

HA OSZK
4.810
1997/2



HA 4810

Barthes
(Eizenstein Fotogram)

*Filmológia és összehasonlító
esztétika, 1952*

*Filmgyártás és -kölcsonzés
Magyarországon
1896–1919 között*



FILMSPIRÁL

III. évfolyam (1997.) 2. 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: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

A harmadik értelem*

Kutatási jegyzetek Eisenstein néhány fotogramjáról

Íme egy kép a *Rettegelt Ivánból*¹: két udvaronc, két szolgál, két mellékszereplő (az most nem fontos, hogy jól emlékszem-e a történetnek erre a részletére) aranyesőt hullat az ifjú cár fejére. Három értelmi szintet tudok megkülönböztetni ebben a jelenetben:

1. *Az informatív szintet*, amelyben mindaz az ismeret együtt van, amit a díszlet, a kosztümök, a szereplők (viszonyuk és beilleszkedésük a történetbe) közvetítenek. Ez a szint a *kommunikáció szintje*. Ha elemeznem kellene, a korai szemiotika (az „üzenet” szemiotikája) felé fordulnék, de ezzel a szinttel és ezzel a szemiotikával nem foglalkozunk a továbbiakban.

2. *A szimbolikus szintet*: az aranyesőt. Ez a szint önmagában is rétegződik. Van egyrészt a *referenciális szimbolizmus*: az arannyal keresztkelődés uralkodói rituáléja. Aztán van a *diegetikus szimbolizmus*: az arany, a gazdagság témájának a *Rettegelt Ivánban* (feltéve, hogy megvan benne) jelentős előfordulása ez. Aztán van az *eisensteini szimbolizmus* – ha a kritikus fontosnak találná kimutatni azt, hogy az aranynak, vagy az esőnek, vagy a függönynek, vagy az eltorzulásnak helye van a sajátosan eisensteini *áthelyezés- és helyettesítés-hálózatban*.** Végül van *történelmi szimbolizmus*, ha még az előzőeknél is szélesebb értelemben ki lehet mutatni, hogy az arany a (színházi) játék bevezetője, a kicserélődésen alapuló scenográfia bevezetője, amelyet mind pszichoanalitikus, mind ökonómiai, vagyis szemiotológiai szempontból megragadhatunk. Ez a második szint egészében a *jelentés szintje*. Elemzési módja az elsőnél kidolgozottabb szemiotika lenne, újabb

* *Le troisième sens*. CdC, 222 (1970): 12–19.

** Lásd erről kimerítően: Metz, Christian: *Metafora/metonímia ... c. írását (Filmspirál, 4., 5., 6. szám). (A szerkesztő megjegyzése.)*

vagy *neo-szemiotika*, amely már nem az üzenet, hanem a *szimbólum tudománya felé tekint* (pszichoanalízis, ökonómia, dramaturgia).

3. Ez minden? Nem, mert még nem tudok elszakadni a képtől. Ki-olvasok, befogadok még (sőt, valószínűleg mindenekelőtt) egy harmadik, nyilvánvaló, különös, makacs értelmet is². Nem tudom, mi a jelentettje, legalábbis nem sikerül megneveznem, de jól látom azokat a jegyeket, azokat a jelentő véletlenszerűségeket, amelyekből ez a – tökéletlen – jel felépül: egyikük „hülye” orrát, a másik szemöldökének finom vonalát, semmitmondó szőkeségét, kopottas-fehér színét, ügyetlenül lenyalt haját, a szürke háttér és a rizporos haj összekapcsolódását. Nem tudom, megalapozott-e a harmadik értelem kiolvassása – hogy lehet-e általánosítani –, de most már látom, a jelentője (azok a jegyek, amelyeket megpróbáltam elmondani, ha nem is leírni) elméleti egyéniséggel rendelkezik; hiszen egyrészt nem keverhető össze a jelenet egyszerű *ottlétével*, túlmegy a referenciális motívum másolatán, kérdező olvasásra késztet (a kérdés éppen a jelentőre vonatkozik, nem pedig a jelentettre, az olvasásra, nem a megértésre: ez egyfajta „poétikus” megragadás); és másrészt, mert nem keveredhet össze az epizód drámai értelmével sem. Ha azt mondom, hogy ezek a vonások jellemzőek az udvaroncok „kinézetére”, hogy az egyik szó-rakozott, unatkozó vagy szorgalmas („Csak a dolgukat teszik, amit az udvaroncoknak kell”), az nem elég számomra: van valami ebben a két archan, ami túlmegy a pszichológián, az anekdotán, a funkción, sőt akár az értelmén, de mégsem korlátozódik arra, amit bármilyen emberi test képvisel azzal, hogy jelen van. A két szinttel, a kommunikáció és a jelentés szintjével szemben ez a harmadik szint – ha kiolvassása egyelőre merésznek tűnik is – a *jelentőség** szintje; ennek a szó-nak megvan az az előnye, hogy a jelentőre, nem pedig a jelentésre utal, és hogy a Julia Kristeva által megnyitott úton – aki a kifejezést javasolta – a szöveg szemiotikájához csatlakozik.

Itt csak a jelentés és a jelentőség foglalkoztat majd, a kommunikáció nem. Meg kell tehát neveznem a második és a harmadik értel-

* Franciául: *signifiante*. (A szerk. megjegyzése.)

met, olyan ökonomikusan, ahogy csak lehet. A szimbolikus értelem fellépését (az ömlő arany, a hatalom, a gazdagság, az uralkodói rítus) két tényező determinálja: intencionális (ezt akarta mondani a szerző), és egy általános, közös szimbólumlexikon-féléből van merítve; olyan értelem ez, amely megkeres engem, az üzenet címzettjét, az olvasó alanyt. Olyan értelem, amely Eizensteintől indul el, és *elém jön*: persze nyilvánvaló (a másik is az), de nyilvánvalósága *zárt*, teljes rendszerben van értelmezve. Ezt a teljes jelet *éles értelemnek* javaslom hívni (*sens obive*). *Obvius* azt jelenti: *ami elöl jön*, és éppen ez a helyzet ennek az értelemnek az esetében, hiszen ez is eljön hozzám; a teológiában az éles értelem az, „amely teljesen természetesen mutatkozik meg a szellemnek”, és itt is erről van szó: az aranyeső szimbolikája számomra mindig is természetes tisztasággal rendelkezett. Ami a harmadik értelmet illeti, az „ráadásként” érkezik, kiegészítésképpen. Ezt a makacs és elillanó, síkos és szabadon mozgó értelmet, amelyet értelmeknek nem sikerül jól feldolgoznia, *tompa értelemnek* fogom nevezni (*sens obtus*). Ez a szó jutott éppen az eszembe, és csodák csodája, ha kibontjuk a szó történetét, az feltárja a kiegészítő értelem elméletét. *Obtusus* azt jelenti, hogy *letompított, kerekded*, s azok a jegyek, amelyeket felsoroltam (smink, fehérség, frizura stb.), azok nem olyanok-e, mint valami nagyon világos, nagyon erőteljes értelem letompítása? Nem ruházzák-e fel az éles jelentőt valami nehezen megragadható kerekdedséggel, nem térítik-e el a megértésemet? A tompa szög nagyobb, mint a derékszög: „100 fokos tompaszög” – mondja a szótár; a harmadik értelem is *nagyobbnak* látszik, mint az elbeszélés egyszerű, tiszta, derékszögű, hivatalos, elvágólagos értelme: úgy látom, teljesen, vagyis végtelenül megnyitja az értelem mezejét; még azt is elfogadom, hogy a tompa értelemhez pejoratív konnotáció tapadjon: a tompa értelem mintha túl lenne a kultúrán, a tudáson, az információon; analitikus szempontból van benne valami nevetséges; mert a nyelv végtelen tartománya felé nyílik ki, korlátoltnak tűnhet az analitikus értelem számára. A szójátékok, a vaskos trófeák, a haszontalan léhaságok családjából való; közönyös a morális és esztétikai kategóriákkal szemben (triviális,

illanékony, ügyetlen és innen-onnan van összeszedve); olyan karnevál-féle. Vagyis a *tompa* jó szó rá.

Az éles értelem

Néhány szót az éles értelemről is, bár nem tartozik a jelen vizsgálat témájához. Íme két kép, amely tiszta formájában mutatja. Az egyik kép négy alakja három életkort és a gyász egyöntetűségét „szimbolizálja” (Vakulincuk temetése). A másik képen látható, öklöbe szorított kéz a felháborodást, a józan, irányított dühöt, a harcra való eltökéltséget jelenti; *metonimikusan* az egész Patyomkin-történettel egyesülve „szimbolizálja” a munkásosztályt, hatalmát és eltökéltségét; hiszen – a szemantikai megértés csodája – ezt a *hátról mutatott* öklöt, amelyet tulajdonosa mintha búvóhelyen tartana (a kéz *először* természetesen csügg a nadrág mentén, *aztán* záródik be és szorul össze, egyszerre *gondol* az lejövendő harcra, a türelemre és az óvatosságra), nem lehet suhanc, sőt, azt mondanám, fasiszta öklének nézni: *közvetlenül* proletáröklöt látunk. Amiből kitűnik, hogy Eisenstein „művészete” nem poliszémikus (többjelentésű): megválasztja az értelmet, ránk kényszeríti, sulykolja (mert attól, hogy a tompa értelem túlcsoordul a jelentésen, attól még nem tagadja vagy zavarja össze); az eizensteini értelem irtja a kétértelműséget.

Hogyan? Az esztétikai érték, az *emfázis* hozzáadásával. Eisenstein „dekorativizmusának” ökonómiai funkciója van: az igazságot közvetíti. Nézzük a harmadik képet: a fájdalom nagyon klasszikus módon a lehajtott fejből, a szenvedő arcokból, a szájra tapasztott, zokogást elfojtó kézből árad; de miután mindezt bőszégesen elmondta, a dekoratív jegy még egyszer tudunkra adja: az egymáson nyugvó, esztétikusan elhelyezett két kéz finoman, anyaián, virágszerűen nyúlik fel a lehajló arc felé; a két asszony közeli képén ez a részlet külön mélységet jelent, mivel – az ikonok és a piéta gesztusait idézve – festészeti elemet képvisel, nem eltereli az értelmet, hanem hangsúlyozza; e hangsúlyozás, minden realista műalkotás sajátossága itt valahogy az „igazsághoz” kapcsolódik: a Patyomkin igazságához.

Baudelaire szavaival: „a gesztus emfatikus igazság az élet nagy pillanataiban”; itt „a proletariátus nagy pillanata” követeli meg az emfázist. Az eizensteini esztétika nem képvisel független szintet: részét képezi az éles értelemnek, ami Eizensteinnél mindig a forradalom.

A tompa értelem

A tompa értelem létezéséről először az ötödik kép szemlélésekor győződtem meg. Felvetődött bennem: miért kérdéses a számomra ennél a síró öregasszonynál a jelölő? Azonnal rádöbbsentem, hogy – bármilyen tökéletesek is – nem az arc és a fájdalom gesztusai (a lezárt szem, a legörbülő száj, a mellre tett ököl) okoznak gondot: ezek a kép teljes jelentéséhez, éles értelméhez tartoznak, az eizensteini realizmushoz és dekorativizmushoz. Éreztem, hogy az az átható, nyugtalanító vonás, amely olyan, mint a vendég, aki egy szót se szólva megmakacsolja magát, és marad, pedig semmi szükség rá, valahol a homlok környékén van: a fejfedőnek, a kendőnek valami köze van a dologhoz. A hatodik képen viszont megszűnik a tompa értelem, és marad a fájdalom üzenete. Ekkor megértettem, hogy az a fenyegető, eltévelyítő többlet, amely a fájdalomnak erre a klasszikus ábrázolására rátevéődik, nagyon pontos, feszült viszonyból ered: a homlokra húzott kendő, a lezárt szemek és a görbe száj viszonyából; vagy inkább – hogy azzal a megkülönböztetéssel éljünk, amelyet maga Eizenstein tett „a székesegyház sötétje” és „a sötét székesegyház” között – abból a viszonyból, amely a kendő-vonal „alacsonyága” között (alig valamivel a szemöldök fölött van a kendő, ami rendelkezés, olyan, mint azok a maszkok, amelyek közönségessé és alantassá teszik az arcot), a kikopott, megfakult, öreg, háztetőszerűen felhúzott szemöldök között, a szemhéjak túlzott görbesége között (le vannak húnyva, de olyan közel vannak egymáshoz, hogy bandzsításra emlékeztetnek) és az alig nyitott száj vonala között, amely a kendő és a szemöldök vonalának felel meg. „a partra vetett hal”-metafora stílusában. Mindezek a vonások (a közönséges, harsány fejfedő, az öregasszony, a kancsal szemhéjak, a hal) homályosan kissé közönsé-

ges nyelvre utalnak, a szánalmas álöltözet nyelvére; az éles értelem nemes fájdalomával ez olyan feszes ellentétben van, hogy intencionalitásáról nem kezeskedhetünk. Ennek a harmadik értelemnek a sajátossága – legalábbis Eizensteinnél – az, hogy elmossa azt a háttárt, amely mögött az álruhába öltözés kifejezése meghúzódik, és az is, hogy tömören sikerül létrehoznia ezt a oszcillációt: *elliptikus emfázis* ez, mondhatnánk: összetett és nagyon csavaros elrendezés (mert a jelentés időbeliségét implikálja). Maga Eizenstein tökéletesen írja ezt le, amikor az idős K. S. Gillette arany szabályát üdvözlö: „A penge teljes beszorítása után épp egy kicsit vissza kell fordítani a csavart.”

A tompa értelemnek tehát van valami köze a álruhához. Íme Iván kecskeszakála, amely véleményem szerint a tompa értelem szintjére emelkedik a hetedik képen: műnek látszik, de ettől még nem mond ellent a *referens* (a cár történelmi alakja) „megbízhatóságának”: a szereplő kétszeresen is maszkírozva van (egyszer mint a történet szereplője, egyszer mint a dramaturgia szereplője), de a két maszk nem rontja el egymást; a jelentés legfelső rétege nem szünteti meg az alatta levő réteg létezését, akárcsak a geológiai szerkezetekben; az ellenkezőjét mondja valaminek, anélkül, hogy tagadná azt – Brechtnek tetszett volna ez a (kétpólusú) dialektika. Ami Eizensteinnél művi, az egyrészt önmagában művi, vagyis valaminek az utánzata, másrészt nevetségessé tett *fétis*, mert láthatóvá válnak vágatai és varratai: a hetedik képen azt látjuk, hogy a kecskeszakáll merőlegesen illeszkedik az állra, tehát hogy előtte szükségképpen nem volt ott. Egy fejtető (az ember „legtompább” része), egyetlen konty (a nyolcadik képen) a fájdalom *kifejezése* lehet – ez már nevetséges, nem a fájdalomra, a *kifejezésre* nézve. Szó sincs tehát paródiáról, nyoma sincs a burleszknek: nincs kifigurázva a fájdalom (az éles értelemnek forradalminak kell maradnia, az általános gyásznak, amely Vakulincuk halálát követi, történelmi értelme van), és mégis, azzal, hogy ez a konty „testesíti meg”, elszakadás van benne, a megfertőződés elutasítása; a gyapjúkendő népiessége (éles értelem) a kontynál *megáll*: itt kezdődik a fétis, a haj mint a kifejezés *nem tagadó nevetségessé válása*. Az egész tompa értelem (zavaró ereje) a haj túlzott

mennyiségének köszönhető; íme a másik konty (kilencedik kép): ellentmond a felemelt kis ökölnök, csökevényessé teszi, anélkül, hogy ennek a legkevésbé szimbolikus (intellektuális) értéke lenne; göndör tincsekben végződik, birkaszerű modellekhez közelíti az arcot, és ezzel valami *megrendítő* vonást kölcsönöz az asszonyoknak (amilyen a nagyvonalú közönségesség is lehet), sőt, *érzékenységet*; mindazonáltal el kell vállalnunk ezeket a divatjamúlt, kevésbé politikussá, kevésbé forradalmi, akár misztifikált szavakat; azt hiszem, a tompa értelem valamiféle *érzelmet* hordoz; és mivel ez az érzélem az álruhában gyökerezik, sohasem ragadós; olyan érzélem ez, amely egyszerűen *megjelöli* azt, amit szeretünk, amit meg akarunk óvni: érzélem-érték, értékelés. Azt hiszem, mindannyian egyetértünk abban, hogy Eizenstein proletár-etnográfijában, amely Vakulinczuk temetésén végigvonul, van valami szerelmes (a szót most kor- és nem-megjelölés nélkül értjük): anyai, szívélyes és férfias; sztereotípiák alkalmazása nélkül „szimpatikus” az eizensteini nép, alapvetően *szeretlemtelenség*: ízelgetjük, szeretjük a tizedik kép két sapkájának kerekességét, megértjük őket, cinkosai leszünk. A szépség bizonyára játszhatja a tompa értelem szerepét: így történik a tizenegyedik képnél, ahol a nagyon tömör éles értelmet (Iván mimikája, az ifjú Vladimir nem szűnő tudatlansága) Basmanov szépsége megbéklyózza és/vagy eltéríti; de az az erotizmus, amely ebben a tompa értelem foglaltatik (vagy inkább: amelyre ez az értelem támaszkodik) nem értelmezhető esztétikailag: Eufrosinia csúnya, „tompá” (tizenkettedik és tizenharmadik kép), mint a tizenegyedik kép szerzetese is, de ez a tompaság túlmegy a történeten, az értelem elhomályosodásává, eltévelyedésévé válik: a tompa értelem olyan erotizmus van, amely a szép ellentétét is magában foglalja, sőt, azt is, ami az ellentétén kívül van, vagyis a végletet, az *inverziót*, a rossz érzést és talán a szadizmust is: láthatjuk a gyerekek lágy ártatlanságát (tizenötödik kép, *Gyerekek a kemencében*), nevetségesen iskolás sáljukat, amely állukig fel van húzva, aludtjej-bőrüket (és benne szemüket és szájukat), mint ha ezt ismételné Fellini a *Satyricon* hermafroditájában: ugyanerről beszélhetett George Bataille a *Documents*-nak abban a részében, amely

számomra a tompa értelem egyik lehetséges régiójáról szól: *A királynő nagylábujja* (a pontos címre nem emlékszem).

Remélem, ezek a példák elégséges bevezetői voltak néhány újabb, elméleti megjegyzésnek. A tompa értelem nem a nyelvben van (a szimbólumokéban sem). Ha megszüntetem, a kommunikáció és a jelentés megmarad, áramlik, átmegy; nélküle is tudok beszélni, olvasni; de nem is a beszédben van; lehet, hogy az eizensteini tompa értelemnek van állandója, de akkor ez már tematikus beszéd, idiolektus, és ez az *idiolektus* csak alkalmi (amelyet a kritikus ragad meg, amikor Eizensteinről ír könyvet); mert tompa értelem nem mindenütt van (a jelentő ritka dolog, jövőbeli alak), hanem *valahol*: talán más *szerezőknél* is, abban, ahogy az „életet”, tehát magát a „váltót” értelmezik (e szót itt a szándékosan fiktív ellentétéként használjuk): a tizenhatodik számú dokumentumképről (*Hétköznapi fasizmus*) könnyen le tudom olvasni az éles értelmet, a fasizmusét (az erő, a teátrális vadászat esztétikáját és szimbolikáját), de kiolvasok belőle tompa többletet is: a nyílvevőket tartó fiú (most még) álcázott szöke naivitása, kezének és szájának légysága (nem írom le, mert nem vagyok rá képes, csak megjelölöm a helyét), Göring hosszú körmei, bazári gyűrűje (ez már az éles értelem határán van, mint a háttérben álló szemüveges férfi – láthatóan „talpnyaló” – hülye mosolyának lapos mézesmázossága). Vagyis a tompa értelemnek nincs szerkezeti helye, a nyelvész nem ismerné el objektív létezését (de van-e vajon objektív befogadás?), és bár az én számomra nyilvánvaló, ennek talán *még* (pillanatnyilag) ugyanaz az „aberráció” az oka, amely az egyetlen, szerencsétlen Saussure-t arra *kényszerítette*, hogy megszállottan hallja az *anagramma* rejtélyes, eredet nélküli hangját az archaikus versben. Ugyanílyen bizonytalan vagyok, amikor *leírni* kell a tompa értelmet (amikor el kell valahogy magyarázni, mi az értelem, honnan hova tart); a tompa értelem jelentett nélküli jelölő, innen megnevezésének nehézsége; megértésem megáll a kép és a leírás között, a meghatározás és a megközelítés között. A tompa értelmet azért nem lehet leírni, mert az éles értelemmel szemben nem másol semmit sem: hogy írhatnánk le azt, ami semmit sem áb-

rázol? A szavak képi „visszaadása” itt lehetetlen. Ennek az a következménye, hogy ha e képek szemlélésekor a tagolt nyelv szintjén maradunk – vagyis a saját szövegünk szintjén –, akkor a tompa értelem nem létezhet, nem kerülhet bele a kritika *metanyelvébe*. Ez azt jelenti, hogy a tompa értelem kívül áll a (tagolt) nyelven, de belül van a megnyilatkozáson. Mert ha ezekre a képekre nézünk, látjuk ezt az értelmet: egyet tudunk érteni velük kapcsolatban, a tagolt nyelv „válla fölött”, vagy „a háta mögött”: ez a képnek (az állóképeknek is) köszönhető, mi több: annak, ami a képen tisztán képi (és ami, az igazat megvallva, nagyon kevés dolgot jelent): hála nekik, megvagyunk beszéd nélkül, és mégis megértjük egymást.

Egyszóval: a tompa értelem csak a metanyelvet (a kritikát) zavarja össze, sterilizálja. Ennek több oka is van. Először: a tompa értelem nem folytonos, *közömbös* a történet és az éles értelem szempontjából (az utóbbit mint a történet jelentését fogjuk fel); ennek az elkülönülésnek természetellenes hatása van, de legalábbis azt idézi elő, hogy eltávolodunk a *referenstől* (a „valótól” a természet értelmében, ami a realizmus követelése). Eisenstein valószínűleg vállalta volna a jelentőnek ezt az *inkongruenciáját*, nem megfelelő voltát, hiszen ő ír így a hanggal és a színnel kapcsolatban: „A művészet abban a pillanatban kezdődik, amikor a csizmanyikorgás más képhez társul, és ennek megfelelő képzettársítást vált ki. A színnel ugyanígy áll a dolog: a szín ott kezdődik, ahol nem felel meg a természetes színeknek...” Továbbá: a jelentő (a harmadik értelem) nem telik meg; az állandó *üresség* állapotában van (a nyelvészeti értelemben, ahogy üres ígékről szokás beszélni, amelyek mindenre jók, mint a *tesz*); az ellenkezőjét is mondhatnánk – és ez is helyes lenne –, hogy ez a jelentő sohasem üresedik ki (nem tud kiüresedni); az örök gyulladás állapotában van; benne a vágy nem jut el a jelentett görcséig, amelynek révén az ember örömmel merül el a megnevezések békéjében. Végül a tompa értelmet úgy is tekinthetjük, mint *hangsúlyt*, magát a formáját annak, ahogyan az információk és jelentések leplen egy hajtás (vagy éppen állhajtás) kibomlik, és valami előbújik. Ha le lehetne írni (a fogalmazás önmagában ellentmondásos), a japán *haiku* lényével rendelkező

ne, ami jelentéstartalom nélküli, *anaforikus* gesztus, értelem (értelemvág) nélküli rovás; így az ötödik kép alapján:

Legörbülő száj, kancsító, zárt szemek,

Homlokba húzott kendő,

Az asszony sír.

Ez a hangsúly (említettük, hogy egyszerre *emfatikus* és *elliptikus* szerepe van) nem az értelem irányába halad (mint a hisztéria), nem teatralizál (az eizensteini dekorativizmus más szinten foglal helyet), még csak nem is az értelem *másholját* jelzi (egy másik, az éles értelemhez járuló tartalmat), hanem kijátssza azt – nem a tartalmat, hanem az értelem egész gyakorlatát forgatja fel. A tompa értelem új, furcsa gyakorlat, amely a többségi gyakorlattal (a jelentésével) szemben lép fel, végzetszerű feltűnése luxus, haszontalan időtöltés feltűnése; ez a luxus *még* nem tartozik a ma politikájához, de *már* a holnap politikájának része.

Szólnunk kell még a harmadik értelem szintagmatikus szerepéről: milyen helyet foglal el a történet előrehaladásában, abban a logikai-időbeli rendszerben, amely nélkül – úgy látszik – nem lehet a történetet megértetni az olvasókkal és a nézőkkel. Világos, hogy a tompa értelem maga az ellen-elbeszélés; szétszórt, visszafordítható, a saját időtartamához tapad, így (ha követjük) csak egészen más tagolódáson alapulhat, mint a képeké, a képsoroké és a (technikai vagy narratív) szintagmáké: ismeretlen, logika-ellenes és mégis „igaz” tagolódáson. Képzeljék el, hogy nem Eufrosinia mesterkedését „követik”, de nem is a figurát (mint *diegetikus* létezőt, vagy szimbolikus alakot), és még csak nem is a Rossz Anya arcát, hanem csak azt, ami ezen az arcon, elforduláson, a fekete fátylon csúnyán és súlyosan matt, tompa: ekkor másik időbeliséget, nem *diegetikus* és nem *onirikus* időbeliséget érzékelnének, másik filmet látnának. A tompa értelem változatok és fejlődés nélküli téma (az éles értelem tematikus: létezik a Temetés témája), ezért egyetlen mozgása a megjelenés és eltűnés; ez a jelenlét-hiány játék aláássa a szereplőt, egyszerűen címkék hordozójává teszi: ezt az elválasztást mással kapcsolatban maga Eizenstein is kiemeli: „Jellegzetessége, hogy egy és ugyanazon cár

különböző helyzeteit ... úgy adja meg, hogy nincs átmenet az egyik helyzettől a másikig.”

Mert ebben benne van minden: a *közömbösség*, hogy a kiegészítő jelentőt akárhol elhelyezhetjük a történethez képest, és ezzel elég pontosan megragadhatjuk azt a történelmi, politikai, elméleti célt, amelyet Eisenstein elér. Nála a történet (az anekdotikus, *diegetikus* ábrázolás) nem semmisül meg, éppen ellenkezőleg: van-e szebb történet, mint az *Ivóné* vagy a *Putyomkiné*? A történet biztosítása szükséges ahhoz, hogy *megértesse magát* azzal a társadalommal, amely – mivel nem tudja hosszú politikai kerülőutak nélkül megoldani a történelem ellentmondásait – (ideiglenesen?) mitikus (narratív) megoldásokkal segít magán; az *aktuális* probléma nem az elbeszélés megsemmisítése, hanem felforgatása: a feladat ma az lenne, hogy szétválasszuk a felforgatást a rombolástól. Eisenstein – úgy látszik – megteszi ezt a megkülönböztetést: a harmadik, kiegészítő, tompa értelem jelenléte – ha csak néhány képen is, de kitörölhetetlen kézjegyként, amely az egész művet és az egész életművet áthatja – mélyrehatóan átforgatja az anekdota elméleti státusát: a történet már nem pusztán az erős rendszer (az ezeréves narratív rendszer), hanem egyúttal és ellentmondásos módon egyszerű tér is, az állandó és egymással helyet cserélő elemek tere; az a *konfiguráció*, az a színtér, amelynek hamis határai megsokszorozzák a jelentő *permutatív* játékát; az a széles meder, amely *vertikális* olvasásra kényszerít (a szó Eisensteintől származik); az a *hamis* rend, amely lehetővé teszi a tiszta sorozat, a véletlenszerű kombináció eltérítését (a véletlen csak közönséges, olcsó jelölő) és olyan struktúra létrehozását, amely *belülről szövik ki*. Ezenfelül azt mondhatjuk, hogy Eisensteinnél meg kell fordítani azt a klisé, mely szerint minél önkényesebb az értelem, annál inkább úgy tűnik, hogy pusztán élősködik az elbeszélte történeten: éppen ellenkezőleg, a történet lesz valamiképpen paramétere a jelentőnek, amelynek már csak mozgásterét, konstitutív negativitását, sőt, útítársát jelenti.

Összefoglalva: a harmadik értelem *másképpen* strukturálja a filmet, de nem forgatja fel a történetet (legalábbis Eisensteinnél nem); és

talán éppen ezáltal ezen a szinten és csak ezen a szinten jelenik meg végre „a filmi”. *A filmi az, amit a filmben nem lehet leírni, az az ábrázolás, amelyet nem lehet ábrázolni. A filmi ott kezdődik, ahol a tagolt nyelvezet és metanyelv véget ér**. Minden, amit elmondhatunk az Ivánnal és a Pulyomkinnal kapcsolatban, leírt szövegről is szólhatna (amelynek címe *Rettegelt Iván* vagy *A Pulyomkin páncélos* lenne), kivéve ezt, a tompa értelmet; Eufrosiniából mindent kommentálhatok, kivéve arcának tompa minőségét: a filmi tehát éppen itt van, azon a helyen, ahol a tagolt nyelv csak megközelítő lehet, és ahol a másik nyelvezet kezdődik (ennek „tudománya” nem lehet nyelvészet, az csak hordozóraként működhet). A harmadik értelem, amelyet elméletileg el lehet helyezni, de leírni nem lehet, olyan, mint *azátmenet* a nyelvtől *ajelentőség* felé, és mint magának a filminek a megalapozója. Mivel a filminek a jelölt-civilizáción kívül kell felbukkannia, nem csoda, hogy (jól lehet a világon megszámlálhatatlanul sok film készült) ma még ritka tünemény (néhány felvillanás Eisensteinnél; talán máshol is?), annyira, hogy megkockáztatjuk: *a film* még nem létezik: csak filmek vannak, nyelv, elbeszélés, költészet, ami néha nagyon „modern”, úgynevezett „animált”, „képekben” van „visszaadva”; az sem meglepő, hogy csak úgy határozhatjuk meg a helyét, ha már – analitikusan – áthatoltunk a filmalkotás „lényegén”, „mélységén” és „összetettségén”: mindazon a gazdagságon, amely pusztán a tagolt nyelvhez tartozik, amelyből az alkotást felépítjük, és amelyről azt hisszük, ki is merül benne. *Mert a filmi nem ugyanaz, mint a film: a filmi épp oly távol áll a filmtől, mint a regényes a regénytől*: írhatok regényes dolgokat anélkül, hogy valaha is regényt írtam volna.**

A fotogram

Ezért van az, hogy a filmit – elég paradox módon – bizonyos mértékig (annyira, amennyire itt akadozva elő tudtuk adni) nem lehet a

* Kiemelés tőlünk (A szerk.)

** Kiemelés tőlünk. (A szerk.)

filmben „élőben”, „mozgásban”, „természetes körülmények között” megragadni, csak még mesterségesebb közegben: a fotogramon.* Régióta izgat ez a jelenség: érdeklődöm a fotogramok iránt, sőt, csüggök rajtuk (a mozik előtt, a Cahiers-ban), de semmit sem tudok belőlük elkapni (nemcsak hogy nem ragadnak meg, de még csak nem is emlékszem a képekre), ha a teremben ülök, olyan változás ez, amely az értékek teljes megfordulásáig is elmehet. Fotogram-szeretetemet először annak a számlájára írtam, hogy nem ismerem a filmművészetet, „műveletlen” vagyok, hogy idegenkedem a filmtől; úgy gondoltam, olyan vagyok, mint a gyerek, aki jobban szereti az „illusztrációt”, mint a szöveget, vagy mint azok a vevők, akik nem juthatnak bizonyos (túl drága) tárgyak birtokába, ezért kedvtelve nézik választékukat a nagyáruház katalógusában. Ez a magyarázat azonban csak reprodukciója annak az általános vélekedésnek, amely a fotogramot övezi: a film távoli mellékterméke, mutatóanyag, propagandaeszköz, pornográf részlet, technikailag pedig a mű megcsonkítása azzal, hogy kimereviti, ami a mozi szent lényege: a mozgást.**

Mindamellet, ha az igazi filmi (a jövő filmije) nem a mozgásban van, hanem a tagolhatatlan, harmadik értelemben, amelyet sem az egyszerű fénykép, sem a figuratív festmény nem vállalhat, mert hiányzik diegetikus horizontjuk, az a konfigurációs lehetőség, amelyről beszéltünk³, akkor a „mozgás”, amelyet a film lényegének tekintenek, nem animáció, folyam, mozgékonyosság, „élet”, másolat, hanem csak segédszerkezet a permutatív elemek felvonultatásához, és szükség van a fotogram elméletére, amelynek végül jeleznünk kell lehetséges irányait.

A fotogram a részlet belsejét nyújtja; itt idéznünk kell Eisenstein megfogalmazását, amelyben ugyan másról, az audiovizuális vágás lehetőségeiről beszél: „... az alapvető súlypont ... a részleten belülré tolik, azokra a részletekre, amelyek magán a képen vannak. A súlypont már

* Fotogram az az állókép, amely a filmszalag egy kockájának felel meg. (A szerk. megj.)

** Kiemelés tőlünk. (A szerk.)

nem a „képek közötti” elem – a megütközés –, hanem „*a képen belüli*” – *a részleten belüli hangsúlyozás ...*” Persze a *fotogramon* szó sincs audiovizuális vágásról; de Eisenstein formulája általános érvényű, amennyiben jogot biztosít a képek szintagmatikus elválasztására, és a tagolás *vertikális* olvasását követeli meg (Eisenstein kifejezésével élve). Ráadásul a fotogram nem minta (ami azt a felfogást fejezné ki, hogy a film elemeinek homogén a természete), hanem *idézet* (tudjuk, milyen fontossá kezd válni ez a fogalom ma a *szövegelméletben*): egyszerre parodisztikus és szétszóró tehát, nem a film anyagából vegyi úton kiemelt anyagminta, hanem nyoma annak, hogy bizonyos jegyek *el vannak osztva* a filmben, s ezeknek a megélt, lefutó, *animált film* csak úgy felel meg, mint *egy szöveg a többi közül*. A fotogram tehát a második szöveg részlete, *amelynek léte sohasem megy túl a részleten*: a film és a *fotogram* olyan viszonyban vannak, mint egy levakart és újra teleírt pergamen két szövege, de nem tudjuk megmondani, hogy az egyik a másikon *rajta* van-e, vagy *részlete-e* a másiknak. Végül a *fotogram* felszabadít a film-idő kényszerére alól; ez a kényszer erős, még újtában áll annak, amit a film felnőtté válásának nevezhetünk (a film technikailag és néha esztétikailag már megszületett, de elméletileg még nem). Az írott szövegeknél – kivéve, ha nagyon konvencionálisak, és túlságosan kötődnek a logikai-időbeli rendhez – az olvasás ideje nincs megkötve; a filmnél meg van, hiszen a kép sem gyorsabban, sem lassabban nem haladhat, mert akkor még az alakok is felismerhetetlenné válhatnak. A *fotogram* egyszerre pillanatnyi és vertikális olvasásra kész, így nem vesz tudomást a logikai időről (amely pusztán gyakorlati célokat szolgál); megtanít arra, hogy a technikai kényszert (a „forgatást”) elválasszuk a sajátos filmi-től, ami a „leírhatatlan” érzélemmel azonos. Lehet, hogy Eisenstein *ennek a másik szövegnek* (itt *fotograménak*) az olvasását tartotta fontosnak, amikor azt mondta, hogy a filmet nem szabad csak nézni és hallgatni, de meg kell vizsgálni, és figyelni kell rá, kémlelni. Ez a pillantás és figyelem természetesen nem egyszerűen az „ésszel nézésre” utal (akkor banális és a realitásokkal nem számoló kívánság

lenne ez), hanem igazi változásra – korunk problémájára – az olvasásban és tárgyában, a szövegben vagy filmben ●

Jegyzetek

1. Az itt tárgyalt Eisenstein-fotogramok mindegyike a *Cahiers du cinéma* 217. és 218. számában jelent meg. A Romm-fotogram (*Hétköznapi fasizmus*) a 219. számból való.
2. Az öt érzék klasszikus paradigmájában a harmadik a *hallás* (a középkorban ez volt a legfontosabb); szerencsés ez az egybeesés, mert tényleg egyfajta *hallgatásról* van szó; először is, mert Eisenstein megfigyelései, amelyekre támaszkodunk, a hangosfilm megjelenéséről szóló eszmefuttatásából valók; másodsor, mert a hallgatás (ha nem az egyetlen *phonéről* szólunk) erővel tölti meg azt a metaforát, amely a „textuálisnak” a legjobban megfelel: a *hangszerelést* (Eisenstein kifejezése), az ellenpontozást, a sztereofóniát.
3. Van más művészet is, amely a *fotogramot* (vagy legalább a rajzot) és a történetet ötvözi: a képregény és a *fényképregény*. Meg vagyok győződve arról, hogy ezeknek a „művészeteknek”, amelyek a *magas kultúra* talaján sarjadtak, van helyük az elméletben, és új jelentőt vezettek be (amely rokon a *tompá értelemmel*); ez a képregénnyel kapcsolatban már elismert tény; részéről a fényképregények némelyike láttán is megérint a *jelentőség* könnyed traumája: „*butaságuk megrendül*” (ez lehetne a *tompá értelem* egyfajta meghatározása); lehet tehát jövőbeli (vagy a nagyon régi múltra visszamenő) igazság a *fogyasztás szubkultúrájának* e neveléses, vulgáris, ostoba formáiban. És létezhet autonóm „művészet” („szöveg”), a *piktogramé* („anekdotizált” képek, *diegetikus* térbe helyezett *tompá értelem*); ez a művészet történelmi és kulturális szempontból eretnek termékekre támaszkodna: *néprajzi piktogramok*, *üvegfestészet*, Carpacciói Szent Ursula legendája, *vásári képek*, fénykép- és képregények. A *fotogram* újdonsága (ezekkel a piktogramokkal szemben) az lenne, hogy a filmi, amit képvisel, másik szöveggel, a filmmel kettesben létezne.

Kálmán László fordítása

A dokumentarizmus mint a filmművészet egyik fajtája*

A dokumentumfilm irányzata a húszas évek közepén jelent meg a Szovjetunióban, ahol Vertov és Sub már több éve ezen a területen dolgozott, de Franciaországban is, ahol az olyan avantgárd filmek, mint René Clair (*A torony – La Tour*, 1928), Jean Grémillon (*Az atlanti körutazás – Tour au Large*, 1927), Georges Lecombe, Jean Epstein (*Finis terrae*, 1929) és Alberto Cavalcanti időnként a dokumentumfilmhez fordultak, vagy Hollandiában, ahol Joris Ivens elsőként forgatott dokumentumfilmeket, és Németországban, ahol az új tárgyiaság olyan filmkészítőkre hatott, mint Ruttmann, Richter, Alex Strasser és Albert Viktor Blum. Ahogyan Vertovnál is – de többnyire ideológiai fenntartás nélkül –, ezek a szétágazó kezdeményezések nemcsak a realitás rögzítésére irányultak, hanem előtérbe lépett a filmnyelv, a forma és a fény játéka. Egyes filmek ellen nem alaptalanul emelhetnénk azt a kifogást, hogy a mozgásnak és a tárgynak képszerű feldarabolása olyan fetisizmushoz vezet, amelynél a képi dinamika mellett elvész az emberi lényeg.

Vertov szerint a *filmszemnek* a „tények gyárává” kell kifejlődnie, a filmhíradójuknak, a *Kinopravdának* pedig a film sajátos kifejezési lehetőségei révén kell közvetítenie az igazságot. De Vertov filmjeiben a tudományos-dokumentáris szempontot lassanként megbontja a költői igény. Így Vertov a *Kinopravda* 21. számát Leninről szóló filmkölteménynek nevezte. Ez a megjelölés félrevezetőnek tűnik, mert a filmet főként Leninről készített híradófelvételekből montírozták össze, de a három rész strukturálisan pontosan felépített tematikája messze túlhaladja a tiszta dokumentarizmust. Vertov itt filmileg fejezi ki hódolatát Lenin iránt, aki három évvel azelőtt hirdette

* *Film und Foto in der zwanziger Jahre*. WK, Stuttgart, 1979.

meg az úgynevezett lenini irányt – szoros kapcsolatot az állami dokumentum- és játékfilmgyártás között.

Az orosz vágó, Esfir Sub a dokumentumfilmen belül önálló műfajjá tette a *kompilációs* filmet, ahogyan később Jay Leyda ezeket a régi képanyagból montírozott filmeket nevezte. Az *Oroszország II. Miklós cár és Lev Tolsztoj életében* (1928) – miként előfutárai, *A Romanov-ház bukása* (1927) és *A nagy út* (1927) is – a legújabb orosz történelem filmi feldolgozása volt, amely híradókból és filmtöredékekből állt. Sub filmjeiben nagyobb jelentőségre tesz szert a montázs, mint bármelyik szovjet rendezőnél, miután a fellelt anyagot egyáltalán nem formálta át képileg, ám a megfelelő montírozással mégis pedagógiaileg hatásos és főleg filmi dokumentáció jött létre.

Az *Ember a felvevőgéppel* című filmnek (1929, Dziga Vertov) a „Fifo”-n volt a német bemutatója. A film a kirakatokból visszatükröződő, néptelen város képeivel kezdődik, ami erősen Atget-re emlékeztet, és amiből felismerhető Vertov érdeklődése a realista és illuzionista tér iránt; kísérletet tesz a filmnyelv valamennyi elemének alkalmazására: kézikamera, hosszú kocsizások, sztrobozskopikus montázs, lassított felvételek, animáció stb. A *filmszem* vezérmotívuma – a kameraobjektív kettős képe az emberi szemmel – az Ogyessza város életének egy napjából vett képeket összeköti a filmnyelv lehetőségeiről való elmélkedéssel: a gyárakban folyó munkát összehasonlítja a *Kinokinak* a film forgatásánál végzett munkájával, dokumentálja a szovjet állam realitását és ugyanakkor konstruálja is, a nézők elé tárja a folyamat és a termék dialektikáját: így először egy lovas kocsit látunk, majd a kép filmszalagját, mielőtt a vágó montírozta volna azt. A szakadatlan mozgásban lévő képek kinetikai ereje nem hagy nyugtot a nézőknek, újra meg újra a tudatukba hatol a felismerés: filmileg konstruált realitás ez.

Az *Ember a felvevőgéppel* című városportré előfutárai az olyan keresztmetszetfilmek (*Querschnittfilme*) voltak, mint a *Csak pár óra* (*Rien que les heures* – 1926, Cavalcanti), amely egy nap lefolyását ábrázolja Párizsban, és mint Walter Ruttmann *Berlin – Egy nagyváros szimfóniája* (1927) című filmje, mely pontosan ugyanazt a struktúrát alkalmazza

a berlini élet ábrázolására. Ruttmann filmjét – az *Egy tízmárkás bankjegy kalandjai* (1926, Berthold Viertel) után – az új tárgyiasságból születő legjelentősebb keresztmetszetfilmnek tekintették. A keresztmetszetfilmek szó szerint az élet keresztmetszetét mutatták, így például a *Berlin – Egy nagyváros szimfóniájában* egymás után látjuk a reggeli szürkülletben csillogó várost, a munkába menő embereket, a termelést a gyárakban, a délutáni üzemet a kávéházakban, a sport- és szabadidő foglalkozásokat és Berlin éjszakai életét. Ruttmann előnyben részesítette a ferde beállításokat valamint a formára összpontosító montázstechnikát, amely a forma- és mozgásmoделlt úgy alakította ki, hogy nem volt kapcsolata a beállítás tartalmával: így Ruttmann úgy vágta össze a különböző géprészek felvételeit, hogy a termelési folyamatban betöltött szerepük már nem volt felismerhető.

A gépnek ezt a kultuszát viszi tovább Eugène Deslav Franciaországban forgatott *A gépek menetelése* (*La Marche des machines* – 1928) című filmjében. Ismét ritmikusan mozgó géprészek tudatosan absztrakt alkalmazásáról van szó, ahogyan maga Deslav is kijelenti: „*A gépek menetelése* nem mutat be sem irodalmias kezdetet, sem befejezést; a jelenetek csak addig maradnak a vetítővászonon, míg a néző nem téveszti már össze azokat a realitással. A képek ritmusa semmissé teszi dokumentáris vagy felvilágosító jellegüket.”¹

Előszörre úgy tűnik, hogy *A Híd* (*De Brug* – 1928, Joris Ivens), amelyben filmileg a legkisebb részleteire bontanak egyetlen folyamatot – egy vasúti híd szétnyitását és összecukását –, ugyanebben a stílusban készítették. Az esztétikailag nagyon egzaktul megkomponált beállítások, a különböző irányokban mozgó hídrészek vizuális játéka ellenére a képek megmaradnak a logikai folyamat kontextusában. A híd éppúgy a realitás dokumentációja, mint esszé a filmnyelvről. Az ember, ahogyan az *Ember a felvevőgéppelben* is, implikált irányítóként értendő. Ezzel tagadja a gépnek *A gépek menetelésében* megjelenő – már az anarchizmus felé hajló – egyeduralmát. *A gép árnyékában* (*Im Schatten der Maschine* – 1928, A. V. Blum) című orosz, híradókból összeollózott keresztmetszetfilm hasonló módon ábrázolja a Szovjetunió iparosítását.

A filmnyelv alkalmazása szempontjából legsikerültebb keresztmetszetfilm Hans Richter *Inflációja* (1927). Ez *Az álarvos hölgy* (Wilhelm Thiele) című játékfilm bevezetőjének szánt film nemcsak esztétikai mozzanatot mutat fel, hanem az infláció társadalmi következményeit is – mint néhány spekuláns pénzügyleteinek az eredményét – bemutatja. Az állandóan emelkedő inflációt, amely a munkásokat megfosztja az életheletőségüktől, állandó, képileg már káoszba torkolló áttűnésekkel és vágásokkal jeleníti meg. Éppen akkor, amikor a képek ritmusa már azzal fenyeget, hogy elviselhetetlenné válik, lassított felvételben látunk egy összeroskadó házat, úgy, hogy vizuális hasonlat jön létre a gazdaság összeomlásával. A végén már csak a munkás marad meg, akinek magányosan koldulnia kell az utcán. A *Versenyszimfónia* (*Rennsymphonie* – 1928, Hans Richter) ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik ugyan, mint az *Infláció* – ez a film az *Ariadne a komlóskertben* (*Ariadne in Hopfengarten*, Robert Dinesen) bevezetőjének készült –, de az *új tárgyiasság* szellemében minden tendencia nélkül ábrázolja a cselekmény – ebben az esetben a lóverseny – lefolyását. Ez azután odavezet, hogy Richter tisztán formális kapcsolatokat hoz létre: így egy ló farkának a megsimogatását egy nő, egy kopasz férfifej és egy bajusz simogatásával veti egybe.

Kissé más irányban haladnak az olyan költői dokumentumfilmek, mint a *Berlin alulról* (*Berlin von unten* – 1928, Alex Strasser), az *Eső* (*Regen* – 1929, Joris Ivens), *Az övezet* (*La zone* – 1928, Georges Lacombe) és a *Párizsi szigetek* (*Les îles de Paris* – 1928, André Sauvage), amelyekben kísérletet tettek néhány város hangulatának filmi rögzítésére. A *Berlin alulról*t a végletes alulnézetből történt beállítások jellemzik.² Az *Eső*, mely lírai-impresszionista tanulmány egy hirtelen felhőszenekadásról Amszterdamban, szintén alul- és felülnézetből készült, ferde beállítású felvételekből valamint a sebesen áramló esővíz részletgazdag *premier plánjaiból* áll. Az *övezet* és a *Párizsi szigetek* viszont csaknem antropológiailag hatnak abbéli igyekezetükben, hogy dokumentálják egy párizsi rongykereskedő életét az „övezetben”, és egy hajós életét a Saint-Martin csatornán. Itt megszületik a képek költészete, az egzotikum a mindennapi megfigyelésében. A szemlélet mégis

döntően esztétikai marad, nem pedig társadalomkritikai, noha a tartalmak önmagukban ezt kívánnák meg. Hiszen Sauvage, aki *kultúrfilmeket* is forgatott Görögországról és Ázsiáról, maga is így vélekedett erről: „Azon a véleményen vagyok, hogy a művészi alkotótevékenység törvényei elsősorban a dokumentumfilmek készítőire érvényesek, és hogy ennek a tevékenységnek a kötöttségei különösen kedveznek a művészi forma kibontakoztatásának.”

A kultúrfilm mint tudomány és propaganda

A költői dokumentumfilmekről nincs nagyon messze az antropológiai és geográfiai film, mint amilyen a *Kongói utazás* (*Voyage au Congo* – 1927, Marc Allégret) és a *4500 méter magasságban* (*Pamir, Das Tal des Todes* – 1929, Vlagyimir Snejderov). Mindkét film távol eső területeken végzett felfedezőutakat kísér végig, francia Közép-Afrikában az első, Tadzsikisztán magas hegyei között a második. Film eszközeik egyszerűsége miatt tudományos vagy kultúrfilmeknek tekinthetők, vagyis a kamera ezekben csak tisztán információörögzítőként közreműködik. A *Kongói utazás*, amelyet André Gide egyik útján forgattak, nagyon pontosan megfigyeli a különböző bennszülött törzsek ruházatát, ékszereit és hajviseletét, házaik építésmódját és táncaikat. Mégis, és August Sander antropológikus fényképei ellenére, az érdeklődés tulajdonképpen nem tudományos, hanem esztétikai volt. Úgy látszik, a primitív, az egzotikus, az ismeretlen vidék különös varázst gyakorolt a húszas évek értelmiségijére. Ugyanezt látjuk az afrikai művészet felvételeinél is az olyan avantgárd folyóiratokban, mint a *Bifur*. Allégret filmje túlságosan impresszionista ahhoz, hogy tudományos igényre tarthatna számot. A kultúrfilmmel rokon az a két film, amelyek témaként egy film forgatását választották: a *Kipho reklámfilm* (*Kipho Werbefilm* – 1925, Guido Seeber) és a *film csodái* (*Die Wunder des Films* – 1928, Dr. Edgar Beyfuss). A *Kipho reklámfilm*, amelyet a berlini „Kino und Photo” kiállítás reklámozására készítettek, az összes filmtechnikai eszközt felhasználta azoknak a fotográfiái és filmi munkafolyamatoknak a bemutatására, amelyek láthatók voltak a „Kipho”-n. A *film cso-*

dái, amelynek bemutatóján Dr. Beyfuss előadást is tartott, többek között demonstrálta a táj- és kultúrfilmek előállítását, egy rajztrükkfilm keletkezését, valamint a *Technicolor-eljárás* módszereit. Ismét tisztán megtalálható az esztétikai mozzanat, de a második helyre került, hogy teljesüljön a fő feladat, vagyis a felvilágosító munka, illetőleg a propaganda.

Ez a kettősség jellemzi a holland Jan C. Mol és a francia Jean Painlevé mikroszkopikus filmjeit is, miközben Molnak esze ágában sem volt összekapcsolni esztétikát és információt. A filmjeiben – *Kristályok* (*Kristallen*, 1928), *Élet a vízcseppben* (*Leben im Wassertropfen*, 1929), *A virág növekedése* (*Das Wachsen einer Blume*, 1929) és *A tengeri sün szaporítása* (*Das Fortpflanzen des Seeigels*, 1929) – számára mindenekelőtt az volt a fontos, hogy az emberi szemnek láthatatlan természeti folyamatokat lassított és gyorsított, valamint mikroszkopikus felvételekkel láthatóvá tegye, és a tudomány számára rögzítse. Miután Abel Gance 1928-ban a *Studio 28*-ban a három vetítővásznas rendszerben bemutatta a *Kristályokat*, az avantgárd ünnepelni kezdte Mol.³ Az aszparagin, az urániumnitrát és a káliumklorát mikroszkopikus felvételei valóban absztraktnak hatottak, és egyben a formának és a fényvisszaverődésnek sokféleségét mutatták. Hiszen kézenfekvő volt a kapcsolat az avantgárdval, miután Henri Chomette már 1925-ben kristályokról készült felvételeket használt fel az *Öt perc tiszta film* (*Cinq minutes de cinéma pur*) című filmjében. Painlevében, akinek a *Tintahalak* (*Tintenfische*, 1926) és a *Tengeri sün* (*Seeigel*, 1929) című munkái vezették be a tenger életéről szóló tudományos filmjeinek sorát, már előbb tudatossá vált az avantgárdval való kapcsolata, mert a filmjeiben megjelenő tengeri formákat Kandinsky és Picasso műveihez hasonlította.⁴ Ez az érdeklődés a természetben meglévő művészi alkotás iránt megtalálható az új fényképben is, gondoljunk csak Blossfeldt *A művészet ősfarmái* (*Urformen des Kunst*) elnevezésű képeire, ahol a tudományos mellett – Molhoz hasonlóan – mégiscsak érvényre jut az esztétikai mozzanat.

Az új film elterjedése a filmklubok útján

A filmnek mint művészetnek végzetes a jövője, ha nem viseljük gondját... Olyan filmkritikához akarunk eljutni, amely önmagában eredeti, konstruktív és független.

A Filmliga Amsterdam kiáltványa, 1927

Az avantgárd filmmozgalom számára rettentően fontos mozzanat volt a filmklubok és a repertoár-mozik megjelenése a húszas évek közepén. Az, hogy az ilyen intézmények csaknem valamennyi nyugat-európai országban feltűntek, több okra vezethető vissza. Először is a mozik nem tanúsítottak érdeklődést olyan művészi filmek bemutatása iránt, amelyeket vagy a filmiparon kívül hoztak létre, vagy pedig – miután régebben készültek – már lejátszották őket a piacon. Másodszor, a szigorú, reakciós cenzúra a legtöbb országban lehetetlenné tette a szovjet filmek nyilvános előadását, és noha Németországban a szovjet filmek eljutottak a közönséghez, az avantgárd filmeket mint pornográfiát, részben betiltották.⁵ Harmadszor, Franciaországban és Németországban a filmklubok alapítása lehetővé tette – az egyes községekben a belépődíj nyolcvan százalékát is elérő – moziadó elkerülését, és így olcsó jegyeket kínálhattak tagjaiknak. Negyedszer, reménykedtek abban, hogy a művészileg értékes filmprogram kialakításával lassanként „egybegyűjthetik”, összefoghatják és „kritikai állásfoglalásra készíthetik” a közönséget. Ötödször pedig, hogy ne legyenek teljesen a kommersz gyártásra utalva, néhány csoport kísérletet tett arra, hogy maga készítsen filmeket.

Ebben az irányban az első kezdeményezések Párizsban történtek, ahol a kritikus Jean Tedesco 1924-ben megnyitotta az első repertoár-mozit, a *Théâtre du Vieux Colombier*-t. Rövid időre rá követte ezt a *Studio des Ursulines* 1926-os és a *Studio 28* 1928-as megnyitása. Ezek a nyilvános mozik első ízben mutattak be régebbi művészfilmeket és az avantgárd legújabb alkotásait. A szovjet filmek azonban, amelyeket a francia cenzúra tiltott – ahogyan Bruno Rahn *Utalánytragédiáját* is – csak az olyan filmklubokban voltak láthatók, mint a

Le Club des Amis du Septième Art (A hetedik művészet barátainak klubja) és a *Les Amis de Spartacus* (Spartacus barátai). Hasonló okokból került sor a *London Film Society* 1925-ös megalapítására Adrian Brunel vezetésével, és a *Filmliga Amsterdam* 1927-es megalapítására Joris Ivens közreműködésével, miután a cenzúra itt is betiltotta a szovjet filmeket. Belgiumban a kritikus Albert Valentin révén jutottak el 1926-ban egy filmklub megalapításához a brüsszeli *Palais des Beaux Arts*-ban. New York-ban a húszas években alapított Film Guild mutatta be többek között az *Emak Bakia*, a *Gépi balett* és a *Miről álmodnak az ifjú filmek?* (*A quoi rêvent les jeunes Films?*) című filmeket.⁶

Berlinben Hans Richter, Guido Bagier és Karl Freund 1927-ben megalapította a polgári-liberális *Gesellschaft Neuer Film*-et (Új film társasága), hogy előmozdítsa „a film új formáját, amely nem a tömegek divatjának, hanem egyesek víziójának, legjobb esetben néhány egyén közösségének ... köszönheti létét”. Egy évvel később Berlinben életre hívták a kommunista párthoz közelálló *Volksverband für Filmkunst*-ot (A filmművészet népi egyesülete), amelynek elnökségébe tartozott Heinrich Mann, Käthe Kollwitz és Erwin Piscator. Néhány hónapon belül helyi csoportok alakulnak Hamburgban, Frankfurtban, Offenbachban, Hanauban, Stuttgartban, Düsseldorfban, Darmstadtban, Halleban és Essenben, ahol a tagok havonta egyszer, 20 pfennigért filmeket láthattak. A külföldi egyesületekhez hasonlóan a VFF-nél is arról volt szó, hogy esztétikailag és politikailag haladó filmeket mutassanak be. Ez az egyesület azonban – ahogyan Richter is optimistán remélte – felfogásbeli változást akart előidézni a filmiparban: „Ha sikerül a tömegek akaratának megnyilvánulási lehetőséget, formát, tartalmat és célt adni, akkor ezzel a mozgalommal és ezzel az akarattal számolni kell, és szabaddá válik az út olyan gondolatok és felfogás számára, amely ma még nem jut szóhoz a filmben.”⁷ A VFF elképzelései az új filmprodukciókban konkretizálódtak. 1928-ban egy szovjetunióbeli utazásról szóló tudósítást finanszírozott, melyet Artur Holitscher forgatott *Oroszországon át* (*Quer durch Russland*) címmel, valamint A. V. Blum *A gép árnyékában* (*Im Schatten der Maschine*) című filmjét. 1929-ben Piel Jützi és Leo Lania *Éhínség Waldenburgban* (*Hun-*

ger in Waldenburg) című dokumentáris játékfilmje következett, amely leleplezte a bányászok nyomorúságos helyzetét Alsó-Sziléziában. Párizsban – Germaine Dulac tudósítása szerint – a *Studio 28*, az *Ursulines* és a *L'Œil de Paris* előleget adtak a rendezőknek azokra a filmekre, amelyeket mozijaikban akartak bemutatni.⁸ Jean Renoir *A kis gyufaáruszlány* című filmjének Jean Tedesco és a *Théâtre du Vieux Colombier* voltak a producerei.

Hogy publicisztikailag tájékoztassa a közönséget, a VFF kibocsátotta a *Film und Volk (Film és nép)* című folyóiratot. Franciaországban Georges Auriol, az avantgárd egyik szóvivője kiadta a *La Revue de Cinéma* folyóiratot, miközben az angol nyelven megjelenő svájci lap, a *Close up* egész Európában síkra szállt a filmművészet érdekében ●

Jegyzetek

1. Eugène Deslav: *After my Premiers, Close up*, 1929 március.
2. Ez a film elveszett.
3. Marcel Lapiere: *Les cent visages du cinéma*, Paris, 1948, p. 177.
4. Georges Sadoul: *Le Cinéma Français*, Paris, 1962, p. 43.
5. *Süddeutsche Arbeiter-Zeitung*, Stuttgart, 1929. június 24.
6. Beaumont Newhall 1927-ből származó nagyon pontos leírása szerint az *A quoi rêvent les jeunes Films?* azonos lehetett a *Jeux des Reflets et de la Vitesse* (1925, Chomette) című filmmel. Lásd George Pratt: *Spellbound in Darkness*, New York, 1973, p. 500.
7. *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932 (Film és forradalmi munkásmozgalom Németországban 1918–1932)*, II. köt. Kelet-Berlin, 1978, 239. o.
8. Marcel L'Herbier: *Intelligence du Cinématographe*, Paris, 1946, p. 349.

Berkes Sándor fordítása

Filmológia és összehasonlító esztétika*

I. A módszerről

A művészetekkel foglalkozó tudomány pozitív tudományág. Egyik leghatékonyabb módszere pedig az összehasonlító módszer, amelynek segítségével egyszersmind legapróbb, konkrét tartalmában képes megragadni a tényeket, s ugyanakkor mélyen be tud hatolni természetükbe és jelentésükbe.

Ha például több olyan művet vetünk össze, amelyek különböző művészeti ágakban ugyanazt a témát dolgozzák fel (pl. a *marignani ütközet*, amelyet Michelet elbeszélésben írt le, Bontemps dombormű formájában, Clément Janequin pedig zenében dolgozott fel), világosan megkülönböztethetjük a különféle elemeket, amelyek – sajátos anyagai és alkotói formái alapján – egy-egy művészeti ág rendelkezésére állnak. Látni fogjuk pl. a kényszert, amely megköti a zeneszerzőt (aki adott és folyamatos idővel dolgozik), ugyanakkor szabadságot hagy a szobrásznak. Látni fogjuk egy-egy művészeti ág sajátos effektusait, és hogy ezen belül is miként keresi meg minden alkotó a neki megfelelő, leghatékonyabb kifejezési eszközöket. (Például az író a formák, színek, gesztusok, érzelmek szabad leírásával, a zeneszerző az ágyúropogás, az emberi kiáltás, a cselekvés általános zajának stilizált imitációjával stb.)

