

HA OSZK
4.810
1997/4

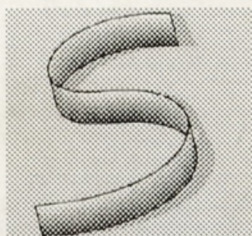


KIA 4810

Jelek a filmben

A tér–idő jelölése

Nyelv, metafora, filmkép



FILMSPIRÁL

9

III. évfolyam (1997.) 4. szám
Megjelenik a Magyar Mozgóképek Alapítvány 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 tér–idő jelölése*

Idő-idiolektusok kifejlődése

Lumière sok és Edison legtöbb korai filmjében, mint például *A csirkék etetése* (Feeding the Chickens, 1897), az *Egy tetőn bemászó betörő elfogása* (Capture of a Roof Burglar, 1898), a *Fordul a kocka* (Turning the Tables, 1903), *A borbélyüzlet* (The Barber Shop, 1897) és a *Fatima tánca* (Fatimas' Danse du Ventre, 1893) címűekben, az óráidő, a cselekményidő és a nézőidő azonos volt. Ez azért vált lehetőséggé, mert a filmeket ugyanolyan sebességgel (másodpercenként 16 filmkocka) vetítették a nézőknek, ahogy felvették, a film megnézéséhez szükséges idő tehát megegyezett az előbbiekkal. Továbbá a fenti filmek ritkán kíséreltek meg a jelentől eltérő cselekményidőt bemutatni, mert ez történelmi díszleteket igényelt volna. A Lumière-filmek többsége ezt a kódot alkalmazta, amit Gerald Mast ki is emel: „Ezek a filmek valójában 'házimozik' voltak – tájak vágás nélkül, családi tevékenységek vagy beállított, rendezett akciók...”⁴⁷

Az elbeszélés időbeli aspektusainak kifejlődésében az egyik első idiolektus Edison *Máriának, a skótok királynőjének kivégzése* című filmjében (The Execution of Mary, Queen of Scots, 1895) látható. Ebben a filmben alkotója tudatosan olyan jelhordozót mutat be, amely más időszakot jelöl, mint amelyben a film készült.⁴⁸ Egy másik Edison produkcióban készült történelmi film, a *Szerelem és háború* (1899) előrelépést jelent a cselekményidő fejlődésében. Niver szerint:

„A film a hős távozásával kezdődik; ezt követik a csatajelenetek. A fiatalember megsebesül, elviszik a csatamezőről, egy tábori kórházban felépül, visszatér családjához – mindez röpké 24 méteren.”⁴⁹

A *Szerelem és háború* jelentősége abban rejlik, hogy a filmes négy képet mutatott be – és mindegyik más időszakot jelölt. A nézőtől

* A tanulmány első részét lásd a 8. számban

ezen a fokon tehát megkövetelik, hogy dekódoljon egy négy olyan kép gyors egymásutánjából álló elbeszélést, amelyek néhány hónapot ábrázolnak feliratok vagy bármifajta más index-jel segítségével nélkül. A néző kétségtelenül képes volt megfejteni az idiolektust és megérteni az elbeszélést, egyrészt az események által ábrázolt okozati aspektusok miatt – a hős elindul, megsebesül, felépül és visszatér –, másrészt a költött időnek az irodalomban, színházban és elbeszélő költészetben megszokott hasonló ábrázolása révén, noha ott azt soha nem rövidítették le percekre.⁵⁰ A *Szerelem és háborút* követő néhány esztendőben készült filmek többsége azt mutatja, hogy Edison idiolektusa lett a *standard* kód a cselekményidő előrehaladásának jelölésére. Ebben a kódban minden egyes következő felvétellel indexszerű jel volt, amely nagy időbeli hézagot jelölt.

