangsúlyoz és vezet be. Ezzel pontosabb magyarázat adható egyrészt a kumulatív jelentésképződésre, másrészt rávilágít a filmbefogadás néhány jellemző vonására. „(...) a film jelentése az időben úgy jön létre, hogy a felismerési blokkok a néző tudatában az észlelés szintjéről feljebb kerülve előbb lineáris (esetleg, de nem feltétlenül) oksági szekvenciává, majd (fogalmilag, pszichológiailag stb.) értelmezett folyamattá szerveződnek.”¹²⁰ A Józsa által értelmezett nézői reakciónak felel meg az általam feltételezett nézői reakció második változata a Hitchcock példánál. Ezek alapján a filmalkotás a kumulatív jelentésképződés következtében olyan információ-együttesnek tűnik, mely a redundáns vagy redundánsnak tekintett elemek és az erőteljesebben kódolt mozzanatok arányából és váltakozásából áll. A befogadó a számára lényegi, kiemelkedő mozzanatokra koncentrál, melyek kódoltságuk erőteljessége miatt felhívják magukra a figyelmet. Ezek értelmezéséből kiindulva próbálja megkeresni, igazolni a megelőző képek funkcióját, jelentőségét, s így a korábban érthetetlennek, lényegtelennek (redundánsnak) tűnő mozzanatok lényegessé, „jelentéssé” válnak. Példánknál maradván: a *Széldülés* éttermi jelenetének a néző először dramaturgiai jelentőséget tulajdonít: a rendezőnek valahogy be kell vezetnie a cselekménybe a nőt, s a nyomozónak és a nézőnek meg kell ismernie. Az étterem mint helyszín különösebb informatív értékkel nem rendelkezik. Nyüzsgé-

séből legfeljebb felkapottságára, népszerűségére következtethetünk, aminek semmi köze a szereplők problémájához. Funkciója csak annyi, hogy eligazítsa a nézőt a történés helyszínéről, és biztosítsa a „belépést” az egyik szereplő számára. A szín kirívó harsánysága az étteremtulajdonos ízlését minősíti – gondolhatjuk első látásra. A két főhős későbbi viszonyainak tükrében ez a redundánsnak minősülő jelenet atmoszférikus jelentőséget nyer. A nyomozó a film folyamán egyre beljebb kerül a nő misztikus világába és áldozata lesz. (A narratív, az ikonikus, a montázs stb. kódok ezt egyértelműen tudatják velünk.) Ennek ismeretében és tudatában a jelenet színvilága és nyüzgése jelentést nyer: a nő világának sejtelmességét jelzi. Így már nemcsak a nő „lép be” a cselekménybe, hanem a nyomozó is egy titokzatos világ nyomasztó vonzaskörébe.

A felismerési blokknak tehát a felismertető és összefüggésteremtő szerepe mellett „jelentés-visszanyerő” funkciója is van. Mint látható, azért fontos ez, mert felfedezi, elrendezi a film korábban elhanyagolt, redundánsnak tekintett részeit. A felismerési blokk alaposabb figyelembevételre lényeges szempontokkal járulna hozzá a filmi denotáció és konnotáció működésének elemzéséhez. Józsa Péter észrevételének jelentősége: 1. a filmi redundancia jelentésbeli következményeinek megfigyelése; 2. a kumulatív jelentésképződés és ezzel együtt a filmjelentés működési elvének magyarázata; 3. a befogadói információörögzítés és értelmezés mechanizmusának elemzése.

A kumulatív jelentésképződés az alapja a filmjelentés redundanciájának. Józsa állítása szerint ez a redundancia nem küszöbölhető ki, mert minden nézőnél eltérő az információ típusokra reagálás érzékenysége. Mivel magyarázható akkor bizonyos információk mellőzése, mások figyelembevételre? Józsa szerint – ahogy fentebb már utaltam rá – a kódoltság fokával. Ennek lényege, hogy nem kell a film minden egyes pillanatára az összes kód jelenlétét keresni.¹²¹ A filmképek eltérő kódterheltséggel rendelkeznek. Az erőteljesebben kódolt részekre nagyobb figyelmet fordít a néző, míg a kevésbé kódoltakra szerényebb intenzitással figyel. Ez azt a gondolatot foglalja magába, hogy a filmalkotás intenzívebben és oldottabban kódolt ré-

szek váltakozásából felépülő szöveg. A kódoltság foka és intenzitása szerintem nem a kódszintek mennyiségi többletét jelenti, hanem elsősorban a szabályozottság mértékét, „fokát” egy-egy kép vagy részlet megalkotásánál. Elképzelhető, hogy mozgalmas tömegjelenet létrehozásában több kódszint vesz részt, mint egy tárgy vagy egy arc közelijében, és az utóbbiak mégis koncentráltabb, összetettebb, a film „lényegét” magukba sűrítő jelentéseket gerjesztenek. Ez pedig a kódok szabályozó térnyerésének a függvénye. A leírtakat látszik igazolni a filmkészítői gyakorlat is: „A film többnyire olyan képpel ér véget, amelynek sokáig meg kell maradnia a néző szemében. Különös felkészülést és összpontosítást követel ez. Nem mindig sikerül elsőre elérni a várt hatást, és nem egyszer éppen ez a jelenet igényel ismétlést, amikor a film már készen van. A zárójelenetet ezért nem kell a forgatási terv végére helyezni. Bölcsebb dolog valahol a félidő után megcsinálni, a stáb akkor képességei teljében van, a rendező pedig már pontosan tudja, mi a végső célja. Eddig még soha sem sikerült mindvégig azonos feszültségben tartanom az egész csapatot. A felvételek utolsó napjait általában rutinműveletek töltik ki, kapkodó és csak a lendület által hajtott munka folyik. Nehéz hát ebben a légkörben olyan fontos dolgot, mint a film befejezése megcsinálni.”¹²² A redundancia problémájába vágó gondolatokat fogalmaz meg már Balázs Béla is: „A jó rendező mindig sok apró jelenettel – áttetsző – képvezetéssel dolgozik, mely újra meg újra meglep bennünket, ébren tartja érdeklődésünket (...)” Ugyanő lejjebb: „Egy jelentéktelennek tűnő mozzanat, tárgy, mozdulat, néha valamely sajátos megvilágítás is felébresztheti bennünk a megelőző jelenet hangulatát, és ez a halk, *tudatosan alig érzékelhető vezérfonal* (kiemelés tőlem) fedi fel előttünk a belső összefüggéseket, a cselekmény töretlen vonalát.”¹²³ Évtizedekkel később Király Jenő így ír ugyanerről a jelenségről: „Az átfogóbb összefüggéseket a filmnek a minden egyes képet szemléletileg telítő mikroinformációk gazdaságából kell igazolnia. Ebben a látszólag felesleges hatóanyag-tömegben születik a film hangulati hitele.”¹²⁴ A klasszikus és modern filmesztétika egyaránt hangsúlyozza a film hangulati hitelét. Ez pontosan azokból a

„jelentéktelen”, Józsa által (véltetően) redundánsnak tekintett mozzanatokból épül fel. Elmondható, hogy a „redundancia” nélkülözhetetlen eleme a filmalkotásnak. Jelentősége egyrészt a film atmoszférikus folytonosságélményének megteremtése, másrészt a felismerési blokk egységeinek tulajdonított jelentések igazolási alapját szolgáltatja. Biztosítja és meghatározza a film értelmezési alappilléreit, és a kiolvasott jelentésrétegeknek az összefüggő egység hitelét kölcsönzi. Nemcsak a felismerési blokknak van itt már szerepe, hanem a szövegkódnak is. A szövegkód határozza meg az elemek közleménybeli funkcióját, helyét stb., elrendeződését a közlemény egésze szempontjából. Ha elfogadjuk ezt a felvetést, akkor elvileg a filmben nincs jelentős funkció nélkül egyetlen elem sem, különben nem került volna be a képbé. A befogadói világban jelentkező redundancia a szöveg szinten kiküszöbölődik, jelentéssel rendelkezik. Ez vonatkozik azokra az eseményekre vagy váratlan dolgokra is, amelyek az alkotói szándék ellenére rögzültek a filmszalagon. A szövegkód feladata éppen az, hogy ezeket az élményeket is a filmjelentés hasznára fordítsa, legalább a „hangulati hitel” megteremtésében. Ez is a szövegkód szabályozó funkciójához tartozik. Hogy az egyes elemek milyen mértékben, súllyal vesznek részt a jelentés kibontakoztatásában, azt szintén a szövegkód szabályai határozzák meg. Ennek pontos mikéntjére további kutatások, elemzések adhatnak határozottabb választ.

Úgy tűnik, hogy a felismerési blokknál említett visszanyerési funkció és a szövegkód jelentésszervező funkciója azonos módon működik, s így ellentmondásba keveredtem, mert ugyanazt a jelenséget magyaráztam két rendszerrel. Nincs teljesen így, mivel a felismerési blokk elsősorban a befogadói élményvilágban megszülető jelentésekre, értelemtulajdonításokra ad magyarázatot, és megengedi a redundanciát a befogadói információ-érzékenységtől függően. A szövegkód viszont egy adott szöveg ideális állapotát (struktúráját) feltételezi a benne foglalt kódok jelentéstulajdonító maximumának érvényesülésével. Józsa javaslata a kódoltsági fok tekintetében annyiban módosítja az ideális szövegmodellt, hogy nem tekinti minden „filmpillanatra” érvényesnek az összes kódszint működését. A szö-

vegkód ennek ellenére is feltételezi az egyes részek megalkotásában szereplő kódok jelentésszervező maximumát, szabályozó lehetőségeiktől függően, még ha nem is vesz részt az összes kód a jelentésalkotásban. A szövegekód szintjén ezért nincs elvileg redundancia. Maradva Hitchcock filmjénél, a felismerési blokkban feltáruló jelentés és a közlemény megfejtése szempontjából mellőzhető, redundáns elem lehet az idézett éttermi jelenet, viszont a szövegekód szintjén nem hanyagolható el, mert megléte biztosítja a mű egységét, megszerzettségét, látvány és történet következetességét, érzéki elevenességét. Nyilvánvaló, hogy a felismerési blokk működését befolyásolja a szöveg egészének ismerete. Csak így érvényesülhet jelentésvisszanyerő szerepe. A kódoltsági fok nem azt jelenti, hogy nincs jelentés a mű egyes szintjein, hanem azt, hogy a jelentés nem azonos sűrítettségű a film minden egyes pillanatában. Erre utal Balázs Béla is a már idézett szövegrészben, amikor a jelentéktelennek tűnő mozzanatok „tudatosan alig érzékelhető” vezérfonaláról ír.

A redundanciával és a kódoltsági fok problémájával összefüggő kérdést vet fel Józsa a nem sztereotip filmkészítési eljárások szabályozó funkciójáról. „Ezeketől meg kell különböztetni (mármint a sztereotípektől) mindazokat az eljárásokat a filmszínálás bármely adott pillanatában, amelyek nem sztereotipizálódtak, ennek ellenére szabályokat realizálnak (kiemelés tőlem), alá vannak vetve valamilyen konszenzusnak, valamilyen érthetőségi kritériumnak, ellenkező esetben a film nem elégténé ki azt a definíciót, hogy valamilyen potenciálisan hozzárendelhető közönség számára értelmes.”¹²⁵ Véleményem szerint részben ez is a szövegekód problémája, amennyiben például a film ritmusát is szövegszervezőnek fogadjuk el; másfelől viszont a szemiotikai problémán túlmutató esztétikai tényező is a szabályozó funkció. Tarr Béla *Kárhozat* című filmjében a főhóst látjuk töprengve állni valamilyen épületrész előtt. A kamera lassan távolodik tőle, majd némi oldalirányú mozgással távolodás közben befogja az épület nagyobb részét, és a képen látható lesz a főhóssel együtt a rendőrség bejárata. A feljelentés véghezvitelének dilemmáját megoldhatta volna a rendező vágással vagy más irányú, de ugyanilyen

tempójú kameramozgással (pl. egyre táguló totálkép, a főhős mögött látható lesz a rendőrség épülete.) Szerencsére a rendező egyiket sem választotta. Mi befolyásolta, „szabályozta” a filmben látható megoldást? A vágással történő „magyarázat” megtörte volna egyrészt a film ritmusát, másrészt a film jeleneteiben érvényesülő stílus egységnek mondott volna ellent. Az első esetben a vágás vagy vágások némi dinamikát vittek volna az ábrázolásba, ami ellentmondást idézett volna elő a film addig megismert szemléletében, mely az állapotszerűséget, a lét leépülésének monotoníájába zárttságot hangsúlyozza. További következménye a megoldásnak a stílustörés lenne. Minden jelenetben megfigyelhető a kamera lassú mozgásának következtében kialakuló egyhangú, vontatottan szemlélődő stílus, mely a széthulló egzisztenciák és világ kifejezésbeli egységét biztosítja. Egy „elevenebb” megoldás (pl. a vágás) alkalmazása zavart okozott volna a stílusbeli következetességben. Ha Tarr az említett kameramozgást alkalmazza, akkor a film szerkezeti íve szenved csorbát. A jelenetek általában a tárgyak, az emberek mellérendeltségét emelik ki. Nincs kitüntetett helye ebben a világban semmiféle emberi magatartásnak, de még magának az embernek sem. Nem uralja a tárgyi világot és környezetét, hanem az morzsolja fel és zárja fokozatosan lepusztuló elemei közé a már emberi mivoltukban végleg megfeneklett egyedeket. Ez valósul meg a kamera oldalirányú mozgásával, amikor indít egy térelemről, tárgyról és lassú mozgásával befogja majd elhagyja az emberek világát, a tulajdonképpeni történeke viszonyait. A lassan táguló totálkép inkább a hős elveszettségét hangsúlyozná, valamint nem alkalmazná a tárgy–ember egymás mellé rendeltségének szerkesztési elvét. A filmbeli jelenetben a kamera oldalirányú mozgása és a rendőrségi épület súlyos oszlopainak a képbe komponálása kifejezi a tárgyi világba zárttság nyomasztó élményét, ember és tárgy „sorsközösségét” a pusztulás megszakíthatatlan ritmusában. A szerkesztési elv következetessége a nem a főhős jellemzését szolgáló jelenetben is érvényesíti szabályait, megteremtve a mű esztétikai egységének feltételeit. Mint láttuk, e vázlatos példánál három olyan szabályozó elv van (a teljesség igénye nélkül),

mely érvényesül a műben anélkül, hogy sztereotip szabályokhoz, kódokhoz kapcsolódna. A példával is csak jelezni szerettem volna Józsa Péter problémafelvetésének jogosságát. Bővebb kifejtése és elemzése szintén alaposabb kutatásokat igényelne. Érdemes lenne megvizsgálni, hogy a preszuppozíció mennyiben és hogyan szabályozza egy-egy mű rendszerét. Biztos, hogy a fent említett szabályozók mellett az alkotói preszuppozíció is befolyásolja a kódok szabályozó rendszerét, lehetőségeit.

A rövidebb probléma van még hátra a *Megjegyzések...*-ből. Az egyik a történet és fényképezés kódjának viszonya és azon keresztül egy implikációs viszony.¹²⁶ Józsa elgondolásának lényege, hogy a történet kódja nem implikál egy az egyben neki egyértelműen megfelelő fényképezési kódot. Például a kiszolgáltatottság állapotát nemcsak a felső gépállásból fényképezett figura érzékeltetheti, hanem elképzelhető más fényképezési megoldásban is. Józsa formalizálásában és feltételezésében így fest: „b., a lehetséges C_T -k (a történet kódja) tartományán belül elkülöníthetők azok a *halmazok*, amelyekhez hozzárendelhetők a lehetséges C_F -ek (fényképezés kódjai) meghatározott halmazai oly módon, hogy a megfelelő halmazhoz tartozó C_T a megfelelő halmazhoz tartozó C_F -et implikál.”¹²⁷ Könnyen belátható ennek az elgondolásnak az igazsága, mely bizonyos történetbeli szituációk, viszonyok megjelenítéséhez bizonyos fényképezési eljárások közül választhat, és nem egyetlen, kizárólagosan alkalmasnak vélt kódot használhat. Ha az utóbbi eset lenne a bevett gyakorlat, akkor ez hamar klisékhez, sztereotípekhez vezetne.

A filmek értelmezésekor a kulturális kódszintet feleslegesnek, nem létezőnek nyilvánítja Józsa. Érve, hogy emberi közlés nem létezik konkrét emberi kultúrán kívül. Véleménye szerint elég azt figyelembe venni, hogy a filmek abból a szempontból különböznek, megértésük milyen mértékű specifikus kultúráltságot követel meg.¹²⁸ Józsanak kétségkívül igaza van abban, hogy emberi kultúrán kívül nem képzelhető el emberi közlés, mégis fontosnak tartom egy lehetséges modellben hangsúlyozni a kulturális kódokat. Pontosan azért, mert bizonyos filmek erőteljesebb, „specifikusabb” kultúrált-

ságot követelnek meg az értelmezésnél. Gyakran értetlenül és tancátalanul áll a néző olyan nemzetek, kultúrák filmjei előtt, amelyek kulturális kódjait nem ismeri. Pusztán emiatt csődöt mondhat vagy csak részeredményekre juthat az élményfeldolgozás, ha egyáltalán van olyan, a kulturális kód ismeretének hiányában. Elég, ha ebben az esetben Szergej Paradzsanov filmjeire gondolunk, melyek előtt értetlenül áll a nyugat-európai kultúrán nevelkedett befogadók nagy része.

*

1974-es tanulmánya, *A film: tükrözés és kommunikáció* több problémakört érint. Egyrészt hangsúlyozza a szemiotikai elemzés szükségességét, másrészt a filmművészeti alkalmazásának jogosságát bizonyítja. Ahogy a cím is mutatja, egyszerre tekinti a filmet esztétikai (tükrözés) és szemiotikai, jelelméleti (kommunikáció) jelenségnek. A két szempont nem egymást kizáró tényező egy mű elemzésében, hanem együttes alkalmazásuk vezet el a pontosabb élményfeldolgozáshoz, megértéshez.¹²⁹

A filmmel kapcsolatban elsősorban a narráció kódjára koncentrálni fejt ki a szemiotikus és kommunikációelméleti megközelítés jogosságát. Abból indul ki, hogy a fikciófilm nem a valóság, nem az élet látványa, hanem egy fikcióé. A fikció pedig alá van vetve a narráció szabályainak. Ha a fikciófilm narráció, akkor kódolva kell legyen, tehát a szemiotikai megközelítés jogosult.¹³⁰ A narráció kód-szintjéhez tartozik a hős és sorsa – melyek a mű identifikációs centrumát alkotják –, valamint a cselekménytípus (pl. western, krimi stb.). Ezek az elemek a néző „eligazítását” szolgálják részben az adott film világában.¹³¹

A továbbiakban Józsa a filmspecifikus kódokat vizsgálja Christian Metz elméletére támaszkodva. Metznek a filmre vonatkozó kodifikációs szintjeit nem vázoló, mert írása magyarul is hozzáférhető. Számunkra most csak az fontos, hogy Józsa – Metzcel egyetértésben – elismeri, a film kódolt közlemény, léteznek filmspecifikus kódok, amelyek csak filmekben működhetnek (Józsa ezeket szűkebb eszté-

tikai kódoknak nevezi tanulmányában), és nem filmspecifikus kódok, melyek közé tartoznak egy kultúra általánosan érvényesülő esztétikai kódjai és valamennyi más kód.¹³² Az általános és szűkebb esztétikai kódok funkciója, hogy a cselekményt a moziközönség megértse az események logikáját és a szereplők jellemének, cselekvéseinek motivációját illetően. Az általános és a szűkebb esztétikai kód „magát a cselekményt, magát a konkrét egyedi filmet kódolja az adott mindenkori közönség számára a maga (definiált határok között) általános érvényű – grammatikájával”.¹³³ Az idézett megállapítás két fontos dolgot tartalmaz: 1. a film alapvetően narratív esztétikum; 2. létezik a film jelrendszerének egy autonóm, csakis rá jellemző szabályrendszere, amely minden film működését egyformán jellemzi. Az első megállapítás a filmesztéták és filmszemiotikusok véleményével egybees. Elterjedt nézet, hogy a film alapvetően cselekményes, elbeszélő művészet. Nem lehet meg a konkrét emberi cselekvések, megnyilvánulások nélkül. Ezek közvetítik, hordozzák a legáltalánosabb, legelvontabb gondolatot is.¹³⁴ Ha ebben az értelemben fogjuk fel a cselekményt, akkor valóban nélkülözhetetlen elemnek *tekinthető* a filmi közlés rendszerében. Van azonban a cselekménynek egy szinonimája a filmkészítői gyakorlatban és a filmelméleti irodalomban, ez pedig a *történet*. Ezen az akciódúsabb cselekvéssort, a központi hős jelenlétét, a cselekmény fordulatosságát stb. szokták érteni, ami részben azonos a narráció elemeivel.¹³⁵ Ebben az értelemben viszont nem meghatározó közege a filmi közlésnek, csak egyik lehetséges változata. E fogalmi hármas, narráció–cselekmény–történet viszonyában bizonytalan és változó az elméleti meghatározás; gyakran átfedik egymást. Visszatérve az eredeti elgondolásra, ha a filmek meghatározó eleme az emberi cselekvés, akkor elfogadható az elbeszélő, cselekményes művészet (esztétikum) meghatározás. Józsa ezzel a megállapítással nem mondott lényegi újdonságot, viszont a szemiotikai módszer segítségével igazolta meghatározó voltát a film közleményének létrehozásában. Ennek jelentősége és fontossága, hogy a film jelentésének kialakításában a narrációt/cselekményt jelentéshordozónak tételezi,

következésképp jelrendszerként értelmezhető cselekvéssorok válnak a filmjelentés hordozójává¹³⁶, tehát a film jelrendszer, aminek értelmezéséhez elengedhetetlen és szükséges a szemiotika eszköztára és egy átfogó, rendszeres filmszemiotika megteremtése.

Ami a film „grammatikáját” illeti, erről korábban már volt szó, csak más összefüggésben. Vitatott probléma még ma is, hogy van-e grammatikája a filmnek. Egy biztos, ha van is, nem a verbális nyelvtanok szabályai szerint működik. Elfogadott megállapítás, hogy vannak filmspecifikus kódok, s ebből következik, hogy vannak csak a filmre jellemző szabályszerűségek, de hogy ezek mennyire és milyen mértékben működnek minden filmre általános érvennyel, kétséges és igazolatlan. Ismét csak Lányi András egyik fontos gondolatára utalhatok: „(...) a film saját jelentését minden esetben esztétikai módon képes csak megszervezni, amennyiben a közölt értelmet maga hozza létre, és nem csupán közvetíti azt. Azok a szabályszerűségek, amelyek működtetése erre képessé teszi, esztétikai törvényszerűségek módjára érvényesülnek, tehát a filmnek, bár különféle nyelvi funkciók betöltésére képes, nincs tulajdonképpeni értelemben vett grammatikája, vagy óvatosabban fogalmazva, a film nyelvtanának szabályai esztétikai jellegűek.”¹³⁷ Ha a film maga hozza létre jeleit, akkor ezt csak műalkotásban teheti, ami azt jelenti, hogy a leképezett tárgyak csak egy adott mű rendszerében nyerhetik el jelfunkciójukat. A művön kívül nincs jelfunkciójuk, illetve más mű rendszerében más értelem tulajdonítható nekik, ami a másik mű szabályrendszerétől függ. Általános rendezőelv, mely pontosan körülírná a filmképek jelentését, műtől függetlenül jelfunkcióját, nincs. Tehát grammatikája sincs. Tálálón nevezte Bódy Gábor nullvételi eljárásnak az egyes valóságdarabok képi rögzítését, ugyanis ezeknek önmagukban nincs jelentésük, vagyis végtelen a jelentésük. Viszonyrendszerbe állításuk ad értelmet nekik, ott nyerik el határozott jelentéstartalmukat.¹³⁸

A nem filmspecifikus kódok közül Józsa az ideologikus kód szerepét hangsúlyozza, mely szerinte a standardizált alakok, szituációk, történetek szintjén reprodukálja egy társadalom értékrendjét,

ideológiáját. Ilyen például a hatvanas évek magyar filmjeinek útke-reső értelmiségije. Véleménye szerint az esztétikai kódok a cselekményt mint szekvenciát és struktúrát kódolják, vagyis szintaktikai szinten szolgálják a mű megértését, az ideologikus kódok pedig szemantikai szinten, mert valamilyen sztereotíp ideológia tartalmat kódolnak.¹³⁹ Az ideológiai és esztétikai kód funkcióját, szerepét azóta már alaposabban meghatározták és kifejtették lehetséges filmszemiotikai modellek.¹⁴⁰

Fontos gondolatot vet fel a cselekménnyel kapcsolatban Józsa, mi-kor azt fejtegeti, hogy a „szöveg” kódjai nem ekvivalensek, mert ami az egyik aspektusban kód, a másikban kódolt. A cselekmény az egyedi film szintjén kódolt, maga a közlemény. A cselekmény kódfunkciója akkor tisztázható, ha van címzett, akinek kódolhat. Ez a valaki lehet átlagos néző is, aki nagyobb rálátással, összefüggéseiben képes szemlélni bizonyos filmtörténeti jelenségeket, rendezői életműveket stb., és el tudja helyezni a cselekménynek a többi film cselekményével hasonló vagy különböző mozzanatai alapján ezeket az esztétikai, filmtörténeti stb. rendszerében. Ekkor kód a cselekmény. „(...) a cselekmény mint kód nem magát az egyedi filmet kódolja, hanem a filmnek bizonyos vonulatában rendszeresen visszatérő elemei által a filmek e vonulatának bizonyos lényegi jellemzőit”.

Látjuk tehát, hogy a cselekmény az egyik aspektusban a kódolt (az esztétikai és ideológiai kódokban), a másik aspektusban pedig maga a kód. Ez a két aspektus abban különbözik egymástól, hogy az első esetben egy (vagy több) általános érvényű kód valamely konkrét, egyszeri – szöveg – leolvasását szolgálja, a másik esetben viszont maga ez a konkrét szöveg jelenik meg egy nála általánosabb valaminek, egy őt magát is magába foglaló rendszernek a leolvasását szolgáló kód egyedi megnyilatkozásaként. Az esemény tehát (az egyedi film) leolvasható egyrészt esemény-mivoltában, a jelek ama rendszere által, amelyekben megjelenik, másrészt maga is jel mint események átfogóbb rendszerének részmegnyilvánulása. Az esemény egyszerre „olvasmány” és „betű”.¹⁴¹

Nézzük részletesebben ezt a kérdéskört! Az egyedi film esemény-

sora kódolt. Ekkor a cselekmény nem más, mint a filmspecifikus (kameramozgás, plánozás, vágás stb.) és a nem filmspecifikus (beszélt nyelv, zene stb.) kódok által jelentéssé szervezett rendszere, amit a szövegekód szabályoz, determinál. Amikor a cselekmény mint kód funkcionál, akkor a szövegekódot mint rendszerelemet determinálja. Meghatározza a western esetében például a hőstípust, a standard szituációt, a beállításokat stb., egyszóval befolyásolja az egyedi közleménnyé szervezés eszközeit és lehetőségeit.¹⁴² Mit kódol a cselekmény? A felidézés irányait (a hős, a tér, a kor, az élményvilág típusait stb.), a visszatérő cselekményelemekhez kötődő, ráarakódott élmény- és jelentéstartalmakat. (Maradva a westernnél: a magányos hős, mint a jó megtestesítője, a keménykötésű, a gyorskezü stb.; a szituáció szintjén a pisztolypárbajban csúcspontú konfliktus stb.). Ez a jelentéstartalom az adott filmtípus több alkotásán keresztül rákódolt rá és tudatosult, vagy ha nem, akkor észrevétlenül rögzült a nézői élményvilágban, tehát a cselekmény egy viszonylag állandósult élmény- és jelentéskészletet bocsát a befogadó rendelkezésére, ami megkönnyíti a feldolgozást. Ennyiben ideologikus természetű, ugyanakkor konkrét kompozíciós, „esztétikai” eljárást is meghatároz.

Felvetődik a kommunikáció kérdése is Józsa elméletében, ami összefügg azzal a kérdéskörrel, hogy mitől lesz eleven egy mű, ha részben vagy egészében sztereotipekre épít. Kivel, mivel kommunikál a néző, illetve mi adja a konkrét mű feszültségét a már ismert elemek ellenére? A kérdés második felére a válasz: a sztereotipekre épülő konkrét világkép, korszemlélet, alkotói ideológia stb., ami átéli vagy beteljesíti a befogadó elvárásait, és bővíti az elemekre rákódolt jelentéskört. A befogadói tudatban sajátos kommunikáció zajlik a sztereotip magával hozott, a konkrét műtől független jelentése és az adott „szövegből” kibomló konkrét jelentésvilág között. A populáris esztétikum szintjén ez megmarad „ideologikus”, motivikus szinten. A filmművészetből ismert az a gyakorlat, hogy az alkotó épít a sztereotipekre, de szétzilálja, megkérdőjelezi a ráarakódott jelentéstartalom hitelét, a kód megoldó, felidéző működési elvét.