Nagyon megkönnyíti, gazdagítja és elmélyíti a pozitív *pinakológiát** (a szót a görög „kép” (*pinax*) szóból bátorkodtam alkotni), ha alaposan tanulmányozzuk azokat a hasonlatosságokat és különb-

* *Filmologie et esthétique comparée*, Revue Internationale de Filmologie avril-juin, 1952: 113–143.

** Minden kiemelés tőlünk származik. (A szerk. megjegyzése.)

ségeket, amelyeket mind a művek tartalmában és formájában, mind pedig a néző impresszióiban felfedezhetünk. (...)

Ha komparatív vizsgálatnak vetjük alá Bonaparte életének ugyanazt az epizódját David festményén, illetve Abel Gance filmjén, vagy VIII. Henrik portréját Holbeinnél, illetve filmbeli megtestesítőjénél, Laughtonnál, vagy ha megfigyeljük egy Boticelli-kép teljesen eltérő jellegét akkor, amikor a Firenzei Akadémián látható, illetve akkor, amikor Giuliano Betti filmjében a vásznon jelenik meg, nos, ha ezt az elemzést elvégezzük, az tanulságos lesz *pinakológiai* szempontból is, de nem kevésbé gazdag *filmológiai* tanulságokban sem.

Kizárólag filmológiai szempontból mutatjuk be a következő tanulmányt a filmművészetről, hat különböző nézőpontból, amelyeket hat különböző művészeti ággal való egybevetése kínál.

Előzetesen tennem kell azonban egy észrevételt. Vannak tudósok, gyakorlati szakemberek a film világában, akik teljes erővel ellenzik a film és más művészetek egybevetését. Új művészet, különálló művészet! Csak önmagához hasonlítható! Például a színházművészet és a filmművészet annyira különböznek egymástól, hogy alapvető tudatlanságot árul el a film mibenlétéről az, aki bármiféle összehasonlítás során összekeveri ezt a két teljesen eltérő, közös mértéket nem ismerő realitást.

Ezzel még nem mondtunk semmi, vagy túlságosan is sokat mondtunk. Természetesen a komparatív elemzésnek éppúgy jeleznie kell az ellentéteket, mint a hasonlóságokat. Rossz az egybevetés, ha végül nem mutatja be pontosan, mennyire eltérő a két művészi atmosféra, hogy a közös alap milyen „újragondolását” tételezi fel egy színházművészeti alkotás filmrevitele, és hogy milyen mély (egy-egy művészeti ág sajátosságához tartozó) okok magyarázzák annak a filmnek a közepszerűségét vagy sikertelenségét, amelyet nem dolgoztak át eléggé a darabhoz képest; vagy a sikert, amely épp annak köszönhető, hogy mindent átalakítottak az új, színházban nem alkalmazható effektusok érdekében, vagy a cselekmény időszemléletéért, mivel a filmbeli és színházi idő teljesen eltérő jellegű. Valamennyi konkrét módosítás, amely felszínre kerül a film és a színdarab összehasonlí-

tása során, figyelemre méltó megvilágításba helyezi a „filmes gondolkodás” természetét, melynek termékeny és autonóm alkalmazása, gyakorlása követelte meg az adott módosítást, és amely épp e módosítás által nyilatkozik meg.

Így tehát a gyakorlatban szakadatlanul újra és újra folytatódó kísérlet arra, hogy eredetileg más művészeti ágból kölcsönzött jelentéget filmvászonra adaptáljanak, döntő jelentőségű egyrészt a filmszakember alkotó gondolkodásának megismerése szempontjából, másrészt ennek az „új világnak” az érvényre juttatása szempontjából, amely megszabja a mű törvényeit, hogy az a film univerzumában eredeti természetéhez képest újjászülethessen. A filmbeli lét törvényei ezzel a módszerrel talán jobban megmutatkoznak, mint bármilyen más eljárás segítségével. A komparatív módszer a *lakmuspapír* szerepét játssza a filmbeli világ legbelső és legfinomabb tényezőire vonatkozóan: sokszor nagyon jelentős és nélkülözhetetlen, mivel a közvetlen megfigyelés, de még a legintenzívebb reflexív gondolkodás sem mindig és feltétlenül tulajdonít jelentőséget ezeknek a tényezőknek, egyáltalán, nem is mindig veszi észre őket. (...)

Ha azt kutatjuk, hogy a *Pármai kolostor* című filmben Fabrizio miért veti magát valóságosan vízbe, hogy átússza a folyót, miközben a regényben csak elképzei ennek lehetőségét, vagy hogy Kim regényéből a két – katolikus illetve protestáns – egyházférfi miért olvad össze egyetlen szereplővé az abból készült filmben, és miért korlátozódik a cselekmény sokkal rövidebb időre, szintén jelentős tapasztalatokat és megfigyeléseket gyűjthetünk a filmológia jelenségeiről, alkotó törvényszerűségeiről. (...)

II. Film és színház

A színházművészet és a filmművészet között van valamiféle durva és igen csalóka hasonlatosság. Ez abból következik, hogy a felhasznált „matéria” azonos jellegű, színészek, díszletek, cselekmény, dialógus. Olyannyira, hogy egy színpadi mű átdolgozása filmmé kevés gondolati és esztétikai invenció befektetésével is megvalósítható. Elég

eljátszani a darabot úgy, ahogy van, a kamerák előtt: erre mindig van mód, és – jót, vagy rosszat, de – mindig filmet kapunk. Éltek is gyakran e lehetőséggel a filmezés kezdeti időszakában. Chaplin első filmjei nem álltak másból, mint hogy filmre vették egyszerűen, úgy, ahogy voltak, repertoárjának jeleneteit abból a korszakából, amikor Karno társulatához tartozott. Marcel Pagnol producerként olyan filmet készített Augier darabjából, a *Monsieur Poirier vejéből*, amely körülbelül követte a darabot. Mindenesetre ezek a naiv átdolgozások megkövetelik néhány sajátos technikai probléma megoldását: a világitásnak erőteljesebbnek és plasztikusabbnak kell lennie, a színesek hangjának teljesen másképp kell a nézőkkel teli termet betölteni, mint mikrofonon keresztül, mimikájuk diszkrétebb és összehangoltabb, mikor a kamera felé fordul, mint amikor néhány száz nézőnek szól, akik jókora területen, különböző távolságban helyezkednek el. Ezek a különbségek összességükben nem sokat jelentenek. Magyarázatot adnak arra, hogy míg némely színész (Michèle Morgan, Danielle Darrieux) pályafutásának legnagyobb részét a filmnél, addig mások (Marguerite Jamois stb.) kizárólag a színháznál töltötték el azt, és sok olyan is akad, aki „kétéltű” volt (Jouvet, Arletty, Pierre Fresnay stb.). Ezért van az, hogy olyan sok mű (Cocteau: *A rettenetes szülők*, a *Kétfejű sas* stb.) könnyen elviseli mind a két formát. Nem is egy olyan híres téma van (pl. a *Manon*), amelyből regényt, színdarabot, operát, pantomimet is készítettek, mielőtt film lett volna belőle. Mindezen Manon-változatok közül, amelyek a filmváltozatot megelőzték, Scribe balett-pantomimje hasonlít leginkább filmforgatókönyvhöz. (1830-ban mutatták be az Operában.) A szükség-szerűség, hogy a maximális látvány- és mozgáseffektust váltsa ki és a legtöbbet mondhassa el pusztán vizuális eszközökkel, olyan feldolgozásra készítette Scribe-t, amely nagyon hasonlít egy filmhez. A távolság a regénytől a pantomimig materiálisan sokkal nagyobb, mint a pantomim és a film között.

Filmművészeti alkotásnak nevezhető-e azonban az így létrehozható film? Bizonyára nem.

Először is érezni lehet, hogy ilyen lustán, mechanikusan létreho-

zott áttétel nem örökíti át a színház néhány olyan hatásos eszközét, mint a színész valóságos jelenléte, a varázsos és megbabonázó hatás, amelyet az összegyűlt tömegre gyakorol; a díszlet és a cselekmény stilizált voltát, amely szembe állítja a hús-vér realizmusával a színház ezernyi irrealista konvencióját, és végül a lélek, az emóció, a fél-improvizáció vibrálásának *hic et nunc* adottságát; azt, hogy érezzük, mindennap más és más lehet a megvalósítás, a siker, amely a megismételhetetlen, eltörölhetetlen pillanaté: ebben a pillanatban kell a legjobbat elérni. Az egyszerű filmrevitel kihagy ezer lehetőséget, amelyeket a közvetlenül film formájában feldolgozott mű egész biztos kihasznált volna a filmbeli adottságok ösztönzése révén. Augier de Presles márki sétára viszi a márkinét a Bois-ba. Elhagyják a színpadot. A következő jelenetben látjuk, amint visszatérnek, miután a séta meggyőzte a márkit, hogy ifjú felesége méltó szerelmére. Természetesen a film bemutatja, amint lóháton beszélgetnek az erdőben. Nem lesz akadálya (mint a színpadi tér stabil korlátai esetében), hogy a rendező kövesse, és a kamera végig a közelünkben tartsa őket. *Tehát* így is lesz, hacsak valami *sajátosan filmrendezői* ok nem áll útjába. A színházi tér olyan univerzum, amely bár hatalmas lehet, mégis pusztán virtuális kis kocka, és csak ennek a tartalma mutatható be valóságosan. A szcenikai látvány be van zárva a jelenbe, és csupán másik létezési módban hosszabbítható meg, a *visszaidézés* perspektívája által, amely virtuális és képzeletbeli. A filmbeli tér végtelen, megmutatható és birtokba vehető, itt a felvevőgép számára korlátlan folytonosság áll rendelkezésre. A színházi tér *heterogén* és *orientált*. Két rétege különíthető el, mindkettő sajátos létezési móddal. A színpadi tér – egész addig, míg szándékos színváltozás nem történik, ami erőszakos és viszonylag ritka esemény, s az időbeli folyamat pillanatnyi felfüggesztését teszi szükségessé – adott és nyitott a néző felé. A filmbeli tér *homogén* és tetszés szerint, különféle, állandó változások segítségével dinamikusan *orientálható*. Ennek az univerzumnak bármely eleme hirtelen, vagy lassan, folyamatosan (kocsizás, panoráma) de mindig összehozható a vászon adta kerettel, ahol mint nyitott ablakon keresztül jelenik meg. És kevés, ha azt mondjuk, hogy ez a pilla-

natnyi színhely érdekesebb, mint ami más helyszínen történik. Kis csoda csupán (amely sokszor szinte észrevehetetlen, annyira a világhoz tartozik, vagy annyira szokásainkban lakozik) és a tárgy, az arc közelképben tárja fel magát előttünk, vagy beleolvad a szélesebb, távoli együttesbe. És ez a fontos jelenség nem tartozik sem a cselekményhez, sem a világ valamiféle eseményéhez. Úgy jelenik meg, mint az univerzum puszta érverése. Egyszerűen előzékenység érdeklődésünk, meglepetés- és figyelemvagyunk iránt, amely nem szívesen hagyja el tárgyát. Közelíti hozzánk, távol viszi tőlünk, visszahozza tekintetünk sugarába, hiába szökik előlünk. Ez természetesen a művészet hatása, és spontán módon következik be.

Éppen ezért a filmen követelmény a természetes mimika, a természetes mozdulatok. A színész stilizálja a gesztust, a fizionómia játékát, és mintegy rákényszeríti a nézőre: ezért van itt, ez a funkciója. A filmszínész, vagy inkább a filmhős (mert a konfúzió, a kettő összeolvadása sokkal erősebb a vásznon, mint a színpadon) látszólag a filmbeli univerzum tárgyvilágában, realitásában mutatkozik meg, annak az alapvető csodának a segítségével, amely a filmfelvételt, majd a nézőt abszolút, univerzális és mindig megidézhető tanújává teszi mindannak, ami ebben az univerzumban megtalálható. A vásznon való jelenléttel minden azonnal felidézhető ebből az univerzumból, mindez azonban nem szabad, hogy több legyen – hangsúlyozzuk újra –, mint az univerzum érverése.

Ebből még ezernyi eltérés következik a színpadi és a filmbeli tér között, egyebek mellett a film mindenütt jelenlévősége, amely lehetővé teszi, hogy kvázi-egyidejűleg láthassuk – lassú vagy gyors váltásokon keresztül – azt, ami a világ két különböző helyén történik. Természetesen ez vágás kérdése, de éppen ez a vágás az a technikai eszköz, amellyel a színház nem rendelkezik, és amely megszabadítja a film világát a színház alávetettségétől, lehetővé teszi, hogy minden jelenlétre utalni lehessen a színen. Azt mondtuk az elején, „durva” hasonlóság: mindkét művészeti ágban vannak színészek, díszletek, kellékek. A film azonban éppen hogy megszabadult a filmet megelőző lehetőségek anyagiságától. Nem a színpa-

don, hanem a forgatási helyszínen, a stúdióban való jelenlétnek kell szétáradnia a kész műalkotásban. Ott már csak a mű univerzumában való jelenlét marad meg.

Ebből következik az is, hogy a filmbeli univerzumban másfajta homogenitás fedezhető fel, mint a téré: a *létezés homogenitása*.

A színház erősen analitikus jellegű, és nemcsak univerzumát osztja két részre: a színpadra, ahol minden aktuális, és a színpadon túlra, ahol minden virtuális. De a színpadi mikrokozmosz is szigorúan ketté osztott: a szereplők hús-vér emberek, a díszleten minden utáncat, a kellékek élettelen tárgyak. És a színház természete nehezen viseli el a zavarokat, a keveredést. Például, ha a kellék szinte a hős szerepét játssza (dramaturgiai funkciót tölt be), zavar keletkezik, nevetségesség. Még jobb művészi forrás a képzeletbeli kellék, amelyet a színész szuggesztív erejével megelevenít. A filmen minden megelevenedhet, nemcsak a díszlet (a víz folyik, vagy tükörképek remegnek felszínén, a lovon menekülő hős belevész a tájba, úgy olvad bele, úgy mozog benne, mintha annak részlete lenne), de még a kellék is megeleveníthető. Az ajtókilincs közelképe jelenik meg, és hirtelen megmozdul. A virágcsokor elhullatja szirmait, az imént még teli, most üres pohár az asztalon a múltó időről tanúskodik, vagy drámai módon arról tudósít bennünket, hogy a veronált bevették. Az üres vagy teli pohár *játszik, mint egy színész*, legalábbis a rendezőnek hatalmában áll, hogy így legyen. Az általános *animizmus* is olyan filmológiai jelenség, amelynek nincs megfelelője a színházban. Hacsak a képzelőerő nem segít, és a színész kivételes, egyéni szuggesztív ereje életre nem kelti a tárgyat (pl. a párna, amely Garrick zsenialitása révén kisgyermekké változik, ld. *Paradoxon*). A színházban a természetfeletti jelenség a hit csodája. A filmnél viszont a természet maga. Ez a világ olyan, hogy minden él, vagy életre kelthető benne.

Végül – szükséges-e egyáltalán említenem – az idő sem egyformán strukturált a két művészeti ágban. A különbség lényegét azonban nem könnyű megragadni. A filmbeli idő minden bizonnyal sokkal rugalmasabb. A cselekmény itt a képsík és a vágás változatos játékában zajlik. Ezek száma, terjedelme, arányai, összefüggése a dísz-

lettel és a cselekménnyel végtelenül sokféle lehet – mindez ellentétes a száraz és szigorú felvonásra és jelenetre bontással. Maga az idő is *lágítható* (lassítható), *sűrűthető* (gyorsítható), *visszapergethető*. Ez utóbbi, mivel ma már osztályba sorolt, névvel ellátott effektus, túlságosan magára hívta a figyelmet, holott nem a film sajátossága, nem a filmművészet találta fel. A regénybeli időnek régóta gyakorlati eleme ez az effektus. Manapság néha a színházban is megjelenik (pl. S. Maugham: *A levél*) a film hatására.¹ Nem is a visszahatás az érdekes. Inkább az, hogy a regény, amely régóta ismeri ezt az időkezelést, minden nehézség nélkül továbbadta a filmnek, az pedig a színháznak, közvetlenül azonban a regény nem tudott hatni ez utóbbira. A színházi idő ugyanis, „kemény” idő, amely ha kimérve nincs is, mindenesetre bizonyos gyorsító, illetve lassító korlátok közé van szorítva, amelyeket a színész léte határoz meg. Általában valamelyest gyorsabb a valódi időnél (átlagosan és megközelítőleg 3:4-hez arányban). Az időváltás mindig egy tömbben történik, brutális hirtelenséggel, a felvonásközökben. A színházi idő merev struktúrája, amelyet még megszigorít állandó kapcsolata a valódi idővel, s amely összefüggő egységekből áll össze, kétségkívül magyarázatot ad a fent említett jelenségre. A közönség és a színházi szakemberek túlságosan hozzászoktak az olyan időhöz, amely igencsak eltért a regénybelitől, s így nem tudták elképzelni, hogy időnként az előbbit az utóbbi mintájára alkalmazzák. A film közvetítésére volt szükség, mert a film meglehetősen gyorsan (bár fokozatosan és nem minden erőfeszítés nélkül) asszimilálta a regény időkezelését. Bebizonyította, hogy e (tiszán verbális) regénybeli időt minden nagyobb probléma és a közönség értetlensége nélkül alkalmazni lehet. A demonstrációból végül a színház is hasznot húzott.

Ez is azt mutatja, hogy a színházi néző lélektana jelentősen eltér a mozinézőétől: mind a műtől magától idegen „előkészületek” révén, mind pedig annak a hatásnak a révén, amelyet a mű gyakorol rájuk. Ez a hatás a színházban közvetlen, dinamikus, a moziban szuggesztív, varázslatos, átható. Végül, mindkét esetben valamiféle várakozás és tudat alatti követelmények előzik meg az előadást, és

ez a várakozás és igény a nézőben kifejezi a két műfaj különbségét. Túlságosan hosszadalmas lenne annak részletezése, hogy miért különbözik a színházi és a filmbeli dialógus. A leglényegesebb az, hogy a színházban a dialógus írott formája elegendő ahhoz, hogy teljes egészében meghatározza a művet, egészen a díszletekig, ahogy azt Gordon Craig nagyon helyesen megfigyelte. A dialógusból kiindulva fejlődik és bontakozik ki, mint élő hús a csontvázon, az egész színházi organizmus, míg a filmen a látvány elsődleges marad. A dialógus a filmen alakítja, pontosítja és értelmezi a látványt, de csak a legszükségesebb mértékben. Ebből következően a filmen a dialógusnak mindig erősebb atmoszférateremtő hatása van, mint a színházban.² Végül ez teszi lehetővé a filmen a „tudat hangjait”: a színész szája csukva, mégis materiálisan hallani lehet a belső hangot (pl. *Rövid találkozás**, *Hamlet* monológja stb.). A film könnyedén meg tudott oldani (szintén egy a regényre jellemző eljárás átvételével) olyan problémát – hála a beszéd atmoszférikus hatásának –, amellyel a színház mindig küszködött, anélkül, hogy kielégítő megoldást talált volna rá. (A „félre” nevű színpadi utasítás ugyanis csupán meglehetősen ügyetlen, kiségitő eszköz maradt.)

A filmbeli univerzum – megannyi jellegzetességével, és főként rugalmasságával, életteliségével, homogenitásával, a „mindenütt jelenlévés” képességével – ugyan sokban különbözik a színházi univerzumtól, de alkalomadtán képes lemondani ezekről az előnyökről, és olyanokat tud helyettük felmutatni száraz, szcenikai stilizáció útján, amelyek a tragikum nagyságát, a drámai feszültség értékeit nyújtják. Mindezt természetesen nem rossz, *transzkriptív utánzás* révén. Mindazt, ami mély és nem felületes a színpadi hatásban, elérhetjük filmen is, ha rögzítjük és állandósítjuk a díszletet, leválasztjuk róla a színészeket, és arra biztatjuk őket, hogy fokozottabban, dinamikusán (de természetesen) forduljanak a néző felé (gesztussal, tekintettel). A dialógust pedig *premier plánba* állítjuk. Meg kell jegyeznünk azonban azt is, hogy a színpadias hatás bekövetkezhet

* *Brief Encounter*

véletlenszerűen, mintegy tévedésként, technikai hibaként is. Ez történik egy helyen *Az esti látogatókban**, ebben a figyelemre méltó, és ugyanakkor – hibái miatt – filmológiaiilag oly tanulságos műben. Készítői erőszakot próbáltak tenni a filmen, megkísérelték áttörni korlátait, egy ponton meghaladni. Az idő megállításának pillanatában, a vetítógép leállításakor, rövid bizonytalankodás után a nézőt (aki azt hiheti, és néha azt is hiszi, hogy műszaki hiba történt) a kívánt hatás helyett (becsúszni az idő hézagaiba) egyszerű színházi effektus elé állítják: két színész mozog mozdulatlan, csontvázszerű díszlet és statisztéria előtt.

III. Film és regény

A film és a színház összehasonlítása azt mutatja, hogy a két művészeti ág között sok hasonlóság van (a kamera számára adott, ún. *profilm*** helyzet ugyanis *materiálisan analógnak* látszik a színpadi helyzettel), valójában azonban ez a csalóka hasonlóság mély eltérést takar. Ugyanakkor ezek a különbségek elég nehezen megragadhatók, így létrejöhetnek adaptációk, amelyeknél megfelelnek annak arról, hogy mennyire újra kell gondolni, újra fel kell fedezni a színpadi művet a film saját légkörében, ha valóban filmszerű alkotást akarnak létrehozni. Ha a filmet és a regényt hasonlítjuk össze, a helyzet majdnem fordított. Nyilvánvaló, hogy a regény *materiális* alapja (feketével nyomtatott szavak két-háromszáz oldal fehér papíron) és a *film* *materiális* alapja között (ezernyi fénykép, melyek fények és árnyékok, formák és víziók vibrálásával a vásznon keresztül, a látásra hatnak) annyi különbség van, hogy mindent újonnan kell feltalálni a film felépítéséhez. A rossz rendező, aki egyszerűen felveszi a kamera előtt lejátszott darabot, rossz fordítóra hasonlít, akit megtéveszt a két nyelv túl erős hasonlósága, amelyekkel dol-

* *Les visiteurs du soir*. (R: Marcel Carné.)

** A filmológia fogalomtárában *profilm* mindaz, ami a filmet megelőzően már létezett. (A szerk. megjegyzése.)

gozik, és aki megelégszik a szolgálai, szó szerinti fordítással. A regényt megfilmesítő rendező olyan, mint egy fordító, aki két, szókincsében, nyelvtanában, szintaxisában, kifejezési eszközeiben annyira eltérő nyelven dolgozik, hogy érzi: meg kell szabadulnia az első nyelv verbális anyagától ahhoz, hogy valóban minden ízében új verbális kifejezést találhasson a második nyelvben.

Soroljuk fel hamarjában, nem érdemes késlekedni vele, a szembeötlő, durva különbségeket.

A regényíró leír, a filmrendező bemutat. Egy másodpercnyi látvány konkrét, frappáns és szimultán teljességében tudja bemutatni azt, amit hús sor próza is csak következtetésszerűen sugall.

A regényíró megelégedhet azzal, hogy a szereplőket képzeletbeli, expresszív homályban hagyja, s a „szórszálhasogató” olvasónak is csak szubjektív képzeteket tegyen lehetővé, amelyek egyébként minden olvasónál eltérőek és lényegében alig meghatározottak. Elolvashatom a teljes *Clévés hercegnőt* anélkül, hogy pontosan látnám a hercegnőt, vagy Nemours arcát, hogy bármit is megtudnék a kastély stílusáról, konkrét külsejéről; hogy több tájleírást kapnék, mint egy kertsarok, egy kis vízfolyás fűzfával a mentén. A többi meghatározatlan. A regényt filmre adaptáló rendezőnek minden szereplőt arccal, testtel, egy vagy több kosztümmel kell bemutatnia, tökéletesen meg kell határoznia a kastélyt és a parkot, a patak és a fűzfák megvilágítását, napfényben, vagy félhomályban stb.

A regény végtelen sok felvilágosítást adhat a szereplők múltjáról, családi állapotáról, vagyoni helyzetéről, sokszor bonyolult származási összefüggéseikről – gondoljunk Balzacra és Zolára –, cselekedeteik motívumairól és így tovább. A rendező csak azt mondja el, ami *megmutatható* stb.

Olyannyira, hogy bármilyen pontosan ülteti is át a rendező a regényt, az írónak mindig többé-kevésbé az lesz az érzése, hogy „*elárulták*” (ahogy Paul Vialar mondta nemrégiben a Francia Esztétikai Társaság ülésén).

Márpedig Malraux a *Film pszichológiájának vázlatában* a két művészeti ág szoros rokonságát állítja.

Ezt a tételt igazolhatja, hogy ha a filmrendező az adaptációhoz a többi művészeti ágban keres alapanyagot, minden bizonnyal a regényből meríthet a legbősebben forgatókönyvalapot.

Anélkül, hogy valamiféle sajátos rokonságról beszéljünk, szinte matematikai okokkal magyarázhatjuk a regényből való témakölcsönzés bőségét: óriási tartalékot jelent mindaz, amit regényben megírtak, mióta emberek vannak és írnak. Mert a regényírás művészete olyan régi, mint a világ maga. Csodálható-e, hogy az a művészet, amely 1895. március 22-én született*, végtelenül meríthet a „történetek tengeréből”, illetve, hogy másik metaforával éljünk, állandóan talál táplálékot e közös „legelőn”?³

Annál inkább, mivel egy-egy történet regénybeli és filmbeli *érdekessége* általában megfelel egymásnak (különösen, ha átlagos művészi színvonalú művekről van szó). Végül ugyanazok az okok, amelyek szembeállították a színház világát a film világával (a film világa rugalmasabb, terjedelmesebb, zsúfoltabb), éppen hogy nagy hasonlóságot idéznek elő a film és a regény világa között.

A regény világában ugyanis – talán még a film világánál is erőteljesebben – felfedezhetők azok a jellegzetességek, amelyek az utóbbit megkülönböztetik a színház világtól. Végtelenül rendelkezésre álló tér és idő, a megelevenítés lehetőségei, a tartalom homogenitása stb.

Ugyanakkor ezek a hasonlóságok strukturális eltéréseket is takarnak, amelyek azonban finomabbak, mint az előbb említett materiális különbségek.

A filmbeli idő például, amely rugalmas, ha a színházi időhöz hasonlítjuk, sajátosan megmerevedik a regénybeli időhöz képest.

Először is a film meséje megmáshíthatatlanul a jelenben, vagy a befejezett múltban játszódik, nem hagyja megnyilatkozni a határozatlan, az elbeszélő múlt, a gyakoriság, a kezdő cselekvés stb. számtalan aspektusát, amire az irodalmi kifejezés módot nyújt. Általá-

* Utalás a Lumière fivérek első nyilvános bemutatkozására filmjeikkel a Société de l'Encouragement de l'Industrie et du Commerce párizsi színházában. (A szerkesztő megjegyzése.)

nosságban a filmbeli univerzumban *minden cselekvés esemény*. „Julien – írja a regényíró – gyakran járt azon a sétányon, amely a park zárt részén túl folytatódott. Itt találkozott néha ...” stb. A film forgatókönyve ezt így kényszerül lefordítani: „Julien sétál egy sétányon... Találkozik..., stb.” A cselekmény egyetlen nap cselekménye lesz, egyetlen esemény. Legfeljebb a színész a szórakozottság, a nemtörődomség kifejezésével éreztetni tudja, hogy mindez természetes, szokásos. Lapozzuk csak fel bármelyik regényt, meg fogunk lepődni, hogy a tények, az információk, az időbeli utalások micsoda tömegét találhatjuk minden oldalon. Ezeknek talán a századrészét lehet átvinni a film univerzumába, időjegyeik pedig teljesen lefordíthatatlanok a film nyelvére (nevezetesen több esemény bemutatása egyszerre, egységben). Kinyitom taláalomra a *Vörös és feketét*: „Életét Mme Rénallal töltötte..., amint maguk között maradtak, különös csend telepedett közéjük.” „Hosszú sétáin Mme Rénallal és a gyerekekkel arckifejezése még szigorúbb lett.” „Mme Rénal észrevette, hogy ha egyedül volt vele, soha nem tudta azt mondani...” „Mme Rénal, egy ájtatos nagynéni gazdag örököse, aki tizenhat évesen hozzáment egy jószágos nemes emberhez, soha az életben nem érzett és nem látott semmit, ami a legkevésbé is hasonlított volna a szerelemhez...” „Hiába tett nagy sétákat vacsora után a kertben...” Íme, egyetlen oldalon számos olyan dolog, amelyek közül több a *gyakoriságot* fejezi ki, és mégis csak egy példával mutathatók be a filmen; másokat negyed másodperc alatt ki lehet mondani (a „sokáig” szócska), filmbeli bemutatásuk azonban tízszer annyi időt venne igénybe, mint amennyi a regényírónak kell ahhoz, hogy felidézze előttünk. Röviden mindazt, amit a színházi időről a filmbeli időhöz viszonyítva a fentiekben elmondtunk (nehézkés, merev, szűkségszerűen összefüggő, változtathatatlan ritmusú és hosszúságú elemekből áll össze), mindazt újra elmondhatjuk a filmbeli időről a regénybeli időhöz képest. Ezért kell, bármi is legyen a regény tartalma, oly sokat kihagyni belőle a filmadaptációban. És azért van az a benyomásunk, hogy a filmben a regényhez képest mindig csak „válogatott lapokat” kapunk, amelyek a cselekmény vagy a hősök

lélekrajzának sajátos leegyszerűsítése révén állnak össze folyamat-
tá. Ez nem azért van – mint hihetnénk –, mert a film világa összes-
ségében szegényesebb a regény világának gazdagságához képest.
Inkább annak köszönhető, hogy az időkezelés a filmen nehezebb,
mint a regényben. Még az emlékezés (visszapergetés) közismert ef-
fektusa is, amely elég gyakori lett a filmekben, „kivételes effektus”
maradt, mert megvalósítása nehézkes. A regény ezt olyan gyakran
alkalmazza – hol nagy, retrospektív múltba tekintéssel, hol gyors,
rövid utalásokkal –, hogy a végén szinte nem is érzékeljük. (Még
néha filmtoretikus is azt hiszi, hogy ez a módszer a film sajátossá-
ga, a film fedezte fel, holott a regényben már több, mint klasszikus-
sá vált). A *Vörös és fekete*ben is felfedezhetjük, ha nem is minden
oldalon, de majdnem. „Fiatal korában Mme Rénal...” „Egy órával
azelőtt Julien azt írta...” „A peregyzséget néhány héttel korábban
aláírták...” A jelen pillanat, a *most* hiába ugrál ide-oda időben a
film, mindig konkrétan, tündöklően előttünk marad. A regény-
ben viszont homályos, elmosódó, halvány lehet.

Gondoljunk végül a *ritmuskezelés* különbségeire, melyeket az el-
beszélés technikájában megfigyelhetünk: állítsuk szembe Proust las-
súságát Le Sage vagy Voltaire elevenségével. Látni fogjuk, hogy a
filmrendező késleltetheti vagy gyorsíthatja a cselekményt, mégsem
fogja soha elérni a lassításnak és gyorsításnak azt a pólusát, ame-
lyet a regény elér.⁴

A filmbeli univerzumban a tér is kemény és csontvázszerű. A dol-
gok jelentésének módja gazdagabb – erősen meghatározott– és ép-
pen emiatt kevésbé rugalmas. A képzeletgazdag ember, ha regényt
olvas, szüntelenül ezernyi halvány és dallamos álmot lát, az emlé-
kezés ezer analógiáját, amelyek többszólamúan kísérik a szöveg su-
gallatait, még ha csak a szereplő vagy a helyszínek külső képéről
van is szó. A jó képzeletőrről rendelkező ember esetleg szenved a
moziban, ha Sanseverina hercegnőt könyörtelenül Maria Casarés
fizikum határozza meg. A kevésbé képzeletgazdag ember, aki ke-
vésbé fogékony a vízióra, és képtelen élvezni ennek ízét, épp ellen-

kezőleg, örülni fog, hogy Maria Casarès a jelenléte nyújtja számára, holott olvasáskor e szereplőnek csupán elképzelt arca volt.

Ez a befejezettség, ez a konkrét kiteljesedés, amelyért hálás a képzeletszegény néző, de amely zavarja azt, akiben a meghatározottság fékezi, leállítja a belső polifóniát, nos ez a befejezettség – állítom – egészen biztosan megöl minden irodalmi effektust, a homályostól a pontosan meghatározottig terjedő széles skálán. Az író homályosan, nagy tömbökben, vagy elmosódó, szuggesztív effektusokkal egész díszletgyűttest vázol fel, majd leáll néhány pontos és látomászerű részletnél. Mennyire ügyetlen a film abban, hogy ilyen eszközökkel babonázza meg a gondolatot! Kétségtelen, hogy neki is megvannak a maga módszerei. Amikor Fabrizio* félig részegen galoppozik a waterlooi harcmezőn, ahol az égvilágon semmit sem ért, és hirtelen meglátja „a furcsán megmunkált földet”, és hogy „apró fekete törmelékek repülnek a barázdák tetejéről három-négy láb magasan a levegőbe”, a film nagyközelben tudja megmutatni nekünk ezt a részletet. Mégis, bármily merész, „szubjektivist” technikát alkalmaz is a film, le tudjuk mérni a távolságot, amely így is megmarad az elképzelt és az érzékelt között.⁵

Nehogy a filmművészet bírálatát és a regény felmagasztalását lásuk ebben! Az összehasonlító módszernél szó sincs osztályzatok osztogatásáról, értékrend felállításáról! Egyszerűen *strukturákat vetünk össze, felmérjük az eszközöket, amelyekkel egy-egy művészeti ág rendelkezik*. Gyakran a jól kézben tartott és kiegyenlített eszközszegénység szerencsés találekönyságnak ad lendületet. A *hetedik művészet* néhány aktuális, élő és érdekes erőfeszítése éppen abból a konkrét harcból fakad, amelyet az önmagában rejlő nehézségek ellen folytat, azok ellen a gátak ellen, amelyeket át akar törni.

A legfontosabb kérdés, amelyet említeni szeretnénk a filmbeli és a regénybeli univerzum strukturális különbségeire vonatkozóan, a *nézőpont* kérdése.

* Stendhal *A párizsi kolostor* c. művének főhőse. (A szerk. megjegyzése.)

A nézőpont problémái minden művészetben megtalálhatók. A festészetet főként a reneszánsz óta, a szobrászatot az ókortól kezdve foglalkoztatják.⁶ S foglalkoztatják az irodalmat is, de a művésziesség és a technikai finomságok mélyebb rétegeiben: ez is kicsit a mesterség titkai közé tartozik, amelyet a legnagyobbak találnak fel és alkalmaznak minden magyarázat nélkül, és aminek a jelentőségét a középszerűek esetleg soha nem értik meg. A regényírók azonban, akik ismerték mesterségüket, mindig is tudták, milyen fontos, ha egy tájat, tárgyat, eseményt, sőt embert a cselekmény valamelyik szereplője szemszögéből írnak le. Ez hol az egész cselekményen végighalad, hol csak alkalmasszerűen, egy-egy epizódra jellemző. Ilyenkor az író az (egyes szám) első személy mellőzésével, anélkül, hogy kimondaná, az irodalmi hatás érdekében a cselekmény egy-egy tanújának bőrébe bújjik. (...)

A film is ugyanezzel az esztétikai problémával találkozott konkrét, követelő, technikai és anyagiasult formában. Az író „erkölcsi célzatának” finom megvalósulását itt teljesen operatív jellegű döntés helyettesíti: a kamera beállítása, helyzete a filmre kerülő jelenységhez képest. Az esztétikai motivációk azonban lényegében azonos természetűek, mivel mindkét esetben az a cél, hogy a megfelelő befogadás érdekében minél jobban érvényesüljön a mű univerzumának egy-egy tényezője.

Ezen a ponton rögtön szembeötlik a talán legfontosabb strukturális különbség film és regény között.

Általánosságban véve, és ha nem is mindig, de a legfontosabb momentumoknál, a regény *belülre* helyezi a nézőpontot, univerzumának egyik szereplőjére koncentrálva. (Egyébként hol az egyikre, hol a másikkra, és az is előfordul, hogy végig egyetlen szereplő nézőpontját veszi alapul.)⁷

A film általában nem tudja ezt tenni. A „szubjektivizmus forrásai kivételesek. (A könnyek fátyolán át látott, vagy az egyik szereplő mellére helyezett kamera ritmusára lüktető díszlet – Abel Gance effektusa.) Röviden: a *filmszem* általában a titkos tanú szeme, vala-

miféle „kamera szelleme”, amely Asmodeusként* röpköd ide-oda, követi a szereplőket és az eseményeket, így valósítja meg az „univerzális jelenlétet”, melyről fentebb szóltunk. Készítettek már filmet (egyes szám) első személyben, ez azonban teljesen kivételes, és lényegében alig-alig filmszerű.⁸

Mindez erősen befolyásolja a filmnél a *beleérzés* problémáit. A filmnél a *beleérzés* szükségszerűen *projektív* jellegű. (Az együttérző képzelet gyors műveletével behelyezkedünk a szereplő világába, akit pedig külsőleg magunk előtt látunk.) A regényben viszont belülről érezzük a hőst, anélkül, hogy ez bármi másból következne, mint azokból a (tudatos és tudattalan) szuggesztív hatásokból, amelyeket a szerző készített elő.

Ha hozzátesszük ehhez, hogy a hős belső világát a regényíró hűségesen le tudja írni, és meg tudja magyarázni, mivel ha úgy akarja, csak felnyitja a koponyákat, hogy eljusson a gondolatokig, megnyitja a szíveket, hogy leírhasa az érzéseket, s így sétát tehet velünk a lélekben, mintha csak malomban járna körül. Mindezek után nincs szükség arra, hogy tovább taglaljuk a regény *interioritásának* összevetését a film szinte megtörhetetlen *exterioritásával*. A regény filmrevíziójának a feladata állandóan feltárni ezt az *exterioritást*, hogy több-kevesebb sikerrel kifejezhesse vele az elérhetetlen belső világot... – és persze mindig van selejt. A legkülönösebb az, hogy ez magát a filmcselekményt érinti. Nem csupán a mobilitás kissé általános kötelezettsége kívánja meg a ritmus gyorsaságát, magának a filmnek a törvénye ez. A filmcselekményből is következik, mert a regénybeli tartalomnak a vásznon – még ha pszichológiai és szubjektív tartalomról van is szó – át kell mennie a cselekvés expresszív szűrőjén.

Végül a két művészeti ág között stilisztikai szempontból mutatkozik meg a legnagyobb eltérés. A regényíró stílusa személyes dolog, amely abszolút módon függ a verbális anyagtól. A filmművészetben viszont a személyiség kifejezése a stílusban egész más módon történik (bi-

* Utalás Le Sage *Sánta önlög* című regényére. (A szerk. megjegyzése.)

zonyos színhatások, kompozíciós effektusok keresése, néhány szívesen alkalmazott technikai eszköz segítségével).

IV. Festészet és film

A film mozgásban van. A kép mozdulatlan. Mérhetetlen kontraszt. Eleget mondtunk-e vajon ezzel?

Ha ennél a megállapításnál maradnánk, azt hihetnénk, hogy a két művészeti ág között csak ellentét van. Emlékeztetni szeretnénk azonban arra, hogy ennek az elemzésnek a legfőbb kérdése, a vita témája: az adaptáció. Ez pedig sokszor történik úgy, hogy a film alapja a festészet. Legalább öt kategóriát tudunk megnevezni.

1. Az ihlet, amelyet többé-kevésbé epizódszerűen egy képből merít a film, hogy úgymond *átjárja*, és alkalmas pillanatban aktívan újjáépítse azt. Ezt már a film kezdeteinél megfigyelhetjük. A *Guise herceg meggyilkolása* című filmnek, amelyet gyakran idéznek az abszurd teatralitás példajaként, szintén volt, ha nem tévedünk, „pinakológiai” forrása. Sok film tartalmaz ilyen „élő festményt”, festészeti műalkotás utánérzését (*Csintalan asszonyok*).⁹

2. Bizonyos speciális filmek, az ún. „művészetről szóló” filmek festészeti (vagy még gyakrabban szobrászati) műalkotásokat vesznek alapul, nem azért, mert egy-egy modellül szolgáló plasztikai kompozíció hatása alatt állnak, miként az a film cselekményén időnként érzékelhető (utalásként, melyet a néző nem köteles megérteni), hanem mert a művészet a témában magában *inherensen* benne van. Különösen az ismeretterjesztő filmek (Jean Lods: *Maillol* stb.), néhány regényes művészéletrajz, keveredve a művek kommentált bemutatásával (Henri Storck és Paul Haesaerts: *Rubens*) mutatják e „filmműfaj” jelentőségét.

3. Kevésbé elterjedt, de sajátos műfaj a műalkotások *genezisének* bemutatása (pl. Eliot O'Hara: *Hogyan készítsünk akvarellt?*, vagy a szobrászatban J. Johnson: *Henry Moore*).

4. A festmény megelevenítése gyökeresen különbözik az előzőktől: itt nem az történik, hogy a film végigpásztáz egy festményt,

előzményt és utóéletet teremtve hozzá, hanem a műből kiindulva, sajátos „filmmé alakulás” következik be, kizárólag a kamera mozgatása és a vágás eszközeivel. Luciano Emmer elsősorban ebben, a témánk szempontjából rendkívül érdekes műfajban szerzett magának hírnevet.

5. Végül a „filmfestészet” (H. Valensi elnevezése), és bizonyos értelemben az egész, Franciaországban hagyományosan *rajzfilm*nek nevezett műfaj alkotja az utolsó kategóriánkat (bár ez utóbbi is „festészetivé” vált ma már). Természetesen jelentős különbség van a két említett megközelítés között ebben a filmműfajban. Ajánlatos megemlíteni, hogy nemhogy az elsőben, de már a másodikban sem kizárólag a kétdimenziós grafika alkotja szükségképpen a filmet: alkalmazni lehet háromdimenziós maketteket, mozgó elemeket stb... A továbbiakban ezt az utolsó műfajt figyelmen kívül hagyjuk, mert túlságosan sajátos tulajdonságai vannak ahhoz, hogy – a többi műfajhoz hasonlóan – az összehasonlító módszerrel elemezni lehessen.

Csupán három észrevételt teszünk e hatalmas témával kapcsolatban:

a. A festmény egyszerű vászonra vetítése gyökeresen megváltoztatja hatását, már csak azért is, mert a mozinéző és a festmény néző lelki attitűdje különböző. A filmológiai kísérletek fontos eszköze ez. Egyetlen történelmi példa: emlékszünk az egész terem csodálkozó és felpezsdült „ó!” kiáltására, mikor levetítették a nézők előtt Velazquez *Vénusz a tükörrel* című képét. Beépítették a film univerzumába, a film célkitűzésének eléréséhez; realizmusához és főleg „hitelességéhez” használták fel, és ettől az akt csodálatos módon karaktert változtatott. (Elsősorban a tükörben visszaverődő arc „anekdotizmusa” fokozódott érdekes módon.) De ettől a helyzettől eltekintve is, tanulmányozni kellene ezzel a módszerrel (különösen a *tájkép* alkalmazásával) kapcsolatban azokat a *filmművészeti* helyzeteket, értékeket, okaikat és jelentésüket, ahol lehetővé válik a *kontempláció*. A filmbeépülés a mozdulatlanságot a pihenés, az időtartam, a nyugalom stb. kifejezőjévé változtatja. És ez a mozdulatlan-

ság, amely a festészetben természetes, a filmen anomáliává válik, amelynek óriási kontraszthatását a mobilitás élezi ki.

b. A képek megelevenítése teljesen eltér az „előtt” és „után” rekonstrukciójától, amely az epizódszerű, „élő festmények” esetében lehetővé teszi a kép „végigpásztázását”, amiről már beszéltünk.

E tények rendkívül érdekesek *pinakológiai* szempontból.¹⁰ *Filmológiai* szempontból is jeleznünk kell azonban a kísérlet rendkívül tanulságos voltát. Majdnem mindig abból áll a kísérlet, hogy meg kell alkotni a „diegetikus” időt (a *cselekmény, az ábrázolt univerzum belső időtartamát*), még hozzá úgy, hogy semmit nem merítenek a „filmlet megelőző” létből (az ebből felhasznált elemek ugyanis mozdatatlanok). Az építészeti alkotásokkal folytatott animációs próbálkozások pl. az ismeretterjesztő filmeknél (Elmar Klos: *A prágai vár*, Maurice Cloche: *Franciaország kertjében, A Loire menti kastélyok*) mintegy közvetlen és különálló tanulmányul szolgálnak azokat az eszközöket illetően, amelyeket a filmrendező a díszlet életrekeltésére felhasználhat (vár a *Kékszakállban*, a *Látogatókban**, világítótorony Grémillonnál**).

c. Az időbeliség kérdésén kívül marad még sereg kérdés, amelyeket most csak megemlíteni tudunk mint figyelemre méltókat és a filmről szóló tanulmányokban még kevésbé taglaltakat. Milyen mértékben maradnak érvényesek a film mozgó képén azok az aránytörvényszerűségek, kompozíciós sémák, tónus- és színmegoszlások, amelyeket a festészet már régóta ismer, kipróbált, és amelyek klaszszikusává váltak az álló kép felépítésében? Nem kerülhet komolyan szóba, hogy *a priori* alkalmazunk a filmen bizonyos *esztétikai törvényeket* (pl. az aranymetszést) anélkül, hogy *először* ne igazolnánk ezeket a *megkülönböztető sajátosságokat*. Ugyanakkor, például a fényhatásokkal kapcsolatban, a filmrendezői ihlet érdekes forrása lehet, ha gondosan tanulmányozzuk a festői fénykezelést Raffaellónál, Rembrandtnál, Caravagiónál vagy Carrieránál. Mindenesetre fon-

* Pontosan: *A sátán követei* (Marcel Carné filmje, 1942), illetve

** *Vontatók (Demorqueurs)*, (Jean Grémillon filmje, 1940). (A szerk. megjegyzése.)

tos lenne tudni, hogy mindenekelőtt a filmbeli világítás hatásos eszközei (tragikus, drámai, idilli stb. effektusok előállítása) egybeesnek-e vagy sem azokkal az analóg effektusokkal, amelyeket a színkezelésükről híres festőknél figyelhetünk meg. Igen különös például, hogy Caravaggiónak, a festészet egyik legjobb fénykezelőjének két érdekes technikai effektusa milyen gyakran fellelhető azokon a filmképeken, ahol a kifejezőerő a fény irányából következik. Az egyik a ferdén, balról jobbra lefelé eső fény tragikus hatása, a másik pedig a majdnem vízszintes, a háttérre és a szereplőkre eső változó fény és árnyék kontrasztjának megnyugtató hatása.

d. A színhatások összehasonlító vizsgálata a festészetben és a filmművészetben valószínűleg még korai lenne. Jelenleg a filmbeli színek még nagyon szorosan kötődnek a műszaki adottságokhoz, amelyek közül sok minden bizonnyal csupán átmeneti jellegű.¹¹

V. Filmművészet és koreográfia

Első látásra a filmművészet és a koreográfia művészetének konfrontációja esetlegesnek tűnhet. Biztos, hogy a tánc valamennyi formájában (a szalontánctól kezdve a népi és a színpadi táncig) szerepet kaphat a forgatókönyvben mint fontos epizód, olyan epizód, amelyet például egy táncosnő filmes-regényes életrajza szorosan a témához kapcsolhat. Ez a fajta kapcsolat azonban nem látszik alapvetőbbnek vagy általánosabbnak, mint a filmnek a repüléssel vagy a labdarúgással, az úszással vagy esetleg a sakkjátékkal való alkalomszerű kapcsolata.

Ha azonban belegondolunk, észre vesszük, hogy a kötelék bensőségesebb és szorosabb, mint amire a tánc epizodikus jelenléte utal: nem a filmművészet és a koreográfia-e *amozgás két nagy művészeti ága?* És nem okkal remélhetjük-e, hogy néhány közös esztétikai és formai sajátosságuk érdekes adalékokat nyújthat éppen a filmológiai jelenségek elemzéséhez?

Egyetlen példa. A *Táncol a kongresszus** jelentős előrehaladást képviselt a filmbeli *áttűnések* technikájában. A morfológiailag azonos mozdulatok egymásra fényképezése segítségével elért *áttűnést* első ízben alkalmazták itt alapvető, stilisztikai és tagolási eljárás-ként. A mozdulatok hasonlítottak a koreografikus és a mindennapi életbeli mozdulatokhoz (a balerinák és a menetelő katonák lába stb.). Egyetlen ilyen típusú jelenség elegendő ahhoz, hogy megmutassa, milyen jelentőséggel bír, ha közelítjük a tánc stilizált mozdulatait a spontán, emberi, sőt az állati vagy kozmikus *kinetika* inherens mozdulataihoz, melyekből a filmművészet megteremti univerzumát.

Így még a pusztán a körülményekből következő és anekdotikus táncpeződ is *lényegi filmbeli értéket* kap, mivel a szokásos mozdulatok stilisztikáját másfajta stílus mozdulatsorával helyettesíti (ciklikus, letisztult, rendezett, művészivé alakított és esztétikailag tökéletesített mozdulatok), amire nem nyílna módja e nélkül az alkalmoszerű és anekdotikus *ürügy* nélkül, de aminek mélyebb értelme tisztán stilisztikai hatásában van.

Mi több, a két művészet számos, közös problémája egymáson keresztül kerül felszínre: nevezetesen az implicit vagy explicit zeneiség kérdése. Már maga az a kérdés, hogy miért van jelen a zene az egyik és miért a másik művészeti ágban, tanulságos, mert az okok többnyire azonosak: eltüntetni a véletlen zajokat, összekapcsolni és tagolni, kitölteni a szenzoriális teret. Mindazok az okok, amelyek nehezen elviselhetővé teszik a táncot, ha csend veszi körül, filmológiaiailag is érvényesek a zenei aláfestés indoklására.

A zene jelenléte a film *egészének titkos, koreográfiai jelleget kölcsönöz*. Ez annyira igaz, hogy sok, önmagában „profán” mozdulat – futás és ugrás, séta, leereszkedés egy lépcsőn –, amelyek a *stúdióban* profán mozdulatok maradnak, *afilmen* koreografikus jelleget öltenek, amint a zenei aláfestés megragadja, elrendezi, hangsúlyozza ritmikus kontextusukat, könnyeddé és szellemivé teszi őket. A zene így folyama-

* *Der Kongress tanzt*, 1931 (Paul Czinner német filmje). (A szerk. megjegyzése.)

tosan felfedi és nyilvánvalóvá teszi a titkos koreográfiát, amely a film egyik esztétikai erőforrása.

Ebből a szemszögből a tények sokasága jelenik meg előttünk.

a) *A mozdulatok együttesének hangszerezése.*

Mihelyt a mozdulatok gondos szabályozása, tervezése már nem csupán technikai szükségszerűségből, hanem az esztétikai hatás kedvéért történik, és főként mihelyt az effektusok bizonyos elrendeződése egy-egy rendező saját stílusának karakterisztikus vonásává válik (elég, ha megemlíjtjük Abel Gance-t, Eisensteint és elsősorban René Clairot, akinél a gyors mozdulatok mintegy koreografikus elrendezése teremti meg a *rendet a rendetlenségben*, amely oly figyelemre méltó „verekedéseiben”), nyomban nyilvánvalóvá válik a filmbeli mozgás struktúrái és a tánc struktúrái közötti hasonlóság.

b) *A dolgok tánca.*

A filmi *animizmus*, amelyről feljebb szóltunk, természetesen együtt jár azzal a lehetőséggel, hogy a koreográfia művészete a végletekig kiszélesedhessen filmbeli *transzpozíciója* révén. A dolgok maguk is részt vehetnek ebben. Ez néha explicit módon történik, paródia segítségével, ahol az ember közreműködik (a zsemlék táncának kitűnő epizódja az *Aranylázban*), vagy a trükk szándékosan látható (F. Léger: *Gépi balett*). Ahogy a felvevőgép megfigyeli a természetes mozdulatokat, majd kifejezetten művészi szándékkal felhasználja őket a művészi alkotásban mint egy *effektus* alapját, az egyszersmind lehetővé teszi számára, hogy a kozmikus világból kiemelje a koreografikus elemet, amely a filmben érvényesülni fog. A madarak csoportos repülése, a víz zuhatagja, fodrok és tükörképek a nyugodt vízfelületen: a világ egyszerű, ritmikus mozdulatai, amelyek a filmen gyors vagy lassú táncná változnak. Olyan táncná, amelynek analitikus elveit vissza lehet vezetni a valódi tánc nyújtotta stilizált modellre. (Örvénylő keringő, amikor a szereplő lerohan a lépcsőn Grémillon *Maldone*-jában. Ugrálás a hurokra végződő kötél fölött a *Vöröshajában*. A szó klasszikus, technikailag értelmezett koreografiai jelentésében „arabeszék”, ahogy a nő fátylát mozgatja a szél, miközben egy élettelen testet visznek a *Kísértet báróban* stb.) Sokszor a

mozgás lírai hangulatot teremt (hiszen nem határozhatnánk-e meg úgy a táncot, mint a mozgás líraiságát?), néha tragikus felhangot kap (Einzensteinnél, az *Egy évezred Mexicóban* című filmben, ahogy rettentő, agonizáló vibrálással mozgatja a szél a növényeket.) Minden arra mutat, hogy a táncművészet nagyon felemelkedett azáltal, hogy a filmművészet átvette és kozmikussá tette.

c) *A képek tánca*

A két művészeti ág egybevetésének nagy előnye, hogy a filmművészet problémáit első szinten, a filmkép struktúrájának szintjén segít megvilágítani, függetlenül annak ábrázoló funkciójától. A film koreografikus elemével – a képek táncával – megragadjuk a tényeknek azt a különálló együttesét, amely eddig elválasztotta egymástól a festészetet és a filmművészetet.

Különösen érdekes és esetleg eredményes is lehetne annak tanulmányozása, hogy egyes filmtechnikai, laboratóriumi, vágással kapcsolatos effektusok, a különféle áttűnések, a képsíkváltások ritmusa stb. összefüggésbe hozható-e analóg technikai tényezőkkel a klasszikus táncban. Világos (csak egyetlen példára hivatkozunk), hogy Pabst *Don Quijote*-jének* érdekes „klauzulája” (az elégetett könyvek lángjai és lapjai lassacskán dekoratív rózsza-formát rajzolnak ki) erősen emlékeztet azokra a koreografikus effektusokra, ahol az egyedek feloldódnak az együttes, többé-kevésbé dekoratív, de még mozgó képben. (Ez különbözteti meg a tisztán plasztikus dekorativitástól.) Másrészt a filmbeli univerzum „tudati érverései”, amelyekről a képsík váltakozásaival kapcsolatban fentebb szóltunk, egészen bizonyosan olyan ritmikát teremtenek meg, amelynek éppen koreografikus jellege teszi nyilvánvalóvá, hogy a *diégézistől* (a cselekmény tartalmától) függetlenül szerves része a filmbeli világnak. Ugyanígy a montázs valamennyi alternatívája szervesen hozzátartozik a film *agógikájához*.**

* 1933, Saljapinnal a címszerepben. (A szerk. megjegyzése.)

** Az egyes hangok finom, a művész képességétől függő színezésének (pl. gyorsítás, lassítás, értéknújítás), ilyen előadásának tana. (A szerk. megjegyzése)

VI. A film és a „csodák színháza”

A „csodák színháza” kifejezést Hannah Winter használta nemrég érdekes tézisében. Ezzel a szóval jelölte azt az előadást, amely magában foglalja a balett-pantomimtól, a mutatványoktól kezdve a bűvészkedésen, az idomított állatok felléptetésén és az akrobatamutatványokon keresztül mindazt, aminek közös vonása, legfőbb célja a csodálkozás, a meglepetés, az elragadtatás vagy a nyugtalanság, izgalom felkeltése a nézőben. Alapvető jellemzője e műfajnak a *rendkívüliség*: legjobb példái a vásári mutatványok.

Ezek a művészeti ágak minden időben léteztek. Az antik műemlékeken ábrázolt *Circulatores*, *funambuli*, *mansuetarii* vagy *petauristae*, a középkori ikonográfia kézen táncoló Saloméja, J. Bosch *Zsonglőrje*, Carmontelle mozgó árnyjátékai, a XVIII. sz-i „fantazmagóriák” optikai csodái stb., mindez egyszerre kínálkozik összevetésre a filmművészettel, ha másért nem, fontos történelmi okból. A film is ebben az atmoszférában született ugyanis, és valóban sokat merített ebből a műfajból, sőt ténylegesen megvalósította a *rendkívüli* megfogható jelenlétét, a lázalom realizmusát, amit az előző látványosságok csak tökéletlenül tettek.¹² A film eredetileg ugyanezekhez a látványosságokhoz tartozott. Nem elég, hogy a vásári mutatványok csodalétkörében született, de akkor, amikor a tündérmesék és a fantasztikus legendák ezernyi csodája valósult meg. (Megelevenedő szobrok és festmények, különös víziók a mágikus tükörben stb.) Első korszakában a film folytatta a megszokott módszereket. (ld. Émile Reynaud, Émile Cohl műveit*, de főként Méliès *Az Ördög udvarháza* és az *Utazás a Holdba* című filmjeit.) Sőt. A film korai komikumának a bohóc-műfajban kereshetjük a gyökereit. Elszakadt-e tőle valaha is véglegesen? Igen, talán, de pusztán azért, mert a csodálatos és rendkívüli annyira a filmművészet sajátjává vált, s az eszközök annyira tisztán filmtechnikai jelleget öltöttek, hogy a „csodák színházának” hagyo-

* Előbbi az *Optikai Színház*, utóbbi a rajzfilm megteremtője. Az optikai színházban *első ízben elevenedtek meg a képek* (rajzolt figurák) a vásznon (az 1880-as években). Reynaud tekinthető a *mozgóképrevetítés* úttörőjének. (A szerk. megjegyzése.)

mányai a feledés homályába merültek. (A „cirkusz-filmek” abból a korszakból, amikor a *Puthé* cég Pezon idomár vadállataival elkészítette a *Dániel az oroszlánveremben* vagy *A gorilla szökése* című filmet stb., az állatfilmek „műfajának” kialakulásához vezettek. *Tarzan*, *Toomai*, *A hűséges Lassie*, és néhány *western*, sztárlovakkal a főszerepben. Ez a műfaj egyre kevésbé hagyta magát kompromittálni a vásári állatmutatványokkal. Pedig a Winter tézisében idézett, többnyire vadászatot bemutató jelenetek, amelyek pl. szelídített szarvast vonultattak fel, és a XVIII. sz. vége felé Franciaországban, majd Amerikában oly nagy sikert arattak, éppen ezen az elven alapultak. Az egyetlen (és nagyon érdekes) különbség az, hogy a filmművészet realizmusa megszünteti a „csodálkozást”, amire a mutatványoknál kezdetben törekedtek, s ami nyilvánvalóvá tette mesterséges mivoltukat. A filmben mindennek valóságosnak, természetesnek, az életből vett spontán jelenetnek kell látszania. A rendkívüli a megvalósítás eszközeiből visszaszorul a tartalomba. Ugyanez a helyzet a trükkökkel is. Ezeket először arra szánták, hogy (mint a bűvész vagy a gépcsodák trükkjei) csodálatot váltsanak ki a megvalósítás eszközei iránt, később azonban fokozatosan, trükkökből „speciális effektusokká” alakultak át. A film mindennapi kenyerévé váltak ezek az eljárások, s a nézőknek nem kell nyugtalankodniuk, csak az eredményt kell figyelembe venniük.