Még fejlettebb kód születik, amikor a felvételek közti viszony nem annyira jövőbeli hézagokat, kihagyásokat jelöl, hanem inkább folyamatosságot. Talán az egyik első munka, amely azt jelezte, hogy két felvétel között a kapcsolat inkább folyamatos, mint jövőidejű, a *Rémes Teddy, az őszülő király* című 9 méteres film, amelyet Porter fényképezett 1901-ben. Az első kép azt mutatja, hogy egy vadász lelő egy macskát egy fa mögül, miközben fényképésze és sajtóügynöke megörökíti az eseményt. A második felvétel ugyanazt a helyszínt mutatja, de más szögéből fényképezve. Itt azt látjuk, hogy a három ember elhagyja a területet. Mivel mindkét kép térbelileg szomszédosnak tűnik, az idő folytatódására utalnak, noha nincs meg bennük – modern értelemben véve –⁵¹ „a cselekmény folyamatossága”. Porter kísérletét a folyamatosság megteremtésére az teszi fontos idiolektussá, hogy egyetlen eseményt ábrázolt, két beállításba felosztva, amelyek mindegyike a cselekményidő külön időegységét jelölte.

Porter hírneve, úgy tűnik, azon alapul, hogy a *Nagy vonatrablásban* (1903) kifejlesztette a párhuzamos cselekményt (egyidejűséget), de egy kevésbé ismert idiolektust ugyancsak Porter talált fel 1902-ben. A *Josh bácsi a mozgóban* című filmben Porter két idősíkot jelölt: Josh bácsi idejét, aki nézi a filmet, és az általa nézett film tartalmának idejét – egy múlt időt. Ez nyilvánvalóan

nem ugyanaz, mint átvágni egy korábbi időszakot jelző felvételre, de ennek ellenére két időbeli jelhordozó – Josh bácsi és a film tartalma – megértését követeli meg a nézőtől, akinek fel kell fognia, hogy ezek két különböző időszakba tartoznak. Nagyon ravasz időbeli idiolektus ez, hiszen nem követeli meg a nézőtől, hogy elmélkedjen a két jelhordozó időbeli viszonyán.

1904-ben A. E. Weed azon próbálkozásában, hogy egyidejűséget jelöljön (vagyis olyan cselekményt, amely két helyen játszódik ugyanabban az időben), létrehozott egy idiolektust, amely soha nem vált kóddá: két jelenetet kopírozott egymásra az *Amű a Biograph elmesélt* első beállításában.⁵² Mivel Weed fogása soha nem vált az egyidejűség jelzésének *standard* eszközévé, nem számít a kialakuló időnyelvet gazdagító kódnak.

Ami aztán *standard* kód lett az egyidejűség jelölésére, az Porter 1905-ös, *A kleptomániás* (*The Kleptomaniac*) című filmjében látható. Lewis Jacobs így írja le az elbeszélést:

„Az első képsor azt mutatja be, hogy egy gazdag nő néhány apróságot lop egy áruházban, majd azt, hogy letartóztatják. A második képsorban hasonlóképpen letartóztatnak egy szegény asszonyt, aki kenyeret lopott, hogy éhen ne haljon. A harmadik rész összehozza a két nőt egy bíróságon, ahol vádat emelnek ellenük.”⁵³

Ez a harmadik beállítás szolgál annak érzékeltetésére, hogy az első kettő egyidejű volt.

Az egymást követő felvételeken bemutatott folyamatos idővel kapcsolatos az a másik idiolektus, amelyre Porter láthatóan véletlenül bukkant rá, és amelyet később Griffith fejlesztett kóddá. Porter a *Rémes Teddy, az öszülő királyban* produkálta ezt két olyan felvétel összekapcsolásával, amelyek határosak egymással, és láthatóan azt sugallják, hogy a cselekmény kihagyás nélkül folytatódik. Griffith idiolektusa azonban több szempontból más. Először is, mindkét felvétel szobabelsőt ábrázol, tehát nincs kétség afelől, hogy Griffith azt „akarta”, a néző folyamatosnak tekintse a beállításokat. Másodsorban, a két felvétel látószöge azonos – jelezve, hogy Griffith valószínűleg azt hitte, így nyilvánvalóbb lesz a folyamatos cselekmény ér-

zete. És végül, a Griffith képsorában érvényesülő koreográfia azt mutatja, a filmrendező akarattal rendezte így a felvételeket, hogy a folytatódó idő illúzióját keltse.