Fassbinder, Wim Wenders filmjei és Godard *Kifulladásigja* e gyakorlat csúcsteljesítményei. Itt már összetettebb, többszintű kommunikáció folyik. Alkotó és kód, kód és befogadó, s a „megtorpedózott” kódon keresztül alkotó és befogadó között történik a kommunikáció. Vegyük szemügyre Fassbinder és a melodráma viszonyát! A klasszikus melodramák általában a szerelem erejéről tudósítanak, a szenvedély hatalmáról, mely ha el is pusztítja, megsemmisíti az egyént, az érzelmet, az érzés őszinteségéhez, hiteléhez kétség nem férhet. A megélt szerelem a személyiség kiteljesedésével jár, feltárhajta a szerető rejtett énjét, az érzelmi nagyszerűség lehetőségét nyújtja és sugallja.

Fassbinder filmjeit a melodramatikus szituációkra és azok felidézése, a nézőt eligazító elemeire alapozza, de hősei számára az érzelmek, a szerelem a magányból az egyetlen kiút, az emberhez méltó élet egyetlen reménye. Hiába az egyén őszinte érzelmi odaadása, mely deformálhatja a személyiséget, a szerelemről kiderül, hogy „csak” eszköz, csapda a pusztá érdekekre koncentráló, a nyers és rideg életszervezésben elembertelenedő világ kezében az érzelmeivel, maradék humánus igényeivel magára maradt egyén kifosztására. A szerető személy csalódásába belepusztulhat, de tudnia kell, hogy nem is szerettek, s érzelmei feleslegesek. A szerelem esélytelenségéről szólnak Fassbinder filmjei. Hősei ugyan hivatkoznak érzelmeikre, de a könnyörtelenül manipulatív, dehumanizált életben nevetséges érv: aki hisz benne és átengedi magát hatalmának, nevetségessé válik, és nem önmaga megtartását, hanem elvesztését segíti elő, anélkül, hogy átélhette volna az érzelmek személyiségkiteljesítő erejét. A klasszikus melodramában az önzetlen szerelem a személyiség szabadságlehetőségeit mutatja fel. Fassbinder megkérdőjelezi ezt, és a „melodráma” hazugságairól, személyiségnyomorító manővereiről, illúzióteremtő voltáról tudósít. Filmjeiben a szerelem megtévesztő „kód”.

Ezzel a rövid összehasonlítással érzékeltetni szerettem volna, hogy alkotók felhasználják bizonyos cselekménytípusok kódjait, sztereotípjait, de lényegében nem, vagy nem csak azok kódolják filmjeiket.

Nagyon hatásos esztétikai analízisről van szó e filmek esetében. További kutatásokat igényelne annak tisztázása, hogy a sztereotípból e művekben hogyan lesz eredeti, hiteles alkotás. Király Jenő a jelkapcsolatok eredetiségében látja ennek eredőjét. Bővebb kifejtésére itt most nincs lehetőség.¹⁴³

Még egy apró megjegyzés a cselekmény kódjával kapcsolatban. Mint láttuk, Józsa Péter e tanulmányában a szűkebb esztétikai kód, filmspecifikus kód, esztétikai kód¹⁴⁴ még azonos értelemben szerepel, írása korábbi részében azonban még különbséget tesz általános és szűkebb esztétikai kód között. A filmszemiotikai szakirodalomban ezek a fogalmak nem szinonimék. A filmspecifikus kódok a szövegg kód fennhatósága alá tartoznak, az általános esztétikai kód pedig olyan szelektív kód, amely befolyásolja, meghatározza a szövegg kód működését. Ezen – ahogy Józsa is utal rá¹⁴⁵ – általában egy társadalom, egy kultúra esztétikai normáit értik.¹⁴⁶ Az esztétikai kód nem azonos a filmspecifikus kóddal.

A tanulmány két lényeges kérdést vet fel még. Az egyik a filmkép konkrétsága és az általánosításra való alkalmassága, valamint az idő problémája. Csak az utalás szintjén említi ezeket, mint a film lényegi jellemzőit. A jel-elméleti problémák... tárgyalásakor már volt róla szó. Ugyancsak az utalás szintjén, de valamivel bővebben tárgyalja a homológ-metaforikus kód megjelenését a XX. századi művészetekben és a filmben.¹⁴⁷ A filmalkotás időbeliségével kapcsolatban kiemeli, hogy ez “elvileg már tartalmazza a ‘homológ-metaforikus’ kód lehetőségét.”¹⁴⁸ Ez a gondolat és a már tárgyalt írások elképzelései, valamint a konkrét filmelemzések kimondatlanul is azt sugallják, hogy magának a filmnek a „gondolkodásmódja”, szerkezete a „homológ-metaforikus” kódéval rokon. Józsa Péter ezt már nem dolgozhatta ki összefüggő elméletté. Néhány évvel halála után Bíró Yvette a *Profán műtörténetében* a filmes gondolkodás konkrét-logikai, vagyis homológ-metaforikus jellege mellett foglal állást.¹⁴⁹ Számunkra egyelőre annyi a fontos, hogy van egy elméleti feltételezés, ami sajnos nem nyert bővebb kifejt-

tést, viszont a szerző konkrét filmelemzései elgondolását látszanak igazolni.

*

A film mint beszéd, diskurzus, nyelvezet és nyelv című tanulmány szintén egy vázlat, mely a filmek rendszerezésére tesz javaslatokat. A rendszerezés alapja a francia szemiotika fogalmi apparátusa. Ennek értelmében a filmeket négy nagy rendszerbe sorolná Józsa. Az első a beszéd lenne. Ide az összes elkészült és elkészülő film tartozna, melyet a filmtörténet és a filmgyártás produkál, úgy, ahogy megalkották, vagyis ahogy a moziban elének kerül. Ez a tárgy a filmkritikának.¹⁵⁰

A diskurzus fogalmát így definiálja: „(...) valamilyen konkrét történeti, illetve szociokulturális konfigurációban, valamilyen konkrét tevékenységi mezőhöz hozzárendelhető, a megfelelő tevékenységfajták működését biztosító sajátos nyelvhasználati mód, amelyet a megfelelő konfigurációra, valamint tevékenységi mezőre sajátosan jellemző szabályok szerveznek.”¹⁵¹ Ennek értelmében beszélhetünk bizonyos szakmák diskurzusairól, melyeknek megvan a maguk fogalmi készlete. Van diskurzusa az egyes íróknak, tudósoknak stb. A film vonatkozásában a diskurzuson egy tetszőleges film korpusz jegyeinek bizonyos összességét érti. Ez lényegében megfelel annak, amit a filmológia ciklusnak vagy vonulatnak tekint. Így például van diskurzusa a hollywoodi filmeknek, a húszas évek szovjet némafilmjeinek, de van diskurzusa Antonioni, Bergman, Jancsó, Bunuel stb. filmjeinek.

Józsa szerint nemcsak arról van szó, hogy egy új fogalmat vezet be a már tudott, ismert jelenségekre (vonulat, ciklus), hanem a diskurzus fogalma implikálja a beszédet szervező szabályok működését. Ez azt jelenti, hogy ha kimutatható a szabályok működése bizonyos közös jegyek alapján, akkor jogosult a szemiotikai megközelítés és elemzés a filmek esetében is, ami egyben azt is jelenti, hogy elvont, „láthatatlan” szabálysintek szervezik a film „beszédjét”.¹⁵²

A nyelvezet fogalma már problémásabb a film esetére, mert a fran-

cia szemiotikában is eltérő tudósoktól függően a használata. Saussure és a Lelande-féle lexikon értelmezésében a *langage* (nyelvezet) a verbális nyelvi viselkedést jelenti általában, a *langue* (nyelv) pedig ennek konkrét alakja pl.: a magyar, az olasz, a francia nyelv stb. Saussure megfogalmazása annyival pontosabb Józsa szerint, hogy a nyelvezet (*langage*) feltétele a nyelv (*langue*), mely megadja a szabályokat a beszélőképesség (nyelvezet) működtetésére. Tehát a nyelvezet a beszélőképesség és annak megvalósulásai, a nyelv az elvont szabályok összessége.¹⁵³

A filmnél a nyelvezet fogalma azokat a diskurzusnál nagyobb jelenségszinteket jelölné, melyeket a diskurzus fogalma már nem fed le, de az általános filmmelv szabályainál sajátosabb jelenségsoport alkotnak. Egyik alkalmazási területe lenne a film-műfajok közötti különbségek jelölése (oktató, ismeretterjesztő, híradó-, dokumentum-, játékfilm stb.). Ide tartozna a dokumentum- és játékfilm határán kialakuló filmműfaj(ok) vagy az esszéfilm és a filmes filozófiai reflexió.

Másik alkalmazási területe „olyan *alapvető* – tehát a diskurzus szintjénél mélyebben fekvő – különbségek rendszere, amelyek esetleg műfajokon belül vagy azokat metsző jelleggel állapíthatók meg.” Józsa ilyenek tartja a néma- és a hangosfilm, a fekete-fehér és a színes film, valamint a rövidfilm és a normál hosszúságú film közötti különbségeket.¹⁵⁴ Mindehhez csak annyit tennék hozzá, hogy a nyelvezet fogalmának bevezetését meg kell előznie egy alapos műfajleméleti rendszerezésnek, mert nem biztos, hogy műfajnak tekinthető a játék- vagy dokumentumfilm. Továbbá, a színesség léte vagy nem léte, vagy a film hossza és időtartalma még önmagában nem műfajmeghatározó tényező. Fél órában, két órában és négy órában is lehet horroret készíteni. Ha a Józsa által az utóbb vázolt különbségekre alkalmazzuk a nyelvezet fogalmát, akkor nem sok mindenre jutnánk. Talán használhatóbb a filmnél a metonimikus és metaforikus szervezés elvére alkalmazni. Persze itt is pontosan tisztázni kell, hogy a két fogalom alatt a film esetében mi is értendő. Józsa felfogásában a metonímia a szintagmatikus tengelyen keletkező kapcsola-

tok jegyében szervezi a közleményt, a metafora pedig paradigmaticailag, asszociatív jelleggel. Véleménye szerint az addigi filmszemiotikák többnyire a nyelvezet szintjén keresték a szabályszerűségeket, mivel elsősorban a játékfilmeket vizsgálták, noha eredményeik nem egyszer ennél továbbmutattak.¹⁵⁵

A filmnyelv esetében abból indul ki, hogy az emberi közlőképesség alapformája a természetes vagy verbális nyelv, de nem egyetlen formája. Mellette létezik a nem verbális, a képek, gesztusok útján történő kommunikáció. Viszont ezeknek a nem verbális nyelveknek, ha annak tekintik őket, a.) kisebb a kifejezőképessége a természetes nyelvénél; b.) a nem verbális nyelvekre a nyelv fogalmának alkalmazása csak metafora, ami azt jelenti, hogy ezeket a nyelveket abból a szempontból vizsgálják, amiben azonosak a természetes nyelvvel: közlőképességüket ezek is a különbözőségi relacionalitásán alapuló formális szabályoknak köszönhetik; c.) a nem verbális nyelvek működésében mindig bizonyos szerepet játszik a verbális nyelv.¹⁵⁶

Ezekből a tényekből az a kutatási feladat adódik, hogy egyrészt vizsgálni kell a nem verbális nyelvek nyelvtanait, melyek csak elvükben azonosak a természetes nyelvvel, de természetükben nem. Ilyen a homológ-metaforikus kód. Másrészt kutatni kell a nem verbális nyelvekben a természetes nyelv szűrő, rendező szerepét. Józsa a mozgóképet egy új nyelvnek tekinti. „Ennek alapján a filmszemiotika feladata abban jelölhető meg, hogy megkeresse a mozgóképet mint általános új nyelvet konstituáló szabályokat, valamint a fentebb kifejtett értelemben a film nyelvezeteit és diskurzusait konstituáló szabályokat.”¹⁵⁷

A tanulmány többi része *A magyar film formanyelve és közleménye 1965–1975* című kutatási programból ismerteti néhány célkitűzést és feltételezést. A kódszintek alapján a film legaltalanosabb tulajdonságai két nagy csoportra oszlanak. Az egyik csoportba azok tartoznak, melyek csak egyedileg írhatók le (a kulturális kontextus, a lefényképezett és a vásznon láthatóvá váló világ a maga tárgyaival, embereivel stb.), a másikba az azonnal formalizálható jegyek (kameraállítás, vágás típusa, sűrűsége, a kamera mozgási ritmusa stb.). Ezek

a film egyetemes eszközei, és filmenként csak formai, kvantitatív változatokat mutatnak.¹⁵⁸ (...) ●

Jegyzetek

- 67 Józsa Péter: A film: tükrözés és kommunikáció, Magyar Filozófiai Szemle, 1974, 807. p.
- 68 A magyar film formanyelve és közleménye 1965–1975, 3. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet Kutatási Osztály, MTA Szemiotikai Munkabizottság, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1977., szerk.: Józsa Péter
- 69 A film: tükrözés és kommunikáció, Magyar Filozófiai Szemle, 1974/6. A film mint beszéd, diskurzus, nyelvezet és nyelv = Józsa Péter: Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.
- 70 Józsa Péter: Jel-elméleti problémák, összefüggésben a filmi térszerkezet és mozgás problémájával... = A magyar film formanyelve és közleménye 1965–1975 (továbbiakban: MFFK), 1. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet Kutatási Osztály, MTA Szemiotikai Munkabizottság, Budapest, 1977., szerk.: Józsa Péter, 123. p.
- 71 U.o. 123. p.
- 72 U.o. 123. p.
- 73 Bíró Yvette: A film formanyelve, Gondolat, Budapest 1964., 193-194. p.
- 74 MFFK, 4. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet Kutatási Osztály, MTA Szemiotikai Munkabizottság, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1978., szerk.: Józsa Péter, 43-44. p.
- 75 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 123. p.
- 76 v.ö.: Jurij Lotman: Filmszemiotika és filmesztétika, Gondolat, Budapest, 1977, 51–58. p. és Lányi András: Tézisek a film természetének vizsgálatához = Kortársunk a film, Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985., 39. p., szerk.: Dániel Ferenc
- 77 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 123. p.
- 78 Lásd: Józsa Péter: Gondolatok az Égi bárányról = Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 115. p., szerk.: Árdó Mária
- 79 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 123. p.
- 80 U.o. 124–125. p.
- 81 U.o. 125. p.
- 82 Lányi András: Tézisek a film természetének vizsgálatához = Kortársunk

- a film, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest 1985., szerk.: Dániel Ferenc, 39. p.
- 83 Lásd: Bódy Gábor: Elégia, Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában = Bódy Gábor 1946-1985, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság; Budapest, 1987. szerk.: Beke László – Peternák Miklós
- 84 v.ö.: Bódy „nullvételi” eljárásával = Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában = Bódy Gábor 1946-1985, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987, szerk.: Beke László–Peternák Miklós
- 85 Józsa Péter: Gondolatok az Égi bárányról = Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979., szerk. Ardó Mária
- 86 Jurij Lotman: Filmszemiotika és filmesztétika, Gondolat, Budapest, 1977., 35. p.
- 87 Lásd: Lányi András: Tézisek a film természetének vizsgálatához = Kortársunk a film, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985., szerk.: Dániel Ferenc, 38–42 p.
- 88 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 124. p.
- 89 MFFK, 3. sz. munkafüzet, 13–16. p.
- 90 U.o. 14. p.
- 91 U.o. 12–15. p.
- 92 Erről bővebben lásd: Király Jenő: Mozifolklor és kameratöltőtoll, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983, különösen 213–215. p.
- 93 MFFK, 3. sz. munkafüzet, 15. p.
- 94 U.o. 15. p.
- 95 Józsa Péter: Néhány megjegyzés a kutatás elméleti előfeltévéseire = MFFK, 8. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet, Budapest, 1980., szerk.: Horányi Özséb, 67. p.
- 96 U.o. 67. p.
- 97 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 125–126. p.
- 98 U.o. 126. p.
- 99 U.o. 126–127. p.
- 100 Lásd: Király Jenő: Mozifolklor és kameratöltőtoll, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983.
- 101 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 126. p.
- 102 U.o. 126. p.
- 103 Erről bővebben lásd: Bíró Yvette: A film formanyelve
- 104 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 127. p.
- 105 U.o. 127–128. p.
- 106 Roland Barthes: A szemiológia elemei = Roland Barthes: Válogatott írások, Európa, Budapest, 1976., vál.: Kelemen János, 85. p.

- 107 Lányi András: Tézisek a film természetének vizsgálatához = Kortársunk a film, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985. szerk.: Dániel Ferenc, 40. p.
- 108 Dobai Péter: Nyelv és film = Dobai Péter: Archaikus torzó, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1983., szerk.: Szilágyi György, 186. p.
- 109 MFFK, 1. sz. munkafüzet, 128. p.
110. U.o. 125. p.
- 111 Józsa Péter: Néhány megjegyzés a kutatáselméleti előfeltevéseihez = MFFK, 8. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet, Budapest, 1980., szerk.: Horányi Özséb, 69. p.
- 112 Meszlényi Attila: Észrevételek Horányi Özséb számvetéséhez = MFFK, 5. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet Kutatási Osztály, MTA Szemiotikai Munkabizottság, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1978., szerk.: Józsa Péter, 145. p.
- 113 Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában = Bódy Gábor 1946-1985, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987., szerk.: Beke László-Peternák Miklós 303. p.
- 114 Dobai Péter: A képi és fogalmi jelentések összefüggései = Dobai Péter: Archaikus torzó, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1983., szerk.: Szilágyi György, 168. p.
- 115 Király Jenő: Fotofonikus tükrözélmélet = Király Jenő-Zsilka János: Homogén médiumok, Kézirat, Tankönyvkiadó, Budapest, 1975., 94-95. p.
- 116 Jurij Lotman: Filmszemiotika és filmesztétika, Gondolat Budapest, 1977, 44. p. és 58. p.
- 117 U.o. 126-127. p.
- 118 Józsa Péter: Néhány megjegyzés a kutatás elméleti előfeltevéseihez = MFFK, 8. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet, Budapest, 1980., szerk.: Horányi Özséb, 67-68. p.
- 119 Jurij Lotman: Szöveg-modell-típus, Gondolat, Budapest, 1973., 29. p.
- 120 MFFK, 8. sz. munkafüzet, 69. p.
- 121 U.o. 70. p.
- 122 Andrzej Wajda: Visszaforgatás, Kelenföld Kiadó, Budapest, 1990., 59. p.
- 123 Balázs Béla: A látható ember – A film szellem, Gondolat, Budapest, 1984, 90-91. p.
- 124 Király Jenő: Fotofonikus tükrözélmélet = Király Jenő-Zsilka János: Homogén médiumok, Kézirat, Tankönyvkiadó, Budapest, 1975., 95. p.
- 125 MFFK, 8. sz. munkafüzet, 73. p.
- 126 U.o. 71-72. p.
- 127 U.o. 72. p.
- 128 U.o. 74. p.
- 129 Józsa Péter: A film: tükrözés és kommunikáció, Magyar Filozófiai Szemle, 1974/6., 806-807. p.

- 130 U.o. 79. p.
- 131 U.o. 799. p.
- 132 U.o. 801. p.
- 133 U.o. 801. p.
- 134 Erről bővebben lásd: Bíró Yvette: Profán mitológia, Magvető, Budapest, 1990., 23–25. p.
- 135 Józsa Péter: Gondolatok az Égi bárányról = Józsa Péter: Adalékok az ideológiai és a jelentés elméletéhez, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979., szerk.: Ardó Mária, 117. p.
- 136 lásd: Józsa Péter: A filmkép mint logikai operátor = Józsa Péter: Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979., szerk.: Ardó Mária
- 137 Lásd: Lányi András: Tézisek a film természetének vizsgálatához = Kortársunk a film, Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985., szerk.: Dániel Ferenc, 40. p.
- 138 Bódy Gábor: Jelentéstudajdonítások a kinematográfiában = Bódy Gábor 1946-1985, Műcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987. szerk.: Beke László–Paternák Miklós
- 139 Józsa Péter: A film: tükrözés és kommunikáció, Magyar Filozófiai Szemle, 1974/6., 802. p.
- 140 Lásd: Horányi Özséb: Jel, jelentés, információ, Magvető, Budapest, 1975., valamint: Horányi Özséb: Számvetés és önkritika, MFFK 5. sz. munkafüzet, Népművelési Intézet Kutatási Osztály, MTA Szemiotikai Munkabizottság, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1978., szerk.: Józsa Péter
- 141 Józsa Péter: A film: tükrözés és kommunikáció, Magyar Filozófiai Szemle, 1974/6., 802–803. p.
- 142 Lásd: Király Jenő: Mozifolklor és kameratöltőtoll, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983.
- 143 Lásd: Király Jenő: Apropó western... = Film és szórakozás, Mokép, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1981., szerk.: Király Jenő, 229. p.
- 144 Józsa Péter: A film: tükrözés és kommunikáció, Magyar Filozófiai Szemle 1974/6., 802. p.
- 145 U.o. 801. p.
- 146 Erről bővebben lásd: Horányi Özséb: Jel, jelentés, információ, Magvető, Budapest, 1975.,
- 147 Józsa Péter: A film: tükrözés és kommunikáció, Magyar Filozófiai Szemle 1974/6., 805–806. p.
- 148 U.o. 806. p.
- 149 Bíró Yvette: Profán mitológia, Magvető, Budapest, 1990. 37–42. p.
- 150 Józsa Péter: A film mint beszéd, diskurzus, nyelvezet és nyelv = Józsa

Péter: Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979. szerk.: Ardó Mária, 62. p.

151 U.o. 62. p.

152 U.o. 63–64. p.

153 U.o. 64–65. p.

154 U.o. 65. p.

155 U.o. 66. p.

156 U.o. 67. p.

157 U.o. 68. p.

158 U.o. 69. p.

Párbeszéd a vetítévászonnal

(Folytatás)

Előttünk áll tehát a filmelbeszélés két azonos értékű lehetősége. Minden történetet, minden elbeszélést két módon lehet előadni: az ábrázolások megszakított láncolatával és egy megszakítatlan, önmagában változatlan képpel. A „megszakított” elbeszélés szélsőséges esete a mozdulatlan fényképekből összeállított film. A megszakítatlan elbeszélés az a film, amely egyetlen képből áll. Alfred Hitchcock *A kötél* (1948) című filmje iskolapéldája a megállíthatatlan képnek. Ezek között a pólusok között a stíláriis lehetőségek egész skálája található. A rendező választhat, a hatalmas filmnyelvi hagyományból mihez kapcsolódik. Mindegyik tradíció meghatározott világlátást feltételez, mindegyik a kinematográfiai gondolkodás külön típusát képviseli.

A metafora és a film

Amikor a szót nem eredeti, hanem átvitt értelmében használják, metaforáról beszélünk. Amikor az embert „birkának” titulálják, vagy arról hallunk, hogy valaki „valóságos kígyó”, tudjuk, hogy az emlegetett állatok milyen tulajdonsága szolgál alapul a közelítéshez. A kinematográf, különösen a néma korszak kinematográfiája, szívesen (bár nem gyakran) használta az ábrázolási metaforákat. A legegyszerűbb módját a metaforikus jelentésátvitelnak egyenesen az irodalom nyelvéből kölcsönözték. Az 1920-as *Kígyó* című olasz melodráma képei, amelyeken a kor híres „dívája”, Francesca Bertini éppen a soron következő áldozatát csábítja el, keverednek a tengeri malacot elkapó kígyó képeivel. A 20-as években a városi tömeget kedvelték összevetni a birkanyájjal.

Az ilyen metafora teljes mértékben a kinematografikus gondolkodás montázs-stílusához tartozik. Csak a filmjét külön ábrázolások láncolataként elgondoló rendező képes, nem sértve a stílusegységet, „kiszabadulni” a szűzsébből és kígyót vagy bárányt mutatni, amelyek egyáltalán nem tartoznak oda.

Ez nem azt jelenti, hogy a „folyamatos” film, azaz a kinematográf, a szűzsé kereteit és a szűzsébe vont realitást tisztelő film stílusvilágában nem lehetséges metafora. De a metaforikus jelentésátvitel itt más módon érvényesül – leginkább a plasztikus metafora esetében.

A metafora két tagja közötti plasztikus hasonlóság – miről mire vizsik át a jelentést – a filmben mindig jelen van. Francesca Bertini a kígyó

kecsességével mozog, ezenkívül néhány jelenetben pikkelyes ruhát hord. Vegyünk egy másik, bonyolultabb példát. Eisenstein a *Sztrájk* című első filmjében különböző metaforikus jelentésásviteleket, köztük szüzsén kívülieket, valósított meg. A film szereplőit bulldoghoz, majomhoz hasonlította, a munkásdemonstráció szétverését pedig a vágóhídi jelenettel montírozta össze. De a filmben voltak kevésbé mellbevágóan megkonstruált metaforák is, amelyek finomabb érzékelésre számítottak.

Ilyen a sztrájkolók titkos összejövetelét mutató jelenetről való átmenet a rendőrségi részhez. Mi válik itt metaforává? A rendőrtiszt kinyújtja a kezét a toll felé, hogy aláírja a kezdeményezőket letartóztatásáról szóló parancsot. Az átmenet az összeesküvők csoportjáról a rendőrségi jelenetre nem éles, hanem úszással történik. Ez a technika nem azonnal tünteti el az előző képet; az fokozatosan „olvad el” az új kép megjelenésével. Éppen az úszás révén jön létre metaforikus jelentés: a közeliben ábrázolt rendőrkező mintegy marokba szorítja a tanácskozó munkásokat.

Plasztikus metafora nemcsak a képek érintkezési pontján keletkezhet. Metaforikus erővel rendelkezhet az ábrázolás egy eleme vagy az egész akkor is, amikor váratlanul átkerülünk egy másik plán valóságába. Ilyen bonyolult plasztikus metafora található Ariane Mnouchkine francia rendező *Molière* (1978) című filmjében, amelyben XVII. századi molière-i vándortársulatról van szó. A kor vándorszínészei közvetlenül a „kerekeken” rendezték meg előadásukat, magán a kocsin játszottak. Ennek megfelelően széles mezőn, parasztnak csoportja előtt klasszikus tragédiát adnak elő a színészek a filmben. Hirtelen szélroham dagasztja a vörös kulisszákat, és mozdítja el váratlanul a színpadot, a játékosokkal együtt. A szél nem csendesedik, a jelenet mind gyorsabban mozog, de a komédiások a vándortársulatok kódexének megfelelően folytatják a dialógus deklamálását. A színpadot kezdetben utolérni próbáló nézők elfáradnak. Előttünk totálban hihetetlenül szép látvány bontakozik ki: a legelésző, nyugtalan tengerre emlékeztető birkanyáj között vörös vitorlával úszik az előadás-hajó, amelyről a szél zúgásától kísérvé hallatszanak Racine tradicionálisan díszített sorai.

Másik példa. L. Laius és A. Icho *Iskoláskorú gyerekek játéka* (1968) című észtt filmjükben gyermekotthont mutatnak be. Egy hétéves kislány, szökést tervezve, ellopta a nevelőnő útlevelét. Tettét önkényes leszámolás követi. A meztelen gyereket beültetik a mosógépbe. Az ablakon keresztül a jelenlévők látják, hogyan forgatja a mosógép a dobban a kislány meztelen testét. Ez a kegyetlen jelenet a plasztikus metafora erejével bír. A gyerek teste az anyaméhben lévő magzatéra emlékeztető pózba gyűrődik, jóllehet a film éppen az anya nélküli gyerekekről szól. A mosógép, amely Kertát fémméhébe fogadja, az anya mechanikus helyettesítőjévé válik. Ilyen helyettesítő egyébként maga a gyerek-

otthon is. A gépben forgó kislány jelenetében a film egész témája benne sűrűsödik – az anyaság, pontosabban a társadalom által nem biztosított anyai gyengédség hiánya.

