

HA 4.810
1996/4

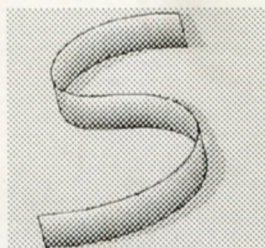
HA 4810



Metafora/metonímia

*Kinegrafikus nyelvűtan,
1948*

elemi KÉPTAN elemei



FILMSPIRÁL

5

II. évfolyam (1996.) 4. 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

METAFORA/METONÍMIA

Metafora/metonímia

avagy a képzeletbeli referens

Egy szimmetria aszimmetriája

Az eddig elmondottak alapján talán már feltámadt az olvasóban az a gyanú, hogy a metafora státusza és a metonímia státusza között valamilyen aszimmetria lehetséges. Ez, ha csakugyan így van, rombadöntheti magát a párhuzamot. A tiszta, mindennemű metonimikus szövevénytől mentes metafora nem más, mint a *diegézis**-mentes kép vagy hang (a „*diegézis* nélküli” filmekben a csakugyan **idegen-szerű** kép vagy hang): ez rendkívül erőteljes kontúrú, gyakorlatilag még az avantgárd termékekben is igen ritka művelet. A tiszta metonímia a filmben olyan képeket vagy hangokat kapcsol össze, amelyek között egyébként is van valamilyen időbeli, hely által meghatározott stb. kapcsolat: ez tehát határosság a *diegézis*ben, ha a filmben van *diegézis*, vagy általánosabb fogalmazásban, a filmet megelőző társadalmi tapasztalatban. Ez a „természetes” közelségeken alapuló *diszkurzív* társítási mód igen gyakori, még azokban a filmekben is, amelyek többé-kevésbé kitörnek a narratív-ábrázoló eljárás rezsimjéből (de nem szabadulhatnak meg a fényképfelvételtől, tehát a képmezőben létrejövő határosságoktól és sok egyéb fajtától sem). Mennyiben lesz ezek után értelme olyan oppozíciónak, amelynek egyik oldalán „kivételes” konfiguráció szerepel, a másikon pedig általános kezelési elv? Kissé talán sántítani fog ez a fogalompár.

Mint sok más nehézség, ez a benyomás is annak köszönhető, hogy a felszín alatt szép lassan összekeveredett a metonímia és a szintagma fogalma. Az előző bekezdést szándékosan irányítottam én is erre a vágányra azért, hogy megpróbáljam elkülöníteni őket: az a „metonímia”, amelyről ott beszélek, vagyis az elterjedt láncolódási típus, nem metonímia, habár megteremti annak állandó lehetőség-

* Valamennyi (kurzívált) kiemelés tőlünk származik. A kövérrel szedett fogalmak az eredeti szövegben kiemelt részek. (A szerk.)

gét. Egyszerűen csak szintagmatikus elvet fejez ki, mégpedig a leg-alapvetőbbet: a *discours*-ban társuló egységek szükségképpen olyan eszméknek vagy reprezentációknak felelnek meg, amelyek társulnak egymással a tudati tapasztalatban. Az egységek határossága ket-tős: az *enunciációban* és a *szellemben* is jelen van, s ez mindig lehetővé tesz valamilyen metonimikus konstrukciót, de önmagában még nem hozza létre a metonímiát. Az elemek jelen lehetnek egyidejűleg anél-kül, hogy szomszédságuk különös konfigurációvá szerveződjék, mint azoknak a filmi szekvenciáknak az esetében, amelyek beérik azzal, hogy egymásra következésük szerint mutatnak meg valamilyen fo-lyamaton belül egymásra következő fázisokat. A metonímia feltéte-lezi a határosságot, de nem minden határosság metonimikus. A „bor-deaux” szó, amikor a bor megjelölésére használjuk, metonímia: nem azért, mert a bort a város környékén állítják elő – ebben az esetben az egész világ metonímiái sorozatából állna –, hanem azért, mert ez a szomszédság („bordeaux” esetében, s nem kivétel nélkül mindig) meghatározott műveletet idézett elő, nevezetesen jelen esetben je-lentésátvitelt. A metonímia határossági *figura*: figura ugyanúgy, mint a metafora, semmivel sem automatikusabb, mint az, ugyanúgy szük-séges az, hogy külön előállítsák. A *figura* nélküli határosság, a nyers határosság az eszmék és a dolgok általános egymáshoz láncolódása, a *discours* rendjében pedig a szintagmatika ténye.

Éppen ezért nem beszélhetünk metonímiáról minden egyes film minden egyes lépésénél. Bármilyen legyen is az arány – a műtől, a mű-fajtól, a rendezőtől stb. függően – a metaforikus aktusok és a meto-nimikus aktusok átlagos mennyisége között, hanem, túl azokon a körülhatárolható figurákon, amelyekbe ezek az aktusok torkollhat-nak, anélkül, hogy mindenestől ezekre volnának redukálhatók, az aktusok mindkét fajtájának közös jellegzetessége, hogy felderíthető szemantikai mozzulatok alakjában állnak előttünk, amelyek valahol *sztituálva* vannak a szöveg-rendszerben, általában véve nem azonos terjedelműek a szöveg-terjedelemmel. Fritz Lang *Egy város keresi a gyilkost* c. filmjében az egyik üzlet kirakatában látható kés-készletek felveszik azt a funkciót, hogy a gyilkos személyét „jelölik meg”, vagy

legalábbis annak azt a részét, amelyiknek ölnie kell. Ez metonimikus típusú nyomvonal, de megrajzolásához nem elegendő tudomásul venni, hogy a *diegézis* szintjén egyidejűleg látható egy sziluett és egy kés-tűzet kirakata: a filmben számos más (a vásznon látható) referenciális szomszédosság is előfordul, de többségüknek nincs figurális többletfunkciója. A kések esetében a rendezésnek különös hangsúlyt kellett alkalmaznia, mint azoknál a képeknél ahol „M”* hosszasan nézi a kirakatot, miközben arca a csillogó pengéktől keretezve tükröződik az üvegben, szükség volt arra is, hogy a néző tudatában képzettársítás jöjjön létre a fegyver és a gyilkolás képze között, mégpedig erősebben, mint amikor a cselekményen belül egymáshoz közellévő tárgyak között általánosságban kapcsolatok keletkeznek, szükség volt a szöveg általi ismétlés erejére stb. Mindazonáltal ez nem valamilyen „szélsőséges” – megkeményedett, mereven lokalizált – metonímia. A szuggesztíó a filmnek jelentékeny részét átjárja, s a metonimikus folyamat nem „szilárdul meg” végletesen; a kések képe egyetlen egyszer sem válik a szereplő valóságos megfelelőjévé, csupán kitüntetett képzettársításról van szó. A lényeges azonban éppen az, hogy kitüntetett: nem hígul fel az általános határosságban, a maga módján lokalizálható. Ha nem is egyetlen egy meghatározott beállításon belül (és ennek a beállításnak a totalitásában), de definiálható, azonosítható konstrukciós mozzanatokban, amelyek több beállításban felbukkannak. (Nem csak a *lokalizációk*, amelyek egy csapásra a néző szemébe ötlenek, kizárólagosak a filmben, vagy egybeesnek valamilyen globális egységgel, például az adott beállítással.)

A metonímiától a metaforáig

Számos filmi metafora többé vagy kevésbé közvetlenül valamilyen mögöttes metonímián vagy *szünekdokhén* alapul. Marie-Claire Ropars ezt nagyon jól megmutatta Eisenstein *Októberéről* írott tanulmányá-

* A főhős, a „gyilkos” (M).

ban. A film valamely eleme a montázs és a kompozíció játéka révén bizonyos mértékig másik elemnek a szimbólumává válik (=metonímia), vagy pedig átfogóbb filmi együttesnek a szimbólumává (=szünekdokhé), s ezek az elemek mind a film referenciális horizontjához tartoznak: *diégéziséhez*, vagy, ha az nincs, valamilyen „periférikus” tapasztalati mezőhöz. A Georges Raft főszereplésével készült gengszter filmekben, amelyeket a filmmúzeumok nézői jól ismernek, az a pénzdarab, amellyel a hős játszogat, mintegy a szereplő *emblémájává* válik: mondhatnánk, képviselőjévé. Sugallja a figura fölényességét, a pénzhez való viszonyát stb.: hasonlít rá (=metafora), de látjuk azt, hogy csinál vele valamit (= metonímia), s ugyanakkor ez a játék része általános viselkedésének (=szünekdokhé). Tudjuk, hogy igen sok filmi szimbólum felel meg nagyvonalakban ennek a mechanizmusnak: a jelentő munkája érvényesít valamilyen vizuális, vagy akusztikus motívumot, s azt felduzzasztják különböző további vonatkozások, amelyek megannyi *utalást* jelentenek a film más motívumára.¹

Helyesen hangsúlyozta ezt mások nyomán Jean Mitry is. Azt a következtetést vonja le, hogy számos filmi motívum, amelyet metaforának tekintettek, valójában metonímia.² Igen egészséges reakció ez, amennyiben az emberek hajlamosak arra, hogy „metaforának” kereszteljenek el minden szimbolikus műveletet (nem csak a filmkritikában³), holott a *szimbolikum* a metaforikum és a metonimikum metszéspontjában van (Rosolato kifejezésével a kettejük közötti rezgésben⁴), s hogy legalábbis a metonímia ugyanolyan szimbolikus, mint a metafora.⁵ Csakhogy az ellentétes „redukciótól” is óvakodni kell, s nem szabad az ilyen hamis metaforákat tiszta metonímiáknak tekinteni. Ilyen eset is van (még visszatérek rá), a leggyakoribb eset azonban az, hogy változó adagolás szerint, kettős figurációval van dolgunk: az egyik terminus „hívja a másikat, mert szomszédosságuk által *felidéznek egymást*, de azért is, mert bizonyos mértékig *hasonlítanak*. Jelentéselméleti szempontból a két kifejezés majdnem szinonimája egymásnak.

A cári orvos *lorgnonja* a *Patyomkin páncélos*ban, amely pillanatra

megmerevedik, s mintegy maga a premier plán, ez a nyomatékos tekintet tartja vissza attól, hogy azonnal elmerüljön a vízben (és nemcsak a kötelek, amelyekbe beleakad), vagyis pillanatra fennmarad a víz színén, miközben tulajdonosa már elmerült (=ami negatív metaforát, „kontrasztot” sugall), ez a lorgnon a nézőben magának az orvosnak a képzetét kelti fel (azért van a képen): ez tehát *szünekdok-hé*. Az előző képeken azonban láttuk az orvost, amint hordta a *lorgnont*: tehát *metonímiával* van dolgunk. A *lorgnon* az arisztokráciát konnotálja: ez *metafora*. Azért juttatja eszünkbe az arisztokráciát, mert a nemesek – függetlenül a diegézistől – a kor társadalmában (vagyis itt a „referensnek” másik szintjén vagyunk) szívesen hordtak *lorgnont*: újabb *metonímia*. És így tovább. Látjuk, hogy egy-egy filmi előfordulást a maga mindig egyedi konfigurációjában az különböztet meg, hogy pontosan milyen alakot ölt az a szövevény, amelyben a metaforikus és a metonimikus szálak egymásba szövődnek, és ez az eset sokkal gyakoribb, mint amikor vagy az egyik, vagy a másik eljárás van csak jelen.

Valamely szöveg valamennyi figurális művelete olyan mentális nyomvonalaknak felel meg, amelyek az alkotó és a néző tudatában egyaránt megjelenhetnek. Egy-egy figura csak a megtett útvonal végeredménye, és nem föltétlenül csak egyé. Az a körülmény, hogy a – természetesen mindig csak ideiglenes – „végpont” egység, még semmit sem mond a benne összefutó útvonalak számáról és természetéről. Ezen a ponton már jelentkezik – a metafora és metonímia „mögött” – a *sűrítés* és az *eltolás* problémája, amellyel majd hosszabban foglalkozom, s amely nélkül, ez határozott meggyőződése, a *figuráknak* semmiféle elmélete nem lehetséges. De mielőtt elérkeznénk odáig, hogy is ne vennénk észre, hogy a hasonlatosság és a közelség benyomása, ha mindkettőt legtágabb értelmében vesszük, azok a nagy *formák*, melyekben mindennemű *pszichikus transzfer* végbemegy, amikor egy képzet másikká alakul át? Ez a gondolat, amelyet kissé általános alakban fogalmaztunk meg, jóval megelőzi Lacan elemzéseit. Minden szemantikai vagy retorikai műben találkozunk vele, még azokban is, amelyek elméletileg nem alapozzák meg osztályozásai-

kat. Megtaláljuk Freudnál is, legalábbis két passzusban⁶ (és bizonyosan van olyan passzus is, amelyik most nem jut az eszembe): az eszmetársítások két elv szerint keletkeznek, az egyik a „közvetlen kontaktus” (*metonímia*), a másik pedig a „képszerű értelemben vett kontaktus”, amely nem más, mint hasonlóság (*metafora*).

Abban sincs semmi csodálatos, hogy ha az egyik elv éppen működésben van, bizonyos esély van arra, hogy közvetett utalással a másikat is mozgásba hozza. A határosság megjelenése mindenképpen kedvezni fog annak – ha nem is maradéktalan eseménnyel –, hogy hasonlatosságot vagy kontrasztot is észleljünk: ilyenkor tehát létrejön a *metonimikus megalapozású metafora*, amelyről már beszéltem.

A metaforától a metonímiáig?

Figyelemreméltó jelenség az, hogy a fordított eset ismeretlen, vagyis nem beszélhetünk metaforikus megalapozású metonímiáról, vagy ha úgy tetszik, metonímiát szülő metaforáról. Természetesen előfordul – különösen (de nemcsak) többé-kevésbé *nonfiguratív* eljárásokban (ezek egy részének éppen ez a definíciója) –, hogy metaforikus összekapcsolások (melyeknek elemei „eszmék”, szikrák, találkozások olyasmik között, amik nem szomszédosak, amit a szürrealisták szerettek annyira) elárasztják a szöveg-felület szövedékét, és a végeredményként előálló határosság nagy részét, vagyis tulajdonképpen magát a művet biztosítják. Ezekben az esetekben a metafora nem a metonímiát hozza létre, hanem a szintagmát. Nem abban áll, hogy a világban vagy a *diegézisben* fennálló közelséget állít elő, illetve hangsúlyoz (hiszen az ilyen típusú szövegek éppen a *diegézist* szüntetik meg, amennyiben sajátyszerűségüket tudatosan vállalják), hanem abban, hogy szomszédosságot működtet a *discoursban*, és végső soron (ez természetesen sohasem valósul meg tökéletesen) kirekeszt minden olyan szomszédosságot, amely másból is eredhetne, mint az ilyen önkényes összekapcsolásból.⁷

Ezzel szemben láttuk, hogy a metonimikus játék elősegíti a metaforikum létrejöttét. A metonimikus megjelöléssel, mint amilyen a

„roquefort” (amikor a szóval a sajtot jelölöm) olyan *affinitásokat* ragadhatok meg, amelyek e nélkül nem jelentkeztek volna számomra: az étel csípős íze, szabálytalansága (az, hogy dudoros, olykor szemcsés, vagy szétmorzsalódik), némileg felidézi bennem annak a tájnak a kavicsos jellegét, ahol készül, friss levegőjét, a délies dombvidéket. Hogy esetleg illuzórikus *affinitások*? Hogy nem úgy kell felfogni, mintha a metonímia révén váltak volna tudatossá, hanem arról van szó, hogy minden ízükben a metonímia teremtette őket? Nyilvánvalóan... Nem is akarom eldönteni ezt a kérdést, és a probléma nem is változtat semmin: eltekintve attól, hogy a hasonlatosság vagy a kontraszt sohasem lehet sem helytálló, sem téves, hiszen mindenképpen érzékelnünk kell őket, és semmi egyébből nem állnak, mint ebből az érzésből, a jelen esetben fellépő hasonlóság (tudatomban) *egy kisváros és egy sajt között létesül*, s nem két szó között: ezek tehát „*referenciális*”, *metaforikus hasonlóságok*.

Itt másfajta megvilágításban találkozunk szembe a metaforikus művelet és a metonimikus művelet közötti aszimmetriának nagyon is reális tényezőjével, pontosabban lehetőségük kölcsönös feltételei, a *hasonlóság* és a *határosság* között áll fenn az aszimmetria, nem a filmnyelv természetéből ered (e tekintetben arról kellene beszélni, hogy kiváltságos funkciója van a metonímiának, mert a film meghatározott rendben csoportosít a világról kiemelt képeket és hangokat), nem is a cselekményes film természetéből (vagy általánosságban az ábrázoló művészetekéből), amelyek mindenestől metonimikusnak minősülnek, amennyiben a képzeletbeli referenciát veszik igénybe. Ezt a két témát, amelyekben feltétlenül valamilyen igazság fejeződik ki (csak rosszul), nem szabad bármilyen ürüggyel elővenni. Az a **metonimikus kiváltság**, melynek itt mi most bizonyos részleges következményeivel találkozunk, jóval bármilyen film előtt (bármilyen könyv, bármilyen festmény ... előtt) születik meg, mégpedig azokban a jellegzetességekben, amelyek a metaforikus reagálást és a metonimikus reagálást alapjaiban definiálják, amelyek ezt a kettőt megkülönböztetik.

A metonimikus aktus magában véve **valószínűbb**, kétségkívül gya-

koribb, mint a metaforikus aktus. A későbbiekben, s nem véletlenül, látni fogunk hasonló aszimmetriát – nem is hasonlót, hanem azonosat – az analitikus mezőben a *sűrítés* és az *eltolás* között. Tudjuk, hogy Jacques Lacan szerint az *eltolás* és a *metonímia* játsza a legnagyobb szerepet a *cenzurában*;⁸ ez már egymagában is elegendő ahhoz, hogy megértsük, miért jönnek létre **könnyebben**.

Freud az *Álomfejtésben*⁹ megjegyezte, hogy az *emlékezeti nyomok* között nem egyforma könnyűséggel keletkeznek az *asszociációk*. Bizonyos asszociációk (amelyekben a mai olvasó fel fogja ismerni a metonímia permanens alkalmazását) bizonyos mértékig előre gyártottak; olyan benyomásokból erednek, amelyek együtt – de ez az „együtt” természetesen különböző fokokat tesz lehetővé – jelentek meg a pszichikus apparátus észleleti „bemeneténél” (= a *tudatoltítes rendszer*). Mások viszont, s különösen – mondja Freud –, a különféle hasonlóság általi asszociációk, kevésbé vannak előre rögzítve, több új útvonal törését igénylik, nagyobb mértékben veszik igénybe a *tudattalant*. Ezt az utóbbi gondolatot Lacan éleszti fel.

Az észleletileg adottban valójában semmi sincs „beírva”. Világos azonban, hogy határoosság nagyobb mértékben várható tőle. Lehet vitatkozni a szomszédosság fokairól (s emiatt nem egyszer keletkezik terméketlen vita arról, hogy hol a határa a szöveg *referenciális univerzumának*), ami azonban a hasonlatosságot illeti, itt magáról annak fennállásáról, vagy hiányáról vitatkoznak körömszakadtig, s nemcsak a fokáról, mert a hasonlatosság élménye nagyobb mértékben függ egyéni reakciótól.

Ebben az értelemben a határoosság „valóságos” (valóságosnak érzett) kötelék, a hasonlatosság pedig „érzet” (érzetnek érzett) kötelék. Valószínűleg ez a magyarázata az olyan divatos megfogalmazásnak is, amely szerint a metafora kreatív, a metonímia lapos.

A pszichoanalízisre esetleg szükség van ahhoz, hogy az aszimmetriát igazi valójában megértsük, de megállapításához nincs rá szükség. Ezt a szemantika és a retorika már megtette. Így például Stephen Ullmann, aki a maga módján fogalmazza meg a kérdést¹⁰. Kijelenti, hogy a határoosság kötelékei, a metonímia lehetséges

forrásai „adottak”, vagy „külsők”; a hasonlatosság kötelékei viszont mindig csak „lappanganak” a dolgokban, kissé mindig „ki kell találni” őket. Ezenkívül a metafora a metonímiánál nagyobb mértékben kínál „inspirációt” (de a szerző ezt a szót nem veszi túlságosan komolyan).

A metaforikus-metonimikus „eloszlásról”

A figuralitás aszimmetriája segítségével talán jobban megmagyarázhatjuk, különösen a film esetében, azokat a látszólagos **eloszlási szabálytalanságokat**, amelyek a metaforikus folyamat és a metonimikus folyamat különböző kombinációit jellemzik valamely figura szintjén. Mint láttuk, a leggyakoribb eset a *kettős figuráé*, amelyen belül az összeadódás pontos alakja végtelen sok változatot mutat. Mi a helyzet a nem kettős figurákkal, vagyis azokkal, amelyeket a két *figuráció* közül csak az egyik produkál, a másik távollétében? Vagy (s ez csak határprobléma) azokkal az esetekkel, amikor a kettő közül az egyik világosan fölényben van a másikkal szemben, s a *szimbolikus munka* oroszlánrészét vállalja?

— *A metonímia nélküli metafora ritka*; ehhez végső elemzésben egy, a film többi részétől csakugyan idegen motívum kellene, vagy olyan motívum, amelyből tökéletesen hiányzik minden olyan határoosság, amely „adva van” bármely társadalmi észlelési mezőben, melynek a filmhez köze lehet. Számos filmi metafora foglal magában metonímiákat. A határoosság általi társításban van valami „könnyebb”, s ez könnyebben kezelhetővé is teszi: ebből azután hasznot húz a metafora. Amikor megveti ezt a támaszt, akkor jön létre a „tisza” metafora, egy elem mintegy erőszakkal ékelődik be a szöveg szövedékébe, olyan eljárással, amelyet kizárólag bizonyos másik elemmel való hasonlóság igazol, „természetes” láncolódásuk minden ürügye nélkül: ez eltökéltebb művelet. Ez csak a filmre áll. Gérard Genette helyesen mutatta ki,¹¹ hogy Proust-nál a metaforák, vagy hasonlatok az elbeszélés két adottsága között keletkeznek, hogy a hasonlatosság a közelség által jött létre, s végül is attól kapott testet.

Szintén igen ritka a metafora nélküli metonímia is (az olyan motívum, amely **mindennemű** hasonlatosság vagy kontraszt nélkül szimbolizál valami mást). Mihelyt a film valamilyen határosságot kiaknáz – ha nem aknázza ki, akkor az nyers, nem metonimikus határosság –, ezt szükségképpen a vásznon látható, különböző referenciális szomszédosság rovására történik, s ebben a pillanatban nehezünkre esik, hogy ne érezzünk valamilyen „hasonlóságot” a terminusok között, melyeknek közelségét ily módon **ábrázolták** számunkra, mégpedig a szó minden értelmében, amely a konokságnak valamilyen elemét is tartalmazza (lásd George Raft és a pénzdaráb fentebb említett példáját). Az aszimmetriával összefüggő paradoxon ez: az evidenciának a határosságot jellemző nagy ereje egyszerre működik közre abban, hogy „valószínűsítse” a metafora metonimikus bázisát (= a tiszta metaforák ritkák), s abban, hogy valószínűsítse a metonímiák metaforizálódását (= a tiszta metonímiák is ritkák). A „tisztaság” csekély valószínűsége az egyik irányban: metafora. A tisztaság csekély valószínűsége a másik irányban: metonímia.

Ritka tehát mindkét eset, de ezek nem egyenlő ritkaságok. És a paradoxon tovább is érvényes: a határosság valószínűsítő, vagy *mitikus empiricitásának* abban is meg van a maga szerepe – és a két ellentétes következmény ugyanabból az okból ered –, hogy a többé-kevésbé tiszta metonímia viszonylag gyakori, mindenestre gyakoribb (egyébeként azonos feltételek mellett) a metaforánál. Előfordulhat, hogy a film valamely eleme szimbólumává válik a másiknak anélkül, hogy különösebben hasonlítanának egymásra, vagy anélkül, hogy ez a lehetséges hasonlóság uralkodó szerepet játszana a szimbolizációs folyamatban. A szomszédosság hangsúlyozása elegendő, vagy csaknem elegendő, hogy az egyiket a másik **indexelje**. Van itt egy fajta **embematikus** jelleg, mint azoknál a jelvényeknél (például az autómárkák jelei), amelyek egyszerűen azáltal idéznek fel valamilyen intézményt, hogy társultak vele a mindennapi tapasztalatban, anélkül, hogy meg tudnák mondani, tényleges alakjuknak mi köze az intézményhez: itt kizárólag a határosság számít (ezt úgy értem, hogy a

hasonlóság nélkül, vagy ha eredetileg volt valamilyen hasonlósági mozzanat, ez az idő folyamán veszendőbe ment).

Az ilyen típusú átviteleknek (*transzfereknek*) megvannak a maguk megfelelői a filmekben, sőt, eléggé elterjedtek. Így minden olyan esetben, amikor az egyik szereplőnek van valamilyen apró, de jól megfigyelhető sajátzerűsége (viselkedésében, öltözködésében stb.: itt a „jellemzés” problémájával van dolgunk), amely rendszeresen kíséri, valahányszor vizuálisan, vagy akusztikusan megjelenik, amely olykor már egymagában is jelöli, oly módon, hogy többé-kevésbé **helyettesíti**: *metonímiával* van dolgunk, amely *előbb szintagmatikusan jelenik meg* majd *később esetleg paradigmaticusan*, s a metonímia annál tisztább, minél inkább hiányzik a kiválasztott jegyből a hőssel való benső affinitás, minél inkább csak azáltal válik „jellemzővé”, hogy rendszeresen kíséri (természetesen itt is meg vannak az összes közbülső esetek). Gondoljunk az olyan szereplőre, aki mindig ugyanazt a dallamot fütyüli (akit végül már a hangcsik is felidézhet, anélkül, hogy a képen látható volna), arra, aki mindig hatalmas szivart szív (ha ezt a kelléket megpillantjuk egy hamutartó szélén, már értesülhetünk jelenlétéről, akkor is, ha magán a képen nincs rajta), a dongalábú bandavezérre (s ebben az esetben a premier plánban látható cipő *metonímia/szünekdokhé*) stb. A film a **színhelyeket** is kezelheti ezen a módon: gondoljunk Orson Welles *Aranypolgár* című filmjében a cégérek szerepére, amelyek mindössze óriási „K” betűből állnak. Ide tartoznak az *árnyékok* is, amelyek *definíció-szerűen metonimikusak* (ez mindazonáltal, s nem minden paradoxont nélkülöző, „szennyezett” példa, mert az *árnyék*, egész tradíció jóvoltából, *egyszerűsített metaforikus* is): gondoljunk Arthur Robison *Árnyék* c. filmjére,¹² általában az expresszionista filmre, a horror-filmekre stb.

Jegyzetek

1. Lásd Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*, t. I. pp. 112–113.
2. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Editions Universitaires, t. II: *Les formes*. 1965. p. 447.
3. Jelenleg ugyanazt a tendenciát figyelhetjük meg magukban az irodalomtudományi szövegekben és a retorikai vizsgálódásokban, amint azt Gérard

Genette hosszan ki is fejtette *La rhétorique restreinte* c. cikkében (lásd a Figuroes III. c. kötetében).

4. Rosolato, Guy: *L'oscillation métaphoro-métonymique. Topique* (Paris), n. 13. 1973, pp. 75–99. Ez a cikk különösen jól mutatja a két, nagy figurális vágány fontosságát és kölcsönös összefonódását. Másrészt igen érdekesen fogalmazza meg a státuszokra jellemző aszimmetriát. (Lásd például az ilyen megfogalmazást: „a metaforikus szerveződés a metonímiára támaszkodik, és ellentétes azzal” [pl. 75]; „a metonímiák nagy gyakorisága” [p.92.], valamint „azt állítjuk tehát, hogy a metafora a metonímiából él, abból kiindulva konstituálódik. Egyáltalán nem csodálatos, ha minden metafora mögött felfedezzük a metonímiát” [p.80.] – én ilyen messzire nem megyek el.)

5. A *szimbolikum* (vagy *szimbólum*, *szimbolizálás* stb.) fogalma nem csak közös tényezője a *metaforikumnak* és a *metonimikumnak*: alája sorolható a paradigmátika is csakúgy, mint a szintagmatika, és még sok minden más. Általános fogalom az, amely mindennemű **értelem-termelő műveletet** jelöl: minden olyan „játékot”, amely működtet valamilyen jelzést, és amelynek szemantikus vonatkozása van (függetlenül attól, hogy a jelentett rögzített valami-e, vagy sem). Végső soron magát a szöveg értelmét, mint műveletet, a *szignifikációs effektus* jelöli. Ilyenformán a definiálni próbált összes, különböző figuráció egytől-egyig szimbolikus.

Ezt talán le kellett volna szögezni, mert valamiféle elmosódó benyomásként, vagy reflex gyanánt elterjedőben van az a felfogás, amely a szimbolikus gondolatát könnyedén a metaforikus műveletekkel és csak azokkal kapcsolja össze. Ezzel kapcsolatban szeretnék rámutatni arra, hogy etimológiailag maga a „szimbólum” szó, illetve annak görög eredete (*szimbólón*) a metonímiának, illetve a *színekdoxhénak* a terméke: tudniillik minden olyan tárgyat jelölt, amelyet *kettévágtak*, hogy később felismerés jeléül szolgáljon.

Jacques Lacannál a *metafora és a metonímia a szimbolikum rendjét alkotó két nagy elv*: itt világosan megjelenik a szimbolikum általános jelentősége, mint olyan mozzanaté, amely azonos terjedelmű mindennemű *jelentés-képződés* (*signifiance*) fogalmával. Ez az általános érvény azonban már a régebbi és elég tartós hagyományban is megmutatkozott. Így például, amikor a pszichológusok, vagy a neurológusok a „szimbolikus funkcióról” beszélnek (értve ezen a jelentőnek minden műveletét): amikor a szociológusok különféle szimbolikus intézményeket, vagy aktusokat tanulmányoznak benső szemiotikai mechanizmusuktól függetlenül: vagy például a hagyományos irodalmi és művészeti kritikában, amelynek jegyében valamely elem minden esetben „szimbolizál” másikat, mihelyt valamilyen „szintintérmészeti” viszony keletkezik közöttük, amelynek jellege lehet a felidézés, a sugallás, a helyettesítés: röviden, a szemantikai utalás. A „szimbolikum” általános értelemben vett használata szintén igen elterjedt.

A klasszikus szemiológia fogalomvilágában a „szimbolikum” fogalmának szűkebb a definíciója. Például a saussure-i hagyományban a „**motivált**” szignifikációs köteléket jelenti, ellentétben a „jel” fogalmával; Peirce-nél pedig (éppen ellentétesen) az „arbitraritást”, ellentétben az „ikon” és az

„index” esetével. E különbségtételt nem vettem el ugyan, de ebben a szövegben kevésbé hasznosítom.

6. Lásd például *Tötem és tabu* (1912): hivatkozik rá Gérard Genette is: *Figures III.*, p. 26, I. jegyzet; továbbá *Traumdeutung*, S. 440.

7. Bizonyos mértékig (szentenciálisan) ez történik Eisenstein *Október* c. filmjének bizonyos részeiben. Marie-Claire Ropars, fentebb már hivatkozott tanulmányában, elemezte ezt a folyamatot, amely egyfajta eszményi *diégé-zist* állít elő, s amelyben a figurák válnak az egyedüli, vagy legalábbis legfőbb realitássá. André Bazin már megírta, hogy Eisensteinnél a kép-jelek láncolódása által megszőtt ideológiai *discours* olykor második cselekményt képez, amely mintegy ráhelyeződik a szorosan vett *diégetikus narrációra* (Bazin: *L'évolution du langage cinématographique*, in: *Qu'est-ce que le cinéma?* t. I. Éd. du Cerf, 1958).

Ennyiben mondhatjuk ugyan azt, hogy a metafora egyfajta „szimbolikus” metonímiához vezet (Marie-Claire Ropars, p. 114.). Kissé azonban veszélyesnek érzem ezt a megfogalmazást, mert a „metonímia” szót metaforikus értelemben használja (igaz, tudatosan, de vajon az olvasók mind felismerik-e ezt?), s így kedvezhet a metonímia és a szintagma oly elterjedt összekeverésének.

Ami a metaforák metonimizálódásának Marie-Claire Ropars által elemzett másik esetét illeti, az jelenlegi témámon némileg kívül esik. Olyan metaforákról van ugyanis szó, amelyek a filmben első megjelenésük alkalmával „tisztának” (*nem-diegetikusnak*) látszanak, csak utólag derül ki róluk, hogy az ábrázolás valamelyik elemétől vették őket kölcsön. Marie-Claire Ropars ilyen példát vizsgál meg az *Októberben* (p. 113.): egy porcelán kutya premier plánja hirtelen váltja fel egy arc premier plánját (az arc tulajdonosa az ideiglenes kormány egyik tagja, aki egy karosszékre süppedve passzívan várja a bolsevikok támadását). Csak később eszmélünk rá, mondja a szerző, hogy a kutya feltehetőleg annak a helyiségnek a berendezéséhez tartozik, ahol ez a személy tartózkodik. Először csak a metaforikus kapcsolat tűnik fel, a kutya és az arc hasonlatossága. A szöveg szintjén kétségkívül metonímiává átalakuló metaforával van dolgunk. Általánosabb szempontból nézve, ez is egy *metaforizált metonímia*, és nem az ellentéte. Ílymódon eléggé elterjedt esetnek felel meg, mindamelltt *inverzióval*, s ennyiben ritkább változat, de inverzió a **szintagmatikai** (s nem a referenciális) tengelyen. Egyébként maga Marie-Claire Ropars mondja ezzel kapcsolatban: „mindamelltt hadd jegyezzük meg, hogy a montázs szintjén visszajára fordul ennek a viszonylatnak az értelme” (p. 113.).

8. Jacques Lacan: *Écrits* p. 511 (az *eltolás* mind „a tudattalan legmegfelelőbb eszköze a *cenzúra* kijátszására”). Lásd még p. 515, ahol azok a „képletek” találhatóak, amelyek a metaforát és a metonímiát az *S jelentő* és az *S jelentő* két különböző diszpozíciójával ábrázolják: a szerző értelmezése szerint a metonímiában fennmarad a gát, a metafora esetében „a gát áttörése” következik be. Továbbá p. 508: „...vajon mi az, amit az ember a metonímiában talál, ha az több, mint a társadalmi cenzúra által emelt akadályok megkerülésére szolgáló erő? Vajon az a forma, amely rendelkezésre bocsátja mezejét az igazságnak annak elnyomatásában, nem tesz-e bizonyoságot valaminő, magában az ábrázolásban benne lakozó szolgaságról?”

9. Sigmund Freud: *Traumdeutung*. S. 440.
10. Stephen Ullmann: *Précis de sémantique française*, p. 285.
11. Gérard Genette: *Métonymie chez Proust*. In: *Figures III*, pp. 41–63.
12. Szerzőtárs *Albin Grau*. 1923-ban készült német „expresszionista” film. Eredeti címe: *Schatten* (=Árnyék).

Figuralitás és helyettesítés

Ezzel a probléma-csomóval kapcsolatban, amely annyira tele van megoldatlan kérdésekkel, szóljunk most néhány szót másik nehézségről, amely ezúttal a **helyettesítés** (vagy kiszorítás, felcserélés stb.) gondolatával függ össze. Gyakran találkozunk azzal, hogy a helyettesítést a metaforával azonosítják¹, s ebben az értelemben a metonímia együttes jelenlétet jelent, s az ellentéte volna. Itt is arról van szó, hogy összetévesztik a *dizskurzív tengelyt* és a *referenciális tengelyt*, ahol nem így oszlanak meg a dolgok. Jakobson 1956-os cikkének bizonyos megfogalmazásai (főleg ha túl gyorsan olvassuk) hozzájárulhattak a két tengely *izomorfizálásához*: ahhoz a törekvéshez, hogy valamennyi összefüggést egy dimenzióban általánosítsák. Különösen amiatt, hogy ebben a szövegben két antitétikus terminussorozattal van dolgunk, mindkettő elég sok tagból áll, s a kifejtés módja felidézi azt a veszélyt, hogy az olvasó mintegy szinonimákként értelmezze egy-egy sorozat összes terminusát. Jakobsonnál az egyik oldalon a „szelekció”, „helyettesítés”, „hasonlóság”, „váltakozás” szerepel, a másikon „kombináció”, „összeszövődés”, „határosság”, „juxtapozíció”: a kifejezések első csoportjában elég erős a felcserélés gondolatának szuggesztíója, a másodikban pedig ennek ellentéte, a halmozódásé. Minthogy pedig ugyanez a szöveg tételezi a metafora-metonímia fogalompárt, az ember hajlamos arra, hogy ezt akarva, nem akarva a *szémikus oppozíció* szerint képzelje el (=választás **versus** egyidejű aktualizálás), s megfeleledkezzék a cikknek arról a passzusáról², amely megkülönbözteti a *szemantikai (referenciális) szintet* a *dizskurzív szinttől*. Ami ez utóbbi szintet illeti, kétségtelen, hogy a felcserélés azonos terjedelmű a paradigmával, s hogy ez a két

fogalom tökéletesen fedi egymást. A paradigma definíciója eleve úgy szól, hogy olyan osztály, melynek egyetlen tagja ideiglenesen „pótolja” a többit, megjelenhet (egyedül) a szöveg-láncolat adott pontján. Ha múlt időt használunk, ezzel lemondunk arról, hogy ugyanazon a helyen jövő időt használjunk. Ha *váltakozó montázst* alkalmazunk, ezzel kizárjuk azt, hogy ugyanabban a szekvenciában *lineáris montázshoz* folyamodjunk.

Ezzel párhuzamosan, a szintagmatikus tevékenység sohasem azt jelenti, hogy egy dolgot másikkal helyettesítünk, hanem ellentétes eljáráson alapul. Abban áll, hogy **elrendezzük** (hasznosítsuk) a rendelkezésünkre álló elemeket, amelyek mind jelen lesznek a *discours*-ban, s amelyek között nem kell választani. Ahhoz, hogy kijelentő mondatot alkossunk, „kombinálni” kell az alanyt és az állítmányt. Abban az esetben, ha e két egységet egymással konkurálónak fogjuk fel, ha azt a kérdést tesszük fel, hogy melyiket kell felcserélni a másikkal, akkor elhagyjuk a szintagma kereteit, az széthullik. Ugyanígy, a film esetében is szétrombolnánk a váltakozó montázst (amely szintén *szintagma*), ha azon gondolkodnánk, hogy válasszunk a montázst képező két képsor között, ha felcserélhető viszonyba kerülnének egymással. Nem ez a helyzet a metaforikum és a metonimikum vonatkozásában, nem **lehet** ez a helyzet, mert ezek nem közvetlenül a *discours* láncolatára vonatkoztatva definiálódnak, hanem a – valóságos vagy képzeletbeli – referenciális horizontra vonatkoztatva. Két „tárgy” hasonlíthat egymásra, s ez akkor (lehetséges) metaforikus művelet kezdőpontja; de itt még semmi sem ad útmutatást arra nézve, hogy a megfelelő jelentők egyaránt szerepelni fognak-e az enunciátumban, vagy az egyik helyettesíteni fogja a másikat. Ugyanez a helyzet a metonimikus eljárás esetében is, amikor a két tárgy, anélkül, hogy hasonló volna, gyakran kapcsolódik össze a tapasztalatban. Túlságosan elfeledkeztünk arról, hogy a felcserélés gondolata –avagy fordítottja és kiegészítője, az egymás mellé helyezés – idegen a metafora és a metonímia fogalmától, már eleve, a definíció értelmében.

Éppen ezért nem haszontalan itt kissé visszanyúlni a régi retorikához, nem annyira történeti értékéért (ennyiben nem is volnék il-

letékes), mint inkább jelenleg is érvényes, demonstratív erejéért. A retorikusok általában „hasonlatnak” nevezték a modern értelemben vett metaforikus művelet egyik változatát, amelynek a definíciója nem más (éspedig ellentétben a mai elvárásokkal), mint a hasonlítottnak és a hasonlónak a mondatban való egyidejű jelenléte, vagyis a be nem helyettesítő szerkezetét („ravasz, mint a róka”): ez bizonyos mértékig a filmmel kapcsolatban kidolgozott osztályozásom 1. típusa (*metafora-szintagma*). Tény és való (és ez bizonyára a kavardás egyik oka), hogy a retorikában magát a „metafora” kifejezést többnyire a metaforikus folyamat másik formájára tartották fenn, amely az előzővel ellentétben azon alapult, hogy a hasonlító kiszorította a hasonlítottat: ez a *metafora-paradigma* (a film vonatkozásában körülbelül az én 2. típusom): ahelyett, hogy „Utolsó csepp vérükig küzdöttek a rettenthetetlen oroszánok”, az állna, hogy „Utolsó csepp vérükig küzdöttek a derék katonák”. Ám az a tény, hogy e két lehetőség egyaránt jelen van a jakobsoni „metaforikum” fogalmán belül, arra kell, hogy figyelmeztessen minket, hogy ez utóbbi nem esik egybe a behelyettesítés rendjével, azaz a paradigmával.

Igen hasonló eltolódást állapíthatunk meg a metonimikum és az egymás mellé helyezés rendje (=a szintagma) között. A retorikusok metonímiája lefedi azokat az alakzatokat is, amikor az elemek mind jelen vannak („kardom hosszú vasa lemossa ezt a sértést”), s azokat is, amikor az egyik elem kiszorítja a másikat („bosszúm vasa lemossa ezt a sértést”, ahol a vas kiszorította a mondatból a **kard** szót); a retorikusok tehát ismertek szintagmatikus metonímiákat és paradigmatisztikus metonímiákat, s e különbségnek van filmi megfelelője is, nevezetesen a 4. és a 3. típus ellentéte. (Hangsúlyozom, *homológjáról* van szó: a filmnél ugyanezeket a távolsági viszonyokat, de nem ugyanezeket az alakzatokat látjuk; ugyanazokat az alakzatokat keresni két oly különböző nyelvben kétségbeesett vállalkozás lenne, egyszersmind pedig mesterséges tákolmány; de a mögöttes princípiumok érvényesek, mert *lényegük egyetemes* s révükön fogjuk egyszer majd jobban kiismerni magunkat a filmi alakzatalkotás kérdésében is.

A retorikus szemében a metonimikus folyamat „befejettebbnek”

számít a 3. típusnál (paradigma), mint a 4. típusnál (szintagma): és ez pontosan az ellenkezője annak, amit akkor várhatnánk, ha a metonímiát azonosítanánk az egymás mellé helyezéssel (szomszédolással). A dolog úgy áll, hogy a *behelyettesítő metonímia* esetében – és csakis ebben az esetben – a *metonimizáló terminus* („vas”) kellőképpen elnyelte a *metonimizált terminus* („kard”) értelmét ahhoz, hogy ez utóbbi megtakarítható legyen a beszédben. Ugyanígy, a metaforikus folyamat is radikálisabb a szorosan vett metafora esetében (a behelyettesítéskor), mint az egyszerű hasonlatnál. Vagyis a retorikus szemében a **paradigmatikai kritérium**, a felcserélés lehetősége bármilyen – akár metaforikus, akár metonimikus – szimbolikus eljárás végső stádiuma, mintegy a megkoronázása, és nem a hasonlóságon alapuló alakzatok kiváltsága. Két terminus kölcsönös behelyettesíthetősége azt feltételezi, hogy az egyikről a másikra való szemantikus átvitel, bármilyen legyen is annak természete, olyan fokra jutott, hogy a terminusok többé-kevésbé megfelelnek egymásnak; mindaddig, amíg az *enunciátumban* egymáshoz adódnak, nem lehetünk biztosak abban, hogy a szimbolizáló teljes egészében átvette a szimbolizált értelmét, és hogy a szimbolizáció képes-e megenni ez utóbbi nélkül. (Itt a retorikus gondolkodásmódban lappangva szinte apafíú viszony struktúráját idézzük fel.) Ez a magyarázata annak, hogy a retorikai hagyomány egészen különleges és a századok folyamán növekvő jelentőséget tulajdonít az *alakzatok* együttesén belül a **trópusoknak**. Még visszatérek e fogalom problémájára, ez az egység ugyanis a filmnél nem létezik. A retorika a trópuszt általában úgy definiálja, mint olyan alakzatot, mely két jellemzőt mutat: először élesen elhatárolt egységre vonatkozik (többnyire szóra) és nem a mondat általános elrendeződésére; másodsor, módosítja magának a szónak az értelmét (vagy valamilyen új mozzanattal gazdagítja azt), nem csupán a szövegösszefüggésben belüli „felhangjait” befolyásolja. Hogy világosabban értsük, miről van szó, mondjuk azt, hogy a „nem-trópusos figurák” iskolapéldája az **antitézis**, mert hiányzik belőle a *trópuszt* definiáló mindkét mozzanat. A *trópus* (akár metaforikus, akár metonimikus) a retorikában a tökéletes alakzat, tulajdonképpen az

egyetlen „igazi” alakzat (Dumarsais, Fontanier). Nos, a trópus definíció-szerűen helyettesítés: a jelentett az 1. sz. jelentőről (a szimbolizáltról) teljes egészében átkerül a 2. sz. jelentőre (a szimbolizálóra), vagyis a 2. sz. jelentő „megváltoztatta értelmét” („alakzati értelmet” kapott, eredeti értelme helyett, vagy arra ráarakódva), s így pótolni tudja az 1. sz. jelentőt a beszédben: így a „vas”, anélkül, hogy jelen volna a „kard”, vagy a „láng”, a „szerelem” szót, az első esetben mint metonimikum, a másodikban mint metaforikum.

Mert a hasonlatosság általi láncolódás és a határosság általi láncolódás azzal a közös lehetőséggel rendelkezik, hogy mihelyt felbukkannak, elindítanak egy mindig elképzelhető felcserélési folyamatot (anélkül, hogy ez csakugyan minden esetben maradéktalanul lezajlana), valamilyen tranzitív pszichikus mozgást, amely „átmegy” egyik terminusról a másikra: felszabadítanak egy tendenciáját, tekintve helyettesítésre irányuló erőt: a jelentők láncolata mind a metaforában, mind a metonimiában megkettőződik, megnyílik a nyelvnek addig láthatatlan tere, a jelentő ott rejlik – mintegy függőben – a másik „mögött” (Lacan³). Bizonyos retorikusok szemében tulajdonképpen ez a definíciója mindennemű alakzatnak: távolság keletkezése a konkrét jelentés és az átvitt jelentés között (Genette⁴). A pszichoanalízisben ez a közös jellemzője a *sűritésnek* és az *eltolásnak*: distancia keletkezése a *manifeszt* és a *lappangó* között. Csak éppen azt kell szem előtt tartani, hogy ez a helyettesítésre irányuló mozgás, amikor a kifejeződő *discours*-ban vizsgáljuk kihatásait (a leírt mondatban, a filmszekvenciában stb.), végigmehet a kijelölt úton, és így átsaphat a paradigmába (legyen az metaforikus, vagy metonimikus), más esetekben viszont a két terminus, bár virtuálisan ilyenkor is konkurens, egyenlőre egymás mellett szerepel a szövegben, s így szintagmát alkot. Ugyanígy jár el az álom is: bizonyos személy az apámat képviseli, így lehetővé teszi, hogy az apa alakja kimaradjon az álomfolyamatból. A másik álomban viszont előfordulhat, hogy ugyanezt a személyt egyszerre látom az apámmal. Mindazonáltal az alakzat képzése (esetenként *eltolás*, vagy *sűrités*) a két álomban ugyanaz: X úr = az apám. Csak az egyik esetben a *figura* (alak) hordozója

kiszorítja a *figuráltat* (apa), a másik esetben azzal együtt jelenik meg. Ez a különbség a *paradigma* és a *szintagma* között, ez a különbség nem esik egybe sem a metafora és a metonímia közötti különbséggel, sem a *sűrítés* és az *eltolás* közötti különbséggel.

Jegyzetek

1. Még Lacannál is találkozunk ezzel (*Écrits* p. 507.): „Egy szó másik helyett: ez a metafora formulája...” Nos, ez a trópus definíciója általában, s egyebek között a metonimikus trópusé is. Erre már Gérard Genette is felfigyelt (*Figures* III, p. 32, 4. jegyzet).
2. Roman Jakobson: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, loc. cit., pp. 61–62.
3. Lásd különösen Jacques Lacan: *Écrits*, p. 515. A metaforára, illetve a metonímiára vonatkozólag megadott két formula, ahol mindkettőben szerepel az S, mint jelentő és az S. jelentető.
4. Gérard Genette: *Figures* III. p. 23.

A szó problémája

Ha összevetjük a filmnyelvet és a verbális nyelvet, mint szimbolikus gépezeteket különösen abból a szempontból, hogy respektive hogyan viszonylanak mindennemű alakzathoz, illetve alakzat-képzéshez, elkerülhetetlenül minden lépésnél találkozunk a szó vagy *lexéma* problémájával: mostani megközelitésem szempontjából a kettő egy és ugyanaz. (A szó esetenként vagy egyetlen lexéma, vagy több, egyszer s mindenkorra „összeforrt” lexéma). A verbális nyelv szavakból és lexémákból áll, a *filmnyelvben* egyetlen szemiotikai „emelet” sincs, amely ennek megfeleljene. Ez lexika (szótár) nélküli nyelv, ha ezen rögzített elemek nem végtelen listáját értjük. Ugyanakkor azonban azt sem mondhatjuk, hogy a filmből hiányoznának mindennemű, eleve kényszerítő jellegű **egység** (a két dolgot túl gyakran összekeverik). Csakhogy ezek az egységek, ott ahol felfedezzük őket, összekapcsolási sémákban állnak, nem pedig előre megadott elemekből, mint amelyeneket a szótárban találunk. Ezt a különbséget természetesen nem szabad a metafizikai „lényeg” terminusaiban értelmezni, s nem ad menlevelet az olyan, elterjedt mitológiának, amely

szembeállítja egymással a „szót” és „a képet”: az összekapcsolási séma maga is rögzített egység (csak magasabb szintű), s megfordítva, a szó semmi egyéb, mint összekapcsolás (csak egy emelettel lejjebb: fonémák, illetve írott szó esetében, grafémák összekapcsolása). Ennek ellenére, a szemiológiai mechanizmus tipológiájának szakszerű és egzakt szintjén, a különbség rendkívül fontos.

A nyelv, amint arra a generatív vagy transzformációs nyelvelmélet formalizációja jól rávilágít, e tekintetben sokat köszönhet annak, hogy (logikai értelemben) csak modell révén „reprezentálható”, amely eleve két listát tartalmaz és nemcsak egyet: az elemek közötti megengedett kombinációk listáját (ez a generativisták szemében a tulajdonképpeni értelemben vett „nyelvtan”, avagy a „szabályok” együttese), és a megengedett elemeknek a listáját, amely ugyanebben a terminológiában az „ABC” vagy „szótár” (a második megjelölés van közelebb a közhasználatához): ebben a szellemben azt mondhatnánk, hogy *a filmnyelvnek az a sajátja, hogy egyetlen listával reprezentálható, hogy bizonyos értelemben van nyelvtana, de nincs szótára.*

Figura/trópus

A mai tudományos képzetekben a metafora és a metonímia – még ha ez nem is mindig tudatos – makacsul kötődik bizonyos specifikus egység, a szó képzetéhez. Ebből ered az az igen gyakran jelentkező (és jól ismert) nehézség, hogy ezeket a fogalmakat, a „szavak nélküli nyelv”, a film vonatkozásában kezeljük. Mi az oka annak, hogy a szó, oly permanensen „jelen van” a probléma „mögött”, oly sok vita forrása?

Abban, hogy az összes alakzat a metafora/metonímia fogalompár egyetlen, átfogó égisze alatt egyesült, legalább annyi része van a strukturális nyelvészetnek, mint a retorikának. De az így átcsoportosított alakzatokat, sőt magát az alakzat fogalmát a retorika hagyta ránk. A problémakörnek ez a kettős eredete (más-más okból) együttesen járul hozzá ahhoz, hogy az alakzat-képződés problémája „összemosódjék” a szóval, holott semmi közük egymáshoz.

A nyelvészet nyomása könnyen érthető, hiszen a tudomány tárgya éppenséggel nem más, mint a „verbálisnak” nevezett nyelv, vagyis amelyben a szó (vagy a *lexéma*) alapvető fontosságú egység.

Az a befolyás, amelyet ugyanebben az irányban a retorikai háttér gyakorolt, már nem olyan közvetlenül érthető, mert a retorikusok sohasem mondták, vagy gondolták, hogy az általuk megkülönböztetett, különböző alakzatok kizárólag a szó szintjén működnek. Ellenkezőleg, mindvégig sokat foglalkoztak az olyan alakzatokkal, amelyek több szó terjedelműek, vagy amelyek a kijelentés szintjén valósulnak meg, amivel előre megkönnyítették (legalábbis ezt remélhetjük), hogy koncepcióikat ma összevethetjük a *filmszövegséggel* (*textualité*). Így a **perifrázis** (a definíció értelmében) több szóból álló sorozatot mozgósít: a **szuszpenzió** teljes mondatot (= a közbevetések halmozásával késlelteti a mondat befejezését); az **alliteráció** (= fonématis, szűkebben konzonzancián alapuló ismétlés) kiejtésük által kapcsol össze egymással különböző szavakat; az **ellipszis** (= bizonyos szintaktikai elemek kiiktatása az érthetőséghez szükséges minimum határáig) eleve a teljes mondatra vonatkozó alakzat: ugyanígy az **aposziópézis**, vagy **félbeszakítás** (= félbeszakított, függőben hagyott mondat, valamilyen erőteljes affektív mozzanat, emóció jelölésére), nem különben az **anakluthum** (= a szerkezet megtörése, két egymással összeegyeztethetetlen mondattani séma együttes jelenléte ugyanabban a mondatban: „kis kece lányom, fejrbe vagyok...”). A szaktudás könnyen folytathatná ezt a listát.

Az a gondolat, hogy az alakzatok egy része szavakból képződik, illetve szavakra vonatkozik, végighúzódik a retorikai kutatás évszázadain. Az, amit ma alakzatnak nevezünk, általános, generikus megjelöléssel, ami valamennyi, további alosztályt magában foglalja, azt a retorikai értekezések többnyire „díszekként”, vagy „színeként” emlegetik (**colores rhetorici**); a díszeken belül az egyik legtartósabb alosztály (függetlenül a terminológia és a pontos választóvonal történeti változásaitól) az volt, amelynek értelmében az egyik oldalra a valamely egyértelműen rögzített beszéd-egységhez kötött „színek” kerültek (ez az egység majdnem mindig a szó volt), a másik oldalra

azok, amelyek természetüknél fogva átfogó, szintagmatikus referenciakeretet feltételeznek (szó-csoport, kijelentés, mondat): általában ez az osztás fejeződött ki a **trópusok/alakzatok** kifejezés-kettősben, ahol az „alakzatok” éppenséggel nem a szót implikálja, hanem ellenkezőleg, vele ellentétesen definiálódik; más esetekben viszont az „alakzat” kifejezésnek generikus értelme van (mint ma), s a trópusok az alakzatok egyik alegyüttesét képezik; de az osztályozás elve akkor is nagyjából ugyanaz (= a szó, mint kritérium). Végül elemzésben úgy tűnik, a retorikai hagyománynak elvileg „fel kellett készítenie” minket arra, hogy az alakzat-képződést olyan mozgásnak fogjuk fel, mely (legalább ötven százalékosan) áthághatja a szó kereteit: meg kellett tanítani arra, hogy **elválasszuk a figuralitást a lexikalitástól**.

Állíthatjuk, hogy ez lényegében mégsem történt meg. Ennek, véleményem szerint, háromféle alapvető oka van. Először, a retorikusok „nem-trópusos alakzatai” között vannak olyanok, amelyek, bár több szóra terjednek ki, definíciójuk által a szóhoz, mint egységhez maradnak kötve (vagy kommentált előfordulásuk nagy többségében). Itt van például az **antitézis**: ez azt jelenti, hogy a szemantikai kontraszt egybeesik a szintaktikai párhuzammal („a bűnös így cselekszik..., az ártatlan emígy...”, ahol **bűnös** és **ártatlan** nyelvtanilag egyaránt alany). Mint látjuk, az *antitézis* valójában a kijelentés egészére vonatkozik (legalábbis ez az elve); mégis valamennyien tudjuk, ha máshonnan nem, akkor a retorikával kapcsolatos iskolai tanulmányainkból, hogy főleg olyankor emlegetik, amikor két szó alakjában jelenik meg (s mikor „láncolatos”, általában hajlamosak szópáronként több antitéziszre szabdalni). Másrészt az a megfogalmazás, hogy az antitézisnek két szóra van szüksége, kétértelmű, mert egyrészt kiderül róla, hogy szüksége van a mondatra a megvalósuláshoz, másrészt azonban az is, hogy művelete, a dolog velejét tekintve, a szón mint egységen megy végbe. Ez a kétértelműség, a mondat kerete és a szó kerete közötti bizonytalan státusz még világosabban mutatkozik meg más, nem-trópusos figuráknál, köztük annál a kettőnél, amelyről már beszéltem. A *zeugma* („jámbor becsületbe és fejér gyolcs-

ba öltözötte”) már definíciójában tartalmazza a szó és a mondat közötti oszcillációt: ugyanaz a kifejezés („öltözötte”) vezérel két másikat („becsület” és „gyolcs”), amelyek ugyanazon a síkon mondatrészek, de másik tengelyen összeegyeztethetetlenek (jelen esetben az elvont és a konkrét tengelyén): az alakzat tehát a mondatban jön létre, de a szóra vonatkozólag. Ugyanez érvényes a *hipallágiára*: a vezérelt kifejezés (többnyire melléknév) nyelvtanilag a mondat egyik szavára vonatkozik, „tulajdonképpen”, értelme szerint azonban másik szóra kellene vonatkoznia.

Másodsor, nem közömbös, hogy a két modern „szuperfigura”, amelyek a paradigma és a szintagma szerinti nyelvészeti felosztásnak felelnek meg, a *metafora* és a *metonímia* **nevet** kapták, nem pedig más retorikai alakzat nevét, amely ma e két vezérfogalom alá rendelhető. Még ha e fogalmak jakobsoni használati módját tesszük is magunkévá, hogyan kerülhetnék el, hogy valamilyen *sűrités* (latinul *contaminatio*¹) folytán ne érvényesüljön gondolkodásunkban, többé vagy kevésbé tudatosan, a megfelelő szavak régi értelméhez kapcsolódó hatás? Ez igen erősen érezhető e fogalmak gyakorlati használatán, reális funkcióján: igen sok esetben fordul elő, hogy „metaforán”, illetve „metonímián” a bináris koncepciónak nagyjából megfelelő alakzat-mozgásokat értik, és mégis jelen van valamilyen – szándékos vagy szándékolatlan – maradványszerű utalás a régi metaforára, illetve a régi metonímiára. Márpedig ez utóbbiak, ellentétben más, régi *alakzattal*, amely visszahatólag a mai metafora, illetve metonímia változataivá lett, eredetileg *trópusok* voltak, olymódon, hogy a szó **kiváltságossága** mintegy állandósul, mégpedig a metaforikus szimbolizáció és a metonimikus szimbolizáció legátfogóbb definíciójában is, ahol különösen nem helyénvaló: általában véve beszélnek a megfelelő alakzatról, sok esetben azonban elsősorban a szóhoz kötődő alakzatra gondolnak. Emlékezzünk vissza, hogy a retorikusoknál a „metonímia” nem a referenciális határosságon alapuló szimbolikus alakzatok együttesét jelölte, hanem ezek közül csak azokat, amelyeknek eredményeképpen módosult a szó értelme (= *tropológiai kritérium*), ha ez nem így lett volna, akkor például (lásd fentebb) a

hipallógia majdnem egybeesett volna a metonímiával, mert nem más, mint egy terminus arrébb csúszása a referenciális láncolat mentén. Márpedig a retorikai hagyomány önálló alakzatnak tekintette. A hagyományos metafora esetében még világosabb a tropológiai útmutatás, mert *a szó kritériuma az, amely kifejezetten megkülönbözteti a „metaforát” a „hasonlattól”*. A retorikában a „nem-tropikus metafora” elképzelhetetlen; márpedig a film esetében (vagy a freudi *sűritésnél*) a metaforikum, az esetek nagy részében, nem-tropikus metaforákat jelent: itt közvetlenül mutatkozik meg mi is a „szó problémája”, s hogy ez milyen fontos az **általános értelemben vett textualitás, vagy szövegiségéről** való modern gondolkodás felfogásában.

A szót, mint egységet alapul vevő redukcionizmus uralmával azért is fel kell venni a harcot, mert harmadik fajta történeti „támasza” is van, amelyre különös világossággal mutatott rá Gérard Genette² és Roland Barthes³. Csak egészen futólag, nagy vonalakban utalok rá: a szóhoz kötődő alakzatok elmélete csupán a „díszek” vizsgálatának része, ez utóbbi pedig csak *egyik fejezete* a retorika programjának (= **az elocutio**, avagy a „stílus”), úgy, ahogyan azt eredetileg meghatározták, például Arisztotelész, vagy Quintilianus; a retorikai **triviumnak** másik két része is volt: a **dispositio**, amely nem más, mint a komponálás vagy a „sík-alkotás” művészete, és az **inventio**, avagy az érvek megválasztása, ahol olyan problémákról van szó, amelyek a mi gondolkodásunkban a „tartalommal” függenek össze. A retorikai **tekhné** ezt sokszor még másik két műveletfajtaival is kiegészítette. Az egyik az **actio** (gesztusok és dikció, a „kiejtés” művészete a beszéd elmondásakor) és a **memória** (az újra felhasználható sztereotípiák emlékezetben tartása egyik beszédetől a másikig⁴). A retorika **érvényességi területe** azonban a századok folyamán egyre szűkült, mint a számbőr: A középkorban lassanként a pusztá „elocutio” tanulmányozására zsugorodott. A 17. és a 18. század folyamán mindinkább *tropológiává* szűkül, mégpedig két egyidejű mozgás jóvoltából: egyrészt az összes alakzat közül már csak a *trópusokkal* törődnek, s a többről nem is illik beszélni (Dumarais), másrészt többé, vagy kevésbé nyíltan kimondva, a tropológiai kritériumot alkalmazzák

minden alakzat vizsgálatában (Fontanier). Mindent összevéve, a retorika, amely eredetileg a *discours* általános elmélete volt, **számunkra** (abban a formában, ahogyan 20. századunk átörökölte) a *szó-alakzatok* katalógusává vált, mintegy a lexikológia és az etimológia függelékévé.

A retorika és az ikonikum

A szónak a mondat, az *enunciáció* mozgása feletti uralma az, ami meglehetősen megnehezíti a filmi *discoursnak* a retorika kategóriái szerinti vizsgálatát. Mindamellet világoosan felismerhetjük, hogy ez a finom különbségtétel (amely bizonyos értelemben sokkal gazdagabb, mint a mai metafora-metonímia kettősség) nagy előnnyel jár: arra készítet, hogy finomítsuk a filmi osztályozást; hogy odafigyeljünk a filmekben belüli alakzatok előfordulásban mutatkozó tényleges különbségekre. Ezért figyelemre méltóak az e vágányon végzett kutatások.⁵ Mindazonáltal már elvükben (a retorikának az *ikonikumra* való fogalmi átvitele) beleütköznek a lényegileg mindig azonos nehézségbe: a filmi (vagy fotografikus stb.) szöveg nem tartalmaz a szónak megfelelő egységeket, márpedig a retorikai figurák ilyen, vagy olyan formában majdnem kivétel nélkül a szó vonatkozásában definiálhatók: akár közvetlenül (= *trópusok*), több szó összekapcsolása útján, akár negatív (amikor a definíció azt követeli, hogy a művelet ne a szóra vonatkozzék), és így tovább. Ennek következtében a filmet tanulmányozó elemző munkája közben számos esetben éppen annak a lehetősége vész el, hogy **különbséget tegyen** két olyan alakzat között, melyeknek különbsége a retorikában világos, de csak ott. Ekkor az osztályozás finomsága, amely eredetileg előnynek látszott, hátránnyá válhat.

Hadd illusztráljam ezt egyetlen, de különös jelentőségű és különösen frappáns példával: vannak-e a filmekben (retorikai értelemben vett) metaforák vagy nincsenek? A retorika ezt a kifejezést azokra az esetekre tartotta fenn, ahol a referenciális hasonlatosság szimbolikus „munkája” odáig ment, hogy egyetlen megjelenő (tény-

legesen kimondott vagy leírt) szóra húzódott össze, koncentráldott (lásd a *sűrités* freudi / lacani fogalmát), vagyis amikor *a mondat csak a hasonlított tartalmazta a hasonlított nélkül* (= „ez a disznó”, ahelyett, hogy „ez a visszataszító személy”). Amikor a hasonlított együtt volt jelen *szintagmatikusan* a hasonlítóval, ez nem metafora volt, hanem hasonlat. Egyébként a közbülső eseteknek egész grádiensét ismerték, amint az Gérard Genette igen meggyőzően mutatta ki,⁶ és mindegyik eljárás teljesen meghatározott „alakzatnak” felelt meg, még ha némelyiket a retorikusok nem is szigetelték el és nem is nevezték el. A hiánytalan hasonlat eseteiben a „hasonlóság” átvitele minden szakaszát tekintve jelen van: az *enunciátum* konkrétan rámutat a hasonlítóra, a hasonlítottra, a hasonlat „motívumára” (a kép összehasonlítható közös aspektusa: miben hasonlatosak?). Végül a „hasonlító modalizátor” is jelen van, a hasonlat aktusának metalingvisztikai felmutatása (= „mint”, „akárcsak”, „olyan, mint”). Mármost mindezek a műveletek szavakból, vagy szó-csoportokból állnak, úgyhogy minden egyes művelet jelenléte, vagy hiánya világosan eldönthető, így mindegyik alakzat tisztán megkülönböztethető a szomszédostól. Ebben a mondatban: „Szerelmem úgy ég, mint a láng”, jelen van a hasonlító (láng), a hasonlított (szerelmem), a motívum (ég) és a modalizátor (mint). Ebben a mondatban: „szerelmem lánghoz hasonlatos” (szintén lehetséges mondat), a motívum hiányzik, de más nem. Ebben a mondatban: „szerelmem vad láng” (kissé leegyszerűsíttem Genette táblázatát), ismét megjelenik a motívum (vad), de eltűnt a modalizátor. Ebben a mondatban: „szerelmem láng”, hiányzik mindkettő. Más lehetséges fokozaton át, amelyet itt most mellőzök, végül eljutunk a metaforához („lángom”), ahol már csak a hasonlító van jelen. Így dolgozik a retorikus.