A film ebben a vonatkozásban ugyanis szinte mindenható. Mindenre módot nyújt. És bennünk már nincs meg az a naivitás, mint az első nézőkben, hogy elcsodálkozzunk a lehetőségek megvalósulásán. (Ld. e tekintetben a különbséget Méliès *Utazás a Holdba* és Irwing Pichel újabban készült, *Irány a Hold* című filmje között. Ez utóbbi speciális effektusait hosszan magyarázza a *Filmtechnika* c. folyóirat 1952. januári száma. Technikai kíváncsiságunk annyira eltompult, hogy nem is olyan régen Cocteau *A szép és a szörnyeleget*ben (valószínűleg szándékosan) elutasította, hogy a fantasztikum ábrázolásakor „speciális effektusokhoz” folyamodjon. Inkább a tündérvarázslatok trükkjeit vette elő, amelyeket a „csodák színházából” merített.

A kezdetekhez képest alaposan megváltoztatja a filmbeli csoda atmoszféráját a rendkívüli iránti érzékenység eltompulása, a csekély érdeklődés, hogy megpróbáljuk – mint a bűvésznél – leleplezni a trükköt, s ezzel kielégíteni hitetlenségünket a csodával szemben. Tudjuk, hogy a bűvész valójában nem tüntette el a dobozba rejtett nőt, pedig a doboz hirtelen szemünk láttára ellaposodik. És mégis, felcsigázva a játékra, miközben nem engedjük, hogy lóvá tegyenek (és élvezzük, hogy ez mégis megtörténik), szembeszállunk érzékszerveink tanúbizonyságával. A filmen viszont csak érzékszerveinkre akarunk hagyatkozni. Totális nézői attitűdünkkel előre elfogadjuk, hogy elhisszük, ami történik. A látottakat megtörtént dologként értelmezzük. Semmi félelem nincs bennünk, hogy becsapnak: nagyon jól tudjuk, minden egyszerűvé válik a montázs alkalmazásával. A bűvész ládája esetében például: elég leállni a felvételekkel, kiszállítani a nőt, és újra elkezdni a forgatást. Viszont ha valami technikai hiba folytán árnyék rajzolódik ki a tájon, amelyről így kiderül, hogy csak vászon a háttérben, vagy a rossz vágás láthatóvá teszi a képelemek mozgását, amelynek pedig folyamatosnak kellene lennie, távolról sem örülünk, hogy rájöttünk a trükkre, ellenben szidjuk a rendezőt, mert hagyta, hogy rájöhessünk.¹³ Röviden, a moziban elvárjuk a *csoda természetességét*.

Összegezve ugyanis, a filmbeli univerzumban van valamiféle eredendő, *atmoszférikus csoda*. A „fantasztikum” műfaja, amely olyan bőségesen mutatkozik meg a filmalkotásokban, ennek szinte csak fokozása. A dolgok könnyed és univerzális életrekelteése – amiről már beszéltünk –, majd a *Gépi balett* koreografikus *animizmusa*, és végül pl. a *Boszorkány a feleségem** pontos és tartalmi fantasztikuma között csak *fokozati különbség* van. Másrészt a film „realizmusa” (a realizmus szó tisztán stilisztikai jelentésében) makacsul elutasít az ellenkező póluson minden látens félcsodát, ami statisztikailag ki-mutathatóan igen gyakori a film világában. Ez a világ általában nem

* Helyesen: *Boszorkányt vettem feleségül* (1942), René Clair Egyesült Államokban készült filmje. (A szerk. megjegyzése.)

kifejezetten ellentétes a természet törvényeivel, mint a fantasztikus műfajokban. Mégis, minden jellegzetességében valamelyest eltér tőlük, s így a nézők ezrei számára „elvarázsolt” és „elbűvölő” világgá alakítják át a filmbeli univerzumot. És elég összegyűjteni mindazokat a jellegzetességeket, amelyeket ez az összehasonlítás a filmbeli univerzumban feltárt, hogy elfogadjuk a bár távoli, de még mindig meglévő rokonságot, amelyet a film őriz őséivel, a „csodák színházával”.

VII. Összegzés

Sok egybevetésre nyílna még mód. *Különösen* a film és a rádió, majd *a film és a televízió műfajának összehasonlító tanulmányozása lehetne gazdag tanulságokban*.* Ez a tanulmány ugyanis nyomon követhetné azokat a próbálkozásokat, amelyek a filmben a képpel *szimbiózisban* élő művészi elem elkülönítését szolgálják, és leírhatná a látás, illetve a hallás viszonylagos és hierarchikus jelentőségének változásait.

Tanulmányunk célja az volt, hogy jelezzük:

1. az összehasonlító módszer a *filmológia* hasznos és természetes módszere;
2. egy eredetileg más művészeti ágban született műalkotás adaptációja, átformálása, filmrevitele adott gyakorlat, s ennek tanulmányozása hasznos mind a *filmbeli univerzum saját törvényeire és struktúráira*, mind a filmalkotás motivációira vonatkozóan;
3. különösen nagy számban kellene olyan filmológiai tanulmányokat készíteni, amelyek *monografikus* formában, részletesen tanulmányoznának egy-egy konkrét adaptációt, *gondosan jelölve az átalakítást, amelyet a filmbeli újra-alkotás megkövetelt, és egyenként megkeresve ezek esztétikai, illetve technikai motivációit*. Az alkotó állandó önvizsgálatán kívül *ez az egyetlen igazán experimentális eljárás ahhoz, hogy megragadhatassuk a filmszerző gondolkodás alapvető elemeit* ●

* Kiemelés tőlünk. (A szerk. megjegyzése)

Jegyzetek

- 1 Vannak rá korábbi példák is. A *La Vida es Sueno* fő effektusa az idő „forradalma”.
- 2 Ezt technikailag az a nagyon egyszerű, öntudatlan, de pozitív jelenség is hangsúlyozza, hogy a színházban ténylegesen a színész a hangok forrása, míg a moziban az összes hang azonos pontról jön (kivéve a sztereo vetítést, amely ma még kivételes és egyébként is csak részben oldja meg a problémát), és szükség van olyan (nagyon egyszerű és öntudatlanul működő, de mégis valószínű) mentális műveletre, amellyel a nyelv hangjait a vásznonról fiktív forrásukra, a színészre vonatkoztatjuk. Ebben a tekintetben a hibás szinkron okozta zavar elég ahhoz, hogy emlékeztessen bennünket: minél passzívabb a néző, annál dúsabb a dialógus. Az aktív érzékelés eredményezi, hogy a hangot úgy halljuk, mintha az valójában a vászonnak arról a pontjáról érkezne, ahol az ábrázolás mutatja.
- 3 Figyeljük meg, hogy a *történelmi filmek* általában sokat köszönhetnek a felhasznált alap irodalmi és regényszerű aspektusainak.
- 4 Gyorsaságban például időnként elérhetné, ha a közönség hozzá lenne szokva, néha csak azért látja keresztülszáguldani az eseményeket, hogy azok tájékoztassák valamiről, anélkül, hogy ebben a gyorsaságban az esemény tartalmára vonatkozó érzelmi effektust kellene keresni (például drámai feszültséget vagy kiélezett harci helyzetet): a felgyorsítás csupán az elbeszélésre vonatkozó stilisztikai effektus szerepét kapja. A nézők „iskolázódása” később tág lehetőséget nyithat a filmek készítői előtt, hogy a jelenleginél sokkal gyakrabban alkalmazzák ezt az eljárást. Sőt, a többi művészeti ág egyéb forrásain is érdemes lenne elgondolkodni gyakorlati szempontból, természetesen azzal a feltétellel, hogy nem a többi művészet forrásainak reprodukálásáról lenne szó, hanem ezek filmi megfelelőinek megkereséséről.
- 5 Egyébként, mivel a film nem tudott helyet adni a Waterloo epizódnak, tisztán spekulatív módon törekedhetnének csak arra, hogy megtaláljuk a regényíró egyik legérdekesebb technikai effektusának filmreviteli módszerét.
- 6 Egyetlen példa: a formák kialakítása a szobrászatban a nézőpont sokfélesége miatt. A babiloni művészet művészi erejű esetlenséggel oldotta meg ezt a szárnyas bikáival, melyeknek négy lába volt, profil nézete, két szemből nézete és öt oldalnézete!
- 7 A módszer legegyszerűbb, legnyilvánvalóbb és szinte brutális formája az első személyben írt regény. Az „én” a regény egyik szereplője: olyan „én”, akinek természetesen semmi köze nem lehet a szerző valódi személyiségéhez. De vannak harmadik személyben írt regények is, ahol ugyanígy egyetlen szereplőhöz viszonyítva mesél el mindent az író, tőle függ a bemutatás, az ábrázolás módja. Sokszor a cselekmény expozíciója objektív (különösen a XIX. századi regényben), ami annyit jelent, hogy a nézőpont hol a szerzőé, aki mintegy az *elbeszélő* szerepét játssza, hol pedig teljesen személytelen, mint általában a történetészé), majd a nézőpont lassacskán konkretizálódik, meghatározott lesz. Az egységes és állandó nézőpont szinte törvényszerű a bűnügyi regényben, hiszen a jeltély nem maradhat fenn, feltárása nem következhet be, ha nem olyan valaki szemszögéből nézzük, aki nem tud semmit. Ezért olyan fontos techni-

kailag a nézőpont kezdeti kiválasztása (a detektívé, a véletlenül a tragédiába belekeveredett tanúé stb. (ebben a műfajban) lehet ez a „gyilkos nézőpontja” is, ilyenkor a leleplezés folyamata főként üldözési témát tételez fel, a pszichológiai bekerítés témáját: a vadászat leírása a vad szemszögéből). A nézőpontok pluralitása, váltakozása, a cselekménynek a különböző hősök szemszögéből eltérő, párhuzamos szálakon való követése Dickens szenvedélye volt. Sőt, regényét, az *Antik ritkaságok boltját* különös anomália jellemzi: az „én” nézőpontjából vezeti be a cselekményt, majd ez az „én” hirtelen, nem tudni hogyan, eltűnik, hogy a továbbiakban a főszereplők nézőpontjai felváltva kerüljenek előtérbe. Az egész irodalomtörténet legkülönösebb esete Sully *Emlékiratai*, végig második személyben. Titkára hozzá fordul, hogy elmesélje neki saját életét: „Megérkeztedél, Uram, erre és erre a helyre, és észrevetted... stb.”.

- 8 M. Jean Desternes érdekes cikket írt erről a kérdésről (*Revue du Cinéma*, 1948 aug.), és ezzel kapcsolatban bemutatja az első, szisztematikusan próbálkozást ebben a műfajban (*The Lady of the Lake*, r: Robert Montgomery, Raymond Chandler regénye nyomán). Nem volt alkalmunk látni ezt a filmet. Vannak azonban korábbi kísérletek is (pl. *Egy család regénye*, r: Sacha Guitry, 1936), de itt az első személyben beszélő narrátor beállítása „akusztikailag”, nem pedig vizuálisan oldja meg a problémát. Ez a nézőpont inkább regényhez illő, mint filmszerű.
- 9 A színház már régóta tett hasonló kísérleteket. Ld. például Beaumarchais: *Figaro házassága*, amelyet a *Spanyol beszélgetés* c. kép alapján rendeztek.
- 10 Bizonyos képek különösen sugallják ezt a belső időtartamot (Tintoretto: *A Szűz bemutatása a templomban*, Rembrandt: *Az Angyal elhagyja Tóbiást*), mások viszont kizárják (Raffaello: *Jézus sírba tétele*).
- 11 Nagyon érdekes lenne például megvizsgálni, miért van az, hogy a *Kékszakáll* c. film oly érdekes és oly figyelemre méltó effektusai nem adják vissza tökéletesen Brueghel és Veronese képeinek színhatását, melyek ihletői voltak. Talán mert a feketék és a szürkék túlmódultak, hiányoznak azok a „tónusösszetevők”, amelyeket a két festő olyan kitűnően, értően alkalmazott, nevezetesen az enyhén színezett árnyékok.*
- 12 Elsősorban az árnyjátékokra és a *fantazmagóriákra* gondolunk, mint a film igazi, XVIII. századi őseire. Carmontelle árnyjátékai (*Közmondások*) történelmileg a rajzfilm technikai előzményei. Ami a fantazmagóriákat illeti, ezek előállításakor nemcsak optikai, hanem technikai eljárásokat is alkalmaztak, amelyek erősen különböztek a *laterna magicától*. Ezek közül az eljárások közül a film később többet átvett, ilyen például a *kocsizás*: a gépet feltették a kocsira úgy, hogy a vetítőfüggönyön, ahol megjelentek a csodák (pontosabban *aszellemképek*), képsíkváltást lehetett létrehozni, kiváltani a jelenés „rémisztő hatását”, amint az a nézők felé siet. A pontosabb, nehezen hozzáférhető dokumentumok hiányában meg kell elégednünk azzal, hogy elolvassuk erről a *Dictionnaire de la Conversation Fantazmagória* címszavát (az *Enciklopédia* nem említi).** A

* A film több változatban készült. Nem tudni, hogy az 1937-es vagy az 1951-es változatról ír-e a szerző. (A szerk. megjegyzése.)

** Az egyetlen, hiteles dokumentum a fantazmagóriák (magyarul ködfátyolképek) létrehozójának, a liège-i Robertsonnak *Emlékirataiban* (Mémoires) található. (A szerk. megjegyzése.)

XIX. sz.-ban a *Dioráma* is „mozgó” képeket mutató látványosság volt (bár a mozgást kizárólag a táj fény- és atmoszféraváltoztatásával érték el), és itt már nagyon közel állunk a filmhez, mivel a fényképezés témáját érintjük.* (Daguerre készítette a Diorámát.)

- 13 Előfordul természetesen egyfajta akaratlan és abszurd fantasztikum is, amely egyszerűen a figyelmetlen vágásból következik. E helyen idéztem már egy elég régi példát. Ne higgyük, hogy azóta megszűnt ennek a lehetősége. Egy párizsi moziban vetítenek jelenleg egy filmet (*A bosszú muskétása*), ahol látni lehet egy felöltözött, *csizmás* férfit, amint beugrik a vízbe, és látjuk a meztelen lábat lemerülni. Ha tündérmese lenne, természetesen a tündér megtette volna neki a szolgálatot, hogy zuhanás közben varázslatos ütéssel levegye a csizmáját. Ez azonban nem tündérmese. És a varázspálca a *script-girl* tolla, aki nem elég gondosan látta el feladatát.

Koffán Zsófia fordítása

* A szerző téved. A Diorámában *festményeket* mutattak be (1822–1830), a fényképezés eljárását Daguerre (Niecepce eszmei segítségével) csak 17 évvel később hozza nyilvánosságra. (A szerk. megjegyzése.)

Magyar film hangot keres

(Folytatás)

„Nevelődés”. Ez a legnépesebb filmcsoport. Itt is a házasság körül forog a cselekmény, de az érintett szereplőknek kölcsönös változáson, tapasztalatszerzés olykor meglehetősen feszültségekkel járó útján kell végighaladniuk: „nevelődniük” kell. Következésképpen: itt rendszerint gondosabb, lélektanilag is megalapozottabb a motiváció. Példa rá az *Évforduló*, amelyben megkötetett már a házasság, sőt: éppen ennek a jubileumát ünnepli a boldog pár, amikor elindul egy folyamat e frigy kívülről való földúlása, másik partnerral kötendő házasság céljából. Széthullással fenyeget több házasság is *Az okos mamában* (mely a paneldramaturgia kicsúfolásának nyilvánvaló szándékát is kifejezi): a címadó hölgy arra tanítja meg asszonyleányait – nem egészen szépszerével –, hogyan tartsák meg férjüket, a látszólagos meghódolás miféle bölcs taktikáját érvényesítsék. S jeleztük már: az *Úrilány szobát keres* című mozidarabot egyesek mint a házasság intézménye elleni durva támadást utasították vissza.

Megjelenik a házasság mellett – annak kényszerű kiegészítéseképp – az együttélés, a „vadházasság” mintája is (*Az arany ember* már utat tört ebbe az irányba), hozzá még: háborús ellenfél, ellenség asszonyával, orosz nővel teremt ilyen kapcsolatot (fogoly) magyar katonatiszt (Székely István orosz motívumot pergető „trilógiájának” két darabjában: *Café Moszkva*, *Két fogoly*). Keserves nevelődés jut osztályrészéül *A torockói menyasszony* címszereplőjének: zsidó és keresztény, magyar és román vallásos, kulturális hagyományok, tisztesség és tehetőség ütközőzónájában.

Régi és átalakuló eszmények harca zajlik olykor ezekben a történetekben, s hol az egyik, hol meg a másik tényezőre tevődik a hangsúly. Többször is idősebb, sőt korosodó férfi a rajongó bakfis, leány szerelmének tárgya. Egész sor „intézeti film” születik ekkoriban (a német filmként is elszámolható *Mädchenpensionat* – *Leányintézet*,

1936-ból, vélhetőleg az egyik emblematikus műfilm volt ebben a zsánerban), külföldi (német) minta és hazai igény összegező hatása. ⁴¹⁶ „Tanár” és „tanítvány” fogalmát tágabban értelmezve, az alábbi filmek sorolhatók ide most tárgyalt csoportunkból: *Búzavirág*, *Márciusi mese*, *Budai cukrászda*, *Édes mostoha*, *Szerelmi álmok*, *Légy jó mindhalálig*, *Pókháló*, *Mária nővér*, *A nagymama*, *A torockói menyasszony*, *Édes a bosszú*, *Marika*, ..., *Tokaji rapszódia*, *Viki*, *Helenként egyszer láthatom*. (A „nevelődés” mozzanata persze korábban már vizsgált kategóriákban is jelen volt: *Ida regénye*, *Kismama*, *Tisztelet a kivételnek*.)

Ezt a filmtípust árnyalja a „nemzedéki sorsismétlődés” – valamiféle „családi végzet” – mozzanata: kívánatos (elfogadható) és nem kívánatos eshetőségként egyaránt (*Az iglói diákok*, *Márciusi mese*, *A nagymama*, *Tómi, a megfagyott gyermek*; előző kategóriáinkból rokonítható ezzel a variációval: *A kölcsönkért kastély*).

A „nevelődés” főmotívum (kategória) általunk elemzett filmjei:

1. *Vica, a vadevezős* (1933, író: Vadnay László, forgatókönyvíró–rendező: Gaál Béla);
2. *Az iglói diákok* (1934, író: Farkas Imre nyomán Siklósi Iván, rendező: György István);
3. *Búzavirág* (1934, író: Bus fekete László, rendező: Székely István);
4. *Az új rokon* (1934, író: Csathó Kálmán nyomán Nóti Károly, rendező: Gaál Béla);
5. *Tavaszi parádé* (1934, író: Ernst Marischka, rendező: Bolváry Géza);
6. *Márciusi mese* (1934, író: Martonffy Emil, Füredi Emil, rendező: Székely István);
8. *Az okos mama* (1935, író: Békeffy István, rendező: Martonffy Emil)
9. *Budai cukrászda* (1935, író: Zágón István, rendező: Gaál Béla);
10. *Halló, Budapest* (1935, író: Kristóf Károly, K. Halász Gyula, Békeffy László, rendező: Vajda László);

11. Szent Péter esernyője (1935, író: Mikszáth Kálmán nyomán Siklósi Iván, rendező: Cziffra Géza);
12. Édes mostoha (1935, író: Lakner Arthur, rendező: Balogh Béla);
13. Szerelmi álmok (1935, író–rendező: Heinz Hille);
14. Nem élhetek muzsikaszó nélkül (1935, író: Móricz Zsigmond, Deéry Alfréd, rendező: Deéry Alfréd);
15. Légy jó mindhalálig (1936, író: Móricz Zsigmond nyomán Szatmári Jenő, rendező: Székely István);
16. Tömi, a megfagyott gyermek (1936, író: Eötvös József nyomán Orsi Mária, rendező: Balogh Béla);
17. Mária nővér (1936, író: Lázár István nyomán Bihari László, rendező: Gertler Viktor);
18. Café Moszkva (1936, író: Tamás István, rendező: Székely István);
19. A nagymama (1936, író: Csíky Gergely nyomán Farkas Imre, rendező: György István)
20. Évforduló (1936, író: Vitéz Miklós dr., rendező: Gaál Béla);
21. Nászút féláron (1936, író: K. Halász Gyula, Kristóf Károly nyomán László Aladár, rendező: Székely István);
22. Zivatar Kemenespusztán (1936, író–rendező: György István);
23. Ember a híd alatt (1936, író: Indig Ottó, rendező: Vajda László);
24. Pókháló (1936, író: Csathó Kálmán, rendező: Balázs Mária);
25. Pesti mese (1937, író: Vadnay László, rendező: Gaál Béla);
26. A torockói menyasszony (1937, író: Indig Ottó, rendező: Keleti Márton);
27. Édes a bosszú (1937, író–rendező: Vaszary János);
28. Az én lányom nem olyan (1937, író: Csathó Kálmán nyomán Nóti Károly, rendező: Vajda László);
29. Marika (1937, író: Zágón István nyomán Szántó Armand, Szécsén Mihály, rendező: Gertner Viktor);
30. Két fogoly (1937, író: Zilahy Lajos, rendező: Székely István);
31. Pergőtűzben (1937, író: Balassa Imre, rendező: Ágotai Lajos);
32. A 111-es (1937, író: Heltai Jenő, Mihály István, rendező: Székely István);

33. Mami (1937, író: Török Rezső nyomán Vaszary Gábor, rendező: Vaszary János);
34. 3:1 a szerelem javára (1937, író: Kellér Dezső, Harmath Imre, rendező: Vaszary János);
35. A harapós férj (1937, író: Emőd Tamás, Török Rezső nyomán Nóti Károly, rendező: Keleti Márton);
36. Hotel Kikelet (1937, író: Nóti Károly, rendező: Székely István);
37. Szerelemből nőszültem (1937, író: Nóti Károly, rendező: Székely István);
38. Tokaji rapszódia (1937, író: Szilágyi László nyomán Vaszary Gábor, rendező: Vaszary János);
39. Úrilány szobát keres (1937, író: Rejtő Jenő, Kulinyi Ernő nyomán László Miklós, rendező: Balogh Béla);
40. Viki (1937, író: Bónyi Adorján nyomán Nóti Károly, rendező: Keleti Márton);
41. Hetenként egyszer láthatom (1937, író: Lőrincz Miklós nyomán Nóti Károly, rendező: Szlatinay Sándor dr.).

A betájolást pontosabbá tevő egyéb motívumok közül az USA-ra vonatkozóan érintett filmek *Az új rokon*, *Márciusi mese*, *Nem élhetnek muzsikaszó nélkül*, *Tómi, a megfagyott gyermek*, *Mária nővér*, *Nászút féláron*, *Pesti mese*, *Mami*. Ezek a mozgófényképek az amerikai motívumot mint a magyarok nagy lehetőségét tartalmazzák (örökség, munkavállalás, hazatért gazdag „amerikás” magyar). Kapóssá válik Oroszország (*Lila akác*, *Café Moszkva*, *Két fogoly*, *Pergőtűzben*). Ausztria: *Tavaszi paradé*, *A III-es*, *Viki*. Németország: *Tavaszi paradé*. Olaszország: *Nászút féláron*, *Márciusi mese*; ez utóbbiban Monte Carlo valami okból teljességgel olasz couleur locale-t mutat, s van ebben a filmben hivatkozás Londonra stb. Svájcból tér haza – nevelőintézetből – a *Viki* címadója, francia nevelőnő szerepel az *Édes a bosszú kockáin*. Az 1929-es Romániában (Erdélyben) játszódik *A torockói menyasszony*, lengyel *A III-es* egyik szereplője, Szumátrán kötött házasságot a *Szerelemből nőszültem* címadó párja.

Gépköcsi szerepel dramaturgiai súllyal a *Búzavirág*, *Az okos mama*, a *Nem élhetnek muzsikaszó nélkül*, a *Zivatar Kemenespusztán* (autóbal-

eset), *Az én lányom nem olyan* (autóbaleset), a *3:1 a szerelem javára*, az *Édes a bosszú* (autóbaleset), a *Hotel Kikelet* (autóbaleset), az *Úrilány szobát keres* (autóbaleset), című filmekben. A *sport* úgy jelenik meg a *3:1 szerelem javára* kockáin, mint az élet normális vitelétől elütő, az élet fölibe kerekedő jelenség: csaknem a professzionalizmus álságosságát és túlzásait érzékeljük benne (labdarúgás, evezés); egy-szersmind a „nemek harcának” civilizatorikus változatát. A modern élet tartozéka a *Vica, a vadevezősben*, míg a „vadevezésről” mint szerelmi partner keresésének legális alkalmáról csupán beszélnek a *Násziút féláron* szereplői. Státusszimbólum és szórakozás a lóverseny a *Búzavirág*, *Az én lányom nem olyan* mikrovilágában, testedzés szerepű a korcsolyapálya, a nőszemélynék is tartozékkaként a vívás (*Légy jó mindhalálig*, illetve: *Marika*).

Rádiózásunk tizedik évfordulójára készült a *Halló, Budapest!* című film, amely a rohamosan népszerűvé váló eszköz és intézmény emblematis megörökítője a fogyaszthatóság kedvéért belefoglalt ke-rettörténet segítségével. Láthatatlan rádiós élmény és illúziórom-boló eleven valóság feszültsége ad ötletet Hacsek és Sajó szintű paneltörténethez a *Vica, a vadevezősben*. A rádió ártalmatlan, ott-honülésre készített – tehát családbarát – szórakozásmód *Az okos ma-ma* intelettárában. A főhős nő filmdalát közvetíti a rádió a *Búzavirágban*, közvetítést hallgatnak a *Budai cukrászda* szereplői. Intim házastársi kapcsolat elmélyítését szolgálja a rádió koncertközvetí-tése (*Évforduló*), az elhalt apa tiszteletre méltó munkásságáról tu-dósít a rádió egy másik földrészről (*Tómi, a megfagyott gyermek*), a modern lakás berendezési tárgya a rádió (*Úrilány szobát keres*).

Meghatározó szerepű a *telefon* az *Évfordulóban*: a csaknem végze-tes áskálódás egy telefonhívással kezdődik, Tapasztalatlanság, gya-korlatlanság tükröződhetik a modernizálódó étellel kapcsolatban a telefonhoz fűződő viszonyon keresztül (*Nem élhetek muzsikászó nél-kül, A torockói menyasszony*). A lövészárkok tartozéka a haditelefon (*Per-gőtűzben*). További fölbukkanása a motívumnak dramaturgiai nyo-matékkal: *A III-es, Tökaji rapszódia*.

A „Nevelődés” kategóriában találkozhatunk 1933–1938 legértékesebb magyar játékfilmjeivel, és állításunkat nem cáfolja, hogy pl. a *Meseautó* is ezen a szinten említhető. Dénes Tibor megkockáztatja, hogy – apró ízlésproblémák, naiv mozzanatok ellenére – az évforduló az első figyelemre méltó filmdrámánk, amelyet a közönség is ekként – jól fogadott. Visszatekintő évadértékelésben eredetiség igényét, ízléses felépítésre való törekvést honorál e film kapcsán Kispéter Miklós, és korfestő, egyszersmind normakifejező Somfay Margit lapidáris megállapítása: „Elegáns magyar film. Úri levegő, épkezláb szereplők, értelmes beszéd és érdekes, fordulatos történet”.⁴¹⁷ Nem meglepő, hogy az *Évforduló* alkotói (ekkor már használatos a filmkészítőknek ez a megjelölése!) elégedettek: Gaál Béla azért, mert e film bemutatója nyomán kapott szerződésajánlatot Hollandiából, Londonból stb. Eiben az egyik külső felvétel műtermi összetevőjéről beszél mint homogén látványvilág eleméről, Somló Endre asszisztens az *Évforduló* jutalmául szerez önálló rendezői megbízást. Páger Antal megmutatta, hogy nem pusztán komikus, nem csak operettfigura, hanem „komoly”, mély, drámai szerepeket is rá lehet osztani. Dr. Vitéz Miklósné producer meg arra büszke, hogy ő volt az első, aki meg mert csinálni „egy modern, mai társadalmi drámát magyar filmen.”⁴¹⁸

Filmtörténetünk tanulságos vonulata kötődik Móricz Zsigmond írásművészetéhez. 1935-ben, szinte a *Hortobágy* körüli munka folytatásaképp adódnak számára újabb hangosfilmes lehetőségek. Nehéz alkotói periódusában egyszersmind, amint erről a leánya, Virág megemlékezik: „Nemcsak Móricz Zsigmond volt akkoriban válságban, hanem a magyar kormány, sőt egész Európa kormánya is. Mussolini megegyezett Lavallal Rómában – és elejtette a magyarok revíziós igényeinek kérdését. Ennek ellenére a magyar lapok tele voltak Mussolini dicséretével – mert hátha valaha még hasznát lehet venni.

Részben ebbe, belebukott a magyar kormány, Kállay, Keresztes-Fischer és az egész tábornoki kar lemondott, Gömbös trónja is imbolygott. A külpolitika függvényében előtérbe került a belpolitika.

A világválságból lassan kifelé kapaszkodó gazdasági élet kérdései.” Az író öccse, Miklós mint szakértő vállalt feladatot a földbirtokrendszer átalakításának munkálataiban.⁴¹⁹

Móricz 1900-ban látott először – nyúl farknyi – mozgófénykép egy Rákóczi úti kávéházban: úriember udvarolt a hotel szobalányának. Versenytársává nőtte ki magát a némafilm a regénynek, vélte Móricz Zsigmond, ám a hangosfilm visszaesést hozott: beírta „a megnagyobbodott színpad szerepével”. Másfelől meg éppen a színpad – s rajta Újházy Ede a Sári bíró címszereplőjeként – tanította meg Móriczot arra, hogy nem mindig a szövegen van a hangsúly, hanem a játékon. Ugyanakkor a költői mesének és elgondolásnak is lát teret Móricz a mozarab készítésekor.⁴²⁰

A Nem élhetek muzikaszó nélkül a Nyugat kritikusa, Dóczy Jenő szerint idillikus kitérő Móricz „harcos nagy regényei” folyamában: Mikszáthtal rokonítja íróját.⁴²¹ 1927-ben adta el Móricz a műfilmjogát a Startnak: ott remény is mutatkozott arra, hogy Vajda László forgatókönyvéből elkészül a némafilm-változat.⁴²² Aztán mint vígjátékot bemutatták Hevesi Sándor rendezésében a Kamaraszínházban, és Schöpflin Aladár is derült, harmóniát érzékel a szerzőnél, az öregkor (öregasszonyok), a magyar életforma pontos megfigyelését dicséri.⁴²³ Időközben elvetél a filmterv, Móricz meg eladja a jogot a Kino nevű cégnek (bár a Starthoz tíz évig kötötte szerződés), és a bíróság végül Móricz javára dönt, hiszen a Star csupán a némafilm jogát vásárolta meg tőle annak idején.⁴²⁴ Most hát saját maga igyekszik „képekben elmesélni” a darabot Deésy Alfréd rendező „temperamentumos és szakszerű” közreműködésével.⁴²⁵

A Nem élhetek muzikaszó nélkül valójában jóval zaklatottabb, elmentmondásosabb körülmények között került mozivászra. Kezdve a vállalkozó, Beck Imre érvelésével: „A gyenge magyar filmnek nagyobb a sikere, mint a legnagyobb idegennek, ezért mi kénytelenek vagyunk filmeket csinálni, hogy annak a kedvéért megvegyék a mozik a külföldi vásárlásainkat.”⁴²⁶ Üzenet érkezik a Filmipari Alaptól, „hogy a Nem élhetek muzikaszó nélkülben a mai dzsentri nem mulathat ennyit.”⁴²⁷ A forgatókönyvírás során egyik kompro-

misszum következik a másik után, „érdekesebbé teszik a cselekményt, költségkímélés céljából áthelyezik a mába, s még az is fölmerül, hogy Kabos, Gombaszögi, valamint tetszetős énekszámot előadó szubrett nélkül nem lehet teljes a film.⁴²⁸ Folytak a külső felvételek a (Deésy által még némafilm korában megkedvelt) taiti parkban.⁴²⁹ A gép „Los!” és „Indi!” [=Indíts!] parancsra kezd dolgozni.⁴³⁰ Móricz elégedetlen Vaszary Piri „túlzott hangsúlyozás”-ával. A hangmérnök (Lázár István) is dühöng: állandó a feszültség a hangosfilmnél tapasztalatlan Deésyvel. Mindamellett az író úgy véli, hogy Heinrich Balasch képei nagyon szépek. Technikailag már éppen olyan jók, mint a külföldiek. S el kell ismernie: Vaszary, túlzásai ellenére, nem rossz, és Jávor Pál: „Sose volt ilyen jó. Bogyó [Somogyi Erzsébet – K. Zs.], ha beszél, elragadó. De a filmarcát meg kell szeretni. Csak a siker fogja elfogadtatni.”⁴³¹ Kellemtelensége támad Móricz feleségének, a filmben szereplő Simonyi Máriának: „Egész nap váratták, s nem csinálták meg vele a pr.plant, s most közölték vele, hogy még egyszer ki kell jönnie”⁴³² Móricz Virág, a film egyik asszisztense kénytelen vállalni a teljes segédletet, mert a másikat elbocsátották. Édesapja lélekben mentetői is leányát: „lehet, hogy nem ideális asszisztens: szorgalmas, de a feje nem hivatalnoki, nincs benne minden.” Az ideges főrendező, Deésy Alfréd – így látja Móricz – a saját hibáit is Virágtól kéri számon. Súlyosbítja a helyzetet, hogy Deésy reklámfelvételt készíttetne Móriczról az íróasztalánál, ám ő többet kap ezért a szereplésért, mint a Virág által előzetesen elfogadhatónak tekinthető 2–300 pengő.⁴³³ Ennek az afférnak ránk maradt a Deésy-féle olvasata is: a főrendezőt megdöbentette és megszegyenítette, hogy Móricz 500 pengőt követelt. Mindemellett a felvételt megcsinálták ezen az áron is.⁴³⁴

A kész művet 1936 februárjában csaknem egy időben mutatta be és játszotta Budapesten az Uránia, a Radius és az Átrium mozi. Az ünnepélyes premieren Somogyi Erzsébet prologja után „Zoltán Irén, a prágai Operaház művésznője énekelte el *Kurucz Jánosnak József Ferenc* főhercegnek *Hullámtörés* című versére komponált művészi fionom dalát., és végül Gózon Gyula cigánykíséret mellett énekelte és

fütyülte el a film egyik legszebb nótáját.” Móriczról nem esik szó, talán nem is volt jelen (ezen) a bemutatón.⁴³⁵ Nem különösen meglepő a film óvatos szakkritikai fogadtatása (bár Dénes Tibornál érzékelhető az elmarasztalás túlsúlya).⁴³⁶

Keresztény ideológia és magyaros szabadságeszmény összegződését látta Harsányi Zsolt 1924-ben a *Légy jó mindhalálig* című Móricz regény fő jellegzetességének. Flaubert-i tisztaságot, elektrotechnikai pontosságot, freudi gyermekkor vizsgálatot vett észre a regényben.⁴³⁷ A mű alakváltozatát az évtized végén a Nemzeti Színház Hevesi Sándor rendezésében mutatja be. Schöpflin nem kevesebbet állít róla, mint: „az első magyar avantgarde darab, amely diadalmasan megáll a színpadon”. Dicséri egy rendkívüli gyermek rendkívüli ábrázolását, „a kilencvenes évek zamatát” az előadáson (tehát nem észleli jelennek szóló üzenetét), és a regény főhősével „egyenrangú megszemélyesítő”-t, Vaszary Piroskát.⁴³⁸ Mintha két esztendővel később, a telt házas századik előadás nyomán a darab időszerűsége legalább egy kérdésfeltevés erejéig megérintené a kritikust: „mi kényszerített kétszáz ezer embert, Magyarország egész intelligenciáját, arra, hogy súlyos gazdasági viszonyok között megváltsa jegyét a színházba és könnyek között figyelje egy debreceni kisfiú kis konfliktusát a felnőttek világával, illetőleg annak egy kis részecskéjével, amellyel érintkezésbe jut?” Schöpflin válasza saját kérdésére némiképp kitérő. Móricz egyetemes mondanivalójára utal (egyébként helyesen). És örömmel konstatálja, hogy a főszerepet, Nyilas Misit alakító „kedvelt és valóban kitűnő komikából elsőrendű színész nő lett, regisztere egy széles és messzezengető hanggal bővült.”⁴³⁹

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* filmes megpróbáltatásai közepett Móricz már „Lányfalun” „bajlódott” a *Légy jó mindhalálig* forgatókönyvével. Móricz Virág – ez alkalommal is asszisztens – visszaemlékezései szerint édesapjának a „haja szála állt égnek attól, amit előbb Királyhegyi Pál, később egy Szatmári nevű szakember fuserált össze. Székely István rendező szenttelen és sóltan egyénisége, modora is tökéletesen idegen és kellemetlen volt az író számára. Deésyvel, aki

sokkal tehetségtelenebb és jelentéktelenebb figurája volt a szakmának. Deésyvel is jobb volt csatázni, mint ezekkel, akik minden szépet, jót és drágát beletömtek volna a filmbe – viszont a kollégium udvarát nem akarták felvenni, mert télen nem lehet szabadban fényképezni. Inkább jégpályát építettek a műterembe, műjéggel, ami a történetnek egyáltalán nem volt fontos, minthogy ugyanezért a harmincezer pengőért felépítsék a kollégium udvarát, ahol a fél harmad filmet le lehetett volna játszani.”¹⁴⁰

Bedarálta tehát a filmcsinálás elidegenítő mechanizmusa Móricznak ezt a művét is, azzal együtt, hogy szégyenkeznie sem kellett miatta. S némi szerepet maga az író is játszott a mozidarab eszmei–gondolati megalkuvásának fölhalmozódásában. Már a színműváltozat enyhített a regény tragikus végkifejletén azzal, hogy a sorsdöntő fejelemi tárgyalásra „beront” Viola kisasszony: „Misi, Misi, megjött a távirat és ezer forint... Bocsánat, igazgató úr, a hűgom táviratot hozott, megérkezett a nénémhez, a hercegnéhez és minden rendben van.”⁴⁴¹ Folyik tehát a dzscentri szerencsenmosdatása. Az arisztokrata megmentő a filmben látható, hallható is, nem pusztán beszélnek róla. És jó helyen keresgél a Magyar Kultúra névtelen – egyébként kötözködésre is hajlamos – kritikusa, amikor azt hiányolta, hogy Székely István nem a móríci életmű szövegösszeállításában vizsgálódott.⁴⁴² Valóban: a Forr a bor című regény (1931) első fejezetének rövid ismertetésében csaknem Szekfü Gyula érdeklődési irányának megfelelően ígéri, hogy munkája lapjain föl-táruul „Annak a generációnak zsendülése, amely a mai Magyarországot e szörnyű viharban tartja és élteti.”⁴⁴³ Ez a „zsendülés”, ennek a kortárs jelenre vonatkoztatható befolyása kimarad a filmből, amint-hogy Nyilas Misi írói próbálkozásai sem szerepelnek a mozivászonon (a Forr a borban pedig már az oroszlánkörmeit megmutató drámaszerzővel találkozhatunk).

Székely vállalta az ésszerű kockázatot, és a sikeres, „nagy és sokoldalú” Vaszary helyett a kiskamasz – színházi előadáson már ki-próbált – Dévényi Lacit küldte felvevőgéj elé. Ez ugyan a színpadi érzelmességtől Dénes Tibor szerint érzélgősséghez, szentimenta-

lizmushoz vezetett,⁴⁴⁴ de valószínűleg mégsem befolyásolta károsan a „történelmi film” értékrendjét.⁴⁴⁵ Jó egy esztendővel a hazai bemutató után, 1937. május 12-én a bécsi Palast filmszínházban rendezett díszelőadást az Osztrák–Magyar Társaság az *Ein kind klagt an* címmel, német feliratokkal ellátott filmből.⁴⁴⁶

A korszak játékfilmjeinek – vitatható elemeikkel együtt is – az első vonalába sorolhatók Székely István „történelmi filmjei”. Jelen csoportunkból az „orosz” tárgykör „trilógiája” (*Lila akác, Café Moszkva, Két fogoly*). Szép Ernő érdeklődése már 1912-ben nyilvánvaló az „orosz” téma iránt;⁴⁴⁷ a Lila akácban pedig Déry Tibor fedezte föl, hogy ez az impresszionista mű „képekkel van megrakva”, míg másfelől, „az egy helyre koncentrált érzelmek a gondolatok túlfűtött, remegő dallamú monotoníája” jellemzi.⁴⁴⁸ Film azonban csak a rokon szemléletű, változatosságában sem érdektelen *Vengerkák*ból, Pásztor Árpád regényéből készült: Balogh Béla rendezte 1917-ben, Törzs Jenővel, Lenkeffy Icával a főszerepekben. Igen, az „önkéntes honmentő színezet”-től s a „leánykereskedelmifilm-illat”-tól is meg kellett szabadulnia annak, aki mozgóképre vitte a tárgykör valamelyik magyar regényét.⁴⁴⁹

Guttman Manó, a Pátria kölcsönző igazgatója 135 ezer pengőrt költött a *Lila akácra*, s csak azt sajnálta, hogy nem korábban gondoltak német változat elkészítésére. De majd a Pulvári-féle módszerrel megcsinálják utóbb.⁴⁵⁰ A kortárs fogadtatás mindemellett ellentmondásos volt. A telt házas produkciót Somfay Margit mintha „leánykereskedelmifilm-illattól” zavartatva becsülte volna alá, és Dénes Tibor is furcsa logikával állította a filmről: „ami jó van benne, az véletlenül, a rendező akaratán kívül került bele”.⁴⁵¹ Vesztesége mindenképpen a Székely-féle filmváltozatnak, hogy Tóth Mancsi itt nem jut el Oroszországba, mert föltámad Csacsinszky Paliban a szerelem, s még időben lemenekíti a lányt a vonatról. S kimarad – ebből következőleg – a regény végig „flash-back”-es, reflexív előadásmódja. A *Café Moszkva* szemléleti újdonsága helyett szintén inkább olyasmi kelt figyelmet, mint az, hogy a vágó (a „cutter”), ifj. Vajda László repülőgépen, londoni rendezési körülményei közül érkezett a hazai feladatra.⁴⁵²

Tematikájának szóló indulatot ébresztett a film, melynek bemutatóján, a Royal Apollóban Horthy s több kormánytag is megjelent.⁴⁵³ Tótkés Anna mondta, énekelte kitűnően a *Café Moszkva* női főszerepét: az eredetileg számításba vett Bajor Gizi helyett. Bajor azonban más mozgófényképre tartogatta magát, mígnem Pásztor Béla rendezésében egy ötletes detektívfilmhez szegődött (*A plasztikában végződik*).⁴⁵⁴ Találkozott mégis Székellyel Bajor Gizi a Két fogoly megfilmesítésekor. Schöpflin már a regény kritikájában figyelmeztetett arra, hogy Zilahy Lajos párhuzamosan futtatott magyar és oroszországi történésvonulata az író tapasztalatainak eltérő minőségét szemlélteti, ugyanakkor a két főhős megválasztása „nagyon intim kompozíció-ötlet”.⁴⁵⁵ Bizonyos, hogy a háborús korszak fiatal nemzedékének testi-lelki válsága, ennek őszinte föltárása kívánczolt a mozivászonra, amikor a Rex cég hozzáfogott – Zilahy csaknem állandó jelenlétében – a *Két fogoly* elkészítéséhez. Az író kamaradarabot képzelt maga elé: „meggyőződése, hogy a film fejlődési vonala *külsőségek* helyett a *belsőiségek* felé törekszik.”⁴⁵⁶ Itt most a *Két fogoly*nak csupán arra a kétségtelen újdonságára figyelmeztetünk, hogy mindvégig tudatosítja: irodalmi mű, regény végiglapozásáról van szó, nem igyekszik eleve mozgófényképnek szánt alkotásként jeleníteni meg önmagát. Végül még így is – mint jó szándékú, de „meddő kísérlet” mutatkozott följegyzésre érdemesnek Kispéter Miklós évadértékelésében, föltehetőleg a mű készítésének tőkehiányos volta miatt is.⁴⁵⁷

A „Nevelődés” kategória filmdarabjai a szakmai megalapozás, gyártás néhány jellegzetes mozzanatát is tükrözik. Kezdve a *Vica, a vadevezőssel* (szkeccsként is forgalmazták), melynek kapcsán a Magyar Kultúra szerzője leszögezte: hiányzik nálunk az a réteg, amelynek életmódjára, körülményeire „mint művet és mint vállalkozást” filmet lehetne építeni. „Mesterkélt paraszttábrázolás és zsidó kabarevilág közt hányódik és vetődik a hazai filmalkotásunk.”⁴⁵⁸ Modernebb és frissebb – akár klasszikus – írók megfilmesítését sürgeti Lóránth László 1934-ben a Nyugat hasábjain a *Búzavirág* általa lerántott szerzőjével, Bus Fekete Lászlóval kapcsolatban, de furcsa módon, a *Tavaszi parádé* (*Frühjahrsparade*) című operettszerű fabu-

lálás – talán Bolváry Géza rendezőnek, Gaál Franciska főszereplőnek köszönhetően mégis mint választható alternatíva érvényesül. Annál is inkább, mivel 800 ezer pengős produkció volt ez, 80 ezer pengőt költöttek csupán a nyersanyagra, és rengeteg statisztának és más filmgyári munkásnak adott kenyeret ez a film, napi 10–20 pengős megélhetést.⁴⁵⁹ Ám bukni is lehetett, mint Faragó Rezső, az Eco Rt. igazgatója, aki egész vagyonát tette kockára *Az iglői diákokkal*. A filmnek legfeljebb az időszerűsített, jelenbe kapcsolt befejezését dicsérte a kritika; a vidéki moztulajdonos joggal írta veszteségét a mozidarab színvonalának számlájára.⁴⁶⁰

A magyar némafilm szimbólumteremtő, kísérletező, bár fölöttébb kiegyensúlyozatlan művésze, Balogh Béla Németországból tért haza (utószinkron rendezésére kapott csupán megbízást odakint), hogy „nevelődés”-filmjeit elkészítse. Egy iránta lojális, leszállított kritikai értékrend szerint. Mert a Hermes cégnél készült *Édes mostoha* szemlélője furcsa egyezséget javasol: „Ne vegyünk tudomást a filmkisebb és a hatást egyáltalán nem zavaró technikai hibáiról, mert hiszen a film minden hangja a szíveken játszik, onnan csendül vissza.”⁴⁶¹ Tasnády Fekete Mária, akit Balogh „a magyar film Kolumbusza”-ként fedez föl a mozivászon számára, nem arat kritikai sikert: a felnőtt s a gyermekszereplők játékának eltérő stílári szintjeit teszi érzékelhetővé.⁴⁶² A *Tómi, a megfagyott gyermek* Básti Lajost vezeti elő valódi és kellemes meglepetés gyanánt, ám itt egyszerűs mind „a film titokzatos íróője, Orsi Mária” körül folyik bírósági per a Kárpát-film és Lakner Artúr között. (Orsi Mária – Szepes Mária – Papír Mária: az utóbbi néven, családi néven a film néma előzményének kislányszerepét alakította a húszas évek elején, rokoni szálak kötötték Balogh Bélához.)⁴⁶³ Az ügy háttéréhez tartozik, hogy a Kárpát-filmet jegyző dr. Erdélyi István autóját föltörte valaki, s a Mai Nap közlése szerint ellopta a forgatókönyvet. Szerencsére, az első példány (!) Baloghnál volt. Elkészülvén, mint „az első magyar filmgyártási rekord”-ot hirdeti a *Tómi...* önnön dicsőségét: 29 nap alatt fejezték be. Percnyi pontossággal kalkulált Balogh, mert a premiermozi kártérítéssel élhet bármifajta késedelem esetén. 14 na-

pig tartottak a műtermi, 6 napig a külső felvételek, 3 nap kellett a zenei szinkron elkészítéséhez, 4 a laboratórium, kettő az „apró pótlások” számára.⁴⁶⁴ Zilahy Irén első magyar nyelvű filmjeként hangrozzák be Balogh *Úrilány szobát keres* című filmjét. A rendező ez alkalommal a francia és a német sikerei után itthon bemutatkozó színésznőt mint törőlmetszett sztárt aposztrofálja: „stílusos, igazi nagyvilági nő, akivel kellemes dolgozni. Sok eredeti ötlete van, a rendező intuícióit hang nélkül teszi magáévá”.⁴⁶⁵ A mű fogadtatása ismeretes: ideológiai hevületek zúzzák ízzé-porrá.

Nem a nő iránti udvariasság mellőzése, hanem a bírálat szakmai hitelének megkérdőjelezése miatt sajnálatos, ahogyan dr. Balázs Máriát és filmjét, a *Pókhálót* utasítja el a kritika.⁴⁶⁶ Panelmű ez a mozi-darab is, de filmnyelvi törekvéseit későbbi áttekintésünkben méltányolnunk kell majd. Gépies félresöpprés áldozata Gertler munkája is, a *Mária nővér*: mely korántsem pusztán „szentimentális giccs, és a külföldi operafilmek nagyon harmadrangú utánzata”⁴⁶⁷, hanem egy prózai színésznek is alkalmas, mértéktartó, ám énekesként világlklasszis művész, Svéd Sándor ekkoriban sajnálatosan kevés filmszerepléseinek egyike (rádiós megszólalását rögzítette a *Halló, Budapest!*). Az *Álarcosbál* második bariton áriájának színházi inszcenírozása, ennek bekapcsolása a nézőtéri filmcselekménybe: példamutató.

A „Nevelődés” kategória szórakoztató törekvésének filmnyelvi megoldásait idegenkedéssel fogadja a kritika nem egy alkalommal: „túl filmszerű – írja *Az új rokonról* Lóránth a Nyugatban –, annyira villanó, szagगतott, hogy túltesz a legapróbb cselekményű filmekén is.”⁴⁶⁸ Mintha félreértéseket összegezne Heltai Jenő nyilatkozata az „első magyar kalandorfilm”, *A III-es* forgatókönyvírójaként: „a magyar filmnek nem szabad specializálódni az egészen könnyed műfaj terén.”⁴⁶⁹ Értelmezésünk szerint itt az író joggal bírálja a magyar játékfilmek sablonos ismétlődéseit, de nem állítja, hogy a – német, amerikai hatásokat kifejező – show-elemek kártékonyak volnának. És kritikánk – Radó László a példa – valamiféle földhözragadt, naturalisztikus ábrázolásművészmény jegyében ütközik meg azon,

hogy a *3:1 a szerelem javára* című filmben „Bársony Rózsi túllruhában a Balatonon egy kikötőtutaj tetején balettot táncolt”.⁴⁷⁰

Gyártási érdekesség közreadása próbált figyelmet kelteni *Az okos mama* iránt: az „első magyar »sztár«-film” címkével hirdetett mozi-darab egyik jelenetének felvételekor – Kabos játszott benne mint Kaiser, a librettista – ki kellett parancsolni csaknem mindenkit a műteremből, annyira vidult a stáb; így is többszöri nekirugaszkodásra volt szükség.⁴⁷¹ Az általában kényszerből időszerűsített, mába helyezett filmek metamorfózisát zokszó nélkül veszi tudomásul a kritika (*A nagymama*).⁴⁷²

Mind többször viszonyít a bírálat e filmcsoport alkotásai kapcsán a külföld eredményeihez. A plágiumperrel kecsgetett *Ember a híd alatt* erre az álláspontra juttatja a Magyar Kultúra kritikusat: „még mindig nem érkezett hát el a magyar film, melynél a rendező európai feladathoz, a színészek pedig európai játékhoz juthatnak!”⁴⁷³ Pedig, látjuk majd: a filmnyelv egyes mozzanatai már „Európában” szemléltetik azt a művet.

Horthyné nyomorenyhítő akciója keretében az Uránia díszelőadásán vetített *Zivatar Kemenespusztán* című mozgófényképről egyöntetű szakvélemény: francia hatást tükröz. Ezt a megítélést a párizsi filmszereplés után hazai vásznon megjelenő Eöry Kató is sugallhatta.⁴⁷⁴

A forgalmazás sikerét vagy kudarcát esetlegesen adatól közlemények sorában a *3:1 a szerelem javára* bukást ill. közepes eredményt reprezentál; Erdélyi doktor a *Mária nővér s a Tomi, a megfagyott gyermek* rekordbevételéről tesz említést.⁴⁷⁵

11. A paneldramaturgiának egyszerre forrása és következménye a *szereposztási panel*, melynek kortárs bírálatát az eddigiekben is érzékeltek. Többször idézett, 1936/37-es évadértékelésben Kispéter Miklós a magyar filmek színészgárdájának játékmódorát kifogásolja. Színpadi reflexek érvényesülnek – teszi szóvá –; látni való, hogy a művészek a filmen legtöbbször „csak vendégszerepelnek”. A Színművészeti Akadémia új tanfolyamától remél Kispéter némi javulást

a jövőre nézve.⁴⁷⁶ Hasonlóképp – jóval korábban – tekinti kulcskérdésnek a filmszereplők helyes kiválasztását Ebeczki György. *Az új rokon* értékelésekor ennek az elvnek az érvényesülését Turay Ida szerepeltetésében nyugtázza örömmel: „eszményi hangosfilm-nai-va. A hangjának valami olyan humoros színe van, hogy nem lehet nevetés nélkül hallgatni.”⁴⁷⁷ Turay egyszersmind az „antipanel” példája: amíg Gózon Gyulával folyton részegeket játszatnak, Lóránth László szerint Turay Ida minden szavának „édes akácíze van, minden mozdulatában az a báj, amit nem lehet megtanulni.”⁴⁷⁸

– *Az új rokonról* van szó itt is; aligha véletlen tehát a megítélésnek egybeesése.

Jávor Pál, fejezetünk mottóhőse egymaga teszi lehetővé a játékfilmjeinkben létező férfiglalkozások, státusok úgyszólván teljes áttekintését:

- huszártiszt: Tarján Sándor főhadnagy (*Rákóczi induló*), Korponay László (*Emmy*), Noszty Feri (*A Noszty-fiú esete Tóth Marival*);
- egyéb fegyveres testület tagja: Bors István pandúrőrmester (*Pusztai szél*);
- hivatalnok, majd katonatiszt (később: hadifogoly): dr. Takács Péter (*Két fogoly*);
- (kuruc mentalitású) nemesúr: Kont Feri (*Viki*);
- vidéki bíboros (dzsentr): Balázs (*Nem élhetek muzsikaszó nélkül*);
- lecsúszott úri egzisztencia: Balogh János (*Ida regénye*), Sándor báró (*A III-es*);
- polgármester fia, iglói diák: Petky Pál (*Az iglói diákok*);
- parasztleány: Baracs Imre (*A bor*), András (*A torockói menyasszony*);
- festőművész: Sóváry Gábor (*A férfi mind örült*), színműíró: Orbán Sándor (*Marika*);
- ügyvéd, jogász: dr. Balázs Sándor (*Köszönöm, hogy elgázolt*), dr. Halmi Tamás (*A csúnya lány*), dr. Dobokay Gábor (*Maga lesz a férjem*);
- malomigazgató: Szilágyi Péter (*Fizessen, nagysád*);
- mérnök: Török István (textil: *Elnökkisasszony*), Gábor (autómotor-tervező: *Havi 200 fix*), Garanvölgyi Aladár (vízügyi: *Az új föl-*

desúr), Kerekes Pál (játéktervező: *Nászút féláron*); a szerepsor archetípusa Benedek István a *Hyppolit, a lakáj* című filmből.

A művészi probléma a kitűnő testi adottságú Jávorral kapcsolatban ugyanaz volt, mint a komikum szféráján túlra nemigen merészkedő Kabossal (talán a *Lila akác*, a *Lovagias ügy* és *A torockói menyasszony* általa alakított figurái mozdultak el valamelyest egy árnyaltabb ábrázolás: a tragikomikum irányába; az is újdonságszámba ment, hogy a *Piri mindent tud* színidirektoraként egy ízben huszártisztnek öltözött). Legfőképpen a jelmez „differenciált” Jávor Pál szociológiailag sokrétű szerepvállalásaikor; egyforma gesztusok, hanghordozás próbálták megjeleníteni a társadalmi rétegződés legkülönbélebb szintjeiről mozivászonra vitt szereplőket.

Mindez a „beskatulyázás” rendezői (és gyártói, forgalmazói) gyakorlatát erősítette, mindenki „biztosra” akart menni, s olykor a közönség is követelte ismét és ismét a valamely szerepben megszokott és megszeretett színészeket. Ördögi kör. Voltak azért ezzel szembe szegülő, de legalábbis valamelyest ellenálló művészi kísérletek is. A *Hyppolit, a lakáj* azzal fenyegetett, hogy Csortos Gyula örökké karót nyelt inasokat játszik majd a magyar játékfilmekben; ehhez képest a *Maga lesz a férjem* Szilvesztere volt – öt esztendő múltán – a második, bár nem az utolsó lakájszerep. S még ez is ügyes variációja Hyppolitnak: szószátyár, szórakozott (kissé tán már szenilis), bizalmasodó figura ez a Szilveszter. A módosulást nem csak a forgatókönyv, hanem Csortos játéka is hangsúlyozza. Ugyanakkor Csortosnál is gyakorta nyilvánvaló a panelszerű szerepépítés, a bevált manírok rutinszerű alkalmazása. Kiszabadult a skatulyából Rajnay Gábor is az *Évforduló* intrikus ügyvédjének, dr. Máthé Tibornak a szerepében; addig mulató, mutató, öregedő dzsentriférfiak egész sorát játszotta, színészi hatásfokának alacsony üzemmodján, tehetségét csupán fölillantva. Ugyanitt történt Páger Antallal is hasonló (saját megítélése szerint is), pedig egyebütt sem szűkölködött kritikai elismerésben: a Chaplin hazai alakváltozatait szorgalmasan kereső Dénes Tibor *A férfi mind örült* szereplőjeként látta Páger már-már chaplini magasságokban.⁴⁷⁹

Érdeemes megfigyelni a panelmechanizmust bizonyos szerepket-tősök kialakulásában. Kabos Gyula és Gombaszögi Ella úgyszólván elmaradhatatlan párosa volt a magyar játékfilmnek. Vonakodó szerelem kapcsolta őket össze: nem pusztán gömbölyded alkatuk volt itt jellemző mozzanat, hanem az is, hogy egyik részről sem mutatkozott teljesen önzetlennek és zavartalannak a vonzalom. Főleg Kabos – mint férfi – tekintette fontosnak az anyagiakat, elviselvén azt is, hogy esetleg majd a nő tartja el őt valójában (*Meseautó*: Kerekes Annus és Halmos Aladár munkahelyen megalapozott kapcsolata). Összetartozásuk kifejeződése, hogy motorkerékpáron gurulnak együtt (Vass Dönci és Berta kisasszony: *Elnökkisasszony*). Munkahelyi flört közelíti őket egymáshoz a *Lovagias ügyben* (Gizike és Virág Andor), a szolgai–kiszolgálói státus rokonsága az *Emmyben* (Sztringai Jakab és Fräulein Melitta). Házaspárra keserednek–szürkülnek A csúnya leányban (Bogdánék), az *Éjjel a patikában* kockáin (Ladányiék). Mindketten – Kabos is, Gombaszögi is – „kicszerűsíthetők”: a szerep nélkülük is föllelheti megtettesítőjét: Gombaszögi „alternatívája” Vaszary Piri (aszténias és hisztérikusabb változatban): Kabossal (Spangl úr és a postafőnöknő: *Címzett ismeretlen*), Kabos helyettesítője: Gózon Gyula (a végrehajtó és a gazdasszony az *Egy éj Velencében* szereplőiként, Bogár és Julis az *Ida regényében*), aszténias kiadásban Pethes Sándor (Emma néni és Bernáth Pista *Az új rokonban*), Latabár Kálmán (Poldi és Bukovác a *Fizessen, nagysád* párosaként, a Kelemen házaspár a *Hol alszunk vasárnap?* kockáin).

Nem tudtunk s nem is akartunk minden magyar játékfilmet a paneldramaturgia valamelyik kategóriájába sorolni. Azok, amelyek kimaradtak ezekből, nem okvetlenül jobbak és értékesebbek, mint azok, amelyek helyet kaptak szempontrendszerünkben. A „kivételek” később majd a műfaji elemzések során lehetnek vizsgálat tárgyai.

Végezetül az 1933–1938 közötti magyar játékfilm *hatásmechanizmusát*, a *filmnyelv* eszközrendszerét kell szemügyre vennünk. Abból az okból mindenekelőtt, hogy a magyar hangos műfilm e korszaká-

ban alapozódnak meg a következő évtizedek – olykor már világszóló – eredményei.