Ábrázolat a képen

A metafora szerepéhez hasonló szerep néha az ábrázoláson belüli ábrázolássá válik. Gyakran fordítunk figyelmet a színészekre, de ritkán a díszletre, mert azt a cselekvés feltételes, nem jelentős háttérének tekintjük. Érdeemes azonban emlékezni arra, hogy a díszlet nem véletlenül kerül a filmbe. A rendező, az operatőr és a díszlettervező a filmkép minden részletét megtervezi, ha tehát fel akarjuk fogni a film értelmét, akkor nem szabad figyelmen kívül hagyni még a falon függő képeket sem. Néha a festmény vagy a rajz a díszletben sajátos grafikai felirattal számít a jelenetnek. Vegyük a már emlegetett *Nevelj hollót!* című spanyol filmet, amely egy gazdag házban élő árvalányról szól. A kislány mindet megkap, a szülői gyengédséget kivéve. Az egyik jelenetben Carlos Saura, a rendező a cselekmény néhány komponense segítségével felveti az anyaság problémáját. A kislány a babáját pelenkázza, majd a melléhez szorítja és tettetett szigorral figyelmezteti: „Csak ne harapj!” Párhuzamosan Rosával, a testes szolgálóval beszélget és igyekszik megtudni tőle, hogyan születnek a gyerekek. Háttérül ehhez a jelenetnek olyan fal szolgál, amelyen szoptató Madonna képét ábrázoló naptár van. A kép megismétli a jelenet tartalmát. Ez egyszerű eset. Előfordul azonban, hogy a háttérkép bonyolultabb kapcsolatba lép a filmmel, a film művészi egészével.

Wim Wenders német rendező *Párizs, Texas* (1984) című amerikai filmjében munka közben látjuk a hőst: művész, aki reklámrendelést teljesítve hatalmas, tízméteres vászonra festi az amerikai tájat. Ez nem egyszerűen a cselekmény háttere. A harmonikus és némileg idealizált, mintaszerűen ábrázolt Amerika-kép a film folyamán gondolati kölcsönhatásba lép egyrészt a texasi sivatag képével, másrészt az ultramodern város „mesterkélt tájképével”.

Fellini *Interjú* (1987) című filmjében ugyanilyen többméteres vászon az eget és a felhőket ábrázolja. Kifogástalanul megvalósított háttér, amely előtt az olasz filmstúdió, a Cinecitta következő filmjének cselekménye fog játszódni. A háttérnek szánt kép kitölti az egész filmképet, s először igazi égnek hisszük. Csak azután vesszük észre a festőket, amint a függő állványon befejezik a mennybolt festését. Bár halkan beszélgetnek, hangjuk sajátosan visszhangossá válik az üres műteremben. Ráismerünk a Fellinit jellemző metaforára: mesterséges égen a filmvilág angyalai ringatóznak. Parafrázisa ez a híres képnek Fellini *Édes életéből* (1959), ahol a helikopter a város fölött hatalmas márvány angyalt visz. Itt élő „an-

gyalok” láthatók a mesterséges égbolt háttére előtt, ott emberalkotta angyal az igazi égi háttérrel. Az *Interjú* kegyetlen film a művészet mesterkéltségéről, kicsavarása a Fellinire az *Édes életig* jellemző félenk líraiságnak. Film arról, hogy a művészet nem lehet műviség nélkül, ezért a legfontosabb jelenetek a maszk, a kozmetika, a kívülálló számára különös filmdíszletek mágiájának szenteltetnek, furnér elefántnak, hosszában kettévágott villamosnak és vászonra festett mennynek.

A kamera mozgása

A filmnyelvvvel foglalkozó részben már szó esett arról, hogy mozgó szemszög nélkül a film nem tehet szert nyelvre. De a kamera mozgékonyasága különbözik a mozgó kamerától. A mozgékonyaság a kamera azon képességét jelenti, hogy a felveendő jelenethez képest bármilyen helyzetet elfoglalhat. Hogy ez miként megy végbe, az már a stílust érintő kérdés. Ha a rendező a megszakított, ugrásszerű elbeszélés híve, ha filmjét a „csúcspontos kompozíció” törvényei szerint gondolja el, akkor a kamerája szabadon fog egyik helyről a másikra ugrálni, nem sokat törődve azzal, hogy közben mi is történik. De – emlékezzünk – a „csúcspontos kompozícióval” szemben áll a filmelbeszélésben a fokozatokat és a folyamatosságot előnyben részesítő, az ugrásoktól és kihagyásoktól eltekintő stílus. Amikor a kameramozgásról beszélünk, akkor ezen elsősorban a folyamatos, átmeneti formát érvényesítő szemszög mozgékonyaságát értjük.

Amikor szembeállítjuk a sima átmenetet az ugrásszerűvel, akkor ebből nem következik, hogy az előbbi észrevétlen átmenet, s hogy az utóbbi inkább felkelti a néző figyelmét. Az észrevétlenség a művészetben megszokott funkció. A szemszög ugrásszerű változása, hacsak egyébként nem tartalmaz valami rendkívülit, ugyanúgy észrevétlen, ahogy nem vesszük észre a kamera „tekintetet átirányító” mozgását sem az arcról arra, amit a szereplő néz. De ha a rendező a szemszög változtatásával gondolati kontrasztot akar hangsúlyozni, akkor éppen a „sima” átmenet, vagyis a mozgó kamerával megvalósított szolgál a leghatásosabbként. Így L’Herbier *A pénz* (1927) című francia filmjében a kamera hol kalandozik a tőzsde felett, hol élesen alászáll, érzékeltetve ezzel a részvények árának emelkedését és süllyedését. A kamera „furcsa” mozgásívét demonstráló példákat az olvasó e könyv *Objektív és szubjektív* szemszög című fejezetében talál.

Azt tartják, hogy a kameramozgást a „realista” stílus előnyben részesíti, mert ez megfelel szervezetünk nemely motorikus-pszichológiai funkciójának: a fej fordulásának, a szem mozgásának a szemgödörben, a figyelem összpontosításának stb. Ez igaz is, meg nem is. A filmnyelv, bár meglehetősen leegyszerűsített formában, de valóban mo-

dellezi pszichikumunk folyamatait, azt azonban nem állíthatjuk, hogy a kamera mozgása jobban modellezi ezeket, mint az ugrásszerű montázs-átmenetek nyelve. Mindkét modell jelentős mértékben önkényes. Más kérdés, hogy a szem mozgása a művészeti ábrázolás tárgyává válhat, és ez kameramozgást követel meg. Rouben Mamoulian amerikai rendező *Krisztina királynő* (1934) című filmjében a hollywoodi kánontól eltérve a szerelmi jelenet közepébe „távolodást” vágott be. A kamera, elhagyva a szerelmesek arcát, a szállodaszoba falait mutatva kezdett bolyongani, meg-meg állva a tárgyakon. A szereplők dialógusa magyarázatot ad erre:

Férfi: Mi van veled?

Nő: Szeretném emlékezetembe vésni ezt a szobát, ahol olyan boldog vagyok veled.

A kamera mozgását csak akkor fogjuk fel a szem mozgásaként, ha ennek a művészeti kontextus megfelel.

Egyébként, ahogy azt sokszor hangsúlyoztuk már, a filmnyelv elemei gondolati szempontból nem teljesen semlegesek. Mi háromdimenziós térben élünk. A kinematográf keletkezése előtt a felfelé való mozgás a tudatunkban az elképzelések más komplexumával kapcsolódott össze, mint a lefelé való mozgás. Ugyanezt lehet mondani a rákocsizásról és eltávolodásról csakúgy, mint a jobbra vagy balra panorámázásról. A kamera minden mozgása valamilyen módon kölcsönkapcsolatban van a környező világunkról kialakított alapvető elképzelésekkel.

A kamera mozgása lehet akármilyen bonyolult, de a tér háromdimenziós volta miatt három alapvető elem együttesére lehet bontani: jobbra-balra mozgás, előre-hátra mozgás és vertikális mozgás. Mindegyik mozgás a filmnyelvet szolgáló semleges elem lehet (ahogy az esetek többségében az is). Például semleges a valamely személy mozgását kísérő kameramozgás. De a rendező és az operatőr felépítheti úgy is a kamera mozgását, hogy az mint a tér nyelve gyakorol hatást.

Az előző fejezetek egyikében részletesen elemeztük King Vidor *Dühöngő élet* című filmjét, amely a kamera ráközelítésével kezdődik és távolodásával végződik. Azóta a közeledés és a távolodás meglehetősen tradicionális stílusselemekké váltak, s általában használatosak a filmek elején és végén. Arról van szó, hogy a rákocsizás a tudatunkban összekapcsolódik a külső térből a belső térbe való behatolással, a távolodás pedig az átmenettel a belsőből a külsőbe. Mindenki ismeri a következő tiszteletreméltó kinematografikus klisé: az arc elgondolkodóvá válik, rákocsizás... és mi már behatoltunk a hős belső világába, s vele együtt idézzük fel a múltat.

Orson Welles *Aranyoligár* című filmjének alaptémáját – az ember belső világának megismerhetetlenségét – egy „Idegennek tilos a bemenet” feliratú tábla vezeti be, ami mögött a sötétben feldereng a kastély. Ráko-

csizással és áthatolva egy sor akadályon, már Kane szobájában találjuk magunkat, éppen abban a pillanatban, amikor ő kimondja a rejtélyes szót és meghal. A továbbiakban a film ennek az embernek a megértésére tett kísérlet, törekvés a közelében élt emberektől megtudni a rejtélyes szó jelentését. Rákocsizás egy ház üvegtetején át, és már a volt feleség házában vagyunk, de ő sem tudja megadni Kane személyiségéhez a kulcsot. A kamera újra és újra ismétli a rákocsizás gesztusát, mégsem képes megmutatni a személyiség belső teréhez vezető utat, akkor sem, amikor felfedezve a játékon a talányos szót, utoljára közelíti a kamera az elhunytat felénk. Így sem sokat jelent számunkra ez a szó.¹

Oldalsó mozgás. Ennek a gesztusnak a sajátossága abban áll, hogy segítségével a képen belüli tér megújulása mehet végbe; ami a képen kívül volt, az a képben belül jelenik meg, a már ismert tér pedig a kereten kívülre kerül. A tér kereten túlra kerülése, a látható átalakulása láthatatlanná a kamera oldalsó mozgását az „elhallgatás” gesztusának, a történés elfedésének hálás eszközévé teszi. Amikor 1900-ban V. G. Goncsarov és V. Sziverszen orosz filmeseknek Nyekraszov *A vándorárusok* című poémáját adaptálva meg kellett jeleníteniük a szeretkezést, sikerült rátalálniuk a nyekraszovi allegória kinematográfiai ekvivalensére:

Csak az éjjel sűrű árnyai
Ismerik alkujukat –
Nyiljatok ki, rozs kalászai,
Őrizzétek titkukat!

(Fordította Radó György)

A probléma könnyedén nyert megoldást, de ez 1910-ben felfedezésnek számított: Sziverszen, az operatőr a döntő pillanatban oldalra mozdította a kamerát, és a szerelmesek helyét a képben rozstábla foglalta el. Azóta a rendezők hasonló szituációban gyakran alkalmazzák a kamera oldalmozgását.

Még egy példáját idézzük a kamera oldalmozgásának. Howard Hawks *A sebhelyes ember* (1932) című filmjében a kinematográfiai metonímia kifejező példája található. A metonímia a filmben ugyanaz, mint a metafora, csupán a szembeállított egységek azonos térben vannak. Így a fogalmi átvitel nem annyira a hasonlóság, mint inkább a szomszédság alapján történik. Hawks filmje a New York-i gengszterbandák egymás közötti háborújáról szól. Az egyik főkolomposnak sikerül elrejtőznie. Ellenségei megtudják, hogy a kuglizóban bújt meg, s indulnak leszámolni vele. Látjuk megérkezésüket, látjuk, ahogy áldozatuk ellöki a golyót a tekepályán, és ebben a pillanatban hallani a géppisztoly-sorozatot. Mit tesz ezután a rendező? Nekünk csak a látásmezőnk szélén sikerül ész-

lelnünk, hogyan rándul össze a golyót indító ember, mert a kamera oldalsó mozgással a golyót követi, azt, amelyiket az áldozat indított el. Végül a golyó nagy robajjal eldönti a bábokat, s mi megértjük, hogy a géppisztoly-sorozat véget vetett a bandák vetélkedésének.

Valamennyi mozgás közül a kamera vertikális mozgása fest a legjobban. Maga az ember is vertikális felépítésű, az „ég – föld” szembeállítás szintén. Környezetünk háromdimenziós terében a vertikális a legetikusabb dimenzió. Emlékezzünk a pap gesztusára, a tekintetet letről felfelé irányító középkori templom architektúrájára.

Jelentheti-e ez azt, hogy a kamera felfelé mozgása mindig a lét pozitív pólusa felé való közeledést sugallja nekünk, a lefelé mozgás pedig mindig negatív? Ez nem állítható. Emlékezzünk Welles *Aranyopolgár*-beli ráközelítésére. A rákocsizás azt a képzetet kelti a nézőben, hogy behatol az ábrázolt világ belső terébe, hogy a rendező feltárja előtte a hős érzéseit és gondolatait. Ugyanakkor a művészeti építkezés egész logikája arról győzi meg, hogy ilyen behatolás lehetetlen. Welles felhasználta a ráközelítést, de kétséget ébresztett az iránt, amit ez a fogás ígér. Az *Aranyopolgár*-ban van egy másik, gondolatilag hasonló epizód is. A színpadon Kane tehetségtelen operaénekesnő feleségét látni. Kezdődik az az ária, amelytől a néző semmi jót nem vár. A kamera felfelé mozdul, mintegy engedelmeskedve az ária szárnyalásának. A néző a kamerának ebben a gesztusában dicséretet sejt, az énekhang védelmét. A kamera követi a láthatatlan hangot, felemelkedve a színház bolthajtásaihoz. Végül azonban a függőleges mozgás eléri a díszkeretet és megállapodik két színpadi munkáson, akik lefelé néznek. Egyik odafordul a másikhoz és látványosan befogja az orrát. Itt Welles megint kiélezi a kontrasztot a fogás tendenciája (felfelé mozgás, pozitív előjelű mozgás) és a jelenet befejező gondolata között.

Ugyanezt mondhatjuk el Kira Muratova *Sorsforduló* című filmjének vertikális panorámázásáról. Hogyan tájékoztat ez a felesége hűtlenségét felfedező férj sorsáról? Muratova kismacsák játékát mutatja. A kép olajnyomatos képeslapra emlékeztet. Az egyik kismacska függő színnel játszik, a hátsó lábaira emelkedve. A kamera megindul felfelé. Nyilvánvalóvá válik, hogy a zsinór egy akasztott ember fekete cipőjéből lóg ki. A *Sorsforduló* ugyan bonyolult művészeti struktúrájú alkotás, de minden egyéb mellett a hagyományos melodráma elemeit is tartalmazza. Muratova egy vertikális panorámázás keretein belül megadta ennek a műfajnak a kvintesszenciáját, átlépve azok között a pólusok között, amelyeket a melodramatikus emóciók feszültsége határoz meg. A kismacsák életet és melegséget jelentő játékától a szerelem okozta halálhoz. Ez a szembeállítás azért különösen éles, mert a kamera letről felfelé mozog, abban az irányban, amelynek vektora általában nem ígér semmi rosszat.

A fény

A kép megvilágítása a kinematografikus stílus másik paramétere. Sőt, egyes rendezők számára a fény nem egy a paraméterek között, hanem éppen a stílus legfontosabb meghatározója. A fény alkalmazásának művészete terén különösen kitűnt J. von Sternberg, aki azt hangoztatta, hogy neki a színész ugyanazért kell, amiért a festőnek a festékfolt a vásznon. Így nyilatkozott: „Minden fénynyalábnak van egy olyan pontja, amelyben már majdnem elenyészik. A fény nem létezhet az űrben, ahhoz, hogy teljesítse misszióját, meg kell fogni. A fény eshet egyenesen, áthatolhat valamin vagy visszatérhet, visszatükröződhet vagy megtörhet, összpontosulhat vagy szétszóródhat, elhajolhat a szappanbuborékban, sziporkázhat vagy zsákutcába kerülhet. Ahol elvész, ott feketeség van, ahol megjelenik, ott van a fény magja. A sugár útja ettől a magtól a feketeség előretolt állásáig – a fény drámája és konfliktusa.”

Claude Olier francia író, az „új regény” irányzatának képviselője írta, hogy von Sternberg számára az igazi anyag a fény, a dolgok és emberek a képen csak alkalmak a fény materializálásához, ahhoz, hogy „megragadhassa” a sugarát.

A művészeti választás szférájának jelentős kitágulása is a megvilágításnak köszönhető. A filmben még a „legtermészetesebb” fényt is a világosító berendezések segítségével imitálják. Ezek nélkül még napali natúrfelvétel is csak ritkán jön létre. És különösen erős megvilágításra van szükség az esti felvételeknél. Azokat a képeket, amelyeknek cselekménye éjjel játszódik, technikailag lehetetlen sötétben felvenni. Éppen ellenkezőleg, a rendkívül erős fény irányított áradata alkot sűrű fekete árnyékokat. Így érhető el az élesen megvilágított és a sötétségbe merült foltok kontrasztossága, ami az „éjszakai” képeket jellemzi. A világítás éles kontrasztossága ugyanakkor – és ezt egyszerűen kihasználta a német expresszionizmus – a riadalom, a kiegyensúlyozatlanság állapotaként, valami ismeretlenbe és veszélyesbe való behatolásaként érzékelhető. A „normális” („nyugodt”) megvilágítás, amelyik mintha természetes forrásból származna, és az éles, ingadozó, „rendellenes”, hangszúlyozottan mesterséges forrásokból (fáklák, tábortűzek, tűzesetek, autófényszórók stb.) származó fény antitézise a kép atmoszférájának, hangulatainak megválasztását teszi lehetővé.

Azt a körülményt, hogy a 30-as évek amerikai gengszterfilmjeinek cselekménye általában az esti utcákon játszódik, a hősök életformája, éjszakai élete valamennyire megmagyarázza, de az, hogy ezekben a filmekben az utcák állandóan nedvesek az éppen elállt esőtől, csak a stílus diktálta feladatok alapján érthető meg: a nedves, az autók fényszóróját visszatükröző aszfalt kiegészítő fényt hozott létre. A másik

szembeállítás a „tisztá megvilágításé és a kódé”: az eltévedt lovas, Macbeth bolyongása a ködös mezőn Kurosawa a *Véres trón* (Japán, 1957) című filmjében, vagy a ködös Dublin John Ford a *Besúgó* (USA, 1935) című alkotásában, a hősök és a szituáció erkölcsi meg nem felelésének leleplező benyomását adja.

A megvilágítás művészetén belül két nagy stiláris áramlat érhető tetten – a normatív és az expresszív fényhasználat. Az expresszív megvilágítás a kontrasztokra épül. Az operatőr úgy helyezi el a fényforrásokat (illetve fényforrást, mert az expresszív képet általában egy nagyteljesítményű fényszóró segítségével rajzolják meg), hogy – von Sternberg kifejezése szerint – maximálissá éleződjön „a fény és a feketeség drámája”. Az 1910-es évek közepétől ismeretté vált az úgynevezett „rembrandti világítás”, amikor a sugár a sötétségből a kép egyes elemeit emeli csak ki. Ugyanakkor jött létre a „sziluett világítás” az alakok mögött elhelyezett fényforrással, amelyek így az árnyszínház sziluettjeihez válnak hasonlókká. Az expresszív fény alkalmazása nagyon elterjedt volt a némafilmben (nálunk elismert mestere volt az ilyen stílusnak A. Moszkvin operatőr. Később, hogy a kép a dinamika és a nyugtalanság érzetét sugallja, ingadozó és pulzáló fényt kezdtek alkalmazni. H.-G. Clouzot francia rendező *A holló* (1943) című filmjének kulminációs dialógusa – a névtelen besúgó leleplezése – ringó lámpa alatt van felvéve, így a besúgó arca hol elmerül az árnyékban, hol megvilágosodik.

A normatív fény nem élezi ki a sötétség és világosság közötti konfliktust, éppen ellenkezőleg, elsimítani törekszik azt. Az ilyen stílus tisztelt a fokozatokat és átmeneteket, s igyekszik kiküszöbölni a fény szélsőséges állapotát.² Ennek érdekében a felvétel objektumát több különböző kaliberű fényforrással veszik körül, így imitálják a szórt, lágy, „természetes” megvilágítást. Ez az egész bonyolult mechanizmus csupán arra szolgál, hogy a néző ne észleljen semmiféle megvilágítást.

Megpróbáljuk az emberi arc példáján illusztrálni a mondottakat. Az arc különösen érzékeny a fényre. Így is mondjuk: „árnyék futott át az arcán”, „felragyogott az arca”. Ezek a vonásokon tükröződő hangulatokat jelölő metaforák. Bármelyik filmoperatőr megerősíti, hogy e metaforák nem alaptalanok. Csináljunk végig egy közös kísérletet annak érdekében, hogy kiderüljön, függ-e az arc kifejezése a megvilágítás mikéntjétől. Várjuk meg az estét, fogjuk az olvasólámpát és a tükörben próbáljuk megvilágítani a saját arcunkat. Ha alulról világítjuk meg, ki néz vissza ránk a tükörből? Terence Fisher 1958-ban készült *Drakula borzalma* című filmjének Drakulájához válunk hasonlóvá. Most módosítsuk a lámpa helyzetét, világítsuk meg felülről magunkat. Mi változott meg? Nem sok. Arcunk egy másik szörny-halottra emlékeztet, J. Whale *Frankestein* (1931) című filmjéből. Most helyezzük oldalra a fényforrást. Az

arcunk valamivel jóságosabb lett, de széppé nem vált. A nyakon végigvonul az orr árnyéka. Kiderül, hogy egyetlen fényforrást használva nem jutunk sokra. Próbáljunk ügyeskedni, és megvilágítani magunkat a hátunk felől. Hirtelen kifejező ragyogást kapva meglevenedik a hajunk, de az arcunk árnyékban marad. Ha pedig a sugarat előlről egyenesen az arcunkra irányítjuk, akkor az lapossá válik. Egy fényforrás tehát kevés. Most már érthető, hogy az operatőr, mielőtt premier plánban felveszi a hősnőt, miért igazgatja hosszan és gondosan a fényforrásokat. Érthető, hogy a híres filmsztároknak a régi szép időkben miért volt „saját” operatőrük.

Annak érdekében, hogy az arc „természetesnek”, azaz nem megvilágítottnak tűnjön a vásznon, általában minimum három fényforrást alkalmaznak. Az egyik, az alapvető (vagy rajzoló) a legerősebb. Ez oldalról és előlről adja fényét az arcra. De hogy eltűnjenek róla a szükségtelen árnyékok is, az ellenkező oldalról egy némileg gyengébb kiegyenlítő fényre van szükség (általában a kiegyenlítő fényt adó forrás a kamera mellett, kicsit mögötte helyezkedik el). Így válik érzékelhetővé az arc kiterjedése, pontosabban csak féldomborműre emlékeztető kiterjedése. Az 1920-as évek európai filmjeiben megelégedtek általában két fényforrásos megvilágítással. Az akkor Angliában dolgozó Hitchcock vette észre a képek stílusának különbségét az amerikai és az angol filmek között. Az amerikaiaknak sikerült az objektumot elválasztani a háttértől, az európaiaknál a domborúság alacsonyfokú volt és az első plán összeolvadt a hátsóval. Kiderült, hogy az amerikai filmek már akkor három fényforrást használtak, ellenfényt is, amely az objektumot a hát, a háttér felől világította meg (az ellenfény intenzitása kisebb az alapfénynél, de felülmúlja a kiegyenlítő fényét).

Amikor önök a hősnő profiljának vagy vállának a kontúrját kirajzoló ezüstös szegélyt látnak a vásznon, tudhatják, hogy ez, mint a szinte belülről fénylő haj, az ellenfényes megvilágítás eredménye.

Ilyen a normatív, észrevétlen megvilágítási kánon a filmben. De a film nem fotográfia, ahol a fény egyszer s mindenkorra adott. A fény a filmstílus dinamikus eleme. Gyakran megfigyelhető, ahogy a film folyamán a normatív megvilágítás átadja a helyét az expresszívnek. A bűnügyi filmek kedvelőinek könnyű a reklámképek alapján megállapítaniuk, hogy az adott jelenet milyen jellegű: az intrika éleződésének megfelelően ugyan-is sűrűsödnek az árnyékok, a nappal helyére az éjszaka lép, az egyenletes, észrevétlen fényt felváltja a zseblámpa első sugara. Az ilyen egyszerű eset nem követel rendkívüli elemzést. Azonban a film történetében akadnak művek, amelyekben a fény-árnyék viszonyok nemcsak a cselekmény emocionális környezeteként szerepelnek. A fény

és az árnyék többre képes; kölcsönkapcsolatba lépve a film más komponenseivel a művészeti struktúra középponti elemévé válhat.

Carl Theodor Dreyer dán rendező *A harag napja* (1943) című filmjét vesszük példaként. Ez a mű a XVII. századi Dánia történelmének szomorú napjait eleveníti fel, a „boszorkányüldözéssel” kapcsolatos tömeges megtorlást idézve. A film elején elfognak és megégetnek egy „sátáni gyógyszer” készítő öregasszonyt. Majd a gyanú a fiatal, szép hősnő körül sűrűsödik, akinek az anyját (ezt gondosan leplezték, de fokozatosan nyilvánvalóvá válik) valaha ugyanez okból végezték ki. A dolog azért válik bonyolulttá, hogy a fiatal Anna annak az idősebb lelkésznek a felesége, akit a helyi boszorkányok perének vitelével bíztak meg.

Előttünk tehát egyik oldalról a kegyetlen egyházi hatalom által kiváltott alaptalan megtorlások tipikus szüzséje, másik oldalról pedig a paraszti pszichológia sötétsége jelenik meg. Az ilyen szüzsé leghitelesebb értelmezése azon az úton lehetséges, amelyet Tengiz Abuladze választott a *Vezeklés* (1985) című művével. Ebben a grúz filmben a Zsarnok és az Áldozat szembenállását vizsgálják. A zsarnok a Sátán jegyeit hordja magán, az áldozat a szentek kínját szenvedti el. A dán rendező által választott út a bonyolultabb. Csupán kezdetben tűnik úgy, hogy *A harag napja* szerzője a kor történelmi vádlójának pozícióját foglalja el. Fájón sajnáljuk az idős asszonyt, aki a fanatikus tömeg elől Anna padlásán rejtőzik el, és nem fordítunk kellő figyelmet azokra a szavaira, amelyek szerint főzetéhez a füvet éjjel az akasztófa alatt szedte, mert „a gonosz hatalmas erőt rejt magában”. Az anyja szörnyű sorsára emlékező Anna igyekszik megmenteni az öregasszonyt és kiáll érte a férje előtt, ám az idős lelkész hajthatatlan. A boszorkányt kínpadra vonják és a kínzással beismerésre kényszerítik.

Dreyer ebbe a jelenetbe egy epizódot illesztett: Anna észrevétlenül besurran a templomba, ahol a vallatás folyik, és kihallgatja a boszorkány beismerését.

Hogyan világította meg Dreyer (és operatőre, K. Andersson) ezt a képet? Látjuk Annát a templomban. A fehér falak és boltívek teljes fényben úsznak. Teljes, egyenletes fényvel megvilágított Anna arca is. Az arc „fénylik”, ahogy fénylik az egész templom. Anna háta mögött ikon látható. Jobbra tőle lépcső és ajtó. Tudjuk, hogy az ajtó mögötti sötét helyiségben megy végbe a kínzás, így Anna fényrel átszőtt „tere” szemben áll az inkvizíció kínzókamrájának sötétjével.

Ez azonban csak az erők kezdeti, a „felvilágosult néző” elvárásának megfelelő elosztása. A cselekmény kibontakozásával a viszonylatok bonyolódnak. Az inkvizítor-lelkész jószágos, mélyen hívő embernek mutatkozik, de tudatában van egy bűnének, és ez a bűn nem hagyja nyugton. Amikor Anna anyját máglyára ítélte, akkor megsajnálta és magához

vette az asszony lányát. Majd feleségül vette Annát, eltitkolva az egyház előtt a lány származását. Azóta kínozza a kérdés: a szájalomnak és szeretetnek ez az aktusa nem a Sátánnak tett engedmény volt-e? Elzárva a lányt az egyház megtisztító gondoskodása elől, nem engedte-e át a lelkét a gonosz erőinek?

Különös egybeesés tapasztalható egyébként. Éppen akkor hal meg az egyházi bíróság egy tagja, akinek halálát a máglyán megégetett öreg boszorkány megjósolta. Anna mind kitartóbban érdeklődik a bűbájosság iránt, amelynek képességével az anyja is rendelkezett. A néző egyre inkább rájön, hogy Anna nem annyira a megkínzott öregasszonnyal való együttérzés miatt lopakodott be az imént a templomba, mint inkább a boszorkányság titkai iránti egészségtelen érdeklődésből. Közben tanulmányaiból hazatér a lelkész Annával egyidős fia, Martin. A fiatalok között vonzalom támad – ez a lelkész családi helyzetét a végsőkig bonyolítja.