És mit tesz a filmszemelő, amikor például Chaplin *Modern idők* c. filmjének híres nyitányával áll szemben? Hiszen ez mégis csak az a szekvencia a film történetében, amellyel kapcsolatba a hagyományos filmelmélet a leginkább egyetért abban, hogy „film metaforáról” van szó. Birkanyját látunk, majd a metró bejáratánál tolongó tömeget. A retorikus szemében ez nem hasonlat, mert nincs modalizátor. Nem

is metafora, mert megjelenik a hasonlított (a tömeg). Azt sem olyan egyszerű eldönteni, hogy a motívum (a **tertium comparationis**, itt a tolongás, az összezsúfolóadás eszméje) „kifejeződik”-e vagy sem: a szuggeráció világosan jelen van mindkét képen, tehát „hiányzik”; de nem külön van jelen, mint egy, a többbitől elszigetelhető szó (mondjuk, „zsúfoltság”), tehát mint olyan nincs is „jelen”. Ami már most a modalizátort illeti: mennyiben tekinthetjük a két kép filmi egymásmelletti-ségét, amit más esetében optikai effektus is aláhúzhat, a **mint, olyan, mint, akárcsak** megfelelőjének?⁷

Szigorú retorikai szempontból ez az alakzat végső soron semmilyen osztályba sem sorolható be, és teljesen nyilvánvalóan azért, mert nem szavakból áll. Ezzel szemben az alakzat bináris felfogása – ez az egyik oka annak, hogy igénybe veszem, habár kétségkívül szeretném jelentékenyen **átdolgozni** – lehetővé teszi számunkra, hogy a *Modern idők* nyitányát nagyobb, de reális hálózemekből álló referencialitás szerint értelmezzük. A nagyfokú realitás nem csak a film vonatkozásában értendő, hanem (és itt valamilyen visszahatólagos átértelmezés képzelhető el) maguknak az írott szövegeknek a vonatkozásában is, mihelyt nem annyira a finom felszíni taxonómiákat keressük, hanem inkább a szimbolikus nyomvonalak típusait, s mihelyt az előfordulás néhány „mélyebb”, és éppen emiatt szükségképpen kisebb számú kategória kereszteződéseként definiálható: ezen a szinten ugyanis, amely nem más, mint a jelentésképzés, mint törekvés, a „szavak nélküli nyelvek” és a „verbális nyelvek” közötti távolság kevésbé meghatározható. Ha a *metafora/metonímia* fogalom-párt világosan kombináljuk (azaz, nem tévesztjük össze) a paradigma és a szintagma ellentétével, akkor a birkanyáj filmi alakzata *metaforikus* (referenciális hasonlóság) és *szintagmatikus* (diszkurzív határosság) státuszával jellemezhető.

A metaforikum/metonimikum koncepciója ezenkívül azzal az előnnyel is jár, amelyet a retorika nyilvánvalóan nem nyújthat nekünk, hogy eleve olyan általános szemiológiai perspektívában dolgozták ki, amely túllépett a nyelv keretein, érvényes lehet a képekre is stb., s ezzel lehetővé teheti, hogy összeillesszék (még ha nem is olyan köz-

vetlen módon, mint azt olykor hiszik) a pszichoanalízis problematikájával, s a *sűrítés* és az *eltolás* fogalmaival: ez a művelet még nehezebb (sőt, kétségkívül lehetetlen) lenne akkor, ha a retorikából indulnánk ki. Ennek ellenére, *igen nagy figyelmet kell szentelni a retorikának*: nem azért, hogy **alkalmazzuk** (az ember soha semmit sem alkalmaz), hanem azért, *mert segít jobban megérteni a dolgokat*: huszonöt évszázadon át a történelemből ismert, a nyelv lenyűgöző, szimbolikus gépezete egyik impozáns és aprólékos megnyilvánulása volt.

A retorika és az ikonikum „összeépítésének” programja keretében másik bonyodalommal is szembekerülünk, amely egyszerre ered az ideológiából és a *tárgnyelv* státuszából. Modern érzékenységünk szerint a retorikai dimenzió „megmerevedett” alakzatoknak felel meg, amelyek *kodifikált* (erősen szekundarizált) *nomenklatúrát* alkotnak, s a születőben lévő alakzatok ezzel szemben olyanok, amelyeket a retorika nem tud értelmezni. Ha jobban megnézzük, ezt az álláspontot azok vallják a leghatározottabban, akik a legkevésbé tudják, mi is volt valójában a retorika vállalkozása, minthogy azonban ezt manapság jószerével alig tudja valaki, az eredmény ugyanaz. Bizonyos értelemben maguk a retorikusok voltak az elsők, akik (hallgatólagosan) magukévá tették ezt az álláspontot, hiszen osztályozásuk olyan alakzatokra vonatkozott, amelyek már eléggé sztereotipizáltak voltak, és éppen ebben a minőségükben érdekelte őket. A probléma egyébként ennél átfogóbb: a retorikát olyan korban dolgozták ki, amikor maga az **eredetiség** fogalma egyszerűen nem létezett, nem volt ideológiai státusza. Annak a kérdésnek, hogy valami mennyire van bontakozóban, vagy mennyire kövült meg, semmi értelme sem lett volna a retorikus számára, vagyis olyan ember számára, aki a **tekhné** (=szabályozott műveletek együttese), nem pedig a „művészet” terminusaiban gondolkodott. A *kreativitás* (amely nem tévesztendő össze a valódi újítással) a romantika találmánya. A mai ember számára retorika és kódolt nagyrészt egybeesik.

Ezzel szemben számos nyelvész úgy véli, hogy az – ő kifejezésükkel – „elhasznált” alakzatok már nem alakzatok: már a nyelvhez tartoznak. Tehát a **retorikai pillanat**, az igazi alakzat, a születés pillana-

nata, valami „elsődleges”. Ezzel kapcsolatban Charles Bally nyíltan megfogalmaz egy, a nyelvészek körében meglehetősen közkeletű, gondolatot.⁸ Alakzatról csak akkor beszélhetünk, ha a megkettőződés, a *tulajdonképpeni értelem* (jelentés) és a *képszerű értelem* (jelentés) a nyelvhasználó számára ténylegesen érzékelhető a maga különbözőségében. Ha ez nem áll fenn (vagy többé nem áll fenn), akkor átalakzattal van dolgunk, vagy a régi alakzat nem alakzatot sugalló eredményével, azzal a „szokványos” **névvél**, amellyel az illető nyelv az így megjelölt tárgyat illeti. Egyébként a retorikusok, elméletük, de még inkább gyakorlatuk másik aspektusából sem hazudtolták volna meg ezt a látásmódot. Úgy vélték, hogy az alakzatok (még a megmerevedettek is, tehát azok, amelyekkel ők foglalkoztak) csak ott kezdődnek, ahol valamilyen eltérés mutatkozik az „egyszerű és közönséges” kifejezőmóddhoz képest,⁹ s ez a távolság, végső elemzésben, teljesen azonos a *tulajdonképpeni értelem* és a *képszerű értelem* közötti különbséggel.

Míndez a látható, s egyszersmind reális eltolódás abból ered, hogy a nyelvben (legalább) három nagy, megmerevedett szinttel kell számolnunk, és nem kettővel: az első a *nulla fok*, az az állapot, amikor az alakzat születőben van (s amely tulajdonképpen még nem is alakzat, amennyiben ehhez minimális stabilizáltság szükséges). Másodszor a szoros értelemben vett retorikai kodifikáció („kard” helyett „vas”), amely a többé-kevésbé rögzített, de még hitelt érdemlően képszerűnek érzett alakzatok katalógusát nyújtja (= a szóban forgó fegyver szokványos neve a 17. században is „kard” és nem „vas”); harmadszor a nyelvi kodifikáció, az a nyelvállapot, amikor az alakzat már nem alakzat, amikor már elnevezéssé vált.

A *film esetében* nem találunk olyan kód-szintet, amely pontosan megfelelné annak, ami a beszélt, vagy írott (lánc) tekintetében a nyelv, *a nyelvi szint és a retorikai szint közötti különbség eltűnik*. Ahogyan másutt mondottam¹⁰ és amint mások is mondották¹¹, a filmi kódok megkülönböztethetetlen módon, egyszerre erednek egyfajta nyelvtanból és egyfajta retorikából; a kód megkülönböztetése is csak a nyelvnek, mint önálló szerveződésnek a létezése révén lehetséges.

Minden egyes alakzat esetében tehát, amelyet elkülöníthetünk, csak a szekundarizációs fok teljes (egyetlen) skáláját kell vonatkozási alappul használnunk, kezdve keletkezéstől, amely adott film, bizonyos mértékig szabad fordulatánál, két kép **sosem** látott összekapcsolásával ragad meg, egészen a kanonizált sztereotípiáig, a „kliséig”, mint amilyen a naptár, amelynek lehulló lapjai jelzik az idő múlását, ez a mára már rögzült metonímia, amely azonban eredetileg lelemény volt, mint minden banalitás.

A szó mint „izolátor”

A szó jogosulatlan kiváltsága más hátránnyal is jár. Nagymértékben hozzájárul a *metaforikus folyamat és a sűrítés*, illetve a *metonimikus folyamat és az eltolás* közötti mély rokonság elködösítéséhez, leplezéséhez. Magától értetődő ez képek esetében, de így van az írott szövegekkel is. A sűrítés és az eltolás ugyanis, annak következtében, hogy sokféle módon megnyilvánuló *pszichikus transzferek* (többek között szomatikusak is, mint a hisztéria esetében), olyan „mozgások”, *tranzit-típusok*, amelyek túlterjednek a szó, mint egység keretein, még ha kézzelfogható eredményük, bizonyos esetekben, a szó keretein belül jelenik is meg. Freud számára ezek a tudattalan jellegzetes nyomvonalai voltak, vagyis olyan apparátusé, amely csak a „dolgok képzetét” ismeri, s nem a „szavak képzetét”¹² (vagy ha igen, akkor is ez utóbbiakat az előbbiek módjára kezeli¹³). Ebben a kérdésben Lacan álláspontja sokkal kevésbé különbözik Freudétól, mint ahogyan olykor állítják. Lacan szerint a „mechanizmusok” lehetnek nyelvek anélkül is, hogy közvetlenül anyagiak volnának. Lacan felfogásában a nyelvi műveletek igen átfogóak és összetettek (sokkal nagyobb mértékben mint Freudnál), és semmiképpen sem implicálják a nyelvnek (*langage*) a szekunderítésra való redukcióját.¹⁴ Amikor Lacannak a szemére vetik, hogy tagadja az elsődlegest, hogy erőszakosan szekunderizálja azáltal, hogy nyelvnek minősíti a tudattalant, ez csak azt mutatja, hogy az illetőknek maguknak van a nyelvről túlságosan szekunder képük. Lacan pontosan ezt a képet kérdőjelezi meg jog-

gal (egyébként ez, a nyelvről vallott elképzelés érvénytelennek is bizonyul), mielőtt egy kissé odafigyelünk, hogyan megy végbe a nyelvi jelentésképzés valójában. A sűrítés és az eltolás Lacannál és Freudnál is, annak ellenére, hogy deklaráltan nyelvi természetű, szétfejtik a szó, mint egység korlátait. Különb, ki mondta, melyik nyelvész mondotta valaha is, hogy a nyelv kimerül a szóval?

Vegyük a közismert példát, amellyel Lacan a metaforát illusztrálja,¹⁵ Victor Hugo *Az alvó Booz* c. versének egyik sorát: „Kévéje sose volt gyűlölködő, se fősvény”¹⁶. Jean-Francois Lyotard szerint, ellenkezőleg, metonímiáról van szó,¹⁷ s ezzel Gérard Genette is egyetért¹⁸: a kéve, ha lehet így mondani, Booz „emblémája” (Lyotard), az elbeszélésen belül reálisan létezik, mint az aratás eredménye. Az ellenvetés feltétlenül helytálló, de csak a szó (jelen esetben a **kéve**) vonatkozásában. Lacan viszont az egész mondatot idézi; az általam kiemelt passzus nem azt állítja, hogy a „kéve” szó volna metaforikus. A magam részéről nem látok abban semmi meglepőt vagy különbséget, hogy a metaforikus eljárás magába foglal metonimikus mozzanatot. (...)

Az ilyen típusú vita semmiképpen sem zárulhat le (és fatálisan azt a benyomást keltené, hogy „mindenkinek igaza van”) mindaddig, amíg a „kéve” **szóra** korlátozzuk. A szó keretei túlságosan „szűkek” ahhoz (mert a szó nem a nyelv), hogy ezen belül felismerhetők legyenek mindazok a nyomvonalak, amelyek találkoznak benne, mégpedig nem is föltétlenül teljes hosszukban, hanem legalábbis kellő terjedelemben ahhoz, hogy némileg tisztázható legyen az adott esetben működő szimbolikus művelet természete. És ez még ebben a példában is így van, holott itt (mint bizonyos, Freud által elemzett, álombeli sűrítés esetében¹⁹) olyan szóval van dolgunk (**kéve**), amely nagyjából lokalizálható, s amelyben, még ha túl korán „levágjuk is” őket, felismerhetők a művelet bizonyos szálai. Ebben az esetben a szóra szorító elemzés (a metonímia révén) még fel tudná mutatni a szimbolikum munkájának elégtelen, de reális részét: nevezetesen az *eltolást* (Booz képzelete eltolódik a termésére, a „búzára”), vagyis egyikét azoknak az eltolásoknak, melyek együttvéve adják ki a *sűrítést*.

A nyelvre ugyanis jellemző – a „szó problémájának” másik aspektusa ez –, hogy szakadatlanul működik benne az a tendencia, hogy minden egyes szó teljes „okfejtést” szorítson bele: ez a tendencia inherensen sűrítéssel természetű. A legszokványosabb szó is, mint például **lámpa**, maga is több „eszmének” a kereszteződése (ahogyan a nyelvészek mondják több „szémáé”²⁰, vagy „szemantikai tényező”²¹, vagy „komponenciális vonás”²²), olyan eszméké, melyek mindegyikét csak úgy bonthatjuk ki, csak úgy „hígíthatjuk fel”, hogy teljes mondatokat alkotnak: „a lámpa az ember által készített tárgy”, „a lámpa világításra szolgáló tárgy” stb. A nyelvben a szó olyan – nem minden esetben feltétlenül elért – végpont, amelybe a rajta messze túlterjedő, roppant bekerítő mozgás torkollik. Ezért a szó kiváltságossága nem akadályozza meg teljesen, hogy megsejtsük a metonímiák mögött az eltolást, vagy a metaforák mögött a sűrítést. (...)

Freud a normális (de neurotizálható) elhárító mechanizmusok között megkülönböztetett egy meglehetősen jellegzetes változatot, amelyet **izolációnak** nevezett.²³ Ez a mechanizmus elvágyja a kötelékeket a képzetek között, lezárja a képzettársítások útját, elválasztja egymástól a dolgokat. Előfordul a megszállott személlyel, hogy a kívánatos (szorongást keltő) képzetek, vagy legalábbis azok igen közeli helyettesítői, nagymértékben hozzáférhetőek maradnak a tudat számára,²⁴ nem hozzáférhető azonban a gyógyító tünetek (rítusok) kivitelezésével és a szorongás keletkezésével való kapcsolatuk. Vagyis az elfojtás nem annyira magukon a tilos képzeteken érvényesül, mint inkább a manifeszt magatartásokkal történő társulásukon. (Az izoláció „az elfojtáson kívüli egyéb védekezések” közé tartozik, bizonyos aspektusait tekintve azonban csak az elfojtás változata.)

(...) Mindennemű osztályozás, minden taxonómiai jellegű vállalkozás (lásd Barthés „Arthrologie”-fogalmát²⁵) a dolgoknak egymástól való elválasztására irányuló vágyon alapul. Erre az aktusra egyébként bizonyos mértékig az élet minden mozzanatában szükség van (ez a **világosság** egyik összetevője). A retorikusokat, s nem véletlenül, valóságos osztályozási, mégpedig finom osztályozási düh jellemezte, nagy számban dolgoztak ki „kis” kategóriákat, vagyis sokszo-

rozódó izoláció jegyében dolgoztak (a megszállott, mint tudjuk, szü-
letett **besoroló**). És itt ismét találkozunk a szóval mint egységgel,
amelyet a retorika, meghirdetett programjával ellentétben, annyira
kiváltságban részesített, mert a szó (mint mondottam) igen nagy
izolációs erővel rendelkezik, már csak azért is, mert maga is könnyen
izolálható. A szóalakzatokra összpontosított figyelem mindig azzal a
veszéllyel jár, hogy elfeledtesse a mondat átfogóbb alakzat-mozgá-
sához fűződő köteléket; arra késztet, hogy túlságosan korán megáll-
junk a képzettársítási láncolat mentén, s félreismerjük a *sűrítés* és az
eltolás kihatását.

Jegyzetek

1. Jól ismert eljárás volt ez a latin komédiáíróknál, például Terentiusnál. Abban állt, hogy két görög komédia felhasználásával (például Menandros) egyetlen latin színdarabot írjanak.
2. Gérard Genette: *La rhétorique restreinte*. In: *Figures* III.
3. Roland Barthes: *L'ancien rhétorique*. *Communications* 16, 1970. *Recherches rhétoriques* c. különszám, pp. 172–229.
4. Ezek az alosztályok, amint látjuk, valamennyien az **ékesszólással**, a „szónoki műfajjal” függnek össze, amelynek eredetileg három fajtája volt: a célirányos (=politikai), az igazságszolgáltatási és az epidiktikus (=dicsőítő). A retorika ugyanis eredetileg magába foglalta a kódolt szóbeli *enunciáció* minden technikáját, és érvényesülésének csak a „poétika” területe szabott határt (lásd Aristotelésznél a két megfelelő című értekezés oppozícióját). A poétika a (többnyire **írott**) fikciónak az elmélete volt, és nem a reális situációban való állampolgári felszólalásnak. A francia klasszicizmus idején ez a gát leomlik, s a „poézis” maga is a retorika illetékessége alá kerül. Ez az oka annak, hogy a gimnáziumokban és főiskolákon napjainkban tanított retorika legalább annyira írásos, mint szóbeli gyakorlat, sőt, talán elsősorban az.
5. Tudjuk, hogy számos, nem egyszer megalapozott és informatív tanulmány a filmi alakzatokat a hagyományos retorika „finom” osztályozásai szerint vizsgálja (anélkül, hogy ebben, vagy abban az esetben ne érvényesülne a jakobsoni típusú bináris felfogásmód). Nem ismerem valamennyit, de megemlíteném a következőket:
Ekkehard Kaemmerling: *Rhetorik als Montage*. In: Friedrich Knilli (Hrsg): *Semiotik des Films*. München, 1971, Hanser Verlag, S. 94–109.
Gui Bonsiepe: *Visuelle Rhetorik*. *Zeitschrift der Hoch-Schule für Gestaltung*, Ulm. N. 14 –15 –16. S. 22(40).
Alberto Farassino: *Ipotesi per una retorica della comunicazione fotografica*. *Annali della Scuola Superiore delle comunicazioni sociali* (Milano), 1969, n. 4, pp. 167(190).

- J.B. Fagès: *Les figures du conditionnement. Cinématique* (Paris), n. 5. Sept/Oct. 1969. pp. 41–44.
- Jacques Durand: *Rhétorique et image publicitaire. Communications*, N. 15. 1970. „*L'analyse des images*” c. különszáma, pp. 70(95).
- Jacques Durand: *Les figures de rhétorique dans l'image publicitaire: les figures disjonctives. Bulletin de Recherches-Publicis* (Paris), n. 6. février 1969. pp. 19–23.
- Geneviève Dolle: *Rhétorique et supports de signification iconographiques. Revue des Sciences Humaines* (Université de Lille. III), 1975, n. 159. „*Le cinéma en savoir*” c. különszám, szerk. Jacques Morin, pp- 343–357.
6. Gérard Genette: *La rhétorique restreinte*. In. *Figures* III. pp. 28–31.
 7. Jean Mitry munkáival kapcsolatban magam is foglalkoztam valamennyit ezzel a fajta problémával. Lásd Christian Metz: *Problèmes actuels de théorie du cinéma* (1967), X. fejezet; in: *Essais sur la signification au cinéma*, t. II.
 8. Charles Bally: *La pensée et la langue. Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, t. XXIII, 1922; lásd a cikk végét.
 9. Gérard Genette: *La rhétorique et l'espace du langage*. pp. 47–48; lásd még Roland Barthes: *L'ancienne rhétorique*, loc cit. p. 218.
 10. Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*, t. I. pp. 111–121; t. II. pp. 75–86.
 11. Például Pier Paolo Pasolini: *Le cinéma de poésie. Cahiers du Cinéma*, n. 171, Octobre 1965, pp. 55–64; Jean Mitry *Esthétique et psychologie du cinéma*, t II, főleg p. 381: az a gondolat, hogy a konnotáció a denotáció formájára redukálódik.
 12. Lásd különösen Sigmund Freud: *A tudattalan*, p. 118; *Az én és az ősvalami*, p. 187.
 13. Sigmund Freud: *Traumdeutung*, S. 240 f; *A tudattalan*, pp. 114(115. stb.
 14. Például *Écrits* (p. 511.): „Mi különbözteti meg ezt a két mechanizmust (=a sűrítést és az eltolást. – Ch. M.), melyek az álommunkában – **Traumarbeit** – kiváltságos szerepet játszanak, a beszédben betöltött *homológ* szerepüktől? – Semmi, hacsak az nem, hogy rákényszerítenek bizonyos feltételt a jelentő anyagra...” stb.
 15. Jacques Lacan: *Écrits*. p. 506.
 16. Nemes Nagy Ágnes fordítása.
 17. Jean-Francois Lyotard: *Discours, figure*. Klincksieck 1971. p. 256.
 18. Gérard Genette: *Figures* III. p. 32, 4. jegyzet.
 19. Így például „A botanikai monográfia” híres álmában (*Traumdeutung*, S. 237–239.) bármily számos és különféle is a társítás, elég világosan fejeződik ki két szó, a **monográfia** és a **botanika** szintjén (ezért is nevezte el Freud ezt az álmot így).
 20. Francia terminológia.
 21. Szovjet terminológia.
 22. Amerikai terminológia.
 23. Lásd pl. *Gátlás, tünet és szorongás*, pp. 42–45.
 24. Sigmund Freud: *Az elfojtás*, p. 63; *Gátlás, tünet és szorongás*, p. 38.
 25. Roland Barthes: *Éléments de sémiologie. Communications*, N. 4. 1964. „*Recherches sémiologiques*” c. különszám, p. 114.

Az erő és az értelem

Ami Freud munkásságának lacani értelmezésében első megközelítésben a leginkább meglepő, ami például Jean-Francois Lyotard reagálását *Discours, figure* című¹ könyvében megmagyarázza, az, hogy mintha eltüntetné azt az „árkot” vagy „gátat”, amely a tudattalant a tudattól, az elsődleges folyamatot a másodlagos folyamattól **elválasztja** (mintha végeredményben tagadná a cenzúrát). (...)

Lacan azt mondja nekünk, hogy a tudattalan ugyanúgy van strukturalva, mint a nyelv, s a sűrítést és az eltolást a (nyelvi) metaforához és metonímiához közelíti. Márpedig Freudnál a sűrítés és az eltolás első pillantásra, a lényegre tekintve, nem diszkurzív-jellegű, „illogikus” műveletek (= „az álommunka nem gondolkodik”)², amelyek a tudattalant és csakis arra jellemzők: ösztönjellegű **törekvések** (= lásd az *Es* fogalmát), amit létre akarnak hozni, az az „észlelés azonossága” (= hallucináció, álom), és egyáltalán nem a „gondolkodás azonossága”³ (= ésszerű reflexió, az éber állapot szokványos eljárásai): képtelenek bármiféle *discours*-ra (= az álom összes *discours*-jai valójában előanyagához tartoznak),⁴ csak **nyomás gyakorlására** képesek (tulajdonképpen ez jellemzi a tudattalant, s ez a készletes definíciója), tehát csak arra, hogy deformáljanak, módosítsanak, felismerhetetlenné tegyenek valamit. Ez az álom esetében az **Entstellung**, az a folyamat, amely nem más mint *torzítás*, amint Lyotard megjegyzi,⁵ rámutatva – helyesen –, hogy a német mindennapi nyelvben ez a szó értelme.

Ezek szerint a sűrítés és az eltolás, akár csak valamennyi elsődleges művelet, távolról sem tekinthető valamilyen szimbolikus fundamentumának, hanem éppenséggel az ellentétei mindennemű gondolkodásnak: a szó teljes értelmében anti-gondolati műveletek. S minthogy a nyelvet, ezzel ellentétben, a közfelfogás a tudatos-tudatelőttel gondolkodásra jellemző logikus képzettársítások legjellegzetesebb megnyilvánulásának tartja, sokak (köztük Freud) szemében mintegy definíció-szerű megnyilvánulása ezeknek. Freud úgy vélte, hogy a verbális képzetek „meg vannak szelídítve” a tudatos-tudatelőttel rend-

szerben (és hiányoznak a tudattalanból)⁶, vajon nem következik-e ebből, hogy ha a tudattalant nyelvi jellegűnek, sőt nyelvészetileg leírhatóknak tekintjük, nem kerülünk-e szembe a freudi rendszer egyik centrális és legkövetkezetesebb *dichotómiájával*, amely megkülönbözteti az elsődlegest a másodlagostól, a „kötöttet” a „kötetlentől”?

Abban az esetben, ha ezt az ellentétet olyan elvnek fogjuk föl, amelynek értelmében a mentális működésnek ez a két nagy típusa összeegyeztethetetlen, egymásba át nem hatolhat, kölcsönösen „víz-át-nem-eresztő” réteggként áll egymással szemben – vagyis ha, mint Lyotard mondja, a *Discours* rendje és az *Alakzat* rendje egymással szemben erőszakot gyakorolhat ugyan, **kiforgathatják** egymást, de sohasem kapcsolódnak össze –, akkor alapjaiban minősítjük lehetetlennek a pszichoanalízis és a szemiológia összeillesztését. Ezzel szemben Lacan álláspontja (amelyről tudjuk, mennyit köszönhet a nyelvészetnek és a strukturális antropológiának, nem különben e tudományok által a Freud-értelmezésre gyakorolt hatásnak) arra ösztönöz minket, hogy különböző, diszkurzív típusú eljárásokat kövessünk a tudattalan mozgásában, s megfordítva, fedezzük fel a tudattalan nyomait minden tudatos beszédben: „a pszichoanalitikus tapasztalat nem más, mint annak a megállapítása, hogy a tudattalan nem ereszti ki hatókörzetéből egyetlen cselekvésünket sem.”⁷ Ez a beállítottság végső soron arra vezet, hogy a freudi gondolatvilág teljes egészében „szemiologizálódik” (vagyis organikus szerkezete átrajzolódik), s ugyanakkor azt a követelményt támasztja a szemiológia számára, hogy saját kutatási területeit újra mérje fel ennek a programnak az árnyékában. Mindennek a középpontjában pedig hatalmas kérdés áll: végül is hogyan kell elképzelnünk az elsődleges folyamat és a másodlagos folyamat egymáshoz való viszonyát? Vagyis: hogyan értelmezzük a *cenzúrát*? Ha kizárólagosan csak „gát” volna (= nem-dialektikus felfogás), akkor a másodlagos és az elsődleges szétválnék, **distanciába** kerülne, s ugyanúgy elszakadna egymástól szemiológia és pszichoanalízis, vagy a *film szövege** és az abban zajló, „mélyen rejlő” alakzatképző mozgások.

* Itt a szöveg-fogalom tág (szemiotikai) értelmezésről van szó. (A szerk.)

Mert a film, mint aleset mindenestől belül van ezen a nehézség-komplexuson és választási problematikán. A film, még leginkább manifeszt szintjén is (*és ebben különbözik más művészettől*), kombinálja magában a diszkurzívát és a képet (vagy inkább a **képiséget**), a „szó-képzeteket” és a „dolog képzeteket”, a közvetlenül észlelhető anyagot és a viszonylatokat: eleve várható, hogy bonyolult, és alapvető jellegét érintő módon van behelyezve az elsődleges és a másodlagos „összeszövődésnek” elevenjében, s így nincs kizárva, hogy mindennemű szemiológia alapproblémáját, legalábbis egyik fontos problémáját veti fel számunkra. Ilyenformán itt jóval többről van szó, mint azokról, a már magunkban is rendkívül bonyolult összefüggésekről, amelyeket a *sűrítés* és *eltolás*, illetve a *metafora* és a *metonímia* fogalmával kapcsolatban kell tisztázni. Mindazonáltal, ezek az összefüggések elég rövid úton vezetnek el minket ehhez a hatalmas háttérhez, s így (most) ezen az ösvényen indulok el.

A bizonytalanság részben magának Freudnak a gondolkodás és írásmódjából ered. Szövegeiben ritkán kapjuk meg az általa alkotott legfontosabb fogalmak definícióit, s még ritkább a kizárólagos (ha szabad így mondani, végérvényes) definíciót. Freud nem igen szívelte az olyanfajta megfogalmazásokat, amelyek egyetlen, explicit és elkülönülő kijelentésben felsorolják a fogalom mérvadó vonásainak teljes listáját: vagyis az olyan megfogalmazást, melyet a nyelvészek (szemantikusok) „definíciós előfordulásnak” neveznek. Inkább a jelenségek érdekelték, mint elnevezéseik, és *doktrinális apparátusa* sok esetben lépésről lépésre, szakaszosan előrehaladva öltött formát (= *sűrítések* és *eltolások*), s nem annyira annak, az egy csapásra fogalmi jellegű rögzítése révén, amiben általában a szellemi „szabatoság” egyetlen lehetséges formáját látják. Egyébként helyenként fel is ismeri eljárásnak ezt a szabadságát, követeli is ennek jogát.⁸ Bizonyos fogalmai, amelyek többször is felbukkannak ugyanabban a könyvben, vagy egyik munkáról a másikra, soha nincsenek egzakt módon „tétélezve”, inkább úgy mozognak előre, vagy törnek maguknak utat, mint a folyó a talajban, kanyarogva, torlódva, elmélyülve, kommentárok kíséretében, amelyek egyik állomástól a mási-

kig hasonlítanak ugyan, de nem mindig azonosak, toldások, korrekciók, változatok révén keletkező módosulások választják őket el (s kötik is őket egyszersmind össze), vagy egyszerűen csak a hangsúly tolódik el valami másra, ami a centrumba kerül, s Freud olykor egyáltalán nem tekinti fontosnak, hogy a fogalmak egymást követő és csak részben egymásra fektethető alakjait visszahatólagosan egyeztesse. Egy „freudi fogalom” sok esetben (amint azt a *sűrités* és az *eltolás* tekintetében is látni fogjuk) nem annyira a szó szigorú értelmében vett fogalom, mint inkább felfejtés, tisztázás, irány, afféle „szektor”, melyet a szerző **megmutat** nekünk, nyomjelzés, egyszerre makacs és változékony, szemantikai gesztus: olyasmi, aminek inkább kontúrjai vannak, mint teljesen kidolgozott formája, amely legalább annyira nyit, mint amennyire zár. Így is mondhatnánk: melynek definíció-elemei vannak, nem pedig feltétlenül egyetlen definíciója.

Egyébként megérné a fáradságot, hogy elgondolkodjunk, hogyan is gondolkodott Freud. Ismereteim szerint példa nélkül áll (legalábbis ilyen mértékben), hogy sajátos módon kombinálja egyfelől az útvonal konokságát és rendszerűségét, másfelől annak szinte diametrális ellentétét, a formalizálás iránti igen gyakori közönyt. Sajátos írásmód ez, megszállott és fesztelen, aprólékos és szűkszavú, gondterhelt és terjengős.

E lebegő fogalmak között az egyik rendszeresen visszatérő pontosan az, amelyik a mi mostani problémánkat érinti. Freud művét, mint szöveget a maga egészében kettős nyelv hatja át, és az a *kromatikus* (nem *diatonikus*) *felhang*, amely két szókincs-tengely között keletkezik. Adva van egy – fizikalista, mechanikus „vak” – energetikai gondolatvilág, a maga sajátosan jellemző törekvéseivel, nyomásai-val, erőtartalékaival, eredőivel, az ellentétes erők harcára vonatkozó elképzelésekkel, a befektetett energiák, a kisülések gondolataival (lásd különösen a „dinamika” és az „ökonómia” fogalmait), és adva van ugyanezeknek a dolgoknak a megjelölésére a szimbolikus hámisítatlan gondolatvilágának valamennyi eleme (ezt veszi át Lacan): nemcsak nyelvészeti problémákra való számos, *explicit* utalással, hanem főleg az ilyen szavakkal (= *alakzatokkal*), mint „cenzúra”, „álom-

szöveg”, „desifrározás”, „fordítás”, „figurációs eljárás”, és még sok más. Ez a második szókincs olykor kifejezetten strukturális jelleget ölt, így az „apparátus”, a „rendszer” fogalmával, és még általánosabban azzal, ahogy Freud tételezi a „tipikus” követelményt (a *dinamika* és az *ökonómia* mellett a harmadik követelményt, amelyet a *metapszichológiának* ki kell elégítenie⁹).

Freud tehát nem egységesítette a maga terminológiai regiszterét, s emiatt meglehetősen nagy különbségek keletkeznek Freud és Lacan „szótára” között. A szerző *szókincse* az, ami a legláthatóbb, olyannyira, hogy bizonyos olvasók számára egyenesen elfed mindent, ahelyett hogy kifejezné. Lacan közli velünk, hogy a **nyelvészeti referencia** nyilvánvalóan kortörténeti okokból hiányzott Freud számára: „Genf 1910, Pétervár 1920”¹⁰ (vagyis, erős leegyszerűsítéssel, de Saussure és Jakobson). Amikor Freud ír, az egyetemes, vagy legalábbis uralkodó referencia nyelvezete a mechanicista fizikáé. Tudjuk, milyen tartós hatást gyakorolt Freudra Fechner, mégpedig nemcsak az 1895-ös *Programban*, hanem később is folyamatosan, valamennyi dinamikai elgondolásában (= a *készítés* egymást követő, különböző elméletei), vagy abban az egyszerre tétovázó és konok törekvésében, hogy az *affektus* minőségét a *töltés* és a *kisülés* mennyiségi jelenségeire redukálja¹¹.

Csak hogy Freudnál az energetikai viszonyok (és a tanulmány hátralevő részében ezt kell tisztázni) még akkor is, amikor a mechanikus materializmus terminusaiban fogalmazza meg őket (így még inkább akkor, amikor a szimbolikum regiszterében fejeződnek ki), az energetikai viszonyok egyszersmind *szignifikációs* útvonalaknak is megfelelnek, Freud kifejezésével „gondolati” nyomvonalnak. A szerző igen gyakran emlegeti az elsődleges vagy különféleképpen *szekundarizált kisülési útvonalakat*, és bennük ez az elnevezés az *affektív*, vagy *motoros betörés* gondolatát idézi fel (a „lökést”). Ám a *kisülés*, ez az igen egyetemes freudi fogalom, egyszersmind *noétikus nyomvonal* utat törő mozgása, az oly gyakran emlegetett „képzet láncolat”. (Kell-e egyébként külön említeni, hogy a gondolkodás, a szimbolizálás akta-e energiát igényel?) Freud mindvégig úgy vélte, hogy a gondol-

kodás, még a másodlagos is, tulajdonképpen nem egyéb, mint a vágy hallucinatorikus csillapításának másik – esetenként többé vagy kevésbé „kötött” – formája.¹² S megfordítva, az egyik pont, amelyre a legszívesebben tért mindig vissza, s amelyet legkorábban rögzített, az, hogy a „gondolati folyamat” (a mindennapi, éber gondolkodásé) különösen jellegzetes példa arra, hogy mit kell „kötött energián” értenie: hangsúlyozom az „energia” szót (= a gondolat nem más, mint energia), hogy érzékeltessem, hogy fedi egymást – mint Freud minden szövegében – az **erő** és a **jelentés** dimenziója: az egymásra rétegződés a szavak szintjén némileg bizonytalan, de a gesztus egészében tartós és megoldott. Freud nagy érdemét kell látnunk ebben: valamiféle materialista tételezést, amely egyszerre „vad” (talán inkább zabolátlan), mélységesen világos és józan, a drasztikus leegyszerűsítésekig menően. A *dinamika* és a *szimbolikum*, a *szöveg törekvése* és *értelme* távolról sem zárják ki egymást, hanem (lényegüket tekintve) azonosak ●

(Folytatjuk)

Jegyzetek

1. Jean-Francois Lyotard: *Discours, figure*. Paris, Klincksieck. 1971. Lásd különösen pp. 239–270: *Az álommunka nem gondolkodik* c. fejezetben. Ez külön is megjelent: *Le travail du rêve ne pense pas. Revue d'Esthétique*. 1968. XXI. 1. pp. 26–61.
2. Lásd az előző jegyzetet. Ez a formula, amelynek Lyotard oly nagy fontosságot tulajdonít Freud *Traumdeutung*-jában található (S. 413): „Az álommunka egyáltalán nem gondolkodik, számít, ítél, hanem arra szorítkozik, hogy átformáljon (umzuformen).”
3. Lásd különösen Sigmund Freud: *Traumdeutung*. S. 490.
4. Ezt a gondolatot fejt ki a *Traumdeutung* teljes VI. 6. fejezete, melynek címe: *Példák az ábrázolásokra. Számolás és beszéd az álomban. (Ábrázolás Freudnál: Darstellung, Metznél: figuration. (A ford.)*
5. Jean-Francois Lyotard: *Discours, figure*. pp. 241–243.
6. Lásd különösen Sigmund Freud: *A tudattalan*, pp. 118–119, *Az én és az ősválami*, pp. 187–189.
7. Jacques Lacan: *Écrits* p. 514.
8. Egyebek között: *Pour introduire le narcissisme*, pp. 84–85. (A pszichoanalízis nem spekulatív diszciplína, hanem megfigyelt tények értelmezésén alapul; fogalmi tehát nem az épület fundamentumát képezik, hanem inkább a „tetejét”: ezt módosítani lehet anélkül, hogy az épület összeomlánék;

az ilyenfajta kutatások végezhetőek olyan fogalmak segítségével, amelyek tisztán fogalmi kritériumok felől nézve, olykor „kődösek”, tűnékenynek, alig „megfogalmazhatónak” látszhatnak stb.)

9. Lásd pl. *A tudattalan*, pp. 77, 89.
10. Jacques Lacan: *Écrits* p. 799.
11. Lásd pl. *Túl az öröm-elven*, pp. 8, 80; *Az én és az ősvalami*, p. 109, vagy *A mazohizmus ökonómiai problémája*, 1924, p. 288. Nagyrészt ezzel a problémával foglalkozik André Green: *Le discours vivant (La conception psychoanalytique de l'affect)*. P.U.F. 1973.
12. Sigmund Freud: *Traumdeutung*. S. 490 („A gondolkodás csupán kerülőút” stb.), és S. 461. („A gondolkodás csupán a hallucinatorikus vágy pótléka”). Lásd még *Metapszichológiai kiegészítés az álomelmülethez*, pp. 139–140. *Az én és az ősvalami*, p. 188. Az emlékek felidézése, az elmélkedés stb. maguk is *regrediens* folyamaton nyugszanak, s az álomtól abban különböznek, hogy nem torkollnak hallucinációba. – 1895-ös Entwurf: a gondolat mint „energiaeltoláshoz” kötött forma. „*A tudattalan*”, p. 119, és *Traumdeutung* S. 442.; a gondolkodásnak, a viszonybaállításnak a tevékenysége magában véve tudattalan stb.

Fordította:

Józsa Péter

A múlt öröksége avagy a filmművészet történetének új határai*

I. Az elődök

Az 1964-es Velencei Biennálén szimpóziumot rendeztek Georges Sadoul *A film története* című munkájáról. A szerző könyvének bemutatásakor hangsúlyozta, hogy az úttörő munkának mindig vannak elkerülhetetlen béklyói és hiányosságai, de olyan erényei is, amelyek kiindulási pontnak tekinthetők minden jövőbeli filmtörténetíráshoz. Derűvel és optimizmussal beszélt a közeljövőről, amikor is a filmtörténeteszek tudatában lesznek a kutatatandó terület komplexitásának, az újradefiniálás szükségszerűségének, és annak is, hogy az eddigi megközelítésektől radikálisan különböző lehetőségekkel, kutatási eszközökkel és módszerekkel kell élniük. „Mi még kézműves módszerekkel dolgoztunk, mi voltunk a filmtörténetírás Méliès-ei. Óriási bátorsággal, szinte vakmerően, mi írtunk meg elsőként azokat a munkákat (és itt most csak a sajátjaimra gondolok), amelyeket én ideiglenes megközelítéseknek tekintek. Könyveimet illetően, természetesen szükségesnek tartom, hogy lehántsák róla a tipográfiai burkot, az időrendi és fordításbeli tévedéseket, de azt is, hogy munkáimból azt rombolják le, ami azért volt ott, hogy a helyére valami új épüljön. Ugyanis többségünk számára világos, hogy a jövő nemzedékének feladata a rombolás és az újjáépítés lesz.”¹ Sadoult, úgy is mint alapító atyát, a kortárs és a mindenkori filmtörténetírás örök útmutatójának kell tekintenünk. Hiszen javaslatai alapján a filmtörténetírásnak olyan koncepciót kell követnie, amely sohasem a megérkezést, hanem állandóan a haladási útvonalat kutatja, folyamatosan felülvizsgálva a fogalmakat, a táguló és változó kutatási területeket. Tiszteletet keltő és rendkívül hasznos az a nemes és

* *Héritage du passé et nouvelles frontières de l'histoire du cinéma Cinémathèque*, mai 1992, 17-27

elegáns tudatosság, ahogy Sadoul vállalja adatainak és hipotéziseinek javíthatóságát, és szilárd hite mellett a kételyeit, bizonytalanságait is. Ugyanis ezzel olyan konkrét irányelveket, információkat szolgáltat, amelyek túllépnek monumentális filmtörténeti munkája egy-egy oldalának, fejezetének specifikus adatain, túlmutatnak a mű általános tartalmán. Sadoulnak megvan az a képessége, hogy amikor a tényeket faggatja, felfedezi a bennük rejlő kérdéseket, ez aztán szinte mindig arra sarkallja, hogy összegyűjtse az információkat és kimondja a bizonyosságokat. Sohasem keveredik kimerítő felsorolásokba, filmtörténetírás modellje legkevesbé sem hasonlít telefonkönyvhöz. Amikor munkamódszerét kiindulópontnak tekintjük, figyelembe kell vennünk alapvető eszköztárának és forrásainak szerénységét, a megközelítési nehézségeket, egyúttal minőségi és mennyiségi értelemben egyaránt lemérhetjük a mintegy 30 év alatt bejárt utat. Mint kortársai többségében, akik vetítőterekben születtek és nevelkedtek, akik gyermekkoruk óta elképesztő mennyiségű filmmel táplálkoztak, Sadoulban is együtt élt a filmkritikus és a filmtörténész, tudatában volt úttörő és misszionárius szerepének. Első volt, aki a fesztiválokon, filmklub előadásokon nemes és fedhetetlen lovagként eredt a Grál nyomába, hogy a vetítővászon elének táruló határtalan térben újra és újra felfedezhesse a csak a kiválasztottak által megpillantható, csodatevő kelyhet. Az összes lehetséges ideológiai, stilisztikai, erkölcsi és tematikai harceszközt bevetette, minden ürügyet felhasznált, hogy segítségére siessen bizonyos műveknek, mások ellenében. A filmtörténész, akit apostoli megszállottság és kalandvágyó szellem egyaránt űzött, akinek mohósága a kritikuséval ért fel, mindig nyitott volt mások érveinek elfogadására, és arra is, hogy a saját világtól idegen realitásokat képviseljen. Sadoul, mint történész, „nem létező művekkel” tárta föl a múltat, a néhány fennmaradt, megbízható filmen kívül korabeli sajtó dokumentációra, és egyéb írásos, vagy szóbeli emlékekre támaszkodhatott, ám olyan alkotó módon tudott felhasználni minden forrást, hogy a filmről és forgatásának körülményeiről valós képet nyújtott. Az idő tájt, amikor Sadoul szóvá tett néhány pontatlanságot a *Mattia*

Pascal két élete (*Feu de Matthias Pascal*, francia, 1925, r: Marcel L'Herbier) című film cselekményének rekonstrukciójával kapcsolatban, jegyezte meg Leonardo Sciascia a következőt: „A filmtörténeti kutatások során olyan nehézségekkel találjuk szemben magunkat, amilyenekkel az irodalom, vagy más művészeti ág történésze nem találkozik. A filmtörténész rendkívül kevés garanciával rendelkezik az emlékezet hiányosságaival szemben. A filmtörténetírás sajátos módon ki van szolgáltatva az emlékezetnek, hiszen a filmtörténetíró nem történelemkutatást, hanem mítoszvizsgálatot végez.”² Mínt ha ezek az érvek választ adnának azokra a kérdésekre is, amelyeket Guido Aristarco, a kritikus és elméleti szakember tett fel az 1964-es velencei kollokviumon: „Meg lehet-e írni a filmművészet általános történetét? Megvannak-e hozzá a szükséges feltételek?” A válasz nemleges volt, és az is maradt hosszú éveken át, mivel úgy nézett ki, hogy az alapvető filmtörténeti értékek véglegesen elvesztek, más filmekből pedig csak töredékek maradtak fenn: „Túl gyakran kell visszaemlékezésekre hagyatkoznunk, másodkézből való adatokra.”³

Sadounnál közelebb állt a korszak filmtörténészeihez Jean Mitry. Ő ugyanúgy a visszaemlékezésekre támaszkodott elsősorban, és művei a tapasztalatok sokféleségét és a többoldalú szakértelmet testesítették meg. Mitry saját megszerzett tudásának és filmes tapasztalatainak rendszerező munkáját végezte el, munkássága egy út végét jelzi, ahonnan már nincs tovább, az alkotó munkásság beleolvad gyűjtemények és a filmtárak iránti szenvedélybe. A szövegek elmélyült tanulmányozása, illetve a filmek aprólékos vizsgálata szolgáltak számára alapul a hatalmas filmográfiai munkához, a kétkötetes elméleti mű *A film esztétikája és pszichológiája* megírásához. Mitry álma „univerzális filmtörténet” megírása volt, olyan rendkívül dinamikus műre gondolt, amelyben mikro- és makro-filmtörténeti leírások váltakoznának meghatározott ritmusban, és a szerzők, filmek és korszakok történeti bemutatása mellett helyett kapna a néző mentalitásában lezajló lélektani változások feltárása is.

E két kutató közös érdeme, hogy munkásságukkal törvényesítették, elismertté tették a film tárgykörében végzett kutatómunkát. Meg-

próbálták felszínre hozni a film identitását és specifikumát anélkül, hogy elveszítették volna kapcsolatát a XX. század általános történelmével, s ami a legfontosabb, hogy a filmtörténetírás értelmezésében mindketten azon az állásponton voltak, hogy az nem tudományos babérokra áhító tudományág, hanem feszültségekkel teli gyakorlatér, amely nyitott minden külső hatás befogadására.

Nagy öröm számomra, de egyszersmind kötelesség is, hogy egyszerre tisztelegyek Sadoul és Mitry előtt. Ugyanakkor szeretném bevonni ebbe a kis mikro-konstellációba a filmtörténet olyan mestereit is, mint Henri Langlois és Jay Leda, (akkor is, ha nyilvánvalóan egymástól eltérő álláspontot képviselnek mind módszereikben, mind pedig filmmegközelítési módjaikban) éppen mert bizonyos műveiket ha továbbgondolunk, azok szilárd talapzatot képeznek és kötelező haladási irányt jelölnek ki az immár ötvenéves filmtörténetírás számára. Tulajdonképpen az ő munkásságuk alkotja a filmtörténetírás epikus korszakát, és határozza meg a filmtörténetírás lényegi részének kialakulását, vagyis ezeknek a magányos farkasoknak köszönhetően váltak a filmtörténeti munkák a kollektív emlékezet lerakataivá. Az új generációk filmtörténészei számára egy régi film – tekintettel arra, hogy a film egyszeri, egyéni élettémény – a forma, a látásmód, és a rítusok katasztrófális átalakulásai miatt, nem jelentheti már soha ugyanazt, mint régen. Ám, hála a filmarchívumok új politikájának, valamint a gyűjtőknek, a videokazetta és CD lemez piacnak és a televízió műsoroknak, a régi film újra napvilágot láthat és áramolhat, mint közös kincsünk. Azt is mondhatnánk, hogy beléptünk immár abba a korszakba, amelyben a filmemlékezetet technikailag reprodukálni lehet, a szétforgácsolódott töredékek a lehető legelképezetőbb formában ismét egészzé állnak össze, a rég eltűnt világ ismét megelevenedni látszik, napról napra könnyebb megismerni és elérni, napról napra több „vizibilitással” rendelkezünk. A különböző, összetartó erőknél, körülményeknek köszönhetően, amelyek azonos célokat tűztek ki, újabb és újabb vetítési lehetőségek, újabb és újabb rekonstruálási módok születnek.

2. Források

Az elmúlt tizenöt évben, éppen a történelmi kutatások területén, a fizikusok által „fázisváltásnak” nevezett jelenségnek lehettünk tanúi, nevezetesen: történelmi szemléletünk megváltozását, ismereteink kitágulását egyfajta erőkonvergencia segítette elő, ehhez hozzájárult, hogy az analitikus vizsgálódások és az összehasonlító tudományok terén a lehetőségek elképzelhetetlen mértékben megszorodtak és látóterünk léptéke is módosult. Új horizontok nyíltak, tanulmányok íródtak a nagy filmgyártó cégekről, a közönségről, helyi történelmi felmérések a film szerepéről a falvakban, kisvárosokban, valamint a kollektív viselkedésformák átalakulásáról, összehasonlító tanulmányok a filmtörténetírás kezdeti lépései óta kialakult nézőpontok változásáról.

A 80-as évek elejétől számos nemzeti (finn, olasz, francia, amerikai) filmművészet szisztematikus számbavételének vagyunk tanúi. A hagyományos bemutatás ugyanis nem értékelte kellőképpen az egyes országok filmművészetének komplexitását, hiányos ismeretek tárházává váltak, újabb és újabb újraértékelést tettek szükségyszerűvé. Ha felmérjük a film korai alkotásaira fordított figyelmet, kopernikuszi forradalomról beszélhetünk. Forradalomról, ugyanis az ember képessé vált tanulmányokat készíteni olyan jelenségekről amelyek eddig kívül estek a filmtörténelmi emlékezeten, képes új referenciákat felfedezni, illetve újakat kitalálni, miközben szóbeli, indirekt, vagy írásos forrásokra támaszkodva rekonstruálja a XX. századi *homo cinematographicus* élettrajzát.

Forradalom már maga az a tény is, hogy szándékosan új, ismeretlen földrészeket akarunk felfedezni, hogy be merjük mocskolni a kezünket a ténygyűjtés leghitványabb praktikáival, hogy a kutatók, az archivátorok és a filmgyűjtők munkájában egyre inkább megmutatkozik az együttműködés. Egy ideje érezhetően terjed az a nézet, hogy úgy az elméleti munkának, mint a történelmi munkának szüksége van a rendelkezésre álló adatok maximumára. Az emlékművek és az *Acta Auctorum Sanctorum*, a szentek cselekedeteinek ájult ünneplése helyett,

– amely rítus több generáción keresztül végigkísérte a történelmi és kritikai magatartást – növekvő figyelem fordul a dokumentumok és azok morfológikus megjelenési formái iránt. Azt a diszkrimináció alapuló munkát, amely a műveket esztétikai, ideológiai alapon szelektálta, felváltotta egy szerényebb és hasznosabb helyreállító munka, rendszerző csoportosítással és közös irányítással. Mint valami *neobollandistáknak*, szentek életének okiratait gyűjtő tudós atyáknak, sikerült a világ minden táján dolgozó kutatóknak egységesíteni a munkálatokat és egységesen törekedni a végleges és elkerülhetetlen filológiai, történelmi legitimitás elérésére. A filmográfiai kutatást sokáig testidegen anyagnak, alsóbbrendű tevékenységnek, vagy a dühödt, mániákus gyűjtőszendély kóros megnyilvánulásának tekintették. Mára azonban egyfajta plankton lett és a történelmi, vagy elméleti előkészítő munka *sine qua non*-ja. A közelmúltbeli filmográfiák gazdagságának, intelligenciájának, kreativitásának köszönhetően számos, eddig ismeretlen terület vált a varázslatok földjévé. (Gondolok itt például az Amerikai Filmintézet kiadványaira, a francia Raymond Chirat, az olasz Aldo Bernardini és Vittorio Martinelli filmográfiájára, de különösképpen a finn *Suomen Kansallis Filmografia*-ra, amely a hazai és a nemzetközi filmkutatás legjobb eredményeit reprezentálja.) És ahogy a varázslatok földjén az elvárható, ezeknek a filmográfiáknak sikerül egyszerre több „történetet elmesélniük” például a nagyvárosok közönségéről, vetítési és néző számokról, a tévé átvételekről és a civil szféra egyéb titkairól, miközben filmcímek ezreit tartják film-történelmi emlékezetükben.

Ha le akarjuk mérni a megtett utat elég Maria Adriana Prolo, a torinói filmmúzeum alapítója által gyűjtött adatokat – amelyek az 1904-től 1914-ig terjedő *Elenco delle pellicole italiane*-ben találhatóak (1951-ben adták ki) – összevetni az Aldo Bernardini által szerkesztett *Archivio informatico del cinema italiano* (1991) első kötetével. Munkájáról szólva, Maria Adriana Prolo azt mondja, hogy katalógusa, amelyet nevezhettek volna *Corpus filmorum italicorum*-nak, éppen olyan elkésztő, mint azoknak az értékes ősnymotványoknak, illetve rajzoknak a katalógusa, amelyek tönkrementek, vagy elvesz-

tek. Kutatócsoportok szigorú, szenvedélyes és kitartó munkájának köszönhetően, valamint azon erőfeszítéseknek, hogy egy eltűnt területet rekonstruáljanak, azt mondhatjuk, hogy ami a némafilm korszakot illeti, sikerült a magára hagyott, krónikusan reménytelen periódust átalakítani kollektív kalanddá és a közjó érdekében végzett csodálatos szolgálattá. Nyilvánvaló, hogy a filmográfiai és mikrotörténeti helyreállítási munka elkerülhetetlen és nagyobb lélegzetű kutatásokat ösztönöz metodológiai és tematikai síkon. Egyre szorosabb együttműködésre van szükség azok között, akik elméleti elfoglaltság nélkül foglalkoznak adatgyűjtéssel, és azok között, akik megkísérelnek olyan közös értelmezési kategóriákat felállítani, amelyekbe a különböző elemek beilleszkednek. De túl a hasonlatokon, mindez több, mint „forradalom”, vagy „szolgálat”. Olyan filológiai magatartásig kell eljutnunk, amely eddig nem létezett, vagy ha volt is, a hivatalos kritika úgy kezelte, mint valami undorító betegséget. Hasonló jelenség tapasztalható a forráskutató munkákban, valamint a filmszövegek restaurálásában és analizálásában is, ahol a technikai szakemberek és a kutatók hangja egymást erősítve keveredik, haladást jelezve, nem fékező, vagy széthúzó erőt. Migrációs forradalom zajlik az elméleti szakemberek között, akik ugyanazokra a „közös helyszínekre” térnek vissza újra és újra, amelyek meghatározó helyeivé váltak a filmkutatással foglalkozó szakembereknek. A hajdani totális kommunikáció képtelenségét, a nyelvi és gondolati bábelizációt felváltotta a beérés folyamata, amelyben mindenki tudatában van annak, hogy grandiózus és hosszú távú tudományos terv részese. A forradalom megnyilvánul a filmtörténészek és a filmográfusok hozzáállásában is, akik egyrészt a különböző országokon belül tömörülnek végre, és többé nem magányos megszállottakként kutatgatnak, másrészt nem gondolják már azt, hogy egyetlen, történelmi feladatuk a katalógusok, leírások készítése, hanem felkutatják, megmentik, restaurálják, megőrzik végre a filmet magát. Elkezdődött tehát a visszaszámlálás, ugyanúgy, mint az állatfajok esetében, minden nap, óra, perc számít, hiszen bármelyik néma, vagy hangos film eltűnhet, ha ez idáig szerencsésen megúszta is a külső kataszt-

rófát, vagy az önpusztulást. A valószínűség számításokat és a tudományos előrejelzéseket megcáfolva, a filmszalagok szerencsére olyan erős túlélési szándékot és élni akarást mutatnak, ami úgy látszik, képes megfékezni a nitrát alapanyag természetes önpusztító erejét és váratlan sikerekkel kecs egetető mentési akciókat ígér, ráadásul hosszabb távra, mint vártuk. Az utóbbi években gyakran eszembe jut Roberto Longhi 1950-ben kelt programalkotó cikke⁴, amelyben kifejtette, hogy azok, akik a művészi értékek fizikai túléléséről gondoskodnak egyben értékes kritikusi cselekedetet hajtanak végre. Hosszú ideig úgy nézett ki, hogy ha egy kecskepásztor jajgatva, panaszkodva elkialtotta magát, hogy Pallas Athéné templomának díszítőelemei pusztulnak, akkor ez elég is volt ahhoz, hogy az igényes művészetet kritikussá kiáltsák ki. Sokszor elgondolkodom azon, hogy a jó filmtörténészek ma már nem elég megismernie a lehetséges adatok maximumát, hanem a rendelkezésére álló összes eszközzel segítenie kell az eltűnőben lévő filmalkotások életben tartását, vagy feltámasztását. Ez lenne a tulajdonképpeni érdeme annak a filológiai-technikai-történelmi munkának, annak a lelkes és szenvedélyes kalandnak, amelyben a legkülönbözőbb emberek vesznek részt (sokan közülük nem tartoznak semmiféle intézményhez, évtizedek óta dolgoznak teljes elzártágban), hogy eltűnőben lévő, vagy eltűntnek hitt filmek ezreit mentse meg és adják vissza eredeti ragyogásában. Az aprólékos restaurálási munka, amely az új, felelősségteljes filológiai kutatáson alapul, valamint a filmtárak magatartásbeli változása, és a pozitivista szellem újjászületése – amelyet hosszú ideig mellőztek a történelmi kutatások egyéb területein is, mint a provinciális maradásá megtestesítőjét – tette lehetővé, hogy a legkorábbi idők filmjei évről évre ismertebbé váljanak, mind pontosabb, jobb állapotukban kerüljenek felszínre és számuk egyre nő. Ebben az értelemben nagyon sokat köszönhetünk azoknak az embereknek, akik a legkülönbözőbb forrással járultak hozzá a filmmentéshez: eredeti, vázlatos, vagy tervezett forgatókönyvek filmszövegek, inzertek, mindenfajta publikált anyag, magánlevelezések, állami és egyházi cenzúraszövegek, fotók felkutatásával. Ennek a termékeny és gazdag gyűjtő munká-

nak köszönhetően a némafilm mozaik hiányzó darabkáit rakhatjuk helyére. 10-15 évvel ezelőttig az volt a film mentési és restaurálási gyakorlat, hogy az archívumok felújították, vagyis lemásolták azt az egyetlen egy, sokszor nem is legálisan őrzött kópiát, amivel rendelkeztek. Ezek a munkálatok nem jártak sok haszonnal, és fel sem merült, hogy a megmentendő filmet egybe vessék az eredetivel, az archetípussal, s így tulajdonképpen ezeknek a munkáknak, azon a zárt területen kívül, ahol végbementek, nem lett semmi következményük és hatásuk. Ma már minden ilyen cselekedet, „publikus”, minden műveletnek azonnali helyi és nemzetközi visszhangja van, ma már mindenkinek tudomásul kell vennie, hogy tudásának és szakértelemének egyetlen közös célt kell szolgálnia. Néhány év alatt az, ami addig meghatározatlan és esetleges választások sorozata volt, mára – mondjuk úgy, hogy győztes algoritmus létrejöttének köszönhetően – meghatározott és visszafordíthatatlan választássá vált. Kutatók ezrei, gyűjtők százai, archívumvezetők tucatjai dolgoztak szét-szórva, egymással semmi kapcsolatot sem tartva, mára közös tervvel és kutatási területtel rendelkeznek, különleges értékmentő szerepet töltenek be, s szakértelmük is felértékelődik ebben az együttműködésben. Munkájukhoz topológiai teret biztosítanak a némafilmeknek szentelt filmfesztiválok (Párizstól Bolognáig, Lausanne-tól Milánóig). Ezek a fesztiválok felgyorsítják az együttműködési folyamatokat a különböző nyelveket beszélő és látszólag távoli kultúrákhoz tartozó, látszólag kommunikációképtelen szakemberek között. Az a lehetőség, hogy az elért technikai szintet közkinccsé lehet tenni, hogy a kutató összevetheti munkáját másokéval olyan helyszíneken, amelyek egyre inkább nemzetközi zárandokhelyekké válnak, mint Pordenonéban a *Némafilm Napok*, vagy Párizsban a nagyszabású *Cinémémoire* program, Bolognában a *Megtalált Filmek Fesztiválja* együtt jár azzal, hogy a filmtárak legféltettebb kincsei, legtitkosabb eszkerei láthatóvá, elérhetővé, felhasználhatóvá válnak és nem csak a szakemberek szűk körének. Számptalan zenei kísérettel vetített némafilm kap óriási tapsot a közönségtől, bizonyítva, hogy letűnt idők filmművészetét újjá lehet éleszteni. Ha konkrét példákat keresünk

az elvégzett munka eredményeiről, elég ha csak az olasz némafilm esetét említjük: a hatvanas években a némafilmgyártás 5%-a volt restaurálva, ma már 20%-a vetíthető le. Kutatók, történészek, filológusok, szemiológusok, episztemológusok, filmográfusok, szerzők, filmrendezők (gondoljunk csak arra a rendkívüli tevékenységre, amit Martin Scorsese végzett el e téren) lassanként egyre több és hatékonyabb együttműködési formát találnak. Azok a restaurálásért felelős vezetők, akik eddig egyénileg, szeszélyüknek, kedvüknek, ízlésüknek, személyes mániájuknak megfelelően döntöttek a helyreállításáról, illetve megsemmisítéséről, ma már közösen megtervezett keretek között kötelesek működni. „Szerintem semmi sem értéktelen, azt szeretném, ha mindent megmentenénk” – mondta Scorsese egy interjúban, tudatosan fölállalva a mentés és a helyreállítás által felvetett problémákat. Scorsese kijelentése banális etikai-metodológiai elvet mond ki, ami mindent megváltoztat a közelmúlthoz képest, amikor is az eszközök hiánya szabta meg a mentési munkálatok logikáját, az volt az igény, hogy a lehető legkevesebb film legyen megőrizve, csakis azok, amelyeket remekműveknek nyilvánítottak. De hát egészen a közelmúltig mit sem tudtak egymás munkájáról a restaurátorok, csak ma értünk el oda, hogy minden kezdeményezés feltételezi a világ különböző archívumainak, filmtörténeti, vagy elméleti kutatóinak konstruktív figyelmét. Igen valószínű, hogy azoknak a közelmúltbeli kezdeményezéseknek köszönhetőn, amelyek elérték, hogy a film nemzeti kincsé, a kulturális örökség részévé váljon, kezdtek el végre program szintjére emelni a nagyobb lélegzetű, szisztematikus és kevésbé diszkriminatív megmentési terveket. Ebből a szempontból Jack Lang „nitrát programja” – amelynek nyilvánvalóan nagy lökést adott a film százéves évfordulója – modellként és hivatkozási alapként szolgálhat mindazon országnak, amely tervbe vette, hogy megmenti és restaurálja filmes nemzeti örökségét. Az új archivatori és filmtörténetírói határok lehetővé teszik a sztereoszkópikus látásmód elsajátítását és megkönnyítik a különböző metodológiájú és ellentétes irányultságú témák közötti találkozásokat. Azt is mondhatnánk, hogy a rendelkezésünkre bocsátott

új eszközök lehetővé teszik az ismeretek szocializációját és minden új térhódítás, vagy felfedezés szinte egyidejű elterjedését. Mindez a múltban elképzelhetetlen volt.

Az elméleti ismeretek közvagyonná tétele nélkülözhetetlenné válik, hogy utolérjük a szüntelenül táguló határokat. Teoretikusok és adatgyűjtők, episztemológusok és filmográfusok működnek immár a filmtörténet összefüggő területein és azoknak a „tudományos fajoknak” a variánsainak látszanak, amelyeket évszázadokkal ezelőtt Sir Francis Bacon pókokként és hangyákként azonosított. A teoretikusok, lévén, hogy nem igen voltak kíváncsiak a filmművészet egészének komplex természetére, néhány évtized alatt, akár a pókok, érveik és okfejtéseik rendkívül finom szövetét szőtték meg, miközben a tárgyról való ismeretüket igen szerény mértékben fejlesztették tovább. Ez idő alatt pedig egész hangyasereg gyűjtötte folyamatosan a tényeket és információhegyeket halmozott fel, nem igen változtatva és tanulmányozva a roppant anyagot. Minden valószínűség szerint, korai még a két fajta közötti házasságról álmodozni, de az bizonyos, hogy a közös élet feltételei már megteremtődtek. Addig is, amíg a méh fajtára várunk, amely majd átveszi az egyik fajtától a mobilitást és a kifinomultságot, a másiktól pedig a gyűjtögető, felhalmozó képességet, addig is ki kell használnunk az aktuális helyzet nyújtotta újdonságokat, azt, hogy különböző nyelvet beszélő emberek mind többen találkoznak és beszélgetnek egymással. És nincs már az az idő olyan nagyon messze, amikor a világ korai filmalkotásai, mint tökéletesen felújított kópiák video változatai állnak majd a nézők rendelkezésére. Az, hogy a FIAF a legutóbbi szimpóziумai során megnyílt a megfigyelők és a külső résztvevők előtt, az, hogy rendezvények idézték fel minden korszak legjelentősebb operatőreinek emlékét, mind hozzájárult ahhoz, hogy a letűnt idők filmjei régi és új rajongókat szerezzenek maguknak. A hangosfilm megjelenését követő mintegy negyven évben a némafilm egyfajta eltűnt kontinenshez volt hasonlatos, avagy a filmtörténet rejtett arcához. Mára a távolság csökkent, sőt Méliès és a Lumière fivérek alkotásai bizonyos fokig közelebb állnak a történészek, teoretikusok és kriti-

kusok új nemzedékéhez, mint az 50-es, 60-as évek filmjei. Ez ugyan pozitív jelenség, de nem homályosíthatja el a probléma globális megítélését: éppen most, amikor meghatározzuk a némafilmmel kapcsolatos gondokat, helytelen lenne megfelelni arról, hogy még a legutóbbi években készült filmek is visszafordíthatatlanul tönkremehetnek és tulajdonképpen ugyanazon veszélynek vannak kitéve, mint az ötven éve, vagy még régebben rendezett filmek.