Előljáróban leszögezhető, hogy rendezőink és művészeti munkatársaik ebben az időszakban élnek már mindazzal a képi és akusztikai megoldással, amely akár remekművek keletkezését is lehetővé tette volna. Nem születtek ilyenek: ennek hátterét (valóságkép, dramaturgia, színészi játék) elemeztük már. Ekkoriban a hangosfilmnek is első számú értékmeghatározója a rendező. Például Gaál Béla. Kétszeresen is: *A csúnya lány* kapcsán Dénes Tibor nevezi meg őt mint a siker fő tényezőjét, és rendezőnk művészetpedagógiai tevékenységének vizsgálatakor is megbizonyosodhattunk e filmszakmai poszt elsőségének érvényesüléséről.⁴⁸⁰ Kérdéses azonban – és most még ne döntjük ezt el –, hogy a különféle rendezők sajátos stílusotrekvése megmutatkozik-e a magyar hangosfilm első nyolc esztendejében?

A harmincas évek közepén Krampol (Kispéter) Miklós ismeri föl, hogy *kép és hang*, vizualitás és akusztikum, *a dramaturgiai szerkezet látható és hallható elemei* nem kívánatos arányúak a hazai műfilmekben. *A csúnya lány* tanulságképp rögzíti: „A nyelvi kifejezés ismét olyan nagy szerepet kapott, hogy a darab első jelenetében (a bírósági tárgyalóteremben) a közönség a hosszú párbeszéddek és szellemkedések után szinte megkönnyebbült, amikor meghallotta, hogy a bíró az ítélet indoklását írásban adja át a feleknek.”⁴⁸¹ A szó, s nem a látvány elsődlegességének érvényesülését kifogásolja 1937-es visszatekintésében is, s eljut ehhez a nagyon jelentős filmelméleti fölismeréshez: „A nyelv képei és a film vizuális képei (...) egészen más síkon mozognak, s egészen különböző hatást váltanak ki.” A negatív példa, melyről ez a tanulság leolvasható: *Az arany ember* s a *Pogányok* című történelmi film.⁴⁸² Azonosan vélekedik erről a jelenségről Dénes Tibor is *Az én lányom nem olyan* s a *Pusztai szél* kritikájában: sokat beszélnek a magyar játékfilmekben!⁴⁸³

E művek mindamellettt alkalmasak már a mozgófénykép s a valóság eltérő idő- és térfogalmának bizonyítására: a *Rákóczi induló*ban – figyelj meg Krampol – a Tiszán átúszató huszárok külső fel-

vételét a Tisza-part műteremben fotografált jelenete követi⁴⁸⁴, s emlékszünk Eiben nyilatkozatára, melyben a külső felvételnek ható műtermi megoldást jelentős fegyvertényként ünnepli.

Az a legfőbb gond, hogy a filmeseink által választott eszközök némely esetben – főként a világ eredményeivel összehasonlítva – avultnak mutatkoznak. Szabó Zoltán és Németh Andor egymástól függetlenül állapítja meg ezt *Az új földesúrról* (némiképp türelmetlen s nem teljesen szakszerű okfejtésben).⁴⁸⁵ Ellenpélda Krampolnál 1934 elején a *Szívek melódiája* címen játszott osztrák film, Willi Forst munkája, amelyben a zálogházi mérleg megbillenésének ritmusában vált a *kép és a hang* az Eszterházy kastélyban kattogó metronóm élményére, teremtődik kapcsolat két – egymástól messze eső – helyszín között. A Székely István rendezte, Eiben által fotografált *Pardon, tévedtem* című filmben a Budapestre vágódó szereplőt (Gaal Franciskát) a Parlamentet ábrázoló levélbélyeg s a látványt kiteljesítő eredeti építmény képsora „helyezi át” a földrajzi távolság egyik pontjáról a másikra,⁴⁸⁶ Külföld és Film-Magyarország szinkronja ebben az esetben kifogástalan.

a) Megállapíthatjuk, hogy a korszak műfilmjeiben a *képalkotás* valamennyi fajtája, technikai eleme megfigyelhető. Mindezekért is elsősorban a rendezőt illetheti elismerés, bár az általánosan megkövetelt technikai forgatókönyv a szcenárium írójának filmnyelvi javaslatait is nyilvánvalóan tartalmazza. Az alábbiakban mindemellett az operatőrökről több szó esik: a különféle megoldásokat általában fémjelezzük. Számításba jöhet persze a vágó szerepe is a képsorok építésében és összekapcsolásában, ám az ő közreműködéséről – szuverenitásának mértékéről, tartományáról – a konkrét művek értékrendjére vonatkozólag nincs adatunk.

Használatos tehát valamennyi plán és kameramozgás; ezeket mint különös hatáselemeket most nem vizsgáljuk. Említhető mégis: a magyar némafilmben oly tökélyre vitt *mozdulatisméltó* ill. *-folytató plánváltás* szép megoldásai viszonylag ritkák hangos mozgófényképeinken. Eiben készít ilyeneket (*Az új rokon, Helyet az öregeknek*), továbbá

Vidor Andor (*120-as tempó*). Gergelits Ferenc a *Sárga csikó*ban a párbeszédeket olykor úgy fotografálja, hogy vágás nélkül egyik szereplőről a másikra igazít igen szűk térben (inkább a feszültségeremtés – vitatható – igyekezetéről lehet itt szó, semmint gyakorlatlanságról) Rántott svenket (lendítést) alkalmaz Kurzmayer Károly (*Három sárkány, Lovagias ügy*), Eiben István (*A III-es*). A daruzás hatásos lehetőségével él Eiben (*Bál a Savoyban, Évforduló, Az arany ember, Légy jó mindhalálig*), Vidor Andor (*A méltóságos kisasszony*), Heinrich Balasch (*Nem élhetek muzsikaszó nélkül*), Icese Rezső (*Café Moszkva*).

Megfigyelhető a képsorok elválasztásának, összekapcsolásának számos megoldása a fényrekesz zárásától-nyitásától legkülönbélebb technikai elemekig („wish”-ekig) Nem általános még a szereplők beszélgetésének váltogatott nézőpontú fényképezése („váll felől beállítva” – olvashatjuk a *Zivatar Kemenespusztán* forgatókönyvében a Schäffer László operatőrnek szóló utasítást). Ilyet alkalmaz Eiben (*Tavaszi parádé, Családi pótlék* – mindkét esetben a forgatókönyv csupán a bizonyíték), Kurzmayer (*Szerelemből nőszültem, A harapós férj*), Vidor Andor (*Halló, Budapest!, A titokzatos idegen*).

A különféle helyszínek, cselekményelemek közötti kapcsolatteremtés nagyon gyakran egy irodalmias, *verbális, akusztikus* vágástípussal történik. Legyen erre példa a *Meseautó*, amelyben az egyik jelenet szereplője, Halmos (Kabos Gyula) így beszél: „Tudom én, hogy Annuska kisasszony mást szeret. Azt is tudom, hogy kit.” Mire egy más helyszínen azonnal rávágja Szűcs igazgató (Törzs Jenő): „Engem” (Persze a szöveggörnyezet szerint nem arról van szó, hogy az igazgató épp az Annuska iránta való szerelmének tényét regisztrálná: véletlen a poén.) Egyéb példák: *Kísértetek vonata, Márciusi mese, Helyet az öregeknek, Ida regénye, Emmy, A nagymama, Pókháló, Havi 200 fix, A méltóságos kisasszony, Tisztelet a kivételnek, Nászút féláron, Nem élhetek muzsikaszó nélkül, Barátságos arcot kérek!, Budai cukrászda, A királyné huszárja, Ember a híd alatt, Dunaparti randevú, A férj mind örült, Édes a bosszú, Hotel Kikelet, Mai lányok, Segítség, örököltem!, Tökaji rapszódia, 180-as tempó* (itt csaknem a legfőbb hatáselemként eltűlő), *Mámi, Egy lány elindul, Sportszerelem, a harapós férj, A III-*

es, *A titokzatos idegen*, *Családi pótlék*, *Hetenként egyszer láthatom*. – Ennek a dialógus uralmát kifejező eszköznek igényesebb változata, amikor *A méltóságos kisasszonyban* így szól az egyik szereplő: „Ne fessd az ördögöt a falra!” – s utána nyomban azt látjuk, hogy a filmbeli festő (Uray Tivadar játssza) ördögfigurát rajzol a vázlatkönyvébe. Hasonlóképp értékesebb – filmszerűbb – megoldás, ha egyszerre képi és akusztikus mozzanat – pofon, taps, asztalra csapás – viszi át a cselekményt valahonnét valahová (*Halló, Budapest!*, *Pókháló*, *Havi 200 fix*).

Teljes értékűnek a képi alakzatok „rimszerű”, hasonlóságon alapuló összekapcsolásából eredő vágást tekintjük. Erre is gyakori a példa, éles vágással vagy áttűnéssel. Eiben Istvánnál (pénzről pénzre vált a kép: *Lila akác*, a templomtorony órájáról a vasútállomás csengőjére – hangeffektussal: – *Ida regénye*, forgó üvegasztallapról rulettkorongra: a *Búzavirág* forgatókönyve szerint, művészfesték keveréséről cukrászati műveletre: *Budai cukrászda*; ez utóbbi arra is példa, hogy a kép – magába sűrítve a „szóvágás” leleményét – nem pusztán két helyszín, hanem két, kölcsönös vonzalomba keveredő filmhős, Sziráky festő [Somlay Arthur] és Ilonka [Perczel Zita] között teremt kapcsolatot; *Mária nővér*, *Légy jó mindhalálig*, *Az arany ember*); a fotózás műveletét utánozva szinte kockánkint vált a kép az Eiben fényképezte *Barátságos sarcot kérek!* egyik jelenetében. A különféle jellemek azonos helyzetben megmutatkozó reagáláskülönbségeit érzékelhetjük a szaporodó cigarettavégek (a Sándoréi) s a gyülemlő bonbonkosárcák (az Elláéi) képeinek egybefűzésével (*Mariika*). Humoros képhatást kelt Eiben azzal, hogy egy játék zsiráf látványát megfelelteti egy idős hölgy cifra kalapjának (*Mámi*). Vidor Andor a gyárképményt egy épület oszlopával egyezteti (*A méltóságos kisasszony*), a nemesi címet egy zálogházi belsővel (*A kölcsönkért kastély*), a szódásüveg fröccsenését az öntözőcső működésével (*120-as tempó*). Kurzmayer Károly merészen vág ugyanarról az arcról ugyanarra az arcra (*Úrilány szobát keres*), ablakról ablakra, az időtelés egyéb optikai jelzéseivel: *Két fogoly*; ugyanitt a keringőző fogoly katonatisztek furcsa látványához kapcsolt férfi–női párosok valcere

Tobolszk és Budapest között létesít sajátos összeköttetést. A kortárs mozgófénykép közkedvelt (az imént Eibennel kapcsolatban is említett) fölismeréseképp társít körforgáshoz körforgást a *Tisztelet a kivételnek* operatőre, Keményffy Tamás. Kézi csengő a ló nyakcsengőjének képét előlegezi Berger-Berend Lajosnál (*Tómi, a megfagyott gyermek*), kétféle ernyő látványa egyazon dramaturgiai probléma nézőpontjait érzékelteti a *Szent Péter esernyőjében*.

Igényes változata képsorok összetalálkozásának, ha valamelyik szereplő betölti a kamera látóterét, elsötétíti egy pillanatra (testblendé): Eiben a *Bál a Savoyban*, az *Ez a villa eladó*, *A III-es* operatőreként alkalmazza; Keményffy Tamás a *Tisztelet a kivételnek* című mozidarabban, Vidor Andor a *Segítség, örököltem!* című filmben, Icey Rezső a *Pókhálóban* s a *Café Moszkvában*. Virág és fátyol játszhatik ugyanilyen szerepet: Eibennél (*Az arany ember*). Füst, téli pára, tea-gőz segítheti a képváltást Vidor Andor eszköztárában (*Egy lány elindul*), a Berger-Berendében (*Tómi, a megfagyott gyermek*). Forgóajtó „hessenti el” az előző képet, lehúzott görfüggöny teszi lehetővé a váltást szellemesen Vidornál (*Havi 200 fix, A titokzatos idegen*). A showkelléktár friss megoldása a *Mai lányok* című filmben – operatőr: Vidor Andor –, amikor a felvevőgép elé tartott tenyér laza ujjá közt félmeztelen hölgycsapat hátegyüttesére pillanthatunk.

Vágás eszköze lehet – egyszersmind dramaturgiai hatáselem: lelki és testi státus kifejezője – az *élességátállítás*. Szemüveg miatt – a szereplő tekintetével – látunk változó élességgel *Az iglói diákok* című filmben (operatőr: Schäffer László). Misi elájulását érzékelteti ily módon Eiben a *Légy jó mindhalálig* kockáin, az idő telését – Ó Ida kombinéről estélyi ruhába öltözését – az *Ida regényében*; találkozunk élességállítással az *Évfordulóban* is. A csaknem holt kisfiú szemével látta a *Tómi, a megfagyott gyermek* operatőre, Berger-Berend Lajos; élességet változtat a *Szent Péter esernyője* kockáin. Kurzmayer Károlynál: *Úrilány szobát keres*, Vidor Andornál: *A méltóságos kisasszony*, *Az én lányom nem olyan*, Keményffy Tamásnál: *Tisztelet a kivételnek*.

Egészen ritka, magas értékfokozatú megoldás az *abelső vágás*, amelyet Vidor Andor produkál az *Egy lány elindul* egyik jelenetében.

Játékfilmünk verbális, irodalmias meghatározottsága folytán ritkán tapasztaljuk, hogy a kép önmagán túlmutató, szimbolikus jelentéstöbblettel gazdagodik. A magyar némafilm – szűkös – jelképtárából öröklődik át feszület, szentkép, szobor és valamely élő szereplő együttesének látványa mint szenvedés, válsághelyzet kifejeződése Gergelits Ferenc kamerájával (*Sárga csikó*, *Tökaji rapszódia*). Willy Goldberger fényképez ilyet a *Rákóczi indulóban*, Eiben a *Nosztifjú esete Tóth Marival* című filmben. Egész mozarab épülhet jelképre: a *Búzavirágban* lónév, revüszám, idillhordozó falusi növény megjelölése alkotja a szimbólum összetevőit. Beszélő a jelképes címadás a *Zivatar Kemenespusztán* című filmben: a valóságos pusztai vihar egy házasság – teherbíró – próbatételét fejezi ki egyszersmind (operátor: Schäffer László). Megvan az igény egy tartalmas jelképrendszer kialakítására a *Tomí, a megfagyott gyermek* kockáin is, ám a szeretetlen „kőemberek”-ről itt beszélnek csupán, míg a kalitka s a madár, Tomi fonállabirintusa padlástól földszintig: már képi szimbólumhordozók. Ugyanígy a padlásablakból szerteszálló papírszettek: Tomi halott édesapjának meggyalázott rekvizitumai. Látvánnyá fejleszti a *Pókháló* című filmben Balázs Mária rendező és Icsey Rezső operátor „a nő megeszi a férfit” közhelyes gondolatát (körülmenyesen kisé); ugyanitt alacsonyabb szintre süllyed a szimbólumteremtés a fogaskerekű vasút szerelvényének megelevenítésével: a lámpák „szemekké” válnak, s még dalol is a közeledő jármű. A jégcsapok képe a férfi–nő kapcsolat pillanatnyi állapotát, legalábbis egy látszat fenntartásának igyekezetét hivatott kifejezni *A méltóságos kisasszonyban* – ám a dialógus megmagyarázza azt, amit a néző amúgy is lát, érzel. Ilyen „elmesélt jelkép” a *Marikában* a holdfény iránti rajongás mint az igazi érzelmekre való képesség kifejeződése; a félhold – szemben a némafilmváltozattal – végre Ali Csorbadzsira vonatkoztatódik *Az arany ember* kockáin. Hőemberré fagyott szerelmeseket látunk – korábbi, szokásos státusukra következőleg – a *Fizessen, nagysád!* című filmben: az állhatatos vágy jelké-

peként, mintegy az őket ablakból szemlélő főszereplőknek szóló példázat gyanánt. Ez a képsor egyszersmind humoros tényezőként – gegként – funkcionál. Miként az *Úrilány szobát keres* szarvasmarha-képe: utalásképp az egyik szereplő fölszarvazása.

Egyes tárgyak, eszközök, kellékek csaknem jelképesen hatnak erős asszociációs udvarukkal. Közvetlen módon, talán az eizensteini montázs hallgatólagos tudomásulvételével, az „archimedesi csavar” pszichológiai praktikája mint fizikai eszköz látványa is megjelenik *Az új földesúr* Herminjének arcára kopírozva; ugyanitt az ágyról leugró három macska képe a hősnő – gazdájuk – halálát jelképezi (operatőr: Eiben). Az *Évfordulóban* a receptúrlap mint „hangversenyműsor” szerepel az ismerkedésüket boldog örömmel újból föl idéző, eljátszó házaspár számára; ugyanitt, később, a kirakati bábon látott fehér estélyi ruha szintén a múltidézés eszköze (Eiben István fényképezte). Tímár Mihály személyes tárgyai *Az arany emberben* magát a halottnak nyilvánított címszereplőt képviselik, a *Lozagias ügy*, a *Tisztelet a kivételnek* egy-egy férfi szereplője civkikert hord mint azonosításuk tárgyi kellékét. Hűség és hűtlenség kételytámasztó vitájában perdöntő a *Café Moszkva*-béli cigarettatárca. Léderer Teddy báró (Ráday Imre) szórakozott unalmában ollót pörgetve rögtönöz „táncosnői” produkciót (*Az okos mama*). A Berger-Berend Lajos által fényképezett *Édes mostohában* a játékbaba valódi emberközi viszonyulás kifejeződése, a páncél: történelmi betájolás szimbolikus elemeként bukkan föl (*Fizessen, nagysád!*, operatőr: Keményffy Tamás). Kommunikációs zavar érzékeltetésére alkalmas egy kefe *Az okos mamában*: Kaiser szövegíró (Kabos) kéznyújtás helyett lekeféli dr. Havas (Dénes György) zakóját.

Vitathatatlan értéke az 1933–1938 közötti időszak magyar műfilmjének, hogy bizonyos (történelmi és kortárs) eseményeket, helyszíneket, állapotokat, hangulatokat „blokkba” foglalt képsorok segítségével, dialógus nélkül, akusztikus mozzanatok beiktatásával érzékeltet (*Szent Péter esernyője*, *A csúnya lány*, *Ember a híd alatt*, *Két fogoly*, *Pergőtűzben*. *Az új földesúr*, *Helyet az öregeknek*). Példa lehet rá a *Lila akác* hamisítatlan városligeti „couleur locale”-ja, a reggeli bér-

ház hangulatos ábrázolása a *Mai lányok*ban, a *Sportszerelem* napkezdő zsánerképsora (operatőr: Arany Ferenc – Keményffy Tamás), a *Meseautó* Központi Bankjának munkaidő végi képsorkompozíciója (Heinrich Balasch fényképezte). Bizonyos panelek ilyen összefüggésben is föllelhetők: a távirat, postai küldemény eljutása a címzetthez oly módon észlelhető, hogy táviróhuzalokat látunk, majd síneken robog a materializálódott üzenet (*Tómi, a megfagyott gyermek, Egy lány elindul, 120-as tempó*). Rendkívül igényes, stílusos Eiben „szürreális blokkja” a *Barátságos arcot kérek!* című filmben, mely – tárgyánál fogva – nagyszerűen alkalmas artisztikus, atelier hangulatú képi megoldások vizsgálatára. További „blokkok” lelőhelye: *A királyné huszárrja* (operatőr: Bécsi József, Berger-Berend Lajos), *Dunaparti randevú* (Kurz Mayer Károly fényképezte), *Tisztelet a kivételnek* (Keményffy Tamás), *Café Moszkva* (Icsey Rezső), *A férfi mind örült* (Eiben István).

Folytatja ezt a vonulatot játékfilmjeink számos „show-betéteje”. Eiben már-már az „abszolút film” hatáselemeivel él a *Bál a Savoyban* fényképezésekor: a műterem mennyezetéről fotografált balerinák virágszirommá rendeződnek, mintha kaleidoszkóp végtelen számú mértani alakzatait szemlélnénk. Ugyanő friss „utcashow”-t mutat álomjelenet részeként a *Helyet az öregeknek!* egyik képsorában: a pesti bulvár emberei (statiszták) vonulnak növekvő tömegben a hősnő után. Megkapó a *3:1 a szerelem javára* szintén Eiben fényképezte betéteje: páncélos vitézek és fehér ruhás hölgyek tánckara lepleződik le később: a vetélkedő és kokettáló fiúk és lányok, futballisták és evezősök csapatáról van szó. Máskor elegendő egy néger dobos vérbeli mutatványait rögzíteni, hogy „elemelődjék” a megszokott látvány (Kurz Mayer kamerájával: *Szerелеmből nőszülem*). Korszerű és ízléses *A csúnya lány* fodrászati „show-képsora”: Heinrich Balasch). Berger-Berend Lajos líraian szürreális mennyei képsora a *Tómi, a megfagyott gyermek* című filmben – kóbor csillagokkal, fényes díszletekben – a giccshatáron mozog.

Ezen a ponton tekinthetjük át a korszak *trükkharzenálját* (az áttűnése, -kopírozáson, a képsorokat összekapcsoló technikai látvány-

elemeken – „wish”-eken – túl). Meglepő, hogy a lassítás úgyszólván nem használatos: Keményffy Tamás egy műugró produkcióját mutatja ezzel az eszközzel (*Sportszerelem*). A gyorsítás nem funkcionál. Stoptrükk „tünteti el” a *Dunaparti randevú* könyvesbolti kirakatából a címadó köteteket (operátor: Kurzmayer); ugyanebben a filmben negatívból pozitívrá váltó állóképet láthatunk. Állóképet mozdít meg (a forgatókönyv szerint) Bécsi József a *Rotschild leányában*. Megkettőződött pohársor látványával érzékelteti Eiben István a részegség élményét az érintett figura szemszögéből (*Budai cukrászda*). Eiben optikáján keresztül látja az ittas Mrs. Burns (Gombaszögi Ella) több példányban a leányát (*Kísértetek vonala*), a részeg Péter a szintén Eiben fényképezte *Családi pótlék* forgatókönyvének tanúsága szerint két személyként appercipiálja Maryt, a színésznőt. Nehezebb feladat kitűnő megoldása Vidor Andorné (*A titokzatos idegen*): Várkonyi Zoltán játssza el Arácsy mérnököt és ikerestvérét is; a „két” férfi egyazon képen, egymással kapcsolatot teremtve is látható. Trükk segítségével véteti észre Gergelits a *Pogányok* operátoreként Zenobia ékszerét egy katona süvegén. Ovális keretben mozgókép jelenik meg *Az új földesúr* kockáin (Eiben). Ugyanő alkot a *Helyet az öregeknek* című filmben csaknem televíziós látványként ható, hármas osztatú képrendszert; rokonítható ezzel az a jelenet (operátor: Vidor Andor), amelyben valamennyi szeplő – trükk révén – egyszerre dalol a mozivásznon, Brigivel (Páger Antallal) a közepén (*Egy lány elindul*). Vízfelületre koreografált produkcióként matrózruhas görölök *A csúnya lány* show-jelenetében Heinrich Balasch kamerája előtt. Kurzmayer ötletesen komponálja Baba arcát a rádiókészülék jellegzetes ornamentikájával (*Lovagias ügy*). Ő mutatja – elidegenítő célzattal, a mű irodalmi forrására minduntalan hivatkozva – a *Két fogoly* című mozgófénykép eredetijét, a „lapózódó” regénykötetet. Az egyik leghatásosabb magyar trükkeffektus, ahogyan Eiben István „lencyeleti” a diabolikus bűvésszel (Törzs Jenővel) az egyre kisebbedő sakktáblát (*A III-es*).

Megfigyelhetünk néhány elterjedt, divatos operátóri leleményt a kor hazai műfilmjeiben. A magyar némafilm (*A vén bakancsos, és*

fia, a huszár) „árnyjátékszerű” – ellenfényben, „gégenben” fotografiált – képsorához hasonlólt láthatunk Berger-Berend Lajostól az *Édes mostohában*, Eibentől *A pesti mesében*, Vidortól *A falu rosszában*. Hasonló effektus a vándorkereskedő hosszúra nyúlt árnyéka a főntről fényképezett utca kőkövén a *Két fogolyban* (Kurzmayernél). Fény és árnyék, világítástechnika mesteri kezelésével csaknem Moholy Nagy László konstruktivista képköltészetét idézi az *Ember a híd alatt* helyszínábrázolása (Icsey Rezső és Kurzmayernél). (Icsey Rezső és Kurzmayernél jegyzik a filmet.)

Kapós a harmincas évek magyar játékfilmjeiben a mintegy redőnyön átszűrte, párhuzamos csíkok dominanciájával megoldott belső felvétel) ez *Az arany emberben* – Eibennél – Krisztyán Tódor bebörtönzését anticipálja egyszersmind: más filmjeiben: *A nagymama, Édes a bosszú*, Heinrich Balaschnál (*A csúnya lány*), Vidor Andornál (*Segítség, örököltem!*), Keményffy Tamásnál (*Fizessen, nagysád!*). Ezzel rokon a falra vetődő ablakkereszt-árnyék érzelmi állapotot (gyötrődés stb.) kifejező alkalmazása (Eibennél: *Légy jó mindhalálig*, Vidornál: *Segítség, örököltem!*). Többször megfigyelhető vasrácsos keresztül készített felvétel (Eiben: *Helyet az öregeknek, Maga lesz a férjem*, Kurzmayernél: *Harapós férj*). Érdekes ajtókivágatban láttat eseményt Eiben István (*Budai cukrászda*), polc négyszögén keresztül Vidor Andor (*A méltóságos kisasszony*); ugyanitt vívósiskák rostélyá mögül fényképez. Bravúros képsort alkot Berger-Berend Lajos a *Szent Péter esernyőjében*: a körhintajelenet operatőri megoldása, művészi szemlélete, logikája csaknem a *Körhinta* (Fábi Zoltán, 1955, operatőr: Hegyi Barnabás) emblematikus magyar játékfilm remeklését előlegezi.

Különleges – szürrealista – hangulata van a *Bál a Savoyban* egyik belső felvételén a dohányfüstöt szívárogtató fali kerámiának (tervező: Vincze Károly, operatőr: Eiben István): későbbi francia mozgófénykép látványvilágát juttatja eszünkbe (Jean Cocteau: *La Belle et la Bête – A szép és a szörnyeteg*, 1946). Szürrealista hangulatú az égre dobódó bőröndök mozgóképe *Az elloptott szerda végén* (operatőr: Herbert Körner). Eiben István a reklámfilm, az animáció ha-

táselemeit aknázza ki a *Barátságos arcot kérek!* kamerája mögött (a film íróját, Karinthy Frigyeszt formázó bábfigura is szerepel a mű keretjeleneteiben).

Külön tanulmány vizsgálódási körébe tarthatnák a *tervezői munka* elemzése. Ehhez azonban olyan – kortársi – szociológiai kutatásokra kellene támaszkodnunk, amelyek a lakókörülmények, az ízlés, kereslet és kínálat bonyolult viszonyrendszerében igazíthatnák el a filmtörténetész-esztétát. Ám ilyenekről nem tudunk. Megjelenik játékfilmjeinkben e vonatkozásban valamennyi szociológiai szféra – kérdéses hitellel (gondoljunk pl. a *Piri mindent tud* szobakonyhás lakására); sok a díszletszerű díszlet. A mintának szánt úri lakásbelsők általában valószínűleg megszépített változatok, nem ritka az ízléses megoldás, Márffy Ödön stílusában festett képekkel stb. (Pán József tervezése az *Úrilány szobát keres* című mozidarabban; Vincze Márton szellemes és találmányos modern bútorai a *Mai lányokban* – föltehetőleg valamely technikai munkatárs közreműködésével). Hasonló a probléma a filmi látványvilág szintén fontos elemének tekinthető jelmezkészlettel. Forrásaink szerint – utaltunk már erre – a kor műfilmjeiben gyakorta játszottak a színészek saját ruháikban (a színházi gyakorlat sem volt másképp); e területre vonatkozólag szintén hiányoznak alapvető ismereteink, úgyszólván nincsenek adatok. Természetesen össze lehetne vetni a sajtó dokumentumként elfogadható képanyagával a játékfilmek ruháit, jelmezeit, vizsgálni tükrözés, ajánlattevés viszonyát, arányait, de – mondjuk ki nyíltan – a korszak magyar játékfilmjeinek esztétikai értékrendje nem indokol ilyenfajta elmélyülést, utólagos rekonstrukciót.

A fentiekben 72 játékfilmünk mutatkozott említést érdemlőnek valamilyen képalkotói hatáselem folytán. Meglehetősen – kényszerű – leegyszerűsítéssel, azonos értékűnek tekintve minden említést, nem véve tudomást a csupán forgatókönyv alapján történő reprezentáció hátrányáról, a gyakoriság sorrendje így alakult: 1. *A méltóságos kisasszony* (7 említés), 2. *Helyet az öregeknek, Az arany ember, Tomi, a megfagyott gyermek, Tisztelet a kivételnek* (6-6 említés), 3. *Mai lányok, Egy lány leindul* (5-5 említés), 4. *Két fogoly, Úrilány szobát ke-*

res, Barátságos arcot kérek!, Bál a Savoyban, Szent Péter esernyője, Budai cukrászda, Segítség, örököltem!, Légy jó mindhalálig, A csúnya lány, A 111-es, A titokzatos idegen, Café Moszkva, 120-as tempó, Pókháló (ez a 14 film 4-4 említéssel szerepel). 5. A harapós férj, Fizessen, nagysád!, Ember a híd alatt, Lovagias ügy, Az új földesúr, Ida regénye, Havi 200 fix, Családi pótlék, Dunaparti randevú, Sportszerelem, Lila akác, Évforduló (3-3 említéssel 12 mozidarab) 6. A nagymama, Édes a bosszú, Édes mostoha, Kísértetek vonata, Szerelemből nőszültem, A férfi mind örült, A királyné huszárja, Meseautó, Az okos mama, Marika, Zivatar Kemenespusztán, Búzavirág, Tokaji rapszódia, Sárga csikó, Mámi, Halló, Budapest!, Nem élhetek muzikaszó nélkül (2-2 említés, 17 játékfilm) 7. Az ellopott szerda, Maga lesz a férjem, A falu rossza, Pesti mese, Pogányok, Rotschild leánya, 3:1 a szerelem javára, Pergőtűzben, A Noszty-fiú esete Tóth Marival, Rákóczi induló, Az én lányom nem olyan, Az iglói diákok, Ez a villa eladó, Mária nővér, Nászút Jéláron, Emmy, Márciusi mese, Tavaszi paradé, A kölcsönkért kastély, Hotel Kikelet, Három sárkány, Az új rokon (22 film szerepel itt 1 említéssel).

Mindez valamelyest érzékelteti a műgond vizualitással kapcsolatos összefüggéseit. Az így kapott értékrend vállalható: Balogh Béla áll az élen egy abszolút első s egy második helyezéssel, őt követi Gaál Béla két második s egy harmadik fokozattal, majd Ráthonyi Ákos folytatja a sort (egy második helyezés), végül Székely István következik (egy harmadik helyezés). Az operatőrök közül Vidor Andor az első (egy abszolút I. helyezés, két harmadik), Eiben István a második (két 2. fokozattal), ezzel egyenértékűnek mutatkozik Berger-Berend Lajos és Keményffy Tamás teljesítménye (egy-egy második helyezés).

Ugyanakkor a képileg legértékesebb filmek között (hét mozidarab) csupán egyetlen korfestő jelentőségű, emblemikus mű szerepel (Gaál Béla *Mai lányok* című filmje, mely, láttuk, az „Úri becsület” kategóriában a másik két csoport egyik-másik markáns jegyét is hordozza).

Kimaradnak a vizuális műgonddal készített filmek élvonalából olyan – egyébként viszonylag fontos – darabok, mint a *Két fogoly*, Az

új földesúr, a Lila akác, az Évszforduló, a Meseautó. Tehát a végleges értékrendet nem az önmagában vizsgált képi megformálás minősége határozza meg.

b) A magyar játékfilm *hangjának, akusztikus rendszerének* technikai és szakmai bázisát nem volt könnyű megteremteni. Ezért olvashatjuk a *Rotschild leánya* (1934) forgatókönyvében: „Barátságos üdvözlés, majd Tamás a nach-synchron miatt félig elfordulva a géptől, beszél” – Tehát a Dunakorzón zajló külső felvételkor eleve azzal számoltak, hogy ún. „hasznos hang”-ot nem tudnak rögzíteni, ezért utószinkronra volt szükség, s a szájmozgás némi takarása végett helyezkedett el a szereplő a forgatókönyv megjelölése szerint.

Emiatt is viszonylag későn fogalmaztak meg olyan követelményeket a magyar hangosjátékfilm iránt, mint amilyenekkel Farkas Ferenc állt elő 1936 végén. A *Zivatar Kemenespusztán* című mozidarab kapcsán egyrészt dicséri Polgár Tibor kísérőzenéjét, bár elkapkodott mozzanataira is figyelmeztet: gyakoriak az efféle „postamunkák”, másfelől hangmérnöki hibát tesz szóvá: rádiókészülék működik a háttérben, a hangját mégis közelről halljuk.⁴⁸⁷

A korábbiak nyomán mindenekelőtt arra kell utalnunk, hogy ritka az olyan magyar játékfilm, amelyben kép és hang tartományának arányai optimálisak. Ilyen volt – például – az *Ember a híd alatt* című mozidarab: a képre hagyatkozott akkor is, ha mások a dialógust, a szóbeli magyarázatot erőltették volna.

Ami a kísérőzenét, aláfestést illeti: széles a minőségi és szemléleti eltérések sávja. Találkozunk illusztratív, patetikus, operai hangvételelű zenei anyaggal (pl. Virány László munkája a *Pogányokhoz*), de a szituációkövetés érzékeny, funkcionális, értékes megoldásaival is (Szlatinay Sándor: *Az új rokon, Köszönöm, hogy elgázolt, Az én lányom nem olyan*, Komáromi Sándor: *Ember a híd alatt*, Komjáthy Károly iróniát sem nélkülöző muzsikája: *A harapós férj*. Híven érzékelteti Polgár Tibor és Ránki György kísérőzenéje *Az arany ember* stílusrétegeit, nemzetiségi sokféleségét. Tangó és magyar nóta zenei párviadala zajlik a *Hotel Kikeletben* (zeneszerző: Ábrahám Pál). Hasonlóképp a *Donaumelodienben*: a Rákóczi induló egy német „marsch”-sal vetek-

szik. Hitelesek a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* népdalai, igényesek a benne szereplő műdalok (Radó István jegyzi a produkciónak ezt a munkafolyamatát). Emblematikus zenei motívum – a címadó mű – határozza meg a *Rákóczi indulót*, a „Domboldalon áll egy öreg nyárfa” szól többször is a *Légy jó mindhalálig*ban, míg Jávor hírhedt mulatózásához „ripityom” a hívó szó, és a „Sárga levél hull a fáról” kezdetű nótát dalolja Noszty Feriként (*A Noszty-fiú esete Tóth Marival*). Ez a szemlélet vezet a főcímmel (fősláger) s ennek variációja segítségével egy korszerű megoldáshoz Fényes Szabolcs munkáiban (*Ida regénye, Címzett ismeretlen*), Hajdú Imrénél (*Budai cukrászda*), Márkus Alfrédnél (*Meseautó*).

A magyar hangosfilmnek sem a dialógus megszólaltatása volt a legnagyobb fegyverténye, bár ez is sokszor gyöngé minőségben történt, hanem az, hogy a cselekményt kísérő természeti és más zajok, neszek, zörejek elven akusztikus réteget alkottak több filmünkben. Elkezdődött már ez Lohr Ferenc jóvoltából *A kék bálványban*, és folytatódott olyan mozarabunkban, mint a *Rotschild leánya*, az *Emmy*, a *Márciusi mese*, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*. Cigányok életkörülményeinek tárgyilagos és hiteles bemutatását segíti Pulvári Károly és Kereszti Ervin hangmérnök a *Tömi, a megfagyott gyermek*ben; orosz miliőt teremt a hangvilággal is kiváló minőségben Pulvári Károly (*Café Moszkva*), még ruhasuhogás is hallatszik Kereszti gondossága folytán (*Maga lesz a férjem*). További pozitív példák: *A III-es*, *Az arany ember*, *Hetenként egyszer láthatom* (ez utóbbiban hangmérnöki gárdánk fiatal klasszikusa, Lohr együtt dolgozott Lázár Istvánnal, egy még újabb nemzedék képviselőjével), *Viki*.

Ezen felül nem mindig érvényesülő értékmozzanat, ha a megszólaló hang terét is érzékelhetjük: közről, távolról stb., a kép információinak megfelelően: alkalmazkodik-e a helyszínváltáshoz, tér-módosuláshoz? Ilyen tekintetben is példás Lohr Ferenc munkássága (*Bál a Savoyban*, *Emmy*, *Az új rokon*, *Az arany ember*, *Édes a basszú*), Lázár István tevékenysége (*Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, *Fizessen, nagysád!*), Pulvár Károlyé és Kereszti Erviné (*Tömi, a megfagyott gyermek*, *Lovagias ügy*).

A vágás képi mozzanataival függ össze a „hangvágás” („Tonübergang”) néhány megoldása. Rádiószípolás folytatódik a báró fütyölésével (*Búzavirág* – forgatókönyv), szintén füty az átkötés hangzó elme a *Tisztelet a kivételnek* című filmben; az egyik szereplő nevetését egy másik követi (*Búzavirág*), kutyaugatás játszik ilyen szerepet (*Az arany ember*), főbelövés (vélt) zaja csap át gumiabroncs durranásába (*Édes a bosszú*), vívás csattogására következik írógépelés (*Lovagias ügy*). Hangzó átvezetés festi alá a képnek az igazgatósági ülésről a gépterembe való átkerülését az *Elnökkisasszonyban* (Lohr Ferenc).

Fontos, hogy olykor belső lélektani folyamatok kifejezője a hang: valamelyik szereplő szavait egy másik filmhős idézi föl „flash-back”-szerű visszaemlékezés formájában (*Tavaszi parádé* – forgatókönyv, *Az új földesúr*, *Az arany ember*, *Évforduló*; Takács Péter már tobolszki hadifogolyként réved vissza Almády Miettnek Ádám Miskával kapcsolatos közlésére a *Két fogolyban*, hangmérnök: Kereszti Ervin). Tömi lépkedő lábait mutatja a kép, s közben annak a levélnek a szövegét halljuk más valaki tolmácsolásában, amely majd gyökeresen megváltoztatja a kisfiú életét (*Tömi, a megfagyott gyermek*). Használatos már a *belső monológ* eszköze: a szereplő arcát látjuk, s közben valamilyen gondolatot, életérzést fogalmaz meg, ezt halljuk is, de szája nem mozog (*Café Moszkva*, *Két fogoly*).

Elidegenítő hangeffektussal hatol át az autóduda szava Csajkovszkij zenéjén az *Évfordulóban* (hangmérnök: Lohr Ferenc). A „Meseautó” főmotívumhoz való tartozást erősíti két film hangvilágának hasonlósága egy adott vonatkozásban: a *Meseautó* budai hegyekben zajló kirándulásának szimbolikus hangeffektusa, s a visszhang megszólaltatása a *Címzett ismeretlenben* (hangmérnök: az operatőrként ismert Somkuti István, ill. Lohr Ferenc). Itt említendő Pulvári „hangtrükkje” a *Tisztelet a kivételnek* című filmben, Lohr megoldása a hasbeszélés elhíttetésére *A III-esben*, a *Segítség, örököltem!* ekkoriban még nem elcsépelet „hangtréfája” (Fémes zaj egy fejbevéágás nyomán: Lázár István volt hangmérnök).

Sajátos eleme 1933–1938 közötti játékfilmeink akusztikus világá-

nak, hogy néha valamelyik szereplő „hangjátékot” produkál: úgy tesz, mintha másodmagában beszélgetne, holott csupán ő van jelen, ám ezt egy másik szereplő nem tudhatja, vagy nem azonnal veszi észre, mert a turpisság nem szeme láttára történik (Muráti Lili *A csúnya lányban*, Kabos Gyula *a Halló, Budapest!* rádiós álrendezőjeként, Ágay Irén mint Bartha Zsóka, a *Segítség örököltem!* hősnője; ez az eszköz öröklődik tovább pl. Martonffy Emilnél, *A család szégyene* című 1942-es műfilmben).

Mindezek az értékmozzanatok 39 játékfilmünk jellegzetességei. Az említésszám tekintetében Gaál Béla munkája, *Az arany ember* áll az élen, hangmérnök: Lohr Ferenc (4 említés), ezt követi a Deésy Alfréd rendezte *Nem élhetek muzikaszó nélkül*, melynek Lázár István volt a hangmérnöke, Balogh Béla filmje, a *Tömi, a megfagyott gyermek*, Pulvári Károly és Kereszti Ervin hangfelvétele, Székely Istvántól a *Lovagias ügy*, Pulvárival és Keresztivel 3-3- említés). Tizenkét film van a kétszer említettek mezőnyében (*Az új rokon*, *Címzett ismeretlen*, *Meseautó*, *Emmy*, *Café Moszkva*, *A 111-es*, *Édes a bosszú*, *Búzavirág*, *Tisztelet a kivételnek*, *Évforduló*, *Két fogoly*, *Segítség, örököltem!*). Az egyetlen lényeges akusztikai hatáselemet tartalmazó 23 mozarab: *Pogányok*, *Köszönöm, hogy elgázolt*, *Az én lányom nem olyan*, *Ember a híd alatt*, *A harapós férj*, *Hotel Kikelet*, *Donaumelodien*, *Rákóczi induló*, *Légy jó mindhalálig*, *A Noszty-fiú esete Tóth Marival*, *Ida regénye*, *Budai cukrászda*, *Rotschild leánya*, *Márciusi mese*, *Maga lesz a férjem*, *Hetenként egyszer láthatom*, *Viki*, *Bál a Savoyban*, *Fizessen, nagysád!*, *Tavaszi parádé*, *Az új földesúr*, *A csúnya lány*, *Halló, Budapest!*

Gaál Béla, Székely István élvonalbeli szereplése igazolja a képi előadásmód tekintetében mutatkozó értékrendet. Deésy akusztikus helyezése sem teljesen meglepő: arról tanúskodik, hogy a műgond, az alkotótársak igényes kiválasztása részeredményhez vezethet (képileg a *Nem élhetek muzikaszó nélkül* egyáltalán nem volt kiemelkedő, s értesültünk arról is, hogy Lázár hangmérnöknek meg kellett küzdenie a némafilmes beidegződéseitől nehezen szabaduló Deésy Alfréddal).

Tanulságos, hogy *Az arany ember* látvány- és hangvilága arányo-

san kiegyenlített, ám az elismerésre méltó gondosság mégsem emeli ezt a mozgófényképet a korszak legjobbjai közé. Szóról szóra ugyan az vonatkozik Balogh Béla érintett filmjeire, hozzátéve, hogy *A méltóságos kisasszony* képi igényessége nem járt együtt az akusztikus megformálás hasonló nagyságrendjével. Amíg Gaál Béla a szakmailag harmonikusan fejlett alkotó karrierét, addig Székely István azt példázza, hogy egyetlen teljesítménnyel is ott lehet lenni az élbolyban, mert a valóságérzék, a dramaturgia és egyéb panelek ügyes alkalmazása, a színészvezetés stb. tartósan divatossá, „fölkapottá” tehettek a rendezőt (aki egyébként jelentékeny külföldi tapasztalatokkal érkezett filmgyártásunkba). Ráthonyi Ákos – akusztikus csúcsteljesítmény nélkül is –: a jövő embere ●

Jegyzetek

- 416 Gondolatok egy filmhez. (Egy filmbarát feljegyzései.) Film és Művelődés, 1931. dec., 79. old. 6. évf. 12. szám.
- 417 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1937. febr., 116. old. LI. évf., Kispéter Miklós: Filmélet az elmúlt évadban. I. h., 35. old. Somfay Margit: Film. Élet, 1937. jan. 10., 53. old. XXVIII. évf. 2. szám.
- 418 Ki mire a legbüszkébb? Körinterjú az „évforduló” (sic!) alkotóival. Pesti Mozzi, 1936. dec. 25., 21. old. V. (X.) évf. 21. szám.
- 419 Móricz Virág: Tíz év I. I. m., 315–316. old.
- 420 Nem élhetek muzsikaszó nélkül – filmen. Pesti Napló, 1935. aug. 7., 11. old. 86. évf. 178. szám.
- 421 Nyugat, 1924. I., 263–264. old.
- 422 Móricz Zsigmond megnyerte filmpertét. Pesti Napló, 1935. szept. 6., 12. old. 86. évf. 202. szám.
- 423 Nyugat, 1928. II., 842–845. old.
- 424 L. a 422. jegyzetet.
- 425 L. a 420. jegyzet
- 426 Móricz Virág: Tíz év I. I. m., 559. old.
- 427 Uo., 464. old., Móricz Zsigmond 1935. jún. 18-i naplójegyzete.
- 428 Uo., 477–478. old.
- 429 Uo., 553., Móricz Zsigmond 1935. aug. 30-i naplójegyzete.
- 430 Uo., 555, 557. old.
- 431 Uo., 555–558. old., Móricz Zsigmond 1935. szept. 21-i naplójegyzete.
- 432 Uo. 561. old.
- 433 Uo., 561–562. old
- 434 Deéry Alfréd: Porondon, deszkán, mozivásznon (visszaemlékezések). Szö-

- veggondozás, jegyzetek: Kőhádi Zsolt. Magyar Filmtörtézet–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest 1992. 164. old.
- 435 MórícZ Zsigmond filmjének bemutatója. Pesti Napló, 1936. febr. 20., 14. old. 87. évf. 42. szám
- 436 (f. i.) [=Fazekas Imre]: Pesti Napló, 1936. febr. 21., 15. old. 87. évf. 43. szám, Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1936. ápr., 277. old. L. évf.
- 437 Nyugat, 1924. I., 283. old.
- 438 Uo., 1929. II., 750–752. old.
- 439 Schöpflin Aladár: A Légy jó mindhalálig századszor. Uo., 1931. II. 376–377. old.
- 440 MórícZ Virág: Tíz év I. I. m., 585–586. old.
- 441 MórícZ Zsigmond: Légy jó mindhalálig. Színmű 3 felvonásban, Athenaeum, Budapest é. n. [1941] 87. old.
- 442 Magyar Kultúra, 1936. I., 220. old. 23. XXIII. évf.
- 443 MórícZ Zsigmond: Forr a bor. Regények III. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1976. 191. old.
- 444 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1936. máj., 341. old. L. évf.
- 445 (F. I.) [=Fazekas Imre] pozitív kritikája Székely rendezői hűségét, Gombaszögi Ella kitűnő játékát, Csontos „amerikai mértékkel mérve” is tökéletes maszkját, a film jó fogadtatását hangsúlyozza. Pesti Napló, 1936. márc. 19., 14. old. 87. évf. 66. szám.
- 446 A „Légy jó mindhalálig” film díszelőadása Bécsben. Az Est, 1937. máj. 13., 13. old. XXVIII. évf. 107. szám.
- 447 Vö.: Szép Ernő: Moszkva, 1912. Kötetben: Két kezdő bohóc. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1985. 432–436. old.
- 448 Nyugat, 1919. I., 216,217,219. old.
- 449 Laczkó Géza: Vengerkák, Nyugat, 1916. I., 298. old.
- 450 Nyugat, 1934. Film c. rovat (talán a karácsonyi számban: sem az egyes példányokban, sem az utóbb készült repertóriumban ezt nem jelölik).
- 451 Somfay Margit: Film. Élet, 1934. szept. 23., 711. XXV. évf. 38. szám, Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1934. okt., 638. old. XLVIII. évf.
- 452 A Mai Nap, 1935. dec. 31., 7. old. XII. évf. 296. szám.
- 453 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1936. márc., 214. old. L. évf., Café Moszkva – A magyar hangosfilmgyártás remekműve. A Mai Nap, 1936. febr. 15., 7. old. XIII. évf. 38. szám.
- 454 Az egyetlen szerep, amit Bajor Gizi hajlandó volt filmen eljátszani: a Kréta-kör. A Mai Nap, 1935. dec. 8., 7. old. XII. évf. 279. szám. *A plasztikában végződik* (más változatban: *A plasztikomban végződik*), alcíme: A rejtekajtó, csupán forgatókönyvként volt számunkra tanulmányozható a Magyar Filmtörtézet Könyvtárában.
- 455 Nyugat, 1927. I., 363–364. old.
- 456 A Film, 1937. szept., 26. old. IV. évf.
- 457 Kispéter Miklós: Filmélet az elmúlt évadban. I. h., 354. old.
- 458 Magyar Kultúra, 1933. I., 562. old. 20. évf.
- 459 Lóránth László a Filmbemutatók c. rovatban. Nyugat, 1934. dec. 1–16. karácsonyi szám, Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1934. dec., 772. old. XLVIII. évf., Lakner Artur: Tavaszi parádé, nyári áldás, őszi siker! Nyugat,

1934. Valószínűleg a karácsonyi számban. – A *Tavaszi paradén*nek csupán német nyelvű forgatókönyvét tanulmányozhattuk a Magyar Filmintézet Könyvtárában.
- 460 Egész vagyonomat befektettem az „Iglói diákok”-ba, mondja Faragó Rezső, az Eco Rt. igazgatója. Nyugat, 1934. Valószínűleg a karácsonyi szám Film c. rovatában, Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1935. ápr., 249. old. XLIX., évf. Csuzdea Viktor: Miért mentek tönkre a vidéki mozgóképszínházak? I. h., 9–10. old.
- 461 Akiket idén juttat először szóhoz a magyar hangosfilmgyártás. A Film, 1935. okt., 14. old. II. évf. – Ugyanott, a 24. oldalon olvasható (f. e.) írása az *Édes mostoháról*.
- 462 Balogh Béláról Somló Imre vele és róla készült riportjában. A Film, 1936. okt., I. h., Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1935. dec. 781. old. XLIX. évf.
- 463 Somló Imre riportja. A Film, 1936. okt., I. h., Magyar Filmkurír, 1936. dec. 24. X. évf. 49–52. szám
- 464 29 nap alatt készül el egy magyar film. A Mai Nap, 1936. nov. 11., XIII. évf. 258. szám
- 465 Zilahy Irén első magyarnyelvű filmje a műteremben. A Film, 1937. jún–aug., 15. old. IV. évf.
- 466 Magyar Filmkurír, 1936. nov. 30., 216. old. X. évf. 47–48. szám.
- 467 Dénes Tibor: Filmek, Katolikus Szemle, 1937. ápr., 250. old. LI. évf.
- 468 (L. L.) (=Lóránth László) írása a Nyugat 1934., valószínűleg karácsonyi számának filmrovatában.
- 469 A film minősítését 1.: Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1937. dec., 758. old. LI. évf., Somló Imre riportja Heltaival: A Film, 1937. szept., 6. old. IV. évf.
- 470 Pesti Mozi, 1937. dec. 25., 1. old. VI. (XI.) évf. 13–14. szám
- 471 Az első magyar „sztár”-film. A Mai Nap, 1936. márc. 4., 7. old. XIII. évf. 53. szám. (*Leállt a munka a Hunniában.*) Uo., 1936. jan. 16., 7. old. XIII. évf. 12. szám.
- 472 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1936. febr., 147. old. L. évf.
- 473 Indig Ottó darabja előzőleg plágiumper tárgya volt; emiatt a filmváltozathoz átdolgozta művét. Magyar Kultúra, 1936. I., 25. old. 23. évf.
- 474 A Mai Nap, 1936. nov. 21., 7. old. XIII. évf. 267. szám, (s. i.) [=Somló Imre] riportja: A Film, 1936. okt., 16–17. old. III. évf. Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1937, jan., 54. old. LI. évf. – A *Zivatar Kemenespusztán* c. filmből csak töredék maradt ránk, forgatókönyvét a Magyar Filmintézet Könyvtárában tanulmányoztuk.
- 475 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1937. nov., 693. old. LI. évf., Dr. Erdélyi István: Igazán sok a magyar film? I. h.
- 476 Kispéter Miklós: Filmélet az elmúlt évadban. I. h., 355–356. old.
- 477 Új idők, 1934. II., 500. old. XL. évf.
- 478 (L. L.) [=Lóránth László]: Filmbemutatók. Nyugat. 1934. Filmrovat, talán a folyóirat karácsonyi számában.
- 479 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus szemle, 1937. nov., 693. old. LI. évf.
- 480 Uő.: Filmek. Uo. 1935. nov., 717. old. XLIX. évf.

Magyar filmtörténet

- 481 Krampol Miklós: Filmelmélet az őszi évad elején. Korunk Szava, 1935. nov. 1., 368. old. V. évf. 20. szám.
- 482 Kispéter-Krampol Miklós: Az elmúlt évad filmszemléje. Magyar Szemle, 1937. XI. évf. 118. szám, 180. old.
- 483 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1937. nov., 693. old. LI. évf., uő., uo.: 1937. dec., 757. old. LI. évf.
- 483 Krampol Miklós: Film és művészet. I. m., 18. old.
- 485 (Sz-n.)[=Szabó Zoltán]: Korunk és filmek. A Napkelet, 1936., 130. old., Németh Andor: Az új földesúrról. Szép Szó, 1936. márc., 79. old. I. évf. 1. szám.
- 486 Dr. Krampol Miklós: A filmtámadások keresztüzében. Filmkultúra, 1934. jan. 1., 9. old. VII. évf. 1. szám.
- 487 Farkas Ferenc: Újabb magyar filmek zenéje. I. h., 72. old.

Konzonanciák és glisszandók

(Betiltott román filmek)

1. „*Mesterséges kommunikációs zavar nélkül mindennemű zsarnokság működéséptelen*” (Bodor Pál, 1990)¹

Romániában, Kelet-Európa egyik legsötétebb és leghosszabb diktatúrájával sújtott országában nem könnyen nevezhető meg a betiltott filmek (sem).

1989 decembere után a címében *Noul* (új) jelzővel ellátott filmes szaklap, a *Cinema* egyik első feladatának tekintette, hogy számba vegye a Ceausescu-rendszer* idején dobozba zárt filmeket, és szót emeljen nyilvános bemutatásuk, rehabilitációjuk érdekében. Az újságírók sürgették a titkos döntések, a jegyzőkönyvek felkutatását, a döntéshozók megnevezését, sőt a nevek mellett a dokumentumok közzétételét is.

Az eufória pillanataiban napvilágot látott közlések szerint évekig indexen volt a filmrendezők közül Miviu Ciulei, Lucian Pintilie, bizonyos időszakokban Mircea Veroiu, Manole Marcus, Dan Pita, kivonták a forgalmazásból az *Akasztottak erdeje*, a *Vasárnap 6 órakor*, a *Helyszíni szemle*, a *A színész és a vadak*, a *Mikrofonpróba*, a *Hajókirándulás*, a *Kőországi lakodalom*, az *Aranyszomj*, a *Jacob*, a *Gioconda mosoly nélkül* című filmek összes kópiáját. Páncélszekrénybe került Sabina Pop *Punk* című rövid-dokumentumfilmje. Nem engedték nyilvánosan bemutatni Nicolae Caramfil vizsgafilmjeit „kozmetopolita stílusutánzás”-ra hivatkozva. 1990–1991 folyamán tovább bővül a lista: az elhallgatással a teljes feledésbe számították Mircea Saucan filmjeit, a *Meandret* (*Útvesztők*) és a *100 leit*. Elkészülte után tiltották be Nicolae Opretescu *Sezonul pescarusilor* (*Sírályok évszaka*) című filmjét, és csak erősen megvágva, kemény három évi késéssel kerülhetett a mozikba Mircea Daneliuc *Glissandója*.²

* A román ékezeteket technikai okokból nem tudjuk közölni.

A Cinema mindvégig egyértelműen betiltott filmként kezelte Dan Pita *Homokfal* és Pintilie *Miért húzzák a harangokat...?* című filmjét, valamint a forgalmazásból a telt házak ellenére radikálisan kivont, 1968-ban készült Pintilie filmet, a *Helyszíni szemlé*t.

Cáfolni látszik a szabaddá vált sajtó híradásait egy korábbi, 1986-os napilap-közlemény, amely szerint „tartósan sikeres művészi román film a hazai mozik műsorán a *Mikrofonpróba* és a *Verseny*”.³ Ugyanabban az évben viszont a romániai emigránsok lapja, a *Romania Libera* ezt írja: „nem vetítik, azaz nem forgalmazzák a costinesti-i nemzeti filmfesztiválon és a Nemzeti Filmszövetség által nagydíjjal kitüntetett román filmeket, Tatos *Sekventija (Jelenetek)*, Pita *Verseny*, Daneliuc *Mikrofonpróba* és *Hajókirándulás* című filmjét, valamint több olyan filmet, amelynek a magyar származású Demián József volt az operátore...” (például a *Kőországi lakodalmat*)...⁴

A kommunikációs zavar és zavarkeltés nyilvánvalóan jól bevált tartozéka a diktatúrák eszköztárának, s a gondolkodás-bénítás egyik rafinált módszere a „kitüntetni s agyonhallgatni” taktikája. Nem valószínű tehát, hogy dokumentumok nélkül tisztázni lehetne a valóban betiltott, az agyonhallgatott vagy a sülyesztőbe tüntetett filmek pontos listáját. Logikusnak tűnik, hogy a nyilvánosság előtt felsorolt műveket, egybevetve a kérdéses időszakot átélők emlékeivel, valamilyen szinten összességükben tolerálhatatlanoknak tekintsük a rendszer szempontjából, és ezek nyomában keressük a „dobozba zárt román film” specifikumait.

A betiltott hírébe került, vagy a tanúságok szerint be is tiltott (elhallgatott, eltüntetett) filmek közös nevezője: a hivatalos valóságfikciót megkérdőjelező vagy megtörő ábrázolásmód, a világ szemléletének és bemutatásának a „fentről” megkívánttól való eltérése, mássága. Ez a közhely értékű megállapítás viszont Kelet-Közép-Európa összes többi országának filmgyártására, illetve betiltott vagy tolerálhatatlan filmjére igaz. Ha pedig egy-egy országban kezdjük vizsgálni a tűrés és tiltás határait, nem nélkülözhető a nemzeti film-történet, filmgyártás ismerete, így jelen esetben a románé.

A régió összes dobozba zárt filmjét jellemzi az is, hogy készítőik

különböző mértékben kockáztatták meg a látható és láthatatlan falak megérintését, és csak kevesekről mondható el, hogy mindenfajta megfeleltetési szándékának fittyet hányva, öntörvényű alkotásként – azaz az adott körülmények között eleve doboz-létre predestinálva?! – születtek. Közhely ez is: filmet nem lehet íróasztalfióknak készíteni... Ha ebből a szempontból vizsgáljuk a felsorolt román filmeket, akkor csak a két Pintilie-művet, a *Helyszíni szemlét* és a *Miért húzzák a harangokat...?* című, 1981-ben elkészült filmet tekinthetjük öntörvényű alkotásnak. Ebben a kettőben ugyanis nyomát sem lelhetjük az óvatos „csomagolásnak”, az indirekt üzeneteknek és célozgatásoknak, az „értse, aki érti”-féle rafinált utalásoknak. Mindkettő publikált és rangos irodalmi mű alapján készült, dramaturgiailag és filmnyelviileg a saját törvényei szerint felépített és működő alkotás. Lehetetlen rámutatni, hogy melyik képsor, melyik mondat túlrhetetlen a hatalom számára. Az egész az, mert a valóságot mutatja meg, mindenfajta alku nélkül. A kérdésre pedig, hogy ti. hogyan juthatott át maga a forgatókönyv a különböző szintű szűrőkön, hogyan forgathatták le, vághatták meg a filmet, amíg megérte a zártkörű bemutatást vagy a forgalmazás első fázisát, vagyis a betiltás pillanatát, a válasz ismét csak a nemzeti kulturális közegben rejlik.

Keves nemzeti filmgyártást jellemez olyan fokú homogenitás, mint a románt. A filmtörténet korai szakaszában kirajzolódó imázsát mind a mai napig megtartotta. A tízes-húszas években jelentkező tendenciák napjainkban is élnek és virulnak. Nem volt avantgarde, és a nyolcvan év tükrében sem beszélhetünk filmnyelviileg vagy szemléletbeliileg elkülöníthető nagy filmes korszakokról, filmes nemzedékekről, vagy iskolákról. A homogén közegben a váratlanul felbukkanó és eltérő jelenség mindig: akcidencia. „A szokatlan mű egy mezőn álló magányos fa vagy egy egyszarvúval való találkozás hatását kelti egy hegyi ösvényes, miközben üzzük a lehetetlent...” – írja Savel Stiopul például Mircea Saucan filmjeiről.⁵

A film tömegkultúra formájában jelenik meg a századfordulón – Romániában is! –, de tömegkultúráként kezelik filmkészítők és finanszírozók – legyen az magántőke vagy az állam – mindmáig. Egy-

neműsége a konvencionalitás és a popularitás hangsúlyos dominanciájából fakad. Egy homogén közegben más a súlya és más az értéke bárminemű „devianciának”...