A szüzsének ebben a stádiumában a rendező Anna személyiségét mélyebben tárja fel. Eközben a néző valami újat vesz észre az arcán. Anna már nem „fényugár” az inkvizíció sötét cárságában, hanem erős, határozott asszony, a maga szigorú korának szülőtte. Nem fél beismerni maga előtt, hogy beleszeretett a férje fiába. Ezzel párhuzamosan elveszíti egyértelműen pontos, fényvel telt vonásait. Ahhoz a jelenethez, amelyben Anna és Martin kettesben maradnak, a rendező szokatlan vizuális megoldást alkalmaz. Már beszéltünk arról, hogy a kép vizuális stílusához szükség van a pontos, éles ábrázolás és a könnyedén elmosódott, élesség nélküli ábrázolás szembeállítására. A pontatlan ábrázolást motiválhatja a köd, a szemet elhomályosító könnyek stb., de lehet indoklás nélküli is. Az 1920-as években a melodramák lírai jeleneteit „fátyolon keresztül” fényképezték. Amikor a hősnő arca elmosódott vonásokkal és ezüst fénykoszorúval jelent meg, akkor ez vagy azt jelentette, hogy ő szerelmes, vagy azt, hogy belé szerelmesek.³

Némelyik rendező számára, így Dreyer esetében is, a pontatlan, elmosódott vonások a gonosz jelenlétéről tanúskodtak. Dreyer *Vámpír* (1931) című filmje például, amely az eredendő gonosz megfoghatatlan jelenlétéről szól a mi világunkban, végig a lány képek meghatározatlan stílusában forgatott (operatőr R. Máté). De milyen megoldást alkalmazott Dreyer *A harag napja* szerelmi jelenetében? Anna előtt a hímzés függőleges keretét látni. Az asszony túllre híméz, s a dialógus közte és a lelkész fia, Martin között a keretre feszített tüllön keresztül mutatva zajlik. Mintha ködben látnánk őket. Így éri el Dreyer azt a bizonytalan hatást, amely a filmbe két gondolati nüanszot visz bele: a születés szerelemét és az erkölcsi bizonytalanságát, amit a majdnem vérfertőző kapcsolat terhel meg.

A parancsolatokhoz hű Martin küzd az érzéseivel. És itt következik az az epizód, amelyik teljességgel feltárja a film nem egyértelmű gondolatát: Anna tudja, hogy milyen vád alapján végezték ki az anyját, akiről úgy hírlett, hogy pusztán akarakteróval bárkit képes magához hívni és pusztán kívánsággal elpusztítani. Anna elhatározta, hogy kipróbálja, örökölte-e ezt az erőt. Hosszú jelenet következik. Anna egyedül van a szobában. Furcsa sima járással megkerüli az asztalt, és megállapodik az ablak előtt. A kamera gondosan figyeli a mozgását és az arcán tükröződő belső harcot.

Ebben a jelenetben Dreyer a világítás új paraméterét teremti meg – az árnyakét. A filmben az árnyékok általában a tér jellemzésére szolgálnak. Annak alapján, ahogy a színész által vetett árnyék esik, kitalálhatjuk, hogy holdfényes téren megy-e vagy fal mellett lopakodik. A színész helyzetéről a térben azonban nemcsak az általa vetett árnyék vall, hanem az órá eső árnyékok is. V. Sklovszkij beszélt Bunyin prózájának kinematografikus jellegéről, idézve ennek igazolására a következőket: „Ez ő. De azt, hogy felé jön, vagy távolodik tőle – nem tudta megállapítani, amíg meg nem látta, hogy a fény és az árnyék foltjai az alakján letről felfelé siklanak ... tehát közeledik. Ha az árnyékok fentről lefelé mozognának rajta, ez a távolodását jelentené.” Dreyer azonban a sikló árnyékokat más céllal használta fel. Már beszélünk arról, hogy milyen mélyen gyökerezik bennünk az elképzelés a fény és az árnyék kapcsolatáról a lélek belső állapotával; hogy mennyire megfelelnek ennek az elképzelésnek a beszéd bizonyos fordulatai – „felragyogott az arca”, „árnyék suhant át az arcán”. Anna, elhatározva, hogy kideríti, rendelkezik-e boszorkányos erővel, az ablakhoz megy. Eközben az arcán megjelenik a redőny és az ablak mögötti falevelek árnyéka. Kezdetben igen erős ellenfény világítja meg – a haja fénylik, de az arca árnyékban van, ezért gonosznak tűnik. – Az ablakhoz közeledve kivilágosodik az arca. Megáll és elmélyülten mond néhány szót. Ebben a pillanatban az ablak mögötti levelek árnyéka ráborul az arcára.

Dreyer – s ebben van a film finom érzékenysége – kényszeríti a nézőt, hogy egész idő alatt kétségek között hanyódjék: tényleg végbemege-e Anna arcán a fekete mágia harca az isteni lélekkel, vagy csupán fény és árnyék véletlen játéka tűnik annak? Véletlenül jön-e be éppen ebben a pillanatban a szobába Martin, vagy a boszorkányos igézet következtében? És amikor később Anna rászól a lelkészre: „Halj meg”, azt a gyenge szíve öli-e meg a szeretett asszony szavai okozta megrázódtatástól, vagy a fiatal boszorkány mágikus ereje sújtotta le? Sőt, amikor a lelkész koporsója mellett Anna hirtelen mindenki számára hallhatóan bevallja boszorkányságát, a néző még ekkor sem kap egyenes választ arra a kérdésre, hogy valójában ki is ő. Az előítéletek áldozata,

boldogtalan, az anyjától korán megfosztott, egy nem szeretett férfinak áldozott és az első szerelemnek feltétel nélkül magát átadó lány? Lehetséges. Asszony, aki az általános pszichózis hatása alá kerülve hitt a saját boszorkányságában? Ez sincs kizárva. Lehetséges, hogy tudatosan élt a boszorkányok reputációjával, hogy elérje, amit akart – Martin „elbájolását” és a babonás lelkész halálra ijesztését? Ez is lehetséges. Végül Dreyer nem zárja ki a legegyszerűbb választ sem: Anna valószínű boszorkány. De ennek ellenkezője is feltételezhető: mindaz, ami történt, csupán furcsa egybeesések láncolata.

Megfosztva az egyértelmű választól, ugyanakkor Dreyer megfosztja a nézőt attól a jogától is, hogy egy egész korszakot a XX. századi ember tudásának magasságából ítéljen el. A határozatlanság, a tudatlanság, a véletlen és a gonosz szándék, a levelek játéka az arcon és a varázslat világos megkülönböztetésére való képtelenség, azaz a sejtéseknek és gyanakvásoknak az az állapota, amellyel Dreyer megterheli a filmje nézőjét, paradox módon jobban megérteti a XVII. századi kort, mint egy világos válasz bármelyik „miért”-re. A művészeti megoldás ilyen mélysége már azért is meghökkentő, mert a filmet az 1942–43-as években forgatták a fasizmus örülete által gerjesztett új „boszorkányüldözés” lázának közepette. Dreyer már akkor lehetővé tette a tömeges megtorlás jelenségének megismerését, nemcsak mint a Jó és a Gonosz, az Isten és a Sátán mitológiai párviadalának új menetét; miként a hóhérok pszichológiája sem csupán ellentéte volt az áldozatoknak, de összefonódott azzal, kölcsönösen feltételezték egymást. ●

Jegyzetek

- 1 Kuriózumként megemlíthetjük a rákocsizást John Carpenter *Csillagember* (USA, 1985) című filmjében. Ebben a tudományos-fantasztikus alkotásban (amelyben a rákocsizáson kívül nincs semmi érdekes) az üremlő embernek, hogy emberré váljon, be kell hatolnia az ember genetikai kódjának struktúrájába. Következik a rákocsizás egy csomó hajra, a szálak fokozatosan gerenda méretűre nőnek, majd folytatódik a rákocsizás már a haj sejteit mutatva, míg végül a vetítívászonon a genetikai kód térbeli modellje jelenik meg.
- 2 Mi itt nem fogunk a kontrasztosság fokozatait megalapozó egyéb tényezőkről beszélni: az objektív látáságról, a film érzékenységéről stb.
- 3 Mint minden fogás, a „puha fátyol” is értelmezhető volt negatívan. Az 1920-as évek szovjet filmjének ideálja az egyszerű gyári lány volt. A premier plánt dicsfényel meghagyták a „nepman” típusának.

(Fordította: *Nemes Károly*)

Az alább közölt tanulmány Joachim Paech: *Literatur und Film* (Irodalom és film) című könyvének első fejezete. Paech műve, amely az irodalom és a film elbeszélismódjának kapcsolataival, egymásra hatásával foglalkozik, az ismert és tekintélyes stuttgarti Metzler kiadónál jelent meg 1988-ban. Először – így az itt közölt részben is – azt vizsgálja „szövegelemző” példákon, technikai részletekbe bocsátkozva, hogy a kezdetek idején hogyan alakult ki a film elbeszélismódja, milyen szerepet játszott ebben a varieték, music-hall-ok, vaudeville-színházak populáris kultúrája. Később nyomon követi a film „intézményesedését” és „irodalmiasodását”, vagyis azt a folyamatot, hogy saját eredendő lehetőségeit és tulajdonságait megőrizve miképpen illeszkedett be a film a hagyományos kultúra rendszerébe. Egy-egy fejezetben azzal foglalkozik, hogy az irodalom és a kultúra polgári korszakának történetében milyen előzményei voltak a „mozinak”, azaz a sajátosan filmes elbeszélismódnak. Egyfelől Flaubert, Poe, Zola és Hoffmann egy-egy művében mutat ki ilyen előzményeket, másfelől a „vasút”, a „panoráma”, az „áruház”, és a „futószalag és álomgyár” kulturális és civilizációs jelenségeit elemzi mint a mozifilm egy-egy korai aspektusát. Végül több fejezeten át a filmes és irodalmi elbeszélismód rendszeres összehasonlítását végzi el. Számos további konkrét példán demonstrálva tár-gyalja a filmelbeszélés irodalmi formáit és az irodalom filmes eljárásait, a „tisztá” és „tisztátalan” filmet, és Fassbinder **Maria Braun házassága** című filmje példáján bemutatja egy film „irodalmi olvasásának”, azaz narratív elemzésének lehetséges modelljét. Paech könyve a legújabb narrációelméleti, befogadáesztétikai eredményeket hasznosítva, az esszéisztikus és a tankönyvszerűen rendszeres kifejtés módszereit szerencsésen ötvözve, a vizsgált anyag konkrétumaihoz szorosan tapadva tömör összefoglalását adja témájának és számos vonatkozásban új felismerésekre is jut. A **Filmspirál**ban könyve egy további fejezetének közlését is tervezzük.

A filmelbeszélés kezdetei a populáris kultúrában

„Abban az időben nyilvánvalóan a music-hall-
elem szolgált legfontosabb táptalajul a művészi
gondolkodás 'montázs-formájú' menetének ki-
alakulásához.”

(Szergej Eisenstein)

A maga történetét előlről elmondható történész megkönnyebbült elégedettségével állapította meg Balázs Béla: „Ismeretes, hogy a film az egyetlen művészet, amelynek ismerjük a születésnapját. Minden más művészet kezdetei a történelem előtti idők kódébe vesznek.” Akadnak ugyan filmtörténészek, akik a film eredetét szintén 'a történelem előtti idők kódében' keresték, mégis igaz lehet az az állítás, hogy a film 'a 19. század iparosodásának gyermeke', és a század végére esett a születésnapja, amelyről Balázs Béla beszélt. És hasonló volt a 'születés helyszíne' egyidejűleg több országban: egy vaudeville-színház az Egyesült Államokban, vagy café concert Párizsban, egy varieté Berlinben, egy music-hall Londonban stb. A Lumière-fivérek kinematográfjának első nyilvános előadására 1895. december 28-án a párizsi Boulevard des Capucines-en található Grand Café Indiai Szalonjában került sor, ami a café concert hagyományába illeszkedő varieté-attrakció volt. Az első londoni fellépés után, amely 1896. február 20-án történt a Regent Street-i Polytechnicben, a kinematográf néhány nap múlva már látható volt londoni music-hallokban, az Empire-ben és az Alhambrában; New York-ban 1896. április 23-án vetítettek először vászonra filmeket Edison vitascope-jával a Koster & Bial's Music Hall nevű vaudeville-színházban. Igaz, ezt már 1894 óta megelőzték előadások az úgynevezett kinoscope-készülékekben, de itt a végtelenített filmszalagot csak egyénileg lehetett nézni a nézőszekrénybe nyíló kukucska-lukon, miután bedobott az ember egy pennyt. Ezek a kinoscope-ok az úgynevezett Penny-Arcades-okban voltak fölállítva egymás mellé, és csak a 20. század első évtizedében szorították ki őket véglegesen a moziban vetített filmek.

Berlinben elsőnek 1895. november 1-jén a Skladanowsky fivérek adtak filmeket bioskopjukkal a Wintergarten nevű berlini varietében. Később a vaudeville-színházak és music-hallok, a panoptikumok és ritkasággyűjtemények (az úgynevezett Dime Museum-ok), valamint a New York-i Eden-Musée és a párizsi Musée Grévin varieté-műsorai magától

értetődően tartalmaztak filmelőadásokat (a Musée Grévin már korábban is játszotta Emile Reynaud *Théâtre optique*-jának animációs filmjeit) és vándor kinematográfusok mutatványosbódékkal vagy kinematográf-cirkusszal járták be Európát. Amíg tehát nem alakult ki a mozi mint a filmelőadások számára szolgáló különleges helyszín, a film kezdetei elválaszthatatlanok voltak a századforduló szórakoztatóiparának intézményeitől, a varietéktől, a music-halloktól és vaudeville-színházaktól s a vásárok mutatványos-mesterségétől.

Ezekben az első filmelőadásokban még nem az volt a lényeg, *mit* mutatnak az igen csekély számú filmek, hanem hogy *hogyan* mutatják: „Eleinte szinte kizárólag az újdonsága határozta meg a film gyártási-és fogyasztási módját” (Peter Bächlin: *Der Film als Ware*, Frankfurt/M. 1975, 19. o.) Távoli országokról készült képeket vagy híres történetek illusztrációit (Homérosz *Odüsszeiájáról* vagy Dante *Isteni Színjátékáról*) már gyakran mutatták a laterna magica-előadásokon; és ugyanazon a színpadon, ugyanabban a programban gyakran lehetett látni akrobaták és komikus számok előadását is, még mielőtt élő képeken váltak volna különleges attrakcióvá.

Mikor Makszim Gorkij 1896. júliusában a Nyizsnij Novgorod-i vásáron első ízben látta a Lumière-féle kinematográf egy előadását, csalódott volt:

„Kihunynak a fények a helyiségben, ahol Lumière találmányát mutatják be, és hirtelen megjelenik a vásznon egy nagy, szürke kép, 'Egy utca Párizsban', mint árnyékok egy rossz metszeten. Ha tüzetesebben szemügyre veszi az ember, kocsikat és embereket lát különböző helyzetekben, és mindet mozdulatlanúságba dermedve. Minden szürke, az ég is felettük – semmi újat nem ismerünk fel ebben a túlonként ismert jelenetben, hiszen párizsi utcákról már nem egy képet láttunk. De hirtelen furcsán megremeg a vászon, és életre kel a kép. Valahonnan a kép mélyéből kocsik tűnnek föl, és a sötétben egyenesen feléd közelednek, oda, ahol ülsz; valahonnan emberek jelennek meg, és annál nagyobbak hatnak, minél közelebb érnek; az előtérben gyermekek játszanak egy kutyával, kerékpárosok húznak el, és gyalogosok kelnek át kocsik közt az utcán. Mindez mozog, élet nyüzsg benne, és eltűnik, mikor a vászon szélére ér. És mindez különös hangtalansággal történik, nem zörögnek a kerek, egyetlen lépés, egyetlen szó sem hallatszik. Semmi” (Makszim Gorkij: Tudósítás a Nyizsnij-Novgorod-i vásáron bemutatott Lumière-programról, in: Nizsgorodszkij lisztok, 1896. július 4., I. M. Pacatus aláírással, idézi: Leyda, Jajy: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London, 1973. 407. o.).

Miután a filmet behelyezték a vetítőbe, rövid ideig még ott 'állt' a

vetítőfényben; ez lehetséges volt, mert a tulajdonképpeni vetítő, amellyel fölvették és lejátszották a filmet, s a fényforrás, egyfajta laterna magica, még el voltak választva egymástól. Ami úgy kezdődött, mint egy szokványos laterna-magica-előadás, egyszerűben érdekes lett, és pedíg nem azért, mert valami más tárgyat vetítettek, hanem mert a tárgy mozogni kezdett: ez volt az igazi újdonság, ez volt az első filmelőadások lényeges „információja”.

A kereslethez képest még ilyen csekély számú filmet, amelyeket az Egyesült Államokban az Edison, Biograph, Mutoscope, Franciaországban a Méliès, Pathé és Gaumont, Németországban pedig a Messter nevű cégek állítottak elő, az első tíz évben mind a végfogyasztóknak adták el, és ezért a műsorokat nem lehetett rendszeresen megújítani, hanem addig kellett játszani, amíg amortizálódtak és nyereséget hoztak. A technikai újdonság attraktivitása hamar megkopott, és a közönség hamar megismerte az ábrázolt tartalmakat, tehát a kinematográfusnak folyton új közönséget kellett keresnie, ahelyett, hogy – mint a forgalmazási rendszer bevezetése (kb. 1903) óta szokás – a filmeket körözték volna a helyhez kötött mozikban. A vaudeville-színházak amerikai rendszere, amelyben a filmműsor az egyik szám volt a többi közt, a filmműsorokat saját forgalmazás útján cserélgette a színház-láncon belül, és ez garantálta az egyes filmek lehető legjobb kiaknázását, s szervezetiesileg is integrálta a filmeket e szórakoztatóipar struktúrájába. 1900 decemberében ezt írta a *Billboard* című folyóirat:

„Az Egyesült Államokban 67 vaudeville-színház van, Kanadában kettő és Londonban épp készülöben kettő. Néhány park kivételével, amelyek csak nyáron játszanak, ezek a színházak egész évben nyitva vannak. (...) Hogy ezeknek a színházaknak legyen mit előadniuk, 650-700 számra van szükség. Egy ilyen szám lehet egy bájos leány is, aki könnyefakasztó balladákat énekel a szerelemről és a bűcsű fájdalomról, vagy egy elragadóan nevetető komikus-páros; lehet egy ismert színész két vagy három másik kíséretében, vagy akár egy férfi is, aki idomított elefántokat mutat be (...)” (Smiley Walker: *Vaudeville-Theaters [Billboard, 1901. április 20.]*, in: Joseph Csida/Bundy Csida: *American Entertainment. A Unique History of American Show Business*. New York, 1978. 82. o.).

Európában viszont a vándor-kinematográfus egyszemélyes ipara uralkodott vásári mutatványok vagy bérelt termekben való fellépések formájában. Ezért a kinematográfus kisvállalkozók némelyike itt előbb is telepedett le a helyhez kötött mozikban, mint az Egyesült Államokban, persze csak akkor, ha kellő számú új filmmel tudta ellátni a mozi-

Akár az amerikai vaudeville-ban, akár az angol music-hallban, akár a párizsi vagy berlini varietében vagy a vásárokon, a filmelőadás egy szórakoztató műsornak mindig csak egyik műsorszáma volt a többi közt. A berlini Wintergarten 1900 körül ilyen attrakciókat sorolt fel:

„Arthur Saxon, a világ legerősebb embere; Stanley-fivérek, egyensúlyozó művészek; Klein-testvérek, bicikliző művészek; Darras-testvérek, légtornászok; és a Hegelmann-csoport egy híres kötél-táncos-számmal” (Festschrift „50 Jahre Wintergarten”. 1888–1938. [1938] Repr. Hildesheim, New York, 1975, 37–39. o.).

Az amerikai vaudeville-program általában kilenc számból állt, amelyek nem függtek össze szorosan: burleszkkal kezdődött, akrobaták, állatszámok folytatták, majd varázsló, tánc- és énekprodukciók következtek. A befejezés megint komikus szám volt. „Bár a közönség különféle számok tagolatlan halmazának látta a vaudeville-t, valójában meg volt az tervezve a legapróbb részletekig, és precíz poénokkal ellenőrizte a közönség reakcióit” (Vö. Don B. Wilmet: *Stage Entertainment*, in: Inge, M. Thomas [ed]: *American Popular Culture*, Vol. 1, 296. o.). Ebbe a műsorba minden további nélkül bele lehetett illeszteni filmelőadásokat, s itt azt lehetett látni, amit előzőleg élőben mutattak be, például akrobatákat vagy egy komikus számot, amely mint villódzó árnyék a vásznon most még szenzációsabb hatást keltett.

Ha csak filmelőadásokat tartalmazott a műsor, ez is olyan programkörnyezetben történt, amely a populáris-kulturális mutatványok kontextusába illesztette be őket, pl. a vásárba vagy a cirkuszba, vagy az olyan Café concert-rendezvények hagyományába, amilyenek a keretében Lumière első filmelőadásai voltak láthatók. Ez az első filmműsor tükrözte azoknak a számoknak a sokféleségét, amelyeket az ilyen előadásokon általában látni lehetett: *La sortie des usines Lumière à Lyon* – *Le déjeuner de Bébé* – *Bassins des Tuileries* – *L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat* – *Le régiment* – *Maréchal-ferrant* – *La partie d’écarté* – *Mauvais herbes* – *Le mur* – *La mer* – *L’arroseur arrosé*. Mindegyik film egy-egy önálló szám volt és a dokumentáló felvételek is csak azáltal bizonyultak különleges attrakciónak, hogy mozgó képeket mutattak emberekről, akik távoznak egy gyárból, egy vonatról, amely megérkezik egy állomásra, egy szökőkútról stb.; ezekhez kis zsánerképek járultak még: etetnek egy kisbabát (a Lumière-családét) vagy férfiak kártyáznak, s végül, a vaudeville-ek és varieték szokása szerint, egy komikus szám következett, *A megöntözött öntöző*.

Az első években tehát nem volt semmi más a film, mint a műsor filmes ismétlése vagy kiegészítése, része a századfordulón az ipari nemzetek populáris-kulturális szórakoztató létesítményeinek: a laterna-

magica-vetítések üveglapok helyett hasonló tárgyú mozgó képeket mutattak; a kis, többnyire mulatságos színházi jeleneteket ugyanazon a helyen most nem szcenírozva adták elő, hanem vetítették, és a varieté-számot így annyiszor lehetett ismételni, ahányszor csak akarták, a művészek nem fáradtak el.

A különféle rövidke kis filmek, filmműsorok és más varieté-számok e kötetlen, csupán a műsor menetének struktúrája által összetartott egymásmellettsége láttán felvetődik a kérdés, ilyen feltételek mellett hogyan alakulhatott ki egyáltalán a filmes elbeszélés. Bár a laterna-magica-előadások jól ismerték a kísérő elbeszélőt, aki kommentálta a képeket és elmagyarázta köztük az átmenetet – egy úti beszámolóban, egy bibliai vagy irodalmi elbeszélésben, amelyet a laterna-magica-lapok illusztráltak –, de tudtak-e a filmek mozgó képei önmagukban is elbeszélni? A filmes elbeszélés ill. a filmekkel való elbeszélés kiindulópontja már nem a képek között, az egyik képről a másikra való átmenetben rejlett, mint a laterna-magica-előadásokon ('...időközben tovább mentünk néhány utcányit, és itt azt látjuk, hogy...'), hanem magában az (egyelőre egyedüli) filmbeállításban: Makszim Gorkij leírásához kapcsolódva talán kérdések tolnak fel az emberben, honnan jönnek a kerékpárosok és kocsik, s hová mennek, amikor eltűnnek a vászon szélén. És ezek az egyetlen beállításból álló röpké filmek vajon nem kis elbeszélések-e már maguk is, amelyeket csak ki kellene bővíteni, hogy a filmes elbeszélés eredetét megnevezzük? Ugyanis ha létezik egyáltalán kapcsolat film és irodalom között, akkor a filmnek képesnek kell lennie az elbeszélésre; és mindaddig, amíg az irodalom még alig játszik szerepet a filmben, lényeges, hogy a film maga hogyan fejleszti ki az elbeszélőképességét:

„Ha megnézzük a legeslegelső filmet, az első kérdések egyike, amely legitim módon felvetődik a narratológia számára, az, hogy narratív művekről van-e itt szó, vagy nem. Elbeszélések a Lumière-testvérek filmjei? Mindenképpen tisztázni kell ezt a fontos kérdést, ha előbbre akarunk jutni a film és az elbeszélés viszonyának vizsgálatában?” (André Gaudrault: *Film, récit, narration: Le cinéma des frères Lumière* In: IRIS 2, 1984, 1.).

Az első filmben, amelyet a Lumière-fivérek forgattak és előadtak később, a *La sortie des usines Lumière* (hossza 1 perc vagy 17 méter másodpercenként 16 képpel), azt látjuk, hogy kinyílnak a gyárkapuk, munkások és munkásnők özönlenek ki az utcára gyalogosan és kerékpáron, és miután mind elhagyták a gyárat, becsukják az egyik kaput.

„A filmnek eleje és vége van, ezt a kapu mozgásai jelzik, amelyen kijönnek a munkások. Azonkívül – és ez talán még fontosabb – a film

által ábrázolt cselekmény menete teljes. (...) A film egy szekvenciális menet elejével kezdődik és azzal végződik, hogy ez a menet a rá jellemző módon befejeződik" (Marshall Deutelbaum: *Structural Patterning in the Lumière Films*. In: John Fell (szerk.): *The Film Before Griffith*. Berkeley, Cal., 1983, 301/2 o.).

Vajon itt már a mégoly minimális elbeszélésről van-e szó vagy csupán egy esemény közléséről, ahogy azt a címbeli mondat is kifejezi: „A munkások távoznak a Lumière-gyárból”? Ha a minimális narratív séma feltételeit nézzük, akkor ez a beállítás, amennyiben csak ezt az egy mondatot fejezi ki, pusztán egy esemény közlése lehet és még nem elbeszélés, mert ahhoz legalább két mondat kell, különben nem jön létre az események narratív egymásutánja: az 1. állapottól valamilyen átmeneten keresztül a 2. állapothoz (Vö. Wolf-Dieter Stempel: *Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs*. In: Koselleck/Stempel (szerk.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1973, 331. o.). Valójában azonban a cselekménymenet leírása ebben a filmben nagyon is megfelel a sémának: kinyitják a kapukat (kezdet, 1. állapot), a munkások távoznak a gyárból (átmenet), az egyik kaput becsukják (2. állapot, új egyensúlyi nyugalma). Az elbeszélt történésnek mint eseménynek csakugyan igen gyenge a motivációja, előreláthatósága volt az, ami feltehetőleg lehetővé tette egyáltalán a felvételt. Ugyanis „egy eseményt annak gondolnak, aminek megtörtént, holott lehetséges volt, hogy meg sem történik. Minél kisebb a valószínűsége, hogy az illető esemény megtörténhet (azaz minél több információ közvetíti a hírt), annál magasabbra helyeződik a szüzsé-szerűség (elbeszélt események sora) skáláján” (Jurij Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M. 1973, 354. o.). A gyártulajdonos (Lumière) perspektívájában, aki a filmet is irodája ablakából készítette, éppen a mini-elbeszélés zártsága hangsúlyozódik, amely magában foglalja ismételtetését (megbízik benne, hogy a munkások napról napra ugyanabban az időben távoznak a gyárból); a film címében viszont egy másik (elbeszélő-)perspektíva fejeződik ki, amely az alábbi kérdés előtt nyitja ki a filmet: „Mit csinálnak a munkások, ha távoznak a gyárból, munkaidőn kívül?”, és erre csak olyan elbeszéléssel lehet felelni, amely az első mondatához legalább még egy mondatot (egy további beállítást) hozzáfűz.

Így tehát nagyon is lehetséges, hogy egy film mindössze egyetlen beállítással létrehozza a minimális narratív séma tagoltságát; egy ilyen film (mini-)elbeszélésnek számíthat, mert egyetlen beállításon belül lényegében leképezhető egy rövid elbeszélés zárt cselekménye. Teljesen nyilvánvalóan ez történik az egyik első fikcionális elbeszélésben, Lumière *Megöntözött öntözőjében*: egy kertész öntözi a kertet (1. állapot); egy fiú

rálép a tömlőre és megszakítja a víz folyását; amikor a kertész belenéz a tömlőbe meglepve, hová tűnt a víz, a fiú elveszi a lábát a tömlőről, és a víz szembefröcsköl a kertészt (az 'esemény' mint átmenet egyik állapotból a másikba); az felismeri a gonosztevőt, és üldözni kezdi, meg elnászpángolja (2. állapot, a büntetés mint az esemény következménye).