3. Tervek

Ebben az új fázisban, amikor a teoretikusok és szemiólogusok számára a filmművészet történetének megismerési és rekonverziós folyamata felgyorsult, elsődleges dolgunk nem az, hogy behatároljuk a kutandó területet, hanem az, hogy felmérjük azt a számos erőt, ami részt vesz ebben az egyre erősödő interaktivitásban. A film még mindig adott tárgy, amely tökéletesen beilleszkedik a mindenki számára érvényes filmtörténet konstrukciójának ismert és szervezett koordináta rendszerébe. Legsajátosabb jellemzői – még ugyan nem elemezték ki kielégítően – a *denzitás** és a *labilitás*, a *koncentráció* és *diszperzió***, a *rekurzió**** és az *unicitás*****, fényének *irradiációs***** terjedelme* és *ereje*, a *duktilitás****** és *plaszticitás*, a *kohézió* és a *fragmentáció*, képessége a gyors energia áradásra, és a visszatérő elemek hosszú távú megőrzésére. A film olyan, mint egy nagy mitológikus hővezető központ, amely a XX. századi ember képzeletvilágának földrajzát és történelmét gyarapítja. A film története, akármennyire is néhány egyszerű és leegyszerűsített elemre redukálódott, valójában folyamatosan táguló galaxis, amely egyre agyafűrtabb precíziós műszerekkel vár felfedezésre, hol úgy viselkedik, mint összefüggő rendszerek grafikus ábrája (*gráf*), hol úgy mint egy policentrikus és *poliédrikus*⁺ struktúra, amelyben minden egyes elem képes arra, hogy új, sokoldalú struktúrákat teremtsen, hozzon létre, amelynek teljes hatóerejét sohasem leszünk képesek felbecsülni. Egy átlagos eszközzel rendelkező filmtörténésznek, ahhoz, hogy megfeleljen az új kihívásoknak és lehetősége legyen új könyvvel előállnia, nagy módszertani rugal-

massággal kell rendelkeznie, képesnek kell lennie számtalan eszköztípust a mindig változó helyzetekhez igazítani, tudnia kell összehasonlító elemzést végeznie különböző kontextusba ágyazódott, homogén értékek között, és közös pontokat találni heterogén értékek között. A filmnek nincs többé egyetlen, teleologikusan irányított, egy történész által megírt története. A filmtörténet nincs többé felruházva monolitikus igazságokkal, amelyekre csak néhány szerző kíváncsi. Nincs többé néhány kiválasztott remekmű. Hanem száz és ezer filmtörténet létezik, amelyek összekapcsolódnak, anélkül azonban, hogy elérnék az ezeregy film, ezeregy útvonal, ezeregy történet abszolút és lineáris koherenciáját. Braudel kijelentése, miszerint „napjaink történelme többdimenziósnak fogható fel”, pontosan vonatkoztatható a film történetéről írt mai tanulmányokra. A jelenlegi, szerencsés helyzetben, amikor a kutatás szempontjából előnyös tényezők egyesülnek mintegy a termelési és fogyasztási válságot ellensúlyozandó, mindenki számára van hely, de senki sem diktálhat kötelező érvényű modellt és nem irányíthatja a munkálatokat saját történelemfelfogása szerint. Persze jogos a kérdés, hogy hogyan tájékozódjunk manapság, amikor az eszközök, a megközelítés útjai, a felépítés, az összeállítás, a vonzódások és választások megsokszorozódtak. Valójában igen egyszerű módja van annak, hogy a történeti kutatás eredetiségét és létjogosultságát igazoljuk: használati értéke a mindennapi gyakorlatban és az a mérték, ahogy a nemzetközi tudományos közösség a valóságban hasznosítja.

Ugyanakkor most, hogy a diszciplináris határvonalak felszakadozni látszanak és a felségvizek terjeszkedőben vannak, jó lenne kijelölni néhány fontos pontot és lehetséges útmutatót a jövőbeli munkák számára. A tudományág határainak tágulása miatt függesszük tekintetünket a múlt távolába, az 1895. december 28-át megelőző időkre.

1. A Lumière fivérek találmánya új korszakot nyit a látvány és a vizuális nyelv történetében, bizonyos módon beleilleszkedvén a darwini fejlődéstörténetbe, amely valószínűleg a reneszánszban kezdődött, s amelynek morfológiája, tipológiája és dinamikája még feltáratlan. A film nyelvi és kifejezésbeli sajátosságának és autonó-

miájának tanulmányozása ma talán kevésbé produktív, mint a mozi előtti jelenségek tudománytörténeti és látványtörténeti sztereoszkópikus vizsgálata.

2. A film története teljes joggal lép be a látványosság általános történetbe. A látványosság (*vision*) úgy jelenik meg, mint hatalmas fekete lyuk, mint a „terra incognita” Ptolemaiosz *Kozmográfiájában*, és azok a paraméterek, amelyek meghatározzák, erejüket egyszerre mérítik a tudományból és a fehér mágiából, a színházi előadásokból, a képzőművészetből és a képeskönyvekből. Jól ismerjük az optikai készülékek fejlődését, Leonardo da Vinci *camera obscurájától* egészen a Lumière *kinematográfjig*, de még soha nem kutatták a néző történetét, a mentális és affektív mechanizmusokban bekövetkezett biológiai változásokat, vagy azokat a kapcsolatokat, amelyek emberek milliói között szövődtek, akik ugyanazt a nyelvezetet tanulták és ugyanolyan érzelmeket nyilvánítottak, annak köszönhetően, hogy ugyanazok a képek terjedtek európai és világszinten.

3. Ahhoz, hogy megragadjuk és izoláljuk a *homo cinematographicus* DNS molekuláit, tanulmányoznunk kell a XVIII. századtól kezdve a fantáziálót, az *Ikonauta*, a „képutazó” ember születését, és megfelelőést kell találnunk a modern ember képzeletének változásai, a közös, a politikai és földrajzi határokat ledönteni képes nyelvezet elterjedése, valamint a képek valóságos európai közöspiaci, malthusiánus túlszaporodása között. Még ha nehéz is megragadni az *Ikonauta* születésének pontos dátumát, a XVIII. századi ikonográfiának köszönhetően értékelhetjük európai fejlődését és nyomon követhetjük a kicsi, képre éhes és képre szomjas, képzabáló, képimádó, képfüggő Gargantua születésének és növekedésének rítusait. A képcsempezsek, ezek a nomád emberek, alig hagytak a múltjukból nyomot, de kis türelemmel el lehetne kezdeni rekonstruálni a kép sokszínű útját. Mind a tér-időt, mind a kép körútját tekintve összeállíthatnánk a képárusok és a *laterna magica* mutatványosok útvonalának hálózatát, meghatározhatnánk azt a vizuális glosszáriumot, amelyet a képek terjesztése hozott létre, megfigyelhetnénk a különböző kon-

tinenseken a *laterna magicák* hatását, melyek a pünkösdi vasárnapok fényáradatát varázsolták elő a maguk módján.

4. A film találkozási és áthelyeződési pont az irodalom és a színház mindenféle régi és kortárs világi között. Megjelenésének másnapján a vászon egyfajta alkimista üstté vált, amelyben a fényes sugár átváltoztat minden, a költészetől, festészetől, színházról, népi ábráktól, irodalomtól örökölt anyagot és formát.

5. Az utolsó száz év történelmének rekonstruálásához a mozi és a film adják az elsőkézből való forrásokat. A XX. század embere, számos más hely mellett, a vásznon szórta szét önéletrajzának látható és láthatatlan töredékeit. Ennek az önéletrajznak, Paul Lejeune-nel szólva, azt a címet is adhatnánk, *A vászon én vagyok*. A történészek évtizedeken át nem voltak hajlandók erről tudomást venni. A történészek voltak az utolsók, akik beismerték, hogy saját munkájukhoz a film nélkülözhetetlen és központi fontosságú, de ma már jelentős erőt képviselnek és az előrehaladás nélkülözhetetlen résztvevői.

6. A film a leghatározottabb metronóm a modernizáció ritmusának bemutatására. A film nyelvének, a vágás első lépéseinek dinamikája határozta meg a mozdonyok és robbanómotorok dugattyúinak ritmusát, ahogy azt David W. Griffith egytekerces filmjein láttuk – nem pedig a vallási és politikai ceremóniák.

7. A mozi az a hely, ahol átváltoznak azok a nagy mítoszok, amelyek életre keltik az összes kontinens közös örökségét és az a pont, ahonnan a nemzeti identitást alkotó szimbólumok kisugároznak. A mondat első fele Hollywoodra érvényes leginkább, a második az olasz történelmi film nagy korszakában találja meg legjobb megjelenési formáit – 1912 és az első világháború között – Julius Caesar és Marcus Antonius hadainak, de még inkább a Velencei Köztársaság hajóhadainak köszönhetően. Olaszország, mint nemzet, ekkor jelent meg a nemzetközi porondon, és ez a nagy korszak hódító álmait és gyarmati ambícióit filmjein keresztül jelenítette meg. A vászonra vitt győzelmek, zászlók, győzelmi jelvények és a győztes római katonák fel-

vonultatása a dicsőséges múltat idézik és a jövőbeli hódító cselekvések reményében fogant szimbolikus várakozás rítusát jelenítik meg.

8. Ha közelebb megyünk a vászonhoz, és nagy vonalakban csoportosítjuk a történelmi, antropológiai, szociológiai, nyelvészeti és szemiológiai eszközökkel elemzett filmeket, észrevevesszük, hogy egyszerre rekonstruálhatjuk egy nemzet valós és képzelt történelmét és földrajzát. A történelem számos pillanatát, a mindennapi viselkedés, a környezet és a kollektív mentalitás legkisebb változásait éppúgy írják a vetítővászonra a forgatókönyvírók, színészek, és rendezők, miként a latin történelem krónikásai írták az *acta diurnákat*, a római császároktól kiadott napi tudósításokat.

9. A vetítőterem és tere az a világi székesegyház, ahol azokat a rítusokat celebrálják, amelyek egységes módon modellálják a kulturális kapocs nélküli emberek ezreinek képzeletterét. – „A vetítőterem – írja Marguerite Yourcenar a *Dernier du rêve* c. könyvében – olyan mint egy alagút, amely a világegyetemre nyílik.”) A mozik vetítőtermeiben, a vásznon, az önéletrajzi írásokban, a naplókban, az emlékalbumokban, a levelezésekben, a regényekben és még nagyon sok helyen, lefűjták a port a közös álmokról, az áradó szenvedélyekről és a filmes idő kibogozhatatlanul összekeveredett a közösen megélt idővel.

10. A látható dolgok eme hatalmas archívumai útlevélként szolgálnak számunkra, hogy eljussunk az összes lehetséges világba és a tér-idő nyújtotta valamennyi dimenzióba. A képzelt terek, rögtön a kezdetektől, ugyanazt az anyagi konzisztenciát öltötték magukra, mint a valóságosak, és a vetítőterem sötétjében megvalósult a leggigantikusabb terv, nevezetesen a teljes emberi történelem képzelt Városának újrafogalmazása. A filmművészet története robbanásszerűen elindította a környezetében élő rendszerek entrópiáját, de még messze van attól, hogy a saját háza táján rendet teremtsen. Ma igen széles a cselekvési tér, két kézzel meríthetünk a világ archívumaiból napvilágra került kincsekből, de az országok többségében a rendszeres restaurációra adott állami támogatás nem elegendő, magas szintű specializálódást értünk el a különböző területeken, de a filológiai munka még gyerekcipőben jár. Történeti szempontból még

nem tanultuk meg kiaknázni a forrásokat és kihasználni a lehetőségeket. De a múlt öröksége és a jelen rendkívüli rugalmassága, az egymástól már el nem szigetelődő szakmai eljárások fejlődése, jogos optimizmusra adnak okot (talán annál is nagyobbra, mint Sadoulé volt e cikk elején) a megőrzés, a történeti és elméleti kutatás jövőbeli lehetőségét illetően. „Álmodozók vagyunk (mondja Ursula Le Guen egyik elbeszélésének szereplője (a világok addig fognak tartani, ameddig a vágyaink.” A dolgok jelenlegi állapotában, a nehézségek és a leküzdendő problémák komplexitásának és objektív korlátainak tudatában, jogos azt kívánunk, hogy a kutatás új útjai haladjanak tovább abban az irányban, amelyet vágyaink és álmaink beteljesülésébe vetett hitünk jelölt ki ●

Jegyzetek

- 1 Georges Sadoul. Konferencia *A filmművészet története* c. műről, C. Bassotto vezetésével az 1964-es Velencei Biennálén (a kollokviumról készült írásos anyag 65. oldalán található az idézet).
 - 2 Leonardo Sciascia: *Il volto e la maschera*, Mondadori Kiadó, Milánó, 1980. 16–18.o.
 - 3 Guido Aristarco az első pontban idézett konferencia írásos anyagának 106. oldalán.
 - 4 Roberto Longhi: *Per un critica d'arte, Paragone*, A. I. n. 1. / 1950. március, 4. oldal.
- * *Denzitás*: a fényérzékeny lemezek feketedésére jellemző mutató.
 - ** *Diszperzió*: színszórás, színszóródás.
 - *** *Rekurzió*: algoritmus szerint ismétlődő, lépésekből álló műveletsorozat, ahol az eredmény további műveletek kiindulópontjaként tér vissza.
 - **** *Unicitás*: egyértelműség.
 - ***** *Irradiáció*: 1. kisugárzás, 2. optikai csalódás: a fényes tárgy nagyobbak látszik, mint az ugyanakkora, megvilágítatlan tárgy.
 - ***** *Duktilitás* alakíthatóság, nyújthatóság.
 - + *Pblédrikus*: soklapú.

Traser Mária
fordítása

A vizuális nyelv kifejlődése a némafilmben*

A „Film und Foto” kiállítás, Stuttgart, 1929

A kereskedő: A film kizárólag áru.

A filmrendező: A film kizárólag művészi alkotás.

Egyiknek sincs igaza.

(Léon Moussinac, 1929.)

A Der Deutsche Werkbundnak 1929-ben sikerült összehoznia egy kiállítást az új fényképről és az új filmről, amely fontos momentum lett mindkét médium történetében. A stuttgarti kiállításnak voltak előfutárai, de ezeket vagy a foto- és filmipar szervezte, mint például a berlini „Kipho”-Vásárt (1925), vagy a filmeket csak állóképekkel mutatták be, mint például az esseni „Fotografie der Gegenwart” (*A jelenkor fényképe* – 1929) kiállításon. Most első ízben mutatták be mindkét médium individuális tendenciáit, valamint a párhuzamosan kialakuló stíluseszközöket és fajtákat. A kiállítóknál elsősorban arról volt szó, hogy vitát indítsanak a filmről és a fényképről, amelyeknek bemutatott darabjai a művészi kísérlettől egészen a reklám- és propagandaszakmáig terjedtek, és ezzel eloszlassák a két médiummal kapcsolatos makacs előítéleteket. Mindjárt eleve mondjuk meg, hogy a kiállításnak ezek a külön filmbemutatói csak feltételesen hoztak sikert, mert – ahogyan a *Die Form* írta – „viszonylag csak kevés tanúja volt ezeknek az előadásoknak”.¹ A filmipar szaksajtójában úgyszólván alig találtak visszhangra az előadások, nem utolsósorban azért, mert a bemutatott avantgárd-filmeket nem az ipar gyártotta. És éppen azok a filmek, amelyek megfeleltek a *filmmanager* elképzeléseinek – triviális történelmi giccek, melodramai szerelmi történe-

* *Film und Foto der Zwanziger Jahre*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1979.

tek és kamaszoknak való kalandfilmek –, hozták rossz hírbe a filmet a kultúra terén: ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy a *Die Form*nak védekeznie kellett azokkal a levelekkel szemben, amelyek a méltóságán alulinak tartották, hogy egyáltalán foglalkozik a filmmel és a fényképpel. A *Die Form* ugyan már 1922-ben közölt esszét a filmről, de a szerkesztőségben csak a „Fifo” előkészületei ébresztették fel ismét az érdeklődést a film iránt.

1929-ben a kulturált polgárság körében nagyon elterjedt az az előítélet, hogy a film kispolgári vállalkozók produktuma, akik azért teremtették meg azt, hogy a vurslitól érkező feltörjenek – éppen azért, mert a látnivágyó tömegeket el tudták látni olcsó álmokkal. A film valóban tömegiparrá vált, amelyet legnagyobb részt az amerikaiak uraltak. Az sem volt tagadható, hogy a kisemberek voltak azok, akik a moziba özönlöttek. Siegfried Kracauer egyik esszéjének „A kis elárúsítólányok mozijárnak” címet adta (1927) és azt írta benne, hogy a nagypolgári vagy nemesi környezetben játszódó szerelem állandóan ismételt motívuma az osztálykülönbség nélküli társadalom képét közvetíti, hogy így ne veszélyeztesse ennek a társadalomnak a gazdasági alapját. Kracauer egy évvel később már lényegesen pesszimistább álláspontra helyezkedett azzal az állításával, hogy a filmvállalkozók csak kényszerből nyújtanak ilyen képet a társadalomról, és ezek a képek a kollektív tudatalatti mélyen gyökerező áramlatait tükrözik vissza. De Hans Richter is azt állította, hogy valójában csak „egy tucat film, amelyeket számtalan ismétlésben mindenütt bemutatnak”.²

A „Film und Foto” kiállítói ezért másik, a nagytőke uralta filmipartól független filmet akartak bemutatni. Franciaországban és Hollandiában differenciált avantgárd alakult ki, míg Németországban még a filmművészeti kezdeményezések is az ipartól kiindulva jöttek létre. Csak a Szovjetunióban nem választották ketté egy ideig az elmentmondások a művészetet és az ipart, vagyis a művészetet és a propagandát, hanem a szokványos filmek mellett lehetővé tették avantgárdista művek gyártását is. Ezekre a filmművészekre és mozgalmakra alapozta reményeit e korszak értelmisége. A filmelőadásokat szervező Hans Richter és a Der Deutsche Werkbund ezért azt

a feladatot tűzték maguk elé, hogy új filmművészet és filmnyelv kifejlesztése érdekében összegyűjtsék a különböző kezdeményezéseket.

A „Fifo” keretén belül rendezett filmelőadásokra a stuttgarti Königsbau-moziban került sor 1929 június 13-tól 27-ig. Richter megnyitó beszédéből a következő alaptételeket közölték le az előadások célját illetően: *Megmutatni, hogy a film művészet. Egyenrangú minden más művészettel. Megmutatni, milyen gazdag eszközökkel rendelkezik. Mennyire sokrétűek a lehetőségei.*³

A programot három részre tagolták, noha a legtöbb előadás során mindhárom területről mutattak be filmeket: 1. „Az egyetemes filmgyártás ismert remekművei”, vagyis olyan játékfilmek Németországból, Franciaországból, a Szovjetunióból és az USA-ból, amelyek kommersziális és művészi igényt elégítettek ki; 2. „Az avantgárd támadásai”, amelyek a filmipartól függetlenül, az új filmművészet kísérleteiként jöttek létre; 3. Szovjet játék- és dokumentumfilmek, amelyeket kísérleti jellegük ellenére a filmiparon belül készítettek. A filmprogramot két előadással – Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* és Dr. Edgar Beyfuss *A film csodái* – bővítették ki. Richter kijelentése szerint erre a kiállításra szerkesztette a *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen (Ma ellenzői, holnap barátai a filmnek)* című elméleti írást, noha a szövegben nem történik utalás arra, hogy a „Fifo”-hoz készült.⁴ Miután a kiállítás katalógusában nem nyomtatták ki a bemutatott filmek listáját, a könyv marad a főforrás annak rekonstruálásához, melyek voltak Richter válogatásának kritériumai. Az első rész felsorolja a film azon különböző formai és technikai lehetőségeit, amelyeket Richter nézete szerint nem kielégítően használt ki a filmipar. A második részben Richter a kiszélesített látásmódot propagálja, vagyis azt, hogy a filmnek a maga alakító lehetőségei révén mernie kell új témákhoz nyúlnia. Egyidejűleg hadat üzent a kommerszfilmnek. Abban az időben sok értelmiségi hitt Richternek abban a naív elképzelésében, hogy a rossz film kiszorítható a piacról, ha a közönséget egyszerűen arra nevelik, hogy jó filmeket nézzen meg. A „Fifo”-katalógusban, majd később a *Ma ellenzői, holnap barátai a filmnek* című írásban megje-

lentetett „munkaprogramban” röviden ezt írja: „Helytelen politika engedni a közönség bizonytalan hajlamainak; lehet és kell is vezetni a közönséget – a jobb megismerésre és áttekintésre alapozva”. De ebből az elit központú állásfoglalásból mégsem válik világossá, hogy tulajdonképpen miként történjék ez. Richter szerint csak meg kell jelennie a filmproducer új típusának, aki felismeri majd, „hogy megérett az idő az új film számára és így üzletet is lát benne”. A korabeli kritika is kifogásolta a könyvben, hogy túlságosan jelszószerű: „Mi áll a könyvben? Vezérszavak. Túl tudatosan egymás mellé sorolt vezérszavak. Néhány nagyon jó orosz film befolyására, orosz rendezők néhány nagyon okos vitájának ösztönzésére fejti ki nézeteit Richter a művészi film lényegéről”.⁵

Ez a kritika azonban Richter szándékait illetően nem helytálló. Azon szóbeli állításai ellenére ugyanis, miszerint a könyv elméleti fejtegetés, az előszavából azt vesszük ki, hogy nem volt szándékában logikusan végigvitt filmelméletet alkotni, hanem pusztán vitaíratot adott ki, amely a művészi film, illetőleg az új filmnyelv mellett emel szót.

Filmelmélet a húszas években

Számotokra
a film látványosság.
Számomra
– szinte világnézet.
A film
a mozgás előidézője.
A film
az irodalom megújítója.
A film
az esztétikusság szétrombolója.
A film
a rettenthetetlenség.
A film
sportember.
A film
eszmék terjesztője.

Vlagyimir Majakovszkij, 1922.

Az az optimizmus és lelkesedés, melyet az értelmiségiek az első világháború után éreztek a legújabb művészettel kapcsolatban, érthetőnek tűnik, ha a különböző feltörő művészeti mozgalmak kontextusában nézzük. Filippo Tommaso Marinetti, az olasz futuristák fő képviselője, már a háború előtt közzétett egy manifesztumot az *Il Futurismoban*, amelyben felszólította a művészeket olyan forradalmi művészet létrehozására, amely a modern élet technológiáján és szakadatlan dinamizmusán alapul.

A művészetnek ki kellett szabadulnia az uralkodó osztály által kitenyészett művészettől elit jellegű magánterületéről, hogy a „munkától, élvezetétől és forradalomtól megmozgatott tömegek” felé forduljon.⁶

Ehhez a gondolathoz kapcsolódva, az orosz futuristák és konstruktivisták, többek közt Majakovszkij, Vertov, Eizenstein és Rodcsenko 1922-ben megalapították a *Lef-t* (*A művészet baloldali frontja*). A *Lef* művészei számos manifesztumban szálltak síkra a proletár „termelő művészet” mellett, amelynek – a mérnökök által megteremtve – következetesen és hasznosan az ipari munkások törekvését kell kifejezésre juttatnia, mint ahogyan a tudományt és a történelmet is a dialektikus materializmus alapelvei szerint kell újjáépíteni, ugyanúgy azt remélték, hogy a művészet és a technika dialektikájából olyan művészet fabrikálható, mely ugyanúgy képes lenne a realitás objektív, dokumentális képének visszatükrözésére, mint egy új, a marxizmus által fémjelzett valóság felfedezésére. A művészet és a tudomány, valamint a valóság produkciója és reprodukciója közti különülésnek ezzel meg kell szűnnie.

Éppen a film gépies jellege tette olyan érdekessé a mérnökök számára a művészetnek ezt a fajtáját. A „felszabadított” kamerával és annak még felderítetlen alkotói lehetőségeinek segítségével akartak behatolni az élő világba. Így Balázs Béla, a Németországban élő magyar író, feltörő vizuális kultúrával számolt, amelyben kibontakoznának az olyan vizuális tömegmédiák kifejezésformái, mint a fénykép és a film. Ezzel rokon gondolatmenetet vázolt fel Moholy-Nagy a kísérleti fénykép vonatkozásában, amikor megal-

kotta „az új látásmód” fogalmát, és Dziga Vertov, amikor a „Film-szem”-csoportot megtervezte, hogy a szovjet társadalmat dokumentumfilm segítségével vegyék újra szemügyre. Ők valamennyien azt hitték, hogy a kamera automatikája kiiktatja az emberi kezet, messzemenően átlépi az objektum és a reprodukció közti határokat, és az emberi látási szokásai elkerülhetetlenül megváltoznak. A kamera ugyanis éppúgy meg tudta fejteni a mikrokozmoszt, mint a makrokozmoszt, mely mindkettő rejtve marad az emberi szem előtt. A kísérletezés öröme uralkodott mindenütt, miután újra meg kellett tanulni a látást, a vizuális kultúrának pedig még nem voltak körvonalai, illetőleg még nem korlátozta megmerevedett hagyomány. Hangsúlyozták azonban, hogy a film nemcsak dokumentális igényt elégített ki: az első teoretikusok a kamerát tökéletes tudatmegváltoztatónak hitték, azaz az erős hittel, amely a technikában látta a kivezető utat a modern nyomorúságból. Ideológiailag arra a nézetre jutottak, hogy a kamera *a priori* szociálliberális, illetőleg kommunista, amikor a valósághoz közeledik, leleplezi a munkáslét nyomorúságát és világtalanságát teszi az osztályrendszer igazságtalanságát. Ahogyan azonban Walter Benjamin Hitler hatalomra jutása után 1935-ben megállapította, a fasiszták is ki tudták használni a kamera technikáját arra, hogy a politikai életet ösztönművészeti alkotásként formálják meg.⁷ Hogy az említett célokat megvalósítsák és létrehozzák a filmművészetet, azt hitték, hogy a filmnek először is a színháztól és az irodalomtól, vagyis a nyelv zsarnokságától kell megszabadulnia. Hiszen a film éppen némasága folytán volt alkalmas arra, hogy a szón túlmenően nyelvet alkosson. Olyan jövőre vágytak, amikor a filmek felirat nélkül mennek és speciálisan filmi elbeszélő-struktúra alakul ki. Csak az ilyen filmek, amelyek nincsenek nemzeti nyelvhez kötve, tudják előmozdítani az internacionalizmust. Karel Teige már 1922-ben úgy vélekedett a *Photo, Kino, Film (Foto, mozi, film)* című írásában, hogy a némafilm nemzetközi nyelve megszüntetheti a kulturális sovínizmust.⁸ De a színháztól való különválás nemcsak azt jelentette, hogy lemondanak a szóról: szerintük a

természet pontos ábrázolása, tehát a cselekmény alkotó elvek nélküli filmrevitele, vagy a színész pszichológiájának kiemelése is elmentmond a filmnyelv törvényeinek.

Az összes filmtéoretikus közül talán a legradikálisabb, Vertov még egy lépéssel tovább ment, miután már 1919-ben mindenféle játékfilm megszüntetését, a pszichológiai momentumok kiküszöbölését és a tiszta anyagból keletkező, szocialista dokumentumfilm létrehozását követelte. Azt hitte, hogy a híradók és a dokumentumfilmek pontosabban utalnak a valóságra és ezzel megteremthető annak lehetősége, hogy a nagytőke által uralt „filmdráma” ellen hassanak. Mivel a filmdráma „édes ködbe” burkolja a szemet és az agyat, Vertov vitathatatlan objektivitást tulajdonít a kamera mechanikájának: „A kamera filmszemként – mely tökéletesebb az emberi szemnél – használható a vizuális jelenségek káoszának kutatására...”⁹ Vertov elmélete csak a húszas évek vége felé, mindenekelőtt a „Fifo”-n való fellépésével, váltak ismertté Németországban. A szovjet montázs elveit tulajdonképpen V. I. Pudovkin tárta a német közönség elé az 1928-ban megjelent *Filmregie und Filmmanus-kripta (Filmrendezés és forgatókönyv)* című könyvében. Tanítójának, Lev Kulesovnak kísérleteiből vett fő tézisei megváltoztatták az akkori filmkészítés stílusát: nem a színjáték, nem a forgatókönyv, nem a kiállítás, nem a fény és árnyék játéka, hanem a vágás volt nála a filmnyelv primer alapja. A montázs három teóriáját rögzítette. 1. Az egyes filmképek montírozása értelmezni tudta az elbeszélő-struktúrát a valóságban nem létező idő és tér manipulálásával. Így Kulesov a színész arcát különböző képekkel montírozta össze, hogy éhséget, vágyakozást vagy iszonyatot fejezzen ki. 2. A montázs ritmusa önmagában, a képek tartalmától függetlenül, elő tudta idézni a néző emocionális részvételét. 3. A kommentáló montázs, vagyis két felvétel szembeállítására azért, hogy végig követhessük a gondolatmenetet, tudományosan és propagandisztikusan felhasználható. Az ilyen elméletek tudatosan antitézist jelentettek a szokványos, naturalizmustól uralt filmmel szemben, ahol szavatolták a színészi momentumok elsőbbségét, az idő és tér színpadi

kongruenciáját, Pudovkin ugyanis csak építőköckének tekintette a képet, hogy azután szintetikus időt és teret montírozzon össze a filmben.

Az új filmnyelv Balázs Béla központi fogalomkörébe is beletartozik. *A látható ember* (*Der sichtbare Mensch*) című munkájában a tömeg új népművészetének nevezte a filmet. Ugyanúgy, ahogyan Gutenberg találmánya a szó révén kiszorította a középkori ikonográfiát a vallásos festészetben, a XX. században a film képanyelvének kellett felváltania a könyvet. Balázs szerint az emberi testnek pusztán biológiai organizmussá kellett degradálódnia, mert a szó anyag-talanított, absztrakt, intellektualizált kultúrát teremtett. A filmipar kapitalista rendszere ellenére, amelynek kézenfekvő volt, hogy megőrizze a kultúra absztraktságát, mégis úgy gondolta, hogy jövedelmezőségi okokból lehetetlen, hogy a tőke a filmművészetet az uralkodó osztály kulturális privilégiumaként őrizze meg. Balázs már 1922-ben azt írta: „Az a sok millió ember, akik esténként ott ülnek és olyan képeket, szavak nélküli képeket néznek, amelyek emberi érzéseket és gondolatokat ábrázolnak, ez a sok millió ember kész arra, hogy megtanuljon egy új nyelvet, a mimikus kifejezőmozgás régóta elfelejtett és most újból feltámadó (még hozzá nemzetközi) nyelvét”.¹⁰

Összefoglalóan azt kellene megállapítani, hogy a húszas években – az új filmi látásmód, illetőleg „a vizuális kultúra” fejlődéséhez hasonlóan – növekedett a filmelméleti érdeklődés. A „Fifo” kiállítás filmjeinek kiválasztásánál bizonyára figyelembe vették ezeket a közös elképzeléseket. De éppúgy nyilvánvaló az is, hogy az ebből az alapáramlatból származó alkotások a maguk metodikájában és megformálásunkba teljesen különböző irányokban mozogtak. Elméleti területen is heves viták zajlottak a különböző filmalkotók és teoretikusok között. Így például Vertov erősen bírálta Eisensteint, Pudovkint és másokat; miközben Eisenstein és Pudovkin véleménye is eltért egymástól a montázst illetően. Németországban Balázs az új tárgy-szerűség filmjeit a polgári film arra irányuló ideológiai irányzatának bélyegezte meg, hogy a rejtett részletek intimitásába menekül-

jön. Franciaországban szó szerint verekedésekre került sor a filmnyelv avantgárdista pártolói és az amerikai kommerszfilmet védő szürrealisták között. Annyi megállapítható, hogy törekedtek a filmnyelv meghatározására.

A hangosfilm feltalálása után azonban az ilyen viták teljesen megszűntek, miután a teoretikusok következő nemzedéke, André Bazinnel és Siegfried Kracauerrel az élen, a realizmus elméletét hirdette, amely – a formával ellentétben – a képek tartalmát helyezte előtérbe. Mióta Christian Metz 1964-ben megtette a kezdő lépést a *Le cinéma: langue ou langage?* (*A film: nyelv-e?*) kérdés felvetésével, a filmnyelvről, illetőleg a filmszemiotikáról folyó vita aktuálissá vált. Umberto Eco, Roland Barthes, Metz és Peter Wollen az utóbbi években tovább folytatták ezt az irányt, miközben a filmnyelvet a kultúránkban meglévő jelrendszerek egyikeként igyekeztek értelmezni és elemezni. Még ha az ilyen szemiotikai tanulmányok teljesen más síkon mozognak is, mint Vertov, Pudovkin és Balázs elméletei, ezek nélkül az előfutárok nélkül a mai viták nem volnának lehetségesek●

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 1 Wilhelm Lotz: *Film und Foto. Die Form*, Berlin, 11. füzet, 1929.
- 2 Hans Richter: *Neue Mittel der Film-Gestaltung (A filmkészítés új eszközei)*. *Die Form*, 3. füzet, 1929.
- 3 *Süddeutsche Arbeiter-Zeitung*, Stuttgart, 1929. június 10.
- 4 Richter úgy nyilatkozott Jürgen Römhild-del 1975 márciusában folytatott és nem publikált egyik interjújában, hogy a könyvet a Werkbund megbízásából szerkesztette. Erna Stotz asszonynak Piet Zwart-hoz írt 1929. márc. 25-i levele azonban megerősíti, hogy Richter közvetlenül a berlini Hermann Reckendorf kiadótól kapta a megbízását.
- 5 J. R.: *Die Literatur des Films (A film irodalma)*, *Filmtechnik*, Halle, 1929. június 22.
- 6 Marianne Martin: *Futurist Art and Theory 1909–1915*, Oxford, 1968.
- 7 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (A művészeti alkotás a technikai reprodukálhatóság korában)*, Frankfurt/Main, 1966.

- 8 Karel Teige: *Photo, cinéma, film* (1922), idézve in: Paul Hammond, *The Shadow and its Shadow, Surrealist Writings on Cinema*. London, 1978, 2.. o.
- 9 Dziga Vertov: *Schriften zum Film (Írások a filmről)*, München, 1973, 15. o.
- 10 Balázs Béla: *Kinokritik, Der Tag*, Wien, 1922. dec. 1. Utánnomás *Essay, Kritik*, (Kelet)-Berlin, 1973.

Fordította:

Berkes Sándor

Kinegrafikus nyelvten*

A kép funkciói

Definíció. *A kép funkciója nem más, mint intellektuális szerepe önmagában és az őt körülvevő képekhez képest.*

A kép, különösen ha nem tartalmaz szöveggel jelzett gondolatot, csak az őt körülvevő képek által kapja meg teljes értékét, néha pedig csak általuk van értéke.

A gondolati mechanizmusban betöltött szerepe tehát alapvetően attól függ, hogy milyen helyet foglal el a többi kép között. Ugyanakkor, ha *elszigetelten tekintjük*, és a következőkben így fogjuk tekinteni, a kép azért kerül bizonyos helyre, hogy ott – a helyzettől függően – **egy vagy több funkciót betöltsön.**

E funkciók a következők:

1. Nominális vagy kijelölő funkció.
2. Minősítő vagy precíziós funkció.
3. Verbális vagy akció-funkció.
4. Adverbiális vagy célfunkció.
5. Kötő- vagy összekapcsoló funkció.

Nominális vagy kijelölő funkció

Ez a képnek az a funkciója, amely által pontosan és a lehető legrövidebb idő alatt képes kijelölni tényt vagy érzést.

A képnek tehát lehet az az egyetlen funkciója, hogy statikus vagy dinamikus eszmét ábrázoljon. Például: egy tanya udvarának álló képe, sziklafalak között futó köves út álló vagy mozgó figurával, illetve figura nélkül, lendítőkar mozgása stb.

* *Grammaire cinégraphique.* Taffin – Lefort, Lille–Paris, é.n. (1948)

De akkor is nominális, kizárólag nominális a kép, ha egyszerű akciót tiszta állapotában mutat be, például: összekulcsolódó kezek, bezáródó ajtó, feldúlt arc.

Az alkotó a nominális funkció tanulmányozásának segítségével választja ki a kép kivágást, a nagyságot és a felvétel helyes szögét.

Ennek ellenére a filmrendezők ugyanannak a dolognak a bemutatására sokféle, egyformán helyes képet alkothatnak. Ám ilyen szinonim képek nagyon gyakran igen kis számban alkothatók.

Ha az érzelemábrázolás sajátos esetét tekintjük, a kép kivágás, a nagyság és a szög sokkal fontosabb, mint egyébként.

Ha az ábrázolt érzelem erősen függ a környezettől, akkor, hogy a néző ne feledkezzen meg erről a környezetről, fél-távoli beállítást kell alkalmazni.

Ha az egyik szereplő érzelme erősen függ a másik szereplő jelenlététől, közeli beállítást kell alkalmazni.

Végül, ha az érzelem csak az arcon mutatkozik meg a szereplő mélyről jövő, bensőséges reakcióinak formájában, akkor a nagyon közeli beállítás vagy a premier plán lehetővé teszi a néző számára, hogy egészen közel legyen a mosolygó, nevető, félő, szenvedő vagy elkeseredő figurához.

De ahogyan a harsogó stílustól óvakodni kell, az érzelmek kifejezésében is kerülni kell a túlzást, így a premier plánok túlbujánzását is. A minimális adagolás jobb, mint a maximális, mert az utóbbi esetben az érzelmi hatás elhomályosodhat, és gyorsan csökken.

Példák: egy férfi belép egy nyomorúságos lakóhelyre, itt keresi barátját; az elébe táruló látvány miatt kicsit habozik, majd összeszedi a bátorságát: a helyiség megszemléléséhez fél-távoli szükséges.

Barátja meglepődik, amint meglátja, és néhány pillanaton át kizárólag arra figyel, aki az imént belépett. Nem szabad, hogy a néző megfélekedjen a környezetről, de csak két szereplő fontos: közelit kell alkalmazni.

Némi beszélgetés után egy múltbeli emlék jelentős hatást gyakorol valamelyik félre: nagyon közeli képen láthatjuk reakcióit, hiszen a néző tudja, hogy a másik szereplő is jelen van, ha láthatatlanul is.

Minősítő vagy precíziós funkció

Ez a képnek az a funkciója, amely által tisztán vagy részletesebben észlelhetünk másik plánon megjelent egy vagy több elemet.

Az ilyen kép tehát megelőző gondolatot erősít meg, vagy úgy, hogy új elemet mutat be, amely tovább jellemzi a helyet, a cselekményt vagy az érzelmet, vagy úgy, hogy közeli képpel egy már megjelent elemet mutat be, de az így jelentősebb vagy jobban látható lesz.

Ha a szükséges minősítő kép hiányzik, a gondolat pontatlan marad, a kinegrafikus stílus pedig zavaros lesz.

Egyébként ezért tanácsolják régóta a filmeseknek: sok közeli kép legyen, a képek többsége közeli legyen, ami azt jelenti, hogy jelentős számban legyenek minősítő képek.

Példák: 1. Egy férfi fiókban kutat, a következő kép közelebről mutatja, hogy mit keres és mit talál a fiókban;

2. Egy parkot látunk, majd ugyanezt a parkot más szemszögből: parkórt, gyerekocsit stb.: kiderül tehát, hogy nyilvános parkról van szó.

A minősítő funkció mind egy plánban, mind több, egymást követő plánban befolyásolja a kép irányát és nagyságát.

Példák: a lovast közeli képen szemről, bal profilból vagy jobb profilból is lehet mutatni, de ha a következő plánoknak nagyon közelről vagy premier plánból kell mutatniuk azt a különleges jelvényt, amelyet a bal karján visel, először bal profilból kell látnunk.

Verbális vagy akció-funkció

Ez a képnek az a funkciója, amely által valamennyivel előbbre haladunk az időben.

Elvileg csak a tranzitív képek rendelkeznének ezzel a funkcióval. Akkor is telik azonban az idő, ha egy intranzitív kép vagy egy sor intranzitív kép szerepel. Például egy sor intranzitív kép segítségével felidézhetünk egy piacot vagy egy étkezést, és ettől az a benyomásunk támad, hogy ott töltöttünk kis időt. Ebben az esetben az idő nincs sem megnyújtva, sem lerövidítve, egy-két pillanatot élünk át a képek között. A tranzitív képek sorozata azonban

kép-gondolatokat mutat, s ezeket néhány pillanat alatt kell átélnünk, de valóságos tartalmukról nem lehet pontosat tudni: szándékosan meg van hamisítva.

Minden kép ritmusának összhangban kell tehát lennie az őt körülvevő képek ritmusával. A kép időtartamának összhangban kell lennie tartalmának vizuális ritmusával, de az őt körülvevő képek időtartamával és ritmusával is.

Ha a beszédhez hasonlítjuk a dolgot, a képek többé-kevésbé gyors váltakozása annak felel meg, hogy a beszéd milyen gyors: ugyanazt a dolgot beszélőnként változóan lehet hadarva, szépen, színpadiasan és hétköznapiasan is elmondani.

Példa: egy férfi gyorsan megy, mert úgy érzi, hogy követik. A kamera többször is mutatja, amint így siet. De hiába gyors végig a mozgás, a vizuális benyomás nem lesz ugyanaz, ha a kamera hátul illetve oldalt van, ha közelebb illetve távolabb; ha a vágás folyamatos ritmusra törekszik, vagy valami miatt fokozatosan kell lennie a gyorsulásnak, akkor minden egyes képnek kapcsolódnia kell a következőkhöz azokban a vizuális érzetekben, amelyek a férfi járásának gyorsaságára vonatkoznak; nem elég ugyanis hihetően filmezni, az is szükséges, hogy a végső kép az igazság benyomását keltse, még ha a felvételnél trükkhöz kellett is folyamodni.

Egész tanulmányt kellene szentelnünk annak, hogy megpróbáljuk megállapítani, milyen a helyes arány a képek belső mozzanatai és időtartamuk korlátai között, hogy milyen a maximális, a minimális és az optimális időtartam e belső mozgások függvényében.

Az a szélsőséges példa, amikor nagyon rövid képek követik egymást, mutatja, hogy ezen a téren van néhány nagyon szigorú törvény.

Adverbális vagy célfunkció

Ez a képnek az a funkciója, amely által válaszol a kérdésekre, amelyek a nézőt a kinegrafikus elbeszélés alatt foglalkoztatják.

● E funkció létezése tehát az elérendő célnak: a néző felvilágosításának függvénye.

Igaz, hogy ez a funkció összekeveredhet és össze is keveredik más funkciókkal, de tárgyalása világossá teszi a rendező számára, milyen fontos a kép és pontos felépítése.

Másképpen szólva: bár az elemek kiválasztása, pontossága és értékesítése révén valósul meg általában automatikusan ez a funkció, az *elméleti tanulmányok számára* fontos fajtáinak megismerése, hogy erre az ismeretre támaszkodva minden képet valóban tökéletesen tudjunk kivitelezni.

A néző ugyanis minden kép- és képsorváltásnál öntudatlanul feltesz magának csomó kérdést, amelyekre a rendezőnek választ kell adnia. És mivel a vetítés alatt a néző sorozatosan nagyon gyorsan és nagyon hirtelen kerül át egyik környezetből a másik, nagyon eltérő környezetbe, ezeket a kérdéseket – mindet egyszerre – szinte pillanatok alatt kell megoldani.

A kép ezekre a kérdésekre gyorsabban tud válaszolni, mint a leírás, de fontos, hogy pontos választ adjon.

Az adverbális vagy célfunkciónak többféle formája lehet. Ebből következően a következő fajtái vannak:

1. Megerősítő adverbális funkció.
2. Helyre vonatkozó adverbális funkció.
3. Időre vonatkozó adverbális funkció.
4. Mennyiségre vonatkozó adverbális funkció.
5. Módra vonatkozó adverbális funkció.
6. Okságra vonatkozó adverbális funkció.

1. A megerősítő adverbális funkció az, amelynek a révén a kép tartalma pontosan elmondja, amit a rendező ki akart fejezni. Mintegy megerősíti az előző képet.

Igaz, hogy ezt a funkciót minden olyan plán automatikusan betölti, amelyet helyesen terveztek meg és helyesen kiviteleztek, mert a rendező az ilyen képeken keresztül érvényesíti gondolatát; de a rendező sokszor nem érvényesíthette egész gondolatát egyetlen képben, ezért másodikkal vagy akár harmadikkal megerősíti az első gondolatát.

Látjuk tehát, hogy esetenként változóan, vagyis a kép tárgyától vagy hosszától függően a kép nominális funkciójához társulhat a megerősítő adverbialis funkció. Ez magyarázza, hogy a másodszor megjelenő kép rövidebb lehet, hiszen funkciója korlátozottabb.

Azt tapasztaljuk tehát, hogy ha a kép minősítő funkciójával megerősít másik, nominális funkciójú képet, akkor elsődleges funkciójához megerősítő adverbialis funkció is társul.

De vannak olyan esetek is, amikor a kép ugyanazt a témát ábrázolja, mint előző, de más szögből vagy kicsit más méretben; ilyenkor az előző, nominális funkciójú plánnhoz képest csak megerősítő adverbialis funkciója van, mivel nominális funkcióját már az előző kép betöltötte.

Az ilyen képnek tehát inkább csak megerősítő adverbialis funkciója van, mintsem nominális vagy minősítő funkciója.

Besorolásához tehát szükség van a megerősítő adverbialis funkcióra, arra a funkcióra, amelynek egyetlen célja a néző felvilágosítása.

Vizuális módja ez annak, hogy egy gondolatot hangsúlyozunk.

A „konfirmációs funkció” terminus filozófiai szempontból megfelelőbb lenne, de nyelvtani szempontból inkább a „megerősítő funkció” (fonction d'affirmation) kínálkozik, ezért használjuk.

Példák: egy ember az erős széllel szemben megy; a második képen még mindig küzd a szélrohammal; a harmadikon még mindig a széllel szemben megy, nagy nehézségek árán. A gondolat, amelyet már az első kép is teljes egészében kifejez, megerősítést nyer.

Egy öregasszony melegszik a tűz mellett; többször látjuk, hogy hangsúlyosabb legyen: öreg, arca ráncos, keze sovány és remeg, de mindegyik képen a kandalló mellett melegedik.

2. A helyre vonatkozó adverbialis funkció a képnek az a funkciója, amellyel a kép tartalma pontosan leírja, hol zajlik a cselekmény.

Ez a funkció is, akárcsak az előző, gyakran a többi funkcióhoz adódik hozzá, de tisztán is létezik.

Ennek a funkciónak a betöltéséhez több eszköz is áll a rendező rendelkezésére:

egy képet olyan magyarázó képek előzhetnek meg, amelyek a helyre vonatkozó adverbális funkciót töltik csak be;

vagy ugyanilyen képek következhetnek a kép után;

vagy magában a képen vannak olyan magyarázó elemek, amelyek által betöltheti a helyre vonatkozó adverbális funkciót.

Abban a sajátos esetben, amikor a hely pontos ábrázolása magában a más funkciókkal is rendelkező képben történik, növelni lehet a kép hosszúságát: egy vagy több másodpercet a színhely vagy a díszlet bemutatására lehet szánni.

Az előző eszközök közötti választás attól függ, hogy milyen erős befolyással van a külső a cselekményre és azokra az érzelmekre, amelyeknek a nézőkre hatniuk kell, de a kinegrafikus kontextusból is.

Bármelyik eset áll is fenn, a helyre vonatkozó adverbális funkciónak két élesen különálló értéke lehet: van, amikor a díszlet csak emlékeinkre hivatkozik, és van, amikor teljes egészében be kell mutatni.

Az adverbális funkció megvalósításánál az első esetben a válasz könnyebb, gyorsabb és közvetlenebb, míg a másodikban részletesebben kell vizsgálni a cselekmény helyét; ezért lehet, hogy csak a helyszínt látjuk a vásznon, mindaddig, míg teljesen fel nem fogtuk.

Példák: menedékház belsejében vagyunk. Lassú panoráma segítségével megszemlélhetjük a helyszínt és az ottlevőket, s csak ekkor áll meg a kamera az ajtón, ahol egy hegyilakó lép be. A tárgyak részletei, a bútorok és az öltözékek alapján már tudjuk, hogy a menedékház a hegyekben van. Menetközben láthattuk az ablakon át a tájat is.

Ebben az esetben szükség van arra, hogy a nézőt még ne foglalja le maga a cselekmény, hacsak nincs szüksége a rendezőnek arra, hogy azonnal a történés következzen, és a környezetet csak fokozatosan mutassa be.

3. *Az időre vonatkozó adverbális funkció.* Ez a kép tartalmának az a funkciója, amely lehetővé teszi, hogy a cselekményt pontosan elhelyezzük az időben; általában és főleg a többi képhez képest. A kép-

ben bemutatott gondolat megelőzheti, kísérheti vagy követheti az előző gondolatokat.

Az, hogy megjelöljük-e pontosan az évszázadot, a korszakot, az évszaktot, a napot, hogy ünnepnap-e vagy nem, az órát, lényegében attól függ, hogy milyen fontos ennek megjelölése a cselekmény szempontjából és annak a szempontjából, hogy a néző megértse a cselekményt.

A pontosságának meg kell felelnie a megalkotandó hangulat és a szükséges világosság követelményeinek.

A pontatlanság kötelező akkor, ha például az évszaknak, a napnak vagy az órának semmi köze a vizuális elbeszéléshez.

Az évszázad és a korszak megjelölésére a rendező a díszleteket, a kosztümöket és a viselkedésmódot használhatja; az évszak megjelölésére a külsőket vagy a külső környezetre is utaló belsőket; a nap és az időpont megjelölésére olyan részleteket, amelyek ezek változását jelzik, és amelyeket többé vagy kevésbé is lehet hangsúlyozni.

A néző a film folyamán a képek közötti időviszonyt természetesen úgy fogja fel, mint a mindennapi életben, vagyis azonnal és fokozatosan, bizonyos folyamatossággal.

A nehézségek tehát akkor kezdődnek, ha a képek nem folytonos cselekményt mutatnak be, amely a szemük láttára alakul, amikor meg kell szakítani ezt a folyamatosságot, és más gondolatokat kell közbeiktatni, vagy olyan cselekményt, amely ugyanazokban a pillanatokban más színhelyen játszódik, vagy vissza kell menni az időben, vagy a normális időnél gyorsabban kell a cselekménynek lejátszódnia, vagy később kell bekapcsolódnia a cselekménybe, úgy, hogy annak rövidebb vagy hosszabb részéről hallgatunk.

A helyes megoldás megtalálásához általában elég, ha meggondoljuk, hogy a film nyelv, és hogy – akár csak az irodalmi elbeszélésben – egy fejezet lezárása és új fejezet megkezdése egyszerre a szükséges megszakítást, de az átmenetet is biztosítja.

Az optikai vagy hangbeli összekapcsolás szolgálja tehát az időbeli tagolást, így például az áttűnés lezár egy fejezetet, a következő áttű-

nés pedig új fejezetet nyit: a *redőny* pedig a színpadi függöny le- és felgördülését idézi fel.

Az idő gyorsítására mindig szívesen használták az órát, naptárat stb. mutató képeket.

A dialógus könnyebb és változatosabb megoldásokra ad lehetőséget; az időbeli ugrás vizuális kifejezésére csak körülbelül egyforma eljárásokat alkalmazhatunk.

4. *A mennyiségre vonatkozó adverbialis funkció.* Ez a kép tartalmának azon funkciója, amely rögzíti a néző számára a nagyságbeli viszonyokat.

Olyan viszonyított értékekről van szó, amelyeket összehasonlítás útján lehet érzékelteni.

Ilyen kérdésekre válaszol: Mennyi? Milyen nagy? – Ugyanannyira – inkább – kicsit – kevésbé – túlságosan.

A kép által adott válasz mindenki által ismert összehasonlítási pont, személy vagy tárgy megválasztásán és elhelyezésén alapul.

Egy tudományos filmben persze a képmezőbe helyezett kalibrált vonalzó képviseli a legpontosabban a nagyítástól független méretet.

De az általános eset az, amikor gondosan kiválasztott élőlény vagy tárgy szolgáltatja a mércét. Az összehasonlítás többféle lehet: az ismeretlen alany vagy tárgy valóságos méretéről tudósíthat az ismert alany vagy tárgy, amely nála nagyobb, kisebb, vagy ugyanakkora, mint az.

Így ha egzotikus állatot látunk, ha ketrecben is, semmit sem fogunk tudni valóságos nagyságáról; a ketrec mellett álló ember vagy a ketrecben lévő eger azonban felvilágosítást ad róla. Az összehasonlítás mindkét esetben azonnal és öntudatlanul bekövetkezik.

Milyen magas az oszlopsor? – A jól elhelyezett szereplő minden további nélkül megmutatja.

Sokan voltak-e a gyűlésen? A panoráma megmutatja az összegyűlt tömeget.

A kislány törekeny és vékony: ha jól megtermett férfi társaságban látjuk, a különbség mindjárt szembeszökőbb lesz.

5. *Módra vonatkozó adverbális funkció.* A kép e funkciója által válaszol a „Hogyan?” kérdésre.

Úgy tűnhet, hogy a minősítő kép betölti ezt a szerepet, de az csak pontosítja az előzőleg többé-kevésbé homályban maradt gondolatot. Itt azonban a képnek, ha definíció szerint minősítő is, meg kell mutatnia, hogyan, milyen módon vezet eredményhez a már megkezdett gondolat. Az ilyen kép magyarázó, és ettől a magyarázó jellegtől tesz szert arra a funkcióra, amelyet módra vonatkozó adverbális funkciónak nevezünk.

Az ilyen képnek tehát önmagában *pontos magyarázattal* kell szolgálnia az előző képről, vagy meg kell erősítenie azt, hogy a néző gondolatban a *legjobb szemszögből* követhesse a szereplő mozdulatait, gesztusait, vagy jobban megértse a dokumentum-képeket.

A módra vonatkozó adverbális funkció felesleges, ha a tárgyat csak felületesen mutatjuk be, vagy ha a néző nem tesz fel magában kérdéseket; szükséges, sőt elengedhetetlen, ha a tárgyat teljes egészében be kell mutatni. Ebben az esetben csak úgy hagyhatjuk el a módhatározó-funkciójú képet, hogy a gondolat homályossá és zavarossá válik.

Példa: a képen munkásnőt látunk, aki selyemből alsóneműt készít. De hogyan? Nagyon közeli képen látjuk a tűt, aztán lassított felvétel, rajzfilm-betét – ilyen képek szükségesek a módra vonatkozó adverbális funkció betöltéséhez; egy sor pusztán minősítő kép nem lenne elég.

6. *Okságra vonatkozó adverbális funkció.* Ez a képnek az a funkciója, amely által megmutatja olyan cselekményrészlet indítékát, amely megmagyarázatlanul maradt az előző képen.

Ahogy a nyelvben is, az egyik mondat kimond egy tényt, a következő pedig magyarázatot ad erre a tényre.

A nyelvhez szokott agy tehát könnyen reagál az ilyen gondolat-sorra, amely itt valósággal megelevenedik.

Az a kép, amely ezt a funkciót ellátja, a néző „Miért?” kérdésére válaszol.

Például: miért mutatja nekünk a szerző ezt a helyszínt, ezeket a szereplőket? – Miért ilyen irányba indult meg a cselekmény? stb. Jól meg kell-e érteni az indítékokat, vagy éppen ellenkezőleg, a nézőnek magának kell kitalálnia őket? – Vagy: mi az oka ennek a gesztusnak? Válasz a következő képen. – Miért használják ezt a tárgyat? Válasz a következő képen.

A gyakorlatban a kép által szükségessé tett válasz befolyásolja azt, hogy milyen a helye a tárgyknak és a szereplőknek, milyen a felvétel szöge; ellenkező esetben a következő kép nem tölti be az okhatározó funkciót.

Ez tipikus példája a képek kölcsönös függésének.

Példák: Miért megy hőszünk a szemétdombra? – Fölemel néhány deszkát, és kiemel egy elrejtett tárgyat.

Kötő- vagy összekapcsoló funkció

Ez a képnek az a funkciója, amely által két képet vagy két képsort összekapcsol.

Ez a funkció lehet a kép egyetlen létoka, de felléphet a kép más funkcióival együtt is.

A képek megkezdése és lezárása összekapcsolást jelent, de ezek függetlenek a kép tartalmától; most nem erről van szó, hanem arról, amikor a kép tartalma alkot összekapcsolódást bemutatásmódjával, nagyságbeli variációjával vagy másik képre való ráfényképezéssel, feltéve, hogy az egymásra fényképezés gondolattársításnak felel meg; akkor ugyanis, amikor egyszerű egymásra fényképezéssel állunk szemben, mint az áttűnéseknél vagy a maszkos megoldásoknál, akkor egyszerűen mechanikus ábrázolásmódról van szó. A kötőfunkciót lényegénél fogva könnyen elláthatja a panoráma és a kocsizás, mert ezeknek a képeknek változik a tartalma, mert más képpel fejeződnek be, mint amivel elkezdődtek, tehát más a két gondolat is.

A panoráma-kocsizás, a kamera mai mozgékonyságának köszönhetően lehetővé teszi olyan képek elkészítését, amelyeknek többi funkciójához összekapcsoló funkció is társul.

Mindhárom módszer időbeli folytonosságot kölcsönöz a film-

nek, nézését sokkal kellemesebbé teszi. Ezért egyre gyakrabban alkalmazzák őket, és egyre nagyobb becsben is tartják ezeket az eszközöket.

A jól felépített filmben a képsor utolsó képének az a szerepe, hogy a következő képsor első képe legyen, és így tovább.

Vannak azonban olyan témák, amelyek darabosabb stílust igényelnek, és ahol az összekapcsolás szinte automatikusan mesterkéltéget jelentene. Ilyenkor is lehetnek olyan képek, amelyek betöltik a funkciót, de érezhető lenne rajtuk a kimódoltság ●

Kálmán László fordítása

A SAJÁTSÁG TERMÉSZETRAJZA, avagy a film – ahogyan ők látták

*A FELVEVŐGÉP A CSELEKMÉNY RÉSZTVEVŐJÉVÉ VÁLT**

Nincs ma kényesebb kérdés, mint a hangosfilm. (...)

Az új találmányról – melynek lehetőségeit még senki sem ismeri –, mindenki igyekszik elmondani a magáét. Bár jóformán semmit sem tudunk erről az új művészetről, ez azonban senkit sem érdekel. A lapok, folyóiratok hasábkot szentelnek a témának, nagyon gyakran lehúzza a sárga földig. (...)

Szándékom nem az, hogy magam is hozzájáruljak e cikkáradathoz. A hangosfilm azonban ténylegesen felvet egy problémát, amelynek mind-
eddig kevés figyelmet szenteltek.

Úgy hiszem, 1924-ben a német filmrendező F. W. Murnau új kifejezési formát talált fel, amely hivatott volt forradalmasítani a filmművészetet. A *Nosferatu, a vámpír* című, kevés sikert elért film rendezője eddig nem is sejtett, hatalmas erővel bíró, lenyűgöző új vizuális stílus fedezett fel: a *kocsizást*¹, avagy a mozgásban lévő és dolgozó felvevőgépet.

Voltak, akik próbálták elvitatni Murnau-tól a felfedezés érdemét. Pedig, mint ahogy a *hordozható felvevőgép*² francia ötlet kivitelezése, a kocsizás csak *Az utolsó ember*³-ben jelent meg első ízben a vásznon.

A kocsira helyezett felvevőgép elsuhant, felemelkedett, lebegett, beburakodott mindenhová, ahol ezt a cselekmény szükségessé tette. Elszabadult állványáról, ahová korábban törvényszerűen rögzítették. Részt vett a cselekményben, sőt maga is a cselekmény szereplőjévé vált. (...)

Ennek az eljárásnak köszönhető, hogy *Az utolsó ember*ben a lehangoló Atlantic szálló legrejtettebb zugát is megismerjük. (...) Hivatkozhatnánk a *Faust*ra is, Murnau másik filmjére, annak különösen emlékezetes bevezető képsoraira. (...)

Franciaországban egy rendező a gép mozgását szinte a paroxizmusig vitte, odahagyva a kocsizást, felcserélve azt a kézben hordozható felvevőgépre. A rendezőt Gance-nek hívták és filmjének címe *Napoléon*. Soha

* *La caméra, personnage du drame*. Cinémagazine, 1929. július 12.

még nem vett részt a felvevőgép intenzívebben a cselekményben, hol egy ló hátára kötve, hol egy csónak orrába helyezve, a levegőbe repítve, a tengerbe hajítva, dróton csúsztatva, mint az óra ingája, ritmikus mozgást végezve, a felvevőgép – hogy Gance-t idézzük –, *az addig passzív nézőből szereplőt faragott. Már nem csak nézett, de maga is részt vett a cselekményben.*⁴

Valamivel később, a *Hajnalban*, Murnau ismét visszatért felfedezéséhez. A bevezető képsorokon páralepte mocsár képe tárul elénk. Ebben mozog a felvevőgép, azt a benyomást keltve, mintha valaki követné a hőst keresztül a mocsáron. Néha elveszítjük szem elől, majd ismét előtűnik a fák mögül. (...)

Ne feledjük *Az utca angyalát*⁵ sem, amelyben igen bonyolult összetételű kocsizásokat láthattunk, és ne feledjük a *Ben-Hur* híres kocsiversenyét, amely a film sikerét eredményezte. Csupán a legjelentősebbeket említettük, de folytathatnánk a sort másokkal is, akiknek filmjei szintén ide kíváncsoznak. Említsük meg Dupont *Varietéjét*, Feyder *Az új uraságok*⁶, L'Herbier *A pénz*⁷ című filmjét, Epstein *Az Usher ház*⁸ és Dreyer *Jeanne d'Arc*⁹ című művét. (...)

Valamennyi filmben, amelyben arra törekszenek, hogy kifogástalan technikával dolgozzanak, a kocsizás, néha maga a kézben hordott felvevőgép nagy segítségére van a rendezőnek kifejezésének tökéletesítésében olyan művészeti ágban, melynek célja, hogy újra teremtse a valóságot. (...)

Annai erőfeszítés után, melyeknek mindegyike arra irányul, hogy a film vizuális stílusát megteremtse, ma a hangosfilm egy csapásra rombadöntötte mindazt, aminek megvalósításán oly sokan fáradoztak. A hangosfilm felvételekor a felvevőgép jól szigetelt műterem foglya. Vajon visszatérnek-e a régi idők, a film hőskora, tízegynéhány esztendő t ugrunk-e a múltba? Úgy tűnik, ismét el kell szabadítani – mégpedig gyorsan – a felvevőgépet állványáról. (...) A felvevőgép nem maradhat többé fogoly, ismét meg kell hogy találja – mint a *cselekmény egyik szereplője*¹⁰ mozgási szabadságát¹¹. (...) ● **Marcel Carné**

Jegyzetek

- 1 *Travelling* (a szerző kiemelése).
- 2 *Az eredetiben portatif* (a szerző kiemelése).
- 3 *Le dernier des hommes*. Carné téved ebben, hiszen Piero Fosco *Cabiria* című, 1915-ben készült filmjében már szerepelt kocsizás.
- 4 A szerző kiemelése.
- 5 *L'ange de la rue*.
- 6 *Les nouveaux messieurs*.
- 7 *L'argent*.

- 8 *La maison Usher.*
9 *La passion de Jeanne d'Arc.*
10 A szerző kiemelése.
11 Ugyanabban az időben, mikor Carné e sorokat írta – nem tudván róla –, az amerikaiak már több hangosfilmet forgattak műtermen kívül. Ezek közül az első Raoul Walsh *A régi Arizonában* (*In Old Arizona*) című filmje volt.

A FILM DICCSÓSÉGE ÉS HANYATLÁSA: A NÉMAFILMTÓL A HANGOSFILMIG*

Harminc évesen – akkor, amikor a legjobban reménykedtünk benne –, a némafilmet rettenetes csapás érte. Vajon tényleg képtelenné vált-e a megújulásra, kimerítette-e valamennyi erőtartalmát? Önmagát utánozta-e, csak hagyományából és szabályaiból élt-e? A válasz: nem. Csapás érte? Kétségtelen. Véglegesen levette-e lábáról? Félek, hogy igen. (...)

Az értelmiségiek mitem értenek ebből a tragikus eseményből, hiszen az ún. „hetedik művészet” születésekor sem értettek semmit. A film legjavát azok hozták létre, akik tőlük teljesen idegenek voltak. Rejtélyes halálát csak rejtélyes életének fényében érthetjük meg. Vajon mi volt a némafilm története, ha nem azoknak a csodálatos félreértéseknek egyike, amelyhez hasonlót nem ismer a történelem.

A némafilm szerény származású volt. Kereskedők hozták létre, akik nem kereskedtek, alkalmazottak, akiket nem alkalmaztak, kalandorok és a fényképészetet éppen csak elsajátítók. Annak érdekében tevékenykedtek, hogy tökéletesítsék eszközeit, növeljék teljesítményét, megsokszorozzák egy olyan gép lehetőségeit, amelynek terméke igen távol esett a művészettől. Vajon e körülmények kedveztek-e a művészet születésének? Lehetséges. A film teljesen szokatlan módon, de művészetté vált. Ipari termék, amelyről készítői jól tudták, hogy a mozgóképek segítségével tetszést aratnak az emberek körében, azzal a közlési eszközzel, amelynek megértéséhez nem volt szükség komoly értelmi erőfeszítésre, csupán szemekre. A születő film a legkülönbözőbb típusú embereket vonzotta maga köré és a világ legeldugottabb sarkában is közönséget toborzott magának. (...)

Erre senki sem számított, legkevésbé létrehozói. Meglepetésként hatott és e meglepetés mindmáig tart. A legkülönfélébb embercsoportok

* *Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma.* Bifur, No5, Paris, 1930.

azonos módon reagáltak a filmekre és ez feltételezi, hogy van valami azonos – hogy mi, senki nem tudja – az emberek szemléletében, bár az is lehet, hogy sokan félreértették a látottakat, de mindebből a film hasznot tudott húzni, meghagyván az embereket abban a hitben, hogy helyesen értelmezik a látottakat, azok sokféleségét, holott mindazokat csupán egyféle módon lehetett értelmezni. Feltehetően, a film kielégítette a mítosz nélküli társadalom elsődleges igényét, amely megunt hallani a kegyetlenségről szóló hazugságokat és saját erejének megdicsőítését kívánta vizionálni, és amely mindenek fölélt egy dolgot várt, a *véletlent*.¹ (...)

Charlie Chaplin megnevettette a sarki hentest, de a dadaista költőt is. A forgatókönyv, hasonlítson az a regényre, a melodramára vagy a költeményre, ezer arcú közönség részére készül. Amint leforgatják azonban – csodák csodája –, ez az ezer arcú közönség egy arcúvá válik. Mindaz, ami az embereket korábban elválasztotta, most összehozza. Vajon mindez csupán annak köszönhető-e, hogy a leírtakat képek formájában fejezték ki? Nem kétséges, hiszen a képekben kifejezett jelenség sokkal, de sokkal közelebb áll hozzánk, sokkal konkrétabbnak tűnik. (...)

A némafilmet a maga nemében egyedülállóvá tette, hogy látható formában mondott ítéletet a világról. A legvisszataszítóbb dolog megnevesült, rejtély vette körül. A szereplők nem beszéltek és ez arra készítette bennünket, hogy elképzeljük, mit mondanának, miért cselekszenek úgy, ahogy. A feliratok segítettek ebben, megpróbálták orvosolni azt, amit a film legnagyobb vétkének, alapvető gyengeségének tartottak. Holott valamennyien éppen a feliratokat tartottuk feleslegesnek a némafilmben. Hála Istennek, az ember hamar elfelejtette őket. A feliratok arra az ellenszenves dologra vállalkoztak, hogy érzékelhető formába öntsék mindazt, ami bennünk csupán megérzés volt. A költészet világából visszavezettek a legridegebb valóságba. (...)