Nehéz megmondani, hogy melyik filmben használta először ezt a technikát Griffith, de alkalmazására az *Egy láthatatlan ellenség* (1912) tökéletes példa.⁵⁴ Először lefényképezi Dorothy és Lillian Gish-t, amint a baloldali ajtón át kimennek egy szobából, aztán megint lefényképezi őket, amint a jobbra lévő ajtón át belépnek a szomszédos szobába.

Nem egész egy évvel később, a *Halál marathonzában* (1913) Griffith már közelebb járt az igazi folyamatos vágáshoz és még tovább fejlesztette a folyamatos időt jelölő idiolektust. Az egyik jelenetben Gish felöltözve vár férjére, aki unja a házaseletet. Egy totál plánban vitatkoznak, s a férfi kísétál a kamera látóteréből, mire Griffith a szoba másik részletére vág át és folyamatos cselekvésben mutatja meg a férfit. Az *Egy láthatatlan ellenség* említett képsorától eltérően, amely két külön szobában játszódott, itt Griffith szándékosan vitte egy méterrel balra a kamerát (még mindig egyenes szögben) és ismételtette meg a színésszel a cselekvést.

Nyilvánvalóan a „folyamatos vágás” (*continuity cut*) volt az a kód, amelyre itt Griffith törekedett. A folyamatos vágás megköveteli, hogy a felvétel szöge változzon és a színészek megismételjék a cselekvést. Ezt az idiolektust, amely később standard kód lett, Griffith először első filmjében, a *Dollie kalandjaiban* (1908) használta, de úgy tűnik, nem szándékosan. Ennek a filmnek a 10. beállítását egy másik felvétel követi Dollie-ról a hordóban, de más szögből fényképezve. Mivel a folyó térsége mindkét felvételen azonos és van átfedés a cselekményben (a hordó), Griffith gyakorlatilag tökéletes folyamatosságot teremtett.

De csak évekkel később sikerült Griffithnek végre olyan igazi folyamatos vágást produkálnia szereplőkkel, amely nagyon hasonlít a technika mai gyakorlatához. Az *Egy harca kész vadban* (*A Beast at Bay*, 1912) látható ez, ahol először lefényképezi Edwin Augustot, amint közvetlenül a kamera mellett elrohan arrafelé, ahol Mary

Pickfordot tartják fogva, aztán megint lefényképezteti Bitzerrel Augustot, amint eltávolodott a kamerától. Bitzer, hogy azt az illúziót keltse, a felvételek közt folyamatosság van, 180 fokkal elfordította a kamera szögét.

Az idiolektusoktól a másodlagos kódig

Az előző elemzés azzal a folyamattal foglalkozott, melynek során különböző filmesek különféle térbeli és időbeli idiolektusokat találtak fel. Ez az elemzés diakronikus volt, kiemeltük a filmrendezőket és minden egyes film dátumát. Elsősorban azért iktattuk be a történeti fejlődés ábrázolását, hogy jelezzük, a tér-idő jelölés lassan alakult ki, 1915-re azonban már olyan összetett nyelv lett, amely elvontan tudott utalni egy költött világra. 1915-re a jelen fejezetben tárgyalt idiolektusok többsége az ismétlés segítségével *standard* kódá vált.⁵⁵