„Itt kétségkívül a lehető legkisebb, de teljes cselekménnyel van dolgunk: az egyensúly kezdeti állapotából (békésen dolgozik a kertész) az egyensúly zavarának állapotába kerülünk (a fiú megzavarja a kertész nyugalmát), míg végül helyreáll az egyensúlyi állapot (a kertész bosszút áll és valószínűleg folytathatja a munkáját)” (Gaudrault, 1984, 64. o.).

Ez a film tehát már egy önmagában zárt, funkcionális (mini-)elbeszélés. Minden beállítás tartalmazza eszerint egy elbeszélés *lehetőségét*, és része egyúttal egy lehetséges elbeszélés szekvenciájának, amely csak további beállításokkal hozható létre.

A filmtörténet első tíz éve alatt a filmek döntő többsége csak egyetlen beállításból állt; ez mindenekelőtt a 'dokumentáció' aktualitásokra vonatkozott, az úti- és városképekre (ezek az ún. *vues és travelogues*); a nagyságok és politikusok parádés fellépéseire, a természeti és más katasztrófákról szóló tudósításokra, háborús és sport-tudósításokra (az ún. *topics*). Még 1903-ban is ezek a rövidfilmek alkották a teljes filmgyártás 96%-át, és az 1900 és 1906 között gyártott fikcionális filmek többsége is – az Egyesült Államokban főleg az MPPC politikája következtében – egyetlen beállításban felvett rövid gegekből és kevéssé fejlett drámai helyzetekből áll. Az Edison vezette „Motion Picture Patent Company” volt az első kísérlet, hogy a filmkészülékek összes szabadalmának állítólagos birtoklása útján monopóliumot hozzanak létre a filmiparban. Ez a „film-tröszt ezenkívül meg akarta őrizni az egyfelvonásos filmet. Úgy vélték, hogy az átlagos Nickelodeon-látogató figyelme nem tarthat tovább 10 vagy 12 percnél, és ilyenkor egy dallal, egy közjátékkal stb. kell kikaparni a filmet” (Csida/Bundy Csida, 1978, 151. o.).

Mivel a filmes elbeszélés kibontakozási lehetősége egyetlen beállításban belül természetszerűleg nagyon korlátozott, a filmes elbeszélés ki-
fejlődése érdekében a döntő lépést az egytagú filmtől a többtagúhoz való átmenettel kellett megtenni. Ez az átmenet kronológiai téren nem történt következetesen, a beállítási kapcsolatok differenciált formáinak együttélése alakult ki helyette. Az oka ennek nem annyira a filmes montázs immanens törvényszerűségeiben keresendő, mint inkább a film-előadások populáris-kulturális környezetében található narratív szekvenciaformálás egyidejű formáiban: egy olyan közönség látási szokásaiban és várakozásaiban, amely a vaudeville-színházak és varieték színházaszerű szcenírozási-ábrázolási formáihoz szokott hozzá. Erre tekin-

tettel kellett lenniük mind a korai filmek készítőinek, mind a filmek előadójának, akik műsorokat állítottak össze ezekből a filmekből.

A narratív szekvenciaképzés következő tipológiája alapvetően az autonóm beállításból indul ki, hogy különféle módokon kapcsolja össze más beállításokkal:

a. *Akciók szimultaneitása egyazon beállításban.*

A narratív szempontból legegyszerűbb, bár technikai téren gyakran igen bonyolult eljárásról van szó, amelyben különféle, de egymásra vonatkoztatott cselekmények úgy kapcsolódnak össze, hogy egyazon beállításban rendeződnek el. Ez a színházi rendezések régóta ismert eszköze: a színpadot ilyenkor különböző cselekvési terekre tagolják párhuzamos cselekményekkel. A filmes ábrázolás ezt az eljárást közvetlenül a színpadtól veheti át. Filmes megfelelője a filmkép tagolása több cselekvési térre (pl. két különböző helyen telefonáló szereplőt egyazon beállításban mutatnak meg úgy, hogy a filmképet [cadre] kettéosztják). A 19. század melodramái színháza ezt az eljárást is alkalmazta már a film előtt, amikor jelenéseket, látomásokat, angyalok vagy ördögök fellépését úgy ábrázolta, hogy az áttetsző színpalra laterna mágicával képeket vetített hátulról, és ezáltal még kísérteties mozgás-effektusokat is el lehetett érni. Mindenesetre a meg nem világított részek letakarásával úgy lehetett felosztani a képet, ahogy az a színpadon nemigen volt megoldható, így eredendően filmes ábrázolásmódok fejlődtek itt a képen (*cadre*) belül létrejövő montázs által (Vö. John Hagen: *Les actions simultanées*. In: Cahiers de la Cinematheque, 1979, 29.).

b. *Autonóm, tartalmilag egymásra vonatkoztatott beállítások additív sorolása.*

Kissé zavarbaejtő az a tény, hogy már jóval 1900 előtt készültek filmek, amelyek húsznál is több beállításból álltak: a *Krisztus passiója*, amelyet 1898-ban Edison a New York-i Eden Musée-ben mutatott be, 23 beállításból állt. Ezeket az Egyesült Államokban kellett utólag felvenni, miután az eredetileg tervezett oberammergau-i forgatás meghiúsult. Igaz, minden egyes beállítása 'autonóm' volt a többihez viszonyítva, szcenírozott tabló, mint a színházban, nem volt közvetlen kapcsolata a szomszédos beállításokkal. Ezért az egyes beállításokat külön-külön is fel lehetett ajánlani megvásárlásra az Edison cég katalógusában, és a vevő így maga állíthatta össze a *Passió* többé vagy kevésbé teljes változatát. Míg ilyen esetben az adott bibliai történet leszűkítette a játékteret, a film bemutatójának a programok összeállításánál viszonylag szabad keze volt abban, hogy műsora számára a részleteket hogyan állítja össze többé-kevésbé értelmes (narratív) egésszé (a gyártók javaslato-

kat tettek, minek hol legyen a helye); a film bemutatója úsztatta be a képbe laterna magicával magyarázó feliratok tábláit, vagy akár, mint a Passióban, fonográffal elbeszélő kísérőszöveget mondatott fel. A korai film első igazi elbeszélője tehát a film bemutatója volt. Szerepét később a vágó a filmmontázs során már csak ritkán tölthette be.

Új ebben az eljárásban – amely beállítások sorát többrészes filmmé adja össze – csak az volt, hogy mozogtak a 'képek', hiszen korábban már minden laterna-magica-előadás élt ezzel az elvileg megegyező eljárással, minden egyes lap az elbeszélés egy jelenetét illusztrálta – ez vagy ismert volt, vagy az előadó mesélte el. Paul Hoffmann (1829–1888) német vetítőművész gyűjteményében például 71 lap található Dante *Isteni Színjátékának* előadásához, 76 az *Odüsszeiához*, 44 a *Nibelung-énekhez* és szintén 47 az Ó- és Újszövetséghez (Vö. Historisches Museum Frankfurt (Hg.), *Laterna Magica – Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann (1829–1888)*, Frankfurt/M. 1981). Az egy közös témának alárendelt tablószerű beállítások sorolása közvetlenül ezt a hagyományt folytatta. Az olyan filmképsorokat, mint a *Krisztus passiója*, jól hozzá lehetett igazítani a mindenkori előadási feltételekhez, és meg lehetett vásárolni kisebb vagy nagyobb adagokban; azonkívül a 'Penny Arcades'-okban mutatták be őket, ahol a kintoszokp-nézőszekevények mindegyikében egy-egy beállítást lehetett megnézni. A folytatásért újra meg újra be kellett dobní egy pennyt a soron következő szekevénybe, a sorrendet persze az ember meghatározhatta maga, és például egy bokszmeccs 15 menetéből kiválaszthatta mindjárt az utolsót, hogy megnézze, hogyan végződött a viadal. Egyáltalán, az eljárás igen alkalmas volt aktuális sport- és politikai események bemutatására (filmhíradóink és tévé-magazinműsoraink ezt a szerkezetet vették át sikerrel): így például össze lehetett állítani felvételeket McKinley amerikai elnökről és kigészíténi azokat a temetéséről készült szenzációs képekkel, miután meggyilkolták 1901-ben Buffalóban, amikor felkereste a pán-amerikai kiállítást. Utánozták Leon Czolgosz merénylő kivégzését a villamos-székekben; a filmet bevezető hosszú kocsizást a börtönfal mentén, amely mögött lezajlott a kivégzés, az Edison Company nyomatókos ajánlása szerint el lehetett hagyni az előadásból (vö. Charles Musser: *The Early Cinema of Edwin Porter*. In: *Cinema Journal* 19, 1979, 15–21. o.).

A lényeg az volt ezeknél a kísérleteknél, amelyek filmes elbeszélés-mód kialakítására törekedtek, hogy a közönség értse az ábrázolt cselekményt. Az aktuális események lefolyása, olyanoké, mint McKinley elnök temetése vagy a spanyol-amerikai háború eseményei, amelyekről első alkalommal készültek filmtudósítások, a sajtó révén már ismertek voltak, még mielőtt a képek a vászonra kerültek volna; a film

csak 'autentikusan' illusztrálta az ismert eseményeket. Átvették a sajtóból a politikai események, a politikusok vagy mindennapi jelenetek karikatúráit is; az Egyesült Államokban főleg 'Teddy' Rooseveltet ábrázolták szívesen komikus jelenetekben (Musser, 1979), és Németországban Oskar Messter is vicclapokból vette az anyagot a komikus filmekhez (Walter Panofsky: *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte*. Würzburg–Aumühle, 1940, 52. o.). A közönség ismerte a mintákat, és örült, hogy viszontlátja őket a filmes ábrázolásban. A századforduló egyik legnépszerűbb regénye, Harriet Beecher–Stowe: *Tamás bátya kunyhója* című műve tartósan témát szolgáltatott a populáris színházak és vaudeville-színpadok számára („A színdarabot több, mint negyedmilliószor játszották akkora közönségnek, amely nagyobb volt, mint az Egyesült Államok lakossága” [a századfordulón] – William Slout „*Uncle Tom's Cabin*” in *American Film History*. In: *Journal of Popular Film* 2, 1973, 140. o.) és újra meg újra faji konfliktusokat váltott ki (Vö. Csida/Bundy Csida, 1978, 114–116. o.). A regény 'megfilmesítését', amely 14 tablóból állt, és összesen tíz pernyi hosszú volt („az összesen 14 előképből, tableau vivant-ból álló sorozat a prológussal együtt az addig még sosemvolt 1100 lábnyi hosszúságot érte el” [Slout, 1973, 143. o.]), senki sem érthette volna meg, ha nem olvassa előtte a regényt; így a filmben ábrázolt híres jelenetek – anélkül, hogy narratív kapcsolat lett volna köztük – azt a kulturális tudást illusztrálták, amelyet a nézőkben feltételezni kellett. Természetesen fennállt az a lehetőség is, mint már a laterna-magica-előadásokon, hogy a filmet egy magyarázó vagy elbeszélő kísérje a szövegével; feliratok beúsztatásához is folyamodhatott laterna-magica-eljárással a film bemutatója, sőt Edison fonográfjával hangfelvételek is bevetethet, mint a *Krisztus passiójánál*.

Így e filmek érthetőségének alapfeltétele, függetlenül attól, hogy csak egy beállításból álltak vagy tematikus sorokat alkottak, a populáris kultúra közössége volt; ebben mind a filmek osztoztak, azzal a környezettel együtt, amelyben bemutatták őket, mind a közönség, amely a populáris szórakozás terén a filmeket befogadta. Az elbeszélő képesség e korai filmekben külsőséges maradt, nem ezek meséltek, hanem egy olyan történet összefüggései szervezték meg ezeket, amelyet vagy ismert már a közönség, vagy kiegészítőleg közölni kellett. Vonatkozik ez arra a (még ritka) esetre is, amikor irodalmi anyagot 'filmesítettek meg'. A 'magas' irodalom témái még alig jöttek számításba, mert ismeretüket nem lehetett elvárni a vaudeville-színházak, music-hallok és varieték közönségétől.

„A filmhez hidat a zugszínházak és a hátsólépcsők irodalma vert. (...) Az iszonyodás öröme, amit a film kezdeti éveiben a lovagdrá-

mák, jelenések, bűnügyek stb. tápláltak, a szennyirodalomnak is feltevéle volt. Ez is csak azért fejlődhetett akkorát 1885 és 1913 között, mert általános igény volt rá, amely mindig létezett ugyan bizonyos mértékig, de a tömegek gyarapodásával ugrásszerűen megnőtt”. (Panofsky, 1940, 18. o.)

Ha a ‘szennyirodalom’ kultúrkritikai minősítését a ‘populáris irodalom’ kifejezéssel helyettesítjük, amely magába foglalja Eugène Sue vagy Alexandre Dumas ma már a világirodalomhoz tartozó tárcaregényeit is, akkor az ezt az irodalmat a korai filmmel összekötő ‘híd’ képzete pontosan a lényegét tükrözi; ezeknek az elbeszéléseknek a roppant népszerűsége tette lehetővé, hogy a különféle médiák, köztük a film képei befészkelhessék magukat e regények képzelt világába, míg a film maga is abba a helyzetbe nem került, hogy önállóan el tudjon mondani történeteket.

Elhetnék azzal az ellenvetéssel, hogy Georges Méliès tündérajátékai-ban és fantasztikus meséiben kezdettől fogva jelen volt a fikcionális, narratív film hagyománya, minden későbbi filmelbeszélés forrásaként. Csakhogy ezek a filmek is ‘autonóm, egymásra vonatkoztatott beállítások additív sorai’, azzal a különbséggel például Porter ‘nagyjáték’ filmjeihez képest, hogy Méliès filmjeiben a beállítások már önmagukban narratív sort intendáltak; vagyis az ábrázolt mozgások intenciója a több részes filmekben már a beállítások narratív összekapcsolására irányult, de az egyes beállítások között Méliès filmjeiben sincs közvetlen kapcsolat. Georges Sadoul éppen a színházszerűséget és a beállítások közti filmes átmenet hiányát emelte ki Méliès filmjeinek montázsára nézve:

„Egy jelenet összekapcsolása egy másikkal nem olyan kifejezés-mód, amely csak a filmre jellemző, hanem a színpadon is szokásos mint olyan színváltozás, amelyet a függöny leeresztése nélkül jeleznek. Méliès ezt az egyszerű montázs-eljárást alkalmazta. Az egyik jelenettől a másikhoz való átmenetet mindig színváltozás módjára oldotta meg, soha másként. (...) A jelenetek úgy követik egymást, mint a színházi tablók, a laterna magica lapjai vagy a sztereoszkóp fotói. Egyetlen jelenetben sem változtatta meg Méliès a felvétel szögét. Véleménye szerint színház és film egyazon dolog két nézete. Mindegyik jelenetét úgy látta a kamerával, mint ahogy a Théâtre Robert Houdin közepéről a néző látta volna” (Georges Sadoul: *Early Film Production in England: The Origin of Mintage, Close-ups and Chase Sequence*. In: *Hollywood Quarterly* 1, 1946, 3, 249. o.).

Méliès csakugyan a Robert Houdin nevű varázsszínházában tartott előadások számára forgatta kezdetben a filmjeit, ahol a tündérajátékok

vagy a stoptrükkök a színpad korlátozott (varázs-) lehetőségeit egészítették ki. És mint a színpadon, követte Méliès azt a színházi hagyományt is, hogy minden szereplőnek távoznia kell előbb a jelenetből, csak azután kerülhet sor a színváltásra, miáltal a jelenetek (vagy a beállítások) önállóságát hangsúlyozta. Másfelől azonban lehetséges a színpadon az is, hogy kiemelik az egyes jelenetek közti narratív összefüggést, mégpedig úgy, hogy az egyik jelenetet lezáró távozás mozgásiránya megegyezik a következő jelenetet kezdő belépéssel. Ezáltal olyan csatlakozás jön létre, amely a filmes beállítások közti mozgás kontinuitására utal – anélkül, hogy Méliès a filmes montáznak ezt a lehetőségét már megvalósította volna, mert ezeket a filmeket a színház és nem a mozi számára készítette! Még a stoptrükkök *jump cut*jait, amelyeket Méliès a filmjei bűvészműtávjai számára fedezett fel, ezeket a kimondottan filmes eljárásokat is a színháza szellemében, azaz kronológiai és topográfiai értelemben filmelőttien alkalmazta.

c. *Két beállítás térbeli-időbeli narratív összekapcsolásának elvei.*

Alapvetően állhat egy szöveg egyetlen mondatból is – a filmes szöveg éppen úgy, mint az irodalmi –, és ennek a mondatnak (illetve egy beállításnak) a belső szerkezete megfelelhet egy (mini-)elbeszélés felteteleinek. A komplexebb elbeszélések azonban komplikáltabb szintaktikai szerkezeteket feltételeznek, és így a mondatok (vagy beállítások) közti kapcsolat a nagyobb narratív szerkezetek kialakulásának döntő problémájává válik minden (irodalmi és filmes) szövegben.

Mindaddig, amíg a filmet eredeti populáris-kulturális kontextusa 'örizte', olyan elbeszélések szcenikai ábrázolásmódját követte, amelyeket a vaudeville-színházak, music-hallok és varieték közönsége meg szokott. Egy példán szemléltethető, miféle lehetőségek voltak ezek:

Tegyük fel, hogy egy rendezőnek valamikor 1900 és 1906 között a következő feladatot kell megoldania: egy szobában veszekszik egy házaspár, az asszony féltékeny a férje flörtjei miatt, és 'jelenetet' rendez ezért, amit ennek megfelelően úgy ábrázolnak, mint a színpadon. Egerszercsak a férj megelégedi a dolgot, megfordul és egy ajtón távozik a szobából a díszlet jobb oldalán (tehát a kép jobb oldalán). Hogyan folytatódik a történet?

1. *Kitart egy beállításnál:* férje távozása után a feleség félajultan le rogy egy székre, kinyílik a háttérben egy másik ajtó, bejönnek a gyermekei és sírva odafutnak hozzá, őket követi a ház barátja, megáll mellette és így szól (beúsztatott felirat, amely természetesen nem maradt fenn, mert elkülönítve vetítették laterna-magicával): „Méltatlan férfi, nem érdemli meg ezt az asszonyt.” Elsötétedés, további beállítások következhetnek.

2. A feleség lerogy egy székre, mint fent. Álomképként beúszik boldogtalanságának oka, visszaemlékszik egy elmúlt eseményre: a szoba hátsó falán *háttérvetítés*, amely a férjet mutatja, amint teszi a szépet egy szobalánynak.

3. A szalonban (ide nyílik az ajtó az előző beállítás jobb oldalán). Ebben az új beállításban, amely *közvetlenül csatlakozik* az előzőhöz, az ajtón épp belép a szalonba és dühösen becsapja maga mögött az ajtót. Észreveszi itt a csinos szobalányt és tüstént udvarolni kezd neki.

4. A szalonban. A szobalány hegyezi a fülét és lóbálja a tollseprűt, *mialatt* fülel az előző beállításban látott házaspár veszekedésére; kivágódik a szomszéd szobába nyíló ajtó, bejön a férj, becsapja maga mögött az ajtót, és azonnal a szobalánynak szenteli magát.

5. A szalonban. A házaspár összeveszése után a férj most a szobalánnyal flörtöl. (A 2-5. változatok szintén kiegészíthetők további beállításokkal).

Míndegyik esetben a filmes elbeszélés *térbeli-időbeli kontinuitásáról* van szó. Az *első változatban* a cselekmény ugyanazon a jeleneten és beállításban belül marad; mivel helyszín, idő és cselekmény azonos, a kontinuitás problémátlan és ugyanolyan, mint a színpadi.

A *második változat* valamiféle átmenetet képvisel a beállítások összekapcsolása terén a szcenikai, színházaszerű és a filmes megoldás között. Emlékeket vagy álmokat már a 19. századi melodrámák előadásában is mutattak *laterna-magica*-vetítéssel. Ezáltal az első jelenetbe beilleszkedett egy második. Itt is ez történik: az emlékezetben felidézett vagy megálmódott jelenet beúszik a tovább játszódó beállításba. Emlékezetben felidézett, vagyis időben korábbi eseményeket az elsőt követő új beállításban is lehet ábrázolni, ilyenkor azonban rendszerint szükség van világos jelzésekre (például sötét keret vagy életlenség), amelyek éppen azt hangsúlyozzák, hogy nincs folyamatosság a két beállítás között. Ezt az eljárást, amely elmúlt eseményeket idéz fel az emlékezetben, *flashback*nek nevezzük.

A 3-5. *változat* a filmes elbeszélésmód három lehetőségét képviseli. Míndegyiknek azt a problémát kell megoldania, hogy kapcsolat teremtsék egy mozgással, amely az előző beállításból való. Mivel a narratív fókuszálás a feleségről átmegy a férjre, egyértelmű perspektíva-váltás is történik itt.

A 3. *változatban* a közvetlen kapcsolódás még ma is szokásos, de közben tökéletesített lehetőségét alkalmazzák; észrevétlenül, mert látszólag folyamatosan folytatja a mozgást, kapcsolja az első beállítást a másodikhoz: kinyílik az ajtó, a férj eltűnni készül az ajtókeretben (*cut [vágás]*), a férj belép a nyitott ajtón a szalonba, és becsapja maga mögött az ajtót. Az idő itt folyamatos mozgás formáját ölti és a terek is folya-

matosan kapcsolódnak egymáshoz, minden pontosan összeillik, ezért ezt a kapcsolódást *match cut*nak (illesztő vágás) nevezzük.

Más a helyzet a 4. változatban. Itt a férj már az első beállításban kinyitotta az ajtót és eltűnt a szomszéd szobában. A következő beállítás most részben pótolja azt, ami a szomszéd szobában a házaspár veszekedése alatt történt, míg ki nem nyílik az ajtó és meg nem jelenik a férj a szalomban. A cselekményeknek ez a részleges egyidejűsége nagyon szoros kapcsolatot teremt a két beállítás között, amennyiben a cselekmények itt részben átfedik egymást. Ezt a kapcsolatot *temporal overlap*nek (időugrás) nevezzük.

Az 5. változat a 4. szöges ellentéte. A két beállítás közötti problematikus átmenet egyszerűen 'kimarad', ezáltal olyan hézag keletkezik, amely az időbeli kontinuitást egyértelműen megszakítja és bizonyos mértékig térbeli ugrással is együtt jár; a *jump cut* (ugró vágás) például olyan diszkontinuitás, amelynél a térbeli kamera-perspektíva megmarad, de időbeli ugrás történik. Az ilyen kihagyásokat mint a diszkontinuitás világos eseteit *ellipszis*nek nevezzük.

A két utolsónak említett lehetőség, a *temporal overlap* és az *ellipszis* a filmkészítők és a nézők színházi tapasztalataihoz kapcsolódik: vagy azt érezte az ember a színházban, hogy a hézag két jelenet között túl nagy, így a cselekmény nem folytatható egyszerűen a következő jelenetben, ezért az új jelenetben megismételték az előző egy részét; vagy a hézagot tették meg narratív elvnek a következő minta szerint: 'Bizonyos idő múlva, más helyen...'. A *flashback* (visszapillantás)-konstelláció is ide tartozik, mert itt is *ellipszis*ről van szó, ahol a keletkező hézagot az idő megfordításával elmúlt események töltik ki. A kontinuitás időbeli törése (amely többnyire térbeli is) itt különösen nagy és érezhető, ezért ezt az eljárást, amely tulajdonképpen különösen filmszerű, mert a montázs filmes eszközeivel valószínűsíthető meg, mindig mesterkéltnak és erőszakoltnak érezték, ugyanis a filmes elbeszélés fejlődése az időbeli és térbeli kontinuitás töretlen és észrevétlen montázsa, a *match cut* (illesztő vágás) felé közeledett.

Eleinte azonban a két (vagy több) beállítás kapcsolatának nem folyamatos formája uralkodik, amely a filmet a varieték és vaudeville-színházak számok sorából álló műsorrendjének populáris-kulturális kontextusába ágyazza. A közönség a (szcenikai) elbeszélésnek ezt a formáját értette, és a filmnek is ezzel kellett megértetnie magát, amikor komplexebb történeteket kezdett mesélni, amelyeket már nem lehetett egy mondatban (egy beállításban) ábrázolni.

Például: Edwin S. Porter: „*The Life of an American Fireman.*” (Egy amerikai tűzoltó élete) USA 1903.

A villanyszerelőnek és távirásznak tanult Edwin S. Porter 1896-ban, mindössze két hónappal az első filmvetítések után filmmutogatóként kezdte a Viascope-pal, a New York-i Koster & Bial's Theatre-ban, és eleinte utazgatott a filmműsoraival. Villanyszerelői ismeretei kapóra jöttek, mert eltérően Lumière kinematográfjától a Vitascope-ot kezdetől fogva elektromos áram hajtotta. 1898-ban Porter letelepedett New York-ban, és előbb filmműsorokat mutatott be az Eden Musée-ben, majd nemsokára maga is készített filmeket az Edison Company-nál (Vö. Musser, 1979, 4–12. o.). A filmmutogató Porterből, akinek összefüggés nélküli egyes beállításokat kellett műsorra összeállítania, operatőr lett, s a kamerával már értelmes (narratív) összefüggést kezdett szervezni az egyes filmszalagok között és meghatározni a filmgyártás ekkori szakaszában a beállítások sorrendjét. Ez a fejlődés azt a jelentős haladást képviseli, amely a korai filmek elbeszélő szerkezetében végbement.

Porter először a spanyol-amerikai háborúról készült „dokumentáris” filmanyagot dolgozta fel vetítések számára, és 1900 októberében végképp átment Edison első New York-i stúdiójához. Számos aktuális film (úgynevezett *topics*) után, amelyek közt megtalálható a McKinley elnök meggyilkolásáról és a merénylő, Czolgosz kivégzéséről szóló, valamint egy sor kis fikciós filmet követően 1903-ban keletkezett az a két filmje, amelyek híressé tették Porter nevét mint filmkészítőét, mégpedig olyan időszakban, amikor a rendezők és a színészek neve szinte még semmi szerepet sem játszott. 1903 elején született az *Egy amerikai tűzoltó élete*, ugyanennek az évnek a végén aztán a *The Great Train Robbery* (A nagy vonatrablás), amely alighanem a leghíresebb film az (amerikai) filmtörténet első tíz esztendejéből.

A tűzoltók mentési munkálatai már mint laterna-magica képsorozatok is a populáris szórakoztatás legkedveltebb témái közé tartoztak. Porter filmjét egy sor hasonló előzte meg: „Az Edison Company számára a tűzből való mentés témája már 1896 novemberében bebizonyította kereskedelmi értékét, amikor három filmet forgattak róla: *A Morning Alarm*, *Starting for the Fire* és *Fighting a Fire**. Edison katalógusa 1902 szeptemberében 10 filmet sorolt fel ebben a témában, mások elszórva szerepeltek a katalógusban” (Musser, 1979, 26. o.).

Az *Egy amerikai tűzoltó élete* 9 beállításból áll:

1. Álmában a tűzoltó egy anyát lát, aki ágyba fekteti a gyermekét. Ez a 'jelenet a jelenetben' háttérvetítés útján kopírozódik a képre. – A tűzoltó felébred és jobbra távozik. (Áttűnés)

* *Reggeli riasztás, Indulás tüzet oltani, Küzdelem a tűzzel.* (A szerkesztő megjegyzése.)

(Vajon a tűzoltó (flashback) otthoni családjára emlékeznek, vagy sejtik a szerencsétlenséget (flash forward), amely egy anyára és gyermekeire vár? Ilyen értelmű allegóriáról is szó lehet: 'A tűzoltó folyton aggódik anyja és gyermek biztonságáért'.)

2. Nagyközeliiben látszik, amint egy kéz kinyit egy tűzjelzőt, elfordít egy kart és a jelzőt utána bezárja. (Áttűnés)

(Nincs térben-időben folyamatos kapcsolat az első beállítással. Mivel annak felismerhető alanya sincs, ez a beállítás emblematikus marad és csak annyit jelent: 'Riadó!' Hogy ki vagy mi váltotta ki a riadót, nem derül ki.)

3. A tűzoltók hálóterme. A tűzoltók előbb fekszenek az ágyukon, majd felugrálnak és lecsúsznak a rúdon. (Áttűnés)

(A riasztás és a tűzoltók reakciója között a kapcsolatot egyértelmű diszkontinuitással egy *temporal overlap* (időugrás) oldja meg. Ez vonatkozik a következő beállítás kapcsolódására is).