A némafilmek alkotóinak szándéka érzékelhetően katasztrófához vezetett. Fel akartak számolni minden szöveget, minden logikát és minden, az ember logikájára utaló és jellemző tényezőt. Azok viszont, akik megértették a némafilm rejtjelezett nyelvét, feleslegesnek találták feliratait, bosszankodtak a filmet kísérő, *utánzásra* alapuló zene hallatán. (...)

A köznapi színvonalú filmek is sejtették már az elérendő ideált: az arckifejezések nyelvét létrehozni, amelyről évezredek óta megfeledkezett az ember; új kifejezési formát teremteni, amely nemcsak a beszéd helyébe lépne, de érzékeltetné annak korlátait; a néző közreműködését igényelné, azt a *piciny álmodozást*², azt, hogy eleressze magát, hogy beleélje magát álmaiba. (...)

Remélem, az elmondottak nem azt hitetik el, hogy a beszéd ellen foglalkozás állást és képtelenség ítélem arra, hogy a valóságról, vagy az álom-

ról tájékoztasson bennünket. Szó sincs erről, de amint a beszéd megjelenik, az intellektuális képességek megoszlanak. A nyelv sokféle, csupán Európában huszonhetet beszélnek és az írott kifejezés is másféle tökéletességet feltételez.

Az írástudás korán megosztotta az embereket neveltetésük és elhivatottságuk foka alapján. Még az iskolázott emberek sem azonos módon írnak vagy beszélnek. Nem is beszélve arról, hogy valahányszor szavakban fejezzük ki a valóságot, mindig *állítunk*: mindig világos és félreérthetetlen, mit akarnak elhíttetni velünk. (...)

A mindent uraló beszéd, amelytől annyira irtózunk, most hatalomra került a filmben is. Elfogadhatjuk-e uralmát? Nem undorodunk-e annak a valóságnak láttán, amelyről tájékoztat? (...) Nincs többé félreérthető a filmben és éppen ez az, ami a legellenzenvesebb benne. Már a feliratok is sokat árulkodtak a film erkölcsi mondandójáról. Egyes filmalkotók sokat megtettek annak érdekében, hogy megfordítsák a helyzetet és a kifejezési formát valódi anyagában érzékeltessék. A közönség megértette azt, aminek hasonló szintű irodalmi kifejezését sohase értette volna. Mégis azt kell mondanunk, hogy e filmek csak különleges mozikban vetíthetők, elsősorban sznobok és szakértők előtt. Sohasem lesz képes vetélkedni a közönséges filmmel, a film-regénnyel. Sosem léphet a helyébe, mindössze kísérőjévé szegődhet, azt szolgálva, azt ösztönözve. Mivel a félreértés lehetősége többé nem adott a filmben, e művészet bizonyára elveszti vezető szerepét korunkban, amelyet azzal vívott ki, hogy mindenki számára érthető kifejezési eszköz volt, amely közelebb hozta az embereket egymáshoz, mint a repülőgépek. Ez a nemzetközi közvetítő nyelv, ez az új latin a szemünk előtt foszlik semmivé.

A hangosfilm ugrásra készen áll és csak arra vár, hogy a némafilm helyébe lépjen. Hiába tiltakoznánk, ez mitsem ér. Felesleges is volna, hisz nem mi teremtettük és öltük meg a némafilmet. Nem mi hozzuk létre a hangosfilmet és nem is mi öljük majd meg tíz év múlva, hogy felcserélhessük a három dimenziós vagy a színes filmmel.

A némafilm leglényegesebb jellemzője nem az volt, hogy celluloidra forgatták és vászonra vetítették. Ez másodlagos és a hangosfilm csupán ezt vette át elődjétől. (...) Egész másról van szó, más a viszony néma és hangosfilm között. Ez utóbbi alapanyaga persze ugyanaz, sőt cselekménye teljesebb, gazdagabb, mivel a cselekményben igen lényeges, hogy az a szereplő, amelyik beszélni tud, élőbbnek hat mint az, aki csak mímeli azt. A valóságosság nagyobb, a valóságihűség igényét a hangosfilm jobban kielégíti. Ha képesek lesznek szinkronba hozni a szöveget és a zenét a képekkel, a szereplők párbeszédet folytathatnak majd, énekelhetnek, sőt táncolhatnak. Ne kételkedjünk benne, szívesen megteszik. A hangosfilm célkitűzése – ahogy kezdeti próbálkozásaiban kibontakozik

– az, hogy tökéletes mását adja nem a valóságnak – amelyet nem tud kifejezni eszközeivel –, de a valóság látszatának, ahogy azt az operett, az opera vagy a varieté teszi. A hangosfilm bizonyára nem respektálja majd a hely és a cselekmény egységét; nem elégszik meg – a színházhoz hasonlóan – három vagy öt felvonással, hanem a regény elbeszélő technikáját átvéve számos, gyors jelenetváltásra épít. „Jelenetről” beszélek, azaz „egységekről”, ugyanis míg a némafilmben a beállítások és azok váltakozása kizárólag az időben zajlott, az időtényezőtől függött, míg a tér tényezője cseppet sem játszott szerepet a film ritmusának alakításában, a hangosfilmben – és itt a második lényeges különbség néma- és hangosfilm között – a ritmus, azaz a montázs minden jelentőségét elveszti. A párbeszéd, az ének, a tánc tesz jelentőségre szert, birtokba veszi a teret, mozdulatlaná merevíti azt szinte álló képben, amelyet féltve vált fel másikkal a rendező, nehogy megértését akadályozza, veszélyeztesse a hang és a színészi játék minőségét. A film, amelyet valaha az állandó mozgás, változás jellemzett, darabokra töredezik, a valóságból – mint a színház – leghitelesebben a teret tükrözi. (...)

A beszéd, a zajok csak akkor járulhatnak hozzá hasznosan a művészet megeremtéséhez, ha alávetik magukat a kép uralmának, ha azt igyekeznek érzékletesebbé tenni. Ha nem erre irányul hatásuk, akkor, ahelyett, hogy segítenék, akadályozzák kiteljesedését. Elviselhetetlen, amikor ketten öt percen át beszélgetnek, *megnevezik*³ a látottakat. A film maradjon csak néma! (...) ● *Benjamin Fondane*

Jegyzetek

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

A VALÓDI HANGZÁS VILÁGA*

(...) A film – évek hosszú során át – a látást követte és a leképezés e formája akkor épp úgy szükségszerű volt, miként meghaladott ma. Ma ennél többet igyekszik nyújtani: beállítások sorozatában, a ritmus, a tér különböző formáit segítségül hívva, felhasználva a színt és a hangot, térben és időben tagolva a látványt, igyekszik újat adni. Aligha akadna bár-

* *Le cinématographe continue. Cinéma-Ciné pour tous*, 1930 november.

ki is, aki kivetnivalót találna abban, hogy a hangosfilm a fül kielégítésére törekszik, ha nem találkozna hibás nézetek doktrínává emelt rendszerével.

A hangosfilm mai formájában feledteti azt a fejlődést, annak minden eredményét, melyet a megelőző 15 év filmkészítői gyakorlata a film – így a hangosfilm – érdekében elért. Elfeledkezett róla, hogy a film lényegében a mozgás újrateremtése. Ismét beleesik mindabba a hibába, amelyekből a némafilm már kigyógyult. Volt idő, amikor a párhuzamos kép- és hangfelvétel megoldhatatlan volt és ez megbénította, lelángolta a felvevőgépet. Ezt a nehézséget azonban le lehetett küzdeni és le is küzdötték. A felvevőgép bármikor visszanyerheti mozgás-képességét, ráadásul a mikrofon is követheti vagy a gép mögött, vagy a gép mozgásával párhuzamosan. A kép és a hangcsík tehát egyidőben megmunkálható, szinkronba hozásuk csupán az alkotó szándékától függ, értéke drámai. Ma már az sem elképzelhetetlen, hogy a mikrofon mozgását távolról irányítsuk egy szerkezet segítségével: néhány fokkal hol ebbe vagy abba az irányba fordítva, az így felvett hang képes tükrözni a hangforrások egymás közti távolságát, jelezni a különbséget. *A világ vége*¹ című filmben nem egy jelenetben valaki fogta a mikrofont és követte a jelenetet. Nem beszélnek minderről akkor, ha az eredmény lehangolt volna.

A hangrögzítés hajlékony volta sajnos az esetek többségében ma még csak álom. A filmek hanganyaga egyforma, monoton, jellegtelen, képtelen tükrözni és visszaadni a térérzést. Az azonos hangminőség a hangmérnökök ideálja. Ők arról álmodnak, hogy a mikrofonon át is jól megkülönböztethető legyen az S a Z-től, a szereplő ne sípoljon és kevésbé törődnek azzal, hogy egy kiáltásból érezhetővé váljék az öröm vagy a harag.

(...) Nem a leegyszerűsített hangzás zárt világában születnek majd az érdekes kísérletek és eredmények. Ki kell vinni a mikrofonokat a valóságba, el kell látni őket hangfogóval, szelektív szűrővel. (...)

A hangzás művészete nem a valóság másolásából születik azonban. A művészet, így a miénk is, alkot, létrehozza a saját világát. A mikrofont képessé tenni arra, hogy olyan érzékenyen, oly módon reagáljon, mint az emberi fül, ez csak a kezdő lépés lehet. A folytatás során arra vagyunk kíváncsiak, amit az emberi fül már nem képes felfogni, mint ahogy a film láthatóvá tette mindazt, amit a szem nem tud érzékelni. Tegyük mindent hangzóvá és hallhatóvá. Halljuk a gondolatokat és halljuk az álmokat. A suttogás néha dobhártyát repeszt, a kiáltás édesen hangzik. Ragadjuk el titkaikat, szedjük ízekre őket és építsünk belőle az igazán természetesebben hangzó világot. Az emberi beszédnek vannak még feltáratlan mélységei, erre építse stílusát a film. Nyújtsuk ki, nagyítsuk fel a gyanúsán hangzó szavakat, így majd bevallják hazugságaikat. Csináljunk

a szélvihar zajából altatódalt, így majd minden gyerek hallani fogja azt is, hogyan nő a fű • *Jean Epstein*

Jegyzet

1 *La fin du monde.*

*A FILM KAPCSÁN**

(...) Kevés ember szereti a valódit, annak minden kockázatával. A film szörnyű találmány, amely akkor állít elő valami valódit, amikor akarjuk. Ördögi találmány ez, amely mindent felfed és megvilágít, amit rejteni próbálunk, kíméletlenül felnagyítja akár százszorosára is a részletet. Ki tudta, milyen is egy „láb”, mielőtt cipőbe bújtatva, asztal alatt megpillantotta volna a vásznon? Legalább annyira megható volt, mint az emberi arc. A film felfedezése előtt fogalmunk sem volt, hogy a részletek milyen személyiségek, milyen önállóak lehetnek.

A film személyiséget kölcsönöz a „részletnek”, keretbe foglalja. Ez „új realizmus”, amelynek következményei kiszámíthatatlanok.

Egy gallérgomb százszoros nagyításban sugárzó bolygó. Az átalakított tárgy új lírát szül, és az új művészet ezekre az új elemekre, erre az új igazságra épül.

Megérezni az igazit és merni ábrázolni azt.

Egy olyan „24 órás” filmről álmodom, amely egy házaspárt ábrázol. Mindegy, hogy milyenek, mindegy, hogy mi a foglalkozásuk. Új és rejtélyes készülékekkel, „anélkül hogy tudnák”, nyomon követhetjük őket a nap minden percében, úgy, hogy a legapróbb részlet se kerülje el figyelmünket. Látjuk őket dolgozni csendben. Látjuk érzelmi és szerelmi életüket. Vetítsük le ezt a filmet a maga nyers változatában, minden ellenőrzés nélkül! Azt hiszem, hogy látványa oly szörnyű lenne, hogy mindenki megbotránkozva menekülne a mozikból, segítség után kiáltozva, mintha világméretű katasztrófa történt volna • *Fernand Léger*

* *A propos du cinéma.* Megjelent a *Plans* című folyóirat (Paris) 1931 januári számában.

A FILM AVANTGÁRDJA
Művek, fogadtatásuk és a filmipar*

Avantgárd filmnek nevezünk valamennyi olyan alkotást, amely mind a képet, mind a hangot olyan új, eddig nem látott-hallott módon használja fel, ami szakítást jelent az eddig tapasztaltakkal, és amely alkotás eddig ismeretlen vizuális és auditív eszközökkel kelt érzelmeket nézőiben. Az avantgárd film nem szórakoztatni akarja a közönséget. Alkotója önzőbb és ugyanakkor önzetlenebb is, semhogy ezt tegye. Önző, mivel gondolatait a maga sajátos módján adja elő. Önzetlen, mert semmi más szándék, mint művészi eszközének előbbrevitele, nem hajtja. Az avantgárd film legjelentősebb tulajdonsága, hogy csírájában magában hordja – néha első pillantásra hozzáférhetetlenül – mindazokat az újításokat, amelyek alkalmazása révén a film már másik, új korszakot jelez. Az avantgárd a jelen bírálatából és a jövő megérzéséből születik.

A film művészet és ipar. Mint művészi kifejezési eszköz, féltékenyen őrzi kifejezésbeli tisztaságát és sohasem mocskolja be azt, mert csak így válik meggyőzővé. A film elkészítéséhez és terjesztéséhez nagyon sok pénz kell. Drága a nyersanyag, drágák a laboratóriumi költségek. Valamennyi vizuális vagy hangeffektus egy pénzösszegnek felel meg. A hatásos megvilágítást szintén nem adják ingyen, nem is beszélve a képet rögzítő objektívről. Nem is sorolom tovább, hiszen a lista hosszára nyúlna. (...)

A filmipart általában nem tölti el lelkesedéssel a művészi kísérletezés. Az avantgárdot viszont csak ez érdekli. Érthető tehát, hogy a kettő szemben áll egymással.

Tévednénk, ha azt állítanánk, hogy csak kivételes, a közvéleményt felkavaró műveket kell készíteni. A filmipar átlagterméke is az avantgárd úttörő alkotásai között helyezkedik el a minden jelzöt nélkülöző film. (...)

Az avantgárd és a kereskedelmi cézzalatt készült film, azaz egyfelől a művészet, másfelől az ipari termék, elválaszthatatlan egységet alkot. A fejlődés elképzelhetetlen az avantgárd tevékenysége nélkül, mégis a közönség nagy része és valamennyi gyártó egyaránt szemben áll vele. Az avantgárd művészet különböző irányzatai megkísérelték: 1) megszabadítani a filmet más művészeti ág befolyása alól; 2) ráébreszteni saját le-

* *Le cinéma d'avant-garde. Les oeuvres d'avant-garde cinématographique: leur destin devant le public et l'industrie du film.* Részlet a *Le cinéma des origines à nos jours* című műből. (Editions du Cygne, Paris, 1932:30-40.)

hetőségeire, lényegére, amely három szóban fejezhető ki: mozgás, ritmus, élet.

Történeti fejlődés

A film – Louis Lumière felfedezése óta – mindig kutatásra ösztönözte az alkotókat és velük párhuzamosan a technika szakembereit. Vajon Méliès nem volt-e avantgárd rendező, hiszen műveiben a fotográfia szellemét a film szelleme váltotta fel.

Újító volt a maga nemében Grimoin-Sanson is, aki 1897-ben – két évvel a film születése után – szabadalmat kért, amelyből íme egy részlet: „A benyújtott szabadalmi kérelem célja, hogy biztosítsa kizárólagos jogomat egy új, mozgóképekből álló panorámiás látványosságra, amelyben a néző a terem közepén ülve úgy érzi, mintha felfelé mozgó léghajóban ülne.”

„Az első előadások egyikén – írja a *Revue du Cinéma* 1931. november 1-jei száma – több néző tengeribetegséget kapott, mint ahogy az gyakran előfordul a léghajón magasba emelkedőkkel.”

E korai kísérlet örvendetesen találkozik – huszonöt évvel később – az 1924-ben jelentkező avantgárd irányzat törekvéseivel, mert mindkettő fontosabbnak tartotta a cselekmény kapcsán kiváltott érzelmeket, mint magát a cselekményt. Nem is kell mondanom, hogy a maga korában senki sem értette meg Grimoin-Sanson felfedezésének jelentőségét.

Meglepő, milyen naivan fogadta a közönség felfedezésekor a filmet. Elsősorban az eszközt látta benne; amely hűséggel leképezi a való élet mozgását. Megelégedett az állomásra érkező vonat látványával, anélkül, hogy sejtette volna, milyen új lehetőségek rejlenek az eszközben érzelmek és gondolatok kifejezésére.

A film elsődleges törekvésévé az élet mozgásának megragadása vált. Később a kitalált cselekmény felváltotta az életből vett jeleneteket. A film ezáltal a cselekmény befolyása alá került. (...) Ahelyett, hogy lépésről-lépésre tanulmányozták volna a mozgás és ritmusa kifejezésének lehetőségét, azok önmagukban való értékét, a filmet lefényképezett színházzá változtatták. Eszköznek tekintették, amellyel a jelenetek és díszletek sokasága eleveníthető meg, illetve vonultatható fel, amellyel növelni lehet a drámai helyzetek számát, kellőképpen változatossá téve őket az állandó helyszínváltozással, az első látásra megdöbbentő képkihágásokkal.

Az évek múltak, a kifejezés eszközei tökéletesedtek. A cselekményre épülő filmforma fejlődött. A cselekmény mindjobban valóság-hű színezetet kapott, az érzelmek igaznak és embereinek tűntek.

Újdonságnak számított a tények kifejtésének logikája, a jól megválasztott beállítás, az igaznak tűnő magatartás. A beállítások gondos meg-

választásával, a képek sorrendjének kifejező mértékletességével megteremtették a ritmust. Kezdték odafigyelni a látványra, a képi kifejezésre, de még mindig elsődlegesnek számított a cselekmény.

A jelenetek már nem egymástól függetlenül követték egymást, már nemcsak az inzert kötötte össze őket, hanem bizonyos pszichológiai logika jellemezte rendszerbeszedésüket, és ez a logika meghatározó és ritmikus volt.

Nem sokkal később már az addig ki nem fejezett, a nem látott, a megfoghatatlan, azaz az emberi lélek szuggesztív, vizuális kifejezésére törekedtek. E filmeket az érzelem uralta, ezt csak követték az emberek és a dolgok.

Mindebből logikusan következett a pszichológiai film. Már gyermekdednek látszott, ha adott helyzetben élő, cselekvő személyről nem vázolták annak lelki életét, ha nem mutatták be gondolatait és érzelmeit. Nőtt a sokszínű és egymással ellentétes, a szereplők lelkiállapotára utaló képsorok száma, helyet követelt magának a drámában. A tények már nem csupán önmagukban léteztek, de az erkölcsi állapot következményeként. Szinte észrevétlenül állott be a kettősség, vált a film egyszerre a cselekmény kifejezésének, a ritmus és a mozgás érzékeltetésének kiegyensúlyozott keretévé.

Itt kezdődik az avantgárd tevékenysége. A közönség és a gyártók nagy része fejet hajtott a realizmus előtt, de fellázadt az érzelmek játéka látván. Véleményük szerint, a filmnek csak az események száraz kifejtésére kell szorítkoznia, tényeket közölnie, mit sem foglalkozni azzal, milyen érzelmeket váltanak ki ezek az események a szívben és az agyban, mi történik, ha e kettő konfliktusba kerül. (...)

Abel Gance *A kerék*¹ című filmje korszakhatárt jelez. E filmben a pszichológia, a mozdulatok, a dráma egyaránt a kifejezésnek van alárendelve. Nem a szereplők a mű egyedül fontos tényezői, velük egyenrangú szerepet kapnak a tárgyak, a gépek, a beállítások hosszúsága, jellege, egymással szembenállása, képkivágásuk, egyiknek a másikhoz való viszonya. Sínek, mozdonyok, kerekek, alagutak, a manométer, a füst játéka egyenértékű a szereplőkével. Dráma születik itt a formák, alakok változásából. A mozgás művészetének gondolata e műben nyert polgárjogot. „A dolgok” kifejezésének, az érzelmekből szőtt vizuális költemények kitűnő példája e film. A cselekmény, a színészi játék szinte észrevétlenül veszített jelentőségéből. A film igazi értékét a beállítás-sorozatok megkomponálása, a ritmus, a beállítások, a nézőpont megválasztása, a fényviszonyok, a képen látható dolgok aránya, az egymást követő képek harmonikus egysége vagy szembenállása adja.

„Fosszuk meg a filmet minden tőle idegen elemről, fedezzük fel valódi lényegét a mozgásábrázolásban és a látványelemek kifejezésében.”

Így hangzott az új esztétika tétele, amely egy új korszak hajnalán látott napvilágot.²

Az avantgárd film fejlődésének végső szakasza

Néhány bátor rendező, 1924 táján, kísérletet tett arra, hogy eltávolodjon a film hagyományossá vált kifejezési eszközrendszerétől és megteremtse az ún. avantgárd filmet. A szakítás elkerülhetetlenné vált a film két lehetséges formája között, mivel a közönség nem tudta már elviselni az egy-egy filmben fellelhető kísérletezést, mivel bosszantotta az általa érdeklődéssel követett cselekménybe iktatott, kísérletezésre utaló egy-egy képsor. Ezeket a képsorokat egyébként, legtöbb esetben már korábban kivágták a filmből a gyártók utasítására vagy a moziigazgató kívánságára, akik kerülni akarták az incidenseket, amelyeket egy, még nem látott kifejezés a nézőkből kiválthatott volna. Az avantgárd film megteremtette tehát a maga gyártó- és forgalmazó rendszerét. Kevés mű született, a kísérletezők nem találtak tőkét a forgatáshoz. Az alkotók azonban makacsul keresték azokat az új kifejezési lehetőségeket, amelyeket a filmforma fejlesztésében és megújításában nélkülözhetetlennek tartottak. Anyagi, erkölcsi támogatás nélkül, csupán hitükre hagyatkozva. Az újítás lehetőségeit, amelyekre oly vágyva vágyott, maga kísérletezte ki, rendre érzelmeket keltve az emberek és dolgok kifejezésével, felhasználva a végtelenül nagyot és a végtelenül kicsit. Az irodalomtól és a színháztól független, kimondottan filmi kifejezőeszközök felhasználásával, kereste a módját, miként ragadhatná meg az érzelmeket, miként adhatná vissza a fennkölt érzetét a mozgásban, a formákban, a teret kitöltő tárgyokban, eljátszadozván képpel és ritmussal. A tiszta film időszaka volt ez, amely elutasított minden cselekményt és csak arra koncentrált, ami kifejezetten a képek egymásba öltésével visszaadható, „arra törekedvén, hogy a valóságról személyes látomás formájában adjon számot”.³

A tiszta film nem utasította el az érzelmeket, sem a drámát, csupán tisztán vizuális eszközökkel próbálta kifejezni őket. Nemcsak az emberek körében kereste az érzelm megnyilvánulásának különféle formáit, de kiterjesztette kutatását a természet egészére, arra, ami láthatatlan, arra, ami elvont mozgás. Ez az irányzat mutatta meg különböző formában – ironikusan⁴, érzékletesen⁵ –, miként lehet kifejezni a mozgást és a ritmust, megszabadítva azt mindenfajta cselekvéstől, úgy, hogy a cselekmény a látottaktól bomlik ki. Bizonyította, hogy 1) a mozgás ábrázolása annak ritmusától függ; 2) maga a ritmus, a mozgás kifejlődése két érzékelhető érzelmeket keltő elemet képez, amelyek a filmdramaturgia alapjai; 3) a filmnek sohasem szabad személytelennek lennie és személyiségét vizuális újszerűségében kell keresnie; 4) a film cselekményének az életet kell

visszaadnia; 5) a film cselekménye ne korlátozódjék az ember világára, de terjedjen ki a természet és az álomvilág ábrázolására is.

A tiszta film jellemzőit fel lehet lelteni a tudományos dokumentumfilmekben. Azokban, amelyek pl. a kristályok alakulásáról, a lövedék pályájáról, a szappanbuborék szétpukkanásáról, a mikrobák fejlődéséről, a rovarok életéről és mozgásáról szólnak.

Vajon a film lehetőségeinek tárházában nem volt-e adott a végtelenül kicsinek és a végtelenül nagyoknak megragadása? Ez az irányzat célul tűzte ki olyan drámák ábrázolását, amelyeket nem színészek alakítanak. Heves ellenérzést váltott ki, amiért visszautasította a színészek játszott cselekményt; amiért a nézőt nem a követésre érdemes események kalodájába, hanem az érzelmek világába zárta. Az irányzat hatását fellelhetjük ma is néhány olyan, a nagyközönség számára is könnyen átérzhető filmben, mint *A sztrájk*⁶ (emlékezünk arra a jelenetre, amelyben a vaját köpülik) vagy Dovszenko *A föld* című filmje (arra a jelenetre gondolunk, amelyben az eső megtermékenyíti a földet és patakokban ömlik a virágokra és a gyümölcsre). A tiszta film irányzatának követőin kívül akadtak mások is, akik a film új kifejezési lehetőségeit kutatták, átalakították az elvontat, az álmokat vizuálisan jól kifejezhető, kézzel fogható és élő valósággá.⁷

Az avantgárd film e jelentős újításait lassan és észrevétlenül a kommersz filmgyártás is ösztönösen átvette. Miközben a tiszta film szánt szándékkal megőrizte absztrakt jellegét, a példája nyomán fakadt kísérletezések – belőle merítvén ihletet – a konkrétumok kifejezésére használták fel újításait, sokkal kevesebb vihart kiváltó alkotásokat teremtve.

Az avantgárd filmek forgalmazásának megszervezése

Felvilágosult elmék, 1924-ben különleges céllal filmszínházakat hoztak létre, amelyekben a különféle kísérletezések gyümölcseit adták közre olyan közönség előtt, amely kíváncsi volt és felkészült. 1924 november 14-én Jean Tédesco megnyitotta a Vieux-Colombier termét. Elsőként látta meg a forgalmazás specializálódásának szükségességét és ő nyújtott lehetőséget arra, hogy a közönség megismerkedjék ezekkel a filmekkel, amelyeket másfajta moziban minden bizonnyal elviselhetetlennek talált volna. Támogatta továbbá azoknak a filmeknek a pályafutását is, amelyek bár a nagyközönség számára készültek, de nem voltak elég alacsony színvonalúak ahhoz, hogy mindenkinek tessenek. Olyan értékes alkotásoknak biztosított bemutatkozási lehetőséget, mint a *Ménilmontant*, a *Moana*⁸, *Az utolsó ember*⁹, *Panoptikum*¹⁰, *Az utolsó berlini fiáker*. *Az utolsó embert*, amelyet másutt kifütyültek, itt megtapsolták, mert megértették. A dokumentumfilmek, amelyek kereskedelmi forgalmazásba nem kerültek, mikor többet adtak a valóság mechanikus leképezésénél

és a művészi kifejezés rangjára emelkedtek, hasonlóan kedvező fogadtatásban részesültek.

Amikor 1926. január 21-én Armand Tallier és L. Myrge megnyitották művészmozijuk kapuit, a következő felhívással fordultak a közönséghez: „Közönségünket az írók, művészek, értelmiségiek legkiválóbbjai közül toborozzuk. Idevárjuk mindazokat – és ezek egyre többen vannak –, akiket a mozik megemészthetetlen programja eltávolított a filmtől. Műsoraikat ízléssel készült francia és külföldi filmekből állítjuk össze, amelyek különféle irányzatokat és iskolákat képviselnek. Vásznonkon helye van mindannak, ami eredeti, ami értéket képvisel.” (...)

Ettől kezdve tehát a szabad gondolatokat hordozó művek, a félreismeret erények polgárjogot kaptak a filmvászon és közönségre számíthattak, forgalmazóik bevételt remélhettek. Filmklubok alakultak, amatőr filmesek csoportokba szerveződtek és időről-időre előadásokat, filmbemutatókat rendeztek. (...)

A mozgalom külföldre is áterjedt. A német filmrendező, Hans Richter hét klubot alapított hazájában. A *Filmliga* egyesülés szintén hetet Hollandiában. Közülük a legfontosabbak Amszterdamban, Hágában, Rotterdamban, Harlemben és Delftben működtek. Spanyolországban Madrid, Barcelona, San Sebastian követte példájukat. Londonban a *Filmtársaságnak* saját mozija volt. Belgiumban a filmklubok szervezték meg Brüsszelben, Ostendeben, Gandban, Antwerpenben és Liège-ben a kísérleti filmek vetítését. Argentína is érdeklődött az avantgárd mozgalom eredményei iránt, míg New York-ban a *Filmművészek Szövetsége* nyitott specializált mozit az új szellemű alkotások bemutatására.

A kísérleti film megteremtette tehát Európában és Amerikában egyaránt az alkotás és a forgalmazás lehetőségét. Lassanként nemzetközi méretű hálózat alakult ki körülötte. A különböző nemzetiségű, de azonos érdeklődésű csoportok kapcsolatba léptek egymással közvetlenül, vagy a sajtó útján, melyekben álláspontjukat védték, ellenfeleiket támadták. A szabad szellemű film meglelte a maga szabad sajtóját. (...)

Befejezés

Összefoglalva az elmondottakat: az avantgárd irányzat kísérletezte ki és teremtette meg a tiszta filmet, az elvont gondolatok kifejezésének lehetőségét. Eszközeit azóta mások is átvették. Nemcsak a filmdramaturgia alapját vetette meg, de felfedezte és elterjesztette azokat a kifejezési lehetőségeket, amelyek adva voltak a filmkamera objektívje számára.

Hatása letagadhatatlan. A közönség ízlését, látáskultúráját finomította, érzékennyé tette az alkotókat, változatossá a gondolatok kifejezésének filmi eszköztárát. (...) ● *Germaine Dulac*

Jegyzetek

- 1 *La roue.*
- 2 Idézet a szerző *Les esthétiques et les entraves* című művéből (Librairie Félix Alcan, Paris, 1927).
- 3 Jean Tédesco kifejezése szerint. (A szerző lábjegyzete.)
- 4 Mint Fernand Léger *Mechanikus balettjében* (*Ballet mécanique*), Hans Richter filmjeiben, René Clair *Felvonásköz* (*Entr'acte*) című filmjében. (A szerző lábjegyzete.)
- 5 Viking-Egging abszolút filmjeiben, Ruttmann *Négy tanulmány* (*Les quatre études*), Henri Chomette *A sebesség és a fény tükröződése* (*Reflets de lumière et de vitesse*), *Öt perc tiszta film* (*Cinq minutes de cinéma pur*); René Clair *Kísérleti film színesben* (*Essai en couleurs*), *Az Eiffel torony* (*La Tour*); Deslaw *Gépek működése közben* (*La marche des machines*); Joris Ivens *A híd* (*Le pont*); Germaine Dulac *Arabeszk, A 957-es lemez* (*Disque 957*), *Témák és variációk* (*Thèmes et variations*) című filmjeiben. (A szerző lábjegyzete.)
- 6 *La ligne générale* (Eizenstein filmje).
- 7 Mint Jean Grémillon *Világítótorny* (*Tour au large*); Dimitrij Kirsanov *Őszi köd* (*Brumes d'automne*); Joris Ivens *Eső* (*Pluie*); Marcel Carné *Nogent és Vásárnapi eldorádó* (*Eldorado du dimanche*); Jean Vigo *Nizza kapcsán* (*A propos de Nice*); Victor Blum *Víz* (*Wasser*); Ruttmann *A világ dallama* (*Mélodie du monde*); Caballeros *Tea-esszencia* (*Essence de verveine*) című filmjei a példák erre. (A szerző lábjegyzete.)
- 8 Robert Flaherty filmje.
- 9 Murnau filmje.
- 10 Paul Lény filmje.

*HANGOSFILM DRAMATURGIA**

1930-ban a *Le Journal* című lapban közölt cikkemben jeleztem a hangosfilm érkezését és megjósoltam diadalát. Jeleztem a némafilm halálát, egyben a színház halálát is. A némafilm meghalt, a színház agonizál. (...) Ez az esemény mindenképpen figyelmet érdemlő. (...)

A közönség azonban örömmel üdvözlö a lehetőségekben gazdag, új művészet születését.

Melyek e művészet törvényei? Mit tartalmaz esztétikája? Milyen a technikája? E kérdésekre állítólag mindenki választ tud adni. Sajnos.

A kisdíák jóhiszeműségével és hitével közeledtem szerényen az új művészet felé. Tanulni vágytam. Példaképeket kerestem. Sokat találtam belőlük, de kiderült, hogy ők sem tudnak semmit. Sőt, még ennél is kiáb-

* *Cinématurgie de Paris. Les Cahiers du Film*, 1933. december 15.

rándítóbb volt látni, hogy azt hitték magukról, hogy tudnak. Titkaik, szabályaik az eltűnőben lévő, haldokló művészetet idézték. Tudományukat, mint rab a láncon függő golyót, bokájukhoz erősítve hurcolták, bár korábban ez akadályozta őket a járásban.

Ha az embernek nincs tanítómestere, magának kell vállalnia ezt a feladatot. Magának kell mindent felfedeznie. Még ha sok buktatót is rejt ez, a feladat megéri, hogy az ember komoly erőfeszítést tegyen érte és mozgósítsa intelligenciáját. Ráadásul még hasznos is, hisz hibáink és tévedéseink mások számára példaként, tanulságul szolgálhatnak.

(...) A némafilm, mozgóképek segítségével komikus vagy drámai történetet mesélt el. Legnagyobb hátránya az volt, hogy mindezt beszéd nélkül kényszerült elmondani. (...) A pantomim tökéletesített változata volt. A némafilm-alkotók azonban fokozatosan lemondtak a mozdulatok nyelvéről és más módon próbálták kifejezni magukat, helyettesíteni a beszédet.

Voltak akik azzal próbálkoztak, hogy a vászon mögött beszélőt rejtettek el, aki magyarázta az eseményeket. Ez az eljárás csekély sikert aratott, kérészerű volt, és hamar felváltotta a filmbé ékelt felirat. A felirat sem volt túl ötletes megoldás. Hasonlított a nyomorék mankójára: ez is, az is nélkülözhetetlennek bizonyult.

Évek munkája és néhány zseniális alkotó működése fokozatosan hátrébe szorította a feliratokat, azok mennyisége csökkent a filmekben. Charlie Chaplin, (Abel) Gance, King Vidor, (Maurice) Tourneur, René Clair rátalált a ritmusra; felfedezték, hogyan kell tagolni a történetet. Röviden, felfedezték és magas szinten megvalósították az új technika teremtette lehetőségek egész sorát. Művészetet teremtettek, melyet hetedik művészetnek neveztek el.

Mikor e művészet kiteljesedett, Amerikában megszületett a hangosfilm. (...)

A hangosfilmet – a logikának teljesen ellentmondva – a némafilm tökéletesített változatának tekintették. (...)

A némafilm művészei azonban nem akartak hangosfilmet forgatni, miután nem tudták, miként kell.

A némafilmkészítéssel is felhagytak viszont, miután a közönség már nem kért belőle. Kitaláltak tehát egy nevetséges szörnyet, a hang nélküli hangosfilmet, mely teli volt ajtónyikorgással, kanálcörömpöléssel; amely nyögött, kiabált, nevetett, sóhajtozott, zokogott, de sosem beszélt. Elmagyarázták nekünk, hogy „ez az igazi film”, bár mi jól tudtuk, miért maradt néma leányuk. Mert nem tudták szóra bírni. (...)

Napjaink filmrendezője, a letűnt korszak túlélője, mint az öregemberek, akik állandóan azt hajtogatják, hogy „bezzeg, az én időmben”, meg-

próbálja a hangosfilmben érvényesíteni a némafilm túlhaladott technikáját.

A legapróbb részletekig ismeri ezt, hisz nem egyszer maga is hozzájárult kialakításához. Ez a technika azt célozta, hogy a beszéd eszköze nélkül meséljen. Ma sem érti, még mindig nem értette meg ez a rendező, sőt talán sose fogja megérteni, hogy ez a technika a kényszeren, egy hiányosságon alapult, amely ma már nem létezik. (...)

A dialógust megpróbálja még mindig „kocsizással” vagy „panorámázással”, a kancsó premier plánjával vagy bikaviadallal elintézni. (...)

Vonjuk le tehát az elmondottakból pontos következtetéseinket! Vonjunk le néhány elvet, melyek majd alapul szolgálhatnak hangosfilm-életünknhöz! Soroljuk fel őket, mint az iskolamester, vagy inkább a jó diák, pontokba szedve!

1. A némafilm a pantomim rögzítésére és terjesztésére szolgált.
2. Valaha, a nyomtatás felfedezése komoly hatást gyakorolt az irodalomra. Épp így, a némafilm felfedezése jelentékenyen befolyásolta a pantomimot. Chaplin, Gance, Griffith, René Clair újra alkották a mozgásművészetet.
3. A hangosfilm a színház rögzítésére és terjesztésére szolgáló művészet.
4. A hangosfilm – amely új lehetőségeket kínál a színháznak – feladata, hogy újra feltalálja a színházat.

Ebből a négy következtetésből levonhatjuk az első, követendő szabályt: „a némafilm sajátos technikája, amely a beszéd kiküszöbölésére alapult, nem követhető a hangosfilmben.” E törvényszerűséget más formában is megfogalmazhatjuk: „minden olyan hangosfilm, amely hang nélkül is vetíthető és mégis érthető marad, nagyon rossz hangosfilm”.

Íme a második elv: „minden olyan film, amely egy színdarab filmre alkalmazott változata és amely semmivel sem járul hozzá a színdarab gazdagításához, nagyon rossz hangosfilm.” ● **Marcel Pagnol**

A ZAJOK JELENTŐSÉGE*

(...) A film nagyszerű és óriási lehetőségekkel rendelkező kifejezési forma. Fiatal művészet még mindig, amely keresi a kifejezőmódját, reményeket kelt a fiatalságban és minden bizonnyal meglesi majd egy napon azokat, akik kellő értelemmel és kultúrával élni tudnak vele. (...)

* Részlet a szerző *L'importance du cinématographe* és *L'avenir du cinéma parlant* (1929) című tanulmányaiból, amely összegyűjtött írásaiból készült kötetben jelent meg (*Les machines qui parlent*. Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1941:124–128 ill. 143–145).

A film óriási utat tett meg azóta, hogy a Lumière fivérek bemutatták Párizsban *A megöntözött öntöző* című filmjüket, valamint a vonat megérkezését La Ciotat állomására. A rendezők egyre könnyedebben ábrázolták az embereket és a dolgokat, ritmust szabtak a képeknek, sikerrel vegyítették a fotogénikus és a megható jeleneteket. Azok, akik szenvedéllyel követték – mint én is – a film fejlődését, emlékeznek rá, milyen élvezettel fedeztük fel a vágás különböző bravúros módzatait, a *Kean* vagy *A kerék* című filmek gyors ritmusát, a *nagy közelik*, a *kocsizások*¹, az áttűnések és a lassított felvételek mágiáját. Nem sokkal ezt követően, a kutatók meglették a módját annak, hogy egyidőben rögzítsék a képet és a hangot. Soha nem felejttem el, milyen benyomást keltett bennem, amikor első ízben vettem részt egy hangos vetítésen, de talán még ennél is mélyebb nyomot hagyott bennem a *Broadway Melody* bemutatója. (...)

Azóta a hangosfilm vitathatatlanul sokat fejlődött. Még messze van azonban attól, hogy ismerje nyelvtanának szabályait. Nyelv, amelynek szótára még meghatározatlan. Mindaddig csak jelenetek szolgálai lemásolására szorítkoztak szerzői. Néhány megoldás nem volt érdektelen (pl. Jean Choux *Jean de la Lune* című filmje), de mindenki számára nyilvánvaló, hogy a filmnek más irányban kell keresnie a maga útját. Vannak, akik megértették, hogy ezentúl a zajok minősége és ritmusa épp oly fontosá válik mint a képeké, és hozzáértéssel tudták felhasználni azt a kifejezésbeli gazdagodást, amit számukra a zene szolgáltatott. Láttuk és megtapsoltuk Schubert *Befejezetlen szimfóniájának* és Smetana *Eladott menyasszony* című műveinek filmváltozatait. Tehetséges zeneszerzők – mint Jacques Ibert vagy Arthur Honegger – nem tartották rangon alulinak, hogy kísérőzenét írjanak. (...) Ők is, mint mások, zenét szereztek a filmekhez, holott a valóságos filmzene, a jövő filmzenéje egész más elemekből áll majd, mint pl. a víz csöpögésének zajából, a kocsikerék csikorgásából, a rendőr éles sípszavából, a motor berregéséből, az írógép kopogásából, a harang zúgásából, valaki nevetéséből, gyermek sírásból, pacsirta éneklésből, malac rőfögésből, szerelmesek gyengéd gügyögéséből. Mindaddig azonban ezt alig vette figyelembe valaki. Várom azt a rendezőt, aki pl. képes lesz kifejezni az eső poézisét, kezdve a csepegtéstől egészen a vihar felgyorsult ritmusáig, beleértve a tetőről a dobra hulló vízcsepp zaját, dobét, amely egy gyerek a ház mellett felejtett. (...) Számos, még kiaknázatlan lehetőség rejlik a területen, amelyek csak növelhetik a filmek valóságosságát. (...) Mind ez ideig pl. jóformán kihasználatlanul hagyták a képek és zajok ún. *filmi ellenpontozását*² vagy a zajok, hangok felerősítését és a zajforrástól független, más környezetben történő felhasználását. (...)

A hangosfilm és a némafilm viszonya olyan, mint ez utóbbi és a fényképezésé. A némafilm egy napon épp olyan elviselhetetlen lesz

számunkra, mint ma az állóképek vetítése. A haladás mindig áldozatokat követel. (...)

Louis Aubert helyesen így fogalmazott: „A hangosfilmmel ismét nulláról kell elindulnunk.”.

Az Európában bemutatott korai hangosfilmek – köztük is különösképpen Harry Beaumont *Broadway Melody* című műve, amely kétségtelenül az új művészet első klasszikusa – azt bizonyították, hogy maga a filmkészítés technikája ment át teljes változáson. A szinkronhang bevezetésével a film vágása, a felvételek kombinálása, az áttűnések alkalmazásának módja jelentős mértékben módosult. A *Broadway Melody* alkotóinak érdeme, hogy ezt világosan felismerték és lerakták az új technika alapjait, amely harmóniát teremt a képek és a hangok világa között.

Egyetlen példa is elegendő, hogy kimutassam, miképp változott egy hosszú idő óta klasszikusnak nevezett eljárás – az áttűnés – alkalmazása a hangosfilmben. A némafilm rendezője, amikor gondolatot, álmot akart felidézni, vagy csupán utalni az események közötti összefüggésre, egyidőben két felvételt kopírozott egymásra. Az egyik a főszereplő látszott, a másikon, amely kissé homályosabb volt, az a személy vagy esemény, akire, illetve amire gondolt. A hangosfilmben is meg lehet ezt ugyanígy oldani, de a személyeket, eseményeket zajokkal is fel lehet idézni. A *Broadway Melody*-ban pl. egy nő a számára kedves pár eltávozására gondol. A képen őt látjuk és közben halljuk, amint becsapódik a kocsij ajtaja, felzúg a motorja, majd zaja egyre csökken. Ez a fajta eljárás, amely létét a technika fejlődésének köszönheti, rendkívül hatásos. (...) ● **Louis Le Sidaner**

Jegyzetek

- 1 *Travelling* az eredetiben. A szerző kiemelése.
- 2 A szerző kiemelése.

A SZÍNES ÉS A TÉRHATÁSÚ FILM*

(...) Sokat vitatkoznak manapság a szín jelentőségéről. A kukacoskodók azt állítják, hogy a vásznon látható tónusok helytelenek és a film soha nem lesz képes a remekművű festmény kellemes színérzetét felkelteni. Bizonyos, hogy a színes film technikája – a tagadhatatlan fejlődés ellenére – még nincs tökéletesen kidolgozva. Az is nyilvánvaló, hogy a film csak reprodukálni képes, többé-kevésbé jó minőségben, a valóságot és

* *Nouveau propos sur les progrès et l'avenir du cinématographe*. Megjelent a szerző gyűjteményes kötetében (1941: 150–152).

nem pedig átültetni azt, átkölneni, amire csak a festőművész képes. Nem csekélység volna azonban már az sem, hogyha mechanikus leképezés útján megközelítően hiteles színekben sikerülne tolmácsolni jeleneteket vagy személyeket. Sajnos csak részszikerek bizonyítják, hogy jogosultak a legvérmesebb remények is e téren. Jó magam, amikor az első elfogadható minőségű, egyébként nagyszerű betéteket tartalmazó színes filmet – Irving Cummings *Vogues 1938* című művét – láttam, megértettem, hogy előbb vagy utóbb, de szükségszerűen, a színes film megöli a fekete-fehéret, épp úgy, ahogy a hangofilm okozta a néma végzetét.

Nem láttam elegendő számú, jó minőségű térhatású filmet, hogy hasonló jövődölcésre vállalkozzak. Hajlok azonban arra, hogy ha sikerül tökéletesíteni, a közönség lelkesen üdvözli majd. A kényelmetlen, két színű, zavaró szemüvegek és a bemutatott jelenetek középszerűsége ellenére, Auguste* Lumière legutóbbi térhatású filmje lenyűgözött. Kiváltképp arra emlékszem, amint galambok röpködtek a nizzai bíróság előtti tér fölött. Nem hasonlított ez cseppet sem ahhoz, amit a vásznon eddig megszoktunk. Úgy éreztük, hogy ezek a galambok valóban a szemünk előtt, a térben repkednek. Ez bátorít fel arra, hogy kijelentsem, ha majd sikerül tökéletesíteni az eljárást; ha majd akadnak olyan alkotók, akik művészi szempontból tudják kiaknázni lehetőségeit, ezen eljárás segítségével tétőtől talpig átfórmálják a filmet ● **Louis Le Sidaner**

* A szerző téved. Louis Lumière-ről van szó. (A szerk. megjegyzése.)

A FILMALKOTÓ ESZKÖZTÁRA*

(...) Hogyan születhetne meg a film, ha az alkotóban nem munkálna a jó értelemben vett részegység, az alkotás kényszere? (...) *Kitalálni*¹, ez a kulcsszó.

A lehetőségek egész tárháza áll a rendező rendelkezésére. Ugyanakkor ezek kötelezettségeket is rónak rá. Elvállik, vajon élni tud-e a lehetőségekkel vagy sem, elkészül-e a film vagy sem. (...)

Ha képtelennek bizonyul arra, hogy megtalálja, miként fordítsa le képekre a szavakat, a számokat, a film sosem készül majd el.

Hiába próbál megkapaszkodni a forgatókönyvben. Lázasan fellapozza a 357-es jelenetet. Szórol-szóra átfutja. Csak szavakat talál, semmi mást, ami felmentené az alkotás kötelezettsége alól. Hatalmas szakadék tátong a leírt szavak és a megálmodandó képek között.

* *Le rôle essentiel de l'auteur du film. Panorama, 1943. aug. 12.*

Győződjék meg erről maga az olvasó is.

„357. beállítás. Nagy közeli. A képen fiatal nőt látunk, aki tábori ágyon fekszik. A szélvihar megremegteti a sátor vásznát, hajába kap. Hallani a szél zaját. Érezzük, hogy rosszul van. Szája kinyílik, alig hallható szavak hagyják el az ajkait. 'Nincs több erőm' – mondja. A nagy közeli jobb oldalán látjuk a fiatalember egy részét, aki hallgatja és könnyezik. A nő feléje suttogja: 'Jöjjön közelebb!' A fiatalember közelít hozzá. Kocsizással ráközelítés, anélkül, hogy a képből kiengednének őket. A nő arca görcsbe rándul. Egyetlen szó sem hagyja el az ajkát többé.”

Kétségtelen, hozzáértőnek kell lenni ahhoz, hogy valaki felmérje, e látszólag egyszerű jelenet megoldása milyen komoly problémákat okozhat a rendezőnek. Segítsük hozzá most a laikust is, hogy észlelje ezeket.

Miként jelenítsük meg ezeket a mondatokat a filmvásznon? Milyen szögben mutassa a kamera a fiatal nő arcát? Alulról fölfelé, felülről lefelé, avagy szemmagasságból? A film alkotójának kell ezt eldönteni aszerint, hogy mit kíván sugallni vele. (...)

Milyen gyutávú objektívet használjon? A rövid gyutávú és a hosszú gyutávú objektív más és más, egymáshoz alig hasonlítható képet ad. A díszlet, a környezet élesen kirajzolódik, vagy belevész a homályba. (...)

Milyen erejű fényben rögzítse a jelenetet? El kell döntenie, hogy milyen állapotban van filmbeli szereplője és hogy ő mit akar elhíttetni róla.

Milyen legyen a képkivágás? Mit mutasson a celluloid szalagra rögzített kép? Jobbról vagy balról hagyjon-e üres teret? (...)

Milyen szögben érje a fény a szereplőt? A fény beesési szögének módosításával az egész világ változik meg. Felülről érje a fény vagy alulról, ellenfényben látszik-e a szereplő? Csak a szeme legyen megvilágítva, avagy a homloka, miközben a szája körvonalai bizonytalanok. (...) A hang tiszta legyen-e, avagy enyhén visszhangozzék, mintegy jelezve a haldokló már-már önkívületi állapotát? (...)

Ha már látták Jacques Feyder nagyszerű rendezésében *Az északi leszállópálya*² című filmet, tudják, hogy a 375. beállításban a haldokló Michèle Morgan szemei szinte földöntúli fényben fürdenek; tudják, hogy a kép jobb oldalán, mint egy árnyék magasodik a fiatalember, Jacques Terrane alakja; hogy a sátor alig van bevilágítva. Most, amikor már látták és hallották, elfogadták és megtapsolták ezt a kiváló teljesítményt, már biztosan tudják, hogy csak így és nem másképp szabadott megálmodni és rögzíteni ezt a jelenetet. (...) ● **Marcel L'Herbier**

Jegyzetek:

- 1 A szerző kiemelése.
- 2 *La piste du nord.*

A KÖLTŐ ÉLETE*

A film is, mint más művészet, két jól megkülönböztethető részre oszlik. Az egyik az újságírás nemes fajtája, ún. cselekvő művészet, melynek célja, hogy társadalmi hivatását betöltse. A másik egy fajta rejtett, okkult művészet, valóságos időzített bomba, amely első pillantásra fölösleges luxusnak látszik, de amely hosszú távon a nemzeti kultúra leginkább ellenálló, az idő pusztításának legkevésbé kitétt részét képezi majd. Szokatlan, hogy ez a fajta titokzatos és a közönség kegyeit ritkán élvező művészet az érdeklődés előterébe kerüljön, azaz több lehetőséget kapjon, mint a korlátozott számban nyomott könyv vagy egyetlen este rendezett előadás. A film, amely jellegéből adódóan költséges, veszedelmesen tönkretévő tevékenység, költők kivételes fegyvere, többet igényel mint az a hivatás, amelynek betöltésére szánták. Ez, a tökéletes szabadságot ígérő tevékenység az alkotóművészek számára mégis kizár minden szabadságot. Midőn az olyan nagy költők, mint Chaplin, Keaton élnek vele, egyetlen mentségük, hogy nevetteknek. (...)

A film mindjobbban lemond önállóságáról, mindjobbban közelít a színház felé, utánozva annak legunalmasabbikát, elvesztvén azt, amit a képek természetfölötti *eszperantója* egyébként lehetővé tenne • **Jean Cocteau**

Válogatta, fordította, jegyzetekkel ellátta:

Szilágyi Gábor

* *La vie d'un poète. Le Figaro, 1930. november 9.*

Magyar film hangot keres

(Folytatás)

7. Át kell tekintenünk a továbbiakban a vizsgált időszak filmszakmai bázisát.

Az induló magyar hangosfilm nyersanyag-szükségletét az Agfa, a Gaevent, a Ferraria, a Kodak hazai képviselője biztosította. Filmgyárként szerepelt az Erdélyi Mór m. kir. kormányfőtanácsos nevével jegyzett cég, ahol operatőr-rendező státuszban volt Tannewitz János. A legerősebb magyar filmgyár természetesen a Hunnia Rt. volt 150 000 pengő alaptőkével (melyet 750 db. 200 pengős részvény fedezett). Igazgatóságában az állami filmirányítás mindenkor vezető személyiségei foglaltak helyet (korszakunk kezdetén az elnök Horváth Elek nyugalmazott helyettes államtitkár volt, helyettese dr. Bencs Zoltán belügyminiszteri tanácsos, továbbá dr. Pogány Frigyes helyettes államtitkár, Fehér Ernő műszaki igazgató, dr. Bingert János kereskedelmi igazgató). Operatőr: Eiben István, hangmester: Lohr Ferenc.²⁸⁴ A laboratóriumok között a Kovács Gusztáv és Faludi Sándor nevét viselő, a Krupka András-féle említendő.²⁸⁵ Fejlődőképes és befolyásos alkotóműhely volt a Magyar Filmroda Rt. (IX., Hungária körút 274.), melyet 1923. november 1-jén alapítottak. Tőkéje: 50 ezer pengő. Igazgató-alelnöke vitéz leveldi Kozma Miklós, és az igazgatóságban ott volt a Hunniánál is szereplő Horváth Elek, dr. Bencs Zoltán; rajtuk kívül országos hírű személyiség: dr. Huszka Jenő. A gyár automatizált elemekre is építő termelése napi 12 ezer méter.

Szóltunk már a Fejős Pál hazai munkásságát segítő Minerva Filmgyártó Kft-ről („Ossofilm” volt a rövidített – táviratban használatos – cégjelzés). A VII., Erzsébet körút 8. alatt működő vállalat törzstőkéje 10 ezer pengő volt; ügyvezetőként Heltai Jenő jegyezte. Létezett még Seidl Károly és Veress Gábor filmlaboratóriuma (a szó ekkoriban műtermet is jelenthetett); a Pasaréti út 8. szám alatt volt a Star Filmgyár és Filmkereskedelmi Vállalat, melynek félmillió pen-

gős alaptőkéje 50 ezer darab 10 pengős részvényből állt. E tekintélyes tőkeerő – mint láttuk – valójában nem funkcionált, mint ahogyan az igazgatóság (gróf Teleki Jánost is magába foglalva) sem reprezentálta a magyar filméletet, filmkultúrát.²⁸⁶

A szakmai összegzésben szereplő 35 filmkölcsonzó és -forgalmazó cég között a legtöbb a némafilm-korszak évtizedekre rúgó tapasztalatait hasznosította. Számos külföldi érdekltség működtetett irodát Budapesten. E cégek 50–60 ezer pengő nagyságrendű alaptőke-va-gyonnal rendelkeztek, s a mozhálózatban is meghatározó jelentőségük volt. Néhány firma külön is említést érdemel. A Cito-Cinema (Feldmann Izsó), a Danubius (a holland Vreede Jan – János – vezetésével), az 1932. augusztus 29-én létrehozott Hermes, a Hirsch Lajos- és Tsuk Imre-féle cég, Libertiny Márton vállalkozása, az 50 ezer pengős Fox, a 150 ezres Metro-Goldwyn-Mayer (300 db 500 pengős részvényvel), a dr. Horovitz Ernő és Társa által jegyzett Művészfilm, az 1932. február 1-jén megalakult Osso (amelynek a törzstőkéje – 50 ezer pengő, 5000 db 10 pengős részvény – nagyobb volt, mint filmgyártóként bejegyzett testvércégéé, a Minerváé), Heltai Jenő elnökletével, Adolphe Osso igazgatósági tagságával,²⁸⁷ a Paramount (1928-tól; 150 ezer pengős alaptőkéjén 300 részvényes osztozott, egyenkint 500 pengő jegyzésével), a Pátria (Guttman Manó vezetésével), a Phöbus (ahol Fodor Adolf, Fodor Berci, Bartos Gyula volt az irányító hármás), Pless – írták így is: Plesz – Ferenc cége, aztán a magyar kinematográfia egyik bázisa, a Projectograph (Ungerleider Mór a vezérigazgató; a 200 ezer pengős alaptőke húszezer darab tízpengős részvényből állt össze). Új – és befolyásos – cég volt a Reflektor (tulajdonos: dr. Vitéz Miklósné; a férj is a filmterületen).²⁸⁸ Hallat magáról a Turul (Beck Imre), a német érdekltségű Ufa (50 ezer pengős alaptőkéjét 100 pengős részvényvel ötszázán jegyezték, igazgató: Jekelfalussy Zoltán valóságos belső titkos tanácsos, ügyvezető igazgató a filmsajtóból ismert Antal József; német tagja az igazgatóságnak Berthold von Theobald). Az Universal Film Rt. 50 000 pengős alaptőkéje kétezer darab 25 pengős részvényt tartalmazott.²⁸⁹ Az amerikai Warner Brothers budapesti képviselője dr. Preszburger

Géza ügyvezető igazgató (160 ezer pengő az alaptőke, mely 2000 db 80 pengős részvényre oszlik).²⁹⁰

Jellemző, mint utaltunk rá, hogy a magyar filmek készítésében kölcsönző, forgalmazó cég is szerepet vállal olykor (ügyszólván: „lábon” veszik meg az olyan filmet, amely anyagi haszonnal kecsegtet tartalma és népszerű színészei folytán). A budapesti mozik csaknem teljes számban áttértek a hangosfilmre, ez országosan 1936 végéig történik meg.

Filmközéletünk csúcán az informális befolyást érvényesítő Magyar Filmklub áll. Elnöke dr. Pogány Frigyes, alelnök: dr. Bingert János, Guttman Manó, ügyvezető igazgató: dr. Baik Mihály, főtitkár: Radó István, titkár: Pless Ferenc, ügyész: dr. Vári Rezső. – A magyar filmkultúra valamennyi szféráját képviselik – csak éppen magukat az alkotókat nem. Az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület szintén Pogánnyal az élen működik, Guttman itt mint titkár szerepel. Társelnök: Antal József, ügyvezető elnök: Kovács Emil (akinek Déri Jánossal közösen filmkölcsönzője van); ügyészek: dr. Vári Rezső és dr. Gelléri Miklós (filmjogász).²⁹¹ A Magyar Mozgóképzemengedélyesek Országos Egyesületében díszelnök a késő-némafilm időszakából Tasnády-Szűts András (Andor) és Décsi Gyula (Décsié az egyik legpatinásabb mozi Budapesten). Elnök – még a sorozatos botrányok előtt – Balogh Kálmán, a felsőház elnöki tanácsosa. Társelnök: Gyárfás Gyula. Alelnökök: Fenyő Sándor és Morvay Pál, aki egyszermind ügyvezető alelnök.²⁹² Valamelyest a művészekre (alkotókra) is kiterjed az Országos Filmegyesület fölvevő köre. Elnök: Farkas Elemér, tiszteletbeli elnök: dr. Molnár Dezső (a filmirányítás, a szakma régi embere), Harsányi Zsolt író, gr. Zichy Géza Lipót. Társelnök: dr. Lázár Lajos, Vitéz Miklós. Alelnök: Gaál Béla, Bársony István, Hegedűs Tibor, Major Dezső, dr. Forró Pál, Székely István. Főtitkár: Boross Mihály (némafilm-forgatókönyvek szerzője), titkár: dr. Gesztesi Balogh Gábor (szakíróként a némafilm-korszak végének befolyásos személyisége). Pénztáros: Vándory Gusztáv.

1933 nyarán kezdeményezik a Magyar Film Barátainak Egyesületét, mely afféle „Kulturbund”-ként működhetnék azzal a céllal, hogy

„a magyar közönségben rejlő tehetséget” témák, filmkéziratok szintjén revelálja, új arcokat helyezzen a magyar hangosfilm-alkotók táblójára. Érdemi eredményekről e szerveződés kapcsán nem tudunk beszámolni.²⁹³ Egy esztendővel később a mozisok érdekellentéteinek szervezeti következményeiről értesülünk. Az elsőhetes mozik engedélyesei, tulajdonosai kiléptek az MMOE-ből; Fenyő úgy véli: trösztösödés szándékával távoztak el tőlük a Bemutató Filmszínházak Érdekképviselői létrehozók. Ez utóbbiak ügyvezetője, Décsi Oszvald (Décsi Gyula fia) szerint ez tisztulási folyamat, egy szemlélődésre kárhoztatott kisebbség jutott el érdekeinek nyílt artikulálásáig.²⁹⁴ De a kölcsönzők s a mozisok között is állandó a feszültség. Ennek oldására szerveztek az OMME s az MMOE képviselői paritásos alapon közös tilalmi és monopolbizottságot.²⁹⁵

Az 1934-es mozihelyzet jellemzője, hogy az 550 engedélyből legfeljebb 300 mögött tapasztalható tényleges működés. Morvay alelnök sikertelenül próbál 100-150 filmszínházat talpraállítani.²⁹⁶ Ő az, aki – 1933-as osztrák mintára – „mozi-kamara” létrehozását kezdeményezi rend teremtése és fenntartása céljából, „ha az egyesületi érdekképviselő bizonyos atósági jelleget kap atna.” Azonban számolni kell a Kereskedelmi és Iparkamara ellenérdekeltségével, tehát csak a szervezeti keretek általános rendezése oldhatná meg a problémát. Három évvel később, 1937 tavaszán sem áll jobban a mozikamara ügye. Pedig ott van már a német példa is. A torzsalkodás meghaladásának egyesületek feletti fóruma lehetne ez nálunk – véli a Filmkultúra szerkesztőségi cikke –; „a magyar *filmszakma parlamentje*”. Ehhez mértelen befolyásos elnökkel: Scitovszkyval vagy Kozmával, volt belügyminiszterekkel.²⁹⁷

Örökzöld témaként merül föl egy filmmúzeum megnyitása 1934 decemberéig az Országos Filmegyesület gondozásában; ez alkalommal filmhetet is terveznek. A megvalósulásról nincs adatunk.²⁹⁸ A Magyar Filmklub főtitkára Lenkei Zsigmond lesz Radó István helyett, az OMME ügyvezető elnöke dr. Libertiny Márton (mindketten nemsokára távoznak az élők sorából, Libertiny – sikertelen gazdasági vállalkozásai miatt – önkézével vet véget életének), az MMOE társ-

elnöki posztja egy időre betöltetlen: Gyárfás Gyula lemondása következtében.²⁹⁹

Gyáraink mezőnyéből hiányoznak az Erdélyi-cég, a Minerva, de megalakul 1933. augusztus elsején László Sándor filmlaboratóriuma. A Hunniában a miniszterközi bizottság hármasa veszi át a vezetést (Csatáry, Szőnyey, ifj. Wlassics).³⁰⁰ Némi változás mutatkozik a Star igazgatóságában is.³⁰¹

Élénkebb az átrendeződés a filmkölcsönzők szférájában. Winter Sándor megvásárolja az Osso-céget, s a volt Minerva székhelyén City Film Rt. néven, a régi alaptőke tizedén (50 ezer pengő) létesít rövid ideig tündöklő vállalkozást. Az igazgatóság elnöke Nádosy Imre, és helyet foglal benne Heltai Jenő is mint a folytonosság képviselője. Ügyvezető igazgató – szintén e jegyben – Rákosi Sándor.³⁰² Új a Harmónia Filmipari és Filmforgalmi Kft., melynek tulajdonosa Pless Ferenc és Kiss József; emellett Pless egy másik filmvállalatot is működtet.³⁰³ Ekkor hallat magáról a Pap-film nevű cég, vezetője a tapasztalt dr. Karla Béla.³⁰⁴ Nem ritka – így volt ez a némafilm idején –, hogy ugyanaz a személy több cég irányításában is érdekelt (a Hermesnél s a Koronánál: Sas László, Cehler Károly; ez a cégek összekapcsoló tevékenységét érzékelteti). Egy sor régebbi cégnevet hiába keresünk (Artistica, Nemzetközi, Orion, Super, Viktória).

Sajátos képződmény 1934 decemberében az Attila Filmtársaság, mely svájci, francia, német, osztrák, magyar tőke bevonásával a Hunniában monumentális filmek készítését tervezi a névadóról, aztán Liszt Ferencről stb.³⁰⁵

Filmgyártás és -játszás nemzetközi adatsorába helyezi Castiglione Henrik Magyarország „film-világpiaci jelentősége”-nek néhány mutatóját. (Adatai olykor nem egyeznek más, kortárs forrásokéival, és a korszakot illető magyar filmográfia is rendre más számokat tartalmaz.) Ennek nyomán az a végkövetkeztetés, hogy hazánk 385 mozi-jának (melyből 275 a hangos) befogadóképessége szerint (163 000 ülőhely) világviszonylatban 0,5%-ot képviselünk, a hasonló „kisebb államok”-kal egy sorban. Filmgyártás tekintetében az alábbi mezőny szerepel: USA (403 film), Nagy-Britannia (140), Franciaország (129),

Olaszország (17), Csehszlovákia (11), Lengyelország (7), Ausztria (6), Magyarország (4), Belgium (2), Dánia (1). Ez utóbbi összevetés 1932/33 tényszámain alapul.³⁰⁶

A növekvő magyar játékfilm-produkció (mely Castiglione adatát jócskán meghaladja, 1930: 4, 1931: 7, 1932: 9, 1933: 9, 1934: 13, 1935: 18)³⁰⁷ a gyárak kapacitását nem érinti. Vannak persze új létesítmények (Camera, Diatyp, Thália), de ezek közül valójában csak a Thália gyárt észrevehetően: a Cityvel közösen.³⁰⁸ Ám 1935 tavaszán már a City válságáról lehet hallani. Winterék a *Bál a Savoyban* angol változatának sikeres eladásában reménykedtek, de kiderült: erre az Univeralnak volt opciója.