2. „*Vásznadon a múltat akarom látni*” (Victor Eftimiu, 1911)⁶

Az Antonin Liehm által a „nagy kultúrák provincializmusának” nevezett kelet-európai kultúrák között is sajátosan „vidéki”-nek számít a román. Az ország földrajzi fekvése és a történelem alakulása egyaránt közrejátszott abban, hogy a világ számára a „balkáni” jelző – Bulgária és a délszláv államok mellett – Románia elmaradottságát, szegénységét és kultúrátlanságát is kifejezze.

Csak a múlt század vége felé jött létre – a román fejedelemségek egyesítésével (1859), a török fennhatóság megszűnésével (1878), és Hohenzollern-Siegmaringen Károly királlyá koronázásával (1881) – a román nemzetállam. Akkor indul el egy sajátosan keleties, kelet-európai kapitalizálódás a modern jogállamiság összes formai kellékével és egy mohó, műveletlen, ambiciózusan feltörekvő kereskedő és hivatalnokréteggel. A román nyelv a jelentős – archaikus szépségű – szláv hatás ellenére a latin nyelvek közé tartozik. Ez a nyelvi rokonság, az erre (is) épülő és a 18. század végétől felerősödő szellemi orientáció, valamint a múlt század utolsó harmadától artikulálódó európai nagyhatalmi érdekek a franciákhoz közelítették a kultúrát (is) alakító és hordozó leggazdagabbakat, legelőkelőbbeket és az értelmiséget. A román társadalom ezen szűk elitjének legmozgékonyabb, legtehetősebb és legtehetségesebb tagjai pénzük révén vagy ambícióik által hajtvá múltatták idejüket, művelődtek, szórakoztak vagy keresték a művészi, a tudományos érvényesülés útjait Párizsban. Egy tradicionális, jómódú, művelt, mecénási és menedzseri szerepre egyaránt képes városi polgárság, középosztály hiányában így keletkezhetett széles és mély szakadék a kultúrát teremtő és gazdagító kevesek és az abból kirekesztett, vagy szándékosan ingerszegénységben tartott tömegek, a köznép között. (Ellentétben például Csehországgal vagy Magyarországgal, ahol – az utóbbiban főként az 1870-es évektől – jelentős városi polgári rétegek biztosították az átjáráshoz szükséges közvetítő réteget. Nem véletlen, hogy egy moldvai, olténiai vagy bu-

karesti román szemében a „kincses Erdély” fogalmába a gazdagság mellett a kultúra is beletartozik, köszönhetően az évszázadok során kialakult – szász, magyar, zsidó – polgárságnak.)

Ahogy a mozgókép közérthető és bárki számára hozzáférhető tömegkultúra-formában a századfordulón az elitkultúraként létező román irodalom és színház mellett megjelenik, az tovább mélyíti a társadalmi elit és a köznép közti kulturális szakadékot. Másfajta metaforával kifejezve: Romániában a századfordulón a liberalizmus jegyében mintegy végleg „leosztották” a kultúra „kártáit”.

Bár 1896 folyamán, alig pár hónappal az első párizsi mozielőadás után áradni kezd a szaporodó, főként külföldi érdekeltségű mozikba a francia, nyugat-európai, majd az amerikai film (a két világháború között évente több százra tehető a behozott filmek száma), a román film sokára és satnyán született meg. Nem akadt tehetős honi réteg, amely anyagi és presztízs okokból menedzselte volna a hazai filmgyártás megteremtését, a külföldi forgalmazók pedig éppen ellen-érdekeltek voltak. 1944-ig összesen 50 román film készült el, holott például csak 1919-ig Kolozsvárt, a Janovics Jenő által alapított és működtetett stúdió, a Proja, majd később a filmgyártás 78 mozidarabot produkált.⁷

Leon Popescu, a jómódú nagykereskedő – mellesleg a bukaresti Lírai Színház tulajdonosa – kivételes román mecénásként kapott rá a filmcsinálás ízére, és bővílődött el a mozgóképben megsejtett hírnév és maradandóság zamatától. A korabeli minták szerint állandó színésztársulattal, színpadon vagy „napfény-reflektorral” a színház udvarán, színházszerű előadásokat rögzített celluloid-szalagra – ez volt a Leon Popescu Művészfilm –, egészen addig, amíg a húszas évek közepén, a filmek kópiájával együtt, le nem égett a színház.

Jean Mihail (1896–1963), akit a román filmgyártás egyik atyjának tekinthetünk, visszaemlékezéseiben érzékletesen idézi fel a tízes évek mititei (sült-kolbász-) szagú, rozzant vidéki mozijait, és a bukaresti – Capsa – kávéházi álmódosásokat a hazai filmművészet perspektíváiról, azaz tőkéről, mecénásról és technikáról... A rossz szagú mozitermekben együtt álmélkodott, szörnyülködött és neve-

tett a közvetlen, sáros utcákról keleti pompájú hintókon érkező, felcícomázott helyi előkelőség az első sorokban, és a mezítlásos, bocsorokos pórnép a hátsó sorokban.⁸

Jean Mihail, aki jóllehet 1920 és 1923 között Bécsben, a Vita Filmnél, Max Neufeld és Eduard Seckler mellett asszisztenskedett, és 1945-ig 12 filmet rendezett Romániában, mindannyiszor véletlenszerűen jutott filmközelbe. A húszas években a Biserica-utcai Központi Fürdő alagsorában dolgozott, sokszor „kézben vágva” azt a filmet, amelyet a hasonlóan megszállott fiatal mérnök, Victor Gociu a maga fabrikálta laboratóriumában hívott elő.⁹ (A mérnök egyébként abból élt, hogy preindusztriális technikája segítségével román inzertekkel látta el a külföldi némafilmeket...) Az állam 1934-től, a Nemzeti Filmalap létrehozásával kezdte támogatni a hazai filmgyártást. Ekkorra érlelődött tette az a felismerés, amit Paul Zarifopol esszéíró már 1927-ben – igaz, csípős gúnnyal – megfogalmazott: „A humán kultúra évszázadok leforgása alatt felhalmozott eredményei az arányokat tekintve messze elmaradnak attól a gyors és látványos emberformáló hatástól, amelyet a villogó és surrogó elektromos színháznak köszönhetünk.”¹⁰

A film „emberformáló hatására” már korábban is rájött a román állam, de akkor még elég volt Leon Popescu úr ambícióit és áldozatkészségét megtámogatni. A *Függetlenségi háború* című első román játékfilm az 1877–78-as, török fennhatóság ellen vívott háború 35. évfordulójára készült, Leon Popescu produkciójában, a bukaresti Nemzeti Színház színészeivel, az állam – a hadsereg – közreműködésével. A Daniau nevű francia operatőrt – a felszereléssel együtt – Párizsból hozatták, a filmet Párizsban hívták elő, vágatták meg, és készítettek belőle három kópiát a forgalmazás céljaira.

A forgatókönyv Vasile Alecsandri román költőnek a nevezetes háború idején írott versciklusára épült. E klasszikusan patetikus lírában erőteljesen fogalmazódik meg a politikusokat, a gazdaságilag feltörekvő csoportokat és az értelmiséget egyaránt átható törekvés: a román nemzet egységének tudatosítása, és egy töretlen ívű, dicsőséges történelmi múlt – az eredetmítosz – megteremtésének vágya.

A cselekmény két, párhuzamos szála közül az egyik szinte szó szerint Alcsandri versciklusára támaszkodik (falusi vigasság, toborzás Vasluiban, a legények bevonulása a háborúba, Penes búcsúja szerelmesétől, Rodicától, Cobuz halála a lövészárokból, Penes megsebesülése majd hazatérése Rodicával a győzelem után Vasluiba), a másik szál a valós történelmi eseményekre (Károly király haditanácsa, mozgósítása, Miklós orosz nagyherceg segélykérő távirata, átkelés a Dunán, a plevnai csata, a győzelem és a békekötés). Míg a történelmi vonulat nemesen fennkölt, addig a „népi” szál a népszínművekre emlékeztető módon teátrális, és egyaránt mutat melodramatikus valamint komikus vonásokat. A két cselekményszál eltérő közege és hangneme között Oszmán pasa alakja teremt kapcsolatot: bár hiteles történelmi szereplő, vígjátéki figurájával, gesztusaival a népszínműi-mesei jelleget erősíti. A költőhöz híven került be a filmbe az a jelenet, amelyben Rodica hazafelé támogatja a sebesült Penest, és ott masírozó orosz katonák tisztelegnek díszsorfalat állva a hős román előtt.

A filmben a király megfontolt, bölcs, segítőkész, a királyné a vidéki kúriára emlékeztető palota kertjében sebesült katonákat ápol, a szövetséges uralkodó erős, testvéri és nagylelkű. Az ellenség gyenge és nevetséges. Hát a nép? A nép idillien boldog, gyermeket, és az önfeláldozásig hazaszerető. Hősiességének pedig lehet-e nagyobb elismerése, mint a szövetséges nagyhatalom katonáinak önkéntes tiszteletadása?!

A film minden kezdetlegessége és szándéktalan komikuma ellenére (a „halott” katonák a lovasroham közeledtére felugrálhatnak fektükből, vagy belenevetnek a kamerába...) méltóságteljesen jelenít meg mozgóképen egy egységes, népmeseien valóságos nemzetképet. Teatralitása, közérthetősége és humora (pl. Oszmán pasa ábrázolásában) a tömegkultúra-fogyasztókat célozza meg. A fikció a függetlenség 35. évfordulójának ünnepi ceremóniáján forgatott dokumentum-felvételekkel egészül ki, és így az ünneppel mintegy ismét jelenvalóvá teszi a mitikus időt. A nemzetiszín lobogós, virágzuhata-

gos bukaresti bemutató után még három hétig forgalmazták a filmet...¹¹

A *Függetlenségi háborúval* sikerült a filmkészítőknek megtalálniok a mesének és a valóságnak azt a hihető és vágyott egységét, amely megfelel az erről kialakult legszélesebb társadalmi konszenzusnak. Hiszen a történelmi esemény jelentőségével majdnem minden román tisztában volt, az ábrázolt vereség és az azt követő győzelem együttese hitelessé a történetet, Penes Curcuanul pedig olyan közismert alakja a román kultúrának, mint mondjuk nálunk Háy János.

Egy másfajta történelmi filmtípust képvisel az az 1929-ben készült *Betyárok* című film, amely Horia Igiroseanu alkotása. A rendező egy bukaresti mimodramatikus tanfolyam hallgatóinak tandíjként befizetett pénzén hozta létre a Clipa Film nevű vállalkozást, és a háromrészre tervezett történelmi filmből kettőt el is készített: a *Iancu Jianut* és a *Betyárokat*.¹²

A cselekmény az 1821-es Tudor Vladimirescu-felkelés előtti években játszódik. A történelmi hősré, Vladimirescu-ra csupán hivatkoznak a szereplők, de Iancu Jianu, az első rész főhőse szintén egykor élt történelmi személy, kerületi darabontkapitány volt. Az évszám, a két történelmi alak, a nemzeti sérelmek és a betyárok autentikusak, a kalandos mese azonban mintegy állatorvosi lóként viseli magán a román némafilm összes jellegzetességét. A túlbonyolított, terjengős (3247 méter hosszú!), dramaturgiaiag könnyed spontaneitással összefércelt történet a hazafias érzelmek és az idegengyűlölet táplálásán túl a romantika, az egzotikum és a pikantéria iránti tömegigényeket is igyekezett kielégíteni. Van ebben lányrablás, fosztogatás, erdei betyárélet, intrika, fiúruhába öltözött leány, szépséges, szerelmes bojárné, öngyilkosság, lelki vívódás szenvedély és kötelesség között, álruhában a vidéket járó, a nép bújást-baját (legalább szavakban) orvosló szabadsághős, valamint hárem, orgia, véres kínzás, erotika és – természetesen – happy end. A szabadtéri felvételek, a mozgó kamera, a párhuzamos vágás ügyes mesterre vallanak. A ponyvaregényekre emlékeztető meseszöveg, a teatralitás, a rögtönzött, túljátszott komikum, az olcsón egzotikus, keleti (török-görög) miliő és a szándékos hatás-

vadászat a történelmi film köntösébe bújtatott populáris kalandfilmnek egy sajátos, román modelljét teremti meg.

Íme, a két korai történelmi alapfilm: a *Függetlenségi háború* és a *Betyárok*. Közéjük, mint két szélső határ közé helyezhető a román filmtörténet eddigi nyolcvan esztendeje alatt készült összes történelmi (kaland-) film. Mind e kettő variánsa. Ami e kettőt összeköti, az az egységes nemzet és a történelmi kontinuitás mítosza. Ez utóbbi hangsúlyozása még a kelet-európai régió ötvenes évekbeli, egy kaptafára készült filmjei közül is kiemeli a románt: a *Pirkadás* (1953) és *A kürtös unokája* (1954) című filmekben a történelmi folytonosság az 1877–78-as függetlenségi háborútól az 1907-es parasztfelkelésen keresztül 1944-ig, a Román Kommunista Párt által vezetett fegyveres felkelésig terjed. Az ezidőtájt készült magyar történelmi tárgyú filmek is úgy jelenítik meg 1848–49, a reformkor vagy – kicsit később – a Rákóczi szabadságharc dicső eseményeit, mint amelyek a nemzeti múltnak a proletárdiktatúra időszakában és ideológiája szerint is vállalható, haladó hagyományai. Az idézett román filmekben azonban az egy parasztsalád három nemzedékének története mindenekelőtt a nemzeti egységet, a közel száz év teljesen azonos értékeit domborítja ki, és ebből az egységből kizárólag a németbarát hazaáruló úri csoportok és a munkásáruló szociáldemokraták taszítatnak ki. (Az utóbbiak – természetesen – német nevéük is.) Az 1959-ben készült Ciulei-film, a *Tűz a Dunán* viszonylag korán vissza is állítja ezt a kis ideig megrepedeztetett teljes egységet: ebben ugyanis a királyi hadsereg hadnagya – egyben illegális kommunista (!) – a munkásokkal, vasutasokkal és hajósokkal – vagyis majdnem minden románnal – együtt fog fegyvert a haza közös ellensége, a németek ellen....

A *Függetlenségi háború* modelljére épülnek a hatvanas évek közepén meghirdetett „nagy nemzeti filmpozs” részeként született – színes, szélesvásznú – szuperprodukciók: a *Dákok*, a *Traianus oszlopa*, a *Vitéz Mihály*, a *Tudor*, a *Nyestfiak*, a *Solymár-nemzetség*, a *Burebista*, a *Hárompecsétes buzogány*, a *Hazaérkezés*, *Az idegen*, a *Lázadás*, a *Vaskorona* stb. című filmek. Ezek két évezrednyi történelmi kontinuitást hi-

vatottak rendkívül látványos és mesei formában tudatosítani, kiemelni a nagy történelmi személyiségek szerepét, és megformálóikkal sztárokat teremteni a legszélesebb közönség számára. Politikai indíttatásuk nyilvánvaló. Ezekben a filmekben a történelmi tények mellékesek is, bár deklaráltan „hitelesek”. Lényegük a nemzeti egység, a nemzet és a vezető(k) összeforrottságának, a hősök kivételességének és példaértékűségének, a külső és a belső – idegen! – ellenség ellen folytatott harc szükségességének és a jelenbeli biztos győzelemnek, az elért „aranykornak” az agyakra sulykolása a bárki számára emészthető közönségfilm eszköztárával. E látványos történelmi szuperprodukciókhoz társulnak azok a munkásmozgalmi „eredetmítosz” ábrázoló filmek, amelyeknek folyama a *Lupeni 29* (1962) című produkcióval kezdődik. Az ötvenes években készült, hasonló témájú filmek szögletes, puritán munkásosztály- és pártképéhez viszonyítva ezek a filmek új perspektívát nyitnak azzal, ahogyan egyre inkább elmozdulnak a kalandosság, a politikai krimi felé. A *Meghalni az életért*, vagy *A kigyó jele* című Verouiu-filmek, a *Banditák alkonya*, a *Vádol a felügyelő* című Sergiu Nicolaescu-filmek nézői észre sem veszik, hogy adagolják nekik az ideológiát és a politikát a rendkívül ügyes meseszöveg mesterek.

Az 1948-as, azaz a (párt-)állami filmgyártás megteremtése utáni korszakban a *Betyárok* modelljének, vagyis az ún. történelmi-népi legendák feldolgozásának első darabja a *Szegények kapitánya*, de néhány folytatás után hamarosan megjelenik Florin Piersis népszerű alakjában Margelatu kapitány. A sorozat, amely figurája köré szerveződik, már csak Bibescu fejedelem személyével kötődik történelmi korszakhoz (a 19. század közepéhez), és egyáltalán nem a népi legendákhoz, mert teljes egészében románosított western. Létrejött a makaróni-western mintájára a puliszka-western!

Margelatu kapitány öltözéke: földig érő fekete köpeny, széles karimájú fekete kalap, cowboy-csizma és a hatlövetű. Természetes, hogy lóháton közlekedik, hogy hihetetlenül leleményes, ördögien ügyes, és minden csapdából kiverekszi magát csapatával együtt. Hogy szotyolát rág és köpköd, valamint cujkával tisztítja a hatlövetűt? Hát

felbukkanása a Vadnyugaton az olasz kivándorlók amerikai film-mítoszait idézi ugyan, a teljességgel különböző kultúrák ütköztetése, a naiv nemzeti elfogultság és hősiesség – amelyben az ősi, patriarchális szemlélet ötvöződik a szocialista eszmeiséggel – mégis annyi komikumot és finom iróniát hordoz, hogy az nemcsak szellemes és szórakoztató, hanem minden eufémia nélkül hitelesíti egyfajta puliszka-western jogosultságát. Ezek a filmek sokkal inkább, mint a Margelatu-sorozat merő utánzáson és csekély eredetiségen alapuló darabjai!

Az idealizált történelmi múlt megteremtésének vágya és igénye szükségszerűen talál rá a hasonló gyökerű amerikai mítosz zseniális filmműfajára, a westernre. A történelmi dokumentumokkal nem egyértelműen igazolt, ám a világ tudatában „rangosnak” mondható (dák? római?) eredet, a Kelet-Európában zárvány jellegű latin nyelvrokonság, a keresztény, ám a nyugat-európaihoz képest mégis keleti vallás, az ortodoxia a sokféle nép – török, görög, bolgár, román, szász, magyar, zsidó, rutén, ruszin, ukrán – keveredése, a nyugat-európai (színház, irodalom, klasszicizmus, szecesszió) és a sajátos keleti (dús, füllelt ornamentika, egyházi jellegű zene, építészet, festészet) kultúra egymásmellettsége, a szomszédokhoz képest (Oroszország, Ukrajna, Lengyelország, Csehország, Magyarország, Szerbia...) nagyon fiatal nemzetállami lét, s a különböző országrészek (Duna-delta, Moldva, Erdély) egymástól teljesen eltérő arculata, adottságai, szokás- és ízlésvilága: mind-mind inspirálói annak, hogy egy nép lábujjhegyre ágaskodjon, és kimondja, megnevezze identitását. Hogy mítoszokat teremtsen, illúziókkal növesse súlyát, esélyeit, mesékkel ringassa magát. Hogy feledtesse az évszázados idegen befolyást, az évszázados belső viszályokat, a megosztottságot, s főleg a kiáltó gazdasági és szellemi elmaradottságot, a nyomort... A kultúrán belül nincs a filmnél elementárisabb, hatékonyabb mákony mindennek kifejezésére.

Ami a világ mozinézőinek fejében a románnal azonosított kardosköpenyes kalandfilm, az a hatvanas évektől kezdve formálódik, csiszolódik, burjánzik, de gyökerei a némafilm-korszakból erednek, és

mesterei sajátos eklekticizmussal olvasztják össze mindazt, ami az egyetemes filmkultúrából dramaturgiailag, látványelemként, színészi játékból összehordható. Vannak profi közönségfilm-készítők (Sergiu Nicolaescu, korábban Jean Georgescu, Jean Mihail, Paul Calinescu, az utóbbi évtizedekben Mircea Veroiu), és vannak szép számmal kontárok is. A román mozik azonban a nyolcvanas években is tele voltak, ma is tele vannak, és a legdrágább mozijegy ára nem haladja meg egy kiló kenyérét.

A román film tömegkulturális termék kezdettől mindmáig. Hatnia kell a legszélesebb közönségre, és a legszélesebb közönség ezt igényli is. Mesét akar látni, kalandosat, izgalmasat, érzelmeset, nevettetőt, látványosat és közérthetőt. Olyan tükröt akar, amelyben hősiessnek, szépnek és legyőzhetetlennek látszik. Az a filmkészítő pedig, aki ebbe a tükörképbe bele akarja csempészni a valóság kiábrándító torzképét, nemcsak járatlan bozótosban tör magának utat, hanem beleütközik a cenzúrába is. A hatalom nem tűrheti, hogy megzavarják népe álmát...

3. „Egy kevert, tarkabarka nyelven beszéltem” (Mihai Sadoveanu, 1942)¹³
A kelet-európai filmesek viszonylag hamar felismerik, hogy mind a hazai közönség, mind a világ számára a helyi sajátosságokkal, a nemzeti vagy nemzetinek vélt jegyekkel mutathatják meg magukat a határokat nem ismerő mozgókép-kultúrában. Ami a magyar filmben *A tánc*, *Az obsitos*, *A falu rossza*, *az Ítélt a Balaton*, *A sárga csikó* stb., az a románban a *Végzetes szerelem* (1911), a *Neamti vára* (1911), a *Cigánylány a hálószobában* (1923), a *Mura őrnagy* (1927), vagy a *Gogulica, a vasutas* (1929).

A román filmgyártás korán rátalál a hely szellemét híven és karakteresen kifejező, gazdag hagyományokkal rendelkező román irodalomra. Mindmáig hihetetlenül nagy az irodalmi adaptációk száma, és gyakoriak az újra-megfilmesítések. (Például Rebreanu *Ciulandrája* 1931-ben is, 1984-ben is vászonra került. Ő egyébként e téren a legnépszerűbb román író, összes művét filmre vitték már.)
Közkedvelt I. L. Caragiale, Mihai Sadoveanu, Ioan Slavici, Marin

Preda, Titus Popovici, Panait Istrati, Camil és Cezar Petrescu, Fanus Neagu, Agârbiceanu vagy Alexandru Sahia...

Az irodalmi alapanyag Romániában is, mint bárhol a világon vázsonra kerülhet pusztá illusztráció formájában, de ugyanúgy eszköze lehet a didaxisnak, az aktuálpolitikai üzenetnek, mint a stíluskísérletezésnek, esztétizálásnak... És kivételes pillanatokban lehet öntörvényű filmalkotás éppen úgy, mint ahogy az irodalmi mű öntörvényű a maga helyén. Igaz, az is nagy pillanat, amikor jelentéktelen irodalmi anyagból nagy és katartikus film születik.

Nemcsak a román közönségfilm készítői nyúlnak szívesen az irodalomhoz, hanem azok is, akik úgymond a „művészfilm” babéraitra pályáznak. Mircea Muresan kezében például igényesen elkészített (idegenforgalmi) kultúrfilmmé válik a jól ismert Sadoveanu-regény, *A balta*. A szövegű és artisztikusan fényképezett produkció szép látványgyűttest eredményez az öreg, ortodox templombelsőkről, a Magura alatti fenséges havasi tájról, a skanzenszerű pásztorportákról, fogadókról és a román hegyi emberek, valamint a zsidó kereskedők múlt századi lakáskultúrájáról. A lebukó nap vörös fényében a sekély tengervízben lépkedő lovas sziluettje olyan erős hatású, hogy nemcsak több történelmi kalandfilmben köszön vissza, hanem még Florin Codre is felhasználja, szándékos gúnnyal, mint a szuperprodukciók rekvizitumát a *Vörös patkányokban* (1990).

Az aktuálpolitikai üzenetközvetítésnek korai példája Jean Mihail *Manasséja* (1924), egy Ronetti-Roman színdarab megfilmesítése, amely a romániai zsidóság asszimilációját hivatott gyorsítani. Képi-
leg is rafináltan tesz különbséget a film Manasse, a hithű falticeni-i zsidó pátriárka tiszteletreméltó, ám idejétmúlt erkölcsisége és Zelig Sor, a fondorkodó, üzletelő, anyagi és műveletlen zsidóember sztereotípiája között, nemcsak az előbbi javára, hanem ravaszul az általa ellenzett román-zsidó frigy javára is. A falticeni-i látkép, a zsidó temetés képsorai, a pályaudvari jelenet, az autózás a bukaresti Calea Victoriei-en érzékletesen idézik meg a húszas évek Romániáját, de az 1923-as alkotmány szellemét sugárzó színpadias dikció, és a megvilágítással, a kompozíciókkal ördögivé torzított Zeli Sor alakja a meg-

békélés és az uszítás határmezsgyéjén való ügyes lavírozásról árulkodnak.

Példák sokaságát lehetne viszont hozni a román filmkultúrából az olyan „adaptációkra”, ahol az irodalmi mű csak ürügy vagy az ún. művészieskedésre vagy a misztikum táplálására. *A csend előtt* például Caragiale *Háborús idők* című elbeszélése nyomán készült, amely valószínűleg eseményekből bontja ki a végzetes balladai sorsot, és így módon lesz kemény caragiale-i példázat az ebül szerzett vagyonról, az árulásról, a bűnről és a bűnhődésről. A rendező-forgatókönyvíró Alexa Visarion számára mindez kevésnek bizonyult, ezért megfejtette egy szerelmi szállal és egy kötelezőnek hitt szociografikus teherrel a történetet. Hosszú, artisztikus beállítások, lassú vontatottsággal ábrázolt víziók, mesterkélt archaikus díszletek, horrorisztikus rémálmok, a lélek vergődésének misztikusan kivetített képsorai és a falusiak komor, néma csoportképei helyettesítik a filmvásznon a caragiale-i tömör kor- és lélekrajzot. Így vész el a kegyetlen és bölcs írói igazságtétel hitele.

A tisztességes adaptációra egyetlen példát lehetne hozni csupán a román filmtörténetből. I. L. Caragiale egyik színdarabjából készült, egy olyan korszakban, amelyben a becsületes adaptáció is lehet katartikus, miközben a legteljesebb mértékben közönségfilm. A *Zűrzuvaros éjszaka* című Caragiale komédiából Jean Georgescu, a román film másik atyja készített filmet 1942-ben, tíz év franciaországi tartózkodás után, a már háborús Bukarestben. A komédia a függetlenségi háború nevezetes időszakában játszódik. Dumitrache, a derék fakereskedő nemcsak a nemzetőrség buzgó tagja, hanem felesége és frissen elvált sógornője tisztességének, vagyis saját „familiáris becsületének” is elszánt védelmezője „a család a haza kicsiben” elv alapján. Az éjszakai felfordulást az okozza, hogy egy nyeszlett kis hivatalnok, aki mellel a Nemzeti Hazafias Hírharsona nevű lapocska romantikus és zavaros lelkű költője, szemet vet a sógornőre, amit a harcias fakereskedő alaposan félreért. Ebben éppen ártatlan feleségére gyanakodván mit sem vesz észre asszonya és a segéd között régóta tartó és gyanútlanságával elő is segített viszonyból. Bár

Caragialénál a komédiák végén mindig minden lelepleződik, a finálék csattanóját éppen az adja, hogy minden marad a régiben, mert mindenkinek érdeke a megszokott állapot és/vagy a kényesesen őrzött látszat fenntartása.

Georgescu nagy rutinnal, szellemes gegekkel, helyzetkomikummal, ügyes vágásokkal, jó ritmusban viszi filmre a vígjátéket. A hagyományos filmnyelv, a színpadias történet-elbeszélés éppen annyit nyújt át a nézőnek Caragailéből, amennyi konszenzust teremthet minden szorongó román között az áttekinthetetlen, veszedelmekkel ríogató háborús időkben. A sáros, kivilágítatlan, falusias Bukarestben, a körmönfont, zagyva hazafiaskodás, a póruljárt erkölcsescsöszködés, a fafejű ostobaság, gyávaság és kisszerűség komédiája után a főhősön megkönnyebbülten hunyorít ki a vásznonról a nézőkre: mi legalább nem változunk!... „Ez maga a pakfon franciás balkáni mennyország!”¹⁴

A komédia ismerős textusa megnevetet, gondot űz, félelmet old. Kontextusa – a befogadók különböző érzékenysége, műveltsége, látásviszonyai szerint másként és másként – segít összevetni a boldog békeidőket a zavaros jelennel, a családi háborúság csekély mivoltát a nagy világgésszel, a maradandóságot a kiszámíthatatlan változásokkal, a jól ismert múltat az ismeretlen jövővel, a százalmasan nevetséges kispolgári lét bizonyosságát a vicsorgó, halálarcú külvilág bizonytalanságával, és ennyi elég is a katartikus megkönnyebbüléshez. Georgescu nem kever filmjébe más Caragiale-műveket, mint később George Naghy (*Farsangi játék*, 1958), aki mindent elkövet, hogy Caragialét felhasználva vígjátéki tablót készítsen a múlt század végének derék románjairól, csakhogy se íze, se bűze, még csak nem is igazán Caragiale ez a kosztümös-színpadias produkció. Georgescu, aki a harmincas évek francia filmjeiből tanult, nem is művészieskedik, nem is misztifikál. Átnyújtja tisztességesen a caragialei komédiát, mint az egykori színházi rendezők: íme, értse, aki érti. A cenzúra is mit okoskodhatott volna 1942–43-ban, hiszen Caragiale minden román színháznak repertoár-darabja e században.

A Liviu Rebreanu azonos című regényére épülő *Akasztottak erdeje*

(1964), ez a filmes nagyepika viszont a filmrendező Ciulei impozáns kudarca. A Rebreanu-regény (1922) főhőse egy román egyetemista, aki az I. világháború idején, a monarchia hadseregében harcolva feloldhatatlan konfliktusba kerül önmagával és társaival, mert nem tud választani hűség és dezertálás, vagyis kötelesség és hazaszeretet között. Az író egy transzcendentális régióba, a mindent betöltő, egyetemes szeretet-kultusz konfliktusoldó révületébe menti át a katonai törvényszék által szökésért és árulásért halálra ítélt hőst. Bologna ugyanis dönt is meg nem is: vállalja románságát, de szándékosan fogatja el magát szökés közben, hogy ne kelljen majd jó románként volt bajtársaira lőnie. A történelem által kiélezett helyzetben az egyéni emberi problémák feloldhatatlan erkölcsi dilemmákként, az életösszönt is legyűrő lelki gyötrelmeként való ábrázolása Rebreanunál szükségyszerűen vezet az áldozat-szerep felmagasztosulásához, a konfliktusokat feloldó szeretet-mítoszhoz, az ortodoxiához.

Ciulei hagyományos, a román filmben eddig szokatlanul magas színvonalú, egységes és kultúrált filmnyelven beszéli el Bologna történetét. A képi világ: a lepusztult, barokkos kaszárnya, a sáros, szürke kietlen táj, a kopár erdő az akasztóhellyel, valamint a kiüresedett, teherré vált kapcsolatok és a visszatérő, önkínzó, egyhelyben topogó dialógusok monotoníája mind-mind a háború okozta zsákutcát, a világra szakadt embertelenséget hangsúlyozzák, és ezzel az egyetemes emberi értékek pusztulásának felelőssége háttérbe szorítja a nemzeti tudat és az erkölcs dilemmáit. A lírai képsorok a filozófus Müller szökéséről, vagy a megtalált szerelemről és az ébredő tavaszi természet-ről egy értelmes emberi lét lehetőségét villantják fel Bologna számára – hogy aztán értelmetlenül és drámaiatlanul a halált válassza. Akárcsak regénybeli megfelelője. A befejező jelenetek képsorai a lenyűgöző formai megoldások ellenére üresek és hiteltelenek, sőt szenvelgők.

A hatvanas évek korszelleme, a deklarált szocialista értékrend (úgy mond a béke és az emberiség ügye fontosabb a nemzeti és erkölcsi dilemmáknál) és a művészi-emberi meggyőződés belső sugárzása egyaránt meghatározzák a film pozitív értékhierarchiáját. Ciulei hi-

telesen akarja mozgóképen az egyetemes emberi értékek magasába emelni és feloldani a románság (irodalmilag közelített) nemzeti és valláserkölcsi kérdéseit, de ennek éppen a Rebreanu-regényre alapozás, az ortodoxia egyidejű absztrakt tagadása és elfogadása áll ellent. A feltett kérdésekre adott választ saját kora, a kelet-közép-európai régió történelme is hitelteleníti. A film látens kudarca a kérdésfeltevés kudarca is. Ciulei 1965 után nem rendez több filmet. Az, hogy tiltakozása ellenére megadja magát Rebreanunak, valamint a legjobb rendezésért kapott 1965-ös cannes-i nagydíj előkelő helyet biztosít neki is, az *Akasztottak erdejének* is a hivatalos román filmtörténetben.

Ciulei filmje egyúttal kijelöli az adaptációkkal szembeni cenzurális tőrészhatárt.

Az alapmű egy népszerű, ortodox és mélyen hazafias érzelmű lektűr-író regénye. A filmkészítői szándék szinkronban van a politikai rendszer deklarált eszméivel. Hogy a kettő együttes érvényesítése gondolatilag zsákutcába vezet?... A hatalom számára ez teljesen érdektelen, hiszen a formailag szép megvalósítás és a külföldi elismerés csak megerősíti az ilyen típusú adaptációk szükségességét.

A film groteszk utóéletéhez azonban hozzátartozik, hogy mégis dobozba került. Ennek oka pedig az, hogy a nyolcvanas években, sok román értelmiségihez hasonlóan Liviu Ciulei is az önkéntes emigrációt választotta.

4. „Voltál-e vagy egyszer a hegyen?” (Horia Patrascu, 1967)¹⁵

A falu réme (*Moara cu noroc*, 1956) című Victor Iliu-film az első olyan alkotás a román filmkultúrában, amely a mozgókép eszközeivel öntörvényű világot teremt.

Victor Iliu (született 1912-ben Szebenben) kereskedelmi főiskolát végzett, és a filmszakmában először kritikáival tűnt fel, majd 1948-tól kezdett filmet készíteni, először dokumentumfilmeket (egy ízben Jean Mihaillal közösen), majd a korszak és a régió sematikus filmjeihez hasonló paraszti tematikájú játékfilmeket (*A mi falunk*, 1952, *Mitrea Cocor útja*, 1952).

A falu rémét (a szörnyű címet a magyar forgalmazásban kapta, mert szó szerinti fordításban a cím ezt jelenti: A jószerencse malma) Ioan Slavici (1848–1925) elbeszélése ihlette. A múlt század végén játszódó történet hőse egy szegény csizmadia, aki bérbe vesz egy rosszhírű fogadót, hogy vállalkozásával kitörhessen a reménytelen nyomorból. Szép terveire hamar árnyék borul: baljós jelek után megjelenik a rettegett betyár, és egyezséget kínál a fogadósnak, miszerint dolgozzon a kezére, és jól jár. Megérkeznek azonban a csendőrök is, és a tizedes szintén a fogadós együttműködésére számít a betyárbanda kelepcébe csalogatásában és felszámolásában.

A döntéshelyzet és a cselekvési szabadság csak illúzió: választani is, nem-választani is lehetetlen. A kutyaszorítóba került csizmadia a fortélyos színlelés, a két úr közötti kötéltánc taktikájához folyamodik, de nincs kiút: mozgásteret egyre zsugorodik, ravasznak tűnő lépéseivel csak elodázhathatja a két hatalom közé szorultság végétét. Megöli a kényszerből a betyár kezére játszott feleségét, a kelepcébe csalt betyár viszont vele végez, miután felgyújtotta a fogadót. A betyár a megérkező csendőrök szeme láttára pusztul a lángok között.

A film gondolatisága mintha a két világháború között teret hódító „báránka” teóriát idézné a sorsot kihívó, majd önpusztító módon elfogadó román nemzeti karakterről, ugyanakkor túl is lép ezen a valláserkölcsi alapon álló létértelmezésen. A két úr egyidejű, fortélyos szolgálásának csődje, valamint a szabadság, az individuális létezés lehetetlensége, sőt feláldozása a rend érdekében: ez már egyéni és nemzeti nézőpontú történelem-értelmezés. Mozgóképi kifejezése a régióban lezajlott változásoknak, egy tragikus vonalú nemzeti történelemnek. Iliu filmje nemcsak formai jegyeivel, a sötét tónusú, drámai kompozíciókkal, az expresszív képi világgal, a balladásan sejtető, vontatott cselekményvezetéssel, hanem lét- és történetfilozófiai mondanójával is korszakot nyit a mindaddig csupán kincstári vagy konvencionális világszemléletet árasztó román film történetében.

Liviu Ciulei is, Lucian Pintilie is Victor Iliut vallja mesterének. E két színházi rendező Iliu mellett kóstolt bele a filmkészítés örömeibe.

Ciulei filmjeit (*Kitörés*, 1957, *Tűz a Dunán*, 1959, *Akasztottak erdeje*, 1964) formailag a hagyományos, de kifejező, szuggesztív filmnyelv, megkomponáltság és erős képi hatás jellemzi, tartalmilag azonban nem lép túl a kérdésfeltevések konvencionálisán, a kor ideológiája, mítoszai iránti lojalitáson, vagy ha megkísérli azt egyénileg differenciálni, akkor zsákutcába kerül, lásd az *Akasztottak erdejét*.

Pintilie első filmje, a *Vásárnap 6 órákor* (1966) témáját tekintve szintén a konvenciókba illeszkedik: a II. világháború idején két bukaresti fiatal – két illegális kommunista – szerelmét, lebukását és halálát beszéli el, s általa a fasizmus elleni harc, az ellenállás nemzeti mítoszáét erősíti. Filmnyelvileg viszont a mű reveláció. Ez a film az első a román filmtörténetben, amely az idő- és térsíkok bravúros váltakozásával és a flashbackek ritmusával a vizualitás addig ismeretlen lehetőségeit tárja fel. Pintilie számára ez az újgyakorlat, hogy 1968-ban elkészíthesse a *Helyszíni szemle* című filmjét, a román filmkultúra máig talán legjelentősebb alkotását, és egyben első dobozba zárt, betiltott filmjét. Elkészülte után egy évig tartották dobozban, majd pár hét forgalmazás után, a telt házak ellenére, összes kópiáját bevonták. Csak 1990-ben újították fel ünnepélyes keretek között a costinesti-i nemzeti filmfesztiválon. Az 1969-es nézők a későbbi nemzedékek számára úgy hagyományozták át ezt a láthatatlan Pintilie-filmet, mint a román kultúra legfontosabb filmjét, és ebből a film felújítása sem ábrándított ki senkit.

A film román címe azonos az alapul vett Horia Pătrascu elbeszélése (1967) címével: *Újrajátszás*. (A magyar forgalmazástól kapott címe, a *Helyszíni szemle* abból a felületes értelmezésből fakad, amely ideig-óráig megtévesztette a román cenzurális szerveket is.)

Egy hétköznapi helyszínen (erdős hegyoldal, folyópart, strand, gát, vasúti töltés és egy sportstadion melletti strandbűfő) játszódik le egy hétköznapi semmitmondó esemény: az államügyész, a nevelőtanár, a milicista és egy kéttagú stáb oktató-nevelő célzatú filmet forgat két, verekedésért elítélt fiúval a bűncselekmény színhelyén, ezt követően – aktív közreműködésükért cserébe – a fiúk felmentést kapnak a büntetés alól.

A főcím utáni kezdő képsorban a kamera lassan halad felfelé egy milicista egyenruhán, majd az arc magasából lenéz egy az asztalra borulva fekvő, kopasz, sebhelyes, félmeztelen és mozdulatlan alak hátára, nyakszirtjére. A gépállást, amelynek filmnyelvi jelentése jól ismert, banális, szünetekkel tarkított, időtöltő párbeszéd kíséri a napozás veszélyeiről a két szereplő előadásában. A kamera körbepásztáz a kihalt büféterazon, a sivár környéken, az üres strandon. Fekete humort jelző kezdés.

Éktelen dudálással, vad tempóban, csikorgó fékkel egy terepjáró érkezik a strandbüfé melletti sáros, lejtős folyópartra, és a duda szüntelen sivitása közben kiugrik belőle a milicista sofőr-fiú, majd az első ülésről kilép – felettesi mivoltát könnyed, patriarchális testmozgással érzékeltetve – egy fehér nyári öltönyös, fehérkalapos, mosolygós teliholdképű úr. A terepjáró feneketlennek tűnő mélyéből egymás után kerül elő öt ember; felvevőgép, állvány, lámpa. Utolsóként kászálódik ki két fiú, majd a terepjáró oldalának támaszkodva, egymáshoz szorulva áll és pislog. Szemjátékuk, fintoraik metakommunikációja kettejük semleges viszonyulását jelzi az elhallgathatatlan duda által okozott, komikussá fokozódó szituációhoz.

Egy bámészkodó, fürdőruhás leányzóval kiegészülve együtt vannak a kamerajáték szereplői, a háttérben egy feketeruhás, archaikus libapásztor-anyókéval. Látjuk az anyókat időtlen mozdulatlanságban ülni, majd messziről mutatja a kamera, amint kezét csókol az államügyésznek, és – csak az államügyész tolmácsolásából tudhatóan – a terepjáró által szétriasztott libáinak visszahozását, meg az egy elgázoltnak a megtérítését kéri... Percekre jelennek meg majd málnát áruló, szótlan hegyi emberek – akiket a városiak tegeznek –, és a film végén egy csaknem arctalan tömeg.

A duda drasztikus elhallgattatása után a helyszín újra agresszíven tolakodó hangokkal telik meg: tánczenét harsog a lány zsebrádiója, a büfé tévéjén megfelelő zajhatással horrorfilm, autóverseny, bokszt és futballmérkőzés képsorai váltakoznak, a stadionbeli, láthatatlan meccsről időnként zúgó hangorkán tudósít, kattogva-dübörögve vonatok haladnak át menetrendjük szerint a vasúti töltés sínpárján...

A hangok rendszertelen, nyugtalanítóan túl élénk közegében tempótlan lassúsággal indul a filmforgatás eseménysora. Az operatőr a rossz kamerával, a nyersanyaggal bíbelődik, piszmozg, a rendező horgászni kezd, az államügyész lábat áztatva hűsöl a folyóparton (nedves, fehér zsebkendő teszi lárvaszerűvé az arcát), közben pénzgondjairól, válásáról társalog felszínesen; a nevelőtanár inni kezd a büfépultnál; a sebhelyes kopasz – ő a pincér, a bűncselekmény sértettje – szolgálatkészen töltöget és fecseg... A leányzó ott sündörög, száját tátja, röhincsel, báméskodik. A fiúk viszont nem és nem akarják megismételni a verekedést, a bűncselekményt.

A hétköznapien groteszk képsorok mögül (és a néző gyomorszájának tájképaról gombócszerű szorítással) kezd előkúszni a felismerés, hogy itt, a harsogó hangözönben, a laza semmittevés, maszatalás, az erőtlen huzakodás, vagyis e látszat-cselekvések mögött miről is szól a történet. A hivatalos közegek célja nem a nevelő-oktatófilm leforgatása, nem is egyszerűen a verekedés újrajátszatása az eredeti hőfokon, hanem a fiúk teljes és önkéntes fizikai-érzelmi azonosulásának kikényszerítése. A lélek mélyén őrzött utolsó szabadság-morzsa felszámolása.

Tudja ezt a nevelőtanár – az értelmiségi – is. Ezért iszik. Ezért lett alkoholistá, és nem azért, mert – mint a szájalmat mímelő, fojtott pusmogásból megtudható – feleségét elcsábította az államügyész. Illetve azért is. Valószínűleg mindenért. (Emil Botta, a költő és színész játssza a szerepet.)

Tudják a fiúk is. Összenézéseik, vigyorgásuk, arcátlan látszat-engedelmességük és kikezdetetlennek tűnő ellenállásuk falként védi parányi, láthatatlan függetlenségüket. A strandbüfé és környéke, valamint a milicista jelenléte és a konvenciók által behatárolt mozgástér nem ébreszti fel bennük a szabadulás vágyát. Mint akik tudják, mit jelent az. Vuica ugyan szórakozottan elmászkal, de önként vissza is jön. Huzakodnak, kötekednek, durcáskodnak: kihasználják tragikomikus fölényüket.

Az államügyész tudja ezt a legjobban. Űzi a paternalista hatalom játékeit, és nem él az erőszakkal. Egykedvű és türelmes, hiszen eb-

ben a játszmaiban a durva erőszak tehetetlen. A bekerítés mechanizmusába ugyanúgy bele van építve a nevelőtanár humanizmusa, gyávasága és alkoholfüggősége, mint a fiúk törekény valóságismerete és tisztessége. Az államügysz kezében van a megkegyelmezés joga is. Adja, ha akarja, megmondja, ha akarja. Hosszú ideig megmondani sem akarja.

Különböző nézőpontok szerint ítélik meg, de mindannyian tudják, hogy a láthatatlan, semmi kis szabadság értékesebb, mint a megkegyelmezés által adható, mert az előbbi a valódi. Akármilyen szárnalmasan kicsiny, és akármennyire esélytelen. Annál inkább valódi.

A nevelőtanár közbenjárására az államügysz végül megmondja a fiúknak, hogy a filmforgatás után szabadok, s ezt ünnepélyesen megelőlegezve visszaadja a személyi igazolványukat. A fiúk megzavarodnak és meginognak. Tisztességük és tapasztalatlanságuk csapdába csalja őket: váratlanul feladják az ellenállást. Vuica, a nyitottabb (és védtelenebb!) még segít is az államügysznek, nógatja, hecceli Riput, hogy tiszta erőből üssön.

A verekedés lezajlik, a leütött Vuica – úgy, mint az eredeti, felelőtlen, részeg verekedéskor – lezuhan a töltés sarába. Az államügysz, a milicista, a nevelőtanár és a stáb, dolgát elvégezvén összepakol és távozik. A láthatatlan meccs is befejeződik a stadionban, kitódulnak a szurkolók. A sárba ragadt terepjárót sokan és készséggel segítenek tolni. Az államügysz fehér öltönyében, fehér kalapjában, mosolygós telihold-képével megköszöni, és egyben üdvözlí a sokaságot. Az elvonulás diadalmenetté alakul. Csak a nevelőtanár szorítja merev arcát az autó ablaküvegéhez és bámul kifejezéstelen arccal a semmibe.

A zuhanás közben halálosan megsérült Vuica hirtelen nevetni kezd, mint aki már érti a dolgok iszonyú logikáját. A meccsről jövők tömör sorokban haladnak el mellette. Egy öregember jóindulatúan dorgáló megjegyzést tesz a tántorgó-elvágódó fiúra, majd a másikkal, Ripurával, aki – miután felfogta, hogy társa haldoklik és talán mindjárt meghal – eszeveszetten nekimegy a történelemből mit sem értő öregembernek. A feldühödött tömeg hisztérikusan ütlegelni, rugdosni kezdi az életben maradottat...

Az elbeszélés-mögöttes a modern irodalom eszköztára révén ott van Patrascu prózájában. Az a kevés, amit Pintilie pluszban képileg hozzátesz a történethez (a tévé képernyőjén látható filmben a gyerekarca rémült-bámész kifejezése, a szorongást keltő egzotikus virág, nagytotálban a vasúti rendezőpályaudvar párhuzamos sínpár-kötege, vagy az egyszerre nyíló-csukódó üres kabinajtók...), a *Vásárnap 6 órakor* vizuális játékeinak folytatásai. Már-már túlmagyarázatok.

Pintilie filmje nem adaptáció, hanem – e néhány, bevágott képlelemtől eltekintve – öntörvényű film. Ami Patrascu prózájában székszerűen „mögöttes” – a szavakkal mozgásba hozott fantázia általi átélés-megértés-ráismerés –, a film képi- és hangvilágában, kompozícióiban egyszerre az, amit látunk-hallunk és az, amit jelent. A vízzel töltött nylonzacskóban haldokló pszitrángok, vagy a távoli, megismerhetetlen hegycsúcs, Vuica visszhangtalan kérdéseinek célpontja: egyidejűleg tárgyi (látható) valóság-elemek és a jelentés, a kontextus szerves részei.

Az erőszak látható és nem-látható, állandó jelenléte a hétköznapian egyszerű, jelentéktelen történetben: a román valóság lényegének legteljesebb kifejeződése. Egy felelőtlen, agresszív cselekmény hatásáigilag preferált, a társadalmi érdek álarcába bújtatott, kényszerű, látszólag erőszakmentes megismételtetése: a hatalom totalitásának egyik legaljasabb és legfélelmetesebb megnyilvánulása. Míves játékszabályait semleges jóindulat, egykedvű türelem takarja. Takarhatja: a kiszolgáltatottak feletti teljes uralom biztonsága ez. A duda elhallgattatásától kezdve a Ripu és a fürdőruhás lány közötti – enyelgésből váratlanul durva cibálásba, lökdösődésbe, hajtépésbe átcsapó – kalandon keresztül a filmvégi hisztérikus, vak tömegverekedésig minden az egész társadalmat előntő, irracionális agresszióról szól.

Pintilie a mozgókép nyelvén teremti meg ezt a dinamizmusában is statikus közeget, a szüntelen beszédben, zsibongásban, zeneharsozásban, hangorkánban a rejtőzködő némaságot, az állandó érintkezésekben az atomizáltságot, a sunyi tevés-vevésben a lelkek legmé-

lyéig ható pusztítást. Egy banális helyszínen lejátszódó mindennapi történetben az erőszak és kiszolgáltatottság teljes szisztémáját.

A modern próza az elit csemegéje, hatóköre korlátozott, tehát társadalmilag – azaz a hatalom szempontjából – veszélytelen. Pintilie a *Vásárnap 6 órakor* című filmjével, a film külföldi fesztivál-sikereivel zöld utat biztosított magának a további filmkészítéshez. Az, hogy ez a Patrascu-elbeszélésre épülő film nemcsak egy oktató-nevelő célzatú film forgatásáról, az ifjúsággal való bánásmódról szól, mindenestre ott motoszkálhatott az erre kijelölt, illetékes fejekben. Ezért vártak a forgalmazással. Abban csaknem biztosak lehettek, hogy a történelmi szuperprodukciók és kalandfilmek vonzásában élő köz-nép ezt nem viseli el a moziban.

A film telt házzal ment a bemutató után. Közönségvizsgálat természetesen nem történt, így nem is tudható, mennyire értették meg. Pintilie filmje azonban nem igényel képzettséget, dekódolást. Nem rejtjeles. A ráismerés tényét igazolja a film eltűnése után szájhagyományban terjedő (túlzottan vulgáris) államügyész=Ceausescu értelmezés...

A film eltüntetésének körülményeiben az is sajtóságos, ahogy a cenzúra bizonytalankodott. Az elbeszélés is (lassú tempójú, kicsit szikár, helyenként túlrészletező, helyenként csak sejtető, a nyugtalanító fájdalmat a mondatok mögé bújtató...), a film is (szokatlan prózai közeg, szokatlanul hétköznapi téma, szokatlanul határozott cselekményvezetés, különös képvezetés, belső feszültség, szokatlan befejezés...) gyanakvást keltő. De a gyanakvást alattja a filmrendező előző filmje, a publikáció hitelesítette alapmű, és leginkább az, hogy a megbízhatóan lojális filmkészítők eddig semmi jelét nem mutatták a renitenskedésnek. Pintiliével ugyan voltak problémák, vizsgaelőadásai, színpadi rendezései devianciáról tanúskodtak, de első filmje – formailag ugyan meghökkentő, ám – lojális.

A betiltás sem igazi. Hirtelen eltűnnek a kópiák, de a film címét nem törlik a filmográfiából, sem a publikációkból. Pintilie pedig tolerálhatatlanná csak a *Revizor* 1972-es színpadra állítása után válik, ekkor kap különleges útlevelet: vonuljon „önkéntes emigrációba”¹⁶.

És a cenzúra ettől kezdve résen van.

A román politika 1968 és 1971 között kiszámíthatatlanul színját-szó. A prágai tavasz leverésétől való elhatárolódás, nyugati és furcsa keleti kapcsolatok, laza gyepelő a kisebbségekkel és a kulturális életben: megtévesztő lépések a közvélemény és a szövetségesek szemében. 1971 után lép csak rá a karakteresen ravasz, befelé és kifelé céltudatosan színját-szó útra, a nemzet fenyegetettségének, tehát egységeinek és közös érdekeinek maszkjába bújtatott kemény-diktatúra kiépítésének útjára.

És ettől kezdve jelennek meg a román filmtörténetben az eltüntetett, elhallgatott, „kitüntetett és láthatatlan” filmek. Ettől kezdve jelentkeznek olyan filmek, amelyek megtörik a konvenciókat és repedéseket ütnek a lojalitás jégpáncélján ●

Jegyzetek

1. Bodor Pál (Diurnus): *A hisztéria szükségállapota*, Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1990. 73. p.
2. *Cinema Noul* 1990/1., 3., 5., 7. és 11. szám
Ecran 1190/2. szám 20–21. p.
3. Szelektív fordítások az 1986–87-es év román filmszakajtójából, Magyar Filmintézet Könyvtára, kéziratár
5. *Cinema Noul* 1991/8. 21. p.
6. Victor Eftimiu versét idézi Jean Mihail visszaemlékezéseiben, Magyar Filmintézet Könyvtára, kéziratár
7. Jordáky Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története (1903–1930)*. Kriterion, 1980.
8. Jean Mihail idézett visszaemlékezései
9. I. m.
10. *Korszellem és önismeret*, Kriterion, Bukarest, 1980. 65. p.
11. Tudor Caramfil: *Vrstele peliculei*, Editura Meridiane, Bukarest, 1982. (Szelektív fordítások a Magyar Filmintézet Könyvtárának kéziratárában)
12. *Contribuții la Istoria Cinematografiei în România 1896–1948*. Szerk. Ion Cantacuzino, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bukarest, 1971. 65–66. p.
13. Mihai Sadoveanu: *Inasévele*, Kriterion, Bukarest, 1981. 70. p.
14. *Filmvilág* 1989/5. Tamás Gáspár Miklós: Bukarest, 1942. 27–31. p.
15. *Szigetraj – Mai román rövidpróza*. Vál: Mircea Iorgulescu, Kriterion, Bukarest, 1985. 31. p.
16. *Cahiers du Cinéma* nr. 459. 29–35. p. Pintilie-interjú

elemi KÉPTAN elemei

(Folytatás)

SZEKVENCIÁK

A forma

Szekvenciának vagy képsornak nevezzük a nyomtatásban megjelent, egymás után elrendezett, az események kronologikus sorrendjét a tördelésben is tiszteletben tartó, azonos témájú, de változó tartalmú, egymással összefüggésbe hozott, viszonyrendszereket alkotó fényképeket.

A szekvenciák a fotográfia fejlődéstörténetének meghatározott szakaszában jelentek meg (1886–1936), és a (fény)képi közlésmód fejlettségi állapotának tükrözésén túl új műfajt teremtettek. A fénykép segítségével a szerkesztés képessé vált az elbeszélést érzékeltetni, kifejezni. Az elbeszélő forma keresésének időszaka több évtizedre terjed ki. Átfogja a XX. századi fotográfia első évtizedeit, és viszonylag hosszú időt vesz igénybe, amíg több szakaszon túllépve, kikristályosodva általunk is ismert és ma is alkalmazott formájában a 30-as évek közepén megjelenik az amerikai képeslapokban.

A mából visszatekintve mindez már fotótörténet. A formaalakító, kísérletező nagy képeslapok megszűntek, de tovább él – látszólag változatlanul – a kialakult *szekvenciaforma*, amely történetileg- társadalmilag meghatározott fotográfikus elbeszélő formát (műfajt) képvisel a maga kialakult szabályrendszerével, funkcióival.

Már az elemi forma keresésének legkorábbi időszakában – az 1880-as évek közepén – kikísérletezőit tudatosan-tudattalanul az a kérdés izgatta, hogyan lehet (és lehet-e egyáltalán) az elbeszélő elemet, mozzanatot bevinni a fotográfikus kifejező formába (az egyedi képbe). Hamarosan kiderül, hogy egyetlen képpel ez nem érhető el, mert az elbeszélés mindig feltételezi az időmúlás érzékeltetését (jelölését), amire egyetlen fényképpel nincs, de több egymással kapcsolatba ho-

zott képpel van lehetőség, ha ezt a kapcsolatot tartalmilag, formailag érzékletessé teszik, jelölik. Egységről egységre (képről képre) haladni, kapcsolatot teremteni, kifejezni (jelölni) az időt [az időben egymás után következő mozzanatok (jelentés) az elemek térben egymás mellé helyezésével (jelölés)]: kialakítható új, fotográfikus elbeszélő forma.

Az elbeszélés alapeleme

Az elbeszélés alapeleme, egysége a fénykép és a hozzá írott kísérőszöveg volt. A rövidebb-hosszabb szöveg megjelenése a kép alatt újdonságnak számított, hiszen még az 1900-as évek elején sem volt szokás címet adni a képnek, nemhogy szöveggel megtoldani.

Az első, ilyen szöveggel kísért, úgynevezett riportképek, pillanatsfelvételek amelyek valóban megtörtént eseményeket rögzítettek, a magyar sajtóban az 1890-es évtizedben, a *Vásárnapi Újság*ban láttak napvilágot.

A riportképek azonban még nem nyertek teljes polgárjogot. Még közel egy évtizedig meg kellett osztaniuk a képek számára fenntartott helyet a korábban elterjedt kifejezési formával és ábrázolásmóddal, a „pillanatnyi” fénykép után készült illusztrációval.²¹⁹

Az első jelentős év a magyar riportfotográfia történetében: 1891. A *Vásárnapi Újság* huszonöt számában már három fotóriport is helyet kapott.²²⁰

A sort Erdélyi Mór budapesti fényképész „Haynald Lajos bíbornok-érsek temetése Kalocsán” című riportja nyitotta meg. Négy, egyaránt a gyászmenetről készült képpel igyekszik tolmácsolni az eseményt.²²¹ Erdélyi nagyon jól választotta meg a nézőpontot. Mivel mozgásra az esemény jellegéből és a korabeli felszerelésből adódóan nem sok lehetősége nyílt, egyazon pontból, rálátással, négy különböző fázisban vette fel a menetet. A riport tördelésében is igyekeznek érvényesíteni (jelölni) azt, hogy időben egymást követő mozzanatok rögzítenek a felvételek. A riportot két oldalon, azonos magasságban, szekvencia-formában mutatják be.

Más tördelési formát kapott Ekkert Antal „A komáromi kiállítás-

ról” készült riportja²²², amelyben az idő-tényező, az egymás utáni-ság nem játszott szerepet. Hausler Nándor: „A király látogatása Besztercén”²²³ viszont éppen azt példázza, hogy a megfelelő tördelési forma hiánya az eseménytükrözés helyett kaotikus képhalmazzá teheti a riportot. A kronológia figyelmen kívül hagyásával tördelt riportból nem tudjuk egyértelműen megállapítani az esemény-mozzanatok rendjét, egymásra következésének folyamatát, melyet egyedül a szekvencia-formába tördelés biztosíthatna neki.

A szekvencia-forma születése

Az első szekvenciát – eddigi ismereteink szerint – 1886-ban a *Le Journal Illustré* publikálta.²²⁴ A nyolc fényképből álló, két oldalon elhelyezett szekvencia a híres francia vegyész, M. E. Chevreul és a képeken nem látható Charles Chicolle beszélgetését örökítette meg. Két évvel később, 1888-ban a szekvenciát készítő szerzőpár (a fotográfus Paul Nadar és a szövegíró Charles Chicolle) a *Le Figaro*-ban három oldalt elfoglaló, huszonnégy képből álló szekvenciát publikált Boulanger tábornokról.

Az első riportfotográfusok szerkesztőiktől azt a feladatot kapták, hogy egy cikket illusztráljanak képeikkel.²²⁵ A fotóriport története valójában onnan indul, amikor (mint Nadarék esete példázza) a kép válik történetté, az esemény elbeszélésének, tükrözésének adekvát formájává. Az azonos témájú, változó tartalmú eseményfotókat egymás után, szekvenciába tördelik, rövid kísérőszöveggel látják el a képek alatt.