4. A tűzoltóságon. Lovakat fognak be a fecskendők elé, a tűzoltók csak most érkeznek a rúdon lecsúszva. Felszállnak a kocsikra és elhajtanak. (Áttűnés)

5. Az indulás megismétlődik, ezúttal másik szemszögből nézve: csak most nyílnak ki a tűzoltóság kapui és a kocsik kifordulnak az utcára. (Áttűnés)

6. Nyolc tűzoltó fecskendő hajt el egy külvárosi utcán jobb oldalról balra a kamera előtt. (Áttűnés)

7. Más helyen még egyszer négy tűzoltókocsi hajt el a kamera előtt jobbról balra. Az utolsó kocsival a kamera balra fordul, ahol feltűnik az égő ház; már dolgoznak a tűzoltók. (Áttűnés)

8. Egy szoba csupa füst. Egy nő felébred az ágyában, az ablakhoz rohan, az ajtóhoz szalad, minden csupa füst, a nő ájultan az ágyára rogy. Egy tűzoltó nyomul be az ajtón a szobába, kiüti az ablakot a keretből, felemeli a nőt és kimászik vele az ablakon; aztán visszatér, egy gyermeket emel ki az ágyából, és a gyermekkel a karjában ismét kimászik az ablakon. Utána két tűzoltó jön be az ablakon a szobába, és megkezdik az oltást. (Áttűnés)

9. A ház előtt. Egy ablakban megjelenik egy nő hálóingben és kétségesbeesetten integet. Egy tűzoltó a ház bejáratához szalad. Eltűnik a házban. Más tűzoltók létrát állítanak az ablak alá. A tűzoltó lehozza a létrán az ablakból a nőt. Ott könyörögve kéri az anyát, hogy a gyermekét is mentse ki a szobából. A tűzoltó ismét fölmászik a létrán és aztán a gyermeket is lehozza, ahol az anya a karjába zárja. Két másik tűzoltó benyomul a tömlővel a kapun az égő házba.

Főleg a két utolsó, a 8. és 9. beállítás egymáshoz való viszonya figyelemreméltó. Nem kétséges, ugyanazt a cselekményt mutatják kétszer,

egyszer belülről, a veszélyben forgó anya szemszögéből és egyszer kívülről, a tűzoltók szemszögéből. Úgy látszik, mintha a tűzoltók mentési munkájának mind a két aspektusát mutatni akarnák. Ez azonban csak egymás után volt lehetséges, mert ez a színház gyakorlata is, ahol azt, ami egyidejűleg történik, szintén csak egymás után lehet megmutatni. Tehát egy egyidejűleg történő cselekmény kontinuitását két nem-folyamatos tömbre vagy jelenetre osztják fel, amelyek azonban teljes mértékben egyidejűségként értendők! Ugyanis míg a film a mentési cselekményt nem-folyamatosan előbb belülről és aztán kívülről mutatja meg, az 1903-as Edison-katalógus a lényeges cselekménymentet így mondja el:

(Megérkeztek a tűzoltók, és megkezdték a munkájukat.) „Ebben a döntő pillanatban elérkezik a film tetőpontja. Áttűnik a kép a ház belsejébe és egy hálószobát mutatunk s benne egy anyát a gyermekével, akiket bekerítették a lángok és megfojtani készül a füst. A nő ide-oda szaladgál a szobában menekülést keresve, kétségbeesésében kihajol az ablakon, és a ház előtt álló embereket hívja segítségül. Végül elájul a füsttől és az ágyra rogy. Ebben a pillanatban egy fejszecsapással beszakítja az ajtót egy hatalmas tűzhős. Besiet a szobába, letépi az égő függönyöket, kiüti az egész ablakot a keretéből, és az ablakhoz vezényel egy létrát. Nyomban feltűnik a létra, a tűzoltó felemeli az elterült nőt, a vállára veti, mint-ha csak kisgyermek volna, és gyorsan lemászik a létrán. Ekkor átváltunk az égő ház külső képére. A rémült anya magához tért, és egy szál hálóingben a tűzoltó férfi előtt térdel és könyörög neki, hogy térjen vissza a házba és mentse meg a gyermeket etc.” (Az 1903-as Edison-katalógus, idézi: Edwin Jacobs: *Edwin S. Porter and the Editing Principle*. In: Edwin Jacobs: *The Emergence of Film Art*. New York, 1968, 40. o.).

A cselekmény puszta elbeszélése olyan (normális, mintegy irodalmi) kontinuitással élhet, amellyel az ily módon leírt film nem rendelkezik; az esemény *ábrázolása* kénytelen a színpadi konvenciókkal élni, hogy megértésre találjon egy olyan közönség körében, amely a cselekmény színpadi ábrázolásához szokott; ott pedig nem lehetséges gyorsan ide-oda ugrálni a szobában illetve a ház előtt történő cselekmény között.

Portert mégis hosszú időn át úgy tartották számon, mint aki elsőként élt az *Egy amerikai tűzoltó élete* című filmjében a párhuzamos montázssal, vagyis azzal a modern filmes elbeszélő formával, amelyet D. W. Griffith variált később végtelenül sokféleképpen. A tévedésnek az az oka, hogy kezdetben a filmnek csak 16 fotogramma volt ismeretes, magáról a filmről úgy tudták, hogy elveszett. Ezeket a fotogramokat 'helyesen', azaz a narratív logika szerint rendezték el mintegy a katalógus leírásának illusztrációiként. És mielőtt megtalálták az 1903-as eredeti változatot, egy másik változatot ismertek, amely

valóban a *cross-cutting* (váltakozó vágás), vagyis az alternáló montázs módszerével élt. (A vitához, amely Porter *Egy amerikai tűzoltó élete* című filmjének montázsa körül alakult ki, lásd Musser, 1979, 29–35. o.; Jacques Deslandes/Jacques Richard: *Histoire comparée du cinéma*. T. 2: *Du cinématographe au cinéma 1896–1906*. Paris, 1968, 369–375. o.; Barthélémy Amengual: „*The Life of an American Fireman*” et la naissance du montage. In: Cahiers de la Cinémathèque 1975, No. 17) 1975; Jacobs, 1968, 35–43 o.; Gaudrault, 1979, 47–53. o.).

Az első 7 beállítás azonos, utána:

8. A nő felébred a szobájában és az ablakhoz szalad.
9. A ház előtt – a nő megjelenik az ablakban és integet.
10. A szobában – a nő ájultan a ágyra rogy.
11. A ház előtt – egy tűzoltó a kapun át beszalad a házba.
12. A szobában – a tűzoltó behatol az ajtón a szobába, és kiüti az ablakot a keretéből.
13. A ház előtt – tűzoltók létrát támasztanak a ház ablaka alá.
14. A szobában – a tűzoltó fölemeli a nőt, és az ablakon át kiviszi.
15. A ház előtt – a tűzoltó lehozza a nőt a létrán.
16. A szobában – a tűzoltó még egyszer bemászik az ablakon a szobába, és fölemeli a gyermeket.
17. A ház előtt – az anya kétségbesett, a gyermekéért aggódik.
18. A szobában – a tűzoltó a gyermekkel kimászik az ablakon.
19. A ház előtt – a tűzoltó lemászik a létrán a gyermekekkel, az anya boldogan öleli karjába a gyermekét.
20. A szobában – két tűzoltó bemászik az ablakon, és megkezdik az oltást.

Kiderült, hogy ez a ma a ‘helyesebbiknek’ tűnő változat az eredeti 1910 utáni modernizálása. Abból az időből való, amikor a párhuzamos (vagy inkább: alternáló) montázs már érvényre jutott. Az ilyen feldolgozások napirenden voltak, Porter maga is tudta filmmutogatói tevékenysége idejéből, hogy a filmeket közvetlenül a vetítés előtt állították össze abban a formájukban, ahogy a közönség láthatta őket. Ez azonban azt is jelenti, hogy a filmet bemutató (vagy Porter a maga megfelelő tapasztalatával) pontosan tudta, mit várhat el a közönségtől.

Hogy a *váltakozó vágás* az alternáló vagy párhuzamos montázs alakjában Porter *Egy amerikai tűzoltó élete* című filmje előtt is ismert volt, tanúsítja egy film, amelyet az angol James Williamson még 1901-ben forgatott és Porter bizonyosan ismert, annál inkább, mert itt is a tűzoltók mentési munkájának kedvelt témájáról van szó. A *Fire! (Tűz van!)* című film 5 beállításból áll:

1. Egy rendőr tüzet észlel az őrzőházán, felismeri, hogy egyedül nem megy semmire, és elszalad, hogy riadóztassa a tűzoltókat.

2. A rendőr megérkezik a tűzoltóságra, riadóztatja a tűzoltókat, azok rövid idő alatt kivonulnak.

3. A tűzoltóság teljes vágatában halad el a kamera előtt.

4. Egy hálószoba csupa füst. Egy férfi előtt a menekülés útja mindenfelé el van vágva. Kívülről, az ablakon át, benyomul egy tűzoltó, elfojtja a tüzet, és kiviszi a szobából az ágyra roskadt férfit.

5. A ház előtt. A tűzoltó létrán viszi le a megmentett férfit. Más ablakokból ágyneműt és ruhákat dobálnak le. Egy másik tűzoltó egy csecsemőt a karján jelenik meg. Megmentenek egy lakót, és pedig úgy, hogy ugróponyvát feszítenek ki, abba ugrik bele a férfi, akit aztán elvisznek (Martin Sopocy: *The Pioneer Story Films of James A. Williamson*. In: *Cinema Journal* 18, 1978 1, 11. o.).

Portert bizonyosan inspirálta e film témája és egyes jelenetei is, de narratív szerkezetét nem vette át. Az európai és amerikai narratív struktúrák eltérő fejlődésére – amely 1908-ig tartott, amikor D. W. Griffith döntő változásokat vezetett be – a magyarázatot talán az adhatja, hogy az Egyesült Államokban a film tovább volt a (vaudeville-)színház állandó műsorszáma, mint Európában, és ezért tovább is őrizte annak ábrázolási módszereit. Európában a filmet sokkal korábban mutogatták vásárokon viszonylag önállóan, és már a századfordulón megtörténtek az első lépések az intézményesítésre az üzleti alapon működött mozikk esetében. Előrehaladottabbnak, esztétikailag és technikailag tökéletesebbnek is számított az európai film az Egyesült Államokban, ez azonban nagyon hamar megváltozott. Az első világháború alatt az amerikai filmipar, amely épp ekkoriban fedezte fel magának a napfényt Hollywoodot, végérvényesen átvette a vezető szerepet.

Az irodalom és film kapcsolatainak történetére nézve lényeges megállapítás, hogy a film az elbeszélést korántsem az irodalom vagy a hagyományos művészetek 'pórázán' tanulta. Ezt aényt André Bazin így ismerte el:

„...irritál bennünket a filmnél, (...) hogy a művészeti fejlődési folyamat általános menetével ellentétben az adaptáció, a kölcsönzés, az utánzás nem a korai szakaszban történik. A kifejezőeszközök autonómiája, a témák eredetisége sosem volt nagyobb, mint a mozi első 25-30 évében. Azt váránk, hogy az újonnan születő művészet az elődeit igyekszik utánozni, hogy lépésről lépésre haladva dolgozza ki a maga törvényeit és témáit. (...) Az a megállapítás, hogy a mozi a regény vagy a színház 'után' keletkezett, nem jelenti azt, hogy az örököse és

hogyan ugyanazon az alapon áll” (André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, 1958–62).

Mivel a modern (realista) mozifilm a film intézményesedése és irodalmiasodása óta az irodalmi paradigma hatására művészetté fejlődött története során, mégpedig olyanná, amely a technikai sokszorosíthatóság korában történetek elmesélésére hivatott, a nem-irodalmi kezdetekben mindig benne rejlik a film egy másik, 'eredendően kinematografikus' esztétikájának kihívása is; a nem-intézményes, művészeti avantgarde ezt ugyanúgy elfogadta, mint ahogy az jelenleg, a mozifilm végén tárul fel új lehetőségként a film (video-)esztétikája előtt. ●

Györfly Miklós fordítása

Mozgóképipar, videoklip, jogviszonyok*

A film helye a megváltozott világban

I. fejezet

Általános megfontolások

Az állami és nem állami tulajdonban lévő, filmgyártással és forgalmazással foglalkozó vállalkozások (gyártók, gyártást szervező produceri irodák, a gyártási folyamatban résztvevő termelő és szolgáltató szervezetek, forgalmazók) helyzetét huzamosabb ideje és egyre nagyobb mértékben a tőke- és piachiány jellemzi. Elképzelhető persze, hogy a forráshiány oldódni fog, ha olyan külföldi befektetők jelentkeznek, melyeknek koncepciójuk van egy összekapcsolt kivásárlásra, vagyis a struktúra maga módosul a kivásárlás során, de ami a piac biztosítását illeti, ez a kivásárlási szándék ekkor sem csupán magára a filmszektorra, hanem az egész média piacra, a tv-csatornák, mozi hálózat stb. bekapcsolására kell irányuljon. Ekkor is feltételezhető egy egymásra találás a külföldi – tőkeerős – befektető szándékai és a hazai változások között.

A szakmai tulajdonosként való média piaci jelenlét csak a külföldi tőke részvételével oldható meg. Am a külföldi tőke részvételének hogyanja és mikéntje a magyar filmszakma jövője szempontjából egyáltalán nem mindegy. Mindenfajta tulajdonszerkezeti, befektetési, technikai lehetőség adott, ezek közül kellene megtalálni azokat, amelyek a hazai filmes szakma számára a megmaradást, a fejlődést a leghatékonyabban kínálják. Annál is inkább így van ez, mert a szűken vett filmszektor (a gyártás és forgalmazás) nehezen lesz önmagában rentábilis e sajátos termék létrehozásának (költségek) és a termék sajátos piacának (nézőszám) adottságai miatt.

A magyar filmes szakma alapproblémája az, hogy a filmes cégek egy olyan szétdarabolódott piacon működnek, amelyen a külön érdekek jelenleg erőteljesebbek, mint az érdekek integrálásának irányába

* 1995 szeptemberében Török András helyettes államtitkár úr felkérésére tanulmányt készítettem „Jelentés a filmszektorról” címmel, amely azóta időszzerűségét sok mindenben elvesztette. Jelen tanulmány a korábbiak átdolgozott változata. (A címet a szerkesztőség adta.)

mutató tendenciák. A filmkészítésnek a maga normális menetében piackutatással kellene kezdődnie és összehangolt értékesítési tervvel végződni. Ilyen integrált marketing tevékenységet megvalósítani nehéz a hazai piacon. A finanszírozási, támogatási és az ezekkel összefüggő rentabilitási tényezők fenntartani látszanak a piac szétdaraboltságát. A kulturális szempontok érvényesítése (érvényesülése) természetesen lényeges, ám emellett legalább ilyen fontos a filmkészítés üzleti vonatkozása – a kettő egymást erősítő egységére lenne szükség. Nem tartható a két szempont elkülönítése; minél hamarabb ki kell alakulnia annak a mechanizmusnak (piaci integrációnak, kapcsolat- és intézményrendszernek), amelyben a film megálmodói, managerei, technikai kivitelezői, értékesítésének szervezői és lebonyolítói – természetesen üzleti alapon – együttműködhetnek.

E cégek jellegüket, piaci funkciójukat illetően nagyjából három csoportba sorolhatók:

<i>Feladat</i>	<i>Piaci funkciók</i>
a) produceri irodák, a film létrejöttét szervező cégek	- üzleti és szakmai célok
b) gyártók, filmet készítő	- terelés a kitűzött célok szerint
c) forgalmazók, vagyis értékesítők	- a megtervezett célok realizálása a fogyasztásban

Az ismertetett három csoportba sorolható, állami tulajdonban lévő cégek piaci részesedése eltérően alakult a 80-as évek végén, a 90-es évek elején és az azt követő időszakban.

A 80-as évek végén, 90-es évek elején e cégek tevékenysége jelentősen összeszűkült, árbevételük sok esetben a felére, harmadára esett vissza, abszolút értékben is, tehát az inflációval nem korrigálva. A piacacvesztés jelentős volt, azzal együtt, hogy a piac egészében is összeszűkült. Kérdés, hogy ezek a cégek hogyan tudtak egyáltalán megmaradni. A válasz a három csoport (vagy tevékenység fajta) esetében eltérő:

- A szervező cégek – produceri irodák – esetében az igen alacsony saját tőkeszükséglet a magyarázat. A mérlegfőösszeg nagysága esetükben semmit nem mutat, eredményük pedig (akár az üzemi tevékenység eredményét, vagy rendkívüli eredményt, akár az adózás előtti, vagy az adózott eredményt vizsgáljuk) olyan alacsony, hogy csaknem névleges. Kétség kívül ez működőképességük magyarázata is: maguk ugyanis nem finanszíroznak és az eredményben kevésbé, inkább tevékenység végzésében érdekeltek.
- A gyártók, termelést végzők óriási kihasználatlan kapacitásokat cipeltek és cipelnek magukkal, s ezek a piac alakulásához képest túl-

méretezett kapacitások újra és újra azzal fenyegetnek, hogy maguk alá temetik e cégeket. Az öncsőd bejelentési kötelezettség, a felszámolás reális veszély a gyártók vonatkozásában, – minél nagyobbak a kapacitásaik a piac igényeihez képest, annál inkább. Ráadásul a forráshiány esetükben a létüket veszélyeztető probléma, részben azért, mert a központi forrásokból közvetlen, áttételesen részesednek és semmiféle szabályozás nem biztosítja számukra még ezt a közvetett részesedést sem. Azt is mondhatjuk, hogy az érvényben lévő elosztási rendszer versenyhátrányba hozta őket. Ez a versenyhátrány nagyon is konkrét: jelentkezik a lobbizás eredményessége, de a piaci kapcsolatok terén is. Helyzetüket jelentősen javítaná egy olyan szabályozás, amely kötelezően előírná mindazoknak, akik közvetlenül részesednek a költségvetésből származó forrásokból, hogy ennek bizonyos százalékát hol költsek el.

- Ami a forgalmazást illeti, a változásokat inkább a külföldi, mint a belföldi forgalmazás sínylette meg, hiszen értelemszerűen más és más volt a leépülés üteme és a pozícióörzés esélye a két területen.

1992–93-ban a piac stabilizálódni látszott, e cégek esetében további piacvesztés nem következett be. (Kivéve természetesen a MOVI-t és a hozzá kapcsolódó tevékenységet.) Azt mondhatjuk, hogy 1993-tól a piaci arányok lényegesen nem változtak.

Az azonban világos, hogy azért az átmeneti viszonylag stabilabb helyzetért elég jelentős vagyonszármazással kellett a szakmának fizetni. Ha a MOVI-val ismét nem számolunk (esetében a tőkevesztés és felhalmozott adósságai miatt több mint 300 M Ft), akkor a cégek vagyonszármazása két év alatt, vagyis 1993–94-ben 20 és 25% volt. (A számítások e két érték közé esnek attól függően, hogy milyen súllyal vesszük figyelembe a különböző tényezőket: a vállalkozások anyagi, vagyoni helyzetének mutatóit, az eladósodás mutatóit és a jövedelmi helyzet mutatóit.) Azóta véleményem szerint a vagyonszármazás folytatódhatott, 1993–94–95-ben valószínűleg elérte az 50%-ot, összegben pedig megközelíthette az 1 milliárd forintot. Ez olyan nagyságrend, melyre a filmes cégek privatizációja kapcsán bevételként biztosan számíthatunk.

A vagyonszármazás szembejövő: az eladósodottság növekedésének mértéke egy-két jelentősebb eszközállománnyal rendelkező társaság eladósodása miatt (főleg, ha a nettó eladósodottság növekedési indexét vesszük szemügyre) meghaladja a 150%-ot.

Felvethető, hogy ez a vagyonszármazás mennyiben szükségszerű. Véleményem szerint, mivel az adósság-felhalmozás és így a vagyonszármazás a jelentős saját és jegyzett tőkével rendelkező gyártó, termelő cégeket jellemzi, sajnálatos módon e tendencia bekövetkezte várható

volt az adott struktúrában. Az elosztási mechanizmusok a gyártás visszaszorulását, a tevékenység szempontjából a folyamat kisiklását eredményezték. Az állami kézben lévő filmes szektor egészének vagy elvesztése pedig azért ilyen jelentős, mert a vagyon szempontjából e cégek a meghatározóak.

Persze a piacgazdaságban létezhetnek eleve leépülésre ítélt ágazatok. Csakhogy a filmszektor olyan ágazat, amely:

- egyrészt kulturális jelentősége folytán sajátos, meghatározó értékek hordozója,
- másrészt a modernizáció szempontjából fontos ágazat, hiszen – mint a programipar alapjának – stratégiai jelentősége van az egész audiovizuális iparág fejlődésében.

A magyar filmes, játékfilmes szakma jövője szempontjából meghatározó lehet a gyártó cégek válsága. Éppen ezért keresni kell azokat a megoldásokat, amelyek a piac szétdaraboltságát oldják, az integrációt erősítik. Ezek:

- a gyártás és forgalmazás egységének irányába mutató megoldások,
- a teljes piaci szegmensben a forgalmazás biztonságának irányába mutató megoldások (pl. mozihálózat),
- a nagy megrendelőkhez, mindenekelőtt a tévékhez való szoros – tulajdonosi – kapcsolódást elősegítő megoldások.

A filmszakmai cégek menedzsmentjének magatartását általában az a nézet jellemezheti, hogy kialakult egy helyzet, amelyben a fűnyíró módszer a földdel tesz egyenlővé mindent (lepusztít mindent, ami érték volt), és már nehezen éri meg alaposan és gondosan tervezni, hiszen csak az kínálja a működés és megélhetés esélyét, ha a cég az elosztás rendszerében találja meg a helyét. A megmaradást az elosztás szabályozza, a vereség ebben a rendszerben a személyes kapcsolatok sikerén vagy kudarcán alapul, a rövid távú cselekvést és az elszántságot tehát egy ilyen irányú racionalitás diktálja.

A szereplők nem a társulás, az integrálódás kényszerét érzik, hanem a megrendelés-csökkenés feltartóztatásának kényszerét, e téren pedig csupán egy tényező játszhat érdemben szerepet.

A filmszakma a jelenlegi struktúrában nem válhat a modernizáció részévé, ez a piaci szegmens nem kiépül, hanem leépül, ha a privatizáció nem kapcsolódik össze a vertikális integráció erősítésével, annak piaci és tőke vonzatával. Az egész szektor jövőbeli formálása alapos nemzetközi kitekintést igényel, nem szükségszerű, hogy a filmszektor kedvezőtlenebb helyzetben legyen, mint a nyugat-európai régió országaiban. Nyilvánvaló, hogy egy központi stratégia szükséges a filmgyár-

tás és forgalmazás problémáinak megoldásához. Hiba lenne, ha a jövőképet a szakma szétdarabolt érdekei határoznák meg, ugyanakkor tudni kell, hogy semmiféle központi intézkedés sem teheti versenyképpé az ún. filmes terméket, tehát a ráfordítási, üzleti hatékonyság és a szakmai, művészi hatékonyság összhangjára kell törekedni. Ez a törekvés azonban nehezen valósulhat meg egy olyan piacon, amelyen hiányoznak az ilyen típusú filmes termék létrejöttét elősegítő szabályozások. A filmes piac sajátos piac, ahol a piacvédelemnek és a belső szabályozásnak a színvonalas – szakmai és üzleti szempontból megalapozott – gyártási tevékenységet kellene segítenie. Egy szabályozatlan és kialakulatlan piacot könnyű letarolni, és ha erről az oldalról semmilyen forrás nem áramlik vissza, akkor valóban nincs más megoldás, mint hogy visszaszorul maga a filmkészítői tevékenység.

II. fejezet

Az elosztási, szabályozási, piaci környezet változása

1. *Elosztás vagy finanszírozás?*

Az állami támogatás mértékének csökkenése tény, ám a támogatás, feltételeinek módosulása révén, továbbra is betöltheti generáló funkcióját. A támogatás feltételeit olyan irányba célszerű változtatni, hogy mindazon társaságok, vagy természetesen személyek, akik a filmkészítés munka-, alkotói folyamatának bármely fázisában részt vesznek, üzleti és szakmai szempontból egyaránt összehangolt és célirányos munkát végezzenek. Az elosztás helyett finanszírozni kellene ahhoz, hogy üzleti és szakmai szempontból egyaránt sikeres magyar filmek készüljenek meghatározott, a társadalmi és piaci igényeknek megfelelő számban és megosztásban.

Az elosztási rendszer helyett a mai piaci viszonyok által diktált követelményekhez kellene igazodnia a filmek finanszírozási rendszerének. A filmkészítési folyamat résztvevői számára is megváltás lenne egy ilyen irányú változás. Ha csupán az alkotói oldalt tekintjük, nem lehet kétséges, hogy a legjobbak nem kívánnak megrekedni egy öt-tíz évvel ezelőtti értékrendben, és nem valószínű, hogy az elosztási rendszer konzervatívizmusa révén kárpótlást igényelnek egy alapvetően más elveken működő társadalmi-gazdasági rendszertől. Vagy ha igen, akkor ezt a szemléletet maga az elosztási rendszer konzerválja. Hiszen ha a realitás változott, akkor azt a finanszírozás változásának is közvetítenie kell a filmkészítőket, az alkotók felé. A siker és a szakmai – művészi

– színvonal nem állítható egymással ellentétbe; mindkettő a film – mint termék – társadalmi elfogadottságán alapszik.

Véleményem szerint a finanszírozás irányába mozdítanak el a jelenlegi, alapvetően elosztási rendszert a következő megfontolások:

- a) A finanszírozás azt az egyébként szokásos menetet követné, hogy konkrét filmtervre vonatkozna. A konkrét filmterv egy alkotói csoporté, melyhez ez az alkotói csoport meg kívánja nyerni a finanszírozót. A filmterv színvonala a forgatókönyv szakmai színvonalán túl jelenti az elkészítésre vonatkozó elképzelések, és a teljes marketing, vagyis a forgalmazási terv, a terjesztési elképzelések, a bevételi terv, a piac-előkészítő és realizáló munka hatékonyságát.
- b) A főfinanszírozó a jelenlegi adottságokat figyelembe véve az esetek többségében ma sem lehet más, mint a Magyar Mozgóképi Alapítvány (közalapítvány), felruházza mindazokkal a jogosítványokkal, melyeket ez a feladat jelent.
- c) Ennek alapján működne egy szakértői apparátus az MMA-n (MMK-n) belül, melynek munkája a következőkre irányulna:
 - a komplex filmterv előzetes értékelése a kuratóriumok számára,
 - a legfontosabb mozzanatok menet közbeni értékelése,
 - utólagos kiértékelés és minősítés.
- d) Az MMA (MMK) már annak ismeretében hozná döntését, hogy a film elkészülte biztosított. Olyan rendszer irányában lenne célszerű elmozdulni, amelyben egy produceri terv alapján a költségvetés forrásai generálnak más forrásokat, s az eredeti – MMK által biztosított – és a generált források kiteszik a film költségvetésének 100%-át.
- e) Természetesen elképzelhető fordított megoldás is, vagyis az, hogy a film teljes költségvetéséhez képest meghatározott szándékú költségvetési támogatás akkor járna, ha az egyéb források már összeálltak. Ezzel az elképzeléssel Váradi Istvánnak, a Hungarofilm Kft. ügyvezető igazgatójának a „Jelentés a filmszakmáról” című tanulmányom kapcsán írt összefoglalójában találkoztam. Itt szeretném megköszönni Váradi úrnak, hogy foglalkozott a tanulmányommal, és egyben idézek az idevágó gondolataiból.

„A játékfilm-finanszírozás jelenlegi rendszerének kereteit az átalakuló gazdaság, a nemzetközi produkciós együttműködési és támogatási formák megjelenése, a politikai értékelési szempontok megszűnése, a kuratóriumok értékrendszere és a piaci igények közötti eltérés együttes hatásai ugyancsak feszítik, és a rendszer kétségkívül megújí-

tásra szorul. A megújításnak azt kell céloznia, hogy a magyar film visszahódítsa közönségét a moziban és a televízióban, hiszen az utóbbi egyre fontosabb finanszírozási forrást képez.

Egy ilyen megújult rendszerben a gyártási támogatás jó része (40-50%-a) a filmforgatást szolgáló költségvetési pénzekből automatikusan járna, míg a többit más forrásokból: TV-ktől, különböző célú alapítványoktól, forgalmazóktól, esetleg – ha lesz rá adókedvezmény – magánszemélyektől lehetne összeszedni.

A rendszer lényeges eleme lenne, hogy a filmterv megvalósításához előbb mindig a nem-költségvetési finanszírozást kellene összeszedni, sőt a gyártásban felhasználni, míg az állami támogatás a munka megfelelő készültségi fokáig garanciaként állna rendelkezésre, és csak ezt követően volna felhasználható. Nyilvánvaló, hogy a magyar film bel- és külföldi piaca a gyártás teljes rentabilitását nem teszi lehetővé, de emellett is biztosítani kellene, hogy a magánbefektetésekkel párhuzamosan – arányaiban előbb kisebb, majd nagyobb mértékben – az állami támogatásokból is térüljön vissza, már az első bevételektől kezdődően.