A részletesebb áttekintés felszínre hozza: a bankszakember Winter dilettánsakat vett maga mellé, s csak későn folyamodott Engel Fülöp szakértelméhez. A City mozarabjai (*Kísértetek vonata*, *Búza-virág*, *Rákóczi induló*) üzletileg semmiképpen nem voltak sikeresek, a *Rákóczi induló* ráadásul „horribilisen” túllépte a költségelőirányzatot. A cég aránylag még „az *Ida regényére* fizetett rá a legkevesebbet”. Hasonló a mérleg – a *VIII. Henrik magánélete* kivételével – a külföldi vásárlások terén; így az OMME s az MMOE együttes szerepvállalása – a paritásos tilalmi bizottság útján – a hitelezők lecsilapításában létkérdés volt a City számára.³⁰⁹

Filmkölcsonzó alakul Allianz Film Kft. néven 1934. szeptember 5-én; egyik tulajdonosa, dr. Pressburger Géza a Warner Bros. igazgatóságát hagyja ott az új cégért.³¹⁰ A Cinema Film Kft-t Gács Miklós ügyvezető igazgató jegyzi. Megválnak az Ufa a budapesti mozijától, azt Scala néven a Metro cég veszi át, hasonlóképp történik a Corvinnal, mely a City és Verő Sándor együttes kezelésébe kerül.³¹¹

Jubilál időközben a (magyar) hangosfilm: 1935 január elsején emlékeznek meg öt éves fennállásáról. Castiglione Henrik úgy véli: a magyar filméletet két nagy megrázkódtatás érte, az egyik a világháború volt, a másik a hangosfilm megjelenése. Ez utóbbival kapcsolatban jegyzi meg: az 1934-ben működő „398 mozi közül 37 még mindig néma”.³¹² Ekkor térnek át az MMOE és az OMME – dr. Halla Aurél miniszteri tanácsos közreműködésével létrejött – megegyezése foly-

tán a „kilences játérend”-re. Vagyis: Budapesten egyidejűleg 9 moziban vetíthető új film (a kilenc filmszínház közé sorolódik a Tiszti Kaszinó is), míg korábban 6-os rend volt érvényben.³¹³

Filmsajtónkban 1935 tavaszán békét köt A Film, mely Antal József felelős szerkesztésében jelenik meg, valamint a Zsolnai László szerkesztette Filmújság. Egy kolléga (Garami Andor) inzultálása miatt élesedett ki vitájuk, A Film „Zsolnai féle speciális karlendülést” említ, ami bírósági és erkölcsi rendbetételt egyaránt igényel. Az MMOE (Morvay Pál) is a Filmújsággal szemben foglalt állást.³¹⁴

1935-öt a magyar filmkultúra szempontjából „áldásos és eseményekben gazdag” esztendőként tartja számon Lajta Andor. Huszonhárom filmről tesz említést, 1918 óta ez a legmagasabb produkció (ha filmográfiánk 18-as adatával nem egyezik is ez).³¹⁵ Új nyersanyag-cég jelentkezik Fehér és Társa tulajdonában, a gyárak számát gyarapítja a Turcsányi-fivérek Filmatyp laboratóriuma.³¹⁶ A Hunniában – szokás szerint – a soros állami irányítók igazgatnak (elnök: Kádár Levente; a tagok között: ifj. br. dr. Wlassics Gyula, a felügyelő bizottságban: Szöllősy Alfréd miniszteri osztálytanácsos).³¹⁷ A Magyar Filmiroda igazgatóságához kerül dr. Bencs Zoltán. 50 ezer pengős alaptőkével Magyar Filmművészeti Kft. néven szerepel az Attila Filmtársaság (ügyvezető: Gumm Helmut, Winkler Miklós); 1935 februárjában filmforgalmazási vállalattal lép vissza a magyar kinematográfiába az Uher család (10 ezer pengő az alaptőke; tulajdonos: Uher Arisztid és két társa). Egy esztendő múltán már a cég körüli botránytól hangos a filmszakma.

Három cég is foglalkozik szinkronizálással. Alakulóban a Magyar Szinkron Kft. (mint szó volt róla: a Hunnia területén létesül, Faludi Sándor és Kovács Gusztáv jegyzi; Hegedűs Tibor a rendező, Angyal László a zenei vezető, Lányi Viktor a dramaturg). Megjelenik a Szinkrofon (Synchrophon); befolyásosabbnak tetszik a Szinkron-Film Kft. (25 ezer pengővel, vélhetőleg a Magyar Filmiroda bázisán is; társasági tagok: Gerő István, dr. Gelléri Miklós; műszaki vezető: Pulvári Károly, gyártási vezető: László Sándor).³¹⁸

A kölcsönzők folyton változó sorában figyelmet érdemel a

Kolorfilm Kft. (melynek kölcsönosztályát Engel Fülöp vezeti) s a hatalmas alaptőkét, 150 ezer pengőt fölmutató Tricolor Filmkereskedelmi és Filmforgalmi Kft. (Havas Alfréddal, dr. Gertler Jenővel, Wolff Gyulával, dr. Farkas Mihállyal az igazgatóságban).³¹⁹ Jellemző a gyártás mechanizmusára, hogy a Hunniánál több pénzember finanszírozza a *Négy és fél muskétás* című film készítését (filmográfiánk *Három és fél muskétást* említ), ám ehhez még Gerő Istvánnak, a Mozgóképzügyi Rt. vezérigazgatójának a nyilatkozata is szükséges volt a majdani filmnek a Royal Apollóban s még hat fővárosi moziban való játszására vonatkozólag. Ez a gyakorlat a kevésbé tőkeerős vállalkozókat ijedelemmel töltötte el.³²⁰ A *Donaumelodie* forgatása pedig arra volt újabb bizonyíték, hogy a külföldiek előnyben részesülnek: ezt az „árja-film”-ként hirdetett mozidarabot a berlini Maxim filmgyár s a budapesti Uher Kft. készítette a Hunniában.³²¹

Budapest legújabb kultúrintézményeként avatták 1935 karácsonyán a 200 ezer pengő befektetéssel készült Savoy filmszínházat a Kálvin téren. Asztalos Béla műépítész tervei szerint Rottenberg Rezső és Kormos Oszkár emelte.³²² Dr. Erdélyi István, a Zuglói mozi igazgatója volt az egyik vezéralakja a Filmszínháznak Gazdasági Szövetkezete néven bontakozó vállalkozásnak, mely a szünetelő vidéki mozikat: mintegy 170 filmszínháznak legalább a felét kívánta föléleszteni. Nagy érdeklődés övezte Ácson a „védett mozi”-t, mely kedvezményesen működött (egy évig nem kellett fizetnie a hirdorért, mentesült a zeneszerzői jogdíj alól stb.). Sajnos: egy-másfél esztendő múltán kudarcot vallottak ezek a törekvések. Főképp amiatt, hogy nem volt kellő hozzáértés a vidéki mozikban. A Bácsalmási Corso üzletvezetője szerint a faszénnel csomagolópapírra írott „reklám”, az érthetelenségig torz filmhang, az elszakadó filmszalag, a cigaretázva tekercselő tulajdonos: mindezek olyan mozzanatok, amelyek nem pusztán a tőkehiányra vezethetők vissza.³²³

Korszerű értelemben vehető hatásvizsgálatokról nem tudunk. A Pesti Napló francia eredetű (vagy annak színlelt) tárcanovellái a filmhatás néhány általános mozzanatára vetnek fényt. 1933 tavaszán a hangosfilm éhes, kiszolgáltatott statisztái egy ilyen írás szereplői.

Családi veszekedés során az egyik statisztahölgyre így ordított a férje, látván a síró asszonyt: „Ne vágj nekem ilyen mozipofát!” Ugyanitt esik szó a haldokló statisztanőről, aki pompásan tudott köhögni, s orvosi asszisztenciával produkálta ezt a képességét a felvevőgép előtt.³²⁴ A filmsztár talmi dicsősége adja tárgyát 1936 nyarán egy másik tárcanovellának. Olykor merő véletlenségből, sőt: csaknem kényszerből válik filmszínnyel valaki, később meg elrontott családi élet, magány, boldogtalanság az osztályrésze – hír és név, gazdagság ellensúlyaként.³²⁵ – Ismert vigasztalási technika a nagy tömegek számára, sűrűn él vele maga a mozgófénykép is.

A semminél alig több tárgyunk szempontjából egy vizsgálati eredmény, amely az 1934/35-ös tanév II. szemeszterében fővárosi reál-gimnazista fiúk és tanítóképezdei lányok irodalmi, művészeti preferenciáira következett (a kérdőívek szóbeli kiegészítéseként engedélyezték filmszínész megnevezését is). A bakfisoknál Greta Garbo, a kamasz fiúknál Johnny Weissmüller volt a kedvenc; említették még Bajor Gizit, Jávor Pált, Törzs Jenőt, Uray Tivadart (nem derül ki, hogy a 100 és 200 közötti mintában szereplő vizsgálati alanyok a felsorolt magyar művészeket színházi vagy filmes teljesítményük alapján kedvelték-e meg).³²⁶ Korfestő jelentőségű, hogy „a személység szerkezete és kísérleti vizsgálata” címmel megjelölt (főltehetőleg 1936-os) kutatásban ismertetett, az életvitelre vonatkozó 155 „hívószó” között nem kapott helyet a mozi, a kinematográfia (mint időöltés, szórakozás stb.).³²⁷

Folytatódik – Lajta Andor kifejezésével – a „gyártási láz”; 1936-ban 29, 1937-ben 36 magyar játékfilm készül. Olykor – továbbra is – hazard módon, felkészültség és/vagy tőkeerő híján. Tömegcikké válik a hazai mozgófénykép, és évi 40 körüli termelés esetén már a piac teljes dugulását jósolják egyesek.

Gyártó cégeink között egyre több a szakmailag-gazdaságilag életképes vállalkozás. A Focus Film (Engel György és Ráthonyi Ákos – az utóbbi: németországi tanulmányok, vendégmunka után hazatérő ifjú filmrendező – vezetik), a Hajdú Film Kft. (itt szintén rendező az ügyvezető igazgató: Daróczy József), a Kárpátia Filmgyártó Társa-

ság (igazgatóságában a vidéki mozik életmentő szövetkezéséért harcoló dr. Erdélyi István, a filmrendező Balogh Béla), a Pallas Filmgyártó és Filmforgalmazó Kft. (a Gyarmat utca 39-ben, dr. Scitovszky Bélával mint törzstaggal) stb. Új nevek a kölcsönzők sorában: Globus Film Kft. (a Sas család érdekeltsége), a Mozgóképipari Kft. (Oehler Károly cégvezetésével), a Stylus, az Unitas (1936, augusztus elsejétől, 10 000 pengővel, üzletvezető: Gerő István, csupa bevált szakemberrel maga körül), a Vitagraph (a Baik család kezelésében).³²⁸

A filmszakma szervezeteiben fogyatkozás és új képződmény egyaránt megfigyelhető. 1936-ban a működés zavarai miatt föloszlatta a belügyminiszter a Magyar Filmklubot. Létrejött viszont a Magyar Mozgóképszínházi és Filmipari Tisztviselők Országos Szövetsége. Elnök: dr. Nagy Sándor, a Hunnia igazgatója, ügyvezető elnök: Pethő József (akinek cikksorozatával foglalkoztunk már); az alelnökök egyike Lakner Artur. Választmányában helyet foglal a soproni filmes- moziigazgató Friedrich Károly. Afféle országos csúcsszervezet ez, fegyelmi és társadalmi, járulékkivető bizottsággal.³²⁹ Egységet hirdet 1936 novemberében dr. Palugyai Miklós, az OMME ügyvezető elnöke, aki márciusban a Paramount Filmforgalmi Rt. igazgatója lett. Érzekeli mozisok és kölcsönzők harcában az utóbbiak nehéz helyzetét, ám a hasonló kockázat összefogásra ösztönző lehetőségét is: „Mi valamennyien belföldi kölcsönzők vagyunk, hisz nem egyszer előfordul, hogy aki ma csak belföldi filmeket forgalmaz, holnap külföldről importált filmek forgalombahozatalával foglalkozik.”³³⁰ Valamiféle egységteremtés célzatával beszél saját tapasztalatairól a Magyar Filmgyártók Egyesületének – egy új szervezetnek – az ügyvezető alelnöke, dr. Vitéz Miklósné, 1937 tavaszán. Oszlatazó a mozisok részéről mutatkozó idegenkedést a gyártók iránt. A *Meseautó* s a Reflektor cég sikere: modellszerű lehet, a fölösleges áldozatoktól és kockázatoktól óvhatja meg a vállalkozókat. Ilyen szellemben kíván tevékenykedni az MFE. Vitézné – mint másik nyilatkozatából kiderül – voltaképp kamarának száná a Törs Tibor képviselő elnökletével megalakult MFE-t: csakis az dolgozhatnak eztán a Hunniában, a Magyar Filmirodánál, aki tagja a szervezetnek. Egységes

anyagbeszerzésre törekszenek, eltöröltetni kívánják a belügyminiszterrel a vigalmi adót (mindkét programpont huzamosabb ideje érvényes szakmai megfontolás); el akarják érni, hogy azok gyárthatóan csak, akiknek van rá anyagi fedezetük. Ám joggal veti föl Kiss Jenő A Film hasábjain: következik-e mindebből „a magyar filmek névójának emelése?” Várható-e az MFE-től dramaturgiai, művészi javítókérdésre a hazai mozgóképfénykép számára? A sablonok, sémák elvetése? Ez az, ami hiányzik a Magyar Filmgyártók Egyesületének programjából, a közönség érdekeinek figyelembe vétele.³³¹

Nem sokkal ezután az Országos (Magyar) Filmegyesület tisztújításáról értesülünk. Itt vitéz dr. Tóth András országgyűlési képviselőt választják elnökké, az alelnök: Balogh Béla.³³²

1936 tavaszán és nyarán szerzői jogokat vesznek a magyar gyártók. Hirsch és Tsuk a *Fekete gyémántokat* viszi majd mozivászonra, a Magyar Filmiroda pedig Heltaitól *A tündérlaki lányok* mozgóképfénykép-változatát készíti elő.³³³ Magyar és német verzióban forgatná Székely István a *Gazdátlan csónak történetét*: Darvas Lilivel, Ágai Irénnel, Rádayval. Már meg is egyeztek a Karslbadban üdülő Molnár Ferenc megbízottjával, dr. Marton Sándor színpadi kiadóval. A Metrótól pedig egy magyar cég *A testőr* filmjogát vásárolta meg, s részben az eredeti dialógus fölhasználásával, két-három zeneszám beiktatásával tervezik a mozidarabot.³³⁴ (Ezek az elképzelések csak részben, s már egy következő periódusban valósulnak meg.)

Érdeemes megfigyelnünk a forgatás, a gyártás néhány korabeli sajátosságát. *Az új földesúr* rendezője, Gaál Béla így rendelkezik 1935 őszén, a munka egyik pillanatában: „– Kikap. Világításpróba!” 1936 nyarán, Somló Imre riportjában, a *Pók áló* felvételéről ezt olvassuk: „A gép fárol.” Lassan köztudomásúvá lesz a német eredetű szakkifejezés. *A méltóságos kisasszony* bemutatója kapcsán, 1937 januárjában „Hatalmas műtermi »fahrt«-ok”-at, „guruló felvétel”-eket tart számon a cikkíró. Szelezky Zita tovább könnyez a *Tanulj meg szeretni* egyik jelenetének felvétele után, mire „a klapperos Tóni” így vigasztalja: „– *Aus van; ne tessék már sírni!*” – És „int a fodrásznak, aki már rohan a púderos pufnival...”³³⁵ Kiderül: ún. „hasznos hanggal” (ké-

sőbbi kifejezés) dolgoztak már a *Nászút féláron* felvételekor, 1936 őszén Dénes Györgyöt figyelmezteti Lázár István hangmérnök: „»Újra!« A Vezuv végén a »vé« elmaradt!”³³⁶ Székely István utasítása *A III-es* felvételén: »Duda!« Bekapcsolják a reflektorokat, előreviszik a mikrofont, majd „a legtökéletesebb csendben int be a rendező vezérkarának: »– Felvétel!...«”³³⁷

Szakkifejezés-magyarosítási mozgalom zajlik a filmszakmában 1937 végén. Lázár István kis füzetet adott ki a Hunniában ezzel a felszólítással: „Magyar műteremben magyarul beszéljünk!” Támogatják ezt a törekvést Falus István, Farkas Zoltán, ifj. Lázár István, Lakatos Aladár, Makay Árpád s más szakemberek, alkotók. Néhány javaslat és régebbi átvétel megerősítése: blende=pilla, fényváltó, fényzár; film=mozgóképek; kópia=másolat; mikrofon=hangfej; montázs=gyorskép, villámkép; operatőr=képmester, fénymester; premier plan=közeli; second plan=félközeli; total plan=összkép; utánszinkron=utóhang.³³⁸ – Sok esetben pontatlan és hiányos az alternatíva (a *film* például a mozgóképek hordozója, anyaga is lehet, s ezzel az árnyalattal adós marad a magyarítás), nem is gyökeresedett meg a filmgyári szóhasználatban az ajánlatok tekintélyes hányada.

1937 nyarán a gyártás egy másik vonatkozása tanulmányozható. Soltész Endre és Kassai Elemér producerek Paulai Gézához, az Impex Behozatali és Kiviteli Társaság igazgatójához fordultak a *120-as tempó* című film anyagi megtámogatása céljából. A szponzor 35%-os kamatot számolt, s a filmben szerepeltetett sztár elbocsátását követelte; a filmesek végül kártérítési pert indítottak az Impex ellen.³³⁹

Új szint hozott volna a magyar filmgyártásba, ha megvalósul Szegeden Deésy Alfréd kezdeményezése, és filmgyár létesül. De már a kezdet jellemző. Nagymihály Sándor Deésy számára forgatókönyvet írt Szegedi boszorkányok címmel kétszáz évvel ezelőtti eseményekről. Polgármesteri, rendőrhatalósági hozzájárulás született, ám dr. Pálffy József polgármester jónak látta Budapesten is konzultálni minderről, mert egyesek attól féltek: rossz hírét kelthetné egy ilyen film Szeged városának. A német és angol változatban is tervezett filmet végül azzal a feltétellel engedélyezte Pálffy, hogy a szabadtéri játé-

kokhoz igazodik majd a bemutató, és a mű hangsúlyozza: „a boszorkányság a magyar néplélektől távol álló és idegen elemekből fakadó gondolat”, s „az állítólagos szegedi boszorkány tulajdonképpen természetes halállal halt meg.”³⁴⁰ (A film végül is nem készült el.) További tájékoztatásból az derül ki, 1937 nyarán, hogy dr. Vincze István (más közlés szerint: Aladár) ideggyógyász volt Deésy egyik szövetségese. Friss tehetségeket akartak bevonni a munkába, saját kölcsönzött létesíteni, meghódítani a balkáni piacot. Tíz film előkészületeiről esik szó: Stella Adorján mellett nyolc ismeretlen szerző munkáiból, a tizediket 3000 pengős pályázat eredményeképp választották volna ki. Berlint járt tehetséges rendező is feladathoz jutott volna (a győztes mű kapcsán). Szegeden rendező- és filmszínész-képző iskola működtetését is tervezték. Mindez a filmszakma ironikus figyelmével találkozott.³⁴¹ Július 27-én szemlélték meg az érdekeltek a lóversenyteret, ahol a Tisza filmgyár épült volna. A polgármesteri hivatal képviselői mellett a gázgyári igazgató s a helyi idegenforgalmi hivatal illetékese volt jelen.³⁴² – Nem valósult meg semmi a magas röptű elgondolásokból. Deésy az emlékirataiban Bingerték, a központi filmirányítók áskálódását vélte a kudarc okának. Nagyon valószínű, hogy a Hunnia, a Magyar Filmiroda – s az ott dolgozók – érdekeit sértette volna, ha vidéken – Kolozsvár után Szegeden is – filmgyár létesül.

1937 őszen az Objektív Film Kft. (XIV., Gyarmat utca 39., törzstőkéje: 10 ezer pengő) Budapest Film Rt. néven működik tovább. Igazgatója Smolka János, helyettese az Objektív volt törzstagja, dr. Lánczy István, gyártásvezető – szintén az Objektívtól –: Trebitsch Gyula.³⁴³ Közben pedig nagy tekintélyű cég, a Hirsch és Tsuk Kft., igényes magyar filmek gyártója, válik fizetésektelenné.³⁴⁴ A magyar-német kulturális egyezmény nyomán jött létre a Pictura Film nevű cég (egyik törzstagja a laboratóriumi nagyhatalom, Kovács Gusztáv, producere a Pallas ügyvezetője, Hegedűs Ferenc). Gál Ernő producer neve fémjelzi a Rex Film Kft.-t. Fiatal és tapasztalt szakírók, filmmemberek egyesülve alkotják a Prizma Film Kft. vezérkarát (Ádám László, Pethő József, Radó István, Szinetár György; törzstőke: 10 ezer pengő). Élet-

képes vállalatnak mutatkozik a Pásztor Film Kft. (10 ezer pengő alapítókével, Pásztor Béla rendező és Engel György az ügyvezetői).³⁴⁵

Az 1917 óta évenként gyártott filmszám-csúcsot 1937-ben ismét megdöntik. Úgy ígérkezik: az évi magyarországi filmszükséglet – 200 mozidarab – ötödét hazai műfilmekkel lehet kielégíteni. Most már 5–10 000 pengős befektetéssel nem lehet „százezer pengős” filmeket vinni mozivászonra, s ha 4-6 filmből az egyik megbukik, talán nem rántja magával az egész vállalkozást.

Emelet-ráhúzással bővül a Magyar Filmiroda kapacitása. A 35 mm-es normál gyártás mellett 16 mm-es keskenyfilm-készítés is folyik itt.

Megsínyli a magyar film előretörését a külföldi mozgófényképek túlsúlyos forgalmazására berendezkedett hazai filmkereskedelem. A devizakorlátozások nem tesznek lehetővé szabad forgalmat. 80–90 amerikai, 20–25 német film kerül az országba. Vidéken mintegy 40 új mozi működik, körülbelül 600 kisközségben keskeny mozi nyílik. Jelképes értelmű, hogy az új Alfa mozi (X., Kápolna utca 3/b.) engedélyese a Budapesti Filmszínházépítő és Mozgóképzemelési Kft. Megszűnik Budapesten az Imperial, a Phönix, a Kertmozi, de játszik a Star, a Hollywood, a Lloyd, a budai Astra – világvárosi a hangulat. A vidéki keskeny mozik által gyarapodó „népművelődés” mellett a hazai iskolai filmoktatás is számottevő: európai vezető szerepünket emlegetik ez utóbbival kapcsolatban. (Bepillantathattunk a folyamatba: nem teljesen meggyőző ez az önminősítés.) Filmszakmai életünk hiányaként panaszkodják: nincs állandó klub, kaszinó: az ilyen néven – Magyar Filmkaszinó – létrehozott intézmény valójában nem működik.³⁴⁶

8. Harminchárom játékfilmrendezőnk és -asszisztensünk adatsorából³⁴⁷ az alábbiak világlanak ki: a magyar némafilm hagyományait mint közvetlen folytonosságot csupán hatuk képviseli (Balogh Béla, Gaál Béla, György István, Kalmár László, Deésy Alfréd, Lázár Lajos dr.). Külföldi tanulmányok – Bécs, Berlin, London, Hollywood stb. – végeztével, többségükben rendezői (hangosfilmes) tapasztalatok birtokában érkeztek haza tizenketten (Székely István, Marton Endre,

Gertler Viktor, Cziffra Géza, Major Dezső, Vajda László, Martonffy Emil, Balázs Mária³⁴⁸, Vaszary János, Kardos László, Ráthonyi Ákos³⁴⁹, Bárdos Arthur, aki színházi gyakorlat és saját filmelmélet szilárd alapjaira építkézhetett). Hazai pályamódosítással, (saját) filmcégnél szerzett ismereteket kamatoztatva vállaltak alkotói feladatot hárman (Csepreghy Béla, Pásztor Béla, Somló Endre). Színházi jártasságot ötvöztek filmgyári stúdiókkal, mászták meg a „szamárlétrát”, tanultak át más területről kilencen (Renner Endre, Vincze László; Csepreghy Jenő, aki testvérével közösen létrehozott vállalatban is érdekelt, Keleti Márton, Farkas Zoltán, Szlatinay Sándor, Lakner Artur, László Endre, Falus István). Közelebbről ismeretlen úton jutott rendezéshez (asszisztensi szerepkörhöz) három alkotó (Mészáros László, Ágotai Lajos – aki föltehetőleg a Pedagógiai Filmgyár hajdani vezetője, Ágotai Béla révén került kapcsolatba a kinematográfiával –, Bihari Lajos). – Tanulságos, hogy az új rendezők, asszisztensek láthatólag nem a filmiskolák, tanfolyamok neveltjei.

Tizenhárom operatőrünk közül öten a némafilm időszakában szerettek nagy gyakorlatot (Bécsi József, a szakma doyenje, Arany Ferenc, Eiben István: ő laboránsból lett segéd-, majd vezető operatőr; Somkuti-Sovisráth István, aki 1912-ben került a filmszakmába, s ott Polik Dezsőnek, a Pathé Fréres operatőrének lett a tanítványa, vált a magyar filmriport – többek között: a sporttudósítás – kiváló művelőjévé;³⁵⁰ Schaffer László). Schaffer példája – fényképészként kezdte, 1915 és 1920 között Budapesten, 1923 és 1925 között Düsseldorfban dolgozott, Murnau, Ruttmann (*Berlin, egy nagyváros szimfóniája*) munkatársa,³⁵¹ külföldön elhíresült operatőreinkre hívja föl a figyelmet. Keményffy Tamás is ezt a típust reprezentálja: London, Párizs, Madrid, Barcelona hasznosította tehetségét.³⁵² Hazai körülmények között váltak operatőrre négyen (az Eiben-tanítvány Vidor Andor, Gergelits Ferenc; aztán Berger-Berend Lajos, aki később Romániában dolgozott, a fényképészből segéd-, majd vezető operatőrre ki nevezett Icsey Rezső, utóbb világhírű mozgófényképész). Magyar játékfilm elkészítésében vállal szerepet a német Heinrich Balasch (Ballaschnak is írják): egyebek között Duvivier mellett is dolgozott,

valamint Willy Goldberger, aki főként Friedrich Zelnik rendezéseiben és produkcióiban vett részt.³⁵³ (A viszonylagos teljesség kedvéért említjük még Herbert Körnert: *Ő Az ellopott szerda* (1933) operatőre (egyik operatőre?) volt.

A magyar hangosfilmek színészgárdája – a némafilm bukását követő időszak fő sajátosságának megfelelően – színházakból indult népszerűsítő és anyagilag roppant előnyös kinematográfiai portyákra. A hang – az ének- és táncstudás – most már olyan új követelmény, hogy „utcaról” toborzott „típus”, protekció révén foglalkoztatott kegyenc aligha állhat helyt (persze az efféle, először és utoljára, vagy legalábbis kevés alkalommal és szerény szakmai sikerrel szereplő „üdvöskékre” is akad példa – elvéte).

9. Jelentőségteljes ellentmondás, hogy a panelekből építkező 1933–1938 közötti magyar játékfilm kirajzolja a kor problematikáját. Nem egyes darabjaiban s nem a remekmű szintjén, amiként – látjuk majd – abból, hogy *összességükben* föllelhetők bennük a vizuális és akusztikus ábrázolás hatáselemei, szintén nem következik magas rendű esztétikai minőség.

Valamiféle nemzetközi koordinátarendszer is érzékelhető. Az *Egy éj Velencében* (1933) végrehajtója (Gózon Gyula játssza) idegencsalogató buzgalommal mesél arról, hogy a Grivelli-palotában született Napóleon, s az állítás hitelét saját fürtjeinek jellegzetes elrendezésével próbálja megteremteni. Ám a tömött kis bajusz inkább egy jelenkori diktátorra emlékeztet. „Ez a Mussolini, ez a Mussolini” – ingatja fejét Kende úr (Kabos Gyula), amikor egy ismerősének itáliai szívkalandjáról értesül (*Márciusi mese*, 1934). Kelethez, nyugathoz való viszonyulásunk teljes dramaturgiai motívumkészlete zsúfolódik a balsikerű történelmi film, a Herczeg Ferenc nem érdektelen regénye nyomán készült *Pogányok* (1936) anyagába. Erőtlen a mozgóképi közeledés a hagyományosan amúgy is közeli német kultúrához (Ausztria, Németország). Megidézttetik I. Ferenc József és felesége, Erzsébet királyné is (öt Berky Lili alakítja): a felség egy zalaegerszegi kisleány, a felséges asszony egy magyar huszártiszt bol-

dogságát mozdítja elő személyesen (*Früj ja rparade – Tavaszi parádé* –, 1934, *A királyné uszárja*, 1935). Hangot kap a kuruc-labanc, magyar-osztrák, magyar-német ellentét, de házasság pecsételi meg az időszerű megbékélést (*Az új földesúr*, 1935, *Donaumelodien*, 1936, *3:1 a szerelem javára*, 1937, *Viki*, 1937). Osztrák árva fiatalember gardíroz magyar árva ifjú hölgyet (*Címzett ismeretlen*, 1935). Miközben – úgy általában – a világhelyzetről ironikus a vélekedés. „(Mi van itt? Népszövetség?!” – ripakodik rá a címszereplő Fedák Sári az 1937-es *Mámiban* a veszekedő cselédségre. Fricskát kap a „művelt Nyugat” a *Fizessen, nagysád!* (1937) egy figurája, Müller révén (Dénes György személyében). Nyugati filmsztárok közül pozitív a hivatkozás Marlene Dietrichre (*Búzavirág*, 1934, *Sportszerelem*, 1937), Greta Garbóra (*Márciusi mese*, 1934, *Sportszerelem*). A Nyugat a távolabbi külföld (USA, Anglia, Franciaország, Svédország) a tapasztalatszerzés, meggazdagodás földjeként jelenik meg legtöbbször, míg a szomszédság: jelen bajaink okozójaként, irredenta megvilágításban (*Rákóczi induló*, 1933, *Iza néni*, 1933, *Az iglói diákok*, 1934, *Budai cukrászda*, 1935, *Torockói menyasszony*, 1937). Ez utóbbi szemlélet tehát belső viszonyaink látatására is hatással van: a *Rákóczi induló* egyik szereplője úgy véli: a nagybirtokrendszer bomlásának, válságának háttere nem más, mint hogy „Idegené lett a földünk, a házunk, minden jószágunk...”

Közvetlen pártpolitikai utalás kevés van a magyar játékfilmekben. A *Mindent a nőért* című összeállítás (1933) egyik darabjában, az *Éjjel a patikában* című epizódban Kabos mint Ladányi Ödön, botcsinálta, alkalmi gyógyszerész, betanítójától az egy- és kétkeresztes mérgek lelőhelyét már megismerve azt kérdezi végül: „És hol vannak a horogkeresztesek?”³⁵⁴ 1934/35-ben kigazdálkkal kapcsolatos élcelődés tapasztalható (*Márciusi mese*, *Köszönöm, egy elgázolt*). A Magyarság című lapot – Milotay István rendszertükröző, emblematikus sajtótermékét – olvassák a szereplők a *Rákóczi induló*, a *Vica*, a *vadevezős* (1933) egyik jelenetében.

A társadalomkép a szórakoztató célkitűzésnek van alávetve, másrészt: hat a szociális megbékélés igénye a valós feszültségek bemutatásakor is (*Két ember a bányában*, a „történelmi filmként” funkcionáló

Sárga csikó kockáin, 1936-ban: mindkét alkalommal az egyik kulcszereplőt Kiss Ferenc, a kor jellegzetes színészegyénisége formálja meg).

Filmjeink tanúsága szerint a legnagyobb gond: a munkanélküliség, amely állástalan dendrológus kegyelmes urat (*Egy lány elindul*, 1937), festőművészt (*A férfi mind örült*, 1937), mérnököt (*Elnökkisasszony*, 1935, *Havi 200 fix*, 1936), gyógyszerkutatót (*A méltóságos kisasszony*, 1936), orvost (*Ember a íd alatt*, 1936), örökségből kiforgatott árva hajadont (*Mai lányok*, 1937) hasonlóképp sújt. Főként a nők élik meg keservesen; olykor meg lázadó daccal. Jellemző, ahogyan Pál Éva, huszonegy éves állástalan gépíró nő fakad ki (Muráti Lili): „Mai lány vagyok, szükségem van pénzre” (*A csúnya lány*, 1935). Épp az utóbbi típus sorstársnői adnak rózsaszín optikájú példát az összefogó kikapaszkodásra: sikeres gazdasági vállalkozásba fognak (*Mai lányok*). Az iménti kegyelmes úrnak sem derogál ideig-óráig kertészként keresnie meg a napi betevőt, a *Segítség, örököltem!* (1937) lecsúszott bárója is eljut az érdekházasság kézenfekvő gondolatától odáig, hogy a süllyedő családi birtokot hozza inkább rendbe kétkezi munkával (s jutalmul az érdekházasság tervéről is kiderül: szerelmi egybekelés megalapozója valójában).

De honnét csöppennek ki, vagy hová igyekeznek a munkavállalók? Különös módon négy játékgyár szerepel a filmek kínálatában (*Nászút féláron*, *Tisztelet a kivételnek*, *Egy lány elindul*, *Mámi*, 1937). További ipari létesítmények: Várkonyi Textilművek (*Elnökkisasszony*, 1935), Magyar Autóművek (*Havi 200 fix*, 1936), Rádiógyár és -üzlet (*Az ember né a téved*, 1937), Gőzmalom Kft. (*Fizessen, nagysád!*, 1937), vegyi gyár (*Rotsch ild leánya*, 1934), kozmetikai üzem (*Az ellopott szerda*, 1933), kőszénbánya (*Két ember a bányában*, 1936), meghatározatlan arculatú ipari létesítmény (*Márciusi mese*, 1934, *Sportszerelem*, 1937), konzervgyár (*Lovagias ügy*, 1937). Szerepelnek bankok: Központi Bank (*Meseautó*, 1934), egyéb bank (*120-as tempó*, 1937). Munkahely még az ügyvédi iroda (*Úrilány szobát keres*, 1937), kereskedelmi cég (*Helyet az öregeknek*, 1934), kalapszalonn (*Pesti mese*, 1937). A termelés, a munka légköre ritkán érinti meg a nézőt (kívülről rop-

pant hatásos a füstölgő kéményű gyár látványa az *Elnökisasszony*-ban; még talán a *Pesti mese* masamódjai dolgoznak a legvalószínűbben). A lényeg: hogy akik e falak közé bekerültek – jobbára protekcióval –, biztonságban hihetik magukat ideig-óráig; lebzselnek, pletykálgodnak, bemutatót tartanak a soros divatból ruházatban, magatartásformában, sportról stb. fecsegnek.

Mint jeleztük: a süllyedő nagybirtok problematikája jelenik meg a *Rákóczi indulóban* (*A vén gazember* felől vezet a szál), de ott van ez a tárgy a *Három sárkányban* (1936), az *Egy lány elindul*, a *Segítség, örököltem!* (1937) kockáin is. Ám időszakunk még nem a felülről sugallt, szorgalmazott „reformfilmek” periódusa, itt még nincsenek megszállott jobbítók, népi irodalmunk kései tanítványai. Felületes jelzések vannak csupán a lopkodó személyzetről, külső nehézségekről, léha gazdálkodásról, de ha a birtokos észbe kap, dolgozni hajlandó a helyzet megváltoztatásáért, mentheti még, ami menthető.

Ehhez képest leegyszerűsített, életidegen, sokszor: sértő a magyar vidék alul levő embereinek az ábrázolása. Hiteles dokumentumfilm nem létezik, a Kandó László művészeti vezetésével, Icsey Rezső operatőrrel a Magyar Filmirodánál forgatott *Magyar falu* idegenforgalmi látványosságként, egzotikumképpen mutat be cifra népviseletben pávaskodó skanzenlakókat, a Somkuti István fényképezte *Hallali* vadászát címén katonatiszteink szabadidős foglalatosságát örökíti meg. Nem csoda mindennek folytán, hogy az irodalmunkat kettéhasító népi-urbánus ellentét átsejlik a játékfilmszalagon is. Hangsúlyos szerepük van a Kabos által eljátszott figuráknak az álnépi stílus, viselkedés-, beszédmód kigúnyolásában. Az Amerikából jött Gruber Menyus oly érdeklődéssel figyelni úr és paraszt megnyilatkozásait, mintha Afrikában nézne körül (*A kölcsönkért kastély*, 1937), dr. Zsengellér Bernát ügyvéd meg belföldi lakosként ámul a hallhatólag valamiféle magyar nyelven kommunikálók furcsaságain, s bélyegzi meg „Sobri Jozefin” említésével a magyarkodást (*A arapós férj*, 1937). Kétfelé üt ez a bíráló: illeti az arisztokráciát, a dzsentrit, de a parasztot is. A baj csak az, hogy ez utóbbi: műparaszt, aki az író, a rendező s a színész közös merénylete az ízlés, a hitelesség, a művészet ellen.

Még az előbbinél maradva: indokolt is az irónia, a gúny, ha *Az új rokon* (1934) magyar földről-égről szavaló Eszláry Miklósát (Delly Ferenc) idézzük magunk elé, vagy az ősök véréit, veritékét, a magyar jóvendőt himnikusan emlegető báró Baracska Ádámot (Beregi Oszkár) a *Tokaji rapszódia*ból (1937). Ha arra a feje tetejére állított értékrendre gondolunk, amelyben A *Nosztly-fiú esete Tót Marival* (1937) hozományvadász dzsentrijének tettei hadicsínynek minősülnek, s a kifigurázás a becsületes Tóth-házaspárt illeti. Jogos ily módon, hogy Kabos Gyula, a derék vidéki házibútor mint „báró Sztregovay Olivér” csapja a szelet a nagy természetű német társalkodónőnek (*Emmy*, 1934), vagy az, hogy Blazsek Mátyás fényképész (Szőke Szakáll) kültekli vásottsága ellenére kegyelmes úri fogadtatásban részesül (*Barátságos arcot kérek!*, 1935), Keresztessy államtikárból – kegyelmes úrból – pedig nevetséges alakot csinál Z. Molnár László *Az okos mamában* (1935). Ehhez a vonulathoz illeszkedik a *Rotsch ild leánya* (1934) 4. képeinek „nyomatott felírás”-a: „Gróf Turay Sutyó oltárhoz vezette Sárosi-Gyurkovics Melinda bárónőt.”³⁵⁵ Kék vérű párbajsegédek fakasztanak nevetést a *Havi 200 fixben* (1936), kikacagja az urak szokásait a *Szerelmi álmok* (1935) szolganépe. – Mindebből mégsem lehet 1933–1938 közötti filmjeink valamiféle plebejus alapállására következtetni.

Annál kevésbé, mivel épkézláb parasztember nem jelenik meg a mozivásznon (kivételek *A bor* 1933-ban, szociofotószerűen megörökített kapásai): több-kevesebb rosszindulat, lesajnálás mindenütt tapasztalható a vizsgált időszak magyar játékfilmjeiben. A népre való hivatkozás, a nép iránti felelősség emlegetése (*Rákóczi induló*) pusztá retorika. Még csak véletlenül sem helyénvaló a filmekben szerepeltetett tájegység s az ottani nyelvjárás: „fálásígem” – hangzik (*Köszönöm, egy elgázolt*, 1935), „szemílessen” mondják a *Tokaji rapszódia*bán (1937), palóc ízekkel beszélnek Debrecenben (*Mária nővér*, 1936), „de jó szagja van” – mondják népiül a *Rákóczi induló* kockáin. „Üdvégyi” tanácsot kér a *Márciusi mese* (1934) parasztja a pesti Fehér Kéményseprő étteremben, „te engem ne morfondírozz!” – mondja fenyegetőleg Markos tisztiszolga (Gózon Gyula) az 1934-es *Emmy*bán. Szám-

lálhatatlan epizód „bizonyítja” a paraszti, vidéki eredetű szereplő ostobaságát, faragatlanságát, ravaszkodó kisszerűségét (*Ida regénye*, 1934, *Címzett ismeretlen*, *Ez a villa eladó*, 1935, *Dunaparti randevú*, 1936 stb.).

Nem kevésbé problematikus a cigányság bemutatása. Ez súlyos dolog, hiszen van hajlandóság a világban s egyes filmekben is a magyarságnak a cigánysággal való – turisztikai közhiedelmet erősítő – azonosítására (*Az ellopott szerda*, 1933). Durva tablóképet ad önmagáról a *Sárga csikó* (1936) s a *Hotel Kikelet* (1937) cigányzenekara. Előítéleteszlató céllal szerepel élénk eszű, szeretni való cigánygyerek, nem túlromantizált cigány közösség a *Tomfi, a megfagyott gyermek* (1936) mikrotársadalmában.

Zsidóellenes uszítás nem tapasztalható ekkori játékfilmjeinkben. Szerepel ugyan zsidóvicc a *Márciusi mesében* (1934), képen kívül említik – a vélhetőleg zsidó – Grünfeldet, vidéki birtokost, negatív töltés nélkül (*Búzavirág*, 1934). Gárdonyi Lajos színész zsidó kisembei jó és rossz – más embercsoportokra is jellemző – arányait mutatják. Az általa megjelenített textilkereskedő, Mandl úr (*Ember a íd alatt*, 1936) a maga másságával, sejtelmes és bensőséges folklórtitkainak föllebbentésével válaszol a keresztény orvos segítőkészségére. Mint Singer Itzig, falusi szatócs (*Sárga csikó*, 1936) egyfelől becsapja vevőit (a jobbik italát kínálja magyarul, de a rosszabbikból hozat a segédjével, jiddis nyelven toldva meg előbbi utasítását), másrészt szolidáris az ártatlanul meghurcolt, bebörtönzött Csorba szomszédal. Gondos és differenciált a zsidókérdés megközelítése a *Torockói menyasszonyban* (1937). Egy különös szocializáció, nevelődés története a film: a román kézen levő Erdélyben adminisztratív hiba folytán zsidó származásúnak mondják egyik napról a másikra a szép és büszke, tősgyökeres székely parasztlányt, Patkós Nagy Rózsit (Dayka Margit). Elfordul tőle emiatt a közösség, elbizonytalanodik iránta való szerelmében a mátkája, Andris (Jávor Pál), de Rózsi dacosan vállalja a váratlan kitaszítottságot. Helyzete elviselésében segíti őt a 48-as magyar hazafi zsidók leszármazottja, Herskovics kocsmáros (Kabos Gyula), megismerteti a leányt új státusának főbb tudnivalóival; gyer-

mekeként bánik vele a valódi apjának mondott Blum Salamon gazdag malmos özvegye (Sziklay Szeréna). Aztán „minden jóra fordul”; kiderül, hogy Rózsi mégsem zsidó, és Andrással zajló esküvőjén minden szereplő – izraelita és keresztény, magyar és román – ott ropja a csárdást. Érzékelteti tehát Keleti Márton filmje: igazi, szalonképes boldogság ebben a társadalomban mégiscsak a hasonszőrűek között lehetséges. Éppen ezért érthetetlen a zsidó problémát még csak nem is érintő *Lovagias ügy* (1937) körül támadt – korábban általunk már érintett – hisztéria, mely már egy áthangolódó társadalmi közérzet kifejeződése.

Milyen tehát végül is az 1933–1938 közötti filmtermésben ábrázolt Magyarország? Kétségkívül pontosabb információk adódnak róla, mint – mondjuk – Afrikáról, melynek térképe ott lóg a falusi iskolában (Karl Lamac: *Pacsirta*, 1936). Milyenek a magyarok? A Willy Reiber rendezte, „magyar filmként” elkönyvelt, német nyelvű *Donaumelodien* (1936) egyik szereplője, Ferenc, a Magyar Duna-gőzhajózási Társaság igazgatója önkritikusan vallja be: „egy kissé könnyed vagyok... egy kissé nagyon könnyed”!³⁶⁶ Ugyanebben a filmben Ferenc egyik hű munkatársa arról beszél, hogy ha betér a „Fehér-Czardá”-ba, a zene s a jó barátok minden hivatalos tennivalót félreszorítanak a tudatában.³⁶⁷ Nem különbözik ettől a nemzeti önazonosságképtől – nagyságrendekben – az, amely a *Három sárkány* vagy *A Noszty-fiú esete Tót Marival* kockáin táruelénk. Selyma urak vigadoznak, dorbézolnak, amíg tehetik, de nem szabad haragudni rájuk, mert nem aljas indokból élnek így, hanem hagyományaik és neveltetésük okán. Ilyenek. Majd egy gazdag feleség kihúzza őket a csávából, végszükség esetén még dolgozni is elmehetnek. Éber és találékony rokonság hetel az előszobában, figyelni az örökség, a juss sorsát.

Aki fölkapaszkodott az uborkafára: nevetséges. Még ha teljesítmény van is emögött. „Tisztíccsa” – mondja kijelentő módban is Tóthné (*A Noszty-fiú...*); mintha önmagát parodizálná, a *Címzett ismeretlen* taktikai okokból gazdag amerikai házaspárnak színlelt lakáj kettőse modorában. „Rivéra” – ejti így az *Ez a villa eladó* Annie-ja (Turay

Ida). Anglomán – amerikai – divat terjeng (*Lila akác*, 1934, *Barátságos arcot kérek!*, 1935, *Lovagias ügy*, 1937), divat a sport vagy a sportról való beszélgetés. „Drázsám” – szellemeskedik köznapian a *Lila akác* szereplője. „Hogy oda ne rohanjak” – teremt évtizedekig használatos, föl-fölfújuló szólást a *Mai lányok* (1937). „Lefele tapos, fölfelle görnyed” – jellemzi valaki Spangl urat (Kabost), aki nemcsak kérekpáron mutatja be ezt a társadalmi viselkedésmódot (*Címzett ismeretlen*). – Tükröznek ezek a filmmozzanatok, másrészt: maguk is divatteremtők, kommunikációs mintát kínálnak.

Katarziskeltő művek nem születtek a kor Magyarországról: alább megvizsgálható sablonok határozták meg a látásmódot, az előadást, a dramaturgiát. De a közvetlen és nyilvánvaló propaganda sem tartozéka a játékfilmnek. Legfeljebb olyankor, ha a nézőpont nyugatabbra tevődik át. Ezer pengő – horribilis – előlegről esik szó *Az ellopott szerda* egyik jelenetében: valutánk erejét hivatott kifejezni ez a közlés 1933-ban. A magyar kultúra apoteózisa fogalmazódik meg a *Szerelmi álmokban* (1935), és hasonlóképp Liszt Ferenc megidézésével összefüggésben, az *Emlékkül Katicának* (1936) kockáin is „magyarság” és „idegenség” összebékítése válik hirdetett, ám művészi-leg kevésbé hitelesített programmá.

Bizonyos, hogy a valóságábrázolás használható elemei ellenére kinematográfiánk nem változtatta meg a hazánkról alkotott külföldi megítélés sztereotípiáit.³⁵⁸ Krampol Miklós ezzel kapcsolatban hivatkozik a Schubert szemével láttatott magyar tájak értékmozzanátára (Willi Forst: *Szívek melódiája*, másképp: *A beféjezetlen szimfónia*, eredeti osztrák címén pedig: *Leise fle en meine Lieder*, Hans Járayval, Eggerth Mártával, 1933). „Nem jellemző-e – kérdi Krampol –, hogy az idegen rendező, ha a film cselekményét magyar miliőbe hozta, a számára idegen magyar vidék sajátosságait, szépségeit, hangulatát, sokkal művészibben tudta a mozgóképre vinni, mint a magyar rendező, aki benne él?!”³⁵⁹ – Szemben a magyar játékfilm miliőjét meghatározó primitív reprodukcióval, reklámszerű hatástörekvéssel.

Ezen a ponton kell foglalkoznunk – tanulságos kitérőként – kinematográfiánk modellteremtő, de követésre mégsem ösztönző, kö-

zönségsikert nem, csupán kortárs szakírói méltánylást elérő darabjával, a Hortobágygal (1936). Krampol idézett megállapítása erre a műre is vonatkozó, továbbá emlékezzünk vissza arra a nagyon hasonló vélekedésre, amely Szabó Zoltántól származott.

A Hortobágy rendezőjéről, Georg Hölleringről, aki a mozivásznon író-rendezőként mint Höllering György Mihály szerepel, életének keretvisszafordulásain túl (1897–1980) alig tudunk valamit.³⁶⁰ Németnek mondják, de Passuth László tájékozottságot sejtető kortárs beszámolója szerint a Zürichi-tó partján született a mű gondolata. Operatőre, Schäffer László pedig a „réglátott, gyermekemlékezetű táj” vonzására hagyatkozhatott ugyanitt.³⁶¹ – Róla később, az *Iglói diákok* bemutatása után (1934) jóval, annyit lehet megtudni a korábbiakra vonatkozólag, hogy némafilmeket is fényképezett: a *Rasputint* (talán egy 1917-es német munkáról van szó), a *Vasálarcost* (1923-ban készítette a német Max Glass rendezővel). 1936-ban a *Zivatar Kemenespusztán* fényképészeként kamatoztatja pusztaszakértelmét, hogy aztán Magyarországról Indiába szólítsa kötelezettsége.³⁶²

Móricz Zsigmond, a *Hortobágy* későbbi alkotótársa arról tudósít, hogy Höllering 1934 májusában filmriport készítése céljából kereste föl a Debrecen környéki híres pusztát,³⁶³ ahol aztán – Móricz Virág, az író filmesként tevékenykedő leánya szavaival – „annyira belebolondult a pusztába, az állatokba és a fellegekbe, hogy tizennyolcezer méter filmet elpazarolt rájuk. Ez már több, mint riportanyag, több, mint természetrajzi film – kisütötte ő és aki neki a nyersanyagra a pénzt adta, hogy játékfilmet kell belőle, nagyon óvatosan, nagyon csekély hozzáfogatással alakítani.”³⁶⁴ Valaki Móriczot javasolta írói segítség gyanánt, s ennek anyagi következményei – ezer vagy ezeröttszáz pengő honorárium – Móricz két leányának, Lilinek, majd Gyöngyinek a kiházásításához fölöttébb hasznosnak bizonyultak.

Az író egy „hosszú, keskeny” belvárosi moziban órák hosszat nézte a felvételeket; érdekelte őt és „mulattatta ez a lehetetlen feladat”. Majd – 1934. november 29-én – levélben tájékoztatta Ecsedi Istvánt, a debreceni Déry Múzeum igazgatóját, hogy a városba érkezik,

mesét csinálандó Höllering filmjéhez, fölkeresendő a felvételeken már megörökített személyeket, „Czinege számadó gazdát, aki nagyon jól szerepel ezeken a képeken”, s másokat. Úgy fest: Ecsedi is megnézte aztán a kész felvételeket, tán még a forgatást is meglátogatta.³⁶⁵ Így válik a tíz hónap alatt külföldiek számára az „utolsó európai steppéről” alkotott, nálunk a Néprajzi Múzeumba kívánczó mozgófénykép, a kortárs falukutató irodalom pusztakutató változata³⁶⁶ magyar játékfilmes üggyé. „Fantasztikus gyorsasággal” írta meg Móricz Zsigmond a szóban forgó tárgyi és személyes élmények nyomán a Komor Ló című elbeszélést, mely 1934 karácsonyán jelent meg a Pesti Naplóban. Új minőség születik ezzel a magyar irodalomban is: mozgókép ihlette, mozgóképre szánt epikus darab. Szokatlan egyszersmind: ezzel is magyarázható, hogy Illés Endre, a „várostromló”, a műfaj feladatai elől epizódokba menekülő magyar regény százéves erőfeszítéseinek folyamatába helyezve Móricz újabb novelláit, a magyar elbeszélés „megszállott falu”-ját vizsgálva, elégedetlenségének ad nagyobb nyomatékot. „Kényelmes nyugalom” hatja át szerinte a Komor Lót, noha benne is talál, vázlatossága ellenére, lélegzetállító „helyzetjelentést”, és a mű „balladaszerű szaggatottsága és lekerekítettsége” a Barbárok ismétléseként hat számára, kevésbé meggyőző teljesítményt reprezentálva.³⁶⁷

▼ A Hortobágy legendája – ez a Komor Ló alcíme. Valamiféle hillozozmus-animizmus hatja át, látjuk majd: a felvett képektől ösztönözve, a novellát. Egyetlen élő organizmus a Hortobágy: állat (bárány, birka, tehén, liba, disznó, ló, gólya), ember (csikós, kisbojtár, számadó, tanyás), a napszakok változása, az időjárás szerves egységbe fogja a pusztá eleven és élettelen tényezőit. Csakhogy ez az egyensúly megbomlóban van. „Szántják a Hortobágyot, fogy a csikós... Vége a dicsőségnek” – mondja Sárkány számadó, de hiszi még: „egy Sárkánynak mindig helye lesz a Hortobágyon”. Viszi is nevelőbe a fiát, Jancsit Erszény Andráshoz, a legöregebb számadó csikóshoz, akit Komor Ló néven ismernek a pusztán.³⁶⁸ Csakhogy késő már. Jancsit jobban érdekli a bicikli, a rádió, amelyet szerelni is tud, saját magától igazodván el a technika e csodáiban. Sőt: leginkább autósófor szeret-

ne lenni, mert veszteglő gépkocsival is találkozik a Hortobágyon, benne ott egy német könyv a kezeléséről. S e társadalmi viszonyok, a hierarchikus rend elemei sem a régiek. Sárkány leánya, Juliska nem akar a huszonnégy lóval büszkélkedő Bundi uram Péter fiának lenni a felesége, mert – kölcsönös szerelemmel – a Pista első bojtárhoz húz. Betetőzi ezt az aggasztó változást, hogy a Komor Ló, Erszény András 34 esztendei makacs félreértés, haragszomrád, különélés után kibékül asszonyával, Esztivel, akit a csúnyaságáért kárpótló gazdagsága miatt vett el annak idején, sosem titkolva döntésének okát; felesége meg – kósza hírek szerint – bosszúból fölszarvazta urát. Nem csoda, ha végül mindegyik lázadónak teljesül a vágya. Jancsi is elmehet gépkocsivezetőnek a németekkel: „– Csak vigyázz... Ott is ember lehet belőled... Ha nem felejtet el a csikósbecsületet...”³⁶⁹ A hídi vásár forgatagában szilaj tánc fogja össze a megváltozott viszonyú s önmagukban is megváltozott nemzedékeket.

Kétségtelen: példázat ez inkább, semmint egy folyamat árnyalatokban gazdag, a közvetlen megállapításokat kerülő, művészi bemutatása. Nem irodalom ez, nem szépirodalom: inkább riport, de a műalkotás jegyeivel. A stílusnak is kitüntetett szerepe van ebben. Így zárul az elbeszélés: „A Hortobágy alkonyodó éggel nevet. A Hortobágy ezeréves, millióéves gyönyörűséggel nevet a gyarlandó emberi fajzaton.”³⁷⁰ Művészi ez a bővítkezően ismétlődő fogalmazásmód. De hely, idő, cselekmény hármas egysége itt egyszersmind dramatikus értékmozzanat, s már az alkotás szándéka szerint sem színpadon, hanem mozivászonon kiteljesedő pozitívum. Nagyszerű film-alapanyag, ami Móricznak a mozgókép iránti páratlan fogékonyságát ismerve csöppet sem meglepő.

1934. december 28-án adja hírül a Pesti Napló, hogy Höllering egy „pénzcsoporthoz tartozó” tárgyalt Móriczcal a karácsonyi szám novellájának megfilmesítéséről. A mozidarab zenéjét „Bartók Béla egyik nagyon tehetséges tanítványa, Lajt a László komponálja.”³⁷¹ Másnap éjjeli naplójegyzetében rögzíti Móricz egy francia filmíróval, Farkas Miklós öccsével folytatott találkozását. A vendég elolvasta – töb-

bek között – a *Hortobágy*hoz készített forgatókönyvet is, és „mikor megértette, hogy kész felvételekhez” csinálta Móricz, a „meglevő »külső« alapján”, azt mondta, hogy „erre senki sem vállalkozna, aki már benne van a szakmában. A film alapgondolatától el volt szédülve – írja Móricz a látogatás legfőbb tanulságaképp –: attól, hogy a gép megeszi a pusztát. Úgy gondolja, hogy ha ezt egy nagy vállalat venné a kezébe, »nagy filmet« lehetne belőle csinálni. Azért is jött, hogy ne adjam oda ezeknek, hanem ő elviszi a bátyjának, és megcsinálják. De hát ez késő.”³⁷²

1935 júliusának végén Móricz Zsigmond jelen van a (pót)forgatóson. A „legendát, a kultúrát és a szerelmet” illesztik az addig elkészült anyagba. Színészek, hamisítás, mesterséges beavatkozás nélkül; „a mesében semmi operett. Itt csak a tiszta, élő hortobágyi élet jelenik meg: a csikósok saját magukat játsszák, a maguk szavaival.” A Hortobágy ez alkalommal Sumatra szigetével versenyez: oda készülnek innét a filmesek.

Móricz gondosan adatolja a reggel ötől folyó munka eseményeit. A rendező és társai kitűnően ismerik már a helyszíneket, az embereket. Iskolásan hangzik a próba – jegyzi föl az író –; a szereplő kislány a Mihállyal folyó szerelmi jelenetben (itt a fiút Mihálynak hívják) valóságos édesanyja felügyelete alatt igyekszik helytállni. Megszólaltatja az író-riporter a rendezőt, Hölleringet is: „– A film az nem színpad. Itt próbákra nincs szükség. Itt a rendezőnek nem az a feladata, hogy, mint a színházban: egy kitalált helyzetbe belenevelni a színészt: ezeknek én nem is mondom meg, miről van szó. Egyiket beállítom itt, a másikat ott,) s ellopom a szükséges mozdulatokat. A láda fedelét annyiszor csapja le, míg a kellő tűz benne nincs. A többi a kötter dolga, a vágóé, aki összenyírja a képeket.” Mindez Móriczot is filmszakmai tanulságokig juttatja: „A nagy színész mindig totálban játszik, vagyis maga körül érzi a színpadot, ahol ő az úr,) és az egész nézőteret, ahol csak őt tapsolják: a filmnél viszont a legtitkosabb rezdüléseket kell meglopni az operatőrnek.” Nehezíti a felvételt a felhőjárás: eltakarja a napot. Többször is fél órányi szünet van

emiatt. Aztán háromszor veszik föl a „gázkútban” heverő fiú jelenetét. Éhes a szereplő, panaszkodik, de: „Karhatalommal visszafektetik a bunda alá”. S mivel az idő továbbra sem fogadja kegyeibe a filmeseket, délután háromkor abbahagyják „a reménytelen várakozást”.³⁷³

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 284 Filmművészeti Évkönyv 1933. XIV. évf. I.m., 161. old.
285 Uo., 162. old.
286 Uo., 163. old., A magyar filmtechnika legújabb alkotása: a Magyar Filmiroda új modern műterme és filmlaboratóriuma. Filmkultúra, 1933. júl. 1., 20–21. old. VI. évf. 7–8. szám.
287 Filmművészeti Évkönyv 1933. I.m., 167. old.
288 Uo., 169. old.
289 Uo., 170. old.
290 Uo., 171. old.
291 Uo., 179. old.
292 Uo., 180. old.
293 Filmkultúra, 1933. júl. 1., 1. old. VI. évf. 7–8. szám.
294 Egészségesebb mozipolitika felé? – A két érdekképviselet álláspontja. Uo., 1934. jún. 1., 1–4. old. VII. évf. 6. szám.
295 Filmművészeti Évkönyv 1934. 185. old.
296 Uo., valamint: 186. old.
297 Morvay Pál: A mozi-kamara létesítésének lehetőségei és akadályai. Filmkultúra, 1934. ápr. 1., 2–3. old. VII. évf. 4. szám, A német filmkamara. Uo., 1937. ápr. 1., 1. old. X. évf. 4. szám.
299 Filmművészeti Évkönyv 1934. 186. old.
300 Uo., 161. old.
301 Uo., 162. old.
302 Uo., 163. old.
303 Uo., 164., 167. old.
304 Uo., 166. old.
305 Attila Filmtársaság. Pesti Napló, 1934. dec. 4., 14. old. 85. évf. 273. szám.
306 Castiglione Henrik: Magyarország film-világpiaci jelentősége. Filmkultúra, 1934. júl–aug., 1–5. old. VII. évf. 7–8. szám.
307 Vö.: Magyar Filmográfia I. Összeállította: Kovács Ferenc. Munkatárs Pór Irén. Harmadik, javított, bővített kiadás. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1963.
308 Filmművészeti Évkönyv 1935. 163., 181. old.
309 A „City” válsága. A Film, 1935. márc., 6. old. II. évf. 3–4. szám.
310 Filmművészeti Évkönyv 1935. I.m., 163., 169. old.

- 311 Uo., 183. old.
- 312 Castiglione Henrik: A magyar filmelmélet két kataklizmája – A hangosfilm öt éves jubileuma alkalmából. Filmkultúra, 1935. jan. 1., 5–7. old. VI-II. évf. 1. szám.
- 313 A 9-es játszási rend. Uo., 24. old.
- 314 Pontot teszünk. A Film, 1935. márc., 10. old. II. évf. 3–4. szám, uo., 1935. ápr., 4. old. II. évf.
- 315 Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv 1936. XVII. évf., 169. old.
- 316 Uo., 218. old.
- 317 Uo., 219. old.
- 318 Uo., 220., 221. old., Filmművészeti Évkönyv 1937. XVIII. évf., 178. old.
- 319 Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv 1936. 224., 227. old.
- 320 Új filmkölcsonzók van alakulóban Budapesten? Magyarország, 1935. ápr. 12., 11. old. XIII. évf. 84. szám.
- 321 A sok vihart látott „Donaumelodie” felborította a Hunnia-filmgyár munkarendjét. A Mai Nap, 1935. dec. 18., 7. old. XII. évf. 287. szám, uo., 1935. dec. 11., 7. old. XII. évf. 281. szám.
- 322 Hétfőn este avatják fel a Savoy filmszínházat. A Mai Nap, 1935. dec. 24. XII. évf. 292. szám.
- 323 Filmkultúra, 1935. júl. 1., 1. old. VIII. évf. 7-8. szám, uo., 1935. dec. 1., 1. old. VIII. évf. 12. szám, dr. Erdélyi István: A szünetelő vidéki mozgósínházak megnyitásának kérdése. Uo., 5. old., Filmművészeti Évkönyv 1937. 180. old., Csuzdea Viktor: Miért mentek tönkre a vidéki mozgóképszínházak? Filmkultúra, 1936. márc. 1., 9–10. old. IX. évf. 3. szám, uo. 1937. máj. 1., 11. old. X. évf. 5. szám.
- 324 Charles-Henry Hirsch: A „mozipofa”. Pesti Napló, 1933. ápr. 9., 32. old., 84. évf. 81. szám.
- 325 Charles Torquet: A filmsztár és a dicsőség. Uo., 1936. júl. 19., 32. old. 87. évf. 164. szám.
- 326 Dr. Kempelen Attila: Adatok a művelt magyar ifjúság esztétikai fejlődéslélektanához. Magyar Pszichológiai Szemle, 1935. júl.–dec. 371–375. old. VIII. évf. 3–4. szám.
- 327 Boda István: A személyiség szerkezete és kísérleti vizsgálata. Uo., 1937. jan–dec., 214–215. old. X. évf. 1–4. szám.
- 328 Filmművészeti Évkönyv 1937. VIII. évf. 247–252. old.
- 329 Lajta Andor: Az év története. Uo., 181. old., valamint: 240. old.
- 330 Dr. Palugyai Miklós: Programmom: a szakmai egység. Filmkultúra, 1936. dec. 1., 3. old. IX. évf. 12. szám.
- 331 Dr. Vitéz Miklósné: Mit akarnak a magyar filmgyártók? Uo., 1937. máj. 1., 4. old. X. évf. 5. szám, Kiss Jenő: Magyar Filmgyártók Egyesület. A Film, 1937. ápr., 1–2. old. IV. évf.
- 332 Filmkultúra, 1937. júl. 1., 14. old. X. évf. 7. szám.
- 333 Jókai Mór és Heltai Jenő az új évad első filmszerzői. Az Est, 1936. ápr. 3., 6. old. XXVII. évf. 78. szám.
- 334 Filmre kerül a „Gazdátlan csónak története” – Összel készítik el a Molnár-regény filmváltozatát. Magyarország, 1936. júl. 1., 8. old., XLIII. évf. 148.

- szám, Magyar film lesz „A testőr”-ből is. Uo., 1936. júl. 3., 8. old. XLIII. évf. 150. szám.
- 335 A Film, 1935. nov., 17. old. II. évf., uo., 1936. jún–júl., 12. old. III. évf., uo., 1936. okt., 8. old. III. évf., A Mai Nap, 1937. jan. 28., 7. old. XIV. évf. 22. szám.
- 336 A Film, 1936. szept., 13. old. III. évf.
- 337 Somló Imre riportja. A Film, 1937. szept., 4. old. IV. évf.
- 338 Magyar Filmkurír, 1937. dec. 24., 12. old. XI. évf. 49–52. szám.
- 339 A Mai Nap, 1937. jún. 16., 7. old. XIV. évf. 134. szám.
- 340 Mégis lesz boszorkányégetés Szegeden – A város hozzájárul a „Szegedi boszorkányok” felvételéhez. A Mai Nap, 1937. jan. 21., 7. old. XIV. évf. 16. szám. – Itt korrigálom jegyzetemet, amelyet Deésy Alfréd: Porondon, deszkán, mozivásznon címmel általam sajtó alá rendezett emlékirataihoz készítettem, nem találván akkor megerősítő bizonyítékokat – még szegedi levéltárral konzultálva sem – a szerző állításaival kapcsolatban. Magyar Filmtézet-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest 1992. 194–195. old.
- 341 Nyilatkoznak a „Tisza filmgyár” alapítói. A Film, 1937. júl–aug. IV. évf.
- 342 Filmkultúra, 1937. aug. 1., 12. old. X. évf. 8. szám.
- 343 Filmművészeti Évkönyv 1938. XIX. évf. Szerk., kiadó: Lajta Andor, Budapest é.n. 213. old., Fuzionál a Budapest Film és az Objektív. Pesti Mozi, 1937. okt. 26., 5. old. VI.–XI.) évf. 11–12. szám.
- 344 Filmművészeti Évkönyv 1938. 167. old., Beszéljünk őszintén a H. T. ügyről. A Film, 1937. nov., IV. évf.
- 345 Filmművészeti Évkönyv 1938. 213–214. old.
- 346 Uo., 130, 163, 167, 208., 228. old.
- 347 Forrásaink: Filmlexikon. Szerk.: Castiglione Henrik, Székely Sándor [Budapest é.n.], Ábel Péter: Új filmlexikon. Akadémiai Kiadó, Budapest 1971, Magyar Életrajzi Lexikon. Főszerk.: Kenyeres Ágnes, Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.
- 348 Az első magyar női játékfilmrendezőről, dr. Balázs Máriáról annyit tudunk, hogy mozi iránti érdeklődését külföldi tanulmányutakon mélyítette el, majd a befolyásos Csathó Kálmán segítségével, az ő írói közreműködésével jutott feladathoz a *Pókháló* megrendezésével (1936.) Somló Imre riportja A Film 1936. jún–júl.-i számában, 10. old. III. évf.
- 349 Vö.: (S. I.) [=Somló Imre] riportja a *Tisztelet a kivételnek* kapcsán. Uo., 15–16. old.
- 350 (s.) [=Somló Imre] írása Somkuti István negyedszázados szakmai évfordulóján: A Film, 1937. máj–jún., 1. old. IV. évf.
- 351 Vö.: International Federation of Film Archives (FIAP) International Directory of Cinematographers Set- and Costume Designers in Film. Vol. 4. K. G. Saur München, New York, London, Paris 1984. 324. old.
- 352 (S. I.) [=Somló Imre] riportja a *Tisztelet a kivételnek* kapcsán. I.h., 16. old.
- 353 International Federation of Film Archives (FIAP) I. m. Vol. 4., 112. old.
- 354 Forгатókönyv a Magyar Filmtézet Könyvtárában.