A szekvencia-forma nem mindenütt terjedt el a XIX. század végén. Tíz évvel az első megjelenése után, Magyarországon még ismételen az esemény-elbeszélésnek az a kialakult, koherens formája. De nemcsak nálunk, másutt is. A lapok szerkesztői ekkor még nem tekintik a fotót a szöveggel egyenértékű kifejezési eszközhöz. A publikált hírfotók magukon viselik a lekicsinylő szemlélet nyomát: azt tükrözik, amit elvárnak tőlük, és úgy, ahogy ezeknek az elvárásoknak megfelel. Az első világháború végéig a publikált fotók zöme statikus és sztereotipizált termék maradt.

Az első világháború alatt a napi- és képes hetilapok hajtóvadászata-t folytatnak minden fényképért. Kell a „képes tudósítás” a frontokról, a kép meggyőző ereje révén jobban mozgósít, hitelesebben tükröz. Hiányzik viszont ezekből az évekből minden törekvés, amely a fotók szekvenciába szedésével megkísérelné az események tükrözését előre értelmezett módon elvégezni. Hiába keresünk bármiféle egészséges, konnotálási szándékot, mely kiemel, hangsúlyoz, mérlegel. Nem. „Minden riportképnek azonos méretet adnak, összevisszaságban, túlsúlyolva helyezik el őket az oldalon, olyan tördelésben, amely mindegyikre ráirányítja a figyelmet, de egyiket sem emeli ki, teszi hangsúlyossá”.²²⁶

Az első világháború után a fényképezés iránt megnyilvánuló érdeklődés addig soha nem látott méretet ölt. A fényképezés reneszánsza ez világszerte. Mindez azonban csak a kezdet. Az érdeklődési hullám tetőpontját a 20-as évek elején éri el. A központ: Németország.

A fényképezés fejlődése²²⁷, ismeretlen kamera-típusok megjelenése²²⁸, a nyomdatechnika változása, a színes fotó megjelenése teszi lehetővé, hogy a reklám támogatását élvezve új típusú képeslapok jelenjenek meg Európában és az Egyesült Államokban 1925–35 között. Ezek a lapok az eddig háttérbe szorított képi közlésformát teszik meg elsődleges kifejező eszközükké.

A laptulajdonosok és szerkesztők gondolkodásmódja átalakul, megváltozik. Az akkori helyzetet más tényezők is jellemzik. A fényképezés tevékenységében magának részt követelő nagyvárosi közönség érdeklődéssel fordul a fényképi kifejezés minden formája felé. Arra készíti a lapokat, hogy tartalmilag, formailag megújulnak. Már nem elegendő az arisztokrácia, a rózsás arcú kisbabák és merev mosolyú színészek, a daliás operett-katonatisztek és a földet söprő szoknyájú nagyvilági dámák képeinek albumszerű közlése. A közönség a mindennapi életet, a nagypolitikát, a valóban jelentős eseményeket kívánja viszontlátni a lapokban. Változatos elbeszélő formákat, amelyek kialakítása a nagy német képeslapok szerkesztőinek elsődleges törekvése.

Mindehhez azonban munkatársak is kellenek. Fotográfusok, akik látják, az események mögé pillantanak. Új munkamódszerek, amelyek sokszor meghökkentést és méltatlankodást váltanak ki. Erőszakosság, „illetlenség” – egyszóval új „habitus”, amely nem mindenben egyezik a kor kialakult erkölcsi normarendszerével.

Az olvasók több szabadidővel rendelkeznek ugyan mint azelőtt, de a sűrített, tömör tájékoztatást igénylik. Szemük és intellektusuk iskolázottabb: a film hatással volt gondolkodás módjukra. A fotográfától is azt kérik számon, amit a többi kifejezési formától: funkcionális legyen, egyszerűsége törekedjen, könnyen érthető, világos formákat válasszon.²²⁹

A fent említett tényezők összefüggnek, bár történetileg nem jelentkeznek szükségszerűen szinkronban. Országoként változik, hogy egybeesnek-e vagy sem. Az igényes fotográfikus elbeszélő formák kialakulásának azonban mindenütt feltételei. Éppúgy, mint a megfelelő mikroörményzet (az újság), melynek közegében a riporter dolgozik. Az elbeszélő formát alakító riporter összhangban dolgozik a szerkesztővel, a szövegíróval, a tördelővel. „A fotóriporter nem egy, hanem három személy – írja róla Wilson Hicks –: a fotográfus a szövegíró és a szerkesztő együtt vagy éppen egy személyben.”²³⁰ A század elejének a személyiségre épülő újságkészítő stílusát felváltja a csoportokkal dolgozó lapszerkesztés.

A német sajtó virágzik. Minden nagyvárosban képes hetilapok jelennek meg. Köztük a két legfontosabb Berlinben és Münchenben. A berlini az *Illustrierte Zeitung*, a müncheni az *Illustrierte Presse*. Népszerűségük tetőpontján – a 20-as évek derekától Hitler hatalomra jutásáig – 2-2 millió példányban kerülnek utcára. Mindkettő a modern riportfotografálás és az új, alakuló fotográfikus elbeszélő formák (szekvenciák) bölcsője.

Az *Illustrierte Zeitung*ot nemcsak az általa publikált képek minősége, témája tette egyedülállónak. Legalább ilyen fontos szerepet játszott az az addig szokatlan mód, ahogy a képanyagot tálalta. A tördelés, a lapforma két ember munkájának az eredménye. Az egyik Kurt Safranski, a másik Kurt Korff. Az első 1924 óta az Ullstein-

lapok felelős kiadója, a második – többek között – az *Illustrierte Zeitung* főszerkesztője.²³¹

Korff nevéhez fűződik a „szigorúan bizalmas riportok” ötlete. A „párját ritkító” riportokat néha beállítás után készítették, de ez nem látszott rajtuk. Ez idő tájt a képes sajtó éles konkurenciaharcot vív az úgynevezett „bizalmas” képriportokért. A kulisszák mögött zajló események képekben történő megörökítése mindazonáltal ritkaság számba ment, és sokszor bátorságot, kockázat vállalást is igényelt. A német bíróságokon például tilos volt fényképezni. Érthető, hogy az *Illustrierte Zeitung* fotóriporterének, Erich Salamonnak bírósági képriportjaiért egész kis vagyont fizetett a lap.

Később, mikor már lehetetlenség ilyen „bizalmas” riportokat készíteni (felocsúdtak az érdekeltek, és jobban ügyelnek a fotográfusokra), megszületik a „szigorúan bizalmas riportok” ötlete. Valóságos eseményekről beállítás után készítenek képsorozatot.

Safranski és Korff harmonikus együttműködését az tette lehetővé, hogy mindketten szentül hitték: a fénykép kifejezési eszközében több lehetőség van, mint amennyit korábban kiaknáztak.

Kettőjüket az izgatta, hogyan lehet az azonos eseményekről készített fényképeket összekötni, kapcsolatba hozni egymással: hogyan lehet belőlük (rájuk) történetet építeni. A fénykép összekötésével létrehozható új, fotográfikus elbeszélő formákat keresték. Több kísérletet is tettek. Szekvenciákat alkottak, tördelési formákat próbáltak ki. Az *Illustrierte Zeitung* kezdeményezésének úttörő jellege a ma távlatából elvitathatatlan történeti tény. Mint ahogy tény az is, hogy az új elbeszélő formák kialakítása terén nem jártak teljes sikerrel. Miközben hangsúlyt helyeztek a képekre, elhanyagolták a képeket kísérő szövegek megmunkálását. Az *Illustrierte Zeitung* szekvenciáinak másik hiányossága volt az elbeszélés megkövetelte lépcsőzetes építkezés, a folyamatosság hiánya.²³²

Lóránt István az *Illustrierte Presse* élén

Ami Korfféknak Berlinben nem sikerült, azt Münchenben, az *Illustrierte Presse* főszerkesztőjeként Lóránt István megvalósította.

A *Illustrierte Presse* főszerkesztői posztjához az út a lap berlini tudósítójának státuszán keresztül vezetett. 1930-ban nevezik ki a képeslap élére.

A *Berliner Illustrierte* szerkesztési koncepciójával ellentétben, Lóránt nem kedveli a beállított, „lejátszott” riportokat, Ő sem elégszik meg az addig szokásos, izolált riportképek alkalmazásával, az oldalon itt-ott elhintett, koncepció nélkül tördelt fotókkal. Munkatársait, a riportereket arra ösztönzi, hogy próbáljanak meg „képekben elbeszélni”. kössék össze, szedjék sorrendbe az egy-egy riport során készített, azonos témájú képeiket. Bátorítása termékenyítően hat. Egyre több szekvenciába rendezett riport lát napvilágot az *Illustrierte Presse*-ben.

A másik, szinte forradalmasító szerkesztési koncepciója tartalmi jellegű. Meggyőződése, hogy az olvasókat nemcsak a jelentős személyiségek cselekedetei érdeklik, hanem saját életük mozzanataira is kíváncsiak. Néhány évvel később ezt a felfogást teszi magáévá a Lóránt nyomdokain induló *Life*-magazin is.²³³

A riportok tördelésébe új szemléletet visz. Ő kezdeményezi a riporton belül eltérő méretben tördelt képeket, a sorok tördelésében még ma is alapegységnek számító dupla oldalt a képes sajtóban.²³⁴

Hitler hatalomrakerülése után a nagy képeslapok főszerkesztőit sorra leváltják. Korff Ausztriába menekül, majd az Egyesült Államokba emigrál. Lórántnak nincs ilyen szerencséje. Mielőtt távozhatna börtönbe csukják, és csak pár hónappal később szabadul, mikor sikerül magyar származását igazolnia. 1934-ben Angliába távozik. A *London Weekly Illustrated*-nél kísérli meg újratерemteni a szekvencia-formát, folytatni a képsorokkal kezdett kísérletezéseit. Ebből az évből származik a Brassával közösen készített, azóta híressé vált, a *Life*-ban később kialakított fotóösszeállással rokonítható párizsi éjszakai riport.²³⁵

Lóránt négy évvel később önálló lapot alapít Angliában. A címe: *Picture Post*. Kezdetűl óriási az érdeklődés iránta.

Nemcsak ő, de mindazok, akik a modern fotóriportot és képeslapokat megteremtették Németországban, menekülni kényszerűnek,

és a tapasztalatokat szerte viszik. Befolyásuk jelentékeny a Franciaországban, Angliában, az Egyesült Államokban továbbélő szekven-
cia forma térnyerésében, elterjedésében.

A 20-as évek német képes sajtóját forgatva, azóta ismert nevek egész seregével találkozunk. Moholy-Nagy, Krull, Kertész, Eisenstadt (aki ekkor az AP berlini tudósítója). Sokan – köztük a 17 éves Friedmann, a későbbi Robert Capa – a *Deutsche Photodienst* (a „Dephot”) ügynökségnek dolgoznak. Mindenkinek megvan a maga specialitása, saját területe: sport, politikai események, bírósági krónika. 1929-ben legtöbbjük még Ermanox-szal dolgozik, de a 30-as évek elején Salomon és még egy páran felcserélik gépüket egy *Leicára*. Köztük van egy magyar is. Munkácsi Márton.

„A Színházi Életnél... dolgozott mint fotóriporter.”²³⁶ Valószínűleg megélhetési gondok késztették az ország elhagyására.²³⁷

...előbb német majd amerikai... lapok ... munkatársa, vérbeli riporter... Minden képe eleven és mozgalmas élet-ábrázolás, telve friss, magától értetődő realizmussal.”²³⁸

1926-ban érkezik Berlinbe. 200 képpel, amelyeket indulása előtt magához vett. Forma- és megvilágítás-variációk izgatják fantáziáját, az „új tárgyiasság” ígézetében él. Arkifejezésekről készített szekven-
ciákat, a képsor kifejezési lehetőségeinek határát kereste. Kísérletezett. 1927-ben eljut Safranskihoz. Megmutatja neki, hogy mit csinált, mi érdekl. Még abban az órában 3 éves szerződéssel távozik irodájából. A riportfényképezésben először ő élt tudatosan az életlenséggel, mint a cselekménykezelés egyik lehetséges jelölési formájával: az éles és életlen (előtér/háttér) szándékos ellenpontozásával, kontrasztba állításával.²³⁹ Korffal, Salomonnal, Krullal, Eisenstadttal együtt, ő is jelen van az amerikai képes sajtó születésénél, a születést megelőző gondokból tevékeny részt vállal.

A Berlinben, Münchenben folyó formaalakítási kísérletekkel párhuzamosan, 1928 óta Franciaországban is figyelemreméltó kezdeményezések történnek.

Lucien Vogel ebben az évben alapítja meg a *Vu* című képeslapot. Már az első számban szakít a *Illustration* bevált gyakorlatával: a

klasszikus formulát – az egymástól elszakított, az oldal különböző részeire tördelt képekből szerkesztett riportot – elveti. Munkatársait jó érzékkel választja meg. A korszak ismert és elismert fotográfusai dolgoznak a *Vu* számára: Kertész, Krull, Munkácsi, Capa.

Az első számhoz írott bevezetőjében Vogel így körvonalazza lapja szándékát: „A *Vu* Franciaországban új formát kíván meghonosítani: a világot befolyásoló eseményekről fényképes riportjaiban számol majd be. Célunk a látvány nyelvére fordítva érzékeltetni az eseményeket.”

Az első szám már több mint 60 fényképet tartalmaz. 1930-tól Vogel különszámokat is készít: a Szovjetunióról; a New Deal korszakát élő Egyesült Államokról és 1932 áprilisában a fasiszták németországi hatalomátvételéről. Ez utóbbi 125 oldalon, 438 fényképpel jelenik meg.

A *Vu* témaválasztása, szemlélete, állásfoglalása egyre kevésbé tetszik a lapot finanszírozó svájci tőkéscsoportnak. Különösen, hogy Vogel nem rejti véka alá baloldali nézeteit. Amikor 1936 őszén megjelenteti a spanyol polgárháborúról készített különszámot, amelyben a köztársaságiak oldaláról, a fasiszták ellen kiállva mutatja meg az eseményeket, a pohár betelik. A laptulajdonosok tombolnak: Vogel „fejét” követelik. Megkapják.

A *Vu* jelentőségét, a szekvencia-forma kialakításában betöltött szerepét egyetlen mondat is jól példázza: „A *Vu* nélkül a *Life* sohasem látott volna napvilágot” – jelentette ki Henry Luce, az amerikai magazin megalapítója.

A 30-as évek Amerikájának társadalmi-kulturális feltételei kedveztek egy, a fotográfikus elbeszélésformát megújítani szándékozó képeslapstílus fogadtatásának. A kulturális értékhierarchiában a fotográfia több lépcsővel feljebb került az amerikai dokumentum-fényképezés és filmezés²⁴⁰ jótékonyan ható tevékenységnek eredményeként. A tények és események rögzítése a tájékoztatásban tömegigényen alapult az Egyesült Államokban éppúgy, mint Európában. A gazdasági nehézségekkel küszködő Egyesült Államokban a dokumentum-fotografálás rövid idő alatt a tiltakozás egyik megnyil-

vánulási formáját öltötte. Lewis Hine fényképek százaival örökölte meg az Ellis Islandra érkező, legutóbbi nagy emigrációs hullámot. A Farm Security Administration támogatását, bátorítását élvezve, a dokumentum-fotósok fényképekben adtak hírt az amerikai mezőgazdaság kétségbeejtő állapotáról. Munkájuk elkötelezettségről, értelméről és fotográfikus érzékről tanúskodott. Az emberek kezdtek odafigyelni a fényképeken látottakra, kezdtek hinni a fényképek eseménytolmácsolási képességében, meggyőző erejében, újszerűségében. A dokumentum-fényképezés és filmezés, az Európában kialakított és az Egyesült Államokban ismertté vált elbeszélő (szekvencia) formák készítették elő a talajt az amerikai képes sajtó újvirágzásához.

A *Life*-magazin megjelenésének előkészítése már 1934-ben megkezdődött. Gyakorlott szerkesztők, tipográfusok, fotográfusok, reklámszakemberek csoportja hónapokon át formai, tartalmi kísérleteket végzett a képekkel, tördelési formákat próbált ki, lapcímeteket keresett.

A lap első száma 1936. november 23-án jelent meg, 400 ezer példányban, amelyet azonnal szétkapkodtak. A siker, bár gyorsan érkezett, de tartósnak bizonyult.

A *Life* szerkesztősége a legkitűnőbb fotóriportereket alkalmazta, akik Európából a fasizmus térhódítása elől menekültek (E. Salomon, A. Eisenstadt, F. H. Man). A szerkesztésben, formaalakításban hasznos tanácsaikkal és sikerekkel a hátuk mögött Korff és Safranski volt segítségükre.

A fotóesszé

A *Life* nemcsak egyszerűen átvette a korábban, más lapokban kialakított szekvencia-formát, de azt tovább is fejlesztette, és új lehetőségekkel gazdagította a fényképi elbeszélésmódot.

Egy-két esztendő, átmenetinek tekinthető időszak után a képi (fotográfikus) elbeszélésmód változatos formáit, a szekvencia-forma különböző variációit alakították ki. Nem ragaszkodtak a szekvenciák azonos módon történő tördeléséhez sem. Az egymástól eltérő szek-

venca-tördelési formák egyikének a fotóesszé elnevezést adták, amelyet a szerkesztőség az irodalmi esszé mintájára alkotott meg. A hangsúlyt ebben az elbeszélő formában arra helyezték, hogy világosan érzékeltessék: a fotográfia számos sajátos, stílus és hangulatteremtő kifejezési eszközzel rendelkezik.

„A kamera mint esszéista” című, 1937. április 26-i számában a szerkesztőség az alábbiakat írta: „Mikor a fényképezőgépek az újságírásban játszott szerepéről beszélnek, általában a riportkészítésben betöltött feladatára gondolnak. Mi, a *Life* szerkesztőségében néhány hónap alatt megtanultuk, hogy a fényképezőgép más szerepet is betölthet a sajtóban. Nemcsak tényrögzítő, de kommentál is. Nemcsak bemutat, de értelmezi is a látottakat, A fényképezőnek, éppúgy, mint az esszéistának, saját stílusa van, amelyről felismerhető.”

A fotóesszé kialakításával és művelésével, továbbfejlesztésével, sőt bizonyos mértékben formalizálásával, a *Life* szerkesztősége sokat tett a szekvencia-forma intézményesítéséért, a fotó-tördelés új szerkesztési koncepcióinak elterjesztéséért. A fotóesszé a *Life* értelmezésében a fényképek előre megtervezett, rendezett sorozata (szekvenciája). Témája megtörtént eseményen vagy társadalmilag jelentős tényeken alapszik. Az előzmények aprólékos rögzítése, fotográfikus értelmezése, a szövegben és a tördelésben érvényesülő kommentálási szándék jellemezte.²⁴¹

Az 1926–36 között eltelt tíz év a fotóriport történetének nagy korszaka volt. Világszerte ekkor alakult ki ma is ismert formájában a fotográfikus elbeszélés, a szekvencia, illetve annak különböző változatai.

A magyar riportfényképezés válságos korszaka

1925-ben már a magyar lapok is majdnem kivétel nélkül riportillusztrációkkal jelentek meg.²⁴² A szekvencia-forma azonban Magyarországon nem tudott meghonosodni, gyökeret verni.

A magyar társadalmi-kulturális viszonyok, a magyar fotográfia helyzete, a lapszerkesztési tradíció és gyakorlat eredménye, hogy a riportfényképezés (mint tevékenység), annak terméke (a riport), a

szakma (a riporterek összessége), a foglalkozás megkövetelte új magatartásforma és képzettség társadalmi elismerése késett, és hátráltatta a fotográfikus elbeszélő műfajok kifejlődését, akadályozta a bátor kísérletezéseket.

„A magyar fotográfia az európai és tengerentúli legnagyobb magazinok díszé” – jelentette büszkén 1937-ben a *Magyar Fotográfia*²⁴³ Lóránt, Brassai, Kertész, Munkácsi, Capa tevékenységét ismerve és értékelve ez a megállapítás nem is szóvirág. Magyarországon sajnos más a helyzet. „Nehezen indul a szakma” – írta Escher Károly a magyar riportfotográfia kezdetéről.²⁴⁴ A folytatás sem bizonyult könnyebbnek.

1927-ben Magyarországon még „... úgyszólván ismeretlenek a külföldön oly annyira népszerű magazinok, amelyek ... sok százezer példányban ... pompás papíron, kiválóan szép fotógalériákban mutatják be a világ eseményeit.”²⁴⁵ Nekünk „alig néhány olyan folyóiratunk van, amely kisebb-nagyobb sikerrel igyekszik az említett külföldi lapokat utánozni: *Képes Krónika*, *Tolnai Világlap*. Ezek azonban korántsem elégitik ki a közönség igényét és aránylag kis példányszámuknál fogva nem is áldozhatnak fotóriportázsra.”²⁴⁶ Nem is áldoznak, se most, se egy évtizeddel később. „A magyar képes magazinok ... arra rendezkedtek be, hogy fényképanyagukért egy fillért se fizessenek.” Amíg Berlinben 100–200–300 Márkát is kaphat egy fotográfus valamilyen különösen ritka és nehéz felvételért ... addig Pesten minden újonnan alakuló képeslap ... mottója: a fotókat úgyis megkapjuk ingyen.”²⁴⁷

A fotóriport megjelenéséről és gyors terjedéséről szóló első jelzés 1927-ből származik.²⁴⁸ „Azoknak a lapoknak a száma, amelyek képeket közölnek, egyre szaporodik és azok a lapok, amelyek eddig is közöltek képeket, egyre több teret áldoznak azoknak.”²⁴⁹

„A modern újságírás az eseményeknek nemcsak leírása, hanem fotográfikus bemutatása felé fejlődik. A napilapok, a fotó-, a klisé- és nyomdatechnika ... haladása nyomán egyre több helyet áldoznak – az írás rovására – fényképek közlésére ... Technikailag már nem akadály, hogy az eseményekről készült felvételek percekkel később

rotációs hengerekre legyenek alkalmazhatók. Minden nappal nagyobb tér ígérkezik fényképek közlésére, egyre nagyobb kereslet fejlődik ki újságíró módjára gondolkodni tudó fényképészek után.”²⁵⁰

„Az újságoknak ma a legfontosabb munkatársa lett a fotográfus, akinek tudósításai áttekinthető, egyszerűek, tárgyilagosak ... érthetőek mindenki számára.”²⁵¹

A fotóriport iránt megnyilvánuló érdeklődés és társadalmi igény alapján ítélve, a fotográfus, a fotóriporter valóban a szerkesztőségek nélkülözhetetlen munkatársa lett – külföldön. A magyar társadalmi-kulturális viszonyok, az ennek részét képező és ebbe illeszkedő, ennek igényeit és értékhierarchiáját kifejező lapok szerkesztői és a magyar fényképész szakma képviselői tíz éven át sem tudták magukévá tenni ennek a kialakuló új foglalkozási ágának, a fotografálás, a fényképkészítés e megváltozott gyakorlatának sajátos, a mesterség megkövetelte „habitusát”. A fényképészek és a fényképezők történeti korszakonként változó társadalmi megítélésének és e megítélés változásának, fluktuálásának ismerete szükséges ahhoz, hogy megértsük, mit jelent egy látszólag magatartásbeli változás egy szakma új tevékenység típusának kialakulása időszakában. A látható, megnyilvánuló magatartásban realizálódnak mindazok az új értékek, melyek a szakma e neofita képviselőit mozgatják, elhatárolják a szakma többi gyakorlójától. Ugyanakkor e magatartásban tükröződnek azok a társadalmi igények, elvárások is, melyek a szakma új tevékenység típusának művelői irányában megnyilvánulnak.

A megelőző időszak szakemberré előlépett művelőitől, a fényképésmesterektől és az új, társadalmi-kulturális integráció reményében tevékenykedő, és ezért elszigetelt kezdeményezésekre kárhoztatott amatőröktől az újsütetű fotóriporterek merőben különböznek. A külföldi lapok munkatársai többségükben felsőfokú képzettségben részesültek. Elegánsan öltözködtek, és néha meg sem tudták különböztetni őket azoktól, akiket egy-egy protokolláris eseményen fényképeztek. Választékos viselkedésükhöz idegen nyelvtudás párosult. Társadalmi helyzetüket tekintve már nem alárendeltek, akik egyes társadalmi osztályokból, rétegekből regrutálódtak, hanem az arisz-

tokrácia vagy a közép- és nagypolgárság képviselői. Jellemző prototípusa ennek a *Berliner Illustrierte* világszerte ismertté vált riportere, Erich Salamon.²⁵²

A fotóriporter olyan, mint a kaméleon. Szüntelenül változtatni kell fellépésén, modorán, eszközein, az általa fényképezett környezet követelményeinek megfelelően. Tud választékosan viselkedni, de ha szükséges, agresszív. Erőszakosság nélkül ezen a pályán nem sokra megy.

„A művészi ambícióval rendelkező fotóriporter élete szakadatlan küzdelem. Miként a vadászt a vad után, a riportert szüntelenül hajtja a szenvedélye az egyedülálló zsákmány után. Harcol, és a küzdelem közben nincs tekintettel az előítéletekre, szokásokra, a villanófényvel dolgozó riportereknek köszönhető ellenséges fogadtatásra. Harcol az intézmények, hivatalos szervek alkalmazottainak értetlensége ellen, a rendőrök éberségének kijátszásáért, a kedvezőtlen fényviszonyokkal és mindazzal az óriási nehézséggel, amit a mozgó emberek fényképezése jelent számára.”²⁵³

A magukat fotóriportereknek valló magyar fényképészek száma 1929-ben még igen csekély: mindössze 10–12 riporterről tudunk. Ez a szám nyolc év alatt kb. 40-re nő.

A magyar riportfotográfia ezekben az években „... nagy általánosságban két irányban haladt. Az egyik, amikor a fotóriporter vagy fotográfus önálló szűzséjét fényképezi... Ezekben (a fotóriportokban) teljesen függetlenül nyilatkozik meg intuíciója... A másik általános irány, az események fotografálása... Amint a riporter leírja..., úgy a fotográfus lefényképezi.”²⁵⁴

A kialakuló szakma képe változatos. Az újdonsült fotóriporterek 90 %-a korábban más pályán működött. Sokan nem ismerik a fényképezés szakmáját. Néhányan régebben, kedvtelésből fényképeztek. A lapok nem kötik le szerződéssel őket, így legtöbbször szabadúszó.²⁵⁵ Intézményesített képzés híján a kiválasztás nehéz. Rátermettség, alkalmasság, szakmai tudás, megjelenés, életkor, műveltség? Minek alapján történjék a szelekció? A lapok, amelyek fotóriportert keres-

nek, tapogatóznak. A szakfényképészek azért, mert nem az ő soraikból választanak, elégedetlenkednek.

A fotóriporterri szakma intézményesítése, társadalmi elismerése késik. „Ennek okai ... azok a megdöbbentő, megalázó jelenetek, amelyek általában a fotóriporterri működés utójelenségei nálunk. Modorbeli hibák, fellépésben mutatkozó ellenszenves tünetek... a fotográfiai árusítása... (azoknak, akikről készült).” „Ma szégyenkeznie kell annak Pesten, aki riportfelvételt készít, úgy lerontották a fotóriporter hitelét és tekintélyét azok ... akik ma fotóriport címén fotografálnak ... és a lapok megbízása nélkül csak a csepegő képek eladását tartják a fotóriport céljának.”²⁵⁶ Balogh Rudolf felháborodása a bennfentesek, a szakmában régóta dolgozók véleményét tükrözi – némi egyoldalúsággal. Nyilvánvaló, hogy az a néhány fotográfus, aki – mint Balogh is – 1900 óta készít képeket, riportokat a lapok számára, már nem tudja ellátni a folyton szélesedő képeslaphálózatot, megfelelni a növekvő igényeknek, bármilyen kis mértékben is növekszenek azok. Arról nem is szólva, hogy szemléletben, látásmódban is felfrissülést kívánt az illusztrációs terület. Új emberek beáramlása a szakmába mindig új szemlélettel, stílussal, felfogással jár.

A magyar illusztrációs kép-piac ekkori viszonyaira három tényező jellemző. Új nevek, új emberek jelentkezése, akiknek nem választott szakmájuk a fényképészet. Ez feszültséget okozott köztük és a területen már régebben dolgozó, többségében szakfényképész-képesítéssel rendelkező riporter és riporterri szakmát művelni kívánó, de sem szemléletét, sem stílusát megújítani, sem magatartását megváltoztatni nem tudó, de egzisztenciális válságban levő szakfényképészek egy csoportja között.

A másik ok, hogy ez utóbbiak tekintélyes része nem hogy elfogadta a lapok ajánlatát akkor is, ha azt nem honorálták, hanem ingyen felkínálta nekik felvételeit.²⁵⁷ Ez utóbbiak, valamint a szakmában minden áron bekerülni vágyó, egzisztenciát kereső amatőrök tevékenysége és konkurenciája eredményeképpen a magyar kép-piac árviszonyai fokozatosan romlottak. Hozzájárult ehhez nem kis mér-

tékben a Magyarországon tevékenykedő, képek rendelésével és eladásával foglalkozó fotóügynökségek tevékenysége is,²⁵⁸ mert „... a lapokban megjelenő képek egy része külföldi riportázs...”²⁵⁹

A társadalmi-kulturális viszonyok ismertetése talán hozzásegít annak megértéséhez, miért nem alakult ki Magyarországon a két világháború között, a fotóriport történetének világszerte legeredményesebb korszakában korszerű, az igényeknek valóban megfelelő fotóriportázs a képes sajtóban, miért vagyunk kénytelenek a fotótörténetet – a történelmen kívülről nézni.

A forma jellemzői

A fényképnek a sajtóban történő felhasználására vonatkozó szerkesztési koncepciókban gyökeres változás akkor következett be, midőn ráébredtek arra, hogy az esemény tükrözésére, visszaadására egyetlen (az egyedi) fotó nem elegendő. Észrevenni, észlelni és tudatosítani azt, hogy a mennyiségileg több minőségileg más: ez volt az első lépés a fotográfikus elbeszélő-forma kialakításának folyamatában. Történetileg ez a szakasz a XIX. század végével kezdődik, és az első világháború befejezésével zárul. A képeket sorrendbe szedni, elrendezni, lineáris, az olvasást és az észlelést megkönnyítő formát adni nekik, más-más típusú fotográfusokat és szerkesztőket igényelt. A feladat korántsem látszott egyszerűnek. Ahhoz, hogy ez az alakuló fotográfikus elbeszélő forma értelmezhető és élvezhető legyen, formát kellett adni neki. Egy olyan tagolt formát kialakítani, melyben a sort alkotó egységek (az egyes képek) meghatározott szabályok alapján rendezhetők el.

A sort alkotó alapegységnek az egyedi fényképet tekintették. A szerkesztésben a fényképsorok tördelésekor a legkisebb, tovább már nem bontható egység az egyedi fotó maradt. Szinte egész generáció (a húszas évek közepétől a hetvenes évek elejéig) ezen munkálkodott, és megkísérelte nemcsak gyakorolni, hanem rendszerezni tevékenységét. Így születtek meg azok a „alapvető műveknek” tekintett alkotások,²⁶⁰ amelyeknek különleges jelentőséget ad az a tény, hogy ma már nem változó formákról, történetileg stabilizálódott fo-

tográfikus elbeszélés-típusokról és tagolási formákról íródtak, tekintettel arra, hogy a gyakorlathoz tevékenységi keretet szolgáltató nagy képeslapok (*Life, Look*) megszűntek.

A XX. század harmincas éveitől kezdve a fényképek csoportosításának háromféle típusa vált ismertté. A fotográfiai és szerkesztési gyakorlat ezeket a típusokat *fénykép-szekvencia* (vagy egyszerűen csak *szekvencia*), *fénykép-(fotó-) esszé* és *fénykép-történet (sorozat)* elnevezéssel látta el, illetve ilyen módon különböztette meg. A fotográfikus elbeszélés e három típusáról író szerzők mindegyike igyekezett azt hangsúlyozni, hogy új formákról van szó, melyek a kísérletezés állapotában vannak, így egyértelmű meghatározásuk nehéz, szinte lehetetlen.

A fényképek csoportosítása és felhasználásuk az elbeszélés céljára a fotográfiával foglalkozók régi vágyát váltotta valóra. A film feltalálása óta izgatta őket a tér-idő együttes visszaadásának lehetősége, melyben a film megelőzte őket, és sokáig egyedül élvezte az ezért kijáró dicsőséget. A XX. századot megelőző időszakok képekben történő elbeszélésmódjának, számos típusának értelmezése a film feltalálása után (de főként a filmbeli elbeszéléstípusok kialakulását követően) jelentősen fejlődött, könnyebbé vált. A film viszonylag rövid, néhány éves periódust eltekintve, szintén az elbeszélés lehetőségeinek és fajtáinak gyarapítását tűzte ki célul.

A filmalkotók, az elbeszélő-forma kialakításán fáradozva, annak legkisebb, még önálló (a cselekménykezelésben autonómiával rendelkező) egységének nem az egyedi képet, hanem a képek egy meghatározott rendbe szedett, tagolt sorát, a szekvenciát tekintették. A fényképekből kialakított, több-kevesebb szabályszerűséggel tagolt sorokban is a szekvencia-forma vált az elbeszélés egységévé. Ezekre épített, belőlük építkezett a hosszabb és bonyolultabb cselekmény visszaadására vállalkozó korai, de építkezik a mai fénykép-regény is.

A filmbeli szekvencia-formában és a fénykép-szekvenciában közös, hogy mindkettőben térben követik egymást a képek (a filmben időben is). Eltérő azonban, hogy a filmbeli szekvencia mindig időbeli, a fénykép-szekvencia viszont csak bizonyos esetben az. A fénykép-szekvencia is képes az időt jelölni, érzékeltetni. A szekvencia-

formák alakításán és az elbeszélés lehetőségeinek és módjainak megújításán fáradozók legfontosabb törekvése éppen az idő jelölésére irányul.

A mozgás mozzanatainak ábrázolása a mozgás érzékeltetéséhez vezet. A mozzanatok között a valóságnak megfelelő kronologikus sorrend kialakítása, illetve helyreállítása az idő, az időbeli történet, a folyamat jelölésének két legjelentősebb módja. Az időbeliség érzékeltetésére irányuló eljárások egy része magát az elbeszélést, másik része az elbeszélés feldolgozását (tördelés) szabályozza, a fényképek segítségével történő eseményábrázolás egész szerkezetét átszövi.

A napjainkban ismert és alkalmazott, képek útján történő elbeszélésmódok, illetve nyelvi szerveződésű rendszerek hasonlóságot mutatnak egymással, de el is térnek egymástól. Az azonosságok, hasonlóságok vagy eltérések a jelölés síkján, az adott nyelvi szerveződésű rendszer jellemző, lényeges (*pertinens*) jegyeinek mibenlétében mutatkoznak. Melyek az azonosságok, és melyek az eltérések?

A fényképsorozatok egyfelől két lényeges jegyben megegyeznek az egyedi fényképpel, másfelől viszont két lényeges jegyben a filmmel és a televízióval. A teljes azonosságtól eltekintve (mely a filmet és a televíziót e tekintetben jellemzi) a fényképsorozatot, mint nyel-

A nyelvi szervező-désű rendszer	A lényeges megkülönböztető jegyek					
	Kézzel előállított	Géppel	Egyedi kép	Több kép	Álló kép	Mozgó kép
Fénykép	-	+	+	-	+	-
Festmény, grafika	+	-	+	-	+	-
Fényképsorozatok	-	+	-	+	+	-
Képregény	+	-	-	+	+	-
Film	-	+	-	+	-	+
Rajzfilm	+	+	-	+	-	+
Televízió	-	+	-	+	-	+

vi szerveződésű rendszert, a fényképre jellemző tagolási módnál már gazdagabb, a filmnél és a televíziónál viszont szegényebb tagolási mód és ebből adódóan tágabb, illetve korlátozottabb kifejezésbeli

lehetőségek jellemzik. Ezek a lehetőségek meghatározzák az elbeszélés szerkezetét, a tükrözendő cselekmény jellegét és nem utolsósorban a tagolást. A fénykép-történetet, szekvenciát, sorozatot, elő- és elkészítésüket, szövegezésüket, tördelésüket szigorú normarendszer szabályozza, mely a szerkesztőségi gyakorlattól függően, bizonyos pontokon eltérő, de minden esetben normaként jelentkezik.

A fénykép-sorozat jellemzői

Mi a fénykép-sorozat (történet)?²⁶¹ „A fotóösszé olyan témákat és gondolatokat dolgoz fel, melyek elvonatkoztatottak, kézzel foghatóan nem érzékelhetők, és ezért látható formában nehéz kifejezni őket.”²⁶²

„A fénykép-történetben valami történik a szereplővel, és a sorozat ezt a történetet rögzíti.”²⁶³

„A fénykép-történet különböző nagyságú és formátumú képekből álló egységes egész, melyet szöveg kísér/nem kísér. A fénykép-történet a tördelésben igyekszik a felvétel folyamán összetevőire bontott valóságos teret és időt hűen ismét egységes térként, illetve folyamatként visszaadni.”²⁶⁴

„A fénykép-történet vagy fotóösszé fényképek előre megtervezett, elrendezett szekvenciája, mely elsősorban megtörtént és jelentős témát dolgoz fel... Szöveg kíséri, és a lapban tördelt formában lát napvilágot.”²⁶⁵

„A fénykép-történet vagy fotóösszé tényleges, rekonstruált, kitálalt fotók előre tervezett és elrendezett együttese, mely elbeszélő formában, részleteiben ábrázolja korunk valamely érdekes és jelentős eseményét, személyiségét vagy aspektusát.”²⁶⁶

A meghatározások, kategorizálások sokféleségéből látjuk, hogy nem alakult ki egységes szemlélete, egységes megítélése annak, hogy mi a fénykép-sorozat – tartalmi oldalról megközelítve – jellemzője.

A *Life* fotóriporterei évente 350 ezer, a *Look* fényképező munkatársai évente 150 ezer felvételt készítettek, melyekből a *Life* esetében számonként 200-at hasznosítottak, a *Look*ba pedig számonként

mindössze 160 került. Ezt a hatalmas mennyiséget gondosan kellett válogatni, a képek, sorok készítését előkészíteni, ami a folyamatokat irányító, kidolgozott szabályrendszer működésére enged következtetni.

A képek készítése, a képszerkesztő válogatása és munkájának további része (tördelés) számtalan szubjektív elemet tartalmaz, melyet szinte lehetetlenség rendszerezni. A leképezés folyamán, a fotók látván születő gondolatok és ítéletek azonban visszavezethetők az egyén kulturális ismeretrendszerére, értékskálájára (mit fogad el mint értéket, és mit utasít el mint értéket).

A fényképek válogatásának feladatát azonban a szubjektív elemek befolyása alól maximális mértékben ki kell vonni. A szerkesztési koncepciók e szakaszban történő megnyilvánulási módjának vizsgálatára olyan kritériumokat kell találni, melyek a képszerkesztő tevékenységében fellelhető szubjektív elemektől elvonatkoztatnak, és a fényképek szelektálásában is a szerkesztési politika tükröződését kutatják.

A fényképek alkalmasságát, publikálhatóságát eldöntő kritériumok lapok, szerkesztőségek szerint változnak, vagy éppenséggel meg egyeznek. A két nagy amerikai képes magazin, a *Life* és a *Look* esetében némi – megfogalmazásbeli és tartalmi – eltérést mutatnak. A *Life* kritériumai: 1. ábrázolja, sugallja-e a fotó azt, amiről készült, amit „mondani” szándékoznak vele? 2. megfelelően, elég egyértelműen, jól ábrázolja-e? 3. érdekli-e az olvasót, felkelti-e az érdeklődését a kép témája?²⁶⁷ A *Look* kritériumai: 1. van-e, és ha igen, mi a kép ún. informatív tartalma? 2. felhasználható-e a szerkesztésben? 3. milyen a kifejező ereje? 4. kompozíciója? 5. a témakezelése áttekinthető, rendezett-e?²⁶⁸

A legtöbbször nem az egyedi, jó képeket ítélik legalkalmasabbnak egy fénykép-sorozat kialakításakor. Nem riadnak vissza attól sem, hogy egy minőségileg „gyengébb” képet – éppen a sorozat egészének jelentésrendszerére koncentrálva – előnyben részesítsenek egy tökéletesebb, jobban komponált, kivitelezett képpel szemben, ha az előbbinek az elbeszélésben játszott (rábízott) szerepe kielégítőnek,

eredményesnek bizonyulhat.²⁶⁹ „A képszerkesztő esztétikája – írja Hicks²⁷⁰ – különbözik az egyedi képek, a művészi fotográfia szempontjait szem előtt tartó laikusétól vagy szakemberétől. A képszerkesztő gyakorlatias ember. A képen nem a szép megnyilvánulását kutatja. Abból indul ki, hogy egy sorozat-képnek nem kell szükség-szerűen jó képnek lennie. Vannak olyan fotók, melyek még akkor is eredménnyel építhetők be (egy fotográfikus elbeszélő-formába)..., ha technikailag rosszak (kompozíciós hibák, rossz perspektíva-érzékeltes stb.).”

A sorozat megtervezése a nagy képeslapok szerkesztőségében a szerkesztő és a fotográfus-szerző együttes feladata volt. Az idők folyamán az előkészítést éppúgy mint a kivitelezést illetően kialakult a mindenkire kötelező érvényű normarendszer. Az előtanulmányozásba beletartozott a témának adható (lehetséges) jelentés-rendszer részletekbe menő felmérése (mit sugalljon majd a sorozat az olvasóknak?) éppúgy, mint a fényképezés folyamatának, szakaszainak megtervezése és gondos rögzítése.

A következő lépésben a fotográfus-szerző minden részletet, beállítást aprólékosan rögzítő forgatókönyvet készített, melyet a szövegíróval és a képszerkesztővel megvitatott, elfogadtatott. A részletes forgatókönyv gyakorlati haszna szerző és szerkesztő számára egyaránt kézenfekvő volt. Biztosította, hogy egyetlen, lényegesnek ítélt rögzítendő részlet sem maradjon ki – feledékenységből, hanyagságból, szándékosan – és utólag ellenőrizhető volt, hogy minden előzetesen elfogadott részletről készült felvétel szerepel-e. Lehetőséget teremtett a szerkesztés számára, hogy kezdettől fogva ellenőrizze a szerző munkáját, azaz a kívánt irányba (a kívánt jelentés alakításában) befolyásolja, biztosítsa magának a fotográfikus elbeszélés végső jelentéssel felruházását. A részletekre is kiterjedő, pontos tervezés egy-egy sorozat kezdő és befejező képét, a szereplők elhelyezkedését a képmezőben, a látószöveget, a kép elrendezését (kompozícióját), kivágását is előre rögzítette. A lehetőségek gondos felmérése után így kizárta annak a lehetőségét, hogy a fényképező „közbejött akadályra” hivatkozva érveljen ilyen vagy olyan elem (részlet) elhagyása miatt.²⁷¹

A *Life* és a *Look* monopolista pozícióját, sikerét az új fotográfikus elbeszélő-forma kialakításában nem utolsósorban annak köszönhet- te, hogy a sorozat-formát „megfelelő” ideológiára építette. Ez az ide- ológia tükrözte azt a társadalmi-kulturális, történetileg jól körülha- tárolható keretet, melyben ezek a képes magazinok a siker csúcsára feljutottak.

Az ideológia néhány alapvető és mindig tiszteletben tartott szer- kesztési koncepción alapult. Abból indult ki, hogy az emberek (az amerikaiak) jobban szeretnek képeket nézni, mint olvasni. A képek inkább felkeltik a valóság érzetét (a tényleges valóság is képekben tükröződik) mint a szöveg. Számításba vette, hogy az emberek álta- lában érdeklődnek az új (újdomság), a sajátuktól eltérő, tetszetős élet- mód iránt. Az emberek általában, leginkább más emberek életére kíváncsiak. A hétköznapi embereket elsősorban az érdekli, ami kap- csolatban áll munkájukkal, családjukkal, étkezésükkel, biztonságér- zetükkel, személyi szabadságukkal, életszínvonalukkal, gyermekeik boldogulásával, jövőjükkel. Félnek a háborútól és a betegségektől. Ezek a témák mindig maximális érdeklődésre számíthatnak.

Viszont éppen amiatt, hogy az emberek mindennapi élete állan- dónan visszatérő gondokkal terhes, szüntelen küzdelem a megélhe- tésért, a boldogulásért, erős bennük az „elvágyódás”, a menekülés óhaja. Minden, ami ezt segíti elő, szintén nagy érdeklődést vált ki. (Ezért szaporodott el a „sikeres életutakat” bemutató sorozatok szá- ma. Témájuk üzletemberek, nagyiparosok, film- és sportsztárok, fel- találók és Nobel-díjas tudósok életútjának bemutatása.)

Ez a szerkesztési koncepció (illetve annak ideológiai vetülete) az emberek iránti érdeklődés kielégítését tartotta feladatának. Az új- domság iránti érdeklődés – vallották – azonban senkiben sem mér- téktelen. Az újdomságban mindig meg kell találni és érzékeltetni kell azokat az elemeket, melyek minden olvasó számára ismerősek. Eze- ket referenciális pontoknak nevezték.

Az újdomságnak tekintett információt egyedi, sajátos formában igyekeztek megjeleníteni. A sorozat számos típusát kísérletezték ki, mint erre az elnevezések és a meghatározások utalni igyekeztek. Egy-

egy fotografikus elbeszélő-formán belül kötelező érvénnyel állandóan törekedtek az új, ismeretlen és a már ismert, referenciális elemek keverésére, kapcsolatba hozására.

A fotográfus-szerzőnek jutott a feladat, hogy az adott, előre meghatározott témát (egy eseményt, egy „aspektust”, egy „gondolatot”) fényképek egymáshoz fűzött és egymással összefüggésbe hozott sorozatában feldolgozzon oly módon, hogy a cselekmény, az elbeszélés elősegítse a tényekről kialakított szerkesztőségi nézetek, vélemények (ideológia) érzékelését, azt tudatosítsa és elfogadtassa.

A két nagy képeslap másik alapvető szerkesztési koncepciója, banális mondatban összefoglalható: az élet küzdelem, az élet konfliktusok sorozata. Az emberek a konfliktus minden fajtájára érzékenyen reagálnak, ezért minden sorozat rendező elve a konfliktus valamilyen formában történő kifejezése vagy a konfliktus felfedezése mindabban, ami az életben társadalmi jellegű.²⁷²

Valamennyi szerző, midőn a fényképi közlés, a fotografikus elbeszélő-formák kialakulásának és jellemzőinek problémájával foglalkozott, kísérletet tett, hogy – explicit vagy implicit formában – elhatárolja egymástól az általa a gyakorlat rendszerezése folyamán észlelt és megkülönböztetett típusokat. A szándék egyezett, az osztályozás, a tipologizálás alapját képező kritériumok azonban szerzőnként jelentősen eltértek.

Whiting a fénykép-sorozat 5 típusát különböztette meg. Az elsőt, a szerkezetében legegyszerűbbet, fotóriportnak nevezte el. A fotóriport egy helyszínt (város, városrész, épület) mutat be. Hiányzik belőle minden, az időre, a folyamatra történő utalás, jelölésére nem vállalkozik. Az időben zajló események tükrözése már az általa fénykép-történetnek nevezett, lineáris formába rendezett sorozat sajátossága. Ez a második típus mind a tér, mind az idő-tényező jelölésére (kifejezésére) alkalmas és vállalkozik is erre. Az általa harmadik típusként ismertetett „személyiség-ábrázoló történet” lényeges jegeit tekintve semmiben sem különbözik az előzőtől. Whitingnél mégis önálló (önállósított) típus.

A negyedik típust fotóösszésnek nevezte el. A fotóösszé funkciói

közé tartozik egy fogalom, „egy aspektus”, „a körülmények” (általában minden, ami elvont, érzékileg fel nem fogható) jelölése, kifejezése. Mivel ez gyakran (szükségszerűen) együtt jár események, személyek, helyszínek bemutatásával, megjelenítésével, ezért a fotóössze az első három típusnál bonyolultabb forma, azok elemeit kombinálja. Végül az ötödik típus túlnő már a sorozat határán és egy ún. fotó-cikk keretében több, általa történet-szekvenciának nevezett formát fog össze.²⁷³

Hicks más oldalról közelít a sorozatok tipizálásához. Szerinte két sorozat-típus létezik. Az egyik eseményt, a másik fogalmakat eleve-nít meg, tesz érzékletessé. A sorozat témáját képező esemény kétféle lehet: tényleges (tűz, árvíz, vasúti szerencsétlenség), melyet lehetetlenség rekonstruálni és ezért az eseményt folyamatában kell rögzí-teni. A másik esemény-típus a valóságos eseményhez hasonló, annak alapján rekonstruálható vagy a tényleges eseményből kiindulva, annak analógiájára rekonstruált történés (felvonulás, politikai gyűlés, bál).²⁷⁴

A fogalom érzékeltetésére vállalkozó és annak megfelelő formát kereső sorozattípus a fogalom *megközelítésmódjától*, az elérendő céltől függően szintén többféle lehet. Ezek: 1. *ismertető, bemutató* (a föld eróziójának következményei); 2. *értékelő, állásfoglaló* (a faji megkülönböztetés megnyilvánulása Dél-Afrikában); 3. *feltáró* (Párizs éjszakai élete); 4. *atmoszféra teremtő* (William Woodsworth szűkebb hazája); 5. két vagy több, előzetesen említett típus kombinációja (ez a leggyakoribb).²⁷⁵

Chini tipizálása elnevezéseiben eltér, tartalmában sokban megegyezik Whiting és Hicks rendszerezésével. Nála a típusok száma bővült, nyolcra emelkedett. Az első a *kronologikus fénykép-történet*. Ez a legegyszerűbb forma, amely megelégszik az események tényleges kronológiájának megfelelő rögzítéssel és elbeszélő formába rendezésével. Különleges, szinte a végletekig leegyszerűsített formája az, melyben egyetlen fotót növelnek sorozattá (például egy szurkoló arc-kifejezésének változása attól a pillanattól kezdődően, hogy kedvenc

csatára elindul a labdával egészen addig, amíg az ellenfél kapujába juttatja azt).

A másik az *analitikus fénykép-történet*. A tudományos kutatásban használatos. Egyetlen jelenség több oldalról történő bemutatása, szét-tördélessel. A harmadik, a *mesterkéltné fénykép-történetnek* nevezett típus egy fogalom jelölésére, érzékeltetésére vállalkozik. Ide tartozik az ún. *rekonstruált fotó-történet*, mely elmúlt korszak, esemény vagy szereplő bemutatását tűzte ki céljául. Chini negyedik típusa a már Whiting által is említett „*személyiséget bemutató*” fénykép-történet, az ötödik az ún. *pszichológiai fénykép-történet* (egy személy erejének tükrözése). A hatodiknak felsorolt *grafikus szekvenciáról* megjegyzi, hogy azt nem tekinti fénykép-sorozatnak, de mégis ide sorolja. A hetedik abban különbözik a többitől, hogy színes fotókból áll, míg a nyolcadik archív anyagból építkezik.²⁷⁶

Rothstein tipizálása a kamera és a szereplő egymáshoz való viszonyának változtatására épül. A négy sorozat-típust annak alapján különböztetjük meg, hogy 1. a kamera helyzete a sorozat mindegyik képén azonos, a szereplő helyzete úgyszintén; 2. a kamera helyzete a sorozat folyamán változik, a szereplőé változatlan marad; 3. a szereplő helyzete változik, a kamera helyzete változatlan marad; 4. mindkettő változik. Hasonló osztályozással már Whiting is kísérletezett.²⁷⁷

Más vonatkozásban Rothstein a különbségeket abban vélte felfedezni, hogy az egyes sorozatok 1. a képek és a szöveg kombinációjára vagy 2. csupán az egymással kapcsolatba hozott képanyagra, mint szervező erőre épít.²⁷⁸

Korábban már utaltunk rá, hogy ezektől a meghatározásoktól nem várhatunk és nem is várunk tudományos egzakttságot, mivel más funkcióval íródtak. A szakma gyakorlóit saját tevékenységüket (éppen annak megkönnyítésére) igyekeztek megszerezni, és keveset törődtek a pontos fogalmazással, az egységes kategória-teremtéssel.

Véleménykülönbségünket e kategorizálást illetően most csak egyetlen ponton fejezzük ki. Helytelennek érzünk minden olyan tipizálást, erre irányuló kísérletet, mely nem az érzékletesen felfogható alapján (a jelölés síkján megjelenő és tapasztalható különbségekből

kiindulva, azok feltérképezésével és rendszerezésük alapján) próbál eltéréseket keresni a fotografikus elbeszélő-forma lehetséges típusai között, hanem a különbségeket például abban jelöli meg, hogy eseményt vagy fogalmat fejez ki. Nyilvánvaló, hogy a kép sosem jelöl érzékletesen fogalmat, mivel a fogalom csupán a jelölt síkján (a tudatban) teremődik meg éppen a jelölés és a jelölt kapcsolatba hozása (a jelentés formálása) révén, nem pedig egy kifejezési forma anyagában (a jelölésben). Ily módon közelíteni meg a kategorizálás problémáját (az esemény és a fogalom jelölésének szembeállításával), ez eleve kudarcra ítélt vállalkozás. A formaalakítás (a jelölés eljárásainak összessége) természetsszerűleg feltételezi az eltérő jelöltek (a fogalmak) rendszerének tükrözésére, továbbítására alkalmas jelölés-típusok kidolgozását és egymástól elkülönítését (elkülönülését), de egymástól függő viszonyát is.

A sorozatok közötti különbséget helytelen a sorozatok témájában keresni (még ha a különbségtétel látszólag olyan elvonatkoztatott formában történik is, mint eseményt *vagy* személyt *vagy* helyszínt ábrázoló sorozatok), mivel a fotografikus elbeszélő-formák közötti különbség nem lehet elsősorban tartalmi (mert akkor annyi sorozattípus lenne, ahány fogalmilag megragadható, elvonatkoztatható jelenség-típus), hanem a formai jellemzők különbségéből, a jelölés síkján adódó, érzékelhető eltérések (elem-elrendezés, az elemek közötti kapcsolatot, a szintakszist képező szabályok területén) vonalán. Ezeket a különbségeket a szintakszis síkján kell először felfedni és megragadni, rendszerezni, ahhoz, hogy a különféle szerkezet-típusok (illetve azok eltérése) érzékelhetővé tehetőek legyenek és tudatosuljanak az olvasókban és alkotókban egyaránt.

A fotografikus elbeszélő-forma alakításán munkálkodó szerzők nézeteit összefoglalva, szembesítve egymással, kiderül, hogy a gyakorlati tevékenység rendszerezésére irányuló kísérletek során „ráéreztek” arra, hogy a sorozatok tipizálásának egyik lehetséges alapja arra a kérdésre adott választ: mit kíván a sorozat jelölni. A teret vagy a teret és az időt. Bármely fotografikus elbeszélő-formáról tulajdonképpen csak akkor beszélhetünk, ha az egyedi fotó számára megva-

lósíthatatlan jelölési szándékot (az idő jelölését) felfedezhetjük a sorozatkészítés folyamatában.

Arról, hogy a fotográfikus elbeszélő-formák kialakításakor, a több, egymással kapcsolatba hozott fénykép esetében valóban az idő, a folyamat jelölésére történik kísérlet, tanúskodik a sorozatok felépítéséről, egyes elemeinek funkciójáról alkotott nézetrendszer is. A véleményekben tükröződik, hogy a szerzők a szekvenciát olyan sorozatnak tekintik, melynek cselekménye (a cselekmény időben lezajló történések, események sora), e cselekményeknek kezdete, csúcspontja és befejezése van²⁷⁹, melynek felépítése, kronológiája (a cselekményé) nem feltétlenül azonos (de lehet azonos is) a valóságos esemény, történéis lezajlásának szakaszaival; attól eltérő felépítéssel, sőt kronologikus sorrenddel is rendelkezhet.²⁸⁰ A cselekmény, esemény elbeszélésében minden elemnek (az egyes fényképeknek) meghatározott, a többitől eltérő funkciója van. Felelős a cselekmény ilyen vagy olyan részletének bemutatásáért, érzékeltetéséért.²⁸¹

A fotográfikus elbeszélés legfontosabb, de egyben legnehezebb problémája a képeket összekötő logikai kapcsolat megteremtése, jelölése és érzékeltetése. *A folyamat* érzékeltetésének meghatározott (jelölési) szabályai vannak.

A folyamat egyik lehetséges jelölési módja az *azonosság érzékeltetése*. Azonos szereplő²⁸², azonos téma²⁸³, vonul végig minden képen. Lehet minden egyes elemen (fotón) megegyező a háttér²⁸⁴ és bár változik a téma, a folyamatosság érzékeltetéséhez ez is elegendő.

A folyamat jelölésének másfajta lehetőségét kínálja az ábrázolt esemény kronológiájának, térbeli változásának („áthelyezésének”), a kettő kombinációjának érzékeltetése vagy a különböző témájú képek közötti hasonlóság (de nem azonosság) hangsúlyozása.²⁸⁵

Mind ez ideig még nem esett szó arról, hogy kiterjedését, elemeinek számát tekintve, mi határozza meg a sorozatot. Mi tekinthető *már és még* sorozatnak. A kiterjedés, az elemszám az egyik jelentős forma-meghatározó tényező ugyanis. „A fénykép-sorozatok elemszáma változó – írta Chini – és pontosan nem határozható meg. Elméletileg, a következtetések levonásához jelenleg ez a tényező még

értékelhetetlen.” Ő maga is kísérletet tett azonban erre, azaz részleteiben kifejtette a különböző elemszámból álló sorozatok nagyobb egységekre tagolódó és sorozatot alkotó típusait. Szerinte két fénykép már sorozat-típust alkothat. A három elemből álló sorozat tömören érzékelteti az elbeszélést tükröző fénykép-történetek szerkesztési elvét: bevezetés, tárgyalás, befejezés. Négy-öt elemből álló sorozatokkal is gyakran találkozni. Az ideális – véleménye szerint – a hat fényképből álló fotográfikus elbeszélő-forma, melyet valóságos fényképi hexameternek tekint.²⁸⁶

Rhode szerint az egyetlen oldalra tördelt sorozat képszáma hatnyolc között váltakozhat. Két-három oldalra kiterjesztve (átvezetve) több képet is tartalmazhat.²⁸⁷ Whiting azt vallja, hogy kilenc-tíz kép alkot egy sorozatot.²⁸⁸

Milyen követelményeket támasztanak a sorozatokat alkotó fényképekkel szemben az egyes szerkesztőségek? Milyennek kell lennie a sorozatot alkotó egyedi fotónak, mint egységnek? Láttuk, hogy a képszerkesztő esztétikai normarendszere különbözik az esztétáétól; hogy a közlésre alkalmas képet más kritériumok alapján ítéli meg, mint a műkritikus. Chini a sorozatot alkotó képek között két típust különböztetett meg. Az egyiket *nyitottnak*, a másikat *lezárttnak* nevezte el. Véleménye szerint egy sorozatot alkotó minden képnek az elbeszélésben ráruházott, meghatározott funkciónak kell megfelelnie és ezt a jelölésben is érzékeltetni kell. Az elbeszélő (narratív) funkcióját egy kép csak akkor láthatja el, ha nyitott. A nyitott kép (mint a megnevezés is mutatja) nem lezárt egység.²⁸⁹ A nyitott kép jobb felé (tehát az különböző értelmezésnek tág lehetőséget biztosít az olvasás irányában), a jelölésben érzékelhetően is nyitott, jelezve ezáltal, hogy értelmezéséhez a tőle jobbra álló képpel kialakított kapcsolatának megfejtése és értelmezése szükséges. Lezárt képnek nevezi a bal oldaláról nyitva hagyott fotót, amely jelentését a tőle balra álló képpel alkotott viszonyából nyeri.²⁹⁰ Minden sorozatban különösen fontos funkcióval ruházzák fel a sorozatot nyitó és záró képet.²⁹¹

A sorozat tagolása, a jelölés szintjén megmutatkozó értelemmel (jelentéssel) felruházása, az egyes képek esetében épp úgy, mint a

sorozat egészét tekintve néhány (általunk fotografikus kódnak nevezett) rendszerező, rendező elv, szabályrendszer érvényesítésével történik. Ez a szabályrendszer bizonyos jelölési módok és az erre hivatott eljárások érvényesítését, használatát kötelező érvénnyel írja elő, míg mások érvényesülését kizárja, korrigálja, tiltja. A sorozat tagolásával az a cél, hogy bizonyos képek, a képen bizonyos elemek, részletek hangsúlyt kapjanak, mások viszont ne vonzzák a tekintetet: a „jelentéshordozó” zónájából sülyedjenek a „jelentéstelennek” ítélt zónájába. Az egyik erre alkalmas, szinte minden szerző által hangsúlyozottan fontosnak tekintett eljárás (és a vonatkozó eljárások rendszerét alkotó kód) a nézőpont kijelölése, illetve annak meghatározása, hogy a nézőpont ilyen vagy olyan változása (tehát a jelölésben észlelhető, a jelölésre vonatkozó eljárás) milyen lehetséges jelentésváltozást von maga után (miként lehet a képeknek különböző nézőpontokból más és más jelentést adni és ezt a jelentést sugallani). „Abban a pillanatban, amikor a fényképező kijelöli a *nézőpontot*, ahonnan a képet elkészíti, már értelmez.”²⁹²

Más, a jelölésben mutatózó, az értelmezést befolyásoló eljárás a kompozícióban végrehajtható változtatások jelentésmódosító szerepére engednek következtetni. Ilyen például a horizontvonal elhelyezése, a tárgyak és a térviszonyok torzítása, a mozgás irányának érzékeltetése²⁹³, nem is beszélve a megvilágítást, az élességet meghatározó szabályrendszer (kód) működésének a jelölésben és az értelmezésben mutatózó következményéről.