Ha ezen költségvetési pénzeket elkülönült szerv kezelné, akkor fenntartási költségeit – az indulás időszakát kivéve – a visszaáramló pénzekből kellene fedezni, és természetesen a fennmaradó összegek visszaforgatandók a támogatási alapba. Amennyiben nemzetközi együtt- működéssel készül a film, a támogatás a magyar részvétellel lenne arányos.

Ezt a kérdést azért részletezem, mert meggyőződésem szerint amíg a piaci viszonyokkal konform gyártásfinanszírozás kérdése nem megoldott, mindenfajta átszervezés, privatizációval összekapcsolt struktúramódosítás csak látszólagos, ideiglenes megoldáshoz vezet, amelyet azután rövidesen ismét válság követ.”

Egyedül az idézet utolsó bekezdésében foglaltakkal vitatkoznék, amelyek egy adott állapotot tekintve úgy gondolom, hogy igazak, a meglehetősen nagyléptékű változásokhoz való alkalmazkodás igénye azonban talán változásokat követel a struktúrában is.

A filmszektor piaci környezetét alapvetően befolyásolja maga a szabályozás. Az „1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról” lényegi változásokat eredményezhet ebben a piaci környezetben. Ugyancsak jelentős változásokat hozhat majd a „Mozgóképipari” törvény a gyártásfinanszírozás terén is. Ám véleményem szerint legalább ilyen meghatározó, hogy a filmszektor a jelenlegi szétaprózott struktúrájának változása révén milyen tulajdonosi pozícióit képes elfoglalni az új médiaszerkezetben, és egyáltalán a modernizáció folyamatában.

2. Szabályozás és piaci környezet

Az „1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról” új finanszírozási forrásokat nyit meg a mozgóképipar, a filmgyártás számára, piacvédelmi intézkedéseket fogantatosít.

E törvénytől az várható, hogy nemcsak a magyar filmgyártó és forgalmazó cégek hazai versenyhelyezete javul – és ezáltal az egész adott szegmensű magyar kultúráé –, hanem felértékelődnek azon társaságok, amelyek forgalmazási jogokkal bírnak. A törvény a II. Fejezet az általános alapelvekről és szabályokról A) részének 7. § (3) bekezdésében leszögezi, hogy: (3) Az országos és a körzeti televízió műsorszolgáltatás – filmalkotások, reklám, hírek, sportközvetítések, vetélkedők és játékok nélkül számított – évi műsoridejének legalább tizenöt százalékát, 1999. január 1-jétől húsz százalékát magyarországi gyártású műsorszámokból szerkeszti meg.

A törvény II. fejezetének B) része „A közszolgálati műsorszolgáltatás és a közműsorszolgáltatás alapelvei és szabályai” címszó alatt a 28. § (1) és (2) bekezdésében részletes piacvédelmi szabályozókat rögzít: 28. § (1) A közszolgálati televízió 1997. január 1-jétől a) reklám, hírek, sportközvetítések, vetélkedők és játékok nélkül számított évi műsoridejének legalább ötvenegy százalékát magyarországi gyártású és ezzel együtt legalább hetven százalékát európai gyártású műsorszámokból; b) reklám, hírek, sportközvetítések, vetélkedők és játékok nélkül számított teljes műsoridejének – egy naptári hónap átlagában – legalább harminc százalékát magyarországi gyártású, és ezzel együtt legalább ötvenegy százalékát európai gyártású műsorszámokból szerkeszti meg; c) a filmalkotásokból megszerkesztett évi műsoridejének legalább húsz százalékát magyar állampolgárságú, illetve magyar nemzetiségű alkotók műveiből vagy magyar állampolgárságú, illetve magyar nemzetiségű művészek közreműködésével készült, illetőleg magyarországi gyártású filmalkotásokból szerkeszti meg, és ennek legalább húsz százaléka új, amelynek harminc százaléka nem a Magyar Televízió, illetve a Duna Televízió saját gyártású filmalkotása. Ezeket az arányokat a gyermek- és ifjúsági műsorszámok tekintetében is megfelelően alkalmazni kell; d) reklám- és sportközvetítés nélkül számított évi műsoridejének legalább tizenöt százalékát nem saját, de magyarországi gyártású műsorokkal tölti ki.

(2) Az (1) bekezdésben meghatározott arányoknak a főműsoridőben is érvényesülniük kell.

Ami a finanszírozási oldalt illeti, arról a törvény a II. Fejezet A) részében rendelkezik. A 16.§ (8) bekezdése szerint: (8) Az országos és a körzeti televízió – a nem filmre szakosodott műsorszolgáltató kivé-

telével – a reklámbevételének hat százalékát új, magyarországi filmalkotás létrehozására köteles fordítani. Ez legalább fele részében játékfilm, népszerű tudományos film vagy animációs film, harminc százalékában nem saját gyártású alkotás. E kötelezettség filmgyártást támogató közalapítvány vagy állami alap részére – a bemutatási jogon kívüli egyéb megkötés nélkül – befizetett pénzüsszeggel is teljesíthető. E kötelezettség szempontjából a befizetett összeget kétszeres szorzóval kell figyelembe venni.

A törvény VIII. fejezete a tulajdonra vonatkozó szabályokkal foglalkozik. A 122. § e szempontból a legfontosabb: 122. § (1) Országos műsorszolgáltatásra jogosult részvénytársaságban a magyar állampolgárságú, magyarországi lakóhelyű természetes személyeknek vagy magyarországi székhelyű jogi személyeknek összesen legalább a szavazati jogok huszonhat százalékával kell rendelkezniük. (2) Az országos hálózatba kapcsolódás nélküli földfelszíni terjesztésű televíziós műsorszolgáltatást végző részvénytársaságban egy vállalkozás legfeljebb a szavazati jogok negyvenkilenc százalékával rendelkezhet (3). A (2) bekezdés alkalmazása során a közvetlen és közvetett tulajdoni részesedéseket össze kell adni. (4) Országos műsorszolgáltatást végző részvénytársaság igazgatóságában a tagok, közhasznú társaság esetében az ügyvezetők többségének magyar állampolgárságú, magyarországi lakóhelyű személynek kell lenni. (5) Országos és körzeti műsorszolgáltatást végző részvénytársaság szavazati jogot biztosító részvénye alapítvány tulajdonában nem lehet.

A törvény IX. Fejezete „Egyes országos műsorszolgáltatási jogosultságok pályáztatása” címszó alatt az MTV 2 vonatkozásában piacvédelemben részesíti a magyarországi gyártású műsorokat: (4) A törvény hatálybalépése előtt MTV 2 műsorként megjelölt televíziós műsorszolgáltatási jogosultság pályázati felhívásának tartalmaznia kell, hogy:

- a) a műsorszolgáltató napi műsoridejének legalább huszonöt százalékában köteles közszolgálati műsorszámokat szolgáltatni. A közszolgálati műsorszámokat a főműsoridőben úgy kell elhelyezni, hogy heti átlagban számolva arányuk elérje a húsz százalékot,
- b) a műsorszolgáltató filmalkotások, reklámok, hírek, sportközvetítések, vetélkedők és játékok nélkül számított évi műsoridejének legalább harmincöt százalékát magyarországi gyártású műsorszámokból szerkeszti meg,
- c) a műsorszolgáltató filmalkotások, reklámok, hírek, sportközvetítések, vetélkedők és játékok nélkül számított teljes műsoridejének – egy naptári hónap átlagában – legalább harminc százalékát magyarországi gyártású műsorszámokból szerkeszti meg,
- d) a műsorszolgáltató – reklám és sportközvetítés nélkül számított

- évi műsoridejének legalább kilenc százalékát, 1999. január 1-től legalább tizenegy százalékát nem saját, de – a filmalkotások kivételével – magyarországi gyártású műsorokkal tölti ki,
- e) a b) pontban meghatározott aránynak a főműsoridőben is érvényesülnie kell.

Több szempontból idéztem ilyen részletesen ezt a nagy horderejű törvényt. Az első kérdés ugyanis, amit e törvény kapcsán fel kell vetnünk, hogy van-e létjogosultsága emellett a „Magyar mozgóképszakma támogatásáról és védelméről” szóló törvénykoncepciónak. Van-e szabályozatlan területek és melyek ezek?

Hogyan válhat valóban új és aktív eszközzé ez a törvény? Az már megkérdőjelezhetetlen szerintem, hogy bármilyen szabályozási politika folytatására szánjuk is el magunkat, azt a jövőt szolgáló legátfogóbb összefüggésekbe kell helyezni. Itt most már nem csupán adott szakma érdekérvényesítési lehetőségeiről van szó, hanem arról, hogy a kiegészítő védelem és támogatás felett – éppen a technológiai fejlődés meglődulása (pl. műsorszórás) és az ezáltal keletkezett lehetőségek alapvető kitágulása miatt – „eljárt az idő”. Kis késedelemmel mi is felrúghatjuk, amit Nyugat-Európa is felrúgott, vagyis a piac e szegmensének kisléptékű szabályozását, és ennek helyébe egy átfogó szabályozást helyezhetünk.

A magyar filmes társadalomnak nem „filmtörvényben” kellene gondolkodnia, és nem a saját manufakturális hátterében; a filmes szakma szekekrét nem a szakma szűkebb érdekeihez kellene kapcsolnia, hanem egy két-székívül formálódó nagyiparhoz. Ennek legfontosabb összetevői:

- az információs forradalom és annak képi hordozója,
- a továbbképzés, oktatás, távoktatás és annak képi megjelenítése,
- a közszolgálati és kereskedelmi televíziók mint nagy megrendelők (és gyártók) által kínált lehetőségek.

Mivel új médiaszerkezet kialakulása várható, a magyar filmgyártásnak a „Mozgóképipari törvény” révén már ehhez kellene alkalmazkodnia, nemkülönben a piac változásaihoz a hazai filmgyártás anyagi alapjainak megteremtése terén. Még azt sem mondhatjuk, hogy ez járhatatlan út, vagy hogy nekünk kellene mindezt elgondolni, hiszen ennek az infrastruktúrának az alapjai megvannak, és kiépiül a szabályozási háttere is. Nagyobb adósságunk a szerzői jog korszerűsítése terén – természetesen a szerzői jog kérdését egy közép-európai médiacentrum alapjain állva kellene korszerűsíteni. Az egyik oldalon egy átfogó szabályozás követelménye áll, a másik oldalon pedig az Szjt. korszerűsítésének a követelménye, ami a hazai filmszektor versenyképességét biztosító alapvető feltétel. Az SZjt. korszerűsítése mint szabá-

lyozási előny azután realizálható lesz a programkészítés vonatkozásában Kelet-Európa más országai felé, és így jelentősen javulhatnak a hazai filmszakmai befektetések megtérülési esélyei.

A szabályozás jelenleg lefedetlen területe még, hogy a kulturális piacon ki birtokol monopóliumot, és az adott eredeti kulturális termékek uralma milyen versenyszabályok között valósul meg. Kérdés, hogy a kultúra területein miként lehet értelmezni a dömpinget, és a dömping megvalósulásában milyen szerepet játszik egy-egy forgalmazási monopólium. Divatos témák ezek Nyugat-Európában is, ahol a forgalmazási monopóliumok és az amerikai dömping szinte másodrendű szerepbe kényszerítette a nemzeti filmiparokat.

A piacgazdaságban régi felismerés, hogy a piac egyes szegmensei nem viselkednek egyformán, jellemzőik, sajátosságaik eltérnek, így az egyes piaci szegmensek eltérő szabályozást, sőt a szabályozottság eltérő mértékét igénylik. A piacvédelem éppen olyan normális eszköze a gazdaságpolitikának, mint a liberalizálás, csak éppen meg kell – az időtől és a körülményektől függő – egyensúlyt találni. Bizonyos szempontból a kultúrávédelem is olyan fogalmakkal operálhat, mint pl. az iparvédelem, és hogyha az iparvédelem érdekében megszületett a dömpingellenes törvény, akkor bizony a szabályozás egy sajátos szintjén nem ártana védekezni a kulturális tömegcikkék dömpingje ellen sem. A piacvédelmi szabályozás a magyar filmes szakma elemi érdeke, ám ugyanakkor ezzel párhuzamosan elemi érdeke egy olyan szervezet felállítása is, amely a közmegegyezésen alapuló arányoknak megfelelően – adott kereteken belül – előmozdíthatja az egész mozgóképipari piac fejlesztését. Ennek filmes vonatkozásai a következők lehetnének:

- a) A filmes szakmát érintő szabályozások összehangolásában való közreműködés a filmipar, programipar egészének fejlődésére kidolgozott stratégia alapján.
- b) A piacsabályozás közmegegyezésen vagy törvényen alapuló érvényesülésének ellenőrzése (a finanszírozás, gyártás, forgalmazás területein.)
- c) A szűkebben értelmezett kamarai jellegű feladatok ellátása. (Engedélyek kiadása, szponzorálások ellenőrzése stb.)
- d) A piacvédelem és biztosítás feladataival összhangban ez a szervezet lenne hivatott a filmszakma finanszírozási, támogatási rendszerének kidolgozására is (az ellenőrzés és számonkérés biztosításával együtt). Ide tartozna az adókedvezmények körének, a többletjövővedelem biztosításának kialakítása, a kulturális járulérendszer reformja, a vám és vámpótlék módosításának kérdésköre stb.

- e) Az intézmény feladata lenne a nemzetközi források biztosításában való közreműködés, e munka koordinálása.
- f) A források, bevételek újraelosztása.
- g) Végül ez az intézmény koordinálhatná a filmes szakmát érintő konkrét gazdasági kérdéseket is a piacszabályozás általános elvein belül. (Pl. ilyen feladat a versenyképes, a filmes szakma működését segítő árképzés elveinek kialakítása és ezen elvek megújítása minden évben.)

A piacvédelem – amelyet az „1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról” biztosít – nem hatékony mindaddig, amíg a kereskedelmi csatornák nem működnek nyereségesen. Ezért a filmszakma tulajdonosi részvételének is meg kellene valósulnia valamely televíziós csatorna létrehozásában ahhoz, hogy a piacvédelem valószínűs legyen. E vonatkozásban három megoldásnak lehet reális esélye:

- A TV 2 koncesszióba vételében való részvételnek,
- az önkormányzati tv létrehozásában való részvételnek,
- a piacvédelmet szolgálná az egyéb tulajdonlasi vertikumok kialakítása is (pl. a mozhálózat üzemeltetésében való részvétel).

Mindhárom vertikális integrációnak a következő előnyei lennének:

- a filmbemutató piaci biztonságának növelése, így a forgalmazás problémáinak feloldása,
- a jogdíj nélküli cserék révén az európai film jelenlétének biztosítása, megfelelés az Európai Közösség ajánlásában foglaltaknak, e követelménynek minden támogatási konzekvenciájával együtt,
- a bevételek gyarapodása meghatározott célok érdekében (többek között pl. az önkormányzati televízió létrejötte indukálná az önkormányzati mozhálózat fejlesztését, a helyi források visszaforgatását – a helyi alapítványok révén – akár a gyártásba, akár a forgalmazásba. Éppen a vertikális integráció kiépítése kapcsán születhetne meg egy olyan önkormányzati szabályozás, amely lehetővé tenné, hogy az önkormányzati mozhálózat minél nagyobb része a filmszakma céljait is szolgálhassa),
- végül pedig a vertikális integráció létrejötte alapvetően meghatározná, hogy a programmegrendelések hol realizálódnak, mely disztribútori gyártó bázison.

Egy hazai, korszerű disztribútori-gyártó bázis kialakulása szempontjából sorsdöntő, hogy a piacot meghatározó televíziók programmegrendelése, valamint az indukált megrendelés-állomány milyen bázison jelenik meg, akár más televíziós csatornák vagy gyártó helyek vonatkozásában, akár bármely külföldi és belföldi kooperációt illetően.

A TV 2 működése és programmegrendelése szempontjából meghatározó lehet, hogy :

- a) Az indulás költségeit részben fedezné, hogy az eredeti befektetői csoport által kivásárolt forgalmazó cégek jegyzett tőkéje és tényleges piaci értéke pozitív irányba eltér.
- b) A külföldi befektetők jelentős összegeket kívánnak gyártásra, film-programokra fordítani (ezek az összegek milliárdos nagyságrendűek.) Ugyanakkor a filmszektor piacvédelmi intézkedései is a hazai gyártókapacitás kihasználása irányában fognak hatni.

Egy tőkeerős hazai disztribútori, gyártó, televíziós hálózat kialakítása szempontjából kívánatos, de nem okvetlenül szükségszerű, hogy ez a hazai, hagyományos bázison jöjjön létre. A jelenlegi bázisnak éppen elég hátránya van ahhoz, hogy a lehetséges befektetők más megoldásokban is gondolkozzanak a televíziózás liberalizálásának kapcsán.

A hazai gyártó bázis tevékenységének a kft.-be való kiszerveződése – miközben az anyacégen, az Rt.-n az adósság megmaradt – eleve megnehezíti, hogy a gyártó bázis legyen a hazai filmes szektor tulajdonlásának alapja. Kicsit olyan ez, mintha az alaptevékenység szempontjából nem fontos ingatlanok játszanák el a főszerepet.

A filmszektorról írt jelentésemben még azt írtam, hogy amennyiben a hazai gyártó bázis kapacitás-kihasználtsága az évi 50% fölé emelkedne, akkor az Rt. már nyereséges lenne. A MAFILM-nek tehát piachoz és forrásokhoz kellett volna jutnia, olyan stratégiai befektetőt találnia, amely ezeket biztosítja. Azonban egy stratégiai befektető számára a MAFILM Rt. önmagában nem vonzó, hiszen magas az adósságállománya, és alacsony az ellátottsága munkával, ennek oka pedig, hogy nincsen tulajdonosi vagy tőkekapcsolata az egyetlen állandó, tartós és biztos megrendelővel, a televízióval. A kör tehát ebben a struktúrában bezárul. Ami az egész audiovizuális szektor fejlődését illeti: az e szektorba befektető cégek érdeke az, hogy a technológiai fejlesztés úgy kapcsolódjon a hazai szabályozáshoz és a nemzeti érdekekhez, hogy ez ne korlátozza saját üzleti érdekeiket. Minél többféle tőke kapcsolódik be a hazai fejlesztésekbe és az egész rendszer működtetésébe, az annál jobb lehetőséget kínál e stratégiai szektor hazai fejlesztésének. Egyrészt tehát e vonatkozásban nyugodtan elválasztható a programipar működtetésének finanszírozása a szektor fejlesztésébe bevonandó tőkék eredetének kérdésétől.

A gyártók és forgalmazók összekapcsolt kivásárlására vonatkozó lehetőség megszűnt. Maradt a forgalmazás és a forgalmazási jog, mint a magyar tulajdonlás alapja.

III. fejezet A filmjogok rendezése

A probléma jellege

A filmjogok rendezésének kérdése az elmúlt 2–3 évben meglehetősen nagy és eltúlzott jelentőségű küzdelemre volt alkalom egyrészt a szakmai csoportok egymás közötti viaskodásában, másrészt az MKM és a szakmai csoportok, harmadrészt az MKM és az ÁV Rt. között. A résztvevők a kérdés valamiféle újrendezésében gondolkodtak, a filmjogok tisztázására vonatkozó koncepciók – mindhárom oldalon – meglehetősen gyakorisággal változtak.

Mint az ÁV Rt. munkatársa, másfél évig kínlódtam a filmjogok kérdésével. Nem tagadom, hogy ezen idő alatt az én felfogásom is többször módosult. Úgy látszik, hogy a filmjogok tekintetében ez elkerülhetetlen, ez ugyanis egy taktikai, és meggyőződéses szerint neuregikus terep, mivel a dolgok dinamizálásának kísérlete a múlt és nem a jövő irányába fordult.

A 126/1992. (VIII. 28.) sz. korm. rendelet a filmes cégeket a tartós állami tulajdon körébe sorolta, a tartós állami tulajdon arányát 25%+1 szavazatban határozta meg. Az 1995. évi XXXIX. tv. újonnan szabályozta a tartós állami tulajdon körét. A korábbi rendelkezéssel szemben a törvény mellékletében egyetlen filmes cég sem szerepel, amelyben tartós állami tulajdont fenn kell tartani.

Felmerül a kérdés, hogy akkor a filmjogokkal kapcsolatos döntésekre – ha vannak ilyenek – jelenleg ki jogosult. Az állami vállalatok tekintetében az Állami Vagyonügynökség létrejöttét követően a vagyonvédelemről e szervezet gondoskodott, majd az 1992. évi LIV. törvény kifejezetten ki is mondta, hogy az alapítói jogokat az Állami Vagyonügynökség gyakorolja. A Művelődési és Közoktatásügyi Minisztériumot megillető alapítói jogok tehát e törvény hatálybalépésével megszűntek.

A filmjogok kérdésének elemzését el lehetne kezdeni az államosítástól és folytatni a különböző átszervezésekig (1963, 1981, 1987). Egyszerűen tény, hogy miként a világ minden államában, úgy nálunk is a filmgyártás és forgalmazás szervezeti rendszere folyamatosan alakult, a magyar állam igyekezett a mindenkori lehetőségeinek megfelelően egy hatékonyan és jól működő rendszert kialakítani. Köztudott, hogy a magyar filmgyártás eredményei történetének egyetlen korszakában sem mondhatók szerénynek, sőt a magyar filmgyártás sikerágazatként működött, mintegy kialakulása óta.

Ugyanígy elemezhetjük a filmekre vonatkozó szerzői jogok kérdését is a szervezeti változások tükrében. E kérdéskörre vonatkozó sza-

bályozás – tudomásom szerint – soha nem akadályozta sem a magas színvonalú (művészi), sem a tömegfogyasztásra szánt – de korántsem nívótlan – filmek elkészültét. Érdeemes ezen elgondolkodni, hiszen a múlt (közelmúlt) utólagos rendezése csak akkor célszerű vállalkozás, ha e múlt (közelmúlt) produktuma éppen mint korrigálandó teljesítmény érdemelne figyelmet. A magyar filmkészítés szempontjából a kérdés ilyen értelmű felvetése azonban irreleváns.

Nem lehet véletlen, hogy szinte a kezdet kezdetétől – az 1921. évi LIV. törvénytől – a szerzői jog szabályozása a filmgyártás sajátos területén azonos alapelvre épült, nevezetesen arra, hogy a filmhez fűződő jogok (vagyonilag) a filmgyártókat illetik meg. Az 1948-as államosításig készült filmekkel kapcsolatos vagyoni jogok jogosultja a MAFILM lett. Ugyanez vonatkozik az államosítás és a hatályos szerzői jogi törvény, az 1969. évi III. törvény közötti időszakban készült filmekre is.

A jelenlegi szabályozás, a szerzői jogról szóló 1969. évi III. tv. 41.§ (3) bekezdése egyértelműen rögzíti, hogy a filmekre vonatkozó szerzői vagyoni jogokat a szerzőkkel kötött szerződések alapján jogutódként a filmgyár szerzi meg, és harmadik személyekkel szemben kizárólag a filmgyár gyakorolja. A filmgyár a szerzők személyéhez fűződő jogai védelmében is felléphet.

Az Szjt. 42.§ (1) bekezdése kimondja továbbá, hogy a megfilmesítési szerződés alapján a szerző köteles a művet a filmgyár rendelkezésére bocsátani, a filmgyár megszerzi a mű egyszeri filmre vételének, továbbá a film területi korlátozás nélküli terjesztésének és nyilvános előadásának jogát, s jogot szerez a filmnek más nyelvű felirattal vagy (szinkronizált) hanganyaggal való ellátására, a felhasználás fejében pedig a szerzőnek köteles díjat fizetni.

A fentiekből következik, hogy a filmekhez fűződő vagyoni jogok (filmjogok) egyértelműen a filmet gyártó vállalat vagyoni köréhez tartoznak. A 12/1970. (V. 30.) MM.r. azt is deklarálja, hogy a jogok forgalmképesek és azokkal a jogosult szabadon rendelkezhet.

Az Szjt. e szabályai alapján az 1970. január 1-je után befejezett filmek szerzői vagyoni joga a MAFILM-et illeti meg, az 1987. július 1-jét követően létrehozott filmek vagyoni jogainak jogosultja pedig – aszerint, hogy a film melyikükénél készült – a MAFILM vagy az ún. stúdióvállalatok valamelyike.

A terjesztési jogok kérdésében a válasz egyértelmű: a terjesztési jogok jogosultja az, akinek a MAFILM (a többi filmgyár) e jogokat szerződéssel átengedte. E szerződések megkötéséhez – figyelemmel a 12/1970. (VI.30.) MM rendelet 17.§-ában foglalt rendelkezésre – nem volt szükség a szerző hozzájárulására.

Végül is anélkül, hogy a különböző felfogások némelykor valóban

segítőkész, jó szándékú érveire hallgatnánk, a szabályozás száraz tényei a következőket mondják:

- A MAFILM 1992. évi felszámolása során nem keletkezett tisztázatlanság a filmjogok vonatkozásában. A tulajdonjogok gyakorlója az ÁVRT (ÁPV Rt.) lett, a vagyoni értékű jogok, a forgalmazási jogok helyzetét pedig érvényes szerződéssel rögzítették. E szerződések érvénye kiterjed:
- időbeli korlát nélkül a MAFILM filmjeire (gyakorlatilag a kezdetektől 1987-ig);
- a filmek teljes körére, vagyis a MAFILM-ből később kivált MOVI által kezelt filmanyag jórésztére is,
- és kiterjed a forgalmazási (felhasználási) jogok teljességére.

E kérdéseket részletesen elemzi a Szerzői Jogvédő Hivatal 1996. március 1-jei levele, melyet az ÁPV Rt.-hez a filmjogok kérdésében intézett. Érdemes ebből bővebben idézni:

„A szerzői jogról szóló 1969. évi III. törvény (továbbiakban: Sztj.) 41.§ (3) bekezdés értelmében a filmekre vonatkozó szerzői vagyoni jogokat a filmgyártó (a jogszabályban említett filmgyár helyett mi értelemszerűen a ma alkalmazandó filmgyártó kifejezést használjuk) a szerzőkkel kötött megfilmesítési szerződésekkel jogutódként megszerzi, és harmadik személyekkel szemben kizárólag a filmgyártó gyakorolja.

Az Sztj. 43.§-ának megfelelően ez a rendelkezés minden, megfilmesítési szerződés alapján filmet előállító szervezetre vonatkozik. A filmgyártó az Sztj. 41.§ (3) alapján az adott filmekre vonatkozó filmfelhasználási vagyoni jogok kizárólagos jogosultja lesz.

A filmgyártót megillető vagyoni jogok terjedelméről az Sztj. 42.§ (1) úgy rendelkezik, hogy a megfilmesítési szerződés alapján a filmgyártó megszerzi a mű egyszeri filmrevételének, továbbá a film területi korlátozás nélküli terjesztésének és nyilvános előadásának jogát, továbbá jogot szerez a filmnek más nyelvű felirattal vagy (szinkronizált) hanggal való ellátására.

- 1) A filmreviteli jog gyakorlatilag a mű egyszeri filmrevételének (filmszerű feldolgozásának) jogát jelenti. A gyártó társulhat más külföldi gyártóval és elkészítheti egyidejűleg a mű többnyelvű változatát is. E jog magában foglalja azt is, hogy a filmgyártó a meglevő filmből újabb felvételi munkák nélkül egy vagy több rövidebb filmet, ill. diafilmet készítsen, ill. a film egyes részeit más filmben felhasználja, és hogy a filmet más nyelvű felirattal ill. hanggal (szinkronizálás) lássa el.
- 2) A területi korlátozás nélküli terjesztés és ezen belül a nyilvános előadás joga lényegében az újabb megfilmesítést nem igénylő vala-

mennyi közönséghez juttatási mód jogát felöleli, azonban ezen állítás igaz voltának megerősítésekor figyelembe kell venni az alábbi, újabb technikai lehetőségek keletkezésére vonatkozó megfontolásokat is.

A terjesztési jog tehát magában foglalja

- a filmszínházban való nyilvános vetítést,
- a televíziós sugárzást.

(Itt szükséges megjegyezni, hogy a földi és a műholdas televíziós sugárzás, amely a nemzetközi szerzői jogban már korábban is azonos jellegű felhasználási módnak minősült, az Szjt. 1994. évi VII. törvénnyel történő módosítása óta a hazai szerzői jogban is [Szjt. 34.§ (6) kifejezetten ugyanolyan műfelhasználásnak tekintendő. A műholdas sugárzás külföldre irányuló jellegének idekapcsolását pedig a területi korlátozás nélküli terjesztési jog megléte teszi indokolttá.]

Az uralkodó vélemény szerint a film házi vetítése céljából egyedi példányonkénti kereskedelmi forgalomban történő terjesztése (ez eredetileg, a video korszak előtt a keskenyfilmek terjesztését jelentette, ma pedig a videofelvétel terjesztését) szintén a gyártó vagyoni joga.