- 355 Csupán a film német nyelvű forgatókönyvét volt lehetőségünk tanulmányozni a Magyar Filmintézet Könyvtárában. 192. beállítás.
- 356 Uo., 382. beállítás.
- 357 Forgatókönyv a Magyar Filmintézet Könyvtárában.
- 358 L. erre vonatkozólag Krampol Miklós, Szabó Zoltán korábban idézett megjegyzéseit.
- 359 Krampol Miklós: Film és művészet. I. m., 26. old.
- 360 L. a 351. számú jegyzetben megjelölt forrást, I. m. Vol. 9. 1989-es kiadás, 62. old. L. minderről: Kóháti Zsolt: Hortobágy. Filmkultúra, 1995. nov., 9–7. old. 31. évf.
- 361 Passuth László: A Hortobágy-film legendája. Nyugat, 1935 II., 211. old.
- 362 (s.i.) [=Somló Imre] tudósít erről: A Film, 1936. okt., 16. old. III. évf.
- 363 Móricz Zsigmond: Forog a film a Hortobágyon. Pesti Napló, 1935. aug. 11., 20. old. 86. évf. 182. szám.
- 364 Móricz Virág: Tíz év I. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1981. 258. old.
- 365 Móricz Zsigmond levelei II. Új Magyar Múzeum. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: F. Csanak Dóra. Akadémiai Kiadó, Budapest 1963. 106., 484. old.
- 366 Passuth László: A Hortobágy-film legendája. I.h., 213. old.
- 367 Nyugat, 1936 I., 63–64. old.
- 368 Móricz Zsigmond: Komor Ló. Pesti Napló, 1934. dec. 25., 65–68. old. 85. évf. 291. szám. Kötetben: Móricz Zsigmond regényei és elbeszélései 12. Magyar Helikon, Budapest 1965. 128. old.
- 369 Kötetben: 141. old.
- 370 Uo., 142. old.
- 371 Móricz Zsigmond filmkönyvet ír a Pesti Napló karácsonyi számában megjelent novellájából. Pesti Napló, 1934. dec. 28., 15. old. 85. évf. 292. szám.
- 372 1934. XII. 29. éjjel 3/4 12-kor készült naplójegyzet. Móricz Virág: Tíz év I. I. m., 270–271. old.
- 373 Móricz Zsigmond: Forog a film a Hortobágyon. I.h.

A film lélektana (1937)

(Folytatás)

Akülönféle behatások kirekesztése végett felvételek alatt a műtermet sem szabad megnyitni idegenek előtt, csak azok lehetnek ott, akiknek dolguk van. Ugyanígy a próbavetítéseknél. Az a vallás, amely misztikumát felfedi és a hívőket temploma szentélyébe engedi, hitetlenséget vált ki. Ne áruljuk el a film misztikumát, készülésének módját és trükkjeit, mert lejárátjuk vele. Egy készülő film pletykái, melyek már előre elparentálnak egy filmet, innen indulnak kárt okozó útjukra és előre befolyásolják a közönséget, kritikát egyaránt. Pedig a legtöbbször alaptalanok. Abból származnak, hogy a műhelybe jutó laikus, vagy amatőr szája aszerint mozog, ahogy a szemével lát, tovább gondolkozáshoz nincs praxisa. Pl. ilyeneket hallottam már: Ha a képszalag rossz ragasztás miatt elszakad, nevetve, kárörömmel jegyzik meg, hogy a felvétel nem sikerült. Ugyanezt a megjegyzést teszik, a felvétel technikája miatt még a szalagon maradt életlen képre, ugrásra, blank filmre. Kifogásolják, hogy a nem egymásután következő képeknek nincs értelmes összefüggése, kétszer is ismétlődnek. A laboratóriumban első kopírozásnál sötétre vagy világosra sikerült képeknél azt mondják, hogy rossz a felvétel. Kint pedig már szidják az operatőrt, hogy nem tud fotografálni. Ugyanez áll a hangra. Szidják azokat a hiányokat, melyeknek pótlásai szokás szerint az utószinkronnál szoktak bekerülni. – De nincs értelme tovább felsorolni azokat a naivításokat, amelyekből azonban a film előzetes rossz híre támadhat. – Idegeneknek nincs helye a műhelyben. Azoknak sem, akiknek szorosan véve nincs a munkához, annak elvégzésével járó közük. Ide tartozik a rendező készen átadott művének utólagos megvagdósása is.

Ez mind hozzátartozik a film gyártásának pszichéjéhez, amely szintén sugárzik a filmről és amelynek szem előtt tartása sorsdöntő a film jövőjére nézve. A kívülálló ugyanis „elefánt-bőr” a művészi szenzitivitással szemben. A művész idegeinek kifinomult hálózatával érzi, fogja fel és alkotja meg dolgait. Az „elefánt bőr” úgy nyúl ehhez a hálózathoz, mert nem látja, mintha nem is volna. Hangos csatakiáltással engedi neki egyéniségének tankjait a pókháló-szerű finom szövevénynek és szétrombolja azt abban a szent hitben, hogy ő apostoli küldetést végez. Tudatlansága páncéljában megközelíthetetlen és sérthetetlen. Minden érvre

süket, hiszen „szellemet csak szellemmel lehet megfogni” – mondja Schopenhauer.

Mivel nagy vonalában felvázoltuk a rendező munkáját, rátérhetünk a pszichéjére az egyes kulcsok megkeresésére. *A színész kulcsaival azonosaknak a rendező kezében is benne kell lenniök.* Csakhogy míg a színész egy-egy alakjának az életrekeltéséhez, megalkotásához gyűjti össze az adatait és sajátmagát formálja azzá, addig a rendező „minden egyes szereplőjének alakját” így látja és ezeknek másban való kialakulását külső, kritikai szemmel ellenőrzi, irányítja. Neki ugyanis látnia kell az egyes alakok egymáshoz való viszonyát, összefüggését, egymásra hatását is, amelyet a történet művészi egységében harmonikusan olvaszt össze. Ha egy csoportba egyenként a legszebb, legművészebb virágszálakat rakjuk is bele össze-vissza rendetlenül, művészi értékére nézve csak szalmakazal marad. Plasztikus egységet csak a hozzáértő ízlés és harmonikus elrendezés adhat neki. A film művészi egységét csak a rendező teremtheti meg és hogy az milyen, az a rendező egyéniségének a színe. Az ő felfogásának az egysége sugárzik a filmről, amikor ráismerünk, hogy ezt Lubits, Renee Claire*, vagy más rendezte.

A felfogás egységét pedig világszemlélet, a dolgok lényegének ismerete, pszichológia, filozófia, világnézet adja meg. A rendezőnek a dolgok centrumában kell állnia, mert a kört csak onnan láthatja teljesen körnek; ha oldalról nézi oválisnak látja, ha egyszer innen, egyszer onnan nézi felfogása is zavaros alakzatokat fog ölteni.

A dolgok centrumába pedig csak *intuíción* útján juthat. Vagyis túl kell mennie a színésznek megfigyelésen alapuló külső szemléletén és a dolgokba belehelyezkedve belső szemlélet útján kell a lényeget felismernie. Így kerülhet csak az ideák, az eszmék birodalmába, az ötletek szülővárosába, ahonnan a külső formának szervesen ki kell nőnie. Ha a tartalom e helyén tud tartózkodni, nem kell a fejét ötleteken törnie, mert azok maguktól adódnak, magukból kinőnek.

Az ötleteken való fejtörsésre, vagy máshonnan való sablonok ellopkodására két esetben kerülhet sor. 1. Ha nem tudunk a tartalomba behatolni; 2. ha a téma tartalmilag üres.

Itt ki kell térnem egy amerikai importra: a „gag”-re. A film dekoratív eleme akarna lenni. Bizonyos esetben, mikor magából a tartalomból nő ki, egyszer-egyszer talán jogos is a használata. De teletömni vele a filmet nyílt beismerése a tartalom hiányának, szegénységének. Olyan amerikai filmeket látunk vele teletűzdelve, amelyeknek tartalmi értéke a nullával egyenlő. Ezt érzik is, azért halmozzák tehát bele, – hiszen ha sokba kerül, ott pénz is van rá elég – hogy a filmnek legalább valami érdekessé-

* Helytelen: (Ernst) Lubits, René Clair. (A szerk. megjegyzése)

get, vonzóerőt adjanak. Ezt aztán divattá kapják fel azok, akik tartalmat adni nem tudván, tehetetlenségük palástjának használják és ebbe burkolóznak. Nálunk azonban nincs rá pénz, a gag tehát kimerül ostoba, erőltetett helyzetekben és az ebből kierőszakolt viccekből vagy máshonnan lemásolt, ellopott ötletekben. Természetellenes, az életben elő nem forduló volta, rámutat arra az erőszakra, amely kínnal megszülte. A tartalomhoz semmi köze, e művészethez még kevésbé. Hasonló az akció útján elszórt bolondgombákhoz, melyek csak annak útszéli árkában teremhetnek meg.

Némely műfaj elbírja. Pl. revü, burleszk, bohózat. Ezekben akad néha egészen eredeti is, hiszen ebben is vannak nívó különbségek. De oktalan belenyomkodásuk mindenbe felháborító. Az intuíció nem térhet melékutakra, mert a film minden ékítménye is a lényegből nő ki, azt szépíti, magyarázza, kiemeli, annak hatását fokozza – azaz szükségszerűen hozzátartozik. Vajon egy szobrász mellékcsoportozatának jazz táncosokat állít-e be, ha főalakjának a földművelés körül szerzett érdemeit akarja méltatni? A mű egységes művészi kompozíciója aligha tűri meg az ilyesmit. Szobor „gag” nincs.

Ellenvetés lehet, hogy a film a tömegeknek szóló művészet. A tömeg pedig szórakozni akar. Helyes. A rendező intuíciójával a tömegpsziche centrumába is belehelyezkedhetik és ott felfedezheti azokat a rugókat, amelyeket e célból is működésbe tud hozni. Ha például mondjuk – nem úgy van – de tételezzük fel, hogy a művészet nem kell a tömegnek, akkor megfelelő csomagolásban adja be neki, mint a keserű orvosságot a szirupban, vagy mint a csempészárút, hogy csak a jószemű örök tudják felfedezni. – De lemondani, hogy csak az alacsonyrendű ízlést szolgálja ki, igazi művész nem tud. Inkább nem alkot, mert így nem is tud. Ez az oka, hogy dekadens korszaknak nem lehetnek nagy művészei. Vagyis, ahol nincsenek nagy művészek, ott dekadens állapot áll fenn.

A tömegpsziche egyáltalán a legnehezebb problémája a filmművészetnek.

A festő előkelően elvonulhat művészetének fellegvárába akasztva képét. Ő várhat arra a műértő vevőre, aki zsenialitását megbecsülve vásárolja lesz. Stílusa tehát lehet egyéni. Lehet impresszionista, hiszen megértésére majd csak akad az az egy-két ember.

A filmrendező nem lehet ilyen előkelő. Nem vonulhat el a piacról. Az ő vásárlója a tömeg. Az a tömeg, amely „ma” él. Az ő művészete nem a „ki vagyok” művészete, hanem a „kik vagytok”-é.

Ez a kulcsa annak, hogy montázsai sem lehetnek egyéni impressziók. Olyan képek, amelyeket csak ő ért meg, melyek csak az ő csapongó gondolatának egymásutánjai.

Illetve lehetnek, ha magát meg tudja világosan értetni, mert az elen-

gedhetetlen cél, – ami csak akkor sikerül, ha jól ismeri a tömeg-pszichét. Hol van tehát akkor a rendező egyéni színe? Ott, hogy megkeresve a tömegpszichét, *azt megragadja és magához emeli*. Ez az ő egyéni tudása.

Hogyan ragadja meg?

A tömegpsziche közös nevezője az az elemi, lélektani működés, mellyel az agy a szemléleteket és képzeteket felfogja és társítja. Azaz percipiál, appercipiál és asszociál.

Ez a gyökere a helyes montázsoknak is. Ez jut érvényre a művészi felépítésben is. Ezért bővebben ki kell bontanunk ezt a kérdést.

Pontosan kimért tudományos megállapítás nem áll rendelkezésemre ezen a téren, de saját kísérleti tapasztalatom szerint a közönség általában három képkockán túl percipiál (:észrevesz:), hat képkockán túl appercipiál (:ráismer:). Az asszociáció (:társítás:) már annyira különböző időtartamú, hogy hozzávetőleges ilyen méretet sem tudok adni. A percepció méretére igazolásul felhozom, hogy az egyes képek között kieső mozgás fázis hiányt eredményez, és a sötét blende takarását képcsere alatt a néző nem veszi észre, ugyanúgy 2-3 képkocka kivágását sem. Ennél többnél már észreveszi az ugrást. Az appercepciónál a 6 kép-kockán belül történő mozgás fázist észreveszi, de nem ismer rá, azaz nem tudja megállapítani az értelmét. Wundt számításai szerint ez a működés 0.08–0.1 másodpercig tart.

Az asszociáció a társított képet visszaidézi (reprodukción). A visszaidézett kapcsolat lehet: szemlélet, kép, képzet, érzet, érzelem, akarás.

Mindezen működések szervezetünk sajátosságánál fogva mechanikusan mennek végbe, azaz – *akaratlanul*.

Ez az akaratlanság – figyeljünk jól a kulcsot – az a pszichikai momentum, ahol a rendező megragadhatja a közönséget. Ekkor hipnotizálhatja a maga akaratát rá.

Később, mikor a közönség már „maga” akar, *ezzel* az akarattal, az ízlésével kerül szembe. Ezzel pedig: non est disputandum, nem lehet perbe szállni.

Kedvelt és elismert rendezőnek e tekintetben nagy előnye, könnyebb-sége van. A közönség szeretettel, odaadással szentel *figyelmet* neki, ez pedig azt jelenti, hogy hagyja magát hipnotizálni. A magyar filmnek legtöbb esetben a közönség ellenállásával, előítéletével kell megbirkóznia.

Nézzük azonban a kulcs használatát! Magától érthető, hogy a néző figyelmét lekötni, érdeklődését felkelteni kell tudnunk. Más szóval bele kell vinnünk a közönséget abba az illúzióba, hogy nem filmet néz, hanem egy való történet részese. Ehhez az akció nagyszerű és tiszta vonalvezetése, pompás ötletek sem elegendők. Ha nem adunk a percepcióra és appercepcióra kellő időt, a néző érdeklődése nem kel fel; ha az asszociációra sok időt hagyunk, a figyelme elkalandozik a saját reprodukció-

ira. Pl. ha egy jó vicc poénja nem sül el, a néző nem nevet rajta, nem érti meg – kétségtelen, hogy a vicc előkészítését nem appercipálta. Viszont ha a néző nem az akció vonalát nézi, hanem a mellékkörülményeket – mondjuk egy mellék alak ruháját, biztos, hogy sok ideje van az asszociációra. Rossz filmnél a legkisebb technikai hibát is észreveszik, míg jó filmnél a vastos hibák is eltűnnek észrevétlenül.

Ezen a területen válik a film lelkévé: a montázs.

A montázs viszont bebizonyítja, hogy a film főereje a képszerűség, a vizualitás.

Pl. Hogyan kell erőlködni a színpadi színésznek, hogy a közönség észrevegyen egy véletlenül ott felejtett tárgyat, mondjuk kesztyűt, amely később a bonyodalom főokává válik. A film azt megoldja egy premier plánnal anélkül, hogy a színésznek a természetes feledékenységénél, amivel egy ilyen véletlen előfordulhat, többet kellene megjátszania. Milyen erős módja ez, hogy a közönséget appercipálásra és asszociálásra bírjuk! – De ez a plán csak egy bizonyos ideig exponálható, mert ha a néző társítás révén rájön arra, hogy de nagy kesztyű, a művésznőnek nagyobb keze van, mint nekem, akkor baj van. A nézőt nem tudtuk a kívánt irányba terelni, hipnotizálni.

Pedig a montázs a megfelelő hatások kiváltásának leghatékonyabb eszköze. A *helyes montázs* pedig *pontosan követi az asszociáció törvényeit*.

Nézzük csak, hogyan társulnak a képzetek a törvény szerint. Azok az elemek, amelyek *egy időben, egy helyen együtt voltak* a tudatban társulnak és felidézik egymást. Pl. ha tudatomba kerül a Lánchíd, nem képzelem el a Duna, vagy az alagút nélkül. Ezeket is látom képzeletemben. De ha fiatal koromban láttam és most újra megpillantom, eszembe jut fiatalságomnak az a szakasza. Elfog annak a kornak hangulata is. Szomorú, vagy víg voltam-e akkor. De ha véletlenül akkor ismertem meg egy dalt, ez is eszembe jut. Mindenkinek van olyan élménye, hogy bizonyos helyek látása félelemérzetet, szorongást, szomorúságot, vagy csodálatot stb. vált ki.

Az egymás után következő vagyis érintkező elemek, jelenségek is társulnak. Villámlás után várjuk a dörgést. Tájékozási képességünk időben térben és okszerűségben (kauzalitás) is egymásutánság.

Azonos, vagy hasonló elemek is visszaidézik egymást. De *ellentétes* elemek is, melyek valami közös nevezőre nézve ellentétesek. Pl. Jó és rossz – szegény és gazdag – víg és szomorú.

A refrain-szerű *ismétlés* is társít.

Ezek a társulások át- meg átszövik egész érzés és gondolatvilágunkat a különféle érzetek, érzelmek, szemléletek, képzetek, akarások útján. Ezekon alapszik emlékezésünk, felfogásunk, etikánk, esztétikánk, logikánk. Hogyne alapulna hát rajtuk művészetünk.

Hogyne alapulna rajtuk a montázs.

Montázssal tudunk percipiáltatni és appercipiáltatni, tehát észrevevetni, megértetni, figyelmet és érdeklődést kelteni. A néző nem megy bele abba, amit nem ért. Ha valami elkerülhette a figyelmét, vagy nehezebb megérteni, ismétléssel kell a percepció és appercepció lehetőségét megadni. Az ismétlés lehet refrain, de másra is jó. Pl. egy momentumhoz vagy motívumhoz én adok meg valamilyen hangulatot, amelyet több ismétléssel a nézőben társítok. Ha most a momentumot v. motívumot visszahozom, akkor a társított hangulat is fellép. Ez a művelet is elműködésünk lemásolása.

Így tudok kihasználni minden már társított hangulatot. A fűz lehajló ágai, a ciprusfa, az esős idő, a sötét világítású kép, szomorú, bús hangulatot vált ki. A szabad ég, zöld erdők és hegyek a szabadság érzetét keltyik. A csörgedező patak csevegése elevenné, vidámmá, gondtalaná tesz. A veszély előérzete támad fel bennünk, ha egy pohár magától elreped, egy kép magától esik le a falról. Ha utunkat fekete macska keresztezi, rossz előjelnek vesszük.

Ennyi sablonos példa elég ahhoz, hogy feltáruljon az a számtalan lehetőség, mely a legfinomabb nuánszig rendelkezésünkre áll a társítás hatalmas területén. A montázs ad lehetőséget az egyenlőség, hasonlóság, párhuzam, érintkezés, egymásutánság, ismétlés, refrain, az ellentétek hatásos művészi beállítására nemcsak az egyes képek között, *de a jelenetek csoportosításában is. Sőt az egész dramaturgiai felépítésben is.*

E meglátás ad iránnyt az objektív nézőpontjának a megválasztásában is. Az eszmetársítást bizonyos hatások elérésére az is befolyásolja, hogy mit honnan nézek. A szónok és az emelvény szinte társított fogalmak. Alacsonyan fekvő helyről nem kelthet olyan hatást, mint ha fizikailag is a tömeg felett áll. *A fizikai és pszichikai párhuzam itt is fenn áll.* Valamit alulról nézni főként kerekedő hatásban fog megnyilvánulni, – felülről lenéző, aláértékelő érzésben. Két mereven fixírozó szemet közelről és előlről látni szuggesztív és hipnotizáló hatást gyakorol. Ezek a montázs egyidejű és terű hatásai.

Ha egy kényelmesen elnyúlt cigarettázó embert látok, utána premier plámban elgondolkozó fejét mutatom mély cigaretta szívással és nagy füst kifújással, ezután a füst ködbe burkolja a fejét, majd csak a füst látható, melyből átúszással kibontakozik egy emlékkép –, akkor tudjuk, hogy az illető erre gondol. Az egymásutánság és az egymásból való kibontakozás montázstát láthatjuk.

Ha az emlékkép sorozatot tüntet fel, melyben autó, szép fekvésű villa, libériás inas, tengeri fürdő strandja, szép ruhák, ékszerek stb., váltják fel egymást, nem nehéz kitalálni, hogy hősünk vagy hősnőnk jólérről, gaz-

dagságról ábrándozik. Itt a hasonló és érintkező elemeket használtuk fel montázsunk céljára.

Ha most egy boldog, csendes otthont mutatunk a kandallóban pattogó fahasábokkal, mellette egy békés álmodó cicával, utána hirtelen trombita harsogás jön, a havas földre vágódó lövedék robbanva dobja fel a föld tömegét, mely az egész képet eltakarja, – akkor az ellentétes montázs hatását alkalmazzuk.

Ugyanígy: az anya örvendezve várja haza a fiát a harctérről, honnan visszatérését jelezte. Most éppen nagy igyekezettel süti-főzi a fiú kedvenc ételét, nagyon vigyázva, hogy oda ne égjen – utána egy katona-sírt látunk, mely felett a fiú bajtársa imádkozva áll. Az ő kötelessége a fiú üzenetét és halálhírét megvinni – az édesanyának. – Erős ellentét. Hatás, amely sok asszociációra ad alkalmat.

Állítsunk össze egy kis forgatókönyvet nem ilyen erős, de nűánsz sorozatból, amely szinte gondolatokat adhat. A könyv valójában nem egészen ilyen, de a nem szakértőnek olvasásra szántuk:

Az inas a vonat fülkéből ismert táskával megrakva hozzálép, hogy kabátját lesegítse. Közben örömmel jelenti:

A fiatal úr megérkezett.

E pillanatban egy női hang kiáltása hallatszik:

Fiam! (e helyett fiú neve)

Majd rá a fiatalemberé:

Édesanyám!

Apa és inas arra néznek.

Folytatás helyett most már nézzük meg, hogy a vizuális, auditív hatásokból mit is tudtunk meg, vagy érzékelünk ezalatt az 1,5–2 perc alatt, míg ez a film címszalagánál is rövidebb idő alatt lepergett.

A fiatal embertől tudhatjuk, hogy Stockholmból jön haza Pestre a szüleihez, X. J. a neve és orvos. Stockholmról szívesen emlékszik vissza, ahol hosszabb időt töltött, talán éppen orvosi tanulmányai elvégzése végett. Lelkesedik hivatásáért, mert orvosi táskáját még az ülésre is maga mellé tette és a visszaemlékezés hatása alatt szeretettel simogatta. Örömmel jön haza, tehát szereti szüleit. A visszaemlékezés és az öröm vizuális, auditív és technikai eszközökkel egy olyan emberi vonás megfigyelésén alapul, mely bizonyos hangulatban ritmikus zörejjel érzésnek és gondolatnak megfelelő szöveget hallucináltat az emberrel. A fiatalember személynének gyakori felváltása és párhuzambahozása a dübörgő expresszsel, külföldi kocsikkal, modern típusú mozdonnyal, annak acélos munkájával és előretörésével, harsány és vidám fütttyével ismételtén társítja azt a

gondolatot, hogy a fiatal ember külföldi világszemléletű, modern gondolkozású, vidám alaptermészetű, egészséges, bátor, erős, küzdelemre kész és haladásra képes egész férfi.

Ellentét jön. A harsány vidám fiatalos vonatfűtőre a gyár panaszos öreges, bús dudája felel. A mozdony kéményének friss ügetése előre megáll egy merev gyárkéményen. Fekete füst gomolyog tör elő belőle, míg alatta a gyárpépület téglahalmaza, mint a kővé dermedt konzervatívizmus mered felénk a szövőgépek munkarobotos, egyhangú kattogásával. Ez a fiú apja. Nevük közös. A gyár firmájának képen látszik. A gyárat ő alapította, vagy talán még az ő apja. Posztógyár. Munkában töltött élet. Sarokba lökik, mint a posztó göngyöleget. Beteg. A munka emésztette fel erejét. De gazdag. A gyár tégláiból pompás, dúsgazdag hall épült. Inas szolgál ki benne.

Modern fiatal ember, konzervatív, gőgös öreg úr. Ellentétes hatás. Eből összeütközés lehet. Hogyan? Az öreg a gyár vezetését akarja a fiára bízni, aki lelkesedik orvosi hivatásáért. Az apa beteg... a fiú orvos... Az összeütközés elő van készítve. A gondolat társítás megindulhat. Az intelligens néző már tud és sejt, az ösztönös érez valamit, ami árnyékát előre veti.

Míndez pár méteren azalatt készült elő, mialatt az akció maga már folyik. A fiú hazautazik szüleihez, akik várják és fogadják.

* * *

A montázs módját lehet illusztrálni, de alkalmazásához nem lehet sablonokat adni, mert minden egyes helyzet új megoldást, egyéni ötleteket kíván. *Ez a rendező kép-szónoki tehetségétől függ.*

Hogy valóban így van, képzeljük el az előbbi példában a színészt, vajon hogyan tudná szerepének jellemét úgy megjátszani, hogy ne legyen szükség a mozdony és gyár montázsainak beszerelésére.

Könnyen meglátható, hogy a színész játéka nyers anyag a rendező kezében, melynek hatását a montázs adja ki, vagy fokozza. Ugyanilyen nyers anyag az író műve, amely helyes montázs, szerelés nélkül szintén elveszhet. Hiába valók e nélkül az író legnagyobb gondolatai. A montázs pedig egyik sem tudja megtervezni és keresztülvinni a rendezés praxis alapján megszerzett tudása és technikai ismerete nélkül.

Az akció mozgása maga is ettől függ. *A kép mozgása nem az*, hogy a rendező össze-vissza schwenkel és fáhrol, kocsizik az objektívvel az akció után. Az ettől az erőlködéstől lihegő loholás is fáradt, lompos kullogás marad, ha az *akciónak* magának nincs meg a pszichikai mozgása, amely csak filmszerű montázsban találhat megfelelő megoldásra.

Ennek lelkét most már eléggé megismertük.

Még megnézzük az akció vezérfonalával kapcsolatban, melyre megígértük, hogy visszatérünk.

A sokszálú, sokszereplőjű és szövevényesen hosszú akció nem alkalmas filmre – mondottuk. Most már megmondhatjuk, hogy miért. Megöli a film lelkét, a montázst.

A zsúfolt emse, a sok alak elveszi az időt a finom kidolgozástól. A film korlátolt hossza nem ad elég teret az alakok jellemzésére, az összeütközések magvának kifejlesztésére, a finom nűánszok és ékítmények elhelyezésére, a dolgok, összefüggések, fordulatok helyes értelmezésére és megértetésére, hangulatok, hatások kiépítésére, – szóval montázsra. Az ilyen filmen papiros figurák rohannak össze-vissza, hogy leéljék celluloid életüket. Lélegzetvétel nélkül sietnek, hogy erről a film végéig le ne késsenek. Épp ezért ha megütköznek is rajta, kimondom: Jókai regény nem alkalmas filmre. Általában a regény.

Sokszor tapasztaljuk, hogy egy regény megfilmesítése csalódást okoz bennünk. Hiába várjuk az ismert és kedves jelenetek részletek, fordulatok egész sorát – a filmben nem találjuk. Hasonlítsuk össze az időt, amely az olvasásához kellett azzal, amennyi idő alatt filmesítve lepereg – és rögtön tudni fogjuk az okát. Fizikai lehetetlenség a regényt a filmbe bepréselni. A rendezőt ez elé a lehetetlenség elé állítják.

A színdarab már közelebb fekszik a megfilmesítéshez. Maga is kivonat.

De ha mindkettőnél magánál a történetet sikerül is belenyomni egy film keretébe, a *filmszerű montázsra* vajmi kevés lehetőség marad.

A filmszerű téma megválasztásánál erre gondolni kell!!!

Legjobb az eredeti téma, amely egyenesen a film számára filmszerűen íródott. Erős, egyszálú, kevés szereplőjű koncentrált téma. Ilyennél a rendező időt és teret kap a kitűnő feldolgozásra. Ennek lehet nagy sikere. Ezt a sikert azonban meg kell tudni csinálni, míg a tőke már megcsinált sikerek után futva kész regényt, vagy színdarabot hajlandó csak gyártani. Pedig a színész a saját praxisából is tudja, hogy mindig annak van a legnagyobb hatása, ami a „levegő”-ben van. Vagyis a „ma” kívánsága.

Az életből vett modern gondolatok, problémák, újszerű meglátásai sohasem névesztik el hatásukat. Ma pl. azt mondják, hogy a közönség csak nevetni akar. Van benne igazság. De ez sem sikerülhet a viccek nagy tömegével sem, *ha nincs a filmnek – váza*.

A váz az akció, a vezérfonal, mely nélkül ne is fogjunk hozzá a filmhez. Darabjaira esik szét. De az érdekes váznál nincs szükség a viccek erőltetésére sem. Az igazi humor nem izzadságszagú viccekből áll. A közönség mégis nevetet.

Ha nincs eredeti kéziratunk ügyeljünk nagyon a kész témák megválasztásában – a fent leírt filmszerű követelményre.

Az epizódok, viccek elhelyezése az akció vezérfonalába is ezért fontos. Hosszabb kitérésre nincs idő, de a kitérés a film pergő tempóját,

feszültségét is leállítja és unalmassá teszi, hiszen a tempóra és feszültségre már a montázsok rövidebbre vagy hosszabbra vágása is nagy hatással van, pedig ezek magát az akciót viszik előbbre. Ha a montázs ritmúsát is megéri a film, hogyne érezné meg azokat a kitéréseket, amelyek epizódokkal, vagy magáért a viccért tartják fel az akciót. A jelentéktelen motívumokat éppen azért hagyjuk ki képugrással, hogy az akciót vihelessük gyorsabban előre.

Az akció vezérfonalának egységéhez hozzátartozik az egyes részletek egysége is. Ez a film stílusa... A részletek ellenmondása megzavarja a mű egységét. Kompozíció hibává lesz, mely megrontja a film hatását. Ezért nem lehet tanácskozási alapon műremeket gyártani. A tanácsadók legszébb aranyköpése is elveszti aranyjellegét és „marad, mi volt – a puszta lég”. Egyet-egyét csak az esetben lehet elfogadni, ha előzetesen, még a forgató könyv megkonstruálása előtt, az egységbe olvasztható minden kiugrás nélkül. Minden ilyen esetben a rendező szava lehet döntő.

Ez az egység kívánja meg, hogy a jelenetek logikusan egymásból jöjjenek ki. Ez szabályozza a tér és időbeli ugráslehetőségek valamint a plánok váltakozását is. Ez a két mondat is ellentétesnek látszik. Logikus folyamatosságban hogy lehet ugrás?

Példa jobban megvilágítja. Valaki belép egy igen nagy terem hátsó ajtaján és az előlülők felé tart. A hosszú út megtevése az akció jelentéktelen momentuma, a filmre vitele mégis 20-25 méterbe kerülne. Montázzsal keresztülugrom. Egyik plánban megjelenik az ajtón és kimegy a képből, másik plánban csak az előlülő társaság látszik, itt bejön az ajtó irányából a térbe és a társasághoz lép. 6-7 méterrel elintézhető, tehát 13-18 métert nyertem a fontos akció számára. Ugrás, de a logikus egymásból-kapcsolás megmaradt.

Mennyi méterbe kerülne egy vetkezés, vagy felöltözés, ha végig felvinnénk? Ezekre mind lehet rövidítő technikai megoldást találni.

Ilyen a plánugrás is. Totál plánból premier plánba ugrani általában nem kielégítő megoldás, de logikai szempontból ez is lehetséges, ha nem a tér folytonosságát akarjuk érzékeltetni, hanem az eszmei kapcsolatot.

Pl. lovas vágat. Valakinek az élete függ attól, hogy ő időre odaérjen. Az út igen nagy. Ha a nagy utat és az idő rövidségét akarjuk párhuzamba hozni, akkor egy nagy utat teszünk a vágatoló lovas elé: messziről vesszük fel. !(: Tot. pl.) és utána rögtön az órát (Pr. plán) mutatjuk meg a végső időponthoz közeledő mutatóval. Ez után újra Totálra megyünk, melynek messzeségében a vágatoló kis alak alig tudott közelebb jönni még. A közönség kétségbeesve bosszankodik, hogy miért nem siet jobban. E pillanatban másod second plánra ugrunk és a géppel a ló vágatása után kocsizva megmutatjuk a lovas erőt felülmúló igyekezetét. A ló izzad, a

szája tajtékot ver, eszeveszetten vágat az előredülő lovas sarkantyúinak ösztökélése alatt. A közönség ezt látva megbocsát neki és reménykedik.

Itt az eszmei kapcsolatot épp a plán ugrásával érjük el, hogy *a hatást fokozzuk*. Mereven kezelni a plánokat- megkötöttség és nem szárnyalás.

De ez a plán hatás csak akkor áll elő, ha az akció fővonalán mozog, vagyis ha a mentési akció olyan valakinek az érdekében történik, akit a történés előbbi folyamán már ismertünk és megszerettünk, tehát életben maradását kívánjuk. Közömbös személynél érdektelen epizóddá válna.

Ez a példa is nyilvánvalóvá teszi, hogy minden hatás előzetes expozíciót, előkészítést kíván. Előkészítés nélkül tehát a legnagyobb mértékben megjárt, vagy felvett jelenet is érdektelenné válhat.

Hősünk életébe akkor kapcsolódunk bele érdeklődéssel, figyelemmel, részvétellel, szimpátiával, ha emberi voltát, intim vonásait ismerjük.

Mindezekre az ágas- bogas, sok szálú, sok szereplőjű, hosszú időt felölelő téma 2500 méteren nem ad alkalmat, azaz teret és időt.

Ezért jó a kevés szereplőjű, egy vonalú, koncentrált vezérfonalú téma, amely a mából fakad. Ezek mellett bizonyít a siker is.

* * *

Az akció adja meg a film domináns (: uralkodó) hangjait. Mint a zenében, ezekre épülnek fel az egyes hangzatok, akkordok. A domináns hangoztatása fontos. Erre már a színész játékában is szükség van.

Mintahogy a gondolat fonala az agy fókuszán át egy szálban húzódik, és a tudat világosságában nem lehet jelen egyszerre több szál, úgy az érzések sem lehetnek mind egyszerre a tudat felszínén. Itt is van domináns érzés.

Az érzések folyton változnak, egyszer egyik, egyszer másik kerül a felszínre aszerint, hogy milyen pszichikai inger löki meg őket. A felszínen lévő a domináns, mely alatt harmonikus színezéssel helyezkedik el a többi, mint alhang. A vezérmotívum mindig a dominánsok élén halad, összhangban van velük *és aszerint alakul ki*. A színésznek tehát éreztetni kell játékában a dominánst.

Ez egy személyre vonatkozik. De két személynél is a dominánsok szerint alakul ki az akció, mert egyik személy dominánsai új pszichikai ingerrel lökik a másik személy dominánsait, és e relatív viszony adja a történés vezérmotívumát.

Ahogy van domináns érzés, amelyet a színésznek hoznia kell, úgy van domináns karakter is, melynek a színész egész alakításában kell kidomporodnia.

Neki mindkettőt érekeltenie kell a megfelelő kíváncsiság szerint.

De a domináns kihangsúlyozása az egész filmalkotásban a rendező legfontosabb ténykedéseinek egyike, ami csak akkor sikerül, ha a mű olyan vezérfonalú, amilyennek a jó filmtémát már jellemeztük.

A rendező dominánsa az eszme, amely az akció vezérszólamával harmonikus összhangban van.

* * *

Egy egységes képbe összefoglalva mindazt, amit eddig átgondoltunk, ki kellett alakulnia előtünk a film lélektanának. Néhol töményen, néhol más-más megvilágítás kedvéért megismételve mutattunk rá az egyes jelenségekre, törvényekre. Alkalmazásukat minden részletkérdésre kiterjeszteni sablon munka volna, mert mint említettük, minden egyes eset egyéni megoldást kíván, melyet a rendező fantáziája, képzelőereje alkothat csak meg. Ez a teremtő erő adottság. Tehetséget adni valakinek nem lehet, csak ha van, lehet nevelni, vagy irányítani.

Az irányítást az olvasottakban megkapták, a nevelést önmagán elvégezheti. A tehetség tehát alkalmazni fogja tudni a film lélektanát a praxisban is, amelyből rutinja kialakulhat.

Itt tehát befejezhetnénk a rendezésről való elmélkedésünket, ha néhány szándékosan utoljára hagyott kérdést nem tartanánk szükségesnek még átgondolni – még pedig a jövővel kapcsolatosan is.

Ez a dialóg és a hang. Ma már hozzátartozik a film nyersanyagához, beleszól a film lelkébe is, bár annak lényege mégis csak a vizualitás marad, akármivel dekoráljuk is.

A vizualitást a legszebb dialóg, a legszebb gondolat sem pótolhatja, ha nincs filmszerűen kifejezve. Ahogy a színész játéka nem hozhatja ki azt a hatást, amit a montázs jelent, úgy a dialóg sem képes erre. A film nem regény. Nem írhatom le a táj szépségét és a szereplőre gyakorolt hatását szavakkal. A leíró művészetnek, a festői szavaknak a jellemzéseknek itt nincs helye. Ezt nem tekintve is lehetetlen gondolat szépprózát mondani minden szereplővel, akik e szerint mind csak az író stílusát beszélnek. A filmben minden alaknak a szavai is a saját jelleméből eredő *gesztusok*. A legszörnyűbb gondolat tehát külön dialógot íratni egy kész forgatókönyvhöz.

Valamikor a „Falu-rossza” ékes magyarságát írója szemére hányták, hogy így paraszt nem beszél az életben. Ma a legtöbb filmmél úgy vagyunk, hogy az alakjaik úgy nem beszélnek a valóságban.

A film filmszerűségét a montázs adja meg. Ebből folyik következtetesen, hogy a dialógnak a montázból kell kinőnie. Nem mondhat ellent egymásnak a kettő.

Az a film tehát, amely a dialógon nyugszik, nem film, hanem pótszínpad. Ha jobban tetszik pótforgószínpad, tekintve, hogy a színészeket mégis gyakrabban változtathatjuk.

Ezért halad a hangos film azokon a fejlődési vágányokon, amelyet a színpad mutat, vagy mutatott fel. Operett, revü, bohózat etc.

Pedig a filmnek, mint különálló művészetnek is van jövője, ha a vizualitást tartjuk meg annak, ami a gerince.

Tudnunk kell, hogy a fejlődésnek e megpendített útja igen nehéz. A tömeg-közönség ízléséhez alkalmazkodó tőke akarásával gúzsbakötött művészetnek a fejlesztése szinte elérhetetlen ábránd. De tudjuk azt is, hogy a fejlődés minden egyes foka az időben előtte fekvő alacsonyabb fokozaton még ilyen elérhetetlen ábránd volt mindig azok számára, akik a jövő perspektívájában már előre látták vagy sejtették az újat.

Tudjuk, hogy az újítók igyekezete sokszor a meg nem értők gúnyos hahotájába fullad. Nevetségessé tenni valamit a gyilkolás egyik módja azok kezében, akik újat alkotni nem tudván elgáncsolni törekednek az ilyen utánozhatatlan és méltatlan konkurenciát.

Mégis, – ha körülnézünk a rendezők munkái között, találunk már ilyen kísérletezéseket. Itt is ott is felbukkan egy-egy törekvés arra, hogy a dialógot, a szót és a hangot filmszerűen olvasszák bele a vizualitásba.

Pl. A szereplő a képen láthatóan nem beszél, miközben egy hang a legfelsőbb gondolatát mondja el.

Nézzük meg a fenti eszköznek egy kiszélesített példáját!

Valaki tehetetlenül vergődik kínzójának karmai között. Menekülni, megszabadulni, ez az egyetlen követelő vágy benne. De erre nem lát módot. Nincs remény. Csak az elkeseredés él benne. Rossz tanácsadó. – Kínzója jóízűen fal, iszik. Ő éhesen megy el mellette és szeme mohón tapad az ételre. Kínzója észreveszi ezt és borgőzös, durva tréfával kergeti el, hogy ne nézzen szájába. Kése nyelével üti hátba, hogy menjen arrább. A kés nyelével okozott fájdalom és a felvillanó penge hegye társítást hoz létre. Összeköti a végletekig való elkeseredést a szabadulni vágyással, melynek megoldása: a kés.

A megkínzott ettől kezdve akármit csinál, szuggeráló erővel zakatol a lelkében ez az egy szó: kés... kés... kés...*

Ez a hang először öntudatlanul hajszolja, de egyre határozottabb alapot ölt. Végre a konyhában megpillant egy nagy kést. Szörnyű ötlet villan fel benne. De már a következő pillanatban rémülettel akarja elűzni. Felkapja a kést és ijedt gyorsasággal dugja el a konyhaszekrény fiókjába. Erőszakkal foglalja el magát más munkával. De a „hang” ott zakatol folyton a fülében, kés... kés... kés... Szeme hipnotizáltan a fiókra tapad. Vívódás... A hang nem hagyja nyugton. Végül győz. A megkínzott előveszi a kést, visszatér mámoros kínzójához és szinte hipnotikusan önkívületben leszúrja.

Nem kell magyarázni, hogy a „kés” monoton ismétléseinek anditív hatása a vizuálisan folyó akcióval együtt mélyen lélekbe markoló hatást

* A pergőkép alatt a hang folyton ezt ismétli.

gyakorolhat a nézőre. E mellett teljesen filmszerű. Semmilyen más művészet nem oldhatja meg ezt a feladatot ilyen kifejező erővel.

Ennek a példának általános elve az a kettősség volna, amely az embernél nagyon gyakori. Kifelé egészen mást mutat, mintahogy belülről érez, gondolkodik. Vagyis *gesztusainak külső, vizuális részét plasztikussá lehet tenni, belső gondolat és érzésvilágának auditív érzetetésével.*

Megfelelően alkalmazva igen erős drámai vagy humoros hatás eszköze lehet. Amellett az a haszna is van, hogy nem szájba adott szöveget könnyen lehet más nyelvre pótolni, ami a film internacionális értékét is növeli.

Helyes ötlettel változatosan lehet kezelni ezt az eszközt mert nemcsak szöveget lehet felhasználni erre, de a különféle hangokat, zörejeket is. Az elv: a történet vizuális felszínét hanghatással értelmezni. Ez esetben lehet ellentétes hanghatással gondolatársítást kívánni.

Pl. A ravatalon fekvő halottnál csend helyett a fennakadás nélkül tovább folyó élet *düböngő* zaját, vagy az élnivágás vidám mulatozásának hangját hozni. Egy léhán fecsegő üres társaság lárhája helyett egy baromfiudvar zűrzavaros gágogását, kotkodácsolását stb.

A zörejek és hangok asszociációs átmeneteinél is sok ötlet hever még kihasználatlanul.

A kép és a zene programszerű összekapcsolása is a jövő művészi megoldására vár.

A montázst és a szimbolizmust is magasabb értékre lehet fejleszteni.

Meggyőződésem, hogy vannak még ezenkívül is ötletek, melyek csak a megvalósításra alkalmas időre lesnek.* Mialatt a sorokat írom Sacha Guitry megvalósította egyik ilyen ötletemet, amit pár évvel ezelőtt többeknek elmondtam és kinevettek érte. (: Egy hamis játékos naplója:) Ha az idő érett lesz, elő fognak bújni rejtekhelyeikről, ahová csak bizonyos tekintetek elől menekültek.

Addig pedig várják a megértés tavaszát ...

Hogy megtelik tavasszal a levegő hangokkal! A levegőég dalosai, mint-ha összebeszéltek volna, vagy titkos jelet kaptak volna, egyszerre zendítettek rá az élet himnuszára. Észre sem vettük eddig, hogy itt?vannak, hogy itt élnek közöttünk. De erre az általános nagy koncentre hányan figyelnek fel az emberek közül? ... Mert a természet, – amelyről az ember is ismeri, hogy alkotó eleme a „szép”, – felfigyel. Ébredni kezd. Az ágakon kíváncsi rügyek nyitják ki szemüket a hangra. Virágbimbók pattannak fel, hogy kelyhükbe öleljék. Fűszálak nyújtóznak elő a földből.

* Magyarország 1937. ápril 1. szám.

Zsenge karokban már reszket a hívogató vágy, hogy az énekeseket közelebb csalják magukhoz.

Nem tévedek, ha azt mondom, hogy a művészek és az emberek ilyen egybehangolt működésére van szükség ahhoz, hogy a művészetek felvirágozzanak és gyümölcsöt hozhassanak.

Mert a madár is elhallgat, ha szavára jeges eső, vagy fagyos szél felel.

A művész is felfigyel a madár trilláira, körülnéz és megfigyel. Ha azt látja, hogy az emberek észreveszik a természet dalát és örömmel odaállnak meghallgatni, – ebből a jelenségből tudja, hogy neki is lesz közönsége, hallgatója.

Mert a művész dalának szenzitív korra van szüksége – hiszen ebből él.

(Folytatjuk)

elemi KÉPTAN elemei

Korunkban, melyet az audio-vizuális kultúra korszakának neveznek, különösen indokolt és sürgető a képen alapuló közlésrendszerek alapos és kimerítő vizsgálata. Az általános jeltudomány (a szemiológia) megismertet a képnek, mint kultúrahordozónak a modern társadalmakban betöltött, döntő jelentőségű szerepével.

A jelrendszereknek³⁹ a társadalmi élet minden területén szerepük van. Jelentőségük tudatosulásával egyre sürgetőbb és izgalmasabb feladattá vált a különböző típusú és működésű jelrendszerek feltárása az általános, az összes jelrendszer működését leíró új tudomány kidolgozása.

Az általános jeltudomány viszonylag fiatal tudományág. Kidolgozásának gondolatával először Peirce⁴⁰ foglalkozott. „... Amennyire meg tudom ítélni, úttörő vagyok annak a tudománynak a megtisztításában és feltárásában, amit én szemiotikának nevezek, azaz a lehetséges jelelműködések alapvető változatairól és lényegi természetéről szóló tanításnak”⁴¹. Az általános jeltudomány vizsgálati köre kiterjedt. Az egyes jelrendszerek tanulmányozásában eddig a nyelv működésének feltárásában sikerült a legjelentősebb eredményeket elérni. „A nyelv csak egyike a jelrendszereknek. Elképzelhető, hogy olyan tudományt hozunk létre, mely feladatául tűzi ki a társadalmi életben fellelhető jelrendszerek tanulmányozását. Megnevezésére legalkalmasabb szónak a szemiológiát tartom”⁴². *A szemiológia mint tudomány a jel önkényességén*⁴³ *alapuló rendszerek összességét vizsgálja*”⁴⁴.

A szemiológia szerepe a kép strukturális elemzésében

Amikor a képet a szemiológiai kutatás középpontjába állítjuk, elsősorban arra keressük választ, miben különbözik a kép más, jelentéssel bíró elemek rendszerétől, különösképpen a nyelvtől. Az amerikai szemiológusok a „képességben” rejlő kifejező erőt, analogikus jellegét tartották a kép legjellemzőbb sajátosságának. Hangsúlyozták, hogy az észlelő számára a kép teljes hasonlóságot mutat a tükrözés alapjául szolgáló tárggyal.

Bár vannak olyan képek, melyek esetében a hasonlóság aligha vezethető vissza a konkrét azonosságra (ilyenek például a grafikonok), mégsem lehet a kép problémáját az analógia fogalmától függetlenül taglalni.

A képek nagy része ténylegesen hasonlít arra a dologra, amelynek ábrázolására vállalkozott. A non-figuratív művészetek (az absztrakt festészet vagy a „tisza film” egy-egy beállítása) sem mondanak ellent ennek az állításnak, mert még az effajta képben is fel lehet fedezni a hasonlóságot

némely elemét. Az ábrázolt dolog analogikus tükrözésének foka – mennyire hasonlít az eredeti tárgyhoz –, és nem az analógia ténye változik.

Az analógia fogalmát többen igyekeztek meghatározni. Peirce a képet (görögül *ikont*) éppen az analógia fogalmának bevezetésével különböztette meg az *indextől* és a *szimbólumtól*.⁴⁵

Peirce szerint a lényeges különbség alapja az ikon, az index és a szimbólum között az, hogy a kép analogikus, a szimbólum önkényes, az index jelentése pedig okságon alapul. Az amerikai filozófus a hasonlóságot tekintette az ikonikus jelek legfőbb meghatározójának, és az analógia foka alapján tett különbséget a három jel típus között. Őt követően sokan hajlamosnak mutatkoznak arra, hogy a képet túl egysíkúan szemléljék, analogikus jellegét abszolutizálják, az írott és a képi nyelv között különbséget keressenek. Kép és nyelv között ezt a merev megkülönböztetést semmi sem indokolja. A kép és a nyelv szemiotológiai vizsgálatát párhuzamosan, szoros összefüggésben kell elvégezni, mert szinte minden képi közlés több nyelvi elemet tartalmaz. Itt nem csupán azokra az esetekre gondolunk, mikor a képeket szöveg kíséri. Sokkal fontosabb annak a felismerése, hogy a képeket gyakran nyelvi struktúra mintájára alkotják (különösen a reklámtervezésnél), a kettő kölcsönösen hat egymásra. A vizuális közlés módosítja a kép nyelvi közlésének struktúráját. Az ilyen jellegű bonyolult közlésrendszerek kialakulása az analógia fogalmának gondosabb elemzését teszi szükségessé.

A nyelv társadalmi szerepe jelentős, de csupán a létező jelrendszerek egyike. Nem következtethetünk a kód hiányára, ha az írott nyelv nincs jelen, vagy jelenléte nem elég szembeszökő. Nem lehet minden kódot a nyelvre visszavezetni.

Az analogikus (képi) ábrázolás értékelésénél a szemlélő gyakran esik abba a hibába, hogy felcseréli a kódokat, vagy egyik jelrendszerből a másikkba helyezi abban a viszonyban, hogy a tárgy értékelésénél használatos kódot kell alkalmazni a kép értékelésére, s hogy a kép a tárgy pontos megfelelője⁴⁶. Az analogikus tükrözés – sajátos törvényei folytán – a legkülönbözőbb kódokat veheti kölcsön. Sőt, már a hasonlóság is kódon alapul, mivel felismerése idő és hely szerint, azok függvényeként változik.

A kép nem lezárt egység, hanem kapcsolatban áll a környezettel. A környezet hatására a képek – miként a szavak és a gesztusok – más és más jelentéssel telhetnek meg.

A képi közlés szemiotológiai elemzésével foglalkozó kutatókat elmarasztalják, ha az általános nyelvészetben kidolgozott fogalmakat használják saját területükön. A nyelvészetnél sokkal tágabb kutatási mezővel rendelkező szemiotológia fogalomrendszere, a történeti fejlődésből adódóan, először a legkorábban elemzett jelrendszer, a nyelv vizsgálata közben alakult ki. Az olyan fogalmak mint a *szintagma*⁴⁷, *paradigma*⁴⁸, a kife-

*jezés síkja, a tartalom síkja*⁴⁹ – bár a nyelvészet fogalomkincséből származnak – alkalmazhatók a szemiológiai kutatásban. Ezekkel a fogalmakkal már eleve olyan tartalmakat jelöltek, hogy a torzítás veszélye nélkül más jelrendszerek tanulmányozásánál is alkalmazhatók.

A nyelvészet fogalomrendszerének, a logika, a pszichológia, a szociológia gondolati konstrukcióinak a felhasználása módot ad arra, hogy a kép vizsgálatát tágabb, általános elemzés részévé tegyük.

Kép és nyelv kapcsolata

A képi nyelv más természetű nyelvekhez rendszerbe foglalható kapcsolatok egész sorával kötődik. Az anyagában és formájában vizuális jellegű közlést ez a bonyolultság jellemzi. E közléstípusnak kódjai nem csupán vizuális elemek elrendezéséből születtek. A kód – még a képiségen alapuló kód is – láthatatlan, mert a nyelvhez hasonlóan logikai összefüggések, kapcsolatok rendszere. A kép és a nyelv közötti összefüggés magából a megismerés összetettségéből ered. A nyelv egyik lényeges funkciója, hogy megszerezze és leírja a mindennapi tevékenységet végző ember „észrevételeit”, ahogy a tekintet a környező világot „látási egységekben” feltérképezi, míg a látás feladata, hogy támaszt nyújtson a nyelvnek jelentéstani egységek kialakításában, a fogalmak igazság-kritériumának biztosításában.

A vizuális közlés nemcsak külsődleges formában (szövegmagyarázat, kísérőszöveg) áll szoros kapcsolatban a nyelvvel, de a képet is azért értjük meg, mert alkotó elemei részben nem képi természetűek. A megjelenési formájukba pusztán képi közlések struktúrájukban hordják a ketősséget. Ezért különbséget kell tenni heterogén kódolású és heterogén megjelenésű közlés között. A kettő együtt is előfordulhat⁵⁰.

A képpel kapcsolatos szemiológiai vizsgálat feladata a kép, valamint az ábrázolás egyéb módjai közötti viszony elemzése. Felvetődik a kérdés, helyes-e tiszteletben tartani az egyes kifejezésmódok (műfajok) elhatároltságát, vagy egy jelenséget az elválasztó határok átlépésével kövessünk-e nyomon? A reklám például egyidejűleg és külön-külön élhet a beszélt és az írott nyelv, az álló és a mozgó kép kifejező eszközeivel. Más területeken viszont az egységet a kifejezés állandósult módja, vagy a módok állandósult vegyülése adja. Ilyen sajátos ábrázolásforma a festészet, ahol a kifejezés módja a kézzel festett, egyedi, álló kép. A fénykép viszont már más ábrázolástípusba tartozik, mert bár egyedi, álló kép, de azt gépi úton állítják elő.

A szemiológiai kutatások célja mindenekelőtt olyan egységek felkutatása és elemzése, melyek saját struktúrával rendelkeznek, maguk is rendszeralkotók. Olyan elemek, melyek állandóságukat csak a rendszeren belül, egymáshoz való viszonyukban őrzik meg, csak bizonyos kapcsola-

tokban léteznek. A kapcsolatból születő és felbomló egységeket elemzés útján lehet rekonstruálni⁵¹.

Nyelvi jellegű rendszer-e a kép?

Egy kép többet „mond”, mint száz szó – tartja az ismert mondás, melyben burkoltan benne rejlik a feltételezés, hogy a kép közlések, jelentések továbbítására alkalmas eszköz, kifejezési forma. Ha közléseket továbbít, vajon azért alkalmas-e erre, mert úgy „működik”, mint a nyelv? Helyesebben: van-e okunk feltételezni, hogy a fénykép mögött nyelvi jellegű rendszer (szerkezet) húzódik meg? Beszélhetünk-e (az előbbi kérdésekre adott igenlő válasz esetén) a képet, annak jelentés-struktúráját, e struktúra kialakítását meghatározó nyelvi szabályrendszer létéről; felfedezhetjük-e befolyásának jeleit? Ha igen, helyes-e ebből azt a következtetést levonni, hogy hasonlóság van a fénykép (a kép) és a nyelv, mint azonos jelentésrendszerek között? Mi a különbség a nyelv és a (feltételezett) nyelvi jellegű rendszer, a fénykép között?

A nyelv jól elkülönült (diszkrét) egységekre tagolódik. A tagolódás szintje szerint (első vagy második tagolódás) ezek vagy önálló jelentéshordozó egységek (morfémák, ami nagyjából megfelel a szónak), vagy önálló jelentéssel nem bíró, de megkülönböztetésre alkalmas tulajdonsággal rendelkező elemek (fonémák). A nyelv lineáris tagozódású, ami annyit jelent, hogy adott időpontban a nyelvi lánc adott pontján csak egy elem állhat (ezt nevezik egyébként a nyelvi közlés lineáris jellegének).

Šzemben a nyelvi közléssel, melyben az elemek egymást követik, a kibocsátás időhöz kötött, az időben zajlik le, a képen minden közlés egyszerre van jelen, nem egymást követően jön létre, hanem egymás mellett létezik, és az értelmezés sorrendjétől függően más és más jelentésre tehet szert a fénykép.

A fénykép, mint nyelvi jellegű rendszer, a nyelvtől több ponton, több vonatkozásban tér el. A fényképen nem ismerhetők fel a nyelvre jellemző tagolódás nyomai. A fényképen nem különülnek el élesen egymástól, diszkrét egységek formájában morfémákhoz, fonémákhoz hasonlítható, azokkal egyenértékű elemek. A fénykép nem tagolt lánc, hanem tagolatlan kontinuum, olyan keret megsabta té, melyben a leképezett elemek kis (minimális) egységekre tagolódását megnehezíti a kép létrejöttében, a kép szerkezetének kialakításában közreműködő kódok heterogeneitása, különbözősége.

A fénykép nem egyetlen kód mintájára tagolódik, mint a nyelv, hanem kódok egész sorára vezethető vissza, és mint ilyen, méretében, természetében egymástól eltérő, önálló jelentéssel rendelkező egységekre tagolódik. A fénykép esetében – a nyelvi jel analógiájára – nem beszél-

hetünk egyetlen, sajátágosan fotografikus jelölőről, hanem eltérő nagyságú, önálló jelentéssel bíró egységek sokaságáról⁵².

A feltett kérdésekre tehát azt válaszolhatjuk, hogy a többi nyelvi jellegű rendszerhez hasonlóan a fénykép sem írható le a nyelv analógiájára. A fénykép és a többi nyelvi jellegű rendszer felépítése, kialakítása, tagolódása, jelentéslétrehozó eljárásai, működésmódja sajátos, a nyelvtől eltérő szabályrendszerre (kódokra) vezethetők vissza, és csak ezek figyelembevételével és ezek alapján tanulmányozható.

A fénykép legkisebb, jelentéssel bíró egységei

Melyek tehát a fénykép legkisebb, jelentéssel bíró egységei; azok, melyek alapján a fénykép tagolható, értelmezhető, elemezhető?

Egy közlést (a vizuális képi közlést, a fényképet is) csak akkor tekinthetünk tagoltnak, ha a jelölés szintjén (tehát ez esetben láthatóan, érzékelhetően) egymástól elkülöníthető, önálló jelentéshordozó egységekre épül. A nyelvi jellegűnek tekintett rendszerekben (természetes nyelvek, útjelző táblák rendszere, grafikonok, térképek) az önálló jelentéshordozó egységek tökéletesen azonosíthatók, felismerhetők, a tagolódásukat meghatározó szabályrendszer ismert.

Egy kódra (egy egész kódrendszerre, mint a fénykép is) jellemző a kód tagolódásának, tagolásának alapjául szolgáló alapegység jellege, mérete. Megállapításával, megalkotásával kezdődik vagy végződik mindenfajta elemző tevékenység. Mind a kód, mind a minimális, önálló jelentéssel bíró egység logikai (fogalmi) konstrukció, fizikai valósággal nem rendelkező tényező. A kutatónak ismernie, feltételeznie kell e kód (kódok) működési mechanizmusát a kód szintjén és részleteiben is. A minimális egység tehát nem magának a nyelvi jellegű rendszernek (a fényképnek) legkisebb, önálló jelentéssel bíró egysége, hanem e nyelvi jellegű rendszert alkotó egyik kódnak. És miután több kód alkot egy nyelvi jellegű rendszert (a fényképet is), így annak feltárása csak megközelítően (a rendszert kimerítő) összes kódtípus (és ebből következően az összes kódtípus mindegyikére jellemző minimális egység) megállapítása után válik lehetővé. Mindennek tükrében érthető, miért kényszerültünk arra, hogy a fénykép elemzése helyett a fényképek elemzésének problémáiról beszéljünk.

Értelmezni = megnevezni

Felvetődhet a kérdés: vajon nem tagolhatnánk-e a fényképet az azon felismerhető, megnevezhető elemek (tárgyak, személyek stb.) alapján? Nem lenne-e célravezető a megnevezést (a fogalmat), illetve az annak megfelelő, a képen megjelenő elemet, mint minimális egységet bevezetni, hiszen az értelmezés folyamatában (feltehetően) erre az alapra

támaszkodik az olvasó-néző? Ez azonban nem járható út, mert nem méríti ki a fénykép mint nyelvi jellegű rendszer jelentésskálájának gazdagságát, teljességét, miután ez nem lehet más, mint a fénykép tagolásának egy kód alapján történő módja.

Az ikonikus tárgyak megnevezésének kódja⁵³ ez, melyben a legkisebb, önálló jelentéssel bíró jelölési formának a leképzett tárgyat tekintik. E kód alapján kapcsolatba hozható a leképzett tárgy (mint jelölő, jelölés) és annak fogalmi megfelelője. Azonosítható, felismerhető egy alak, amelyet azonnal meg is tudunk nevezni. Felismeréséhez nincs szükség a teljes kép értelmezésére, csupán az adott tárgy jellemző ikonikus jelölői összességének azonosítására, melyek összességükben megfelelnek a nyelvi jelöltnek („fogalomnak”)⁵⁴. Ezáltal két szinten tagolható, integrált rendszert kapunk, melyben a nagyobb egység a képen (az egyik szint minimális egysége) megfelel a megnevezhető tárgynak (pl.: zebra), míg a kisebb, önálló jelentéssel nem, de megkülönböztető képességgel rendelkező egység a tárgy adott jellemzőjének (pl. a zebra csíkozása)⁵⁵.

A fénykép azonban sok más ikonikus, nyelvi jellegű rendszerhez hasonlóan nem redukálható arra, ami megnevezhető. Ha ilyen alapról vizsgáljuk a fényképet és igyekszünk megérteni azt, nem teszünk mást, mint hogy a természetes nyelv alapján értelmezzük a látottakat, a nyelvi rendszer jelöltjeinek megfelelő, fogalmi apparátussal alkotott „szemüvegen” át látjuk a fényképet. „Számunkra elképzelhetetlen egy, a fényképpel foglalkozó olyan jellegű szemiotikai kutatás, amely „zárójelbe” teszi a képet, azaz feltételezi, hogy a kép visszavezethető, redukálható nyelvi közlések sorozatára. Az efféle káros és kárhóztatható redukció félrevezet, mert többé már nem a fényképet, hanem a fénykép láttán verbálisan megfogalmazható közléseket vizsgálja, és összetéveszti azokat magával a fényképpel”⁵⁶.

Végül is nem lehet kitérni az elől a kérdés elől sem, hogy helyese-e, gyümölcsöző-e, érdemes-e minimális egységek után kutatni a fényképeken? Nem helyesebb-e – például a nyelvészeti kutatást figyelve – alapnak tekinteni a szintagma vagy kijelentés (pl. mondat) méretű egységeket, azok után kutatni, elemezni és értelmezni őket? A nyelvi jelentés elemzése is azt mutatja, hogy a jelentés nem húzódik vissza a legkisebb egységeknek tekintett elemekbe, sőt a nagyobb egységek szintjén bontható ki teljes gazdagságában⁵⁷. Kérdés viszont, hogy olyan területen, mint a fotográfia, ahol még csak a kezdő lépéseket tettük meg, nem célravezetőbb-e mindkét oldalról elindulni (a kisebb és nagyobb egységek felől egyaránt) és hasznosítani az itt vagy ott tapasztaltakat.

Fotográfikus és kulturális kód

Ma már nem kétséges, hogy a fénykép – miként a film – nyelvi jellegű vizuális rendszer, amelyet ilyen értelemben kell tanulmányozni, leírni, elemezni. Mi jellemzi ezt a rendszert? Elsősorban az, hogy (még meghatározatlan számú) csak a fényképre jellemző, sajátos jellegű kódok rendszere. Olyan, jelölő anyagában homogén (mechanikai-optikai úton leképezett, kémiai úton előállított állókép), konkrét valóság, mely az elemzést végző számára egy sereg egymástól eltérő (heterogén) kódot takar, rejt magában. E kódok mindegyikét (éppen azért, mert az elemzést végző konstruálja őket) logikai homogeneitás jellemzi.

Minden nyelvi jellegű rendszer – így a fénykép – sajátossága ez a kód-heterogeneitás. A fénykép önmagában („tisztá formájában” = mindenemű szöveg nélkül) egyetlen, homogén jelölőanyagból áll, míg társadalmi rendeltetései mindegyikében két, ugyancsak homogén (fotó és szöveg) jelölőanyaggal rendelkező, nyelvi jellegű rendszert alkot.⁵⁸

A fényképnek (mint minden nyelvi jellegű rendszernek) van csupán rá jellemző jelölőanyaga, melynek jellemzőit nem árt megismételni: 1. alapja az egyetlen, 2. álló, 3. mechanikus, optikai-kémiai úton előállított kép.

Mindaz, ami a fényképen látható, nem az ún. fotográfikus kódok (=egyedül a fényképre mint kifejezési formára jellemző kódok rendszere) alapján tagolódik, hanem az ún. kulturális kódok (=a fotó által átvett kódok) szerint is. A társadalmi-kulturális gyakorlatban használatos és működő, más nyelvi jellegű rendszerekben (=festészetben, filmen) szintén fellelhetők ezek. A fénykép átvesz és felhasználja a saját, fotográfikus kódrendszerén túl, még annak érvényesítése előtt (azaz a leképezés folyamatát megelőzően) olyan, az észlelésben jelentkező és az észlelést irányító kódokat (a felismerést, az azonosítást, a helyet, az időt, az eseményeket értelmező kódokat), melyek segítik a még nem-lefényképezett valóság logikai elrendezésében, feltérképezésében a fotográfust, de amelyek éppúgy befolyásolnak más leképezési eljárásokat (pl. a rajzolást, a festést) is, mint a fényképezést.⁵⁹

Az ún. kulturális kódok jelentős szerepet játszanak a fényképen is. A valóság leképezése folyamán a fotó rögzíti azokat a viszonyítusokat, amelyek a valóságos viszonyokra jellemzőek, és amelyek értelmezéséhez nem a fotográfia, hanem a leképezett valóság tagolásából kell kiindulni, viszonyrendszerét kell figyelembe venni. A világ viszonyrendszere azért, mert lefényképezték, nem változott meg, ami megváltozott, az a kifejezés módja, a jelölés anyaga, a világ érzékletessé tételének formája; csak a megjelenés mikéntje és nem a kapcsolatok és ellentétek viszonyrendszere, mely leképezve is megőrizte eredeti szerkezetét. Egy fotó szerkezete (rendszere) a logikai homogeneitással rendelkező kódtól eltérően mindig heterogén (többféle, eltérő kódból áll). Miként nem lehet

tisztán fotografikus kódok alkotta rendszer, éppúgy az ellenkezője sem: pusztán kulturális kódok összessége. Egy kód lehet fotografikus vagy kulturális kód, egy fénykép azonban mindig fotografikus és kulturális kódok rendszere.

A fényképeken megjelenő világ, mint maga a tárgyi valóság, rendkívül gazdag, és elemzése nagyon fontos. A kódok sokfélesége azonban a kutatót mértékletességre kell hogy ösztönözze. A szemiotikust érthetően elsősorban e kifejezésforma sajátos kódjai, az ún. fotografikus kódok érdeklik. Rájuk figyel, mert csak ezek elemzése révén tudja megragadni a fényképezés specifikumát, tudja megállapítani most már, mi az eltérő abban, amit eddig közösnek hittünk, és mi a közös abban, amit eddig eltérőnek találtunk.

Egy sajátos fotografikus kód

René Lindekens volt az első kutató, aki a leképezési folyamatot mint kódteremtő aktust vizsgálta, és a fotografikus kódok létezésére és működésére irányította a figyelmet.