Mindeddig a fotografikus elbeszélőforma különböző típusainak összességéről beszéltünk, miután a forma kialakításának gyakorlatát rendszerező szerzők maguk is azt a látszatot igyekeztek kelteni, hogy a különböző típusok között csak a tartalom síkján megállapítható különbségek vannak, maga az elbeszélő-forma azonban egységes. A fotografikus elbeszélő-forma hatékonyságát, elterjedését azonban nem utolsó sorban éppen annak köszönhetette, hogy olyan keretet (formai ismérvek, a jelölésben jól érzékelhető jegyek, tagolásmód, tagozódás) nyújtott, amelyben az elbeszélést (a folyamatot) érzékelteni lehetett pusztán a jelölésben alkalmazott eljárásokkal is. Pé-

dául az egymás mellé helyezés adott tengely mentén nemcsak olvasási irányt jelent, megkötöttséget az értelmezésben, hanem éppen egy, az adott kulturális ismeretrendszerben tapasztalt, az elbeszélés minden típusát és módját meghatározó szabályrendszer működése, illetve annak felismerése révén az egymásutániságot is sugallja. Ez a keret az ún. *szekvenciaforma*.

Kezdjük azzal a megállapítással – amelyet már eddig is érzékeltetni igyekeztünk –, hogy a sorozat és a szekvencia nem szinonimái egymásnak, nem két azonos vagy hasonló fogalom, mint a sorozat, fénykép-történet, fotóösszé. Nem minden sorozat szekvencia, viszont minden szekvencia fényképek sorozata. Próbáljunk meg úgy közelebb jutni a szekvencia lényegéhez, pontos meghatározásához, hogy mindenekelőtt számba vesszük, mások hogyan ítélték meg a szekvencia jellegzetességét.

Whiting és Hicks nem lát különbséget sem tartalmi, sem formai tekintetben a szekvencia és más fotográfikus elbeszélés-típusok (sorozat, fotóösszé) között, és a szekvenciáról nem is tesz említést. Rothstein gyakran szinonimaként használja a fogalmakat, elsőként azonban (néhány helyen) az ő írásában találunk nyílt utalást arra, hogy a szekvencia és sorozat elnevezések más és más dolgokat fednek. „A fotószekvencia – írja – több képből álló (forma), melyben a képek témája egymással megegyező ... A fotó-szekvencia nem teljes értékű elbeszélő-forma ... (hanem) ... egyetlen kép időben történő kiterjesztése ...”²⁹⁴ „... (a szekvencia) történésre épül ... folyamatot érzékeltet, amelyet a szereplő, az esemény vagy a fényképező technikájának segítségével biztosítanak neki ...”²⁹⁵

„A kép-szekvencia szerkezetében a legegyszerűbb (fotográfikus elbeszélés-típus) ... valamely meghatározott időtartamú esemény lefolyását meghatározott nézőpontból ábrázolja.”²⁹⁶

„A fotószekvencia a képek olyan sorozatának megjelölésére szolgál elnevezés, mely sorozatból hiányozhat az elbeszélés érzékeltetése ...”²⁹⁷

Próbáljuk meg ezután rendszerezni az elmondottakat. Ezek szerint a fotószekvencia (vagy egyszerűen csak szekvencia)-forma jel-

lemző jegyei, hogy 1. több, egymással összefüggésbe hozott képből áll; 2. a képek témája lehet (de nem feltételszerűen) azonos; 3. tartalmuk változó; 4. folyamatot, időt jelöl (de nem feltételszerűen); 5. elbeszél; 6. a folyamatot a képek témájának vagy/és a különböző eljárásoknak segítségével jelöli.

Egyértelmű, hogy a szekvencia olyan forma, keret, melyre a tagolás valamilyen, szabályszerű, ismétlődő rendje, típusa jellemző. Milyen tagolástípusok jellemzik a szekvenciát?

Az egyes elemek meghatározott, viszonylag magas száma (2–10) elméletileg nagyon sok tagolás-típusra (lehetőségre) enged következtetni. A tagolás-típus változhat aszerint, hogy a szekvencia célja: 1. a tér; 2. a tér-idő jelölése. Eltérhet aszerint, hogy az egyes elemek: 1. témájukban igen (de tartalmukban nem) vagy 2. témájukban (és tartalmukban is) megegyeznek, illetve különböznek. Tíz képet tekintve alapul (mint maximálisan kiterjesztett szekvencia-keretet), a szekvencián belül: 1. keletkezhetnek; 2. nem keletkezhetnek kisebb, de önálló jelentésrendszerrel rendelkező egységek (ún. al-szekvenciák). A teljesség igénye nélkül megjelölünk néhány típust:

$A_1 \dots\dots\dots A_{10}$ ²⁹⁸
 $A_1 B_1 A_2 B_2 \dots\dots$
 $A_1 A_2 B_1 B_2 B_3 A_3 A_4 \dots\dots$ ²⁹⁹
 $A_1 B_1 C_1 C_2 C_3 B_2 A_2 A_3 \dots\dots$
 $A_1 B_1 C_1 D_1 \dots\dots$
 $A_1 A_2 A_3 B_1 B_2 B_3 C_1 C_2 C_3 C_4$

A szekvencia-típezés másik lehetséges módja az lehet, ha megvizsgáljuk és kategorizáljuk, hogy az adott szekvencia rendezőelve: 1. valamely retorikai eljárás alapul; 2. retorikai eljárás nem alapul. Ha igen, akkor a retorikai eljárás jellegétől függően ilyen vagy olyan típusba lehet sorolni és a további szekvencia-szerkesztés gyakorlatába is bevonni.³⁰⁰

A szekvencia forgalmát csak úgy lehetséges meghatározni, pontosan körülírni, ha összehasonlítjuk a fényképsorokban fellelhető más szintaktikai alakzatokkal, vagy éppenséggel felfedjük egy tagolt, szintaktikailag rendezett alakulat hiányát más, a gyakorlatban kialakított és érzékletessé tett, észlelt fotografikus elbeszélés-típusban ah-

hoz, hogy világossá váljék: ott és csakis ott beszélhetünk szekvenciáról, ahol az elemek (a fényképek) tagolt láncával találkozunk egy sorozatban. Azt, amit mint nem tagolt sort észlelünk, a továbbiakban nem szekvenciának nevezzük, hanem más névvel illetjük (esetleg megtartva a sorozat, történet, esszé elnevezést).

Midőn arra törekszünk, hogy a szekvenciát, mint formát, mint keretet meghatározzuk, a kommunikáció eljárásához kell folyamodnunk. Szembesítenünk kell azt a formát, amit feltételezés alapján szekvenciának tekintünk azzal, amit ugyancsak feltételezés alapján nem tekintünk annak. Ha a kettő között különbségek mutatkoznak, akkor az egyik szekvencia, a másik nem. A szekvenciák létéről és jellegzetességeiről tehát csak a nem-szekvenciák (sorok) tükrében nyerhetünk bizonyosságot. A szekvenciára jellemző tulajdonságokkal rendelkező (és e tulajdonságokban megegyező) sorok tipizálása (mivel nyilvánvaló, hogy nemcsak egyetlen szekvencia-típus létezik) ezután végezhető el.

Csupán az egyedi fotót és a több, egymással összefüggésbe hozott fénykép kapcsolatából kialakuló szekvencia-formát összevetve és ennek fényében a szekvenciák tipizálására újabb kísérletet téve (a jelölés és a jelentés viszonyát vizsgálva) megállapíthatjuk, hogy az egyedi fényképen a jelölők egyidejűek, a jelöltek egyidejűséget fejeznek ki. A szekvencia egyik típusában (a leírásban) a jelölők egymást követőek, a jelöltek egyidejűséget fejeznek ki. A szekvencia másik típusában (elbeszélés) a jelölők egymást követőek, a jelöltek egymásutániságot fejeznek ki.

Mindkét (sőt a többi lehetséges, itt nem említett) alapvető szekvencia-típusnak sajátos, csak az adott típusra jellemző építkezés módja (szerkezete) van. Olyan felfogható, értelmezhető (és értelmezett), normalizált (a szekvencia-szerkesztésben kötelező érvényűvé tett és követendő) sémája, mely a tér-idő jelölésére alkalmas logikus forma.

A szekvenciák témája éppúgy, mint a szekvenciákat alkotó egyedi fényképeké, végtelenül változatos lehet, egyszeri és megismételhetetlen. Az egyes elemek (fotók) adott típusra visszavezethető jellege

és meghatározható kép-típusok elrendezésének (tagolódásának) tanúí lehetünk a szekvenciákban.

A szekvencia és a sorozat mint forma (struktúra) vált érzékelhetővé a fotográfikus elbeszélés kialakítására irányuló kísérletekben: mint lehetőség (virtualitás) volt adott az új tevékenység kezdeményezői számára. A tartalmi kérdések (tekintettel arra, hogy egy adott forma mindig *valaminek* a formája) a formaalakítási kísérlet minden szakaszában természetesen tudatosultak, és hatásuk az alkotókra vitathatatlan. Más kérdéskörhöz tartozik viszont az, hogy ez a társadalmi-kulturális gyakorlat, mely szüntelenül alakult a makro- és mikroközösség, az uralkodó ideológia, a kulturális hagyományok, szerkesztési és tipografizálási törekvések, a rendelkezésre álló technológia, a tevékenységet végző egyének szubjektív törekvéseinek hatására, az adott formának milyen tartalmak tükrözését tűzte ki célul.

A szekvenciák és sorozatok tagolása

A szekvenciák és sorozatok tagolása (szerkesztés-tördelés) az a munkafolyamat, melynek során a szekvenciát (sorozatot) alkotó, jelölő-anyagában eltérő elemeket (fényképek, szöveg)³⁰¹ elrendezik, tipografizált formába öntik.

A szekvenciák és sorozatok tördelésében különböző oldal-típusok (szerkezetek) alakultak ki az elmúlt 60 év folyamán. Mindegyikük megegyezett azonban abban, hogy bizonyos elemek (fényképek) kiemelésére, hangsúlyossá tételére törekedett, amelynek alárendelte a sor tagolását. Miként? A jelölésben és a jelentésben hogyan mutatkozott meg ez a törekvés?

Kiderül, hogy a szekvenciák és sorozatok tagolása annak alapján, hogy a jelöléssel mit igyekeznek érzékeltetni, más és más módon történik: 1. az azonosságot vagy/és 2. hasonlóságot kép és kép között (és akkor *a képek között létező kapcsolatot, összetartozást*) vagy pedig 3. az eltérést és/vagy 4. szembenállást (és akkor *a fotók között nem létező kapcsolatot, össze-nem-tartozást*), mint *jelölteket* próbálják meg a jelölésben érzékelhetően, tagolással kifejezni. Mind a két esetben a

gyakorlatban kialakult, egy sereg eljárás áll a szerkesztőségek rendelkezésére.

A képek összetartozását jelölő eljárások

A jelentés	A jelölés módja (az eljárás)
Az elbeszélés kezdete/vége	a margóra kifuttatott kép; a teljes oldalméretet betöltő kép
A folyamat (az idő)	a sorozat azonos (vízszintes) tengely mentén tör ténő elrendezése; a sorozatot alkotó fotók beszámozása
Két fotó között a hasonlóság/azonosság	átkötés (fotografizmussal) ³⁰²

Mindezek az eljárások, jelölési módok hosszú idő óta elfogadottak a sorok tagolásában éppúgy, mint azok, amelyeknek célja az előbbiekkal ellentétes jelentés (*az össze-nem-tartozás*) érzékeltetése. A táblázatban feltüntetett és az alább felsorolt eljárások egymást kizáró tagolási módok. Mint ahogy a képek összetartozását jelölő eljárások *hiánya* jelezheti a képek össze-nem-tartozását kívánó szándékot (jelezheti, de nem feltétlenül jelzi is önmagában), éppúgy a most következő, a képek össze-nem-tartozását (két fénykép viszonyát) jelölő eljárások *hiánya* a fotók összetartozását kifejezni kívánó szándékot.

A képek össze-nem-tartozását jelölő eljárások

A sorozatot alkotó fotók méretében/szövegkörnyezetében mutatkozó eltérésekre építő eljárás:

1. az azonos méretű képek közé tőlük méretben eltérő beékelése;
2. a négyszögletes/téglalap alakú képek közé lekerekített formájú beékelése;
3. a négyszögletes/téglalap alakú képek beszámozása;
4. a képaláírás/ cím nélküli képek közé egy/több képaláírással/cím-mel ellátott fotó beékelése;
5. a képaláírás/cím nélküli képek közé valamilyen egyezményes szimbólummal (csillag, nyíl stb.) megjelölt fotó beiktatása.

A kivágásban mutatkozó eltérésekre építő eljárások:

1. egy közletről (*premier plán*) készült felvétel beékelése a félközletről/távolról készült fotókból álló sorozatba.

A kompozícióban mutatkozó eltérésekre építő eljárások:

1. a szabályosan komponált fényképekből álló sorozatba „felborított kompozíciójú” kép beékelése;
2. a vízszintesre komponált képekből álló sorozat tagjai közé függőlegesre komponált kép beékelése;
3. az érzékelhetően átlós vonalvezetésre komponált sorozatfotók közé egy lág, elhajló vonalvezetésre építő kompozíciójú kép beékelése.

A tónusokban mutatkozó eltérésekre építő eljárások:

1. azonos tónusértékű fényképek közé eltérő tónusértékű fotó beiktatása;
2. tónusokban gazdag képek közé tónusokban szegény fotó beiktatása (és fordítva).

A kompozícióban és a tónusértékekben mutatkozó eltérések kombinációjára építő eljárások:

1. sötét háttérrel készült képek közé világos háttérű fotó beékelése.

A perspektívában mutatkozó eltérésekre építő eljárások:

1. a normális perspektivikus viszonyokat tükröző sorozat képei közé torzított perspektívájú kép beékelése.

A megvilágításban mutatkozó eltérésekre építő eljárások:

1. csúc fényekre komponált fotó beiktatása más fényviszonyokkal készült fényképek közé.

A retorikára épülő eljárások:

1. témájában eltérő, tartalmában megegyező, sorozatalkotó fotók egymás mellé állítása (harmadik effektus);
2. kép a képben (intarzia);³⁰⁵
3. képi cenzúra (inzert);³⁰⁶

REKLÁM/FOTÓ

A XIX. század végén kialakulnak a sajtóhirdetés különböző formái. A rajzolt, illusztrációs hirdetésben vagy a hirdetési szövegek közé, vagy a szövegbe szövik a reklámot, ami csak a szöveg végén derül ki. Nem ritka egy-egy anekdota, vers, amelynek vége az áru dicsérete. Van olyan is, amely egész oldalt foglal el, és háromsoros hirdetésen kívül elismerő leveleket közöl. Található kettős arcképi hirdetés (arckép a hirdetés előtt és után). Mások kevés szöveget, legfeljebb pár sort, egy-egy nagybetűs nevet közölnek az egyébként fehér, üres újságdalon.

A lapok tördelésének változása, új tipográfiai tendencia, amely a XX. század első évtizedeiben (1900–1920) csak szerény, félénk kezdeményezésnek tűnt, az első világháború után végérvényesen visszafordíthatatlanná vált: a fényképek, rajzos illusztrációk a sajtóhirdetésekből háttérbe szorították a szöveget.

A fénykép (eredetileg csak a mélynyomással készült illusztrált lapok apróhirdetési rovatában jelenhetett meg) reklámként alkalmazása korlátozott volt.

Csak akkor törte át az apróhirdetés korlátait, amikor a napilapokban az *autotípiával*, a viszonylag durva *raszterezés* ellenére is, sikerült a rotációs könyvnyomtatásnak megfelelő minőségű nyomást elérni. A reklámműtermek állandóan növekvő igényei az újság-autotípiák készítésének minőségi javulásához, a raszter képek rotációs nyomásához vezettek.³⁰⁹

A szöveg számára fenntartott hely fokozatosan csökkent. A helyzet végérvényesen 1945-től változott meg a képi közlés javára. Ekkor hangzott el a jelszó: vizualizálni!

A vizualizálást két különböző értelemben használták. (Mindkét vonatkozásban jelentős szerepet játszik még ma is a reklámalkotásban.)

Vizualizálásnak nevezték a teljes hirdetés formaalakítását, címezését, illusztrálását, tipografizálását.

Ugyanakkor a vizualizáláson olyan eljárások összességét értették, melyben a fogalmakat képek segítségével igyekeztek közérthetővé

tenni, közelebb hozni az olvasókhoz. A vizualizálás folyamatában nemcsak a közlés képi úton történő továbbítását oldják meg, hanem minden, nem frott nyelvi elemet ennek során rendeznek el, „tesznek helyére”.

Két alapvető illusztráció kap szerepet a reklámközlésben: az egyik a fénykép, a másik a grafika. A grafikai *grafikon*, *diagram*, vagy ún. művészi alkotás.

A mai reklámban a fotó egyre inkább elfoglalja minden másfajta illusztráció helyét. Stephen Baker meséli³¹⁰, hogy az amerikai olvasók között végzett felmérés kimutatta, hogy 80 %-uk jeleneteket ábrázoló fényképeket kívánt viszontlátni a hirdetésekben, és ellenezte a rajz vagy a festmény és a reklámszöveg összeházasítását. Más országok tapasztalatai is bizonyítják, hogy a fénykép illusztráció nagyobb érdeklődésre tarthat számot, mint a festmény vagy rajz. „Újra és újra bizonyította a reklámkutatás, hogy a fénykép illusztráció hatásosabb eszköz a meggyőzésben, mint a grafika. Könnyebben emlékeztetbe idézhető. Nagyobb hitelességgel ábrázolja a valóságot. A grafikát általában a fantázia termékének és sokkal kevésbé szavahihetőnek tekintik.”³¹¹ A Coca-Cola cég, amelyik fotó illusztrálta hirdetését másfajta reklámra cserélte fel, néhány hónappal később meglepetéssel tapasztalta a közvélemény-kutatás során, hogy visszaesett a hirdetést olvasók száma, és kénytelen volt ismét a fotó illusztrációt igénybe venni.

A reklámszakemberek egyöntetűen vallják, hogy a hirdetés hatékonyságát erősen befolyásolja, van-e benne kép, vagy nincs. Sőt. Néhányan odáig mennek, hogy minden szöveges érvelés maximális csökkentését vagy törlését javasolják, hogy megfelelő helyet biztosítsanak a képeknek. A reklámkampánynak lehetnek állomásai, amikor a szöveg teljesen eltűnik a hirdetésből, mely egyenlő magával a képpel. Az ilyen esetek, eljárások azonban mégis inkább kivélt képeznek: a hirdetések döntő többsége ugyanis kép és szöveg együttesére épül.

Elméletek a reklámképről

A képpel számos szerző foglalkozott, és minden reklám-kézikönyvben hosszasan tárgyalják. Azt hihetnők ezután, hogy a képre vonatkozóan egységes, de legalább megközelítően egységes elmélet alakult ki az idők folyamán. Ellenkezőleg. E területen sokkal inkább, mint a reklámkutatás más szektorában, fokozott gondot okoz és figyelmet igényel a különböző iskolák elméletének, eredményeinek körülhatárolása. Három iskolához tartozó, három eltérő tudományos koncepciót követő kutatástípust különböztethetünk meg, mely a reklám képi közlés kutatásának kronologikus, időbeli fejlődését is jelzi.

A klasszikus elmélet szerint a reklám észlelésének, felfogásának, értékelésének folyamata egymást követő, egymástól jól elkülöníthető szakaszokból áll, mely szakaszok mindegyikében más és más tulajdonságokra kell hatnia a reklámszakembernek. A hirdetés feladata – állítják –, hogy felhívja a figyelmet, kiváltsa az érdeklődést, felkeltse a vágyat a termék iránt, ösztönözzön a vásárlásra. Mi a feladata – ebben az elméletben – a reklámképnek? A jó kép – vagyis az általunk használt terminológiát követve, illusztráció – felkelti a figyelmet, és a szöveg elolvasására ösztönöz. Többségükben azonban elismerik, hogy a kép másra is alkalmas – de szerintük csak mellékesen. Bizonyos esetekben állításra, meggyőzésre, befolyásolásra. Megkönnyíti a márka emlékezetben tartását, felidézését.

A motivációkutatás a reklám újfajta értelmezését tette lehetővé, és az ötvenes évek kezdetétől fokozatosan visszaszorította a klasszikus elmélet híveit. A motivációkutatók fényt derítettek arra, hogy magatartásunkban, cselekedeteinkben vágyaink tükröződnek, fejeződnek ki. Egyéniségünk érvényre juttatásának vágya irányít bennünket a vásárlások, a termékek, márkák kiválasztásában. A tárgyaknak – gyakorlati hasznukon túl – szimbolikus jelentése van a vásárló számára, segít érvényre juttatni, kifejezni egyéniségét vagy éppen elkendőzni azt. Mindezek olyan tényezők – állították a kutatók –, melyeket a reklámszakembernek ismernie kell, munkájában hasznosítania, építeni rájuk. A reklámközlésben törekedni kell ezek érvényre juttatására, kifejezésére, új magatartás-modellek kialakításá-

ra, a régiék befolyásolására. A kép különösen alkalmas eszköz ilyen funkció betöltésére.

A kép funkciója

A kép funkciójára vonatkozóan számos állítást fogalmaztak meg a reklámszakemberek. Kimutatták például, hogy a színes kép jobban vonzza a tekintetet, mint a fekete-fehér; hogy az emberekre jobban felfigyelnek az olvasók, mint a tárgyakra. A bútorok eladásakor nagyon hatásosnak bizonyult, ha a berendezett szobákban – a képeken – jelezték az emberek jelenlétét (ruhadarab a széken, pipa az asztalon, nyitott könyv a fotelban). Azt tapasztalták, hogy ez megkönnyítette az olvasók dolgát, beleképelték magukat a képen látható szobába.

Mozgásban levő tárgyak ábrázolása jobban felkelti a figyelmet, mint a mozdulatlan tárgy. Az Egyesült Államokban az autóiparban óriási összegeket áldoztak arra, hogy megtudják, milyen kép ábrázolja legelőnyösebb oldalról a gépkocsit. A fotósok minden lehetséges megoldást kipróbáltak, minden szögből készítettek fotót az autóról. Beigazolódott a fenti állítás: az úton száguldó gépkocsi képe sokkal több olvasót vonz, mint a ház előtt, vagy a parkírozóhelyen ábrázolt autó. A vezető szemszögből felvett képek pedig mindig a legnagyobb hatást gyakorolták az olvasóra.³¹²

Mindezek a megállapítások vizsgálatokon, megfigyeléseken alapulnak, és figyelmet érdemlőek. Nincs is, aki igaz voltukat kétségbe vonná. A szakemberek nagy része csupán annyit fűz hozzá az elmondottakhoz, hogy a kép többre is alkalmas, másra is felhasználható, mint amire a klasszikus elmélet jónak találta. Már a motivációkutatás hívei is bírálták ezt a leszűkítő elméletet. H. Joannis kritikáját az alábbi következtetésre alapozta. A hirdetés, annak hatékonyságát kutató tesztek – írta – általában azzal a következtetéssel zárulnak, hogy

felfigyelt a hirdetésre:	40 %;
azonosította a hirdetést:	35 %;
elolvasta a szöveg egy részét:	10 %;
elolvasta a teljes szöveget:	5 %.

Fontos tehát, hogy a hirdetés a közlendő lényegét első pillantásra továbbítsa. Erre viszont egyedül a kép alkalmas. A szöveg csak fokozatosan tárja fel a közlést, a kép azonnal. A képre alapozó hirdetés nagy előnye ez a szövegre építő reklámmal szemben. Képtelenség – érvel tovább Joannis – különválasztani tehát a kép figyelemfelkeltő erejét meggyőző erejétől. „A reklámkészítő mindenekelőtt arra törekedjen, hogy közlendőjét úgy fogalmazza, hogy az egyetlen pillantásra felfogható legyen. A figyelemfelkeltés képessége adomány, melyben azok részesültek, akik gondolataikat képi úton közölni tudják.”³¹³

A reklámkutatás hosszú ideig a reklámra fordított költségek ésszerű felhasználására, a reklám hatékonyságának elemzésére korlátozódott. A kezdeti, jelentős sikereket ezen a téren érték el. Ebből az irányzatból alakult ki az a korszerű marketing-tevékenység és média-tervezés, amely (egyre magasabb kutatástechnológiai szinten) még ma is a reklámkutatás fő irányzatát képviseli.

Majd az 1950–60-as években más irányba fordult az érdeklődés. A reklám hatékonyságát kezdi kutatni. A reklám szemiotikai vizsgálatát a szakmán kívül állók kezdeményezték és állították az érdeklődés középpontjába. Az első kísérletek Franciaországban 1964-ben.³¹⁴

A reklámtervezésben szerkesztők és alkotók gyakran találják szemben magukat azzal a problémával, amit tömören így fogalmazhatunk meg: hogyan alakítható át egy tárgy képe reklámképpé? Hogyan érhető el, hogy a kép az olvasóban gondolatokat, érzelmeket keltsen? Sőt, nem is akármilyeneket, hanem a reklámtervező által kívánt gondolatokat és érzelmeket.

Ez elvezet bennünket a reklámkép-alkotás mint folyamat problémáihoz, és világossá teszi bennünk, hogy a reklámképet csak ennek a sajátos alkotói tevékenységnek ismeretében érthetjük meg.

Az alkotói folyamatok elemzése, feltárása viszont rendkívül nehéz. Az alkotók (tervezők és művészek) vonakodva nyilatkoznak tevékenységükről. Ők a „produktummal” kívánnak szólni. Nem marad más hátra, mint magát a reklámközlést tanulmányozni.

Mi az a sajátosság, amit az elemzés nyomán tetten akarunk érni? A reklámtervezés-alkotás központi problémája így fogalmazható meg:

hogyan alakítható egy adott tárgy jelentéshordozóvá? Milyen mértékben és hogyan változtathatjuk meg a tárgyak magától értetődőnek hitt (de valójában egyáltalán nem magától értetődő) jelentését ahhoz, hogy a reklámközlés az általunk óhajtott gondolatok kifejezője legyen?

Reklámközlésnek nevezzük – és a továbbiakban mindig ezzel a jelentéssel használjuk a fogalmat – összefoglaló néven mindazt, amit egy adott reklámhordozó (újság, film) továbbít. A közlés mindig fizikailag érzékelhető-észlelhető jelölők láncából alakul ki. A közlés anyaga tehát a betűkből, szavakból, mondatokból kialakuló szöveg, a részletekből, kontúrokból kialakuló kép, amelyeket más néven jelölőegyütteseknek, jelölőláncnak nevezhetünk. Mindaz jelölőnek tekinthető a képen, a szövegben, ami a közlés felülete, ami a felszínen jelenik meg. A jelölő-elemek olvashatók, láthatók (más közléstípus esetén hallhatók), míg a jelöltek a jelölők tudati vetületei, melyekből a jelentés kialakul. Jelölő és jelölt összekapcsolódásából, a kapcsolat megértéséből alakul ki a jelentés. Egy fényképet szemlélve mindazt, amit a képen látunk, a jelölőegyüttesnek (a jelölők összességének) nevezünk, ami pedig a fénykép láttán agyunkban kivetül, a jelöltegyüttesnek (illetve a jelölők összességének).

A szemiotika illetékességi köre a reklámkészítés folyamatában viszonylag könnyen felvázolható.

Kétféle elemzéstípus lehetséges. A szemiotika mindkettőben részt vállal, más és más céllal, eredménnyel.

A retrospektív elemzés tudományos szempontból hasznosabb vállalkozás, alaposabb elmélyülést igényel. Célja nem az, hogy az alkotókkal együttműködve kialakítson egy, a közlésre legalkalmasabb képet, hanem azonos közlendők (jelentés) kifejezésére alkotott közléstípusok (ez esetben képek) csokorba szedésével, összegyűjtésével azt igyekszik felderíteni, hogyan adják vissza a különböző képek az azonos vagy megközelítően azonos jelentést, hogyan szerveződik képpé a kép.

A reklámkészítés folyamatában a szemiotikai elemzés bekapcsolására a másik lehetőség akkor kínálkozik, amikor a képet készítik és

az ún. prospektív (előre tervező) elemzésre van szükség. Azt kell eldönteni, hogy megfelel-e majd a kép a rábízott feladatnak, érthető-en, egyértelműen jelöli-e azt, aminek jelentésével felruházták. Egy percig sem hagyható ugyanis figyelmen kívül, hogy a *reklámkészítés irányított tevékenységi forma*, a reklám határozott céllal kibocsátott (intencióval ellátott) közlés. Nem egyszerűen képet kell alkotni és mások számára érthetővé, élvezhetővé tenni, hanem a kép útján, a kép jelölő-együttesének igénybevételével adott, kívánt jelentést kell tolmácsolni.

A reklámkép csak meghatározott számú ábrázolóelemet (jelölőt) tartalmaz. A reklámalkotó feladata, hogy válasszon közülük, és többé-kevésbé eredeti, még nem ismert módon keverje őket.

A reklámkép feladata a tájékoztatás és a befolyásolás. Olyannak kell tehát lennie, hogy a látottakkal azonosulhasson a néző. Az alkotó ezt a feladatot azzal könnyíti meg, hogy olyan személyeket ábrázol, akikkel könnyű az azonosulás. Ez csak akkor sikerülhet az alkotónak, ha jól ismeri az ábrázolás erre vonatkozó szabályait. Azonosulni csak akkor lehet valakivel, ha szemből ábrázolják, ha a nézőhöz szól, ha az olvasóhoz beszél. A profilban ábrázolt alakot a termékkel hozza összefüggésbe a néző, és nem azonosul vele.³¹⁶

- A képen látottakkal akkor azonosul a néző, az olvasó, ha
 - a képen látott jelenetet jól ismeri saját életéből;
 - rokonszenvesnek találja a képen látható embereket. Ezért a modellek kiválasztása a képpalkotás döntő jelentőségű mozzanata. Felmérések azt mutatják, hogy a nézők legtöbbször a képeken a náluk fiatalabbakkal azonosítja magát.
 - A kép nem juttat eszébe kellemetlen gondolatot;
 - nem észlel az olvasó erkölcsi meggyőződésének ellentmondó jelenetet a képen. Az emberek többsége hajlandó számára kis jelentőségű dolgokban véleményt változtatni, de lényeges dolgokról alkotott elképzeléseinek megváltoztatására nem lehet reklámmal rávenni őket.
- Nem kell sokat gondolkodnia a látottak értelmén. Amikor a kép munkára, gondolkodásra készíti, az olvasó fordít egyet a lapon.

- Szüksége van éppen valamire, és van rá remény, hogy megvásárolhatja.
- Olyasvalakit ábrázol a kép, akivel az olvasó azonosulni szeretne, akinek helyzetét. életét irigykedéssel nézi. A férfiak szívesen azonosulnak dinamikus, sikeres emberekkel.³¹⁷

A szemiotikai elemzés nem helyettesíti, csupán kiegészíti a reklámkutatás egyéb módszereit. Ma a kutatók arra törekcszenek, hogy minden önkényességet, minden esetlegest száműzzenek, és a döntéseket megbízható adatokra alapozzák. A piackutatás igyekszik pontosan feltérképezni a vásárlóközönséget, a tömegkommunikációs kutatás a reklámhordozókat, a motivációkutatás a kialakítandó közlések tartalmát. Csak éppen a közlés formájának tanulmányozására nem fordítottak kellő figyelmet. „Így a nagy gondosság ellenére – írja G. Péninou – a közlés éppen célba érkezés előtt változtatott iránynt: a tévesen alkalmazott, rosszul kialakított formán siklott ki.”³¹⁸

Képi közlés és nyelvi közlés

A reklámszemiotikai elemzések elsősorban a reklámkép vizsgálatára irányultak. Ez nemcsak a kutatók érdeklődését tükrözi, de utal arra is, hogy a reklámban – a megváltozott társadalmi-kulturális környezet hatására – egyre jelentősebb szerep vár a képi közlésekre. A reklám, minden kétséget kizáróan, jelentős mértékben hozzájárult a képi kultúra fejlesztéséhez. A hirdetés legtöbb formája a képre épül, a vizualitást használja közlendője tolmácsolására. A kép nehezen foglalható szavakba. A tudat olyan rétegeit érinti, melyeknek reakciói szavakban nem összegezhetők.

Sokan kétségbe vonják, hogy a képek útján történő közlést feltárhathatjuk és megérthetjük a nyelvvel kapcsolatban felállított analógia alapján, annak segítségével. Emile Benveniste,³¹⁹ aki nyelvtudós és nem reklámszakember, azt állította, hogy a képi közlés két szempontból is eltér a nyelvi közléstől. Az egyik vonatkozásban nem éri el a nyelvi közlés szintjét, a másik vonatkozásban viszont meghaladja azt.

Nem éri el olyan értelemben, hogy az írott-beszélt nyelv intézményesített, mindenki által hasonló értelemben használt jeleivel ellen-

tétben olyan jelkapcsolatokat létesít, olyan jeleket használ, amelyek nem intézményesítettek, mindenki által elfogadottak és hasonló értelemben használatosak, hanem értelmezésük, felhasználásuk egyénenként változó, sőt még ugyanannak az egyének gyakorlatában, tevékenysége során is nagyok a különbségek. Még inkább elmondhatjuk ezt két ember képértelmezése, két reklámszerkesztő képalkotása kapcsán.

Ugyanakkor viszont a képi közlés jóval többet „mond” a nyelvi közlésnél, mivel a képi közlés megalkotásához felhasznált jelek rendkívül sűrítettek, „tömények”, egy-egy képi elemet csak több beszéltírótt nyelvi jellel lehet kellő pontossággal visszaadni. Egy-egy képet tehát nem egy szóval, de egy egész mondattal, esetleg mondatokkal kell analógiába állítani. Nem beszélhetünk tehát – követve az analógiát – képi mondattanról, sokkal inkább *képi retorikáról*, a képi érvelés tudományáról.

A képi közlés szimbolikus jellegének feltárása a reklámkutatás számára jelentős operacionalizálási lehetőségekre mutat rá. Valójában csak a képi közlés sajátosságainak, egyediségének feltárása érteti meg, milyen jelentős szolgálatot tesz a hirdetésben a kép. A szövegközléssel ellentétben – melynek jelentése fokozatosan tárul fel, fejthető meg – a kép első pillantásra közöl, orientál, befolyásol.

A képek nyelvi („nyelvtani”) vizsgálata korántsem azt jelenti, hogy az írott-beszélt nyelvre jellemző törvényszerűségeket keresnénk a képen, ezeket igyekeznénk alkalmazni a képek megismerésében. Sokkal inkább arra irányul, hogy egy, a képre, a képalkotásra jellemző sajátos szabályrendszer (és jelölőelem-tárház) körülírásával, feltárásával próbálkozzunk meg.

A jelentés problémája

„A szemiotika kutatás kiválasztási szempontja – írta Roland Barthes – jellegeből adódóan az elemzett rendszer (kép, szöveg) jelentésének vizsgálatán alapul, ennek megfelelően szelektál. Csupán arra keres választ, milyen jelentést közvetítenek a rendszerben jelenlevő, más vizsgálati szempontot (más megközelítést) igénylő pszichológi-

ai, szociológiai, gazdasági tényezők. Nem tagadja ezek jelentőségét. Azt sem, hogy ezek szerepet játszanak a rendszer működtetésében.”³²⁰

A reklámalkotás megközelítésében és elemzésében a szemiotikai módszer sajátossága éppen abból adódik, hogy kísérletet tesz annak meghatározására, vajon a reklámalkotó megfelelő formát talált-e jelölő és jelölt kapcsolatának illusztrálására. „A szemiotika kutatás és minden más kutatás-típus között a leglényegesebb eltérés az – írta Christian Metz –, hogy a szemiotikus számára a legfontosabb vizsgálandó funkció a jelölő és jelölt kapcsolatának jellegéből adódik: milyen a kapcsolat kettőjük között.”³²¹

Az elmondottak alapján, az elmondottakból következően, a szemiotikai elemzés a reklámképen látható, „tapintható” jelölők vizsgálatára épült. Ezeknek a jelölőknek, ezeknek a képi jelölőelemeknek igénybevételével fejezik ki a reklámközlésben a jelentést. (A jelentés azonban nem „anyagilag természetű”, nem olvasható le a képről, hanem a tudatban alakul ki jelölők és jelöltek kapcsolatba, összefüggésbe hozása révén.)

A reklámkép elemzése (a kutatási folyamat) mindannak a leírása, számbavétele és elméleti rendszerezése, amely a hirdetésben *megjelenik*. Igyekszik kizárni a spekulációt, belemagyarázást azáltal, hogy mindenki számára nyilvánvalóan, a képen látható elemeket boncolja fel. A képeken tárgyakat, formákat, jelöléseket, egyszóval *jel-megnyilvánulásokat* vizsgál, vagy éppen bizonyos jel-megnyilvánulások hiányának okait keresi.

Tárgyak és jelölők

A szemiotika különbséget tesz a jelölők között annak alapján, hogy egy jelölő – a vizsgálat és az adott tárgy szempontjából – a tárgyra jellemző, lényeges vagy másodlagos és az elemzésben elhanyagolható. A kép elemeinek számbavétele nem olyan egyszerű, mint első pillantásra gondolnánk. A kép elemekre felosztása úgy, hogy egy-egy elemet egy-egy tárggyal azonosítunk (azaz valóságészlelésünk alapján igyekszünk a képet értelmezni), zsákutcába juttathat, mert a képek esetében a jelentés tagolódása (tudatunkban) nem követi a

képen látható jelölők (amelyek lehetnek a tárgyak is, de nemcsak a tárgyak) tagolódását.

A tárgyat, mint az elemzés legkisebb alapegységét, mellőzni kell, indokolt és kívánatos mindannyiszor figyelmen kívül hagyni, valahányszor a kép nem a tárgyra (a termékre) épül. A reklám jóformán soha nem épül, nem építhet magára a tárgyra, hanem mindig annak egy jellemzőjére (tulajdonságára), amelyet érték rangjára kíván emelni. Ez a „jó tulajdonság” (érték) a reklámközlés valódi tartalma. Nem a szappant, hanem annak *habzókéességét és illatát*, nem az öngyújtót, hanem annak *hosszú élettartamát*, nem a cigarettát, hanem annak *friss aromáját* reklámozzák. A reklámközlés tehát a tárgy *attribútumára* épül. Ezért nem szabad azonosítani a reklámközlés másodlagos szereplőjét (a tárgyat) a közlés főszereplőjével (a tárgy tulajdonosával).

Legelőször azt kell tisztázni, hogy mit akarnak közölni. Csak azután, miután a szándék világossá vált, körvonalazott, félreérthetetlen, lehet hozzáfogni a kép megtervezéséhez. Meg kell vizsgálni, hogy a közlésre kiválasztott reklámközvetítő, hordozó *alkalmas-e* ennek a közlésnek továbbítására, átvitelére. Vajon a közlés jelölő-együttesét (apparátusát) jól választották-e meg? Ha ellenkező irányból indulnak el – azaz elkészítik a képet, majd ezután keresik hozzá a „megfelelő” jelentést –, az nem vezethet más eredményre, mint hogy elvétik a közlést: a reklám mást „mond”, mint aminek illusztrálására kibocsátották. A „jó” reklámkép mindig előre *meghatározott jelentésre* épül, és ezt a jelentést megfelelő formában tükrözi, közvetíteni tudja.

Az alapvető különbség riportfotó és reklámfotó között ebben keresendő. A riportfotó olyan jelenetet rögzít, melynek jelentését, „mondanivalóját” megsejtette a riportter. A jelenet a jelentést megelőzően már korábban létezett. A jelentéssel csak utólag ruházták fel. A reklámképet ezzel szemben meghatározott jelentésre szerkesztik. A jelentés ebben az esetben megelőzi a jelenetet (a képet).

Két kép jelölő nem vagy csak igen csekély mértékben, jelentésük viszont nagymértékben különbözik egymástól.

A jelentés meghatározása, elemekhez kötése érdekében bontja a szemiotikus minél apróbb, de még önálló jelentéssel rendelkező összetevőkre (minimális egységekre) a képet, mintha azt feltételezné, hogy a jelentés visszahúzódik apróba, a végtelenül kicsibe. Ez persze csak látszat, hisz a jelölés még önálló jelentéssel rendelkező legkisebb egységei korántsem mindig aprók. Sőt, nagyon eltérő méretűek lehetnek, attól függően, milyen *rendszerező elv* alapján kutatnak utána, tagolják a közléseket.

Természetes, hogy nincs kép jelentés nélkül, legfeljebb a kép jelentését a rendelkezésünkre álló eszközökkel (felkészültséggel, fogalmi apparátussal) nem tudjuk megfejteni. A reklámkép-alkotó (grafikus vagy fényképész) maga is érzi, hogy „meg kell dolgoznia” a képet, át kell alakítania egy jelentet ahhoz, hogy elérje vele a kívánt jelentést. A képen, ellentétben a nyelvvel, amelyben minden szónak meghatározott jelentése van, *nem minden jelölő hordoz jelentést*. Kiválasztásuk, képpé alkotásuk jelenti a valódi nehézséget a reklámalkotásban.

A reklámot a nem rendszerszerű közlésfajták közé sorolják. A rendszerszerű közlésfajtákban (pl. a nyelvben) jól körülírható, meghatározott egységek állandó jelentéssel, rövid távon nem változó szabályok szerint alkotnak jelentéshordozó szerkezetet, rendszert (struktúrát). Nem árt hangsúlyoznunk, hogy a reklámkép szemiotikai kutatásában éppen ezeknek, a még önálló jelentéssel bíró, legkisebb egységeknek feltárása képezi a legnehezebb feladatot.

Több eséllyel láthat elemzéshez a kutató, ha e helyett inkább a reklámkép *retorikai eljárásaira* figyel. Nagyobb egységek: mondatok, a képen több tárgyból, jelölőelemből kiinduló jelcsoportok elrendeződésének szabályszerűségére koncentrálnak.

Hosszú ideig a reklámközlésnek sokféleségét, nagy tömegét hozták fel indokul, amiért mind ez ideig nem sikerült a reklámkutatásban a közlés vizsgálatakor módszeres elemzéseket végezni.

Az elemzés akadálya azonban csak látszólag ez, sokkal inkább a közlések elemzésére alkalmas tudományos módszer, fogalmi apparátus hiánya.

Vajon tényleg olyan változatosak-e a reklámközlések, mint ahogy a spontán beidegződések alapján állítják? A reklámkészítésben felhasznált jelölőelemek tárháza és a reklámkészítésben alkalmazott eljárások száma az eddigi tapasztalatok alapján korlátozott, „jegyzékbe szedhető”. A változatosság mítoszát tudatosan tartják életben az ügynökségek, hiszen melyik reklámozató fordulna hozzájuk, ha előre tudná, hogy a reklámok egyéni jellege csak látszat. Egyébként gondoljuk csak el, hogy egy új cigarettamárka reklámozásának vajon milyen eljárásbeli és jelölési változatosságot lehet biztosítani jelenleg, amikor a jelképek és a márkanevek piaca ennyire telített?

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 219 „Minden ... levételt ... Molteni lámpához hasonló apparátusba tesznek, mely a képet fehér papírosra vetíti, hol azt a rajzoló azonnal vázolja ... Végül heliographia szerint reprodukálják s a lap szövegével nyomtatják.” [Fényképészeti Lapok, 6 (1887): 188] A resicai bányarobbantás. Ifj. Neff Károly pillanatnyi fényképei után rajzolta Paur Géza. *Vasárnapi Újság* (a továbbiakban VU.). 44(1897): 29
- 220 VU., 38(1891): 27–52. számok
- 221 VU., 38(1891): 476–477
- 222 VU., 38(1891): 536
- 223 VU., 38(1891): 639
- 224 Hicks, W: *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*. Harper and Brothers Publ. New York. 1952., 23–24
- 225 „Amerikában több képes napilap tudósítóit fényképező és egyben kisgépekkel szerelte fel, melyekkel előforduló verekedéseket, szobrok leleplezését, vasúti baleseteket stb. jeleneteket vesznek fel.” [Fényképészeti Lapok, 6(1887): 188]
- 226 *A Crude Beginning in Grouped Pictures. In Photojournalism*. Time-Life Books, New York, 1971. 56
- 227 A 20-as évek művészetét, így a fotografálást is meghatározó stílusirányzat az „új tárgyiasság”. ...egy irányzat ... melynek élén Moholy-Nagy áll: a témáról való teljes függetlenítéssel és annak teljes elnyomásával tisztán csak az egyes tárgyakon átmenő, vagy azok felületéről visszatükröződő fények és árnyak szimfonikus hatásával egy külön fénytani költészetet... akarnak megteremteni.” [dr. Ondrejovich Jenő: *Daguerre-től Moholy-Nagy-ig. Fotóművészeti Hírek*, 10(1929): 4:7]. A fénykép témája megváltozik. Az „új tárgyiasság” hívei azt hirdetik, hogy minden fényképezésre méltó, nemcsak a nemes témák. A tárgyakat ismeretlen oldalukról mutatják be. Szokatlan, addig el nem fogadott látószögben. Nem szemmagasságban.

- Az új irányzat Európa-szerte elterjedt, sőt Japánban és a világ más részén is ismertté és követendővé vált.
- 228 „Március 19-én mutatta be a Magyar Film Klub helyiségeiben a dresdai Ernemann fényképezőgépgyár ... újdonságait ... Igen nagy érdeklődést keltett az 1:2 fényerejű Ermanox fényképezőgép ... Az 1:2 fényerejű Ermanox géppel megoldást nyert az esti pillanatfelvételek kérdése.” [*Fotóművészeti Hírek*, 5(1925): 20]
- »Az Ernemann gyár újabb meglepetéssel szolgál ... Forgalomba hozza az „Ernostar” elnevezésű új objektívét, amelynek fényereje 1:1,8... Alkalmazásával... a magnézium esti felvételeknél feleslegessé válik. Utcai felvételek a pillanatzár alkalmazásával készülnek. Nappal a leggyorsabb mozgások rögzíthetők...» [*Fotóművészeti Hírek*, 8(1928): 5:22]
- 1925 óta egymást követik a hasonló hirdetések a világ különböző szakkapcsolataiban. Az Ermanox erényeit magasztalják. Nem indokolatlanul. Az Ermanox-típusú gép a 20-as években valóban újdonságnak számított. Mélységélessége ugyan korlátozott volt, a lemezek előhívása különös gondot, speciális fürdőket igényelt, de belsőben már nem szorultak villanófénnyre a fotográfusok. Az Ermanox, de még inkább a Leica megjelenésével új korszak kezdődött a riportfényképezés történetében.
- „A Leitz kisfilm-kamera, mely kinofilm nagyságú formátummal dolgozik és amellyel egymás után 36 felvételt eszközölhetünk ... kazettacsere nélkül ... Újabb időben ... fontos kiegészítésül forgalomba kerültek előtétlencsék ... ez a készülék ott lesz nagy segítségünkre, ahol feltűnés nélkül akarunk utcai jeleneteket vagy személyeket fotografálni.” [*Leitz kisfilm kamera. Fotóművészeti Hírek*, 9(1929):10 :19]
- 229 Whiting, J. R.: *Photography is a Language*. Ziff-Davis Pub. Co., Chicago–New York, 1946. 34
- 230 Hicks, W.: im. 7–8
- 231 Hicks, W.: im. 32–34
- 232 Hicks, W.: im. 32–34
- 233 Freund, G.: *Photographie et société*. Editions du Seuil, Paris, 1974., 113–115
- 234 *Photojournalism*. Time-Life Books, 58
- 235 *Photojournalism*. Time-Life Books, 60–61
- 236 Escher Károly: *Riportfényképezés*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest. 1959., 128
- 237 „A lapok mindig fizetnek a közlésre kapott nyomatokért, egyazon nyomat több lapnak nem adható...” [Munkácsi Márton: *Sportfotografálás. Magyar Fotográfia*, 4(1924): 9–10 : 6]
- 238 Hevesy Iván: *A fényképezés nagy mesterei*. HAFA kiadása, Budapest, 1940., 101
- 239 Hicks, W.: im. 35–36
- 240 A 30-as évek dokumentumfilmjei a filmtörténet ma is időálló értékeinek számíthatnak. A mindennapok apró eseményeinek rögzítése, a szerkesztési formai szigorú hatott a képeslapok készítőire, fotóriportereire.
- 241 Whiting, J. R.: im. 34
- 242 *Fényképezés mint hírlapírási kritérium. Fotóművészeti Hírek*, 5/1925/: 17–18.
- 243 *A ipartestületi elnök beadványa az iparügyi miniszterhez. Magyar Fotográfia*, 17/1937/:7:3.

- 244 Escher Károly: im. 127–128.
- 245 Bartók Tibor: *Érdekes sportmomentumok fotografálásának művészete. Magyar Fotográfia*, 7/1927/:5:8–9
- 246 Bartók Tibor: im. 6–9.
- 247 *Irtasuk ki az ingyen fotografálást. Magyar Fotográfia*, 15/1935/:2:8.
- 248 „az események fotografálása ... az utóbbi időben nagy szerephez jutott a hírlapokban meghonosított fotóriportázs folytán.” (Bartók Tibor: im. 8–9)
- 249 –y.: *Az illusztrációs fotódszungenelből. Magyar Fotográfia*, 15/1935/:4:4–5 „... a budapesti lapok hasábjaiakon vagy kis mellékleteken rendszeresen közlik a nap aktuális eseményeinek fényképeit is. Az aktualitások illusztrációi napilapokban korábban csak szórványosan jelentek meg, sőt gyakran nem is fényképek alapján, hanem valamelyik grafikus készítette rajz után.”
(–y.: *Fotóriporter és álfotóriporter. Magyar Fotográfia*, 15/1935/:1:5)
- 250 Nádor Jenő: *A fotóriporter. Magyar Fotográfia*, 14/1934/:6:3–5.
- 251 Révész Imre: *A fotográfia reneszánsza. Magyar Fotográfia*, 11/1931/:10:6.
- 252 Erich Salomon bankár családból származott. Leszerelése után több mesterséggel is megpróbálkozik, míg végül felveszik az Ullstein Ház reklám-irodájába. Egész fotóriporterri munkássága az 1928–1935 közötti hét esztendőre terjed. (Freund. G.: 108–109)
- 253 Freund, G.: 111–113.
- 254 Nádor Jenő: im.: 3–5.
- 255 –y.: *Fotóriporter-kontárkodás. Magyar Fotográfia*, 15/1935/:2:10–13, valamint R. D.: *Napi kérdések. Magyar Fotográfia*, 9/1929/:15–16:5.
- 256 *Interjú Balogh Rüdolfjal, a fotóriportról. Magyar Fotográfia*, 11/1931/:11:13.
- 257 „... a szakma úzói ... a sajtó számára olya fontos képeket sokszor ingyen, jobb esetekben fillérekért adják oda.” (Veres A. Pál: *A kétségbeöz helyzet. Magyar Fotográfia*, 13/1933/:3–4)
- 258 „... összesen 5 ilyen ügynökség van Budapesten ...”
–y.: *Az illusztrációs fotódszungenelből*. 4–5. Köztük a legrégebbi a Magyar Fotó-sajtó Iroda. Az Iroda már 1922 folyamán 6711 képet küldött szét külföldre. (A Magyar Fotó-sajtó Iroda. *Fotóművészeti Hírek*, 3/1923/:70)
- 259 Veres A. Pál: im.: 3–4, Valamint: –y.: *Az illusztrációs fotódszungenelből*. 4–5.
- 260 Hicks, W.: *Words and Pictures. An Introduction to Photojournalism*. Harper and Brothers Publ. New York, 1952.
- Wilson Hicks 1937–1954 között, 17 esztendőn át a LIFE képszerkesztője volt.
- Rothstein, A.: *Photojournalism. Pictures for Magazines and Newspaper*. AMPHO Publ. Co., Inc. New York (1956), 1970.
- Arthur Rothstein 1937-től a LOOK munkatársa. Előbb a szerkesztőséghez csatolt, beosztott fotográfus, majd a fotó-szekció vezetője több mint 25 éven át.
- Chini, R.: *Il linguaggio fotografico*. SEI, Torino, 1968. Renzo Chini mint ipari és épület-fotográfus kezdte pályáját. Majd fotószakíróvá specializálódott.
- Whiting, J. R.: *Photography is a Language*. Ziff-Davis Publ. Co. Chicago–New York, 1946.
- R. J. Whiting volt az első, aki felfigyelt a fotográfia „nyelvi jellegére”, a fotográfikus elbeszélő-formák kifejezőerejére és lehetőségeire.

- Rhode, R. B.–McCall, F. H.: *Press Photography. Reporting with a Camera*. The MacMillan Co. New York, 1961.
- Rhode és McCall mindketten gyakorló sajtófotográfusok és sajtófotográfia gyakorlatának elméleti szakembereit, oktatóit is az amerikai egyetemeken.
- 261 Maga a fogalom már önmagáért beszél. Mind az angol, mind a magyar nyelv értelmező szótárai (a nyelvi gyakorlat, az adott kultúra jellemző ismeret- és fogalomrendszer alapján) jelzik, hogy történetről csak akkor beszélhetünk, ha *összetartozó események sorozatával* van dolgunk (ezek a tényezők a történet lényeges ismérvei).
- 262 Rhode-McCall: im. 198.
- 263 Rhode-McCall: im. 198.
- 264 Chini: im. 48.
- 265 Whiting: im. 34, 68 és 75–76.
- 266 Rothstein: im. 101.
- 267 Hicks: im. 59.
- 268 Rothstein: im. 129.
- 269 Rothstein: im. 129.
- 270 Hicks: im. 60–61.
- 271 Whiting: im. 76 és Rothstein: im. 107.
- 272 Whiting: im. 69–70 és Rothstein: im. 108–109
- 273 Whiting: im. 75–76.
- 274 A sorozatoknak a beavatkozás módja alapján történő tipizálása Chini-nél is előbukkan. Ő is különbséget lát két sorozat között, ha az egyiket az esemény lezajlásával egy időben vették fel, míg a másikat a tényleges eseménybe történő beavatkozás nélkül, annak lezajlása után, rekonstruálva vagy annak analógiájára felépítve rögzítették. (Chini: im. 51.)
- 275 Hicks: im. 48–49.
- 276 Chini: im. 85–89.
- 277 Rothstein: im. 85–88 és Whiting: im. 76.
- 278 Rothstein: im. 102.
- 279 Chini: im. 49.; Rothstein: im. 104; Whiting: im. 84; Rhode: im. 198.
- 280 Chini: im. 49.
- 281 Rothstein: im. 106.
- 282 Whiting: im. 83.
- 283 Rhode: im. 204.
- 284 Rhode: im. 204.
- 285 A változó témájú elemek között létező hasonlóság hangsúlyozása (mint a kapcsolatteremtés egyik módja) sejteti, hogy a fotográfikus elbeszélő-formák kialakításában is jelentős szerepet játszik a nyelvi közlések nagyobb egységei elrendezésében, az elbeszélő-formák kialakításában olyan fontos funkcióval rendelkező retorikai eljárást sejtető alakzat, a hasonlóságon alapuló kapcsolatteremtés vagy éppen szembeállítás. Többször szoltunk már egyik ismert megjelenési formájáról, a német képeslapok szerkesztői által kialakított ún. „harmadik effektus” eljárásáról, melynek lényege, hogy két, *témájában hasonló* fényképet (egymás mellé rendelve őket) *egymással szembeállítanak*.

Azt az elemek kapcsolatára építő eljárást, mely a különböző elemek hasonlóságára építve alakít ki nagyobb egységeket (ha ez a kapcsolat „tartalmi”), *összehasonlításnak*, ha „formai” (tehát a képeken szereplő elemek formájukban hasonlítanak egymásra), *célzásnak* nevezik. Az összehasonlítás két elem egymás mellé állításával (*összecsatolással*), a célzás pedig *behelyettesítéssel* érhető el. Mindkét retorikai eljárás gyakori a képszerkesztésben.

286 Chini: im. 51.

287 Rhode: im. 202.

288 Whiting: im. 82.

Természetesen az adott laptípus, de még inkább a szerkesztési koncepció, a nyomdatechnikai lehetőségek, az olvasási szokások ugyancsak meghatározó tényezői annak, hogy adott társadalmi-kulturális közegben a fotográfikus elbeszélés egy-egy típusa milyen terjedelmű.

289 Chini: im. 50.

290 Chini: im. 91.

291 Rothstein: im. 104.; Whiting: im. 84.

292 Hicks: im. 15.

293 Rothstein: im. 106.

294 Rothstein: im. 85.

295 Rothstein: im. 90.

296 Rhode: im. 197–198.

297 Chini: im. 48.

298 A betűk a szekvenciákat alkotó elemeket (fényképeket) jelölik. Az azonos betűk az azonos témájú képeket, az eltérő betűk a különböző témájú fotókat. Az indexben szereplő szám a fényképnek a szekvenciában elfoglalt helyét jelzi (azt, hogy a szekvencia hányadik eleme).

299 Ez egy igen gyakori típus. A szekvenciába egy témáját és tartalmát tekintve eltérő, a szekvencia jelentésrendszerének részét képező jelentéssel rendelkező elemcsoportjába (több fotó) ékelődik be. (Ezt nevezik „második történetnek”).

300 A különféle *retorikai figurák* vagy *alakzatok* két csoportba oszthatók. Az első csoportba azok az eljárások (és az eljárások hatására kialakuló viszonyok) tartoznak, melyeknek segítségével egyik (jelölő) elemet másikkal cserélnének fel (behelyettesítik). Ilyen például a *metafora* (és annak fényképi megfelelője). A másikba azok sorolhatók be, amelyek módosítják a rendes körülmények között egymást követő elemek viszonyát, az elemek (fényképek) szintaktikai elrendezését a szekvencián belül (vagy bármely sorban).

301 A sajtóban megjelenő fénykép-szekvenciák (és sorozatok) mindegyikét szöveg kíséri. Bár kapcsolatuk érzékelhető, mégis jelölőanyagában (és jelentésrendszerében) két egymástól eltérő, nyelvi szerveződésű rendszerről, illetve viszonyukról van jelen esetben szó.

302 Két, egymást követő elem között, ha témájukban vagy tartalmukban valami hasonlóság van, az *összertartozást átkötéssel* teszik hangsúlyossá, érzékelhetővé. Az átkötésben a két elem közötti kapcsolatot grafikusán (be-*rajzolással*) teremtik meg.

305 Az *intarzia* a sorozatot alkotó egyik fényképbe vágott ablak, melybe egy témájában-tartalmában hasonló fotót állítanak be.