A film terjesztési jogának fogalmát illetően ugyanis a szerzői jogi elmélet és gyakorlat egyik meghatározó irányzata már az Szjt. hatálybalépését, tehát 1970. január 1-jét közvetlenül követően is azon az állásponton volt, hogy a terjesztés magában foglalja a film többszörözött (házi vetítésre szolgáló) egyedi példányonkénti (korábban 8 mm-es filmek, majd videokazetták, illetve digitális rögzítést tartalmazó lemezek) kereskedelmi, adásvétel útján való, ill. bérbeadással történő terjesztését is.

Más, szintén magalapozott és mértékadó nézetek a videózás elterjedésével, a házi vetítés céljából történő terjesztési jogot leválasztották az egyéb terjesztési jogokról, és ezt csak külön, erre irányuló szerződési kikötés alapján tartották a filmgyártó által megszerezhető jognak. Ennek a véleménynek alapja, hogy az Szjt csak a mű filmszerző (tehát vetítéses, nem pedig anyagi hordozón való) közönséghez juttatására adott jogokat a gyártónak (a kivétel éppen csak a miniszteri rendeletben említett keskenyfilm-példány terjesztés volt).

Összefoglalva tehát az mondható, hogy hangsúlyosabban érvényesül az az álláspont, amely szerint a filmgyártó és a jogátengedés eredményeképpen a filmterjesztő megszerzi valamennyi ismert terjesztési módra nézve a terjesztési jogot még akkor is, ha ezeket nem sorolja fel egyenként a szerző és a filmgyártó szerződése.

Fontos kivétel, hogy a Magyar Televízió (és más televíziók) a tv-sugárzási célú szerződéseikben a videoterjesztés jogát nem eleve szerzték/szerzik meg, hanem csak ha a szerződés azt kifejezetten kimondja.

A teljesség kedvéért szükséges néhány szót szentelni annak, hogy a filmgyártó a fentiek alapján megszerzett jogokkal hogyan rendelkezhet.

A filmgyártó a megfilmesítési szerződéssel megszerzett vagyoni jogait részlegesen vagy egészében más szervezetre is átruházhatja, ideértve azt a jogát is, hogy a forgalmazási jogokat vagy más filmgyártói vagyoni jogot gazdasági társaságba nem pénzbeli vagyoni hozzájárulásként bevigyen, ugyanis a forgalmazás jogának (vagy más vagyoni jognak) az alapított szervezet jegyzett tőkéjébe nem pénzbeli vagyoni hozzájárulásként történő apportálása is tulajdonképpen átruházás. A filmgyártó forgalmazási joga olyan forgalomképes vagyoni értékű jog, amelyet az alapított társaság utóbb harmadik személye engedélye nélkül átruházhat [lásd a többször módosított 1988. VI. tv. 22.§ (2) bek. és a 161.§ (3) bek.], ennek nyomán akár kft. vagy rt. apport tárgyai is lehetnek az említett jogok.

Külön kérdés az eredeti negatívok és a gyári példányok, (pozitív) kópiák sorsának a megoldása. Ez a kérdés is csak akkor merül fel, ha az alkotói részesedés kapcsán egyáltalán fennáll a visszamenőleges rendezés lehetősége.

Ekkor működőképes megoldás lehetne az, amely:

- úgy rendelkezne, hogy az eredeti negatív állami tulajdonban maradjon, vagyis a Filmintézethez kerül,
- a MAFILM-nél lévő pozitív kópiákat viszont fel lehetne ajánlani azon társaságoknak, melyek jelenleg a filmek forgalmazási jogával rendelkeznek. Ennek fejében pedig a forgalmazási joggal rendelkező társaságok privatizációjuk során – ahol megoldható, ott a tőketartalékuk terhére – részvényt juttatnának az alkotóknak. Ez a részvényt kamatozó részvénytársaságként működne, az alkotók ezen a módon részesednének tehát a forgalmazási bevételekből. Társaságonként természetesen jelentősen eltérne a jegyzett tőke százalékában mérve az alkotói részvénytársaság nagysága. E konstrukciót más megoldások alapján a stúdiók privatizálása során is érvényesíteni lehetne. Ez megoldaná azt a problémát is, hogy a stúdiók mint szellemi műhelyek privatizációja miként menjen végbe. Annak ugyanis semmi értelme nincsen, hogy „szellemi műhely” címszó alatt az MRP kapja meg a stúdiókat, hiszen a stúdiók jelenlegi dolgozói állománya esetleges, azt a szellemi értéket, melyet egy-egy stúdió képvisel, nem a jelenleg ott alkalmazásban lévők teremtették meg.

Sajnálatos módon azonban e megoldást mind az IM 1996. III. 4-i, mind a Szerzői Jogvédő Hivatal már idézett, a filmjogok kérdésében kifejtett állásfoglalása megnehezíti. Az IM állásfoglalás ugyanis egyértelműen kimondja, hogy:

„A műpéldány (kópia) tulajdonjogának kérdése a tulajdonjogot szabályozó általános polgári jogi rendelkezések – a Polgári törvénykönyv – alapján dönthető el. Sem a szerzői vagyoni jogok megszerzése nem érinti a kópia mint dolog feletti tulajdonjogot, sem pedig a kópia tulajdonjogának megszerzése nem hat a szerzői vagyoni jogokra. Ez utóbbi megállapítást az Szjt. 28.§ (3) bekezdése is megerősíti, hiszen kimondja: a műpéldány tulajdonjogának átruházása nem jelenti a szerzői jogok átruházását. Ennélfogva a kópia mint dolog tulajdonjogának kérdését – a tények ismeretében – a Ptk. tulajdonjogi szabályai szerint kell megítélni. Ennél konkrétabb állásfoglalásra nincs lehetőségünk, hiszen ahhoz az összes kópiával kapcsolatos valamennyi tulajdonváltásról ismeretekkel kellene rendelkezünk.”

Vagyis igencsak nehéz a műpéldányok sorsának nagyvonalú generális kezelése az alkotók méltányos tulajdonlási bevonása mellett. Az alkotók tulajdonosi részvételére tehát új megoldást kellene találni. Talán az utolsó esélyt kínálja erre, hogy a médiapiac egy részének privatizációja során az alkotók részesedést kapjanak a vagyoni (felhasználási) jogokkal generálisan rendelkező olyan forgalmazó cégben, amely jelentős tényezője ennek a tulajdonba adási folyamatnak.

IV. fejezet

A programipar, mint a modernizáció húzóágazatának, az audiovizuális iparnak az alapja

1) *Miért kell feléleszteni a béna kacsát?*

A jövőkép a nagyvilág és Európa számára is adott: az információs társadalom felé tartunk. Európa fejlettebb fele mindenfajta bizonytalankodást felszámolt, felismerte, az audiovizuális szektor jövője szempontjából kulcsfontosságú, hogy az ún. programipar egy egységes európai piac létrejötte alapján fejlődjön. Ha nincsen dinamikusan fejlődő európai programipar, akkor kétséges, hogy mi történik az audiovizuális iparban, ezért az európai film és televíziós programipar fejlődése elől el kell hátrítani az akadályokat. Európa fejlettebb fele e folyamatból nem kívánja kizárni Kelet-Európát, számol is vele, mind a felzárkóztatás, mind a piac vonatkozásában.

Csipkerózsika álmukból mindenesetre életre keltek most már a média, a filmipar, a rádiós szolgáltatások, a televíziós programok, a kábel és telekommunikációs szolgáltatók, a publikációs, az információs ipar és a kommunikációs technológia berendezéseinek gyártói vonatkozásában azok a fogalmak, amelyek mindig is étellel telítődnek, amikor

valamely konfliktus feloldása határozott központi (kormányzati) politikát és beavatkozást igényel. A konfliktus pedig ebben az esetben nem más, mint az USA és Japán ellenében Európa önálló fejlődésének biztosítása az információs társadalom kialakulása során. Ma már az EU szintjén szívesen használnak olyan fogalmakat, mint például koncentráció, centralizáció, támogatás, felügyelet, központi segédlettel megvalósuló konvergencia – természetesen mindezeket a szűknek bizonyuló mozgástér, a szűknek bizonyuló piacok tágítása érdekében. A gazdaság modernizálása – ez a feladat, és e modernizáció egyik stratégiai pontja: a programipar fejlődése előtt álló legfőbb akadály, az amerikai befolyás, behatolás mérséklése. Adott a konfliktus, melyet meg kell oldani, és a konfliktus megoldása mérhetetlenül fontos, hiszen ki kellene lépni egy hibás körből, egy olyan szabadjára engedett liberalizálásból, amely végző soron korlátozta Európa fejlődését és elszűrkítette a jövőképét.

A „béna kacska” kifejezést zsebelhette be Európa fejlettebb fele, miután olyan normákhoz igazodott, melyeket saját jövője szempontjából nem gondolt kellőképpen át.

Most azután újragondolja a jövő felé vezető utat, és egyáltalán nem kívánja felrúgni ezeket a normákat, ám rugalmasan felértékel olyan megoldásokat, melyek a jövője szempontjából legfontosabb szektor fejlődését egy legalábbis kevert rendszer (központibb irányítás, befolyásolás) alapján alakítják.

De mi, itt Kelet-Európában lehetünk-e bénábbak egy béna kacsánál? Nehéz kérdés, melynek megoldása abban rejlik, hogy a nyugat-európai béna hápog-e? Amennyiben hápog, akkor a mi kacsánk a bénább, hiszen úgy tűnik, hogy bénasága mellett el is némult.

Egyébként mindazon jelenségek, melyek Nyugat-Európát felélesztették (felélesztik) béna kacska állapotából, nálunk sokkalta erőteljesebben jelentkeznek. Úgy gondolom, hogy egy veszélyes betegség sem kezdődik valamely látványos nagy átfordulással, hanem apróbb tünetekkel, de a jó orvos, a jó diagnosztika ezekből is észleli a veszélyt. És mely apróbb tünetek keltették fel a nyugat-európai diagnoszták figyelmét? Egyik oldalról az, hogy az európai filmek piaci részaránya hanyatlott, hogy a disztribútori struktúra gyenge, hogy nem kapott hangsúlyt egy hatékony európai tulajdonú és mértékű hálózat szükségessége, hogy a terjesztő vállalatok kicsik és emiatt képtelenek beruházni, hogy gyenge a marketing és így tovább. Mivel pedig a gyártási költségek nőttek, így kialakult a hazai film és televíziós szektort is jellemző deficitspirál. Igen ám, de a másik oldalon meg a programok iránti kereslet nőtt rohamosan. Előtérbe kerültek tehát az Európán kívüli programkatalógusok, és ez azzal fenyegetett, hogy egy nemzeti vagy európai program-

ipar fejlődése nem fejtheti ki a maga áldásos – és az audiovizuális ipar egészének szempontjából döntő – hatását.

E felismerések kétségkívül csak tartaléklángon világitottak mindaddig, míg be nem léptek az új digitális technológiák, melyek robbanásszerűen kitérítették az egész programipar lehetőségeit. Kitérítették a kommunikációs vektorok lehetőségei, és a problémakör áttérrelődött a felhasználói interaktivitás területére. A hozzáférhetőség az egyik oldalon és a differenciálódó igények növekedése a másikon, ez tette fontossá (létfontosságúvá) az audiovizuális piacot! Sajátos programok és sajátos felhasználás – ez az információs társadalom kiépülésének alapja, és ez ennek az egész kérdéskörnek a hatalmas társadalmi és politikai jelentősége.

Az interaktivitás ugyanis – vagyis a felhasználói oldal differenciálódása és sajátosságainak érvényesíthetősége – bármely társadalom alapvető kohéziós tényezőjévé válhat, amennyiben megfogalmazódnak az adott társadalom fejlődési sajátosságai (rétegekre, csoportokra lebontva), és az audiovizuális szféra szolgáltatásai ezekhez a felismert sajátosságokhoz igazodnak. A múlt században, a század vége felé az észak-európai országok fejlődését meggyorsították azok a döntések, melyek demokratizálták az oktatást, a képzés mechanizmusait, és így valóban a felemelkedés lehetőségeit kínálták az egyén és a nemzet számára egyaránt. Most előttünk éppen ilyen lehetőségek nyíltak meg, de a feltételek megteremtése most nem főiskolák létesítését, hanem a programipar lehetőségeinek kihasználását jelentik.

A hangsúly e cél tekintetében a művelődési, információs szolgáltatások vezetésén van, a képtovábbítással foglalkozó üzletág felfuttatásán és a hozzáférhetőség biztosításán a világosan megfogalmazott társadalmi célok függvényében. A tömegmédiá koncepció rétegekre szabott finanszírozásának kidolgozott módszerei vannak, ezeket csupán a magyar sajátosságokra kellene alkalmazni. A finanszírozás nemzetközi – vállalkozói és központi – forrásainak összehangolása a hazai forrásokkal teremti meg a lehetőségét annak, hogy a képi üzenet társadalmi üzenetté váljon.

Kétségkívül létezik e feladatnak egy mennyiségi és egy minőségi vonatkozása, léteznek finanszírozási és technológiai oldalai, választhatunk a programátviteli módok, a telekommunikációs vektorok és a műsorszórás lehetőségei között – mindezt minősíthetjük a hozzáférés hatékonysága, ára, az interaktivitás eredményessége szempontjából. A lényeg azonban nem ez, hanem a célok, az elvek megfogalmazása és érvényesítése akár a magánbefektetések preferálásának, akár a támogatás formáinak szempontjából. Mindenesetre a gyártás és a terjesztés hálózatának kialakulását központi eszközökkel segíteni célszerű, és aho-

gyan azt már az EU gyakorlata is tükrözi, a különböző érdekeket a világosan megfogalmazott célok érdekében konvergáltatni kell.

E feladatok sokrétűek. Tőkét kell behozni, biztosítva ezzel a modernizáció elemi feltételét, és fejleszteni a programipart, hogy ne váljunk szétszakadó társadalommá, vagyis a modernizációt a társadalom jelentős rétegei ne alulnézetből szemléljék, és ne a pályakezdő évek frusztrációjaként éljék át. Éppen ezért az etatizmus e területen nem csupán a nyugat-európai gyakorlat alapján, de a hazai társadalmi igények szögéből is jogos, mivel kiegyensúlyozott fejlődésünk szempontjából megkérdőjelezhetetlen abszolútumról van szó.

Hogyan alakul a filmszektor fejlődése, e vetületben ez már nem tűnik marginális kérdésnek. Ne a parciális érdekek szabják meg, hogy miként alakul a programipar gyártási bázisa. A befektetői rohamok már egy átgondolt koncepcióval találják magukat szemben, hiszen egy-egy át nem gondolt és a lobbyszás ereje által kikényszerített megoldás a társadalmi jövőt lopja meg. Nem kívánok a kérdés pápája lenni, csupán azt szorgalmazom, hogy a döntések egy koncepció alapján szülessenek, hiszen a lobbyszás által kikényszerített improvizáció utakat zárhat el. Az állami bevonulás az audiovizuális iparág fejlesztésébe szükségszerű, eme nagy menetelést itt lenne célszerű elkezdeni, és nem szabadna – valamely automatizmus alapján – csak megtörténni hagyni a dolgokat.

Vagyis: a modernizációs stratégiának tartalmaznia kellene az audiovizuális szektor fejlesztésére vonatkozó stratégiai pontokat, ezekből lehetne vezetni a programipar fejlesztési pontjait, ezekből pedig következhetne, hogy miként célszerű eljárni a filmszektor vonatkozásában. E feladat kétségkívül áttekintést igényel. A magyar filmes társadalom azonban „kiéhezetten” vár egy ilyen megoldást.

2) Az Európai Unió audiovizuális politikájának tanulságai a programipar erősítésének terén.

Az Európai Unió nem vezetett be különleges, vagyis sajátos liberalizációs intézkedéseket az audiovizuális ágazatban a szolgáltatások terén, hanem kötelezettségeit az áttekinthetőség és az információk megosztásának kötelezettségeként értelmezte. Ez az értelmezés az Európai Unió és tagállamainak számára biztosít egy olyan átmeneti időszakot, amely alatt kidolgozhatja és bevezetheti a programipar segítségére szolgáló, a tagállami és közösségi szinten meghozott intézkedéseket.

Az EU már kidolgozta a programipar támogatási elveit és a támogatási rendszereket, s ezeket együtt alkalmazza és lépteti életbe a telekommunikációs szolgáltatások általános liberalizálásával és számos deregulációs intézkedéssel. A szektort tehát úgy nyitotta meg a verseny előtt, hogy egyben támogatta is, intézkedett az integráció elősegítéséről, és szá-

mos felügyeleti döntést hozott, egyben természetesen létrehozva a felügyeletet ellátó szervezeteket is. Az „egységes piac – egységes versenyszabályokkal” elv nem azt jelenti az EU szintjén, hogy nem léteznek támogatási mechanizmusok, hanem azt, hogy a támogatások bármely tagország számára hozzáférhetőek, valamint, hogy a köztámogatók versenyeztetik a támogatást elnyerni óhajtó cégeket. A tagállamok versenyhatóságai közötti együttműködés arra szolgál, hogy a versenyszabályok ilyen értelemben érvényesüljenek mindenütt. (A versenyhatóságoknak a programipar, az audiovizuális ágazat terén alapvetően mások a feladatai, mint egy dömping, vagy trösztellenes eljárás során. Annál is inkább, mivel a támogatások koncentrálnak, hiszen el kell érniük az EU audiovizuális politikájának szellemében az ún. kritikus tömeget, hogy az egysége európai piac kialakulásának irányában hassanak.)

Az Európai Unió olyannyira komolyan veszi a programipar és az egész audiovizuális ágazat egységes európai piacának gondolatát, hogy a közép-kelet-európai régió fokozatos gazdasági integrációja mellett e piacoknak prioritást kíván adni. Ennek lehetséges első lépése a Közösség finansziális kezdeményezéseinek kiterjesztése a régió vállalataira. Ez a fejlemény azonban csak akkor fejtheti ki a maga hatását, ha a régió országai bevezetik a maguk támogatási rendszereit, hiszen ezek így párhuzamosan működnek egymás mellett már most az EU tagállamaiban is. A saját nemzeti támogatási rendszereknek pedig alapvetően háromféle formája létezik:

- a központi költségvetésből az átstrukturálódás céljaira szánt összegek elosztása,
- adott gazdasági szférában jelentkező bevételek újraelosztása (e formáció feltételez egyfajta járulékos adóbeszedést – pl. mozik bevétele, a reklám, hirdetések adója, műsorszórói bevételek, video bérleti díjak –, majd ezek újraelosztását a programipari szolgáltatók felé támogatási mechanizmusok útján),
- különleges elbírálás alapján adott általános mentességi kedvezmények kialakítása (pl. kedvezőbb vámtarifák, adókedvezmények).

E téren nem szükséges semmiféle újdonságot kitalálni, ám testre szabottan kell kidolgozni a közép- és hosszú távú támogatási politikát, ennek átfogó rendszereit, és úgy, hogy emellett ki tudjuk használni azokat a lehetőségeket, amelyeket az EU projektjei kínálnak.

A kérdést azonban, hogy az EU szintjén az egységes európai piac szempontjából megfogalmazott törekvések a hazai audiovizuális ipar fejlődéséhez miként járulnak hozzá – ezt a kérdést mindenképpen fel kell tenni. Az EU szintjén az audiovizuális politika stratégiai opcióinak kidolgozásakor megfogalmazódik ugyanis, hogy ennek az egységes európai piacnak minden régió legyen a részese. Sőt, az is hangsúlyoztatik,

hogy e szempontból nem létezik határmezsgye az EU tagállamok és az EU-hoz csatlakozni kívánó országok között. Az egységes európai piac gondolata azonban számunkra kétélűnek tűnhet, hiszen miközben az EU az amerikai ipar „foglalj el területet” politikája ellen veszi fel e gondolattal a küzdelmet, maga hasonlóképpen járhat el a fejletlenebb kelet-európai piac vonatkozásában.

A magyar filmszakma szempontjából – úgy gondolom – nem árt ezeket az összefüggéseket végiggondolni, hiszen ez a jövő könnyen elveszhet, ám a nemzetközi szinteken jelentkező reálfolyamatokba ágyazódva „arculatot” nyerhet, és egy valóságos fejlődés reményével kecsegtethet.

Korántsem állítom, hogy a leghelyesebb sorrendbe tudnám állítani azon pozitív lépéseket, melyek sorozata garantálná a filmes szakma jövőjét. De azt bizonyosnak érzem, hogy a magyar filmes szakmának megvannak a lehetőségei egy célirányos koordináció esetében. A célirányos koordináció sikerének pedig az az alapja, hogy jelen pillanatban a technológiai bázis fejlesztését illetően a lehetőségeink jobbak, mint Nyugat-Európa lehetőségei, éppen mert a technológiai fejlődés legújabb vívmányaira tudunk építeni. Lehetőségünk van ugyanis a digitális forradalom legújabb vívmányait adaptálni, és ezeknek a legújabb vívmányoknak a bevezetése kevésbé tökeigényes, mint a korábbiaké. A digitális technológiai forradalom kihát az alkotás, a gyártás, a terjesztés és a felhasználás területeire, az informális és kommunikációs technológiák maguk fellendülnek e digitális technológiai fejlődés következtében. Az előnyöket a gazdaság minden területén realizálni lehet: a szociális helyzet javításától kezdve a munkahely teremtésig és az átképzés, illetve továbbképzés radikális reformjáig. Mindennek az alapja azonban az, hogy az ún. programipar, vagyis a mozifilm és tévéprogramokat gyártó iparág (e programokba beleértve természetesen az oktatást, az át- és továbbképzést szolgáló programok készítését is!) megmaradjon és fejlődni tudjon.

A filmes szakma jövője szempontjából elsősorban a programipar fejlődésével kellene foglalkozni, azonban ma már éppen a digitális technológiai forradalom következtében a mértékek mások, így a filmszakma jövőjét érintő elgondolások is értelemszerűen igénylik, hogy talán az első pillanatban ilyen „aránytalanul” nagynak tűnő összefüggésekbe ágyazzuk őket. Akárhonnan indulunk azonban el, a nagyobb mértékekben való gondolkodásnak nincsen alternatívája, így kaphatunk ugyanis valódi támpontokat a kisebb lépésekhez is.

(Ahhoz, hogy a kisebb lépéseket helyesen meg lehessen tenni, az is kell, hogy a nagyobb összefüggések tudatosuljanak. Vagy ha nem, végül is a „lesz, ahogy lesz” alapján az egész filmes szakma veheti a kalapját!?) Megjegyzem, az is lehet, hogy ez a helyesebb kiindulás, és a filmszakma

általános visszafejlődése nyomán végül is előáll az a végtermék, amely gyakorlati szempontból elindítja az erőforrások újrendeződését. Egyfajta tapasztalatlanság kétségkívül alapjául szolgálhat az ilyen „válságkreálásnak“.)

V. fejezet Összegzés

- 1) A filmszakma ügyében meghozott minden döntésnek – függetlenül attól, hogy mely szervezet hozta a döntéseket – igazodnia kellene egy átfogó modernizációs koncepcióhoz, azokhoz az alapelvekhez, melyek a modernizációs koncepcióban az audiovizuális iparág vonatkozásában megfogalmazódnak. Ezek az elvek azután alkalmazandók a programiparra, így a filmszektorra is. Kétségkívül ez a követelmény egy abszolútum, amelyet ilyen következetes formában alkalmazni ma csaknem lehetetlen. Ám legalább törekedni célszerű erre, levonva ennek a követelménynek a szervezeti, intézményi, szabályozási konzekvenciáit.
- 2) Az Európai Unió nagy erőfeszítéseket tesz, hogy olyan audiovizuális politikát dolgozzon ki, amely Nyugat-Európa érdekében egységbe kapcsolja össze az európai piacot, a közép-kelet-európai piacot is beleértve. Kelet Európa és sajátosan Magyarország érdeke azonban némileg eltér e koncepcióban foglaltaktól, hiszen csupán az EU esetleges segítségére számítva mi nem tudjuk megteremteni az audiovizuális iparág fejlődésének technológiai bázisát. A másik sajátosságunk, hogy az úgynevezett programipar fejlesztése – amely nélkül az egész audiovizuális fejlődés elképzelhetetlen – nálunk időben egybeesik a televíziózás liberalizálásával. Fontos azonban látnunk, hogy ez a liberalizálás nemzeti érdekeket is szolgál a világon mindenütt, a verseny horizontális szempontjait így nálunk is át kell hatnia az audiovizuális szektor nemzeti fejlődése szempontjából kedvező integrálódás vertikális szempontjainak.
- 3) E szempontból meghatározónak tartom, hogy megvalósulnak-e a televíziózás liberalizálása során a filmszakma sorsát is befolyásoló fejlemények, vagyis:
 - a hazai gyártó és disztribútori hálózat összekapcsolódása úgy, hogy a programkészítés egyik hazai bázisa megteremtődjön,
 - e feladat úgy kapcsolódjon a televíziózás liberalizálásához, hogy a programkészítés finanszírozási háttere is megteremtődjön,
 - a technológiai korszerűsítésben legnagyobb szerepet játszó cégek és a magyar bankok kapjanak jelentős tulajdoni részesedést ebben az egész folyamatban. Ugyancsak fontos a meghatározó filmszakmai cégek tulajdoni részesedése is.

4) Minél előbb meg kellene alkotni a mozgóképipar fejlődésének piacszabályozási és piacbiztosítási, valamint korszerűsített támogatási rendszerét.

Ez a támogatási rendszer fejlődési lehetőségeket kínálna a filmszektor egészének, ha a filmszektor beleágyazná a modernizáció húzóágazata, az audiovizuális iparág a fejlesztési koncepciójába. A konkrét, gyakorlati – kisebb – lépéseket ennek az összefüggésrendszernek a tükrében lehetne minősíteni, és a szükséges döntéseket is így kellene meghozni.

5) Semmiképpen nem állna ellentétben a nyugat-európai filmes szektorok fejlődésével, ha megvalósulna a szektor fejlődését koordináló, az átfogó döntéseket meghozó, a folyamatot felügyelő és ellenőrző szervezet kiépítése. A filmes szektort illetően a sajátos belső problémák is igénylik az ilyen jellegű szervezet (szervezetek) létrehozását.

A programipar fejlődésének kérdése egyértelműen az egységes európai piac kialakulásának kérdésével függ össze. E szempontból döntő lehet az EU projektjeihez való kapcsolódásunk. Azonban nem lehet az alacsony tőkeerővel és hiányos piaci kapcsolatokkal rendelkező tár-saságainkra hagyatkozni, hanem valamely koordinációs szervezetet célszerű e feladattal megbízni.

6) Az audiovizuális iparág egészének a technológiai bázisát nem csupán az európai tőke bevonására, hanem az amerikai, japán tőke bevonására tudnánk alapozni. E szempontból a követendő stratégiában éles különbséget tehetünk, mivel érdekeink eltérnek az EU₂ szintjén megfogalmazott érdekektől. A technológiai fejlesztés terén kedvezőbb helyzetben vagyunk, éppen viszonylagos elmaradásunk miatt. Ami lehetséges és ami kívánatos, az a technológiai fejlesztések terén másfajta prioritásokat követel meg, mint ami a programipar piacának biztosítása terén megfogalmazódhat.

7) Szabályozási oldalról a legnagyobb adottságunk a kulturális piac védelme, valamint szerzői jogok terén az egyértelmű jogviszonyok megteremtése. Mind a kulturális piac, mind a szerzői jogok szabályozása azonban egy progresszív előretéket igényel, hiszen ez a kérdéskör szinte mindennel összefügg, ami az audiovizuális iparág fejlődését jelenti. A jogi szabályozás korszerűsítése terén jelentős lépéselőnyre tehetnénk szert a saját régióinkban.

8) Talán felesleges a jövőkép-formálás előnyeire utalni. Ezen aduk „portfóliója” mindenestre eléggé szűkös, így el lehet gondolkozni ki-játszásukon, annál is inkább, mivel rövid- vagy középtávon is megtérülhetnek. E területen érvényesül ugyanis legkevésbé a korlátozott cse-lek- vőképeség, hiszen többek között a programipar fejlesztése a biztosított oktatási, továbbtanulási lehetőségeket jelenti. ●

- Magyar film hangot keres (Kóháti Zsolt) 1
- A film lélektana (Balogh Béla) 53
- A sajátosság természetrajza ... (Szilágyi Gábor) 73
- A társadalmi tudat képei (Martin Ferenc) 99
- Párbeszéd a vetítővászonnal (Jurij Lotman–Jurij Cijján) 141
- A filmelbeszélés kezdetei ... (Joachim Paech) 155
- Mozgóképipar, videoclip, jogviszonyok (Domokos József) 176