Lindekens egy általa denotatív képi kódnak nevezett viszonyrendszert fedezett fel, e kódnak megfelelő minimális egységeket keresett, melyeket ikonikus morfémáknak nevezett. Lindekens azokat a minimális jelentéshordozó képi egységeket tekinti ikonikus morfémáknak, melyek a tartalom strukturálásának folyamán kristályosodnak ki, és amelyekben a megkülönböztető, ikonikus vonások kiegészítik egymást, vagy el-lentétet alkotnak. Az ikonikus morfémák olyan képi egységek (elemek), amelyek nem azonosíthatók a tárgyi valóság egyetlen darabjával sem. Hasonlíthatnak a tárgyképhez, de megformálási anyagukat tekintve eltérnek, és a megkülönböztethető, jellemző, látható jegyek egymáshoz illesztéséből születnek. A legkisebb képi egységek a fénykép észlelésében és megértésében, a denotatív kód kialakításában jutnak döntő szerephez. A képi rendszer e legkisebb, önálló jelentéshordozó egységei csak a fényképen rendelkeznek jelentéssel. A denotatív kód legkisebb megkülönböztető értékkel rendelkező egységei nem az ábrázolt tárgy struktúrájában, még kevésbé az ábrázolt tárgyra utaló fogalom szemantikai struktúrájában, hanem a fénykép struktúrájában keresendők.

Lindekens elmélete az első kísérlet a fotográfia szemiotikájának megalkotására. Amikor felvázolja az általa képi fonológiának nevezett elméletét, akkor azt igyekszik bizonyítani vele, hogy minden, a képre vonatkoztatott szemantikai eszmefuttatásnak szintaktikai vizsgálatokon kell alapulnia.⁶⁰

Leírhat-e a kép?

A sajtófotó vizsgálata során arra a következtetésre jutottunk, hogy a mai szerkesztési gyakorlatban elképzelhetetlen, hogy a fotó bárminemű szöveg nélkül, önmagában megjelenjen egy lapban. A kép azonosításának, jelentése észlelésének, úgy tűnik, feltétele a szöveg közreműködése. A szöveg szerepe sokszor a képi közlés megkettőzésére, gyakran megismétlésére, ritkábban újabb jelentés bevezetésére korlátozódik. Egy ilyen, két eltérő anyagú (szöveg és kép) jelölőből álló összetett rendszer láttán megfogalmazódó kérdés: vajon „lefordítható-e a kép”, vagy fénykép útján tolmácsolható-e az előzetesen verbálisan kialakított jelentéslánc a sajtóban megjelenő fotó esetében?

Más jellegű nyelvi jelentésrendszerekkel összehasonlítva, a nyelv annak köszönheti kivételes helyzetét, hogy minden más nyelvi jellegű rendszer több-kevesebb pontossággal „lefordítható” a nyelvre (valójában redukcióról van szó, hiszen egy fénykép nyelvi megfogalmazhatatlan jelentés-láncát lehetetlen fogalmilag megragadni).

Kétféle áttétel (transzpozíció) lehetséges. Ugyanaz a jelentésrendszer (jelöltek sora) érzékelhetően más és más jelölési formát kap. (Például a kivilágított Lánchíd fényképe ugyanarra a jelöltre vezethető vissza, mint „a Lánchíd éjjel” kijelentés.) Ez az egyik áttételi lehetőség. A másik, amikor a nyelv mint jelölők láncra más érzékelési formát igénylő keretbe kerül (például a dialógus a filmben).⁶¹

A szemiotikai kutatás sem egységes a problémalátásban (észlelésben), sem a problémák megoldásának módjára és végeredményére vonatkozóan. Tág eszmei keret ad a különböző szintű elemzések végzéséhez, lehetővé teszi magának az esztétikai szférának (a művészi kódoknak, a művészi alkotás folyamatának) megközelítését és tárgyalását is. Ismerjük a sajtófotónak Barthes által folytatott vizsgálatát, de elképzelhető lenne a sajtófotó kutatása a Jakobson nevével fémjelzett kommunikációs modell (funkciók) alapján is, mely arra keresne választ, melyek a domináns funkciók a sajtófotóban.⁶²

A hírfotók formájában továbbított hírek hierarchiájának felállításakor az a kérdés foglalkoztatott bennünket (túl azon a kísérleten, hogy e hírhierarchiában tükröződő társadalmi értékeket megállapítsuk), hogy a témájuk alapján különbözőképpen kategorizálható fényképek (valamennyi hírfotó) viszonylag teljes jegyzékét összeállítsuk, és ennek alapján kísérjük meg meghatározni, létezik-e olyan műfaj, hogy sajtófotó? A különböző tematikájú, tehát eltérő kategóriát alkotó csoportok mindegyikét jellemezte, hogy témájuk (jelentésük) alapján egymással (egy kategórián belül) paradigmatis viszonyt alkottak, azaz a jelentés változtatásának veszélye nélkül egymással felcserélhetőek voltak. Vonatkozott ez még az olyan heterogén csoportra is, mint a „színes”. Ezeknek az egy kategó-

rián belül paradigmikus viszonyt alkotó képeknek valamennyi kategóriáját besorolva a sajtófotó műfaji megjelölés alá, milyen, valamelyest jellemző következtetéseket vonhatunk le? A sajtófotó műfajába tartozhatnak mindazok a fényképek, melyekre jellemző a meghatározásra váró, adott számú kulturális és fotografikus kód együttes érvényesítése a jelentés létrehozásában, mely fotografikus kódok ugyanakkor kizárják mások működésének lehetőségét. Például a sajtófotóban igyekeznek maximálisan korlátozni az esztétikai (művészi) kódok működését: az élettenséget, az erőteljes deformációt okozó technikai eljárások bármelyikét, a felismerést nehezítő vagy gátló eljárásokat, vagyis egy sereg fotografikus kódra jellemző jelölési formát, melyek másik műfajban – például a művészi fotográfiában – megengedettek, sőt kívánatosak. Ez utóbbi műfajban viszont ritka egy sereg, a sajtófotóra jellemző, fotografikus kódokra utaló jelölési forma, sőt, a fejlődés mai szakaszában egy sereg kulturális kód is (például a figuratív ábrázolás, staffázs stb.).

További, megoldásra váró feladatok egész sora világosodik meg a fényképet vizsgáló kutató előtt, mikor választ igyekszik találni azokra a kérdésekre, hogy társadalmunkban milyen alkotói eljárások és folyamatok, milyen mechanizmusok eredményeként születnek a fényképek (és általában a képek) az adott, intézményesített kereteken belül (például lapok, reklám, film, televízió) vagy kívül (mint a társadalmi elismerés lehetséges formáját jelentő tevékenység eredménye).

OKTATÁS ÉS KÉPI KULTÚRA

Korunk új jelenségeivel, az audio- és scripto-vizuális kultúra nagyhatású kifejező eszközeivel nap mint nap találkozunk. A gyerekek, akik sokkal nagyobb érzékenységgel reagálnak mindenre, szinte a média – a tömegkommunikációs eszközök – szüntelen vonzásában élnek. Ki ne látott volna a készülék előtt kuporgó elmélyült gyereket, gépét gondosan beállító, fényképező serdülőt, filmező amatőrt.

A fényképet, a filmet, a televíziót a tanulók csak akkor tudják ismeretszerzésre felhasználni, ha az iskolában megfelelő felkészültségre tesznek szert: megismerkednek a vizuális közlésformák tudományos igényű elemzésével. Az oktatás feladata, hogy a kibocsátott információt, az egyén tudatába, kulturális ismeretanyagába beépülő közlést – formájától függetlenül – mind a befogadó, mind a kibocsátó hasonlóan értelmezze. A század eleji gyakorlatnak megfelelő képelemzés felett eljárt az idő. Más módszereket, más megközelítési módot kell keresnünk, hogy megértsük és megértessük a képek nyelvét.

A megfogalmazott célkitűzések megvalósítására indult meg 25 évvel ezelőtt Bordeaux-ban a „Bevezetés az audio-vizuális kultúrába” elnevezésű kísérletorozat. Vezetői választ kerestek arra, hogy milyen elvek alapján készítsék fel a

tanulókat az új közléstípusok elemzésére. A 14–17 éves tanulókkal végzett kísérletsorozat módszere három elvre épült.

1. A munkaeszközök szüntelen tökéletesítésének igénye. A munkaeszközöket (képeket, képsorozatokat, elemzéseket) és a módszertani elveket az oktatók az alapkutatásokat végző tudósokkal közösen alakították ki. Figyelembe vették az iskoláskorú gyerekek ismertanyagát, értelmi szintjét, érdeklődési irányát. A kutatásban résztvevők csoportja készítette el a tématervet, majd egy adott osztálytípusban próbálta ki.⁶³ Az egyik, feldolgozott téma például a kép poliszémiájára (több jelentés) vonatkozott. Ikonográfikus dokumentumok felhasználásával megkísérelte bevezetni a tanulókat a vizuális közlésrendszerek jelentésvilágába.

2. Állandó kapcsolat a kísérlet alanyaival. Bár a kísérletsorozat kiindulópontja elvont – a képek tanulmányozásának elvi és módszertani problémája – az illusztrációul szolgáló képanyagot a tanulókkal végzett mindennapi munka során válogatták ki. Ezáltal az oktatás gyakorlata közvetlenül befolyásolta az elméletet és a módszertant.

3. Állandó kapcsolat az alapkutatást végző tudósokkal. A gyakorlati pedagógiai oktatás, az eszközök kipróbálása közben a kísérletsorozatban résztvevő tanárokat tovább képezték a kutatók. A tanulók és tanárok egyidejű képzése, az ikonográfikus dokumentumok elemzése a képi kultúra sajátosságainak megismeréséhez vezetett.

Abraham A. Moles írja: „Tanulóinkból olyan kép-fogyasztókat kell formálnunk, akik nem passzívok az információszerzés közben. Napjainkban a nevelés ideálja az aktív típus. A szemlélődésnek társulnia kell az alkotó-magatartással. A képek nyelvét is – mint minden nyelvet – érteni és formálni egyszerre kell. Ma még a passzív és aktív egyének száma egymáshoz viszonyítva 1 000 000 : 1. Az audio-vizuális oktatás igyekszik ezt az arányt 100 : 1-re csökkenteni. Ez a pedagógia előtt álló nagy feladat”.

A fényképezés, a filmezés már ma is hozzásegít, hogy a fiatalok aktív közléskibocsátóvá váljanak. A vizuális ingerekben bővelkedő környezet hatására a gyerekek már igen korán érdeklődni kezdenek a vizuális kifejezésformák iránt. A 4–5 éves gyerek a gép heresőjén át már képes észlelni, sőt lefényképezni a látványt. Kilencéves korában pedig már pontosan tudja, hogy mit akar megörökíteni.

A vizuális kultúra megjelenési formáinak oktatását hiba lenne technikai problémákra szűkíteni. Helytelen ugyanakkor azt állítani, hogy csupán a szemiológiai felkészítéssel sikerül megoldani az alkotó típus kifejelesztését. Csak a tanulók aktivitása, alkotókészségének bátorítása révén érhető el, hogy a passzív, fogyasztói magatartás megváltozzék.

Szemiológia az iskolában

A vizuális közlésmódokban megjelenő új kód-típusok – írja Christian Metz – komoly feladat elé állítják mind a pedagógusokat, mind pedig az emberek képzéséért felelős intézmények munkatársait, vezetőit. Politika és erkölcsi felelősségérzetet követelnek tőlük. Az új ismeretek megszerzéséhez első lépés a felkészítés, a képzés. A cél az, hogy minden egyes tanuló megértse és a továbbiakban birtokba vegye ezeket az új kifejezési eszközöket, ne álljon értetlenül előttük, ne hagyja, hogy ellenőrizhetetlen érzelmi eredetű reakciók kerítsék hatalmukba.

A kép mint kifejezési forma oktatásának problémáján belül két különböző felfogás jelentkezik. Az egyik a képi kifejezésmódok megismertetését, a másik a képi kifejezésmód felhasználásával történő általános megismerés elősegítését helyezi előtérbe. A megkülönböztetést csupán másodlagos jelentőségűnek tekinthetjük, és a probléma lényegének feltárása a két felfogás közös eredetének vizsgálatát teszi szükséges.

A képi kifejezésmód jellegzetességeinek megismertetése és a kép felhasználása az általános ismeretelsajátítási folyamatban felvet néhány kérdést: lehet-e oktatni képek segítségével, lehet-e oktatni magát a képet; milyen szerepet kapott a kultúra történetében a kép, milyen volt az egyes, sajátos kultúrával rendelkező korok, illetve társadalmak képszemlélete?⁶⁴ Sokaknak az a véleménye, hogy a gimnáziumokban – az idegen nyelvekhez hasonlóan – kellene bevezetni a filmnyelv oktatását. Vagyis egyes kutatók, pedagógusok véleménye szerint a képi kifejezést a nyelvtáshoz hasonló eszközökkel lehet feltárni és oktatni. A nyelvi és képi kifejezésmód közti ilyenféle összehasonlítás hamis útra vezethet.

A nyelvet – akár az anyanyelvről, akár idegen nyelvről van szó – csak lépésenként, kis egységeként lehet elsajátítani. A gyerek fokozatosan tanulja meg az egyes hangok, szótagok ejtését, hallás után való felismerését, azonosítását a már egyszer hallottakkal. A tanulási folyamat nagy része nem az iskolában zajlik, hanem a társadalmat képviselő szülők, környezetében élő személyek segítségével valósul meg. Mindez nem zárja ki, hogy tanulási folyamatról beszéljünk a szó szoros értelmében.

A nyelv a kultúra egyik jelensége, eredménye. Elvonatkoztatás útján jött létre és csak kevés kapcsolata van az észleléssel, érzékeléssel. Tapasztalatból tudjuk, hogy a kitűnő és tónusgazdag hangzás még nem elegendő a megértéshez. A beszélt nyelvi jelek felfogása és értékelése a megtanult, ismert és ismétlődő hangalakok, illetve összefüggések felismerése alapján történik. Ennek köszönhető, hogy az emberek jól megértik egymást telefonon, pedig a telefonkészülék akusztikai hűsége igen kicsi.

A kultúra és a társadalom jellege meghatározza az érzékelést, észlelést is, de e tekintetben kisebb az eltérés a különböző kultúrákat illetően, mint a nyelvi jelek esetében.

A képen alapuló kifejezőmódok mindegyikének közös vonása, hogy a vizuális érzékelésen alapszik. A vizuális érzékelés nem juttatja el a tudatba az összes érzékelt jelenség képét, így a tudat is csak bizonyos vizuális jeleket rögzít. A vizuális úton érzékelt dolgokról kialakul egy olyan, a tudatban rögzített elsődleges érzet, melyhez hasonló nem létezik a nyelv elsajátításának folyamatában, és amelyet nem is lehet tanulással megszerezni. Ha a képet oktatni akarjuk, a sokszor magától értetődőnek tekintet érzékelési és észlelési mechanizmusok gyökeréig kell leátni, mert ezekben a fiziológiai eredetű folyamatokban is megmutatkozik számos, a társadalomra jellemző hatás, mely nem hagyja érintetlenül az érzékelés és észlelés folyamatát.⁶⁵

A kép oktatásában is szükségszerűen, előbb vagy utóbb, elérkezünk a képen kívül eső tényezők hatásának felismeréséhez, azaz a kép oktatásának határaihoz. Az a gyerek, aki az autót az utcán felismeri, képes azt fényképen is azonosítani. Ha viszont a képen látottakat nem képes azonosítani, nem ismeri a kép alapjául szolgáló modellt sem.

Ez esetben a képet oktató tanár nem tehet mást, mint elmagyarázza a tanulónak, hogy miről „szól” a kép. Ezzel is növeli azoknak a tárgyakkal a számát, melyeket tanítványai azonosítani tudnak, vagyis amelyeket ismernek.

A tárgyakkal és jelenségekkel képek útján történő megismertetése után – mely a hagyományos oktatásban szerepel – kerülhetne sor a képi kifejezőmódok oktatására. Ez az utóbbi sokkal jobban hasonlítana az irodalom oktatására – mely már előzetes ismereteket feltételez –, mint magára a nyelvoktatásra.

Ha a képi kifejezőmódok oktatási rendszere az egyes kifejezőmódok elkülönülése alapján oszlik meg, az efféle programozás (osztályonként változó tananyag, pontos órabeosztás stb.) megfelel ugyan a pedagógia gyakorlati célkitűzéseinek, de kevésbé alkalmas arra, hogy kialakítsa a kép, mint kifejezési eszköz oktatásának sajátos, alapvető pedagógiai módszereit. A valódi megoldás másutt keresendő. Ha a gyerek tényleg képes azonosítani a valóságos tárgyat a látott dologgal és annak képi megfelelőjét is felismeri, akkor még meg kell ismerkednie a képi kifejezés összes formáira jellemző, sajátos, ikonikus jelentés-hordozó alakzatokkal, melyek csak a képek nyelvére vonatkozathatók. El kell sajátítania az adott kultúrában használt, tartalmukban egyedi jelképeket, melyeknek lényege nem a képi kifejezés sajátosságáiban keresendő, hanem az adott társadalom gazdasági-kulturális-tudati viszonyaiban, és amelyeknek gyakorlati megjelenési formája a kép.

Az első kategóriába tartoznak – de azon túlőnek – azok a a gyakorta használt fogalmak, mint a „bevezetés a film nyelvtanába” vagy a „bevezetés a képek retorikai kifejezőtárába” stb. Az oktatás e szakaszának

feladata, hogy a gyerekek figyelmét ráirányítsa, érdeklődésüket felkeltse azok iránt a civilizációkra jellemző tények iránt, melyeknek fent említett kategóriái csak részben fedik a jelenséget.

A technikai haladás lehetővé teszi, hogy a tárgy képét gépi eljárásokkal hozzák létre. A tárgy valóságos megfelelőjétől függetlenné vált kép más tárgyak képével olyan sajátos összefüggésekbe hozható, mely új tartalmak kifejezésére válik alkalmassá. Például az úgy nevezett *flashback*, a párhuzamos montázs a filmen, vagy a *harmadik effektus* a fényképészetben.

Az efféle fogalmak a gyerekek számára csak bizonyos fejlettségi szint elérése után foghatók fel. Például a kísérletek bebizonyították, hogy két különböző személyről készült, egymást követő premier-plán összefüggését csak bizonyos koron túl értik meg a gyerekek. A képi kifejezőmód sajátosságainak oktatásában az első lépcsőt tehát a technikai eljárások lényegének megértése jelentené.

A tanuló gyerek, akire hatással van környezete, saját tapasztalata, a tömegközlelési eszközök stb., hamar elérkezik abba a szakaszba, mikor már maga is képes a képek egymásutániségét már látott, jelentéssel bíró eseményekhez kötni. A pedagógus feladata most már az, hogy megértesse a gyerekekkel, tulajdonképpen miért érti az egyes kifejezési sajátosságokat. A képekben előadott történet megértésén túl a gyerek ettől kezdve már felismeri a képi elbeszélés sajátos mechanizmusait, fogásait is. Megértése már nem kötődik ettől a pillanattól az elbeszélés tárgyához, hanem tudatossá válik benne a kép, az elbeszélés felépítése.

A rövid iskolai tanulmányokat folytató felnőttek „természetes” intelligenciája, mellyel – állítólag – megértik a dolgokat, éppen abban különbözik az iskolában kifejlesztett intelligenciától, hogy az utóbbi birtokában az ember képes eltávolodni az ismeret tárgyától. Az eltávolodás következtében válik lehetővé, hogy a megismerő alany elvonatkoztasson a látottaktól, verbalizálja, azaz a gondolkodás tárgyává tegye az ismeretet, áttemelve az érzékelhető szférából a gondolkodás síkjára a jelenséget.

A képi kifejezőmódok oktatásának fontos eredménye lehet, hogy a tanulókat beszédre, magyarázatra készíti, s ezáltal fejleszti kifejező képességüket.

Említtük, hogy a képi kifejezés oktatásának másik feladata a jellegüket tekintve többé-kevésbé nem képekben megvalósuló társadalmi jelképek megismertetése, mikor azokat ikonikus formában közlik. A képi formában kifejezésre jutó leggyakoribb, kulturális természetű jelképek a szemiológiai jelenségek egész sorára nyitnak ablakot. A tanárnak fel kell készítenie a tanulókat a tipikus kifejezések felismerésére, melyek nélkül bizonyos társadalmi csoportok, illetve osztályok tagjai közé nem nyerhet bebocsátást. Fel kell ismernie egy képen például a New York-i

kikötő bejáratát (a Szabadság-szobrot), az arab és a kínai negyed közötti különbségeket, vagy egy vadnyugati filmben az 1 dolláros bankjegyet. Ez a kissé ironikus felsorolás arra kíván rávilágítani, hogy egy adott képi anyag ismerete – amely ténylegesen kulturális ismeretünket jelöli – kizárólag tanulás kérdése. Tudatlannak nyilvánítják azt, akinek nem állott módjában az ismereteket megszerezni. S mivel az iskola napjainkban nem készít fel erre, így csak társadalmilag és kulturálisan privilégizált osztályok tagjai lehetnek az ismeretek birtokosai.

Az oktatás jótékony hatást gyakorolhat a tanulókra a *konnotáció* leggyakoribb megnyilvánulási formáinak megismertetésében, meggyorsíthatja a legegyszerűbb ismeretek akadálytalan továbbítását a társadalomban. Még a viszonylag egyszerű ismereteket is a kevésbé iskolázott szülők gyermekei igen nehezen szerzik meg, mert a környezetükben, például a szülők beszélgetéseiben nem szerepelnek ezek. Egy hétköznapi beszédből is kiderülne, hogy bár az olasz filmek férfiai mindig barnák, léteznek szőke olaszok is. Ezeknek az ismereteknek a birtokában nem alakulhat ki a gyerekekben az etnikai sztereotípiákra épülő faji megkülönböztetés szemlélete. A kevésbé iskolázott gyerekeket, de a felnőtteket is rá lehet ébreszteni arra, hogy a francia filmekben gyakran látott gépkocsi típusa a valóságban sokkal kevesebbeknek jut osztályrészül, mint ahogy a filmek sejtetik. Ily módon érthetővé válik, mi a szerepe az elidegenítő sztereotípiáknak, melyeknek gyakori ismétlése a képi kifejezésmódok különböző típusaiban a társadalmi-gazdasági valóság hamis beállításához vezet. A képi konnotálás egyes formáinak a kulturális közlésekben játszott szerepének megismerése kialakítja a gyerekekben a valóság helyes szemléletét, megvédi őket a mindenkor divatos ideológiai és retorikai manipuláció káros hatásától. Miközben megtanulnak különbséget tenni a tárgy és képe, a kép és valósághűség között, miközben felismerik, mit jelent az, hogy a kép analogikus, de mégis jelentéshordozó, el-sajátítják a képi közlések szemiológiájának legalapvetőbb törvényszerűségét: a *konnotáció elméletét*.

A képi kifejezés jellemzőinek oktatása közben a tanárnak óvakodnia kell a normatív szemlélettől. Őrizkednie kell az olyan kategorizálástól, mely az egyes művek közti különbséget esztétikai kategóriákban igyekszik kifejezni. Az ízlés épp úgy minősít egy embert, mint más, a társadalmi osztályokra jellemző attribútumok. A magas szintű iskolai képzettség kialakít egyfajta ízlést. Az ízlés hosszas tanulás és gondolkodás eredménye, megnyilvánulási formája. A személyes ismeretanyag csak látszólag egyéni sajátosság, valójában a társadalom motiválja. Változatos ismeretanyag, a látókör fokozatos tágítása, a korábbi ízlés felülvizsgálata és módosítása, az ítéletek finomítása és megfelelő indokolása egyaránt fontos szempont. A képi kifejezést oktató tanárnak, amikor a képekről beszél,

nem azoknak jó illetve rossz minőségéről kell értekeznie. Nem a képek normatív megítélése, hanem azok felépítésének, a bennük rejlő eredetiség és ismétlődés feltárásának szándéka kell, hogy vezesse. Az oktatás a kultúra terjesztését szolgálja. A képnek, mint a kultúra egyik leghatásosabb közvetítőjének kellő súllyal kell szerepelnie az oktatásban anélkül, hogy az audiovizuális eszközök fanatizálásának hibájába esnénk. A képi kifejezőmódok megismertetésével egész jelrendszer válik ismertté számunkra.

Képelemzés: megfigyelés és újraalkotás

Ma már senkit sem elégit ki az az újra és újra ismételt megállapítás, miszerint a képek beszélnek. Igen, beszélnek. De mit mondanak? – veti fel a kérdést Gisèle Barret.⁶⁶

A kísérletet három szakaszban bonyolították le a montréalai egyetemen. Az első szakaszban a hagyományos elemzést végezték el. A másodikban az elemzést a megelevenítés, a harmadikban pedig az alkotás váltotta fel.

A kísérletben résztvevő, pedagógia szakos hallgatók a vizuális közlés kutatásával és megismerésével foglalkoztak tanulmányaik során. Kezdetben azt hitték, hogy számukra nem jelent problémát hasonló kísérletben részt venni. Tévedtek.

Előljáróban – a hallgatók melegségére – megjegyezzük, hogy az elemzés és a vizsgálat tárgya nehéz próba elé állította őket. A megfejtésre váró fénykép a francia ifjabb Moreau 18. századi metszetéről készült („A király felkelt”). Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a harmadéves hallgatók előtt a metszet ismeretlen volt. Erről az előzetes, gyors felmérés meggyőzött bennünket. A festő nevét csak a felméréskor hallották először, nem tudták korszakhoz kötni.

A kísérlet első szakaszában a hallgatók külön-külön tanulmányozták a képet. Kérdőív kitöltésével bizonyították, mit jegyeztek meg a látotakból. A kép megtekintését magyarázat nem előzte meg. Másfél perc állt rendelkezésükre a metszet tanulmányozására. (Az előzetes vizsgálat bizonyította, hogy egy perc kevés, kettő már sok reflexeik gyorsaságának helyes megítéléséhez.)

A hallgatók tudták, hogy kísérletben vesznek részt, melyben képelemzési készségüket vizsgálják. Érdekesnek ígérkezett a kép elmélyülten tanulmányozó diákok magatartásának tudományos, módszeres megfigyelése. A szemmozgás rögzítésére nem nyílt lehetőség, ezért arra kérték az egyetemistákat, hogy a kísérlet után röviden foglalják össze, milyen sorrendben közelítették meg a kép részleteit. Megállapították, hogy a kép olvasásánál fontos szerepet játszik a logika, az anyag megközelítésének ésszerűsége. A hallgatók nagy része betartotta a megszokott olva-

sási irányt, a képet dimenzióként elemezte, figyelme a középről a szélek felé haladt.

A metszet alapján szerkesztett kérdőív a gyakorlat célját, a résztvevők életkorát, környezetét, képzettségét figyelembe véve készült. A feltett kérdések közül néhányat ismertetünk.

1. *Hány személy látható a képen?*

A válaszokban rendszerint eggyel több vagy kevesebb, mint a képen. (Minél rövidebb a kép megtekintésére biztosított idő, annál gyakoribb az effajta „optikai csalódás”.)

2. *Hány nő látható a képen?*

A kapott válaszokat a hallgatók kulturális képzettsége, neveltetése jelentősen befolyásolta.

3. *Hány ülőhely látható a képen?*

Nehéz kérdés, mely nemcsak a vizuális emlékezőtehetségre épít, de igényli a képen látható elemek (széktámla, lábak stb.) gyors számbavételét, értékelését, majd a kép rekonstrukcióját. A kulturális képzettség és a jártasság itt is komoly szerepet játszik: egyesek különbséget tudtak tenni az ágy és a fotel támlája között, mások nem.

4. *Azonosítsa a metszet előtérben látható tárgyat!*

A hallgatók többsége a szemmagasságban húzódó mezőre koncentrált és észre sem vette az előtérben elhelyezkedő tárgyat.

5. *Jelölje meg a képen látható személyek szerepét!*

A válaszokból egyértelműen kiderült a hallgatók képzettségének szintje. (A leíráshoz felhasznált szókécsék sok mindent felfedtek.)

6. *Milyen tárgyakat tartanak a kezükben az egyes személyek?*

A kérdés segítette felmérni a megfigyelő képességet.

7. *Honnan esik a fény?*

Látszólag technikai kérdés, melyet később tovább mélyítettek.

A kitöltött kérdőíveket a hallgatók maguk javították, röviddel azután, hogy újra vetítettek a képet, melyet ezúttal tetszőleges ideig szemlélhettek. Ez a pillanat a legtanulságosabb mozzanatnak bizonyult, mivel ekkor valóban lehetőség nyílt alapos megfigyelésre és elemzésre.

A kísérlet második szakaszában javasolták a hallgatóknak, elevenítsék meg a metszeten ábrázolt jelenetet. A megelevenítés összekapcsolta a csoportot. Mindenki igyekezett a legapróbb eltérést is jelezni, élénk vita alakult ki.

A harmadik szakasz szolgáltatta a legtöbb alkalmat az egyéni elképzelések kibontakoztatásához, az alkotáshoz. Többé nem a metszeten megragadott pillanatot kellett rekonstruálni, hanem ki kellett dolgozni a felkészülés és készülődés 10–30 percét.

A hallgatók úgy érzették, hogy erre nem képesek. Amíg csupán egy előre ismert, néma jelenetet kellett rekonstruálni, készek mutatkoztak

a játékra, de többre már nem voltak hajlandók. Húzódozásuk ellenére a kísérletet mégis sikerrel fejezték be. Minden tökéletlensége ellenére az élőkép megmozdult. A résztvevőket lepte meg legjobban találékonyaságunk. A kérdőív kitöltését követő kudarc érzését felváltotta az improvizáció okozta elégedettség, és kedvező talajt teremtett a vitához.

Úgy érezzük, hogy hasonló kísérletek nemcsak a képi közlésmódok értelmezésének sajátos formáját jelentik, de segítik az önálló nyelvi és mozgáskészség kifejlesztését. A képelemzés ilyenkor túlnő a szokványos értelmezésen, hat a személyiségre, a képességek fejlődését eredményez.

AZ EMBER ÉS A MÉDIUM

Harminc évvel ezelőtt Marshall Mac Luhan nevét csak a Torontói Egyetem diákjai ismerték, akik felfigyeltek irodalmat oktató professzoruk szellemességére, eredeti meglátásaira. 1962-ben, majd 1964-ben Kanadában és az Egyesült Államokban megjelentek Mac Luhan könyvei: „A Gutenberg galaxis” és „A közlési eszközök megismerése, avagy az ember érzékszerveinek meghosszabbítása” című munkák, melyek a televíziózás korszakában élő amerikai társadalomban bombaként robbantak.⁶⁷

„A Gutenberg galaxis” című könyvében Mac Luhan azt állította, hogy a nyugati civilizáció nem születhetett volna meg a könyvnyomtatás feltalálása nélkül. Mac Luhan elmélete kulcsa a mai világ megértésének, annak a világnak, mely állítása szerint éppen a televízió hatására faluvá zsugorodott össze.

A technikai eljárás, a közlési mód, melyekkel az emberek létrehozzák és továbbítják gondolataikat, mindig hatással volt a gondolatközlés formájára, sőt a gondolatok tartalmára is. Az írás megváltoztatta a gondolatközlést, más formába kényszerítette a gondolatot, mint az írás születését megelőző időszakban. „A Gutenberg galaxis”-ban Mac Luhan arra vállalkozott, hogy megmutassa, miképp módosította a gondolkodás és magatartás formáit az abc, később pedig a könyvnyomtatás.

Kutatásai során gondosan tanulmányozta, milyen különbségek mutatkoznak az írást alkalmazó, illetve az írásbeliség fogalmát még nem ismerő civilizációk között. Megvizsgálta azokat a társadalmakat, melyeknek írása a gondolatok megelevenítésére épít, úgynevezett képirásos rendszer. Összevetette ezeket a hangok lejegyzésére, azaz az általunk alkalmazott abc-re építő civilizációs rendszerekkel. Bizonyítékokat talált arra, amit eleinte csak sejtett: az emberiség történetét döntően meghatározó, nagy eseményt nem az írásnak, hanem az alfabetikus írásnak a felfedezése és megalkotása jelentette.

Az alfabetikus írás megalkotása előtt az emberek ismereteiket látás, hallás, tapintás útján szerezték. A gondolatok, ismeretek cseréje, a kom-

munikáció a halláson alapult. A hang képezte az alapvető kommunikációs formát, mint ma, a kezdetleges társadalmi viszonyok között élő népeknél.

A fonetikus abc alkalmazása gyökeresen megváltoztatta a világ ábrázolására kialakított formákat. Az abc betűin alapuló olvasás tevékenysége hirtelen jelentőséget adott a látásnak. Az ember gondolkodásmódjában változás állott be. A betűkből álló abc-n keresztül ismerte meg ezentúl a világot és nem közvetlen tapasztalat útján. A megismerés formájában bekövetkezett változás fantasztikus fejlődést idézett elő a civilizáció történetében. A modern tudomány eredményeit, a civilizáció előrehaladását, a természet megszelídítését az újfajta emberi gondolkodásmódnak köszönhetjük. A vizualizálás következményei, a látásra épülő megismerés mód elterjedése tette lehetővé a világ módszeres feltérképezését.

Az abc-t használóban tudatosan az egyneműség (homogenitás), a hasonlóság (uniformitás), az ismétlődés (repetíció) fogalma, melyek nélkül se a technika, se a tudomány fejlődése nem képzelhető el. A görögök például sohasem tudták a világ tudományos megismerését tökéletesen megvalósítani annak ellenére, hogy a tudomány óriási fejlődéséről tanúskodnak a fennmaradt emlékek. Vizualizálási képességük nem alakulhatott ki kellőképpen, mivel mindvégig túlságosan kötötte őket a hallásra épülő gondolkodásmód és kultúra. A rómaiak viszont az írás fanatikusainak számítottak. Államférfiuk gondolkodásmódját a linearitás, a sorban egymást követő betűkből alakuló forma fogalma és alkalmazása jellemezte. A nyomtatás feltalálása milliók gondolkodásmódját befolyásolta és szoktatta hozzá a linearitáshoz, a vizualizálás gyakorlásához.

A kínaiak már a VI–VIII. században ismerték a nyomtatást, a nyomdát. A nyomtatás feltalálásából azonban nem tudtak messzemenő következtetéseket levonni, mivel nem használták a hangok lejegyzésén alapuló abc-t. Írásuk nem a lineáris abc-n alapult, hanem több ezer kis alakzataból állott, úgynevezett ideogrammatikus írás (képírás) volt. Nem tudták emiatt megalkotni azokat a lényeges fogalmakat, melyek kimondottan az abc ismeretét tételezik fel (szétválasztás, feldarabolás, ismétlődés). Az ideogramma struktúra, bonyolult képződmény, melynek megértése egyszerre igénybe veszi minden érzékszervünket. Kizárja a szétválasztás lehetőségét, mely a fonetikus írás lényeges vonása.

Azon a napon, amikor Gutenberg képzeletében megszületett a nyomtatás lehetőségének gondolata, senki nem hitte volna, hogy ebből a tárlalmányból rendkívüli következmények származnak majd. A modern technológia alapja ez. Megelőzően senkinek sem jutott eszébe, hogy egymáshoz hasonló tárgyakat gyártson. Soha egyetlen agyban nem fordult

meg a gondolat, hogy azonos mozdulat ismétlésével azonos tárgyak egész sorát hozza létre.

A könyvnyomtatás feltalálása előtt már ismerték az írásbeliség természetét, a kéziratot, de – a hiedelmekkel ellentétben – a kézirat a könyvtől teljesen eltérő tárgy. Az ókorban és a középkorban a kéziratokat hangoosan felolvasták. Nem módosította a megismerés folyamatát, az emberek továbbra is inkább hallás, mint látás útján ismerkedtek meg a világgal.

A sokszorosítható, egymáshoz hasonló könyveket bárki kezébe vehette. A könyvek tették lehetővé a látáson alapuló megismerési forma elterjedését. A nyomtatott könyv megjelenéséig a művelt emberek Európája egyetlen nagy családot alkotott. A római birodalom romjain folytatták a császárság gondolatvilágának, ismereteinek tanulmányozását, értették meg egymást latinul.

A könyvet a közönségnek szánták, amely addig nem létezett. A közönség ugyanis nem beszélt latinul, csak olyan nyelveken értett, melyeket azelőtt sohasem rögzítettek írásos formában. (?)

Az abc és a könyvnyomtatás után a harmadik, az emberiség történetében forradalmi változást előidéző közlésmód megjelenését a televízió jelentette. Olyan mértékű változást eredményezett, mint a könyv megjelenése a XV. században. A televízió az abc-n alapuló, az abc által meghatározott gondolkodásmód és megközelítés végét jelezte. Visszavetette az embert a könyv és az alfabetikus írás születését megelőző időkbe: a látáson, a halláson alapuló megismerő helyzetébe, oda, ahonnan valaha elindult. Az ismereteket nem elvont gondolkodás útján, töredékesen az olvasás csendjében és magányában szerzi meg. Az ismeretek ismét látványvá válnak, megismerésükben az ember minden érzékszervével részt vesz. A rádió és a televízió visszaveti a „törzsi környezetbe”.

Az elektronikus korszak okozta változások nem szűkíthetők le csupán a televízió megjelenésére, sokkal tágabb összefüggéseket mutatnak. Szélesebb perspektívát nyitnak.

„Környezetünk átalakítását az elektromos áramnak köszönhetjük. Minden a távíró megjelenésével kezdődött. Abraham Lincoln amerikai elnök 1860-ban a távíró segítségével teremtett közvetlen kapcsolatot a fronttal. A döntéshozatal és annak továbbítása szempontjából forradalmi jelentőségű változás állt be azzal, hogy az az elnök maga is közvetlenül bekapcsolódhatott a harcok irányításába. Ma, ha felemeljük a telefonkagylót, néhány perc múlva Tokiót vagy Párizst halljuk a vonal másik végén. Az elektromos és az akusztikai tér 360°-os. Többé nem lehet elhelyezni benne a a dolgokat. „A televízió lehetőségét nyújt az ember-

nek a képen és a hangon alapuló látvány újraélésére, kapcsolat teremtésére, részvételre.

„A film a látásra, a tv a hallásra és tapintásra hat. A moziban a néző a vászonra figyel. A tv néző maga a vászon, mert a katódcsövön át őt éri a fény. Mint a katedrálisok színes üvegablakai, melyeken nem az ábrázolt kép, hanem az üvegen áttörő fény gyakorol hatást ránk. Az elektromos fény már önmagában információ.” Az eszköz, a gép, a közlésforma, melyet feltalál és megalkot, később befolyásolja az ember gondolkozását, magatartását. Környezetének alkotórészévé válik, meghatározza cselekvését. Egy szó áll a Mac Luhan-i elmélet középpontjában: *a médium*. Az angolszász szemiotika a különböző közlési eszközöket, a filmet, a divatot, a könyvet nevezi médiumnak. Mac Luhan állítása szerint a médium az ember érzékszerveinek meghosszabbítása. A kerék a láb képességének, a járásnak a kitágítása, az írás a látásé, a ruha a bőr, a nyomtatott áramkörök az idegrendszeré.

„Médiumnak tekintünk minden olyan eszközt, mely megnyújtja, kiterjeszti a cselekvő ember képességeinek határát. A médiumok közös jellemzője, hogy tartalmuk másik közlési eszköz. Az írás tartalma a beszéd, a nyomtatott szövegé az írott szó, a táviraté a nyomtatott szöveg. Minden kifejezési forma a médium fogalmába sorolható, és tartalma végső soron maga a felhasználó ember. A néző a televízió tartalma.”

A médium megbontja az ember és környezet harmóniáját. Az embert környezetéhez fűző kapcsolat jellege nagyobb súllyal esik latba, mint a környezetváltozás következménye.

„A látásra vonatkozó hihetetlen tájékozatlanságunkat az magyarázza, hogy vizuális környezetben élünk. Az általunk teremtett környezet újdonsága az alkotás pillanatában sosem tudatosul bennünk. Akkor értjük meg, milyen volt a megelőző, amikor más környezet váltja fel.” A televízió térhódításával – függetlenül a műsorok tartalmától – a megismerés módja alakult át.

„Herbert Krubmann pszichológus encefalogrammal igyekezett megvizsgálni, vajon a különböző médiumok tartalma jelentőséggel bír-e vagy sem. Megállapította, hogy az agyhullámok a különböző médiumok hatására jelentős eltérést mutattak. Nem számított viszont a médium tartalma. Az agy nem reagált a műsorváltozásokra. Reakcióit csak a médium jellege befolyásolta.”

Mac Luhan a médiumokat „meleg” és „hideg” közlési eszközökre osztotta. Minél nagyobb az adott információ elemeinek száma, minél bonyolultabb tartalma, annál „melegebb” a közlés. A közlés melegségét fokozza, hogy adott jelöltre vonatkozóan több jelölőt tartalmaz. Például a portré meleg, a karikatúra hideg. A fénykép és a mozgókép meleg, míg a televíziós kép hideg. A beszéd hidegebb, mint az írás, a képrás

mint az alfabetikus. A közlés hőfokával összefüggésben kell megemlítenünk, hogy a hőmérsékletet a közlést kibocsátó vagy befogadó is befolyásolja, módosítja. A meleg közlés esetében a jelentést kibocsátó határozza meg, míg a hideg közlésben többé-kevésbé a befogadó, aki épp ezáltal kap alkotó szerepet a közlésfolyamatban.

Mac Luhan következtetései szerint a kultúra döntő, alapvető változáson ment keresztül: a meleg kultúrából a hideg kultúrába tartunk. A könyvet lassan kiszorítja a televízió.

„A könyv, az újság a Gutenberg galaxis túlélését jelzik. A nyomtatott termékek kora ma még nem ért végéhez. A régi formák eltűnnek, újak keletkeznek. Az értelem szerepe ma a struktúrák felismerésére korlátozódik.”

SAJTÓ/FOTÓ

A sajtó megjelenése az emberi gondolkodásban és a kultúrában olyan fejlődést eredményezett, melynek pontos meghatározása és felmérése tudományos precizitással is igen nehezen képzelhető el. Már igen korán, még a XVIII. században felmerült az az igény, hogy az írott szót hatalmát a kép szemléltető erejével fokozzák. A XVII–XVIII. század emberei korán felismerték azokat a lehetőségeket, melyek a képben mint a hírközlés fontos eszközében rejlettek. Természetszerű volt tehát a törekvés a későbbiekben a sajtó és a fotográfia összeházasítására. A XIX. század végén megszületik a sajtófotográfia, mely nemcsak a lapok struktúráját változtatja meg, hanem az olvasók, újságírók, lapszerkesztők és lapkiadók gondolkodásában, esemény-észlelésében, az események visszaadásában is döntő változásokat idézett elő. A fotográfia mindmáig privilegiált megjelenési formája, területe a sajtó. A sajtó tükrözi a fotó társadalmi megbecsülésének, a képi közlés társadalmi rendeltetésének mértékét. A legtöbb ember a sajtóban – napi- és hetilapokban, folyóiratokban és szaklapokban – találkozik a fényképekkel, győződik meg azok fontos kultúrahordozó szerepéről, sajátos közlésjellegéről.

A sajtó (közhasználatú kifejezéssel élve: az újságok) társadalmi intézmény. A társadalmi-kulturális közegben alakult ki, azzal összhangban fejlődik. Mint intézmény, meghatározott szervezeti rendelkezik, melynek tevékenységét szabályok korlátozzák, irányítják. A társadalmi intézményre azonban nemcsak a keret, a struktúra jellemző, hanem e keretben tevékenykedő emberek, akik a társadalmi-kulturális terméket – ebben az esetben az újságot – létrehozzák, valamint a cél, amelynek érdekében tevékenykednek.

A sajtó legjelentősebb társadalmi funkciója az ismeretek, gondolatok, eszmék, események továbbítása. Egy szóval kifejezve: az informá-

lás. Az informálással, tájékoztatással összefügg az egyének ismeretrendszerének alakítása, befolyásolása, értékek teremtése, normák elfogadása: az orientálás. Az előbb említett tulajdonságok nem egyedül a sajtót jellemzik, hanem érvényesek az összes, tömegközlési eszköznek nevezett közvetítő (transzmissziós) csatornára, melyek az események és a társadalomban viszonylag izolált egyén közé ékelődnek, a társadalmi működéshez nélkülözhetetlen kapcsolatteremtő funkciót töltenek be.

A közvetítő csatornák – a *médiумok* – sajátos jellege, a közlés specifikus természete befolyásolja a közlendőt, az események kapcsolásának, tükrözésének módjára, a közlés informatív tartalmára hat. Mivel ezek a csatornákon kibocsátott, intézményektől induló, egyénekhez szóló, intézményesített, elfogadott formát öltő közlések nem csupán az informálást, az egyének tájékoztatását szolgálják, hanem velük az egyének érték- és normarendszerére, szemléletére, ismereteire, világképére is hatni kívánnak, ezért kidolgozásuk időt, a kidolgozásra képesített egyéneket, egységes koncepciót igényel. Így nyeri el azt a sajátos formáját, melynek segítségével a közlés informatív tartalma hatni tud. A közlések megjelenési formája, a kifejezés művelete, a megformálás aktsusa ezért tesz különös jelentőségre szert a társadalmi kommunikációban.

Közérthetővé tenni és úgy tolmácsolni egy eseményt, gondolatokat, ismeretanyagot közvetítve, egyre nehezebb és nehezebb vállalkozás napjainkban, mikor fokozatosan bonyolultabbakká válnak az ismeretek, az ismeretrendszerek, gyorsan változnak az események és körülöttünk a világ. A tudásanyag felaprózódik, az egyén kulturális ismereteinek rendszere mozaikszerűvé válik. Az ismeretszerzésben egyre inkább igényli a szakértők sokoldalú, összehangolt segítségét.

Társadalmunkban az ismeretközvetítő szerepét egyre nagyobb súllyal a *különböző médiumok* – a *sajtó*, a *film*, a *televízió* – veszik át. A legfontosabb probléma, mellyel minden közléskibocsátó csatorna működtetőinek szembe kell nézni, egyszerűen úgy fogalmazható meg: miként, mit és milyen formában, mikor és miért, és nem utolsó sorban kinek tolmácsolja, tükrözze közérthetően a legbővebb, mindig az aktualitást jelentő ismeretanyagot.

A sajtó társadalmi rendeltetése, egyik fontos funkciója a mindenkori társadalmi valóság – annak mozgásából adódó – aktuális tükrözése: a tájékoztatás. A tájékoztatás tevékenységének vannak társadalmi sajátosságai, ugyanakkor – ezzel összefüggésben – felfedezhetők benne a közlési formára, a közvetítő csatornára jellemző sajátosságok is.

A tájékoztatás társadalmi sajátosságainak feltérképezésénél az ideális, elérendő helyzetből indulunk ki. Abból, hogy – elvontan – milyen követelményeknek kell eleget tennie a közlésnek, hogy mint társadalmilag értékes információ funkcionáljon. E sajátosságok számbavételét

az a tény indokolja, hogy a későbbiek során ezek, a társadalom részéről elvárt, de együttesen csak ritkán fellelhető sajátosságok a konkrét elemzés kategóriáiként szerepelnek majd.

A tájékoztatással szemben tapasztalható jelentős (sőt jelentésteljes) társadalmi elvárás (mint a tájékoztatás társadalmi sajátossága), hogy a közölt, ismertetett tény, esemény, ismeretanyag a társadalom számára jelentőséggel bírjon, a társadalmi osztályok, rétegek, csoportok számára közvetlenül vagy közvetve, gyakorlati vagy elméleti tanulságokat tartalmazzon. A tájékoztatásnak pontosan utalnia kell a közlések témájára. Teljességre kellene törekednie, teljesség alatt értve, hogy az összes, lényeges, a társadalom számára jelentéssel bíró elem viszonyát feltárja az adott esemény kapcsán. Az eseményeket a hatékonyságukat leginkább biztosító időpontban, azaz történéstük után röviddel kell tükröznie. Úgy, olyan tartalmi és formai elemek segítségével, hogy az össze esemény a lehető legkiterjedtebb közönség számára érthető, könnyen felfogható legyen.

A könyv az egymás alá/főlé rendelt ismeretek összefüggő rendszere, a klasszikus kultúra kifejeződési formája, tükröződése. Az újság – ezzel szemben – egymással összefüggésbe nem hozható ismeretanyagok, gondolatok egymás mellé rendelt rendszere, a mai ember kultúrájának adekvát formája. A sajtó általunk ismert formáját a XIX. század vége felé nyerte el.

A XIX. század sajtója hosszú utat tett meg, amíg a mozaik-formához érkezett. Az információ-szerzés, továbbítás gyorsasága, a nyomdászatban bekövetkezett fejlődés a tördelés megváltoztatását követelte. Más módon, az eddigiektől eltérő formában kellett „tárolni” az olvasóknak az eseményeket. A napról napra felgyülemelő hír- és eseményanyagot többé már nem lehetett a bevált, megszokott módon tördelni. A politikai lapok szigorú és addig változtathatatlanok hitt tördelése nem tudta volna a gyorsan jelentkező új szükségleteket kielégíteni. Az olvasók egyre sürgetőbben követelték az aktualitást, az utolsó percekben érkező új híreket és tudósításokat. A változó aktualitás az újság formáját szüntelenül változóvá alakította. A lapok immár nap mint nap változtathatták az oldaltördelést, alkalmazkodtak az eseményekhez, aminek megfelelően mindig más és más esemény érdemelte ki a legelőkelőbb helyet, amit újságban egy esemény kaphat: az első oldalt.

A sajtóban a forradalmi változás akkor következik be, amikor az addig hagyományos, a könyveket utánzó tördeléssel felhagyva, a lapokat mozaik formában kezdik tördelni. Az egymástól független témák egymás mellé rendelése nap mint nap olyan tényező, amely rávilágít a sajtó komplexitására, magyarázza tapasztalható, szüntelenül megújuló érdeklődésünket iránta.

A XIX. század közepének sajtója még függőleges elrendezésű volt. Egymás mellé helyezett kolumnákban egymást követték az eseményekről szóló tudósítások, cikkek.⁶⁸ A függőlegetől a vízszintes formába történő áttérés, az „egymás utáni” felcserélése az „egymás melletti”-vel a XIX. század végén, a XX. század elején a lapok külsejében bekövetkezett legjelentősebb változás, mely mind a mai napig érezteti hatását. Még ma is állandó törekvés tapasztalható a függőleges szerkesztésmód ellen-súlyozására (cikkek megkurtítása, rövid bevezető, néhány sor után átfuttatás a másik oldalra stb.), a kolumnák számának növelésével a horizontális szerkesztés lehetőségeinek, kereteinek szélesítésére, a mozaik forma mind színesebbé tételére. Ebben a vonatkozásban érdekes a fejlődés a XIX. század végi három kolumnától (Pesti Hírlap) a mai hét kolumnáig, illetve a külföldön nem ritka kilenc kolumnáig.

A fejlődés lényegében annak megértéséből fakadt, hogy az oldal alja éppen olyan értéknek tekinthető, éppannyira figyelmet keltő, mint az oldal felső része.⁶⁹

Miközben az újság formájában változott, ez visszahatott a híradás, a távközlés fejlődésére is.⁷⁰ A korszak a sajtó iparosításának, gépesítésének időszaka.⁷¹ Az 1885-ben elterjedő írógép nagy segítséget jelent az újságíróknak munkájuk gyorsításában, hatékonyabbá tételében. Mergenthaler megvalósította a New York Tribune gépi szedését, mellyel a kézi szedésnél háromszorta gyorsabban készül el az újság.⁷² A lapok, újságkészítők, kiadók között egyre élesedő konkurenciaharcban döntő jelentőségre tett szert egy addig ismeretlen ütőkártya, a *fénykép*, amikor a század utolsó évtizedében egyre gyakrabban folyamodtak felhasználásához.

A fényképezés feltalálásában nagy szerepe volt a nyomdatechnikai eljárás tökéletesítésére irányuló törekvésnek, mely az indító lökést adta meg a rajzolás mechanizálásához, a fotografálásához. A fényképezészet már születése pillanatában kapcsolatban állott a nyomdászattal.⁷³

Egészen a XIX. század végéig „a komoly” és „a művelt” olvasóközönségnek készülő lapokból hiányzott a feltűnő, hivalkodó kép. A tördeléskor kerültek a kiemeléseket. A címek aprók, egy kolumnásak. A kolumnák legtöbbször üres (cím nélküli), a szöveg folyamatos, mint a könyvben. A fejlődés hatására azonban a szerkesztők „vizualizálásra” törekednek. Az olvasók az 1880-as években már nem azt kérdezik egymástól: „Olvastad a mai lapot?”, hanem „Megnézted a mai lapot?”. A tördelés jelentősége tesz szert.⁷⁴

A első sajtótermékek egyedüli illusztrációs lehetősége a rajz, illetve annak nyomdatechnikai reprodukálása szempontjából a fa-, a rézmetset és rokoneljárásai voltak.

Az 1873-ban alapított *New York Daily Graphic* napilap a világon első-

ként közölt rendszeresen nagy mennyiségben képeket. A lap *fotótipiai* részlegének vezetője érdeklődni kezdett az 1850-es években Angliában bemutatott *autotípia-eljárás* iránt,⁷⁵ mivel szeretett volna a hagyományosan alkalmazott rajzos illusztrációk helyett fényképeket közölni a *Graphic*-ban. Érdeklődését fokozta, őt magát jogos reményekkel kecsegtette az a tény, hogy az Egyesült Államokban, a Cornell Egyetem fotolaboratóriumában F. Eugen Ives az autotípia-eljárással kísérletezett és 1877-re komoly eredményeket ért el.

Az 1880-as évek elejéig a sajtóban megjelenő fényképeket csak *síknyomással*⁷⁶ reprodukálhatták volna. A korabeli, nagy példányszámban megjelenő lapokat viszont *magasnyomással* készítették.⁷⁷ Ives kísérletei fordulópontot jelentettek a képek reprodukálásának történetében. Az autotípiai eljárás megalkotásával és bevezetésével lehetővé vált, hogy a nagy példányszámban megjelenő napi- és hetilapok fényképeket publikáljanak. Az autotípia-eljárással készült első másolat – Ives munkája – 1879 júniusában született. Ha Ives visszaemlékezése hitelesnek fogadható el, akkor 9 hónappal megelőzte az addig első nyomatnak tekintett „bódéváros”-t, Horgan alkotását. Az autotípia-eljárás hamarosan elterjedt, általánosan elfogadott eljárássá vált, röviddel azután, hogy F. E. Ives és Max Lévy megkezdte a *raszterek* kereskedelmi célra történő gyártását, lehetővé téve ezáltal a nyomdai eljárások, a sajtófotográfia rohamos fejlődését.⁷⁸

Igazán csak akkor értjük meg, mit jelentett a XIX. század végén a sajtóban megjelenő fénykép, mint illusztrációs forma, milyen szerepet játszott a sajtó fejlődésében és a fényképszet társadalmi elismertetésében, rangra emelésében, ha egy pillanatra elidőzünk egy, a sajtó és a fotó történetében egyaránt jelentős eseménynél.

Az esemény a *Graphic* alapításának hetedik évfordulója, melyet 1880. március 4-én ünnepeltek. Erre az alkalomra a *Graphic* különös ajándékot tartogatott olvasói számára. A belső, dupla oldalt telerakták képekkel. A dupla oldalnak „*Graphic*-eljárás 14 változata” címet adta S. H. Horgan, aki a *Graphic*-ból vezető lapot csinált azzal, hogy a képi illusztrációt a szöveggel egyenrangúvá tette.

A 14 változat legnagyobb része litográfiai eljárással reprodukált festmény és rajz volt. A képeket reprodukáló oldalakat síknyomással, a szöveges, kép nélkülieket pedig Hoe-féle magasnyomással állították elő. Valamennyi illusztráció közül a legfigyelemreméltóbb egy, a belső dupla oldal bal alsó sarkában elhelyezkedő kép, melynek Horgan a következő címet adta: „Bódévárosi jelenet”. A cím alatt mindössze néhány szó szerepelt: „Természet után közvetlenül.” Az első sajtófotót láthatták a *Graphic* olvasói, mely a rajzoló beavatkozása nélkül, közvetlenül a fényképről reprodukálva került a lapba. Az autotípia-eljárás meghozta a várt ered-

ményt, a kísérletből valósággá vált, 17 évvel megelőzve a *New York Tribune*-t.⁷⁹

A *Graphic* bebizonyította, hogy az autotípia eljárással lehetséges a fényképeket beavatkozás, rajzmásolat készítése nélkül reprodukálni. Bár az 1870–1897 között eltelt időszakban a technikai fejlődés mind a sajtó, mind a fotográfia területén (beleértve a reprodukálást is) számottevő, mégis 17 év telik el, míg újra fotót publikál egy lap.⁸⁰

A hírlapok, különösen a napilapok, eleinte idegenkedtek a fényképes illusztrációtól, aminek fő oka a fényképészeti műveletek nehézsége, a reprodukációs eljárások lassúsága és kezdetlegessége volt. Ezért először hetilapokban terjedt el a fénykép, mert itt nem az aktualitás volt a fő szempont az illusztrációk kiválasztásában és felhasználásában.

A tartózkodás a század vége felé feloldódik. A kezdeményezések sorozatát a *New York Times* nyitja meg 1896-ban, autotípia-eljárással készített fényképes vasárnapi mellékletével. A fényképes illusztrációk alkalmazásában kedvezően hatott a *fénykarc-eljárás* tökéletesítése az 1890-es évek közepén.⁸¹

A fénykép jelentőségét azonban kevesen ismerték föl a szerkesztők és kiadók közül. Hosszú időn át mint dekoratív elemet használták, az üres helyeket töltötték ki velük. Elterjedt gyakorlat volt fényképeket közölni mindenről, ha éppen adódott.⁸² Így a fénykép, rendeltetésétől eltérően, nem az információközvetítést gazdagította realizmusával, hanem sok esetben a koncepciótlan szerkesztőségi politikát „illusztrálta”.

A közönség megkedvelte a fényképeket az újságokban. A fénykép-illusztráció népszerűségére jellemző, hogy az igények nőnek, újabb és újabb lapok kénytelenek felváltani a rajzos illusztrációt fotókkal. A változás a szerkesztőségekben, kiadóhivatalokban nem megy akadály nélkül. Kevés a sajtófotográfus, sok az alkalmazottak között a másolásból, rajzolásból élő festő-grafikus. Őket a kenyérkereseti lehetőség elvesztése fenyegeti az új kifejezési forma terjedésével. A fejlődést még ők sem állíthatják meg, pedig nem egyszer „sztrájkba lépnek”.⁸³

1897-ben Horgan a *New York Tribune*-ban közölt fotókkal bizonyította, hogy a fényképek használhatók a napilapokban. A fényképezés és a sajtó immár végleg összetalálkozott. Közel hat évtizeddel azután, hogy Arago a Francia Akadémián ismertette Daguerre eljárását, a fotó képessé vált arra, hogy az olvasók milliói számára élvezetet, ismeretet közvetítsen, alig néhány órával a felvételt követően.

A szó igazi értelmében vett sajtófotóról mindaddig nem beszélhetünk, míg 1904ben meg nem jelenik az első olyan napilap, a *Daily Mirror*, amelyben a szöveget és a fényképet együttesen nem sikerült reprodukálni.⁸⁴ A *Daily Mirror* tulajdonosa, Alfred Harmsworth már rájött arra, hogy a közönség rendkívül kedveli a fényképeket. „Hirtelen ötlettel lapját ké-

peslappá alakította át, amelynek hasábjait fotográfiák és rajzok tarkították. Ez a változás...1903-ban következett be. Az új *Daily Mirror* sikere más lapokat is követésre buzdított. A lapok külseje és jellege megváltozik ... a hírek szerkesztésében a legnagyobb gondot a tömörségre helyezik, a szövegrészt bőszeges képmellékletekkel kísérik.⁸⁵

A távközlési technika és a reprodukciós eljárások tökéletesedésének eredményeképpen a fényképes illusztráció túlsúlyba került, mondhatni győzedelmeskedett a rajzok és karikatúrák felett, melyek a század elejéig kétségkívül jelentős szerepet játszottak a lapok népszerűsítésében, sikerében.

Az autotópia- eljárás széles körű elterjedéséig az olvasók tájékoztatása a riporterek, újságírók képzelőerejének, szavahihetőségének függvénye volt, a rajzolók és illusztrátorok ügyességén múltott. A fotók megjelenésével már nem lehetett akármit mesélni. Az illusztrátorok nem engedhettek többé fantáziájuk csábításának, a riporterek nem bízhattak szavai mágikus erejében. Az élmény tolmácsolásában a döntő szerepet átvette a fénykép.

A fényképészet társadalmi rendeltetésének, a fényképező tevékenységének megfelelően, a lapokban megjelenő fotó alkalmas formának látszott a tényleges események „objektív” tükrözésére. Mindenesetre objektívabb volt, mint a valóság átírásában kevésbé kötött, mert társadalmi rendeltetését illetően „művészi-tükrözésnek” tekintett többi illusztrációs forma, reprodukciós eljárás, mely mint ilyen, inkább mutatott hajlandóságot az alkotó „ihlettségének, belső víziójának” engedelmessékedni, mintsem az objektív valóságból inspirációt meríteni.

A sajtófotográfia a húszas években még mindig gyerekcipőben járt, mivel a napilapok nehezen tudták megoldani az átállást a kizárólag írott közlésre berendezkedett tájékoztatásról a képi és írott (szöveg) közlés keverésén alapuló, új *információs technikára*. A technikai nehézségek – a felvétel pillanatától a nyomat elkészítésén át a több ezer példányos sokszorosításig – azonban csak részben szolgálnak magyarázatul erre a késekre.⁸⁶ Sokkal döntőbb a szemléletváltozás, a tudatformálás lassú üteme, az ún. szerkesztőségi koncepciók módosulása. A *szerkesztőségi koncepció* részben tükrözője a közönség igényeinek, részben annak alakítója. A kettő jóformán mindig aszinkronban van, csupán némely időszakban kerül szinkronba és születik meg a változás társadalmi feltétele és a változás igénye együttesen.

A sajtófotó megjelenése a magyar napilapokban

A szerkesztőségi koncepciók, a közönségigény változásának lassú tempóját illusztrálja a magyar napilapok áttérése 1) a fényképillusztrációk alkalmazására; 2) a rajzos illusztráció helyett a fénykép felhasználására.

A technikai feltételek már régen adottak, amikor a magyar napilapokban megjelennek a sajtófotók. A fotók felhasználása nemcsak új szerkesztési-tördelési koncepciót tett szükségessé, hanem megváltoztatta a lap (az oldal) arculatát. Helyet kellett találni a fényképnek és ez csak más elemek – a rajzos illusztráció, de előfordult, hogy a szöveg – rovására volt megoldható.

Kilenc magyar napilapot vizsgáltunk meg, hogy meghatározzuk, mikor jelennek meg Magyarországon a napilapokban az első fényképek. A lapok közös jellemzője egyedül az, hogy valamennyi nagy múltú, ismert újság.⁸⁷ A vizsgálatból kiderült, hogy a lapok egy része sosem vett igénybe fényképet illusztrációs célra, végi megmaradt a hagyományos szerkesztési koncepció mellett. Ezeket – a kisebbségben lévő lapokat – a XIX. század lapszerkesztői elgondolással irányították. A másik csoportra az jellemző, hogy az illusztrációt, mellyel eddig is éltek, fényképillusztrációra cserélték fel, engedve a követelményeknek, alkalmazkodva a változáshoz. A harmadik kategóriába azok a lapok sorolhatók, melyek sosem éltek az illusztráció eszközével, mégis – a körülmények hatalmának engedelmeskedve – kényszerülnek a fotót a lap struktúrájába ékelni, helyet találni számára.

	<i>A fénykép megjelenésének időpontja</i>	
	1925–1930	1930–1935
Pesti Hírlap	–	–
Budapesti Hírlap	–	–
Kis Újság	+	
Esti Kurir		+
Magyarország	+	
Pesti Napló	+	
Népszava	+	
Újság	+	
Friss Újság	+	

Egy olyan, lényegében új, sajátos kifejezési eszközt mint a fotó, nem könnyű felhasználni, különösen más szerveződési szabályoknak, tagolódnak engedelmeskedő közléstípussal összeházasítva. A nehézséget a leg-több napilap 1945 előtt úgy igyekezett megoldani, hogy megteremtette a képes oldalt, a képes mellékletet, melyen összezsúfolták a fotókat, éles határt húzva ezzel a szöveges rész és a képek között, nem vesződve az elegyítés, a társítás problémáival. A fényképről, mint információhordozó közléstípusról tudomást nem venni már lehetetlen volt, koncepciózusan átgondoltan felhasználni viszont látszólag túl nehéz feladatnak bizonyult.

A fejlődés más országokban sem gyorsabb ütemű. Újabb, lényeges dátum a fejlődésben 1919. A *New York Times* ebben az évben szervezi

meg a világot átfogó *fotó-hírszolgálatát*. A fotó jelentőségére a lapokban az olvasók először csak 1924-ben figyelnek fel. Az American Telephone Telegraph Company *hírfotót* küld ebben az évben a *New York Times*-nak a clevelandi köztársaságpárti elnökjelölt-jelölő konvencióról. Az *Associated Press* képszolgálatát 1928-ban alapítják.⁸⁸

A fényképek tudatos, koncepciózus felhasználása a nyugati országokban is csak a harmincas évek közepén indul el.⁸⁹ A fényképeket nem elkülönítve, a szövegrésztől függetlenül adják (képes oldal), hanem egy-egy képre, mint önálló információhordozóra építenek.

Rövidesen már igen nagy távolságról is lehet a világ egyik részéből a másikba fényképeket továbbítani. Az előző napi esemény már ott díszleg a másnapi lapban, az esemény színhelyétől több száz kilométer távolságban fürkészik, olvassák a kíváncsi szemek.⁹⁰ A híreket képekben feloldó magazinok első és azóta is legismertebb, legsikerültebb példája, a *Life* 1936-ban lát napvilágot. Egy éven belül eléri a milliós példányszámot, két éven belül azt is megduplázza.⁹¹

A *Life* és a *Look* magazinok a fotóriporterekre, kiadókra is hatást gyakorolnak. A II. világháborút követő években uralkodó irányzattá válik a riport-fotográfia. Amatőrök serege igyekszik utánozni a hivatásosokat, a társadalmilag már megbecsülést kivívott sajtófotós (fotóriporter) státust elnyerni.