- 306 Az *inzert* olyan, a sorozathoz nem tartozó elem (fénykép vagy szövegrész) beékelése a sorozatba, mely a képek közötti folyamatos olvasást, értelmezést hivatott meggátolni és mintegy „új bekezdést” nyitni az értelmezésben.
- 307 A kultúra tartalmazza mindazokat a modelleket, melyeket egy adott társadalom kialakít (de azokat is, melyeket a megelőző társadalmak alakítottak ki, és amelyek több-kevesebb hatékonysággal még alakítják az emberek magatartását, látásmódját, világszemléletét), terjeszt, mint az egyén számára azonosulás céljából létrehozott viselkedésmintákat. Egy adott gazdasági-társadalmi szerkezetben a kultúra az, mely a legszélesebb kereteket szolgáltatja az azonosuláshoz, mivel a legváltozatosabb, lehetséges viselkedésminták egész skálájával szolgál.
- A kultúrák közvetítők (például: tárgyak: könyv, film, intézmények: iskola, televízió) adott gazdasági-társadalmi struktúrában, a fejlődés adott szakaszában, meghatározott történeti pillanatban azonos irányban haladnak, de legalábbis törekvésük az, hogy azonos irányban hassanak, azonos értelemben orientáljanak.
- A társadalomba beilleszkedéshez elengedhetetlenül szükséges, hogy az egyén magáévá tegye, elfogadja az adott társadalomban intézményesített, előírt (leegyszerűsített formában terjesztett, mert így hatékonyabb) viselkedésmintákat, kulturális modelleket. Bárminemű hatást, amit az egyénre (a fogyasztóra) ki akar fejteni, a reklám csak a kulturális modellek felhasználásával, rajtuk keresztül, a társadalmilag elfogadott, előírt viselkedésminták figyelembevételével érhet el.
- Az egyén társadalmi hovatartozása alapján észleli önmagát és másokat: elképzeléseit, vágyait státuszhoz köti, státuszhoz kötve jeleníti meg. Viselkedésmintáját státuszából eredő, státusza meghatározta szerepek alkotják. Míg a státusz az egyénnek a társadalmi munkamegosztásban betöltött helyzetét tükrözi, a szerepek a státusz realizálási, aktualizálási különböző helyzetekben, különböző vonatkozásokban, különböző csoportkapcsolatokban: munkában, családban, egyebütt. A különböző szerepeket a társadalom egyéb osztályaihoz, rétegeihez, csoportjaihoz tartozó egyének vagy saját, vagy mások gyakorlatából ismerik: tudják, hogy azok milyen társadalmat tükröznek, mire utalnak. Egy-egy szerep, magatartás esetében vannak társadalmilag elfogadottak (intézményesítettek), vannak társadalmilag el nem fogadottak. A kultúrák közvetítők – így a reklám – funkciója az, hogy a társadalomban intézményesített, elfogadott szerepeket népszerűsítsék, megismertessék, azok modellül választása érdekében befolyást gyakoroljanak, propagandát fejtsenek ki, ezáltal segítve elő társadalmi osztályok, rétegek, csoportok kapcsolatteremtését, a különféle társadalmi formációk (osztály, réteg stb.) egységesülését, az érdekek, célok harmonizálását, a társadalmi folyamatok lehetőleg konfliktusmentes érvényesülését, lezajlását.
- 308 A különböző rétegek, csoportok elvárásai a társadalmi közegben, a gazdasági-társadalmi szerkezetben gyökereznek, megfelelnek a szükséglet-struktúráknak, azok kifejeződései; következőképpen normatívak (követelményszerűek vagy éppen követelmények), mely követelményeknek a reklám is aláveti magát, sőt ezeket igyekszik tükrözni.

Mivel az emberek nézetei, véleményei, értékei és normái státuszuk, csoportkapcsolat-rendszerük függvényei, melyekben formálódtak és válnak e nézetek, vélemények magasabb szinten a társadalmi osztály-hovatartozás kifejeződéseivé, a reklám és csoportkapcsolatai rendszerében igyekeznek az emberre hatni, magatartásváltozást, viselkedésminta-váltást provokálni, nem egyéni (bár gyakran egyéni formának tűnő), hanem a csoportokra jellemző egységesített, norma formájába öntött és e formában megjelenített véleményeket, nézeteket tükrözni és e nézetek formájában tükröződni.

A reklám útján történő kultúráközvetítésben (ha a társadalomra ható, kultúráközvetítő, érték- és normaformáló, tükröző funkciójának a reklám meg akar felelni) elkerülhetetlenül szükséges differenciálni a közlendőt, aszerint, hogy a fogyasztók mely rétegéhez, csoportjához kíván a reklám szólani. Minden egyes, a társadalmi hierarchiában jelentősnek ítélt csoport azonosulását elősegítendő, a reklámszakembernek ki kell dolgoznia azokat a kulturális modelleket, viselkedésmintákat, melyek az adott csoport (csoportok) minden tagja számára elfogadhatónak látszanak. Ez a közösen elfogadott, az azonosulásra alkalmas minta (modell) rendszerint a vélemények, nézetek már kialakított, elfogadott, megjegesedett modelljére épül, mely nem más, mint a *sztereotípiá*.

A sztereotípiák gyökeret eresztenek, és csak nehezen, hosszú távon változnak. Nehezebben és hosszabb távon, mint a valóságban tapasztalható magatartásformák.

A sztereotípiák olyan folyamat eredményeképpen jönnek létre, alakulnak ki, melynek során a társadalmi hovatartozásának (csoportkapcsolatainak) tudatában levő egyén más csoportok tagjaival és azok érdekeivel szembeállva alakítja ki nézeteit, melyek összhangban vannak a saját csoportkapcsolataiban kialakult és elfogadott nézetekkel.

A sztereotípiá (vagy sztereotíp kép) tehát nem egyéb, mint az egyéni véleménytől függetlenedett, közösen, közös érdekekért kialakított, készen kapott klisé, mely a társadalmi konfliktusok, érdekelletétek kifejeződéseként általánosítható (de nem az általánost tükröző) formát öltött. A sztereotípiák eredetüket tekintve eltérők lehetnek. Tükrözhetik a megszünt gazdasági-társadalmi viszonyok között kialakított és az új magatartástípusokat is, leggyakrabban mindkettőt egyszerre.

A sztereotípiát kísérő vagy a sztereotípiában kifejezésre jutó általánosítás célja, hogy az adott csoport tagjai és a csoporton kívülállók között határvonalat húzzon, elkülönítsen. Ezáltal – a sztereotípiá révén – lehetővé válik, hogy a csoport ellenőrzést gyakoroljon vélemények rendszere felett, befolyásolja a dolgok, jelenségek, más csoportok, a csoportok közötti kapcsolatok (társadalmi) észlelését.

Minden osztály, réteg, csoport így kialakítja a maga, másokról alkotott, bizonyos mértékben teljesen sztereotipizált vélemény- és ítéletrendszerét, mindek következtében egy-egy csoport társadalmi észlelése, megítélése gyökeresen eltérő lehet. A mások észlelésében megnyilvánuló, sztereotipizálásra irányuló hajlam – mely eltérő magatartásformákat egyazon okból eredeztet, annak kifejeződéseként tart nyilván, értékkel – célja, rendel-

tetése, hogy a csoport sajátos elvárásainak, szükségleteinek megfelelő, megnyugtató képet, magyarázatot adjon a társadalmi jelenségekről.

309 Willy Rotzler: *A fényképes reklám. Camera*, 1959. X. *Fénykép művészeti Tájékoztató*, 1959. júl–szept. 37.

310 Baker, S.: *Visual Persuasion*. New York, McGraw Hill, 1961. o. n.

311 Ogilvy, D.: *Confession of an Advertising Man*. Atheneum Pub. New York, 1964.

312 Baker, S.: im.

313 Joannis, H.: *De l'étude de motivation à la création publicitaire et à la promotion des ventes*. Paris, Dunod, 1965.

314 Ebben az évben adta közre Roland Barthès azóta klasszikusnak tekinthető, úttörő tanulmányát a reklámfotóról.

„Példaként álljon itt Panzani egyik reklámja. Tésztacsomagok, egy konzervdoboz. Egy sajtos zacskó, mellette paprika, paradicsom, hagyma. Egy gomba. Mindez félig nyitott hálóban, sárga és zöld árnyalatban, piros alapon.”

„Az első közlés – amit a kép azonnal tudomásunkra hoz – nyelvi természetű. A szövegezés, a dobozok és zacskó márkafeliratai a kép keretébe illeszkednek. A közlés értelmezéséhez szükséges a francia nyelv ismerete. Aki ismeri az ábécét és a francia nyelvet, megérti. Az első közlés további elemekre bontható. A „Panzani” elnevezés nemcsak a gyártóval ismerteti meg. Hangzása utal az „olaszosságra”. A nyelvi közlés kettős: egy jelöltből és egy jelölőből áll. Mi a jelölt és a jelölő? A jelölő ebben az esetben a „Panzani” hangzósor (a betűkből kialakuló szó), a jelölt pedig amire utal: a makarónira, a paradicsomlére, a sajtra. Az egész egyetlen közlésnek tekinthetjük.”

„A fénykép első pillantásra egy sereg, egymással kapcsolatban nem álló jelet tartalmaz. A kép először azt sugallja, hogy valaki bevásárlásból tér haza. Ehhez a jelölthöz (bevásárlásból hazatérni) két pozitív érték fűződik. Az egyik a termékek frissessége, a másik a kizárólag házi felhasználásra szánt termékek. Az utóbbit a félig nyitott háló jelöli, melyből a termékek, mint a kiárusításnál, az asztalra ömlenek. Ugyanígyen egyértelmű a második jel: a három szín (mint jelölő) a jelöltre (Olaszországra, az „olaszosságra”) utal. A képet érdemes tovább elemezni. Minden különösebb erőfeszítés nélkül két újabb jelet fedezhetünk fel rajta. A különböző termékek szorosan egymás mellé helyezett ábrázolásmódja arról tanúskodik, hogy Panzani az ízletes tál elkészítéséhez szükséges összes kellékkel szolgáltathat. A friss zöltség, a gomba és a sajt közé illesztett konzerv azt a gondolatot ébreszti, hogy Panzaninál még a konzerv is vetekszik a friss áruk minőségével. A konzervdoboz összekötőkapcsolat szolgál zöltség (a termékek eredeti állapota) és a kész konzerv (a termékek fogyasztás előtti, utolsó állapota) között. A kép komponáltsága az ételcsendletek hangulatát idézi.”

„A fénykép – ha az említett jelektől eltekintünk –, még mindig tartalmaz információs anyagot. Az olvasó első pillantásra megérti azt, hogy a fénykép meghatározott térben elrendezett, különféle tárgyak összessége. A formánál vagy a színnél többet lát, a tárgyakat felismeri, azonosítani tudja

őket. A közlés értelmezéséhez nincs szükség különleges ismeretanyagra, elég csupán az észlelésre támaszkodni. Ez sem csekélység, ha figyelembe vesszük, hogy mit értünk a képen: mi a paradicsom, a háló, a téztacso-mag és a róla készült fénykép közti különbség. A gyerek csak 4 éves kora felé képes a valóságot és a fényképet megkülönböztetni.

Az Arcy konzerv-reklám a fának támasztott létra körül néhány elszórt gyümölcsöt ábrázol. A szöveg: „Mintha a saját kertjében szedte volna!” kizár egy esetleges jelöltet (szegényes termés), amely kellemetlenül hathatna, és hízelgőbb jelentés felé irányítja a figyelmet: a saját kertben szedett gyümölcs ízletesebb. Itt a szöveg feladata, hogy küzdjön a konzerv-gyümölcscsel szemben tanúsított tartózkodás ellen.” (Barthès, R.: *Rhétorique de l'image. Communications*. 4. Paris, Ed. du Seuil. 1964)

- 315 A tengelyre, a témára, az érvekre szüntelenül hivatkoznak a reklámszakemberek. Annál meglepőbb, hogy ezek a fogalmak mennyire tisztázatlanok, jelentésük szerzők szerint mennyire változó. H. Joannis kísérelte meg, hogy rendet teremtsen ebben a zűrzavarban. Véleménye szerint a tengely fogalmát csak a „felidézõ fogalom”-mal és az „átviteli sémá”-val összefüggésben lehet meghatározni. A három említett fogalom a reklámközlés kialakításának folyamatában három fázisnak felel meg.

Az első szakaszban el kell dönteni, hogy milyen tengely körül forogjon a reklám. Felfedni, milyen szükségleteket kíván felkelteni, milyen, a vásárlást akadályozó tényezőkkel akarja felvenni a harcot. A munkának ebben a szakaszában hasznos segítséget jelentenek a pszichológus tanácsai. A reklám tengelyét képezõ fogalmakat a pszichológus szükségszerûen elvont és sematikus formában adja meg. A második szakaszban ezért az elvont fogalmakból kialakított tengelyt konkrét ábrázolásra kell „lefordítani”. A konkrét ábrázolási formák befolyásolják a közlés „felidézõ fogalmának” kiválasztását. A kiválasztást az ezzel megbízott reklámszerkesztõ végzi.

A tengely és a felidézõ fogalom szétválasztásának egyszerű, gyakorlati módja, ha a hirdetést megtekintve két kérdésre keressük pontos választ. 1. Mit mond a hirdetés? A válasz erre a kérdésre csak a felidézõ fogalom lehet. 2. Milyen hatást kíván gyakorolni a hirdetés a fogyasztóra? A válasz erre a kérdésre egyenlõ a tengely meghatározásával.

Végül a harmadik szakaszban alkotómûvészek közremûködésével szerkesztik meg az úgynevezett átviteli sémát, mely nem egyéb, mint a közlést alkotó szavak és képek összessége. (Joannis: im.)

- 316 Az egyik francia reklámszemiotikus, Georges Péninou például arra volt kíváncsi, hogyan jelzi a reklám képpel, képen, képi elemek elrendezésével (azaz jelöléssel) az egyes szám elsõ, illetve az egyes szám harmadik személyt. Arra a megállapításra jutott, hogy ezt a szereplõ beállításával érik el: a szereplõt szembõl vagy profilból fényképezik. Szintén Péninou vizsgálta a tárgyak reklámképen történõ ábrázolását. Egy sajátos, a képalakításban felhasznált normarendszer jelenlétére, munkálkodására kíván rábukkanni. A képalakítást szabályozó, feltárt normarendszer a reklámkészítés folyamán fejt ki hatását. Elõírja, hogy bizonyos tárgyakat részletezõen ábrázoljanak, mások ábrázolásában viszont gondosan kerüljenek minden részletre utalást, aszerint, hogy a tárgyak elsõdleges jegyeit kívánják ér-

vényre juttatni vagy a tárgyat a maga részletgazdagságában bemutatni. Mindkét ábrázolásmód más és más jelentést eredményez viszont. (Péninou, G.: *Premières analyses sémiologiques sur l'expression publicitaire*, IREP, Paris, 1966)

317 Baker: im.

318 Péninou: im.

319 Benveniste, E.: *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne. La psychoanalyse*, PUF, Paris, 1956.

320 Barthès, R.: *Éléments de sémiologie. Comm. 4*. Paris, Ed. du Seuil, 1964.

321 Metz, Ch.: *Les Sémiotiques ou sémies. Comm. 7*. Paris, Ed. du Seuil, 1966.

Filmgyártás és -kölcsönzés Magyarországon 1896–1919 között*

Astra Rt.

A filmgyár magva a Balogh és Mogán cég volt. Ezt az alkalmi vállalkozást Balogh Béla (1885–1945) színész és Baloghné Kornai Margit (1885–?) színésznő, valamint Mogán Oszkár alapította. Kornai Margit Papír Sándornak, az újpesti színikazgatónak volt az özvegye, aki itt szerezte meg szervezői képességét, amit utóbb a filmgyártásban kamatoztatott. Balogh érdeklődését felkeltette a film s rendező kívánt lenni, de nem rendelkezett kellő tőkével. Ezt Mogán Oszkár hozta a vállalkozásba, aki viszont filmszínészi ambíciókat dédelgetett magában, s mindenáron az amerikai burlesksorozatok hőseivel szeretne volna felvenni a versenyt. Erre hajlandó volt áldozni is. Az alkalmi vállalkozásból Baloghné fejlesztette ki az Astra céget, amihez a tőkét Oláh Gyárfás Mihály vendéglős (az Erzsébet körút és Wesselényi utca sarkán létesült Gambrinus étterem tulajdonosa) adta, aki minden vagyonát a filmgyártásba fektette. Az első filmeket az Uher cég műtermében forgatták, majd felépítették a saját műtermüket. A cég, amelynek Balogh Béla lett a művészeti vezetője, 1917. július 21-én alakult át részvénytársasággá, Astra filmgyár és kölcsönző Rt. néven. Az igazgatóság tagjai: Striffler Béla elnök, Oláh Gyárfás Mihály, Komjáthy János (1865–?) színikazgató, Flachs Oszkár, Zsolnay Adolf. A művészeti igazgató Komjáthy János, a kereskedelmi igazgató Oláh Gyárfás Mihály, a titkár Oláh Dezső tanár, a rendező galánthai Balogh Béla, az operatőr Zsitkovszky Béla (1867–1930), az iparművész Häcker

* A címet a szerkesztőség adta. Az eredeti cím: Adatok és anyagok a magyar film 1896–1919 közötti történetének megírásához. Kézirat, 1966, 1989, 1992.

József, a szobrász Kotász Béla, az intéző galánthai Balogh Béláné Kornai Margit, a díszletmester Kommert Ernő volt. Az Rt. a VIII. Rákóczi út 51. szám alatt tartott fenn irodát, míg gyártelepe a VI. kerületben, a Rozsnyai utca és a Röppentyű utca sarkán létesült. (Nemeskürty István szerint a Tömori téren!) Balogh Béla 1919-ben átszerződött a Star Rt.-hez. Az Astra irányítását és művészeti vezetését ekkor Heltai Jenő (1879–?) debreceni színingazgató vette át, megszerezve a részvénytöbbséget, s a vezérigazgatói címmel a maga kezében összpontosította az irányítást. Üzemvezető igazgatóként megtartotta Oláh Dezsőt, mint a gyártási és kölcsönzési ügykezelésben magát igen rövid idő alatt igen jól kiismerő szakembert, aki *A 25 éves mozi* című kiadvány szerint különösen a kultúr és hazafias propagandafilmek létrehozásában játszott nagy szerepet. A Heltai rezsim idején került az Astra birtokába a debreceni színház teljes ruha és kelléktára, ami állítólag 38 vagonnyit tett ki. Balogh távozása után 1919-ben Damó Oszkár, 1920-ban Lajthay Károly vállalt itt rendezést. Az Astra 1921-ben szűnt meg, amikor fából épült műterme egy hirtelen támadt szélviharban összedőlt, s romjait a környékbeli munkásgyerekek és asszonyok pillanatok alatt hazahordták tüzelőnek. Ahogy a Star Deésy Alfrédra, az Astra Balogh Bélára épült. Tevékenységét bizonyos fokú művészi igény, szolid ízlés jellemezte. Programjából megemlíthetjük *A Pál utcai fiúk* első feldolgozását, a Pásztor Árpád nyomán forgatott *Véngerkákat*, a szatirikus ihletésű *Egyenlőséget*. 1918-ban már forradalmasodó légkörben készítették el Földes Imre színművét, a *Hivatalnok urak* címűt és *A császár katonáit*. Érdemes megemlíteni, hogy a részvénytársasággá alakulásról a közgyűlés előtt jóval, 1917. február 18-án már beszámolt a *Mozgófénykép Híradó*. Ugyancsak ez a lap közli 1920. január 25-én, hogy összes filmjét eladta a cég Jugoszláviának.

Az Astra filmjei

- | | | |
|------|--------------------------|---|
| 1916 | <i>Lotti ezredesei</i> | rendező: Peter Paul (Fellner Péter Pál) |
| | | (A film Nemeskürthy szerint Uher műteremben készült Astra produkció!) |
| | <i>Elnémult harangok</i> | (1080 méter) rendező: Garas Márton |

178

1917	<i>Az elítélt</i>		rendező: Garas Márton
	<i>Maki állást talál</i>		rendező: Balogh Béla
	<i>Az obsitos</i>	(1178 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>A koldusgróf</i>		rendező: Balogh Béla
	<i>A Pál utcai fiúk</i>		rendező: Balogh Béla
	<i>Toprini nász</i>	(1492 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Vengerkák</i>	(1742 méter)	rendező: Balogh Béla
1918	<i>Halálos csönd</i>	(1090 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Hivatalnok urak</i>	(1593 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Izrael</i>	(1600 vagy 1187 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Egyenlőség</i>	(1857 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Rang és mód</i>	(1278 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Údvari levegő</i>	(1754 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Asszonyfaló</i>	(1365 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Vörös kérdőjel</i>	(1859 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Sphynx</i>		rendező: Balogh Béla
	<i>A császár katonái</i>		rendező: Balogh Béla
	<i>Tamás úrfi kalandjai</i>	(1842 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Elmegyógyász</i>	(1500 méter)	
1919	<i>Elrabolt szerencse</i>	(1480 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>Marion Delorme</i>		rendező: Cornelius Hintner
	<i>A dada</i>	(1292 méter)	rendező: Damó Oszkár
	<i>A kormánybiztos</i>		rendező: Lajthay Károly
	<i>Az örvény</i>	(1955 méter)	
	<i>Kormánybiztos</i>	(415 méter)	

Corvin filmgyár és filmkereskedelmi Vállalat

A filmgyár a korábbi, Janovics Ernő illetve Pásztor Miklós–Korda Sándor féle Corvin gyár utóda. Vitéz Tibor feljegyzése szerint Janovics 0,5 illetve 1 millió koronáért engedte át Pásztorynak a Corvint. (Vitéz véleménye szerint a valós összeg valószínűleg a két érték között lehet.) Pásztor M. Miklós (1875–1922) a rendező Radó István emlékezései szerint eredetileg a Nemzeti Színház fodrásza volt, majd megvásárolta, és építkezéskor megtervezte a Népszínház utca 31. szám alatti Eldorádó mozit. A Rákóczi út 7-ben fodrászatot nyitott (a színeszek találkozóhelye volt ez), felesége viszont virágkertészetet vezetett és magkivittel jelentős vagyont szerzett. 1912-ben saját vagyónából forgatta *A szökött katonát*. Pásztor M. Miklós 1917. május 14-én vette át a céget, de az október 16-án már leszámítoló bank bevonásával részvénytársasággá alakult át, ami hivatalosan is Pásztor vállala-

tának jogutódjaként működött. Alaptőkéje 1 millió korona lett, amely 5000 darab 200 koronás, bemutatóra szóló részvényből tevődött össze. Az igazgatóság elnöke báró Kazy József ny. államtitkár volt. Igazgatósági tagok: Hönig Henrik, győrvári Strasser Béla, Rotter Zsigmond, pándi Horváth Zsigmond udvari tanácsos, kisbábi Strasser Richard. Az ügyeket Pásztory M. Miklós és Korda Sándor a cégbejegyzés szerint mint igazgatósági tisztviselők, a *Színházi Élet* 1917. szeptember 30-i és október 7-i száma szerint mint ügyvezető igazgatók vitték. A rendezők Korda Sándor, Antalffy Sándor, Pásztory Miklós és Márkus László voltak, a dramaturg Vajda László. (A *Színházi Élet* 1917/40. száma szerint a filmeket Csathó Kálmán dramatizálja!) A gazdasági főnök 1918 szeptemberében Szöreghy Gyula filmszínész lett. (Radó István szerint a tőkét szolgáltató Strasser és König gabonakereskedelmi cég adta a Corvin műtermének építéséhez a szükséges pénzt. E cég bonyolította le a belföldi és külföldi gabonakereskedelem 35–40 százalékat és saját malmai, uszályai voltak.) E cég főnöke, Strasser Richard rajongott a színházért, emellett képzett, világot járt, okos üzletember volt (Radó szerint Korda vonta be a Corvin érdekltségébe). A Pásztory cég a mai Városligeti fasor és Dózsa György út sarkán létesített műtermet, míg az Rt. a Gyarmat utcában építkezett, a mai helyén. A telek 2400 négyzetméter volt, a műterem 38 méter hosszú, 22 méter széles és 15 méter magas. A Corvin 1918. február 25-én az alaptőkét 7500 darab egyenként 200 koronás új részvénnyel, 1.500.000 koronával emelte fel 2.500.000 koronára. A *Mozihét* 1918. április 21-i száma szerint a Deutsche Bioscoppal érdekközösséget létesített a vállalat. Központ: Budapest. Fiók: Wien, Prága, Zágráb. 1919. november 26-án a rendkívüli közgyűlés ezt a tőkét 37.500 darab egyenként 200 korona névértékű részvénnyel 8 millió koronára emelte fel. A június 6-i rendkívüli közgyűlés (1920?) az alaptőkét 20 millióra emelte fel, vagyis 100 ezer darab 200 korona értékű részvénnyel. 1922. november 26-án 40 millióra, 1923. május 8-án 80 millióra, míg 1923. augusztus 1-én 200 millióra emelkedett az alaptőke 2000 korona névértékű részvényekkel. 1924. január 8-án 150 ezer darab 2000 koronás új részvénnyel 500 millióra emelték. A *Színházi Élet* 1919/10. szá-

ma közölte, hogy a gyár megnagyobbításához az Agrár és Járadékbank 7 millió koronával járul hozzá, s Budapesten, a Gschwindt gyár telkén egy óriási színházépületet emel, amely egy mozgóképszínházat is magába foglal majd. A részvénytársasággá alakuláskor különben az alaptőke felét öten jegyezték. (Négy igazgatósági tag és Kohner Adolf. Pásztory M. Miklós és Korda nem jegyeztek, de természetbeni betét címén átengedték a gyártelepet. Vári Rezső emlékiratai szerint az 1 millió koronából a Strasser család és üzleti barátai mintegy 500 ezer koronát adtak készpénzben. Terveiket a *Mozgófénykép Híradó* 1917/17. száma ismertette. Mint közölték, Várkonyi Mihályt, Beregi Oszkárt, Somlay Artúrt, Berky Lilit szerződtették, és a következő szezonban 20–25 filmet kívánnak gyártani. A vállalat a *Mozhét* 1917. május 27-i száma szerint Karinthy Frigyes dramaturgként szerződtette. A *Mozgófénykép Híradó* 1917/8. száma szerint a Corvin filmek kopírozási jogát Korda Sándor igazgató igen előnyösen eladta Ausztriába és Svájcba. 1919-ben, filmjeinek a legnagyobb nyilvánosságot biztosítani akarva, a gyár érdekeltséget vállalt a *Mozgóképek Otthonánál* és az *Urániánál*, amelyek így megerősödve a legnívósabb fővárosi mozikká váltak. A vállalat irodalmi vonalát kezdetben Pásztory népies érdeklődése határozta meg, utóbb az Rt. már nemzetközibb témákat dolgozott fel, de általában megőrizte a színvonalat. Többnyire irodalmi fogantatású művekhez nyúltak, majd 1919-től, nyilván az Uher cég korábbi sikerein felbuzdulva, Jókaihoz. Úgynevezett pótképnek (azaz kísérőműsornak) Horváth Jenővel, a Nemzeti Színház népszerű komikusával rövid burleszkeket gyártottak (Tyutyu sorozat). A Star mellett a vezető cégek közé tartoztak, s ebben nemcsak az alaptőke nagysága, de az önálló, korszerű műterem is közrejátszott. A technikai lehetőségek jóvoltából filmjeik kivitele is sikerültebb volt sok más gyártóénál. Nevesebb alkotásaik közé tartozott *Az aranyember*, amit három részben dolgoztak fel, al-dunai helyszíneket, festői külsőket igénybe véve. A vállalat vezető rendezője Korda Sándor volt. Távozása utóbb erősen érezte is hatását.

A Corvin filmjei

1917	<i>Csaplárné a betyárt szerette...</i>		rendező: Janovics Jenő
	<i>A csikós</i>	(1520 méter)	rendező: Pásztor M. Miklós
	<i>A kétkelű asszony</i>	(1520 méter)	rendező: Pásztor M. Miklós
	<i>Piros bugyelláris</i>	(1365 méter)	rendező: Pásztor M. Miklós
	<i>A riporterkirály</i>	(1175 méter)	rendező: Pásztor M. Miklós
	<i>A haza oltára</i>	(350 méter)	rendező: Pásztor M. Miklós
	<i>A gólyakalifa</i>	(1300 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Ica babája</i>	(200 méter)	
	<i>Mágia</i>	(1205 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Szent Péter esernyője</i>	(1550 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Harrison és Barrison</i>	(1185 méter)	rendező: Korda Sándor
1918	<i>Tréfaházasság</i>	(690 méter)	
	<i>Tyutyu kiróg a hámból</i>	(250 méter)	
	<i>Tyutyu ismeretséget köt</i>	(300 méter)	
	<i>Tyutyu lakást keres</i>	(300 méter)	
	<i>Tyutyut felszarvazzák</i>	(310 méter)	
	<i>A gyáva</i>	(519 méter)	
	<i>Faun</i>	(1490 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Az aranyember 1–3.</i>	(1320, 1120, 1495 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Mary Ann</i>	(1210 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>A kis lord</i>	(1165 méter)	rendező: Antalfy Sándor
	<i>A testőr</i>	(1560 méter)	rendező: Antalfy Sándor
	<i>A Károly bakák</i>	(1130 méter)	rendező: Pásztor M. Miklós és Korda Zoltán
1919	<i>A lélekidomár 1–2. rész</i>		rendező: Garas Márton
	<i>A 111-es</i>	(1940 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Ave Caesar</i>		rendező: Korda Sándor
	<i>Cowboy, mint anyós</i>	(280 méter)	
	<i>Fehér rózsza</i>	(1492 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Fekete tulipán</i>	(1774 méter)	
	<i>Kutató Sámuel</i>	(1261 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Nagy úr</i>	(1285 méter)	
	<i>Se ki, se be...</i>	(1305 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Tékozló fiú</i>	(1420 méter)	rendező: Pásztor M. Miklós
	<i>Twist Olivér</i>	(1460 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Yamata</i>	(990 méter)	rendező: Korda Sándor

Corvinus filmvállalat

Az úttörő és ősvállalatok egyike. Alapítói: Förszner Aladár, Herbst Samu és Hermann Miksa, a Raymond Theater (Bécs) művésze. Utóbbi írta és rendezte *Az alvajáró* című filmet, s a főszerepet is maga

játszotta benne. Ezt a produkciót 1913-ban mutatták be s meg is bukott. A film a szakirodalomban *Holdkóros* címen is szerepel. A *Pesti Mozi* 1913. február 15-i száma megírta: „Az Omniában bemutatásra került egy Amerikában készült zsidó témájú darab, amelynek pontos kidolgozása a Corvinust dicséri.”

A Corvinus filmjei

1913 *Az alvajáró*

rendező: Hermann Miksa

Géniusz filmvállalat

Alapítója Gábor Jenő (1890–1944) újságíró, aki később a Pax vállalat létrehozója (?) illetve rendezője volt. A vállalat főként kölcsönzéssel foglalkozott. Műtermük nem lévén, a Pedagógiai Filmgyárban (Kinizsi utca 16. illetve Erzsébet tér 7.) forgattak. A rendező, Bródy István valószínűleg azonos a színigazgató, színházi rendező, operettszerző Bródy Istvánnal (1882–?). Érdekesség, hogy egy félig-meddig munkástematikájú filmet forgattak *A munkászubzony* címmel, a hőse azonban tulajdonképpen ennek sem a munkás, hanem a gyárigazgató.

A Géniusz filmjei

1914 *A munkászubzony*

(2000 méter)

rendező: Bródy István

1915 *Dódi karrierje*

(1500 méter)

rendező: Bródy István

Glória Filmgyár és filmkereskedelmi Rt.

A Magyar Korona Szkeccs és Filmtársaságból alakult. Radó István visszaemlékezése szerint neve ellenére egyéni cég volt. Alapítója és tulajdonosa Forgács Antal (1881–1930) rendező, aki Szolnokon született, és Budapesten járt színiiskolába. Kezdetben színészkedett, majd Pozsonyban színigazgató volt. A tízes évek elején több szkeccset rendezett illetve finanszírozott. Foglalkozott kölcsönzéssel, és mozi-

vállalkozó is volt. Kivált a húszas években működött tevékenyen. Felesége, Krasznai Aranka színésznő filmjeiben is szerepelt. A Glória (iroda: VII. Dohány utca 47.) 1918. április 29-én alakult meg 100 ezer korona alaptőkével, azaz 250 darab 400 korona névértékű, bemutatóra szóló részvényt bocsájtottak ki. (Ahogy Radó István elmondja: miután az akkori törvények értelmében alakuláskor az alaptőkének mindössze a 10 %-át kellett a vállalat pénztárába befizetni, a többit az igazgatóság lehívása alapján a részvényeseknek kellett befizetniük, a vállalat Forgács Antal és ügyvédje, Dr. Gráber Gyula magánpénztárából alakult mint részvénytársaság.

A cég bérelt műteremben forgatott. Személyzete nem volt, a színészeket produkcióra szerződötték. Dramaturgjuk Lázár István (1881–1936) író a film bevételei alapján kapta a maga honoráriumát. A Glória első filmjét, a *Könnyűvérű asszonyt* Deésy Alfréd, a másodikat, a *Tatárjárást* Kertész Mihály rendezte, a többit azonban Forgács, aki egy személyben volt rendező-producer, fenntartotta a cég irodáját és a filmeket maga kölcsönözte. Radó szerint a Glória 20–30 ezer koronából készített filmet, akkor, amikor egy külföldről monopóliumban behozott film kölcsöndíja 2-3000 korona volt. Sikert a *Jehovával* (Kis József nyomán) aratott, míg 1920-ig főként operettek megfilmesítésével foglalkozott. Gyakran személyi hitelekkel dolgozott, s a Hazai Takaréék támogatta. Amit és ahogyan csinált, az súrolta a dilettantizmus határát, de ügybuzgalma, szívóssága mégis megbecsülést érdemel.

Tudatosan olcsón előállítható sikerfilmeket forgattak, nagyjából azzal a módszerrel, hogy az előző szezon színpadi kasszadarabjait vitték felvevőgépre (természetesen a könnyű műfajban). Némi ellentmondás, hogy bár a vállalat 1918. április 29-én alakult, már korábban is voltak filmjei. (Ezek valószínűleg a Magyar Korona Szkeccs és Filmtársaság emblémájával készültek, mint például *A könnyelmű asszony*, amelyet Nemeskürty István Korona filmként tart nyilván.) 1926-ban az alaptőkét 40 ezer pengőben állapították meg. A szándék, hogy a cég filmre viszi *Az ember tragédiáját*, heves hírlapi polémia váltott ki.

A Glória filmjei

1916	<i>A könnyelmű asszony</i>	(1699 méter)	rendező: Deésy Alfréd
1917	<i>Tatárjárás</i>	(866 méter)	rendező: Kertész Mihály
1918	<i>Jehova</i>	(1128 méter)	rendező: Forgács Antal
	<i>Leányvásár</i>		rendező: Forgács Antal
	<i>Luxemburg grófja</i>		rendező: Forgács Antal
1919	<i>Érdekházasság</i>		rendező: Forgács Antal

Hungária filmgyár

Radó István visszaemlékezései szerint Klein Sándor, a vállalat alapítója Aradon volt mozigépész. Helyi kiszolgálásra családi segítséggel filmkölcsonzót alapított. Anyagával délmagyarországi és erdélyi mozikat látott el. A programot Budapestről vette át, s a kisebb távolság, a jobb közlekedés révén olcsóbban tudta szállítani. A háború alatt jött fel Budapestre, és alapított kis filmvállalatot. 1915-ben a VII. Rákóczi út 60-ban működött, és a céget modern felvevő osztállyal bővítette. 1 métert 2,40 koronáért vállaltak. Ebbe a cégbe társult be Klopfer Mór textiles, aki a Király utca 33. alatti Király mozi tulajdonosa volt. Az egyéni cég ekkor alakult át Hungária Filmgyár Rt-vé. Az alaptőke Klopfer pénze és Klein Sándor aradi öröksége volt, 100 ezer korona. Magyar Bálint kutatásai szerint az igazgató Radó Jenő és Klein Sándor volt. Néhány hónappal később helyüket már Weltner Mór, Klopfer Mór és Kovács Imre vette át. Az alaptőke az évek folyamán –1918. március 21-én a közgyűlésen – egy tőkecsoport segítségével 1,5 millióra emelkedett. Ennek képviselőiben Tolnai Gyula, Frisch Pál és lovag Luschinszki Vilmos lett az igazgatóság tagja. A cég 1924-ben leszállította alaptőkéjét, majd felszámolt, a korábbi gárdából azonban ekkor már csak Kovács Imre volt ott. Bár a Hungária már 1915-ben készített egy valóban nagy közönségsikert aratott filmet (Kis József költeménye nyomán a *Simon Juditot*), rendszeres gyártást tulajdonképpen csak 1917-től folytatott. Ekkor a Szövetség utca 10-ben (Nemeskürty szerint, Radó szerint 12-ben), a ház hátsó traktusában a félemeleten kibéreltek egy hatalmas műterem-helyiséget, amelynek udvarra nyíló fala üvegből volt. Általában

sztárokkal dolgoztak: Fedák Sári, Varsányi Irén, Fenyvesi Emil népszerűségét óhajtották kihasználni, felléptették a fiatal Bajor Gizit, sőt *A táncosnő* főszerepére Bécsből leszerződttették Max Reinhardt színésznőjét, Leopoldine Konstantine-t (1886–), aki utóbb Herczeg Géza újságíró, forgatókönyvíró felesége lett. A gyár a *Mozgófénykép Híradó* 1917/28. száma szerint programba vette, hogy hat 2–3 felvonasos vígjátékot forgat Kabos Gyulával és Dundival (?). Elkészíti a *Kékhajú fantom*ot, *A papagájt* s Elynor Glyn regényének verzióját, a *Három hetet*, valamint Garas Márton forgatókönyve alapján a *Ki a Tisza vizét issza* című életképet (Fedák Sárral). Varsányi Irént választják a *Megfagyott gyermek* filmváltozatának hősnőjéül. *Az álmok gólgótlóján* forgatókönyvírója pedig Somlyó Zoltán és Győri Ernő. Ezek egy része terv maradt. Az elkészült produkciók közül a legkiemelkedőbb a *Karenina Anna* volt. A Hungária filmjeit kevés kivétellel Garas Márton forgatta. A vállalat a nagy tőkebefektetés és a hangzatos tervek ellenére lényegében az 1918-as esztendőben mutatott fel eredményeket.

A Hungária filmjei

1915	<i>Simon Judit</i>		rendező: Mérai Adolf
1917	<i>Három hét</i>	(1200 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Három hét</i>	(rövid)	
	<i>A papagáj</i>		rendező: Garas Márton
	<i>Kékhajú fantom</i>		rendező: Garas Márton
1918	<i>Karenina Anna</i>	(1300 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>A táncosnő</i>	(1684 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Féltetvérek</i>	(1253 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>A szerető</i>	(1400 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>A százezer koronás ruha</i>	(1380 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Barbárok</i>	(1200 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>A nőstényfarkas</i>	(1444 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Fabricius úr leánya</i>	(1258 méter)	rendező: Carl Wilhelm
	<i>Ellenségek</i>	(300 méter)	
	<i>Az üldözők</i>	(1223 méter)	
1919	<i>Sappho</i>	(1371 méter)	rendező: Garas Márton

Hunnia Biograf

Jellemzés

A vállalkozás inkább lehetőség volt, mint valós tényező a magyar filmművészetben. Elképzelhető lett volna ugyanis éppen a Vígszínház gárdájával egy magyar Film d'Art kialakítása. Faludi azonban, aki kitűnő színházi szakember volt, nem mérte fel valósan a piacot. Nem nézte nemzetközi alakulását, s koncepcióját ahhoz mérte, hogy szerinte mi kell a magyar közönségnek. (Úgy vélte: a rövid, 2 felvonnásos szórakoztató bohózatok jobban hatnak, mint a társadalmi drámák.) Faludi ezt a nézetét nyilván az előző évtized filmforgalmára alapozta, de közben a fejlődés már túllépett ezen. Hiba volt, hogy a rendezés munkáját gyakorlott szakember helyett az egyébként kitűnő Góth Sándorra (1869–1946) bízta. Góth remek színész, sokoldalú művész volt, és színpadon rendezett is korábban, de a technikát illetően valószínűleg az operatőrre hagyatkozott, és figyelmét egyedül a színészvezetésre összpontosította. Az is valószínű, hogy ezt a munkát ujjgyakorlatnak vagy pénzkereseti lehetőségnek tekintette, mert ízlése és kultúrája távol állt ettől a műfajtól. A sajtó kezdetben rendkívüli lelkesedéssel fogadta a Hunnia Biografot (kérdés, hogy ebből mennyi az őszinte lelkesedés és mennyi a fizetett kommunikáció), de ugyanakkor már kritikai hangok is jelentkeztek. Míg a *Pesti Hírlap* szerint az *Egy csók története* jobb az amerikai filmeknél, addig a *Kinotechnika* már sorozatosan kitér a kisfilmek fogyatékoságaira, gyenge színvonalára. Ennek ellenére a művek állítólag bejárták a nagyvilágot, Oroszországba, sőt Brazíliába is eljutottak. A filmekből azonban általában – talán *A csikóst* kivéve – hiányzott a nemzeti jelleg, s bár budapesti miliójével *A papagáj* a fennmaradt kritikák szerint hatást ért el, mégsem sokban különböztek ezek a munkák a nemzetközi piac gyenge, jellegtelen termékeitől. Utóbb – már a csőd szélén – megkísérelték az áttérést a normál filmekre, de ekkor ez már tőke híján késő volt.

Hunnia Biográf Társaság

A Vígszínház leányvállalata. Alapítva 1911. október 24-én. Vezetői: Faludi Miklós (1870–1942) színiigazgató és Erényi Béla (az Első Hazai Takarékos részéről). Programnyilatkozatuk szerint céljuk: mozgófényképek készítése és árusítása. Főrendezőjük Góth Sándor, műszaki vezetőjük Monsieur Simone volt. Úgy tervezték, hogy hetente készítenek egy 300 méteres komikus filmet. E célra a Pannónia utca és Sziget utca sarkán műtermet építenek. Az 50 méter hosszú, 25 méter széles üvegcsarnok műterem 1911 szeptemberére és 1912 októberére között létesült. Ehhez csatlakozott ugyancsak a közelben, a Tátara utcában egy pozitív telep, amely a *Pesti Mozi* híradása szerint 1912 decemberében már dolgozott a gyár nemsokára a nagy külföldi gyártelepekkel kelt versenyre. A cég emblémája fekete alapon színházi álarc volt, H.B. monogrammal. Az alapítke nagy része feltehetőleg Faludi Miklós édesapjától, Faludi Gábor (1846–1932) színiigazgatótól, a Vígszínház vezetőjétől származott. Bár a filmeket általában Góth Sándor rendezte, a német Gilmans Pierre Pault és a Gaumonttól Raymond Pellerint szerződtették. (Ha a *Mozgófénykép Híradó* e megjegyzése igaz, úgy valószínű, hogy Raymond Pellerin volt a gyár produkcióinak operátora!) Ugyancsak a *Mozgófénykép Híradó* közölte 1913. március 16-án a Kodak cég igazgatója, Schmitz E. levelét Faludi Miklóshoz: "... Amint már mondtam Önnek, örömmel ismétlem, hogy az Önök termékei fényképészeti tekintetben csodálatosak, szcenikailag pedig rendkívül érdekesek, kiváltképpen a helyi vonatkozások szempontjából, azokon a képeken, amelyeket alkalmam volt megcsodálni. A képek vidámsága nagyon egészséges, és megérdemli, hogy a közönség jól fogadja Magyarország határain kívül is. Az Önök képeinek okvetlenül nagy sikert kell elérniük külföldön." Ezzel szemben Vári Rezső *Emlékiratok a magyar filmről* című munkájában arra emlékszik vissza, hogy a Magyar Kinematográfusok Országos Szövetségének egyik ülésén egy mozis megmondta: a Faludi féle filmek után a közönség csalódottan távozott. A Hunnia Biográf elsősorban a vígszínház színészeivel dolgozott. A rövid já-

tékfilmek mellett készített néhány híradó jellegű anyagot is, és bér-munkában szkeccsek filmrészét dolgozta ki. Első önálló játékfilm produkciójukat 1912. május 13-án mutatták be (*Egy csók története*). A vállalkozás anyagilag csődbe ment, és 1913. október 23-án felszámolt. Radó István visszaemlékezése szerint kis tőkére volt szükség, hiszen a vígszínház díszleteit, színészeit vették igénybe. Utolsó produkciójuk, a *Küzdelem a boldogságért* befejezetlenül maradt. Vári Rezső emlékiratai szerint amikor a csőd fenyegetett, Faludi Miklós (az igazgató) kivált a Vígszínházból, és az adósságokat magára vállalta. Meg kell említeni, hogy a Hunnia Biográf alakulásának idején a nemzetközi filmvilág figyelemmel kísérte ezt a magyarországi szerveződést, és ajánlatot tett, hogy a Hunnia csatlakozzék a nemzetközi szerkezethez. Erre utal Faludi Miklós nyilatkozata, amelyben cáfolja, hogy a Pathé-hoz csatlakozna.

Hunnia Biográf filmek

1912	<i>Vidám sportképek</i>		
	<i>Takács aviatikus temetése</i>		
	<i>Jehova (?)</i>		
	<i>Egy csók története</i>	(600 méter)	rendező: Góth Sándor ára: 750 korona
	<i>A rákosí akadályverseny</i>		
	<i>Aladár a tűzoltónapon</i>	(230 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>Benjamin karrierje</i>	(560 méter)	rendező: Góth Sándor ára: 728 korona
	<i>A halász leánya</i>	(235 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>Keserű szerelem</i>	(500 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>A Páter és Péter</i>	(245 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>A Tata, mint dada</i>	(370 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>Víg özvegy</i>	(300 méter)	rendező: Góth Sándor
1913	<i>Budapest látképe</i>		rendező: Góth Sándor
	<i>Az állatok barátja</i>		rendező: Góth Sándor
	<i>A bűvös palack</i>		rendező: Góth Sándor
	<i>A csikós</i>	(590 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>Marhakereskedő</i>	(300 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>A papagáj</i>	(250 méter)	rendező: Góth Sándor
	<i>Küzdelem a boldogságért</i>		rendező: Paul Guilmans

Janovics Jenő kolozsvári filmvállalata

Proja (Projectograph-Janovics)

Corvin

Transsylvania

Dr. Janovics Jenő (1872–1946), kolozsvári színigazgató a Kolozsvárról kialakult játékfilmgyártás kezdeményezője és irányítója. Fellépése előtt csupán dokumentáris és rövid híradások készültek Erdélyben. A filmmel úgy került kapcsolatba, hogy *Az ember tragédiája* bemutatásakor a dráma egyes jeleneteit mozgófényképekkel óhajtották illusztrálni. A kínálókozó lehetőségek felébresztették benne az érdeklődést a film iránt. Ugyanakkor nyári színházának gyenge üzletmenete arra indította, hogy az 1200 személyes épületet 1912 október elején mozivá alakítsa át. Magától értetődően a mozi műsorigénye arra vezetett, hogy Janovics keresni kezdte, hogyan lehetne filmet készíteni. Amint azt kéziratban levő *A Hunyadi téri színház* című könyvében 1940–41-ben írta: „Szomorúan láttam, hogy a budapesti tétova kapkodások csak lélektelen, üres utánzatokat tudnak a film vásznára vetíteni. Erős volt a hitem, hogy a magyar filmgyártás csak nemzeti nyomokon elindulva érhet el sikereket. Bízom abban, hogy a Hunyadi téri Színház nagyszerű színészegyüttese kitűnő anyag valamely magyar tárgyú film eljátszására.” Miután technikai lehetőségei nem voltak, a Pathé nevű francia céghez fordult segítségért. Franciára fordította Csepreghy Ferenc népszínművét, *A sárga csikót*. A Pathé elfogadta a szövegkönyvet (megszímatolva egzotikumában az üzleti lehetőséget), s Kolozsvárra küldte rendezőjét, Felix Ványlt és két operatőrét. Más források szerint viszont már előzetes tárgyalásokat folytatott a cég budapesti megbízottjával. Janovics ezt a filmet különben arra szánta, hogy a forgatás alatt elsajátítsa a mester-ségbeli tudnivalókat. A szerződés egyébként úgy szólt, hogy Janovics fizeti a színészeket, vállalja az előállítás technikai költségeit, a Pathé viszont gondoskodik a film világforgalmazásáról. A számítás be is vált, s következő lépésként Janovicsnak mint rendezőnek immár te-

vőleges közreműködésével elkészült *A dollárkirály leánya* című film. (Társrendező: Robert Montgobert.)

Az újgyakorlatokat a technikai bázis létrehozása követte. 1914-ben a Kolozsvári Nyári Színházban stúdiót rendeztek be. Ez lehetővé tette, hogy megkezdődjön a gyártás. Janovics ugyanakkor érezte, hogy ez még csak szükségmegoldás, éppen ezért igyekezett filmjei tematikájának megfelelő külső helyszíneket találni, s csak a legszükségesebbet a "műterem"-ben felvenni. *A Bánk bánt* például ezért a Bánffy kastélyban forgatták. Utóbb Szászfenesen létesítettek stúdiót, amit a köznyelv mozifalvának nevezett. A Kolozsvártól mintegy órányira levő község úri birtok volt: Gyalui Rosenberg Sándor birtoka, aki a területet Janovics rendelkezésére bocsátotta.

1915-ben Janovics megegyezett a Projectograph Rt-vel, s azok vállalták a filmek terjesztését és részben a költségeket. Így született meg a Proja márka, amelynek filmjeit Garas Márton rendezte. (*A Leányfurfangot* maga Janovics készítette.)

Budapesten ugyanakkor a Proja Góth Sándor illetve Mérai Adolf irányításával két vígjátékot forgatott, amelyek azonban elég jelentéktelennek bizonyultak.

A sajtóban közzétett közlemények szerint (*Mozihét* 1915. július 8.) a Proja 1915-ben 10 nagyobb és 15 kisebb játékfilmet kívánt gyártani, amelyek forgalmazását a Projectograph Rt. Ausztriára és Németországra is lekötötte.

A felhasználandó nyersanyaghossz (*Mozihét* 1915. június 20.) 18 ezer méter lett volna. Ez az előző évben felhasznált 4200 méterhez képest jelentős többletet jelentett, de jóval meghaladta a budapesti nagy filmgyárakét is, amelyek 5–6–10 ezer méter felvételét tervezték. Végül is Kolozsvárott 9, Budapesten 1 film készült el, összesen 13 ezer méter hosszúságban.)

1916 márciusában Janovics Jenő új filmgyárat alapított, miután összekülönbözött a Projectograph Rt-vel. A Corvin filmgyár és filmkereskedelmi vállalat igazgatója és cégtulajdonosa Janovics Jenő dr. lett, cégjegyzője Korda Sándor (*a Mozihét* című lap szerkesztője és a Projectograph Rt. addigi titkára), egyben a gyár főrendezője.

A második rendező Mérei Adolf (1876–1918), az operatőr pedig Fekete László és Virágh Árpád (1888–1930) volt, aki Berlinből tért haza. Bővítették a technikai felszerelést, azaz új felvevőgépeket és három gépkocsit vásároltak, valamint részben kibérelték a pesti Uher gyár laboratóriumát. (A Proja időkben az Erdélyben felvett anyagot szintén Pesten, de a Projectograph Rt. laboratóriumában dolgozták fel.

Igen nagyszabású munkába kezdtek. Mintegy 20 film forgatását tervezték. Ebből nyáron 18 el is készült. (Korda 7-et, Mérei Adolf 3-at, Janovics 8-at készített.) Ebben az időben ugyanis a nyári időszak volt a felvétel ideje, a téli a laborálásé.

A Proja időkben főként Bécsi József végezte az operatőri munkát, utóbb Fekete László fotóüzeme, a Fotófilm (Kolozsvárott) mindinkább – ahogy Vitéz Tibor megállapítja – berendezkedett a filmek laboratóriumi munkáinak elvégzésére, és az ezidőtől (1917) készült filmek operatőre is Fekete László.

Az üzemnek már saját feliratrajzolója is volt Kispál Sándor személyében, s lassankint a korábban még gyakorlatlan kolozsvári dolgozók is beletanultak a filmgyártás tudnivalóiba.

1917. május 14-én Janovics a kolozsvári és szászfenesi műtermet kivéve a Corvint eladta Pásztory M. Miklósnak, állítólag 1 millió koronáért. Ezzel az aktussal nem szűnt meg a sokoldalú művész filmes tevékenysége. Janovics a pénzt újabb vállalkozásba fektette. Így jött létre a Transsylvania, amely 1917 és 1920 között Kolozsvárott (1918-tól lényegében román területen) fejtette ki tevékenységét. A cég filmjeit maga Janovics és Fekete Mihály (1884–1960) színész rendezte. Janovics iratai (Dos. 1 fila 1) szerint az első részvényesek jegyzéke: (Janovics Pál: 100 darab = 20 ezer korona, Mészáros Alajos: 25 darab = 2500 korona, Gózon Gyula: 100 darab = 20 ezer korona, Janovics György: 50 darab = 5000 korona, Betegh László: 75 darab = 7500 korona, Hetényi Elemér: 50 darab = 5000 korona, dr. Fischer Miklós: 50 darab = 5000 korona, dr. Fischer József: 75 darab = 7500 korona, Parlaghy Lajos: 75 darab = 7500 korona, Parlaghy Lajosné: 50 darab = 5000 korona, Purjesz Juliska: 50 darab = 5000

korona, özvegy Fodor Bertalanné: 75 darab = 7500 korona, Sebestyén Sándor: 150 darab = 15.000 korona, Janovics Sándor: 100 darab = 10 ezer korona, Keményffy Etel: 50 darab = 5000 korona, Kerényi Valéria: 50 darab = 5000 korona).

1918-tól minden filmje (a korábbiaktól eltérően) már mint Janovics Jenő dr. kizárólagos tulajdona jelenik meg. Magyarországi forgalmazója pedig a Magyar-Osztrák Filmforgalmi Vállalat.

Művészeti tevékenysége mellett Janovics üzleti tekintetben is széleslátókörű, koncepciózus egyéniségnek bizonyult. Filmjeihez moziparkot is szervezett, s amikor az impériumváltozás után fokozatosan felszámolódott gyártói tevékenysége, a Transsylvania teljesen áttért a kölcsönzésre, ugyanakkor Janovics ellenőrzése alatt maradt a két legnagyobb kolozsvári mozi.

Ami a Janovics gyártású filmeket illeti, elsősorban művészi igényességüket emelhetjük ki. Azt a törekvést, hogy valóban irodalmat adjanak, s ne olcsó szórakozást. A cég jelentősége abban áll, hogy lényegében vidéken teremtett virágzó filmipart. Tevékenységében általában a kolozsvári színházra támaszkodott, s annak kitűnő gárdájára. A *Tetemrehívás*, a *Petőfi ciklus*, a *Bánk Bán*, a *Tolonc*, a *Peleskei nótárius*, *A vén bakancsos és fia a huszár* a maguk módján nemzeti irányt képviseltek a korabeli jellegtelen témákkal szemben. A filmek stílus tekintetében nyilván nem tudnak megszabadulni a jellegzetes színpadi felfogástól, de tény, hogy ugyanakkor a műteremből kiszabadulva megpróbáltak természetes lakásbelsőben filmezni és nagy gonddal választották ki a történethez illő helyszínt, ezzel igyekezve pótolni a háborús viszonyok miatt megközelíthetetlen külföldi miliőt.

Filmjeik

Pathé-Janovics

1913 *Sárga csikó* (1540 méter) rendező: Felix Vanyl

Janovics Jenő kolozsvári filmvállalata

1913 *A dollárkirály leánya* rendező: Janovics Jenő dr.
 1914 *A tolonc* (1650 méter) rendező: Kertész Mihály
Bánk Bán (1500 méter) rendező: Kertész Mihály

	<i>A kölcsönkért csecsemők</i>	(1170 méter)	rendező: Kertész Mihály
Proja			
1915	<i>Tetemrehívás</i>	(1070 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Havasi Magdolna</i>	(1540 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Jó éjt, Muki!</i>	(1540 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>A bőzsekirály</i>	(1250 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Cox és Box</i>	(570 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>Cox és Box (Bp-en)</i>		rendező: Garas Márton
	<i>Éjféle találkozás</i>	(1620 méter)	rendező: Garas Márton
	<i>A kormányzó</i>		rendező: Garas Márton
	<i>Leányfurfang</i>	(540 méter)	rendező: Janovics Jenő dr.
Proja (Budapest)			
	<i>Vigyázat törékeny!</i>		rendező: Góth Sándor
	<i>Az alvajáró</i>		rendező: Mérei Adolf
Corvin			
1916	<i>Ártatlan vagyok!</i>		rendező: Janovics Jenő
	<i>A dolovai nábob leánya</i>		rendező: Janovics Jenő
	<i>Méltóságos rabasszony</i>	(1210 méter)	rendező: Janovics Jenő
	<i>Liliomi</i>		rendező: Janovics Jenő
	<i>Öt Petőfi vers</i>		
	<i>(A magyar nemes – 250 m, Lopott ló – 160 m,</i>		
	<i>A kisbéres – 85 m, Befordultam a konyhára – 70 m,</i>		
	<i>Falu végén kurta kocsmá – 250 m)</i>		
	<i>Mágnás Miska</i>	(1325 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>A gyónás szentsége</i>	(1060 méter)	rendező: Janovics Jenő
	<i>Fehér éjszakák</i>		rendező: Korda Sándor
	<i>A nagymama</i>	(1327 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>Mesék az írógépről</i>		rendező: Korda Sándor
	<i>Ciklámen</i>		rendező: Korda Sándor
	<i>Az egymillió fontos bankó</i>	(1040 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>A kétszívű férfi</i>		rendező: Korda Sándor
	<i>Vergődő szívek</i>	(1850 méter)	rendező: Korda Sándor
	<i>A szobalány</i>	(970 méter)	rendező: Mérei Adolf
	<i>Soha többé, mindörökké</i>	(1240 méter)	rendező: Mérei Adolf
	<i>A hadtest parancsnok</i>	(1460 méter)	rendező: Mérei Adolf
Transsylvania			
1917	<i>Ciklámen</i>	(1330 méter)	rendező: Janovics Jenő
	<i>A tanítónő</i>	(1500 méter)	rendező: Janovics Jenő
	<i>A névtelen asszony</i>	(1300 méter)	rendező: Janovics Jenő
	<i>Vágy</i>	(1160 méter)	rendező: Janovics Jenő
	<i>A vasgyáros</i>		rendező: Janovics Jenő
1918	<i>Sarah grófnő</i>		rendező: Janovics Jenő
	<i>A szerzetes</i>	(1490 méter)	rendező: Janovics Jenő

<i>Hotel Imperial</i>	(2075 méter)	rendező: Janovics Jenő
<i>Baccarat</i>	(1300 méter)	rendező: Janovics Jenő
<i>Falusi madonna</i>	(1441 méter)	rendező: Janovics Jenő
<i>A megbélyegzett</i>		rendező: Janovics Jenő
<i>A vén bakancsos és fia a huszár</i>	(1540 méter)	rendező: Fekete Mihály
<i>Serge Panine</i>	(1303) méter	rendező: Janovics Jenő
<i>A vadorzó</i>	(1179 méter)	rendező: Janovics Jenő
<i>Az utolsó éjszaka</i>	(2000 méter)	rendező: Janovics Jenő
<i>A szerelem haláltusája</i>	(955 méter)	rendező: Janovics Jenő
<i>Palika</i>	(1987 méter)	rendező: Janovics Jenő
<i>A kancsuka hazájában</i>		
<i>Akik életet cseréltek</i>		rendező: Fekete Mihály
<i>A medikus</i>		rendező: Janovics Jenő
<i>A métely</i>		rendező: Fekete Mihály
<i>Gyurkovics lányok</i>	(1419 méter)	rendező: Fekete Mihály
<i>Legszébb kaland</i>		
<i>Lila test, sárga sapka</i>		
<i>Megsebzett szívek</i>	(1923 méter)	
<i>Nehéz szerep</i>		rendező: Fekete Mihály
<i>Orvosok</i>		rendező: Fekete Mihály
<i>Szibéria</i>		rendező: Fekete Mihály
<i>Tisztítófűz</i>		
1919 <i>A moztündér (szkeccs)</i>		rendező: Hetényi Elemér

(Folytatjuk)

- A harmadik értelem (Roland Barthes) 1
- A dokumentarizmus mint a filmművészet egyik fajtája (J.-Ch. Horák) 16
- Filmológia és összehasonlító esztétika (Étienne Souriau) 25
- Magyar film hangot keres (Kórháti Zsolt) 56
- Konzonanciák és glisszandók (Báthory Erzsébet) 93
- elemi KÉPTAN elemei (Szilágyi Gábor) 119
- Filmgyártás és -kölcsonzés Magyarországon 1896–1919 között (Ábel Péter) 176

TARTALOM