Az 1950–60-as évek nyomdatechnikája tökéletes képek előállítását tette lehetővé. Két évtized alatt a reprodukációs technika többet fejlődött, mint előtte hetven éven át. Az alkotókat, szerkesztőket, az olvasókat új élmennyel, lehetőséggel ajándékozta meg. Az addig fekete-fehér-szürke fotót a színek elevenségével ruházta fel.⁹²

A kép figyelemfelkeltő erejét már jóval azelőtt felfedezték, mielőtt az első sajtófotó 1892 március 28-án a holland *Amsterdamsche Courant*-ban megjelent.⁹³

A sajtófotó a természetes fejlődési folyamat utolsó állomása volt, mely még a XVII. században indult az események (csaták, ostromok, akasztások) képekben történő megörökítésével, rögzítésével.⁹⁴ Előbb fametszeteken, majd fényképeken, még publikálatlan fotókon, hiszen a sokszorosítás csak jóval később vált lehetővé, mint a leképezés.⁹⁵

Bár a fejlődési folyamat visszatekintve természetesnek látszik, mégsem volt magától értetődő a lapok készítői, sőt az olvasók számára sem. A XIX. századi napilapban még csak elvétve folyamodtak a képek (illusztrációk) alkalmazásához, a szöveg uralma megdönthetetlennek tűnt, a rajzos illusztráció kirívó kivételnek számított.⁹⁶ A képek mechanikus, gépek segítségével történő rögzítése az elmúlt néhány évtizedben ugyanazt a pályát követte, mint amelyet a beszéd néhány ezredév alatt.⁹⁷ A fotó megjelenésekor sikerült mechanikus úton, képek formájában rögz-

zíteni a valóságot, a közléseket jelentéssel felruházni. Később a hanglemez a beszédet regisztrálta. A hangosfilm és a televízió pedig a fonetikus (verbális) és a képi (vizuális) ábrázolás, megjelenítés mindegyikét megőrizte és hasznosította azzal, hogy összeházasította és ezzel a közlésfajták legösszetettebbikét hozta létre.

A fejlődés a képek mechanikus rögzítésének sikeres megoldásával, a fotográfia megjelenésével indult el. A sajtófotó születésével a mechanikus úton reprodukált kép elfoglalta helyét egy homogén struktúrában, az újságban, melyben szöveg és kép egységet alkotott.

Az írott-nyomtatott betű maga is vizuális közlésnek, képnek tekinthető, észlelése bizonyos kódok ismeretén alapul. Szöveg és kép észleléséhez, megértéséhez egyaránt a látás mechanizmusai szükségesek. Közös jellemzőjük, hogy mindkettő vizuális közlés, de más és másféleképpen szervezett struktúrát alkotnak. Más és más kódtípusok működnek közre kimunkálásukban. Más és más kódtípusok jelenléte fedezhető fel bennük. Nem azonos módon tükröznek, a jelentés különféleképpen szerveződik a két vizuális közléstípusban. A vizuális közlések kutatásának jelentőségét nem utolsó sorban az a tény teszi szükségessé, hogy benyomásainak, ismereteink 80%-át vizuális közlésekből szerezünk, képek, írott szöveg útján.⁹⁸

A fotó jelentősége az újabb, a látást és hallást egyaránt igénybevevő, komplex közvetítőeszközök születésével nem hogy csökkent volna, de növekedett. A lapokban megjelenő fotó tanúskodik a fényképnek az újságban, mint közvetítő csatorna struktúrájában betöltött sajátos szerepéről, specifikus státuszáról, mely azonban nem tudatosult.

Az olvasók érdeklődésének növekedését a sajtófotó iránt tükrözik a lapok olvasottságát vizsgáló kutatások. E felmérések tanúskodnak arról, hogy a sajtóban publikált fényképek felkeltik az olvasók érdeklődését egy adott cikk, téma, esemény iránt, felfigyelnek a képekre, sőt keresik azokat. Nem utolsó sorban, ami a leglényegesebb, megállapítható, hogy a sajtóban publikált képek „olvasottsága” az újság bármely más elemével összehasonlítva (százalékarányát tekintve) a legmagasabb.⁹⁹

Az utóbbi három évtizedben Magyarországon is fokozódott az érdeklődés a napilapok iránt. Nemcsak a példányszám emelkedése, hanem a napilapok szaporodása is arra utal, hogy a sajtó nem vesztette el, hanem inkább megtalálta helyét a napjainkra jellemző audiovizuális információközvetítésben.¹⁰⁰ A mai körülmények között, a mikor a képek iránti kereslet, igény egyre nő, a sajtó csak úgy őrizheti meg helyét, ha nem mond le a fényképekről, mint lényeges, specifikus információ-közvetítő formáról, ha nem alakul át *szkripto-vizuális közlésformából* csupán írott közlésformává.

Magyarországon az olvasók naponta átlag 15–30 percet fordítottak a napilapok tanulmányozására a 70-es években. Egy 4000 újságolvasót vizsgáló felmérés tudósít erről.

A minta reprezentativitására jellemző, hogy a falu és a város minden rétegéből találunk benne alanyokat.¹⁰¹ E felmérés tanulságai meglepő módon egybeesnek az Egyesült Államokban tapasztaltakkal. Az átlag amerikai felnőtt naponta 35 percet fordít a napi sajtó tanulmányozására, melynek 4–5-szörösére lenne szüksége ahhoz, hogy a lapot teljesen átolvassa.¹⁰² Ily módon nem közömbös, hogy minek a tanulmányozására fordítja ezt a 35 percet, milyen formában kapja az információt és mit választ az olvasó számára felkínált formákból.

Az Egyesült Államokban, a szociológiai felmérés őshazájában 1939–1950 között 130 napilapot vizsgáltak, 50 ezer beszélgetést rögzítettek a kutatók az olvasókkal. A 130 lapban 40 158 elemmel (cikk, kép, illusztráció, képregény) kapcsolatban hallgatták meg és elemezték az olvasók véleményét.¹⁰³ A végső elemzésből két olyan döntő tényezőt határoztak meg, melyek jelentékenyen befolyásolták az olvasók érdeklődését: 1. vizuális megjelenítési forma (fotó, illusztráció, képregény); 2. a közlés tartalma.

A sajtófotó „olvasottságát” tekintve érdekes megfigyelni, hogy a népszerűség dolgában szorosan követi egy másfajta vizuális közlésforma, a képregények olvasottságának arányát. A kép és szövegközlés együttese a mai sajtó leghatásosabb, legolvasottabb közlésformája.¹⁰⁴

A megállapítás érvényességét alátámasztja egy másik adat, mely a mai magyar napi sajtó felmérésére alapozható. Magyarországon az országos napilapok száma 1962–1972-es időszakban 5-ről 8-ra emelkedett, példányszámuk 1972-ben az 1961-esnél 34%-kal magasabb volt. Mindössze 2 (Magyar Nemzet, Magyar Hírlap) tartotta magát akkoriban már világviszonylatban is rendhagyónak tekinthető, fénykép nélküli formához.¹⁰⁵

A médiumok növekvő konkurenciaharca, a szabadidőben gyakorolható tevékenységek, a szórakozás skálájának növekedése a gyorsabb információátvitel irányában hat, befolyásolja a fejlődést.¹⁰⁶

A megvizsgált 40 158 elem a 130 lapban a képi közlések preferálását világosan megmutatta. Fényképek, fényképcímek és szövegek, képregények a 40 158 elemnek mindössze 18,4%-át alkották, az érdeklődés irántuk mégis a legnagyobbnak bizonyult: az olvasók 51%-a választotta őket, emlékezett vissza rájuk. A 130 napilap 3353 fényképet publikált, számonként átlag 25,8-at.¹⁰⁷

A képi közlés iránti megnövekedett igény jele, hogy 1940 óta az amerikai napilapok fokozatosan csökkentették a szövegnek szánt helyet és növelték a publikált fényképek számát, a fotó számára fenntartott helyet.¹⁰⁸ A fényképek mennyiségének növekedése a sajtóban nem csak az

országos terjesztésű nagy lapoknál figyelhető meg, hanem a kisebb, helyi napilapokban is.¹⁰⁹ A nagyarányú szükséglet kielégítése csak olyan intézményekre (egyetem, főiskolák, riporterképző szakiskolák) alapozva vált lehetségessé, melyek képesek voltak ellátni az újságokat a fotók „termelésére” képzett riporterárdával.¹¹⁰

A képi közlés sikeres térhódításának látszólag egyszerű az oka: a képek jelentékeny mértékben befolyásolják, ösztönzik az olvasókat a cikkek elolvasására.¹¹¹

A képi közlés könnyebben tolmácsolja az összetett struktúrákat, mint amilyenek a valóságból kiragadott (montírozott), rögzített jelenetek, események.¹¹² A képi és írott közlés hatására az olvasók könnyebben változtatták meg véleményüket az eseményről, jelenségről, melyről a közlés szólt.¹¹³

Ha a jelenleg tapasztalható fejlődési tendencia változatlan marad, a gyerekeknek az iskolában nem csak az írott szövegeket, de a képeket is meg kell tanulniok értelmezni, megfejteni. Az olvasók nagy többsége ugyanis nincs tisztában a publikált képek jelentésével, a jelentésnek csak egy részét érti. Átfogó pillantást vet a képre és gyakran a részletek – néha a jelentés szempontjából igen fontos elemek – elkerülik a figyelmét.

Nem egy kísérlet igazolja, hogy a lapban publikált fényképet, annak több rétegű jelentés-struktúráját csak az olvasók csekély hányada észleli. Közülük is a fiatalok inkább, mint az idősebbek.¹¹⁴

A fénykép a lap szerkezetében

A fénykép nem egyetlen eleme, hanem alkotó része annak a szkriptovizuális közlésekből álló, hierarchizált, kimunkált jelek alkotta struktúrájának, amit hétköznapi nyelven újságnak nevezünk. A fotó beleilleszkedik a szöveg és az üres fehér felület alkotta szerkezetbe, mely a lap nagyobb egységét, az oldalt alkotja.

Az újság közlések sokasága. Bizonyos közlések – megjelenési formájuk következtében – jól elkülöníthetők, ezért alkalmazásuk éppen figyelemfelkeltő erejük miatt hangsúlyossá teszi e közlések hordozta jelentést. A más és más módon szervezett, különféle kódok segítségével kimunkált, más és más kódokat hordozó vizuális közléstípusok (fénykép és szöveg) minden harmonizálási törekvés (mint szerkesztési koncepció) ellenére is az olvasók figyelmének lekötésében konkurálnak, de ugyanakkor az arányeltolódás egyik vagy másik közléstípus javára jelzi az adott (pillanatnyi vagy hosszabb-rövidebb ideig tartó) társadalmi-kulturális szituációban a különféle közlésformák (szöveg és kép) társadalmi jelentőségét, kultúra közvetítő szerepének megítélését, társadalmi megbecsülését.

Bár az újság minden példánya szerves egészet alkot, az *oldal* fizikailag is érezhetően elkülönülő egység a lapban, amely egységre az egymástól eltérő jellegű, méretű, eredetű, formájú, *szubsztanciájú* (szöveg, üres felület, kép) és tartalmú elemek egymásmellettiése a jellemző.¹¹⁵

Minden újságra, minden laptípusra jellemző az oldalak sajátos hierarchizálása, melyet az olvasó felismer, tudomásul vesz.¹¹⁶

Az *első oldal* jelentőségét, elkülönülését az újság egészétől annak köszönheti, hogy a lap „kirakatát” képezi, melyen minden elem (cikk, fénykép, cím) a szerkesztőségi gyakorlat, a szerkesztőségi koncepció szerint társadalmilag jelentősnek ítéltető. Egy elem első oldalra helyezésével a szerkesztőségnek az a célja, hogy ezzel az elemet társadalmi jelentőséggel ruházzák fel.

A sajtófotó megjelenésével a XX. század elején a lapok első oldala is átalakult. A század elejének lapszerkesztőit, „képszerkesztőit” zömében ugyanazok a problémák foglalkoztatták már, mint mai kollégáikat. Az olvasók táborának növekedése, a sajtó népszerűvé válása és tömeges terjesztése a napilapok tördelésének alapvető átalakítását tette szükségesé. Az újságolvasásba bekapcsolódó új rétegek meghódításához és megőrzéséhez a lapoknak alkalmazkodniuk kellett az olvasók ízléséhez, akiknek zömében csak elemi fogalmaik voltak a világról.

Ilyen körülmények között létkérdéssé vált, hogy a hagyományos oldaltördelés megváltozzon. A logikus okfejtés és következtetés látszatát tükröző oldaltördelés (egymásutániség, a gondolatok folyamatos, megszakítás nélküli kifejtése, minimális kolumnaszám, hasábról hasábra történő átkötés, a cikkek kezdése és befejezése azonos oldalon, az átfuttatások lehetőség szerinti mellőzése) nehézséget jelentett a cikkek megértésében, egyebek között éppen azok véget nem érő hossza miatt.¹¹⁷ Világossá vált az is, hogy a hírek osztályozásában és tállálásában, a híreknek biztosított hely nagyságát illetően oly sokáig tiszteletben tartott hierarchia többé nem felel meg az igényeknek. Csupán tájékoztatni már nem bizonyult elegendőnek. Az eseményeket úgy kellett tállalni, hogy tállalásuk is hatást gyakoroljon az olvasókra, ne csak a hírek tartalma. Felhagytak tehát az első oldal merev tördelésével és a dinamizmusra törekvéssel az illusztráció (fényképek) növelésével, a címek és alcímek bátrabb és invenciózus alkalmazásával igyekeztek kifejezésre juttatni.

A lapok némelyike (számuk egyre növekszik) az első oldalon kizárólag fényképeket, címet, tartalomjegyzéket hoz ma már, szinte száműzve e legértékesebb oldalról a szöveget.

A fényképek (az információközlés és továbbítás immár nélkülözhetetlen és sajátos formája) egyre gyakoribb alkalmazásával a XX. század első évtizedét követően az addig változtathatatlanul hitt tördelés tehát megváltozott, és az újságírás történetében először láthatóan-érzé-

kelhetően, vizualizálva tolmácsolták a mindennapos és rendkívüli eseményeket egyaránt.

A *tördelés* az oldalak kialakítását jelenti. Olyan tevékenység, melynek során a már kiszedett szövegrészeket, az illusztrációk kliséit bizonyos szabályokat követve, a gyakorlati tapasztalatok alapján rendezik össze.¹¹⁸

Az elhelyezés kérdése a tördelés központi problémája, mert számos vizsgálat igazolta, hogy az olvasók érdeklődésének felkeltése szempontjából nem közömbös, hogy hol található egy elem az oldalon.¹¹⁹

Ahhoz, hogy a kép megfelelő hatást keltsen, mindenekelőtt helyre van szükség, helyre, melyet – megfelelő nagyságban – ritkán biztosítanak számára. A kételkedés, az óvatos szerkesztési politika a képekkel kapcsolatban nem új keletű. A XX. század 40-es éveitől kezdve azonban – napi és hetilapokban egyaránt – igyekeznek a fényképek közlésére szánt helyet szüntelenül növelni. A fénykép igazán csak akkor nyerte el az őt megillető helyet a lapban, mikor bizonyossá vált a feltevés, hogy a fényképek segítségével, a fotó útján is tudnak társadalmilag értékelhető és jelentős közlést kibocsátani.

A szerkesztési koncepció a szerkesztés mindennapi gyakorlatában konkretizálódik: azoknak a cselekedeteknek, beavatkozásoknak az összessége, melyeknek során a kibocsátandó közlést meghatározott jelentéssel ruházzák fel.¹²⁰

A kódolt fotó

A fotó – a vizuális képi közlés – a sajtóban éppen úgy többszörös kódolási folyamat végeredményeként lát napvilágot, mint az írott szöveg. A fénykép realizmusa, az a könnyedség, mellyel (látszólag) megértjük egy kép jelentését, azt a hiedelmet kelti, hogy magát a jelenséget értjük, látjuk, mely azonos a képpel. Az olvasó nem tudja, hogy a közlés és az esemény közé bekelelődött egy kibocsátó csatorna (az újság).

A fénykép két átkódolási folyamaton megy át, mielőtt az olvasóhoz eljutna. Az elsőt a szerkesztőség, a másodikat a fotóriporter végzi.¹²¹

Az első kódolási folyamat kezdő lépéseként a szerkesztőség mint a közlések kibocsátásával, kiválasztásával felruházott intézmény a jelenségek, események sokaságából (meghatározott szempontok alapján, mely szempontok maguk is egyfajta kódot alkotnak) kiválasztja a lapba kerülő eseményeket.

A második kódolási folyamat első lépéseként a fotóriporter kiszáll a helyszínre, kiválaszt (kódol, mert bizonyos szabályrendszer alapján közelíti meg a valóságot, rendezi képpé és rögzíti azt), második lépésként, a felvétel elkészítése után, kidolgozza a felvételt. Itt újabb kódolási lehetőségek állnak rendelkezésére.¹²²

A kész képet ismét a szerkesztőség dolgozza fel: címezi, szövegezi és nem, utolsó sorban alakítja magát a fényképet.

Két szerkesztési koncepció – mint szabályrendszer – néhány elemét látjuk kibontakozni a francia Albert Plécy és az amerikai Arthur Rothstein évtizedes szakmai gyakorlatát összegező könyveiből.¹²³ Jól példázzák, hogy a fényképek hányféle *szintakszis* alapján rendezhetők bonyolult összefüggéseket tartalmazó, többféle jelentést közvetítő közlésláncba.¹²⁴

Plécy írja: „Lássuk előbb, hogyan érzékeli-észleli szemünk az írott szöveget, hogy jobban megértsük, miként nézzük, észleljük a képeket”.

„Hogyan nézzük képeket Milyen pályát fut be a tekintet egy adott képen Meg tudjuk-e határozni a tekintet pályáját, befolyásolni a kép értelmezését? Milyen nagyságúnak kell egy képnek lennie ahhoz, hogy tökéletesen értelmezhető legyen, hogy a legkisebb felületen a legtöbb információt közvetítse? Hogyan kell retusálni a képet?”

„A kísérletek azt bizonyítják, hogy a képen a pontok vonzzák a tekintetet.”

„Ugyanakkor azt látjuk, hogy a tekintet esetektől függően eltérő pályákat fut be. Az olvasók képértelmezését tehát befolyásolhatjuk, figyelmünket ráirányíthatjuk az általunk jelentősnek tartott részletekre, ami óriási lehetőségeket kínál.”

Ennek érdekében Plécy rácsot dolgozott ki,¹²⁵ melynek funkciója a következő: 1. lehetővé teszi a kép módszeres átvizsgálását (a lényeges elemek kiemelését); 2. megkönnyíti a nagyság meghatározását; 3. jelzi a retusálandó részleteket (a lényegtelen, tehát eltüntetendő elemeket); 4. módot nyújt a kép széttördelésére.

Plécy gyakorlatából és elveiből egy nagyon átgondolt, világos képszerkesztési koncepció körvonalai bontakoznak ki. Lényege: a képen belül megkülönböztetett jelentős és jelentéktelen elemek meghatározásával, ez utóbbiak eltüntetésével a kép jelentésének szűkítésére, konkretizálására törekszik. Ezért igyekszik a képet megszabadítani a jelentés többértelműségét elősegítő, általa parazitának tekintett elemektől, melyek az általa óhajtott értelmezést zavarják. Ugyanezt a célt szolgálja a képek széttördelezése, az egyetlen, nagyméretű kép gazdag jelentésállományának korlátozása, mely szükségszerű beavatkozásnak látszik a hatásos információközvetítés érdekében. Ezek az eljárások ugyanakkor világossá teszik a képszerkesztés, mint kódolási folyamat jelentésátcsoportosító, információszervező jellegét. A Plécy-féle szerkesztési elvek a maguk normatív jellegével jól érzékelhetően írják körül, éreztetik a riportterekkel, hogy mi a lap számára „jelentősnek” tekintett szféra, honnan és hogyan kell a kiemelés (elsődlegesen magának a riportternek) elvégezni.¹²⁶ Nem csupán szerkesztési, képtördelési elvek ezek, hanem a lap „ideológiájára” utalnak annyiban, amennyiben a jelentős és jelentékte-

len elkülönítése az információ-szerzés és -továbbítás folyamatában a lapot alkotó kollektíva társadalmi-kulturális szűrőjén áthatolva történik és azt meghatározza a lap társadalmi helyzete.¹²⁷

A lap elemei (így a fényképek is) az események megszőrésének eredményeképpen kerülnek a helyükre és tükrözik az adott lap társadalomészlelését. Nincs két azonos lap, amely ugyanazt a koncepciót követné a képek válogatásában és publikálásában.¹²⁸ Milyen tényezők határozzák meg tehát a válogatást, az elhelyezést, a fényképek méretét a napilapokban – erre vonatkozóan nagyon kevés konkrétumot tudunk.

Vannak, akik azt állítják, hogy a kép hírértéke, tartalma a fontos, hogy a nap jelentős eseményeit okvetlen fényképnek (vagy fényképnek is) kell illusztrálnia.¹²⁹ Mások azt vallják, hogy a publikálandó fényképeknek sokk-hatást kell gyakorolni, ami tehát meghatározza jellegüket is.¹³⁰

A fényképeknek a különböző közlésfajtákban tapasztalható elszaporodása ellenére – írja Spaulding – nagyon kevés ismerettel rendelkezünk arról, miként, milyen funkciónak megfelelően vagy megfelelően igyekezve illeszkedik a kép a közlésfolyamatba.¹³¹

A helyzet – lényegében – a 70-es évtized óta sem sokat változott. Szórványos, nem koordinált kutatások folytak a sajtófotó vizsgálatára, különösen a 40–50-es években és a 60-as évek elején. Ezek nagy része azonban a lapok olvasottságát vizsgáló szociológiai felmérések más vonatkozású eredményeit, következtetéseit igyekezett felhasználni és a képekre vonatkozó következtetéseket levonni.¹³² „A szociológiai és pszichológiai szaklapok áttekintése után arra a meglepő következtetésre jut az ember, hogy a fényképek iránt tanúsított érdeklődésre vonatkozó, értékelhető mutatók szinte teljesen hiányoznak. Ezen a területen a kutatást rendkívüli mértékben akadályozzák a sommás megállapítások, a magukat macskul tartó, kritika nélkül elfogadott, „intuíciónkra” alapuló szabályok.”¹³³

Az érdeklődés főként az elhelyezés, a képméret, a képek témája körül forgott az ismert vizsgálatokban.¹³⁴

Egy elem (egy fénykép) elhelyezését kettős összefüggésben vizsgálhatjuk: 1. hányadik oldalon helyezkedik el; 2. és egy adott oldalon hol. Ebben a vonatkozásban az első oldalon elhelyezett minden elemnek különös jelentősége van. Közülük is kiemelkednek azok, melyeket az első oldal (balról) első sorába tördeltek.¹³⁵

A kép mérete közvetlenül befolyásolja az olvasó iránta tanúsított érdeklődését.¹³⁶ A nagyméretű képek az olvasottság emelkedését eredményezik. A nagyméretű kép az 50-es évek közepétől a nagy példányszámú képeslapok legkövetkezetesebben használt eszköze.

A napilapok, folyóiratok olvasottságát vizsgáló kutatások egyikének tanúsága szerint (melynek során 2200 fénykép iránt tanúsított olvasói érdeklődést elemeztek)¹³⁷:

<i>a férfiak</i>	<i>a női olvasók</i>	<i>hasábos fényképekre</i>
37%-a	45%-a	1
49%-a	61%-a	2
62%-a	67%-a	3
64%-a	73%-a	4

figyelt fel.

Másik kísérlet-sorozat tanulsága megerősítette az előbbi.¹³⁸ A kísérlet-sorozatban a képek mérete változatlan maradt, de változott tartalmuk és kompozíciójuk.¹³⁹ Az elemzés során kapott eredmények kétségessé tették, vajon helyes-e 1. a lapok telefontól szolgáltatásának gyakorlata, amikor témára való tekintet nélkül 7x9 és 6,5x8 inch-es méretben továbbítják a szerkesztőségeknek a fotókat;¹⁴⁰ 2. egyes újságok kép- és tördelőszerkesztésének koncepciója, melyek egy-két-három négyhasábos terjedelemben közlik a 11x14 és a 8x10 inch-es méretben készült, megvágott, „megcsontított” képeket;¹⁴¹ 3. a televízió állomások gyakorlata, amikor teljes (a képernyőt kitöltő) képméretben adnak minden fotót.

A képek iránt tanúsított érdeklődést a méret határozza meg, és a kép aránya még jobban befolyásolja. Érthető tehát, hogy a rosszul kiválasztott képméret (nagyság, oldalak aránya) csökkentheti a kép iránt tanúsított érdeklődést.¹⁴² A kép vízszintes és függőleges kiterjedésének, oldalarányának meghatározása úgyszintén befolyásolhatja a kép közlendőjét, észlelését. Kisebb mértékben ugyan, mint mérete (nagysága),¹⁴³ mégis – egyes szerzők szerint – a vízszintes vagy függőleges irányban erőteljesen megnyújtott, téglalap alakú forma hatásosabb figyelemfelkeltő, mint a négyzet.¹⁴⁴

Az elhelyezés, a méret jelentősége ellenére, az olvasót leginkább befolyásoló tényező a fénykép témája.

Az újságolvasókat szemmel láthatóan az érdeklő elsősorban, ami érinti őket, ami hatást gyakorol életükre. Így alakul ki a témák preferálásában bizonyos sorrend, mely más a női és más a férfi olvasók körében.¹⁴⁵

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 39 A jelekből jelrendszerek alakulnak. A jelrendszerek létrejöttét az teszi lehetővé, hogy a társadalom egyes csoportjai – egyezményes alapon – a jeleknek hasonló jelentést tulajdonítanak. A jelet kibocsátó, jelet befogadó és értelmező kölcsönös megértését kódok segítik elő. A kód egyezményes átalakításon alapuló rendszer, melyben a jelek értelmezése mindkét irányban – a kibocsátótól a befogadóig és vissza – azonos. Segítségével „egy adott információs egység (hang)alakba önthető és a (hang)alakból bármikor ismét fogalmommá alakítható”. (Roman Jakobson: *A nyelvészet és a kommunikáció*)

- elmélete az Általános nyelvészeti tanulmányok kötetből 90. o. Párizs, 1963; Édition de Minuit). Ugyanazt a jelet az egyes társadalmi csoportok más és másképpen értelmezik. A jelek különféle értelmezése jelképek születéséhez vezet. „A jelkép sosem egészen önkényes. Benne a jelölő és a jelölt közti kapcsolat természetből fakadó. Az igazság mérlegét nem lehet a szekérrel helyettesíteni”. (Saussure, i. m. 101. o.)
- 40 Charles Sanders Peirce (1839–1914) amerikai gondolkodó. A szemiotikával kapcsolatos nézeteit *Logikai elemek* című értelmezésének második részében (melyet *Spekulatív nyelvutannak* nevezett) fejti ki.
- 41 Jakobson: *A nyelv szemiotikai vizsgálata a Hang-jel-vers* című tanulmánykötetéből. Gondolat Kiadó, 1969, 94. old.
- 42 A görög *semeion* = jel szóból
- 43 A jel önkényességén Saussure azt értette, hogy nincs ami indokolja azt, hogy például az *apa* szóban mint jelben, az *apa* fogalmát (a jelöltet) az *apa* hangalakjával (mint jelölővel) jelöljük.
- 44 Saussure: I. m. 33. és 100. old.
- 45 „Peirce éles különbséget tesz a jelek anyagi minősége, vagyis *signans* és közvetlen *interpretánsa*, vagyis *signatum* között. A jelek a jelműködés három alapvető változatát mutatják: 1. Az *ikon* főleg tényleges hasonlóságon alapul (például egy állat képe és az ábrázolt állat között). 2. Az *index* főleg a *signans* és a *signatum* közötti érintkezés alapján hat: például a füst a tűz indexe. 3. A *szimbólum* főleg a *signans* és a *signatum* közötti érintkezés alapján működik. Ez a kapcsolat nem egyéb, mint szabály és nem függ semmiféle hasonlóság vagy fizikai érintkezés meglététől vagy hiányától.” (Idézi Jakobson: *A nyelv szemiotikai vizsgálata* című értekezésében, 95–96. old.)
- 46 A reklám hatását éppen a kódok felcserélésére alapozzák. Az egyik reklámfotón látható harcsabajuszú nő meghökkentő hatását annak köszönheti, hogy a tárgy értelmezéséhez használható kód ahhoz a jelrendszerhez vezet vissza, melyben a nő fogalma (mint jelölt) kizárja a bajuszt (mint jelölőt). Ilyen jel a tárgy rendszerében nem létezik. A jel csak a képen telik meg értelemmel. A kép rendszerében ugyanis a bajuszt (mint jelölőt) és a nő fogalma (mint jelölt) alkothat egyet.
- 47 „Szintagmának nevezzük a különböző nyelvi elemek kombinációját. A szintagma mindig két vagy több, egymást követő elemből áll. (például: *dát-ol-vas-ni; ember-ember-ellen; az-ember-gyakran-zavarba-jön*). Benne az egyik elem értékét annak köszönheti, hogy vagy az előtte, vagy az utána állónak (esetleg mindkettőnek) elmentéte.” (Saussure: i. m. 171. o.)
- 48 „Míg egy szintagma azonnal felüldézi az elemek egymásutánosságát és meghatározott számát, a paradigma csupán asszociációs központból áll, mely köré az elemek végtelen száma, szigorú rend nélkül sűrűsödhet” (Saussure: i. m. 175. old.) „Vegyük alapul a hűt szót. Köré a jelek sokaságát sűrűsítjük azáltal, hogy egyes elemeit más elemekkel helyettesítjük. Paradigmát azonban csak úgy hozhatunk létre, hogy bizonyos elemeket a lánc bizonyos pontján vezetünk be és nem másutt.” (Hjelmslev: *A nyelv*, Editions de Minuit, Párizs 1966. 56–57. old.)
- 49 „Minden szövegben két síkot különböztetünk meg: a tartalom és a kifejezés síkját. A hettő között lényegi, szükségszerű, egymást feltételező viszony van. Mindkét síkon elemek egymással kapcsolatban álló sorával találkozunk. A kifejezés elemi egy-

- ségbe kapcsolódva a több elemből összeálló tartalmi egységnek felelnek meg.” (Hjelmslev: i. m. 134–136. old.)
- 50 A reklámfotó lehet: 1. heterogén kódolású; 2. heterogén kódolású és heterogén megjelenésű, míg például a sajtófotó heterogén megjelenésű közlés.
- 51 A Gillette reklámján a penge ellenállóképességének képzetét igyekeztek kialakítani az olvasóban. A kép egy antik szobrot ábrázolt, melyen az arcon a szőrszálak helyét szögekkel verték ki, jelölül annak, hogy a legerősebb szőrzet sem állhat ellent a pengének. A szöggel kivert arc olyan jel (az egység egyik formája), mely csak e kép keretei között telik meg értelemmel, fejez ki logikai kapcsolatokat.
- 52 A nyelvi jel definiálására itt nem vállalkozhatunk; tekintettel arra, hogy e kérdésnek komoly irodalma van, számos meghatározás forog közkézben. Nagyjából állíthatjuk, hogy minden nyelvi jel kétarcú: a betűkép vagy a hangalak a nyelvi jel anyagosságában érzékelhető-észlelhető oldala (a jelölés síkja), míg tudati képe, vetülete a jelölt. A kettő közötti kapcsolatteremtés révén jön létre a jelentés. A jelölő és a jelölt közötti kapcsolat (a jelentés) a kommunikációs folyamatban teremődik meg.
- 53 Metz, Christian: *Langage et cinéma*. Larousse, Paris, 1971, 150.
- 54 „Jelölőknek azokat az elemeket vagy elemcsoportokat nevezzük, melyek közreműködése révén a jelentés kialakul, és észlelhető formát ölt. Jelöltek azok, melyeket a jelölők fednek, amire a jelölők utalnak. A kettő közötti kapcsolatteremtés eredményezi a jelentés kialakulását. Jelölő és jelölt kölcsönösen feltételezik egymást. Csak azt tekinthetjük jelölőnek, ami valóban valamilyen jelentésre utal... A jelölők tőlünk független fizikai tulajdonságokkal rendelkeznek. Az érzékelés módjától függően beszélhetünk vizuálisan, audíve és taktikusan (tapintással) érzékelhető jelölőkről. Nincs okunk feltételezni, hogy a jelöltek a jelölőkkel azonos módon, azonos egységben tagolódnak... A jelölők alapján a jelöltek semminemű osztályozás nem lehetséges... A két szint vizsgálatát azonos módszerrel, de egymástól függetlenül kell elvégezni. A jelölő és jelölt között a kommunikációhoz nélkülözhetetlen, a kommunikációs folyamatban megteremtett kapcsolatot fel kell oldanunk, ha azt akarjuk, hogy az egyik vagy másik vizsgálata előrehaladjon.” (Greimas, A.-J.: *Sémantique structurale*. Larousse, Paris, 1966. 10, 11, 31.
- 55 Metz, Christian: i. m. 150.
- 56 Lindekens, R.: *Sémiotique de l'image fixe*. Résumé du rapport général présenté au Premier Congrès International de la Sémiotique, 2.
„Azért, mert a közlés kép, ez még korántsem jelenti azt, hogy a kép, mint nyelvi jellegű rendszer összes kódja képi (fotografikus, filmi stb.). A képi közlések más közléstípusokkal szoros és sokrétű kapcsolatban állnak. A képi és a nyelvi közlés viszonyát nem a kölcsönös kizárás (=bárminemű közös terület hiánya) jellemzi. A képi és a nyelvi közlés kapcsolata nemcsak különleges (pl.: fénykép+képalírás; film: kép+dialógus), egymást át nem fedő, hanem belső, egymást átfedő. Mert egy kép a maga vizualitásban is csak azért érthető meg, mert viszonyrendszerének (=struktúráinak) némelyike részben verbális és nem vizuális” (Metz, Ch.: i. m.. 24–25.)
(A szöveg zárójelzése tőlünk ered.)

- 57 Greimas, A.-J.: i. m. 40.
- 58 A magyar nyelvű szemiotikai irodalomnak nagy nehézségekkel kell megküzdenie, hogy érzékeltesse azokat a terminológiai, lényegbeli különbségeket, melyeknek érzékelése nélkül a fogalmak tisztázatlanoknak tűnhetnek. Így például a francia „langue” és „langage” szó magyar nyelvi megfelelője egyaránt a nyelv, holott a kettő nem jelenti ugyanazt a szemiotikában. A *langage* magában foglalja a *langue*-ot, ez utóbbi az előbbinek (mely kódok egész sora) csak egyetlen kódja. A *langage* valójában kódrendszer, de közötté és a kód között mégis lényegbeli eltérés van. Nagyon röviden: a *langage* jelölőanyagában fizikailag homogén, realitással rendelkezik, szemben a *kóddal*, mely nem anyagi valósággal bír, logikailag homogén rendszer. Egy kódon belül a jelölő mindenmű változása jelzi a jelölt síkján bekövetkezett, a jelölőnek megfelelő változást. A gondolkodás, a kifejezés, a kommunikáció minden formája a kódokon alapul, kódokon keresztül nyilvánul meg. A kód logikai eszköz, a dolgok megértésének feltétele, rendszerző elvek összessége. Amikor tehát a fotográfíáról, mint sajátos kódok rendszeréről beszélünk, akkor a fényképet *langage* státuszúnak tekintjük, jelölőanyagában homogénnek (mechanikai-optikai úton létrehozott állókép), míg a fényképet átszövő, a fénykép struktúráit adó kódok sokaságát összességében és egyenként olyan rendszernek tekintjük, melyek mindegyikének tagolódása, minimális egységre bontása más és más alapon és nagyságrendben kell, hogy történjen.
- 59 Eco 10 jelentősebb kódtípust sorolt fel, nem törekedve a teljességre.
- 60 Lindekens, R.: *Essai pour une sémiotique de la photographie*, Paris–Bruxelles, Didier-AMIV, 1971.
- 61 Greimas, A.-J.: i. m. 12.
- 62 „A nyelvet funkcióinak sokféleségében kell tanulmányoznunk ... A FELADÓ küld egy ÜZENETet a CÍMZETTnek. Hogy hatékony legyen az üzenet, egy KONTEXTUS-t kíván, amire utal, ami a címzett által megragadható, és ami vagy verbális, vagy verbalizálható. Továbbá a feladó és a címzett (vagy más szavakkal a kódoló és a dekódoló) számára teljesen vagy legalább részben közös KÓDOT kíván meg, és végül KONTAKTUS-t, a fizikai csatornát, a pszichológiai kapcsolatot a feladó és a címzett között, ami lehetővé teszi számukra, hogy kommunikációs kapcsolatba lépjenek, és abban maradjanak ... E hat tényező mindegyik a nyelv más-más funkcióját határozza meg ... Nehezen tudnánk olyan nyelvi üzenetet találni, amely csupán egyetlen funkciót teljesít. A különbözőség alapja nem e különféle funkciók valamelyikének egyeduralmában rejlik, hanem e funkciók különféle hierarchikus elrendezésében. Egy üzenet nyelvi szerkezete elsődlegesen az uralkodó funkciótól függ. Bár a KONTEXTUS-ra irányulás – röviden az ún. utaló, REFERENCIALIS „denotatív”, „megismeréssel” kapcsolatos funkció – számos üzenet elsődleges feladata ... A feladóra irányuló ún. érzelmi jellegű, EMOTÍV vagy „expresszív” funkció arra van hivatva, hogy közvetlenül kifejezésre juttassa a beszélő magatartását azzal szemben, amiről beszél ... A CÍMZETT felé irányuló (a) KONATÍV funkció ..., a KONTAKTUS-ra irányulás...(a) FATIKUS funkció ... Valahányszor az adó és/vagy címzett szükségét érzi, hogy megállapítsa, vajon azonos kódot használnak-e, a beszéd a kódra irányul: ez a METANYELVI (azaz

- magyarázó) funkció ... A KÖZLEMÉNYre mint olyanra való „beállítás”, a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv POÉTIKAI funkciója.” (Jakobson, R.: *Hang-Jel-Vers*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 216–217, 219–221.)
- 63 A kísérletsorozatban három érettségi előtt áll, kilenc középiskolai III. osztály, három középiskolai II., három I. és huszonhárom VIII. osztály vett részt.
- 64 *Images et pédagogie. Communications*, 1970/15. 162–168. old.; *Messages/1*. (Bordeaux, Les Cahiers des Media, 7) 7–12. old.
A kultúra fogalmának meghatározását a kulturális antropológiával foglalkozó tudósok kísérelték meg. Szerintük minden történelmi korszak, minden társadalom kultúrája sajátos történelmi-földrajzi-társadalmi helyzetben, annak az erőfeszítésnek eredményeképpen jön létre, melyet az ember környezetének, a világnak, saját maga átalakításának érdekében kifejti és amely egyre jobban eltávolítja a természettől. Egy adott társadalmi-történelmi helyzetben kialakult kulturális hagyomány mindig magában hordja a megelőző és az utána következő tagadását. A kultúra szembeállítható mindazzal, ami rajta kívül áll. A kultúrában az egyes társadalmi csoportok egyenlőtlenül részesülnek, és egy adott kulturális rendszer talajából „kulturálatlanoknak” látszhatnak, ami nem azt jelenti, hogy valóban azok is, egyszerűen csak más kulturális értékek keresése jellemzi őket.
- 65 Pierre Francastel például kimutatta, hogy a tér észlelése koronként változó, történelmi kategória.
- 66 Gisèle Barret: *Initiation à la culture audio-visuelle*. Media, 17. sz. Paris, 1970. november, 17–19. old
- 67 *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962. *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, 1964. *The Medium is the Message*, Bantam Books Inc., 1967. *War and Peace in the Planetary Village*, Bantam Books Inc., 1968. *Counterblast*, Harcourt, Brace and World, 1969.
- 68 Pesti Hírlap: 1850–1899. példányai közötti különbség
- 69 Hutt, A.: *Newspaper Design*, London, Oxford University Press, 1960.
- 70 A távközlés gyors fejlődése a XIX. század második felére tehető. 1844 májusában a történelemben először közölnek hírt távirati úton. Baltimore-ból továbbítják Washingtonba a Konvenció delegátusainak nevét. 1877 februárjában először használják hírközlésre a telefont. 30 km. távolságra adnak le egy gyorshírt a bostoni (Egyesült Államok) „Globe” című lapnak.
1903-ban első ízben használják hírközlésre a drótnélküli távirót. Az orosz-japán háború híreit kapja rajta keresztül a londoni *Times* és a *New York Times*. (Claude, R.: *Les nouvelles*, CNETDC, Ed. de l’Institut de Sociologie de l’Université Libre de Bruxelles, 1963.)
- 71 1808: A sztereotípiá matricá módszerének feltalálása. A módszer lehetővé tette *lekerékített formák* gyártását, melyeket könnyebben tudtak felhelyezni a rotációs nyomdagépekre.
1814: a német König megalkotja a gőzzel működtethető nyomdagépet, melyen John Walter óránként 1100 példányt nyom a *Times*-ből.

- 1818: Lorilleux felfedezi a nyomdafestéket.
 1846: Hoe *hengeres sajtójával* óránként 10 ezer lappéldányt nyom.
 1867: Marioni tökéletesíti a rotációs gépet.
 1868: már 18 ezer példányt (2 oldalas) nyomnak óránként.
 1885: az első szedő és soröntő gép elkészül.
 1887: óránként 60 ezer példány (2 oldalas nyomással) készül
 1895: *rotációs fénynyomathészítés*
 1900: óránként 96 ezer (12 oldalas) példány készül. (Varin d' Ainville, M.: *La presse en France. Genèse et évolution de ses fonctions psycho-sociales*, Paris, PUF, 1965.)
- 72 Emery, E.: *The Press and America*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall Inc., 1962.
- 73 Niépce-t kísérleteiben eleinte az a szándék vezette, hogy megjavítsa a rajzmásolás nehézkes módszerét. Akkoriban terjedt el Alois Senefelder találmánya, a kőről való sokszorosítás, a *litográfia*, mely korszakos lépést jelentett a nyomdatechnikában.
- Niépce könnyíteni akart a litográfus munkáján. A litográfiai követ 1816-ban fémlappal cserélte fel, melyet fényérzékeny aszfalt levendulaolajos oldatával kent be. Ekkor jött rá, hogy a meg nem világított részek oldhatók maradnak, és könnyen eltávolíthatók. Az így kezelt lemezeket azután maratási és nyomási eljárásnak lehetett alávetni. Sötétkamrával felfogott képeket rögzítette aszfaltborítású fémlapon. (Erneyi, F.: *A fényképezőlemez a sajtó szolgálatában*, *A Sajtó*, 5/1931/2, Budapest.)
- Niépce után mások is megkísérelték, hogy kéziművészet helyett *foto-mechanikai* úton készítsenek nyomólemezeket. Firmin–Gillot francia litográfus 1847-ben könyvnyomó intézetet alapított. Csakhamar megkísérelte a fényképezést a nyomótechnika szolgálatába állítani. Fejlettebb eszközökkel, mint ahogy annak idején Niépce próbálta. Sikerült is fényérzékeny anyagokkal bevont kő- és cinklemezekre képeket másolni. A cinklapot maratással dolgozta ki nyomólemezekké. Annak idején az ilyen műveletet *pánikográfának* nevezték. Az első ilyen nyomatok egyike 1854-ben készült.
- A maratási eljárások csak a 70-es évek felé kezdenek elterjedni. 1852-ben Talbot megveti a *raszteres (rácsos) képmásolás, az autotípia* elméleti alapját. Javasolta, hogy a negatív és a nyomólemez közé helyezzenek hálószerű réteget, melyen át a kép egységes síkja szemcsékké bontva kerül a lemezre. Az ötlet elméleti jelentőségű. Megvalósítása jócskán váratott magára.
- Nem kísérte siker a francia Jaffé-testvérek próbálkozásait sem, akik Talbot gondolatait akarták a gyakorlatban megvalósítani. A előállított klisé hosszadalmas és költséges retusálást igényelt, ami alkalmazását, elterjedését rendkívül hátráltatta. (Technikus: *A fénykép a sajtóban*, *A Sajtó*, 15/1941/12, Budapest.)
- 74 Varin d' Ainville: i. m.
- 75 *Az autotípia vagy raszteres (rácsos) rendszer segítségével készülő az újságok és folyóiratok illusztrációs anyagának zöme. Az egésznek a raszternek nevezett, sűrű, fekete, kockás vonalhálózattal borított üveglap a veleje. Két üveglemezből áll. Mindegyiket sűrű, fekete, párhuzamos vonalorsó borítja. A*

- két lemez úgy van összeragasztva, hogy a vonalak keresztezik egymást. A lemez egész felülete kicsi, fekete négyzetek közé zárt, parányi, apró pontocskákból áll. Ezzel a lemezzel történik a *kép pontlemezzé bontása*. A képet fényképezéskor közvetlenül a fényérzékeny lemez elé helyezik. A képről jövő sugarak a rácsozat átlátszó kockáin átszűrődve, a kép árnyalatainak megfelelően, kisebb-nagyobb pontokat idéznek elő a lemezen. Noha a rászternyílások pontosan egyformák, bizonyos optikai törvényszerűségek folytán a képfoltok nagysága nem lesz a negatívon egyenlő. A sötétebb részletek apróbbak és távol állóbbak, a világosabbaknál pedig nagyobbak, sokszor pedig egybefolynak. A kép pontokra bontva rögzítődik az üveglapon. A kép pontjait savállóvá teszik. A köztük levő felületrészeket viszont a maratóshoz használt sav kikezdi, mikor a képet *fényérzékennyé tett fémlapra* viszik át. Amikor elkészült *kliséről* nyomnak, csak a lemezzel kiemelkedő apró pontok visznek festéket a papírra. Ahol kisebbek a pontok és távolabb vannak egymástól, ott a papír kisebb részét borítja be a festék és a papír fehér színe jobban átüt, ahol nagyobbak a pontok, több lesz a festék. Minél sűrűbbek a rácsozat pontjai, illetve pontsorai, annál plasztikusabb képet kapnak. A pontsűrűséget a nyomtatásra használt papír minősége dönti el. Újságok kliséi laza hálózatu, 20–30 soros rácsozattal készülnek. A kép minden négyzetcentiméterre 400-900 pontból áll, szemben a könyv 6400–10 000 pontjával (Erneyei, F.: *Hogyan készül a modern illusztráció?*, *A Sajtó*, 5/1931/10, Budapest).
- Verő Pál (Technikus) Meissenbach Györgynek tulajdonítja az autotípia feltalálását, mely véleménye szerint 1881-ben történt. (Technikus: *A fénykép a sajtóban*, *A Sajtó*, 15/1941/12, Budapest.)
- 76 *A síknyomás* (litográfia) a nyomdaiparban olyan nyomóformával történő nyomtatás, amelynél a nyomólemezek és a nem nyomó részek egy síkban vannak. Feltalálója Alois Senefelder. Kísérletei során tapasztalta, hogy úgy is lehet nyomtatni, hogy a nyomólemezeket és nyomórészeket nem a szintkülönbség választja el, hanem vegyi hatás, a víznek és a zsiradéknak egymással szembeni taszító hatása. (*Fotólexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1963.) A hírlapok, folyóiratok többsége síknyomással (*fontótipia*, *heliogravura*, *fénynyomás*, *fontólitográfia*) készül. (Erneyei, F.: *Hogyan készül a modern illusztráció?*, *A Sajtó*, 5/1931/10, Budapest.)
- 77 Lényege, hogy a nyomóforma területéből kissé kiemelkedő *domborzat* (*relief*) felszíne festékeződik a rajta áthaladó festékfelhordó hengertől, majd festékréteget átadja a rászorított, nyomtandó felületnek. (*Fotólexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.) A *magasnyomatási eljárások* közé sorolandó a *fametszés*, valamint a különböző fototípiai eljárások (*fontocinkotípia*, *autotípia*, *többszínnyomás*). A *mélynyomatási műveletek* közé számítjuk a *rémzetszetet*, a *fontó*- (*helio*-) *gravurát*. (Erneyei, F.: *Hogyan készül a modern illusztráció?*, *A Sajtó*, 5/1931/10, Budapest.)
- 78 A *Fotólexikon* szerint 1890-ben, Schuneman szerint 1891-ben indul meg a rászterek gyártása.
- 79 Schuneman, R. S.: *Art of Photography: A Question for Newspaper Editors of the 1890's*, *Journalism Quarterly* 42(1965).

- 80 Az 1870–1897 között eltelt közel 30 esztendőben különösen a fotográfia gyors elterjedése eredményezi, hogy az 1900-as években már olyan eszközök állnak rendelkezésre, melyek könnyűvé teszik a sajtó visszahódítását. Az 1851–1871 között alkalmazott, nedves eljárással készült felvétel az eddig használatos *dagerrótipiánál*, *kalotípiánál* nagyobb érzékenységgű volt. Az eljárás megkövetelte azonban, hogy a fényérzékeny lemezre nedves állapotban exponáljanak és még nedvesen hívják is elő. (Newhall, B.: *History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, Museum of Modern Art, 1949.) Az R. L. Maddox angol orvos által 1871-ben kidolgozott, úgynevezett *száraz eljárás* felváltotta a bonyolultabb, kényelmetlenebb nedves eljárást. Maddox száraz lemeze azonban nem volt eléggé fényérzékeny, így nem vált általánosan elfogadottá. (Pollack, P.: *The Picture History of Photography*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1958.) Ezzel lényegében a mai modern technikai műveletre egyszerűsödött a fényképezés. Lehetővé vált a fényérzékeny lemezek laboratóriumi, később gyári előállítás. (*Fotólexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.) 1873-ban Hermann Wilhelm Vogel elfogadta a kék és a zöld fényre érzékeny *ortokromatikus száraz lemezeket*, mellyel az égen lefényképezett felhők elválnak a háttértől. (Whiting, J. R.: *Photography is a Language*, Ziff-Davis Pub. Co., Chicago–New York, 1946.) 1878-ban az angol Charles Bennet felfedezi a lassabban száradó szárazlemez eljárást, mellyel a lemezeket fényre még érzékenyebbé teheték. Ezáltal a pillanatfelvételek készítése elől elhárultak az akadályok. (Newhall, B.: i. m.)
- 81 Az eljárást 1879-ben K. Klic horvát származású, akkor Bécsben (*Fotólexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963), Mich, D. D. szerint Németországban élő festőművész találta fel. (Mich, D. D.: *The Rise of Photojournalism in the US*, *Journalism Quarterly*, 24/1947.) Az ún. *nemes eljárások* közé tartozó pozitív másolási, sokszorosítási mód hasonló a rézkarchoz. Rézlemezbe maratott fotográfia sokszorosítása nyomtatással. Tónusgazdagság és határtalan tartósság jellemzik. (*Fotólexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963.)
- 82 Walters, B. L.: *Pictures vs. Type Display in Reporting the News*, *Journalism Quarterly*, 24/1947.
- 83 Schuneman, R. S.: i. m.
- 84 Gernsheim, H.: *The History of Photography*, Oxford University Press, London, 1955.
- 85 T. D.: *Az angol sajtó átalakulása*, *A Sajtó*, 2/1928/5., Budapest.
- 86 Beszéltünk már a reprodukciós technika, a nyomdai sokszorosító eljárások, a fotótechnika és a kémia eredményeiről, melynek eredményeképpen a lapokban egyre nagyobb számban jelenhettek meg a fotók. Keveset tudunk arról, kik voltak az új szakma, a fotóriporteri munka első munkavállalói, honnan rekrutálódtak, milyen képzettséggel rendelkeztek, hogyan befolyásolták – és vajon befolyásolták-e – kollégáik tudatát. Könnyebb választ adni arra, mivel készítették felvételeiket. A XX. század első évtizedében a fotóriporterek még nagyméretű kamerákat használtak. Kedvelt munkaeszköz volt az 1902-ben, két méretben kibocsátott *Graflex* gép. Az egyik típus egy 4x5 inch-es negatív volt, a másik egy 5x7-es negatívot adott.

- 1907–1923 között a legelterjedtebb típus a *Press Graflex*, 5x7-es képmérettel. Mind az üveglemezre, mind az 1915-ben bevezetett celluloid lemezre (*sikfilmre*) lehetett dolgozni vele. A húszas évek elején új, kisebb méretű, könnyebben kezelhető 35 mm-es gép jelent meg a piacon, mely nagy hatást gyakorolt a sajtófotográfia fejlődésére. Lencséinek nagy fényereje, kis mérete egy csapásra közkedvelté tette. Az 1929-ben felfedezett *vaku-égő* forradalmasító hatása abban nyilvánult meg, hogy lehetővé vált kedvezőtlen megvilágítási feltételek közepette is tökéletes képet készíteni. 1937-ben az amerikai H. E. Edgerton elkészítette a vaku-égő árammal működtethető változatát is. (Rhode, R. B.-Mc Call, F. H.: *Press Photography, Reporting with a Camera*, New York, The MacMillan Company, 1961.)
- 87 Pesti Hírlap (1878–1944), Budapesti Hírlap (1881–1939), Kis Újság (1887–1922, 1926–1952), Esti Kurír (1850–1939), Népszava (1880–1944), Az Újság (1903–1925), Újság (1925–1944), Friss Újság (1896–1919, 1922–1944, 1947–1951).
- 88 Boorstin, D. J.: *The Image or what Happened to the American Dream*, Penguin Books, London, 1963.
- 89 Girvin, R. E.: *Photography as a Social Documentation, Journalism Quarterly*, 24/1947.
- 90 Képtudósítások távirati úton való közvetítésével, illetőleg vételével már a XX. század elején foglalkoztak a nagyobb európai lapok. Az első ilyen irányú kísérlet 1907-ben történt: a „l'Illustration” francia képes hetilap és a „Daily Mirror” angol napilap Párizs és London között képtávíró szolgálatot rendszeresített. Csakhamar élénk távirati képcsere indult a „l'Illustration” és a berlini „Lokalanzeiger” és a koppenhágai „Politiken”, valamint a stockholmi „Dagens Nyheter” között. Az élénk forgalomnak kísérleti jellege volt, az átvétel nem mindig sikerült tökéletesen. Az átvételi eljárások csak az első világháború utáni esztendőkből tökéletesedtek. (Ernyei, F.: *A képtávíratkozás és a sajtó, A Sajtó*, 5/1931/5., Budapest.) Az első *telefotó* 1935. január 1-jén jelent meg. (Walters, B. L.: i. m.)
- 91 Boorstin, D. J.: i. m.
92. A színes fotó reprodukálási lehetőségét, nyomdatechnikai úton történő sokszorosítását még 1900 előtt kezdték kutatni. Mégis, csak 1926 februárjában sikerült a *Saturday Evening Post*-nak először színes címlappal utcára kerülni. A negyvenes években a kutatás új lendületet kap a filmiparban. 1950-ben megjelenik a *színes televízió*. A fekete-fehér transzmisszió uralma véget ért a tökéletes színeket ígérő, új korszak kezdetével. (Rhode, R. B.-Mc Call, F. H.: i. m.)
- 93 A kép a holland főváros egyik utcájában történt robbanást ábrázolta (Logié, M.: *Photo-journalism, Gazette*, 3/1957/109–128, Leiden, Hollandia).
- 94 Abraham Werhoben Antwerpenben megjelenő „Gazette”-je 1619 óta közzölt illusztrációként metszeteket az eseményekről. (Whiting, J. R.: *Photography is a Language*. Ziff-Davis Publ. Comp. New York, 1946.)
- 95 A fényképezőgép lencséje már jelen volt az eseményeknél, mielőtt a fénykép sokszorosított reprodukálását sikerült volna technikailag megoldani. Az 1842-es hamburgi tüzet Herman Biow 46 klisén rögzítette, sokszorosított reprodukálásukat azonban csak a képek után készült illusztrációkkal tudták megoldani. (Whiting, J. R.: i. m.)

- 96 Morrison, St.: *Picture-Printing and Word-Printing*. *Gazette*, 3/1957/101–107, Leiden, Hollandia.
- 97 A gondolatok kifejezésének sohasem látott, tág lehetősége nyílt meg az írás alkalmazásával. A fonetikus ábrázolás (a szó szoros értelemben vett írásbeliség) szinte teljesen kiszorította a képit. A régebbi forma mint reakció azonban megőrizte és kifejezte mindazt, ami a gondolkodásból a szigorú fogalmi rendszert tükröző fonetikus ábrázolással nem volt rögzíthető, amit a nyelv linearizálódásakor fogalmakban még nem tudtak kifejezni. Az ábrázolás két eltérő (fonetikus és képi) módjának viszonya módosult, jelentékeny mértékben megváltozott az ábécékre (a fonetikus írásra) történő áttérését követően. (Leroi- Gourhan, A.: *Le geste et la parole. Technique et langage*. I–II. Editions Albin Mitchel, Paris, 1964.)
- 98 Baker, St.: *Visual Persuasion*. Mac Grow Hill Book Company, Inc. New York, 1961.
- 99 Woodburn, B. W.: *Reader interest in Newspaper Pictures*. *Journalism Quarterly*, 24/1947/197–201. Emory University, Georgia, USA.
- 100 V. ö. : Dr. Varga Alajosné: *Periodikák kiadása és terjesztése az elmúlt 10 évben*. *Statistikai Szemle*, 51/1973/3/248–260.
- 101 *A sajtóhirdetés hatása az olvasókra*. *Inform*, 1/1972/4/8–9, Interpress Kiadó, Budapest.
- 102 Schramm, W.: *The Nature of News*. *Journalism Quarterly*, 26/1949/259–269.
- 103 Swanson, Ch. E.: *What They Read in 130 Daily Newspapers?* *Journalism Quarterly*, 32/1955/411–421.
- 104 A képregények előkelő helye, népszerűsége az amerikai kultúra egyik sajátosságát képezi. Ezért előkelő helyét körültekintéssel kell értékelni, nem lehet általánosítani.
- 105 Merril a legjelentősebb világlapokat felsoroló-elemző könyvében közli a (korabeli) szocialista, kapitalista és fejlődő országok vezető lapjainak fakszimiléjét. Ezekből a fakszimilékből félreérthetetlenül kiderül, hogy a 40. vezető világlapnak tekintett napilap közül mindössze a francia *Le Monde*, a nyugatnémet *Frankfurter Zeitung* és a spanyol *ABC* nem közöl fényképeket. (Merril, J. C.: *The Elit Press: Great Newspapers of the World*. Pitman Publ. Corp. New York, 1968.)
- 106 V. ö.: Dr. Varga Alajosné: *Periodikák kiadása és terjesztése az elmúlt 10 évben*. *Statistikai Szemle*, 51/1973/248–260.
- 107 Swanson nem tesz említést arról, hogy a vizsgált lapok hány oldalasak.
- 108 Murfy, A. R. jr.: *Is a Picture Worth 1000 Words?* *Journalism Quarterly*, 44/1967/325.
- 109 *Survey shows ose of 9 million local pits a year in country'a 9000 hometown newspapers*. *Publisher's Auxiliary*, 97/1963/31.
- 110 Horrel, C. W.: *The Status of Education for Photojournalism*. *Journalism Quarterly*, 38/1958/213–217.
- 111 Baker, St.: i. m.
- 112 A leghatásosabb, információközvetítő funkcióját betöltő fénykép az, amelyik a legrövidebb időn belül felfogható, értelmezhető (dekódolható). Az Egyesült Államokban sok szerkesztőség követi azt a gyakorlatot, melyet egy New York-i ügynökség alakított ki. A publikálásra szánt felvételeket levetítik néhány olvasónak. Mindössze 3 másodperc áll rendelkezésre egy-

- egy kép megértéséhez. Azt a képet, amelyiket nem sikerült megértenie, megfejtenie az olvasónak, nem használják fel. (Baker St.: i. m.)
- 113 Mehling, R.: *Attitude Changing Effect of News and Photo Combinations*. *Journalism Quarterly*, 34/1954/189–198.
- 114 Plécy, A.: *Grammaire élémentaire de l'image*. Editions Estienne, Paris, 1968.
- 115 „Az újságoldal jelentős változást jelzett, mely a kultúrában bekövetkezett. A hagyományos, mondhatni klasszikus kultúrára a könyv volt a jellemző transzmissziós forma, mely az újságoldal festői perspektívájával ellentétben lineáris perspektívát mutatott. A sajtó szétzúzta ezt a lineáris ábrázolást azáltal, hogy több oldalt egymás mellé helyezett. A táviró feltalálása az újságoldal hírekből álló békés tájába a pillanatnyiság mozzanatát vitte bele és alakította át az addig távirati hírekből álló oldalt egyetlen fényképpé. A fénykép megjelenése ismét átformálta ezt a szavak alkotta tájat (melyben az egymástól eltérő időmozzanatok és helységek egységet alkotnak) festői tájjá.” (Mac Luhan, M.: *Counterblast*. Harcourt Brace and World Inc., New York, 1969.)
- 116 Általában „rossz oldalnak” tekintik a páros oldalakat, az utolsó kivételével. (Kayser, J.: *L'étude du contenu d'un journal. Analyse et mise en valeur*. *Etudes de Presse*, 11/1959/8, Paris, Institut de Presse.)
- 117 Az új tördelési koncepciót leginkább az első oldalon megkezdett cikkek második oldalra történő átfuttatása jelentette, mely a XX. század elején nagy fontosságú, alapvető reformnak számított. (Manévy, R.: *L'évolution des formules de présentation de la presse quotidienne*. Editions Estienne, Paris, 1956.)
- 118 Letouzey, W.: *La typographie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1970. „Az oldalak tördelésének koncepciója szüntelen átalakulásban van, ami természetes. A tördelésnek viszont vannak bizonyos szabályi, követelményei, állandó szempontjai, melyeket nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ezek a tényezők, melyek döntően befolyásolják a tördelést, a következők: a szöveges-illusztrált részek és az üresen hagyott felületek viszonya; az anyag vízszintes és függőleges tagolása; a címzés.” (Hutt, A.: *Newspaper Design*, London, Oxford University Press, 1960.)
- 119 Knapper, Ch.–Warr, P. B.: *The Effect of Position and Layout on the Readership of News Items*. *Gazette*, 11/1965/323–328.
- 120 A közlés az észlelésben együtt megjelenő elemek csoportja, melyet az elemek (jelek) sokaságából, előre meghatározott szabályok alapján csoportosítottak és bocsátottak ki abból a célból, hogy ismereteket közöljenek, továbbítsanak.
- 121 Christian Metz sok esetben utal rá anélkül, hogy elemzésükkel foglalkozott volna, hogy léteznek olyan kódok, melyek viszonylag „egyszerűbbek”, és bonyolultabb kódok, melyek a képek kombinálásának módját irányítják. (Metz, Ch.: *Essais de signification au cinéma*. Ed. Klincksieck, Paris, 1969.)
- 122 Másfelől Fosdick és Tannenbaum kísérleteket folytattak, hogy feltárják, mely statikai elemeket változtathat a fotográfus, mikor jelentéssel akarja felruházni képeit, és közülük melyik eredményez jelentésváltozást a fényképen. Megállapították, hogy egyik, a fénykép jelentésváltozását döntően befolyásoló tényező (konnotációs eljárás) a fény irányának, erősségének változta-

- tása. (Fosdick, J. A.–Tannenbaum, P. H.: *The Encoder's Intent and Use of Stylistic Elements in Photographs. Journalism Quarterly*, 41/1964/175–182.)
- 123 Albert Plécy a *Le Parisien Libéré* című, nagy példányszámú párizsi napilap főszerkesztője, Arthur Rothstein pedig a lap megszűnéséig az amerikai *Look* egyik irányítója volt.
- 124 Morris meghatározása szerint a szintakszis az egyszerű jelek bonyolultabb jelekké történő összevonását jelenti, elvonatkoztat a jelek jelentésétől, alkalmazásától és hatásától (Morris, Ch.: 1955 in Nauta, D. jr.: *The Meaning of Information*. Mouton, Paris, 1972.)
- 125 A Plécy-féle rács 1 cm x 2 cm-es alapegységekből áll. Az alapegységek a *fovea* látómezejének megfelelő nagyságúak. Az alapegységek egymásra épülése követi a használatos fényképméreteket (6x6, 9x12, 13x18, 18x24). Teljes nagysága a 18x24-es képméretnek felel meg. (Plécy, A.: *Grammaire élémentaire de l'image*. Editions Estienne, Paris, 1968.)
- 126 A fotóriporter szerepe kétségtől mentes a sajtóban képek útján tájékoztatás folyamatában, de a képek végső jelentésének meghatározása, alakítása és elhelyezése, ha nem is ellenére, de sokszor nélküle történik.
- 127 A lap társadalmi helyzetének megfelelően alakul ki és alakítják maguk a szerkesztőségi munkatársak is egy-egy tevékenység szabályrendszerét. (Bush, G. S.: *Technique vs. Meaning in Photojournalism. Journalism Quarterly*, 37/1960/97–101.)
- 128 *Who's editing the Pictures?* Editor and Publisher, 94:28:15.
- 129 MacLean M. S jr.–Li An Kao, A.: *Picture Selection: An Editorial Game. Journalism Quarterly*, 40/1963/230–232.
- 130 Stephenson, W.: *Principles of Selection of News Pictures. Journalism Quarterly*, 37/1960/61–68.
- 131 Spaulding, Sándor: *Research on Pictorial Illustration. Audio-Visual Communication Review*, 3/1955/35–45.
- 132 Olyan kérdések foglalkoztatták a kutatókat, melyek választ ígértek arra: 1. mi a kép legfőbb vonzereje, jellegzetessége; 2. egy adott téma esetében mely kompozíciós elemek révén éri el hatását a fénykép; 3. miként lehet megkülönböztetni, adott képtípusokat vizsgálva, az érdeklődő (a képre érzékeny) olvasót az érdektelen (a képre érzéketlen) olvasótól?
- 133 Hazard, W. R.: *Responses to News Pictures: A Study in Perceptual Unity. Journalism Quarterly*, 37/1960/515–524.
- 134 Miután e téren összefüggő elmélettel nem találkozunk, töredékes ismeretiségünk megfelelően tükrözi a valóságos helyzetet e területen.
- 135 Kayser, J.: i. m.
- 136 Herbert Mages, a *McCall's* amerikai magazin főszerkesztője, csak ritkán mutatott hajlandóságot tartalmi kérdésekben újításokra, de minden lapszámnál felhívta a képszerkesztő figyelmét, hogy az anyagokat, cikkeket illusztráló képeket maximális méretben hozzák. (Baker, St.: i. m.)
- 137 *The Continuing Study of Newspaper Reading: 100 Study Summary*. (Advertising Research Foundation, New York, 1946.)
- 138 Hazard, W. R.: i. m.
- 139 Ugyanez a kísérlet sorozat bizonyította, hogy a kompozíciós tényezők – a kép tartalmának változása esetén – az érdeklődés felkeltésében viszonylagos jelentőséggel bírnak. (Hazard, W. R.: i. m.)

- 140 A 7x9 inch-es méret megfelel a 18x24-es, a 6,5x8 inch-es méret pedig a 16x20 cm-es méretnek. (1 inch = 2,54 cm.)
- 141 A 11x14 és a 8x10 inch az Egyesült Államokban a másolópapírok gyári szabványmérete.
- 142 Minél jobban redukálnak egy képet, annál kevesebb információt hordoz, továbbít, jelentése annál egyértelműbbé tehető. Nem egy lap szerkesztési koncepciója a végsőkéig menő redukálás.
- 143 Woodburn, B. W.: i. m.
- 144 Hutt, A.: i. m.
- 145 Woodburn, B. W.: i. m.

- Metafora/metonímia (Christian Metz) 2
- A múlt öröksége (Gian Piero Brunetta) 43
- A vizuális nyelv kifejlődése a némafilmben (Jan-Christopher Horak) 60
- Kinegrafikus nyelvtan (Robert Bataille) 70
- A sajátosság természetrajza ... 82
- Magyar film hangot keres (Kólfáti Zsolt) 104
- A film lélektana (Balogh Béla) 135
- elemi KÉPTAN elemei (Szilágyi Gábor) 150