Az idiolektusoknak és végső kodifikálásuknak az a jelentősége, hogy a tér-idő tagolás „másodlagos” egységeivé váltak.⁵⁶ A „tagolás másodlagos egysége” terminus arra a sokféle módra utal, ahogy két felvételt össze lehet kapcsolni térben és időben – más szóval azokra a kódokra, amelyek a jelen fejezetben tárgyalt idiolektusokból fejlődtek ki. A filmi elbeszélés épülhetne egy olyan tér-idő nyelvre is, amely nem rendelkezik ezekkel a kódokkal. Például a Griffith által kifejlesztett folyamatos vágás nem szükségszerű eleme a tér-idő nyelvnek.⁵⁷ Az azonban fontos, hogy a tér-idő tagolás másodlagos egységei (kódok) igenis léteznek, és ezért helyesen kell őket megfejteni. Amikor *A reformerekben* (The Reformers, 1913) Griffith 180 fokos vágást alkalmazott, hogy összekapcsolja a színpadon lévő színészeket a közönséggel, a tagolás másodlagos kódját használta. A két felvétel ebben az egymás mellé helyezésben egy kódot képviselt. A jel arra utalt, hogy a két jelenet egyetlen területen játszódik. Ha a néző nem értette meg, hogy a két felvétel a költött világ két külön területére vonatkozik, akkor nem sikerült megértenie a másodlagos tagolás kódját.⁵⁸

Kód és jelfunkció

Mihelyt egy idiolektus kodifikált lesz, megvan a lehetősége arra, hogy indexként, ikonként vagy szimbólumként működjön a költött világon belül.⁵⁹ Korábban a tér-idő kódok csak indexként funkcionáltak. 1915 után azonban a filmesek felismerték, hogy ezek a kódok jelképes közlések eszközei is lehetnek. Általában kerültek a hirtelen változásokat, mint például egy jelkép beiktatása egy képsor közepébe. Inkább indexet használtak, sejtetve, hogy azt szimbolikusan is lehet érteni. Erre találunk példát Griffith *Az anyáskodó szív* (The Mothering Heart, 1913) című filmjében. Az első beállításban Lillian Gish-t egy bokor mellett látjuk. Griffith ekkor átvág két kiskutya képeire – az egyik fehér, a másik fekete. A fekete kiskutya feje hamarosan beszorul egy üres konzervdobozba és Gish menti meg. A következő képsorban Gish barátja, aki fekete kalapot visel, megkéri a lány kezét, de az kikoszarazza. Amikor a fiú úgy tesz, mintha rettenetesen fájna neki a dolog, a lány enged, és összeházasodnak. Úgy tűnne, a kiskutyákat azért mutatták be, hogy érzékeltessék Gish anyáskodó természetét, de ami még fontosabb, a megmentett fekete kutya Gish együttérzését jelképezi mindazok iránt, akik az áldozat szerepébe kerülnek. A fekete kiskutya beiktatása később még inkább Gish férjéhez kapcsolódik, amikor látjuk, amint a férfi fekete öltönyben megcsalja Gish-t. A fekete tehát mind a férj ruhájában, mind a kiskutya esetében a gonosz önkényes szimbóluma. A vágás Gishről a kutyákra olyan kód, amely egyszerre szimbolikus jel és index.⁶⁰

F. W. Murnau *Nosferatu* (1922) című filmje jó példa olyan kód alkalmazására, ahol a jel inkább szimbolikus, mint index. A film elején van egy jelenet, amelyben a fogadós óva int egy vendéget attól, hogy éjszaka látogasson el Dracula kastélyába. Az ezt követő inzertben az áll, hogy „ostoba és veszélyes” dolog éjjel kimenni. Az inzert után Murnau bevágja egy „sakál” képét az erdőben. Mivel a fogadó az erdőben van, a filmrendező látszólag azt mondja: „íme egy példája a veszélyeknek”; tehát a jel index. Másrészt viszont a

sakál képe bevágás, és nyilvánvalóan a veszélyt jelölő állatok osztályának egy példája; tehát a jel inkább szimbólum itt, mint index.

Az utolsó példa kétségtelenül híres esete a tiszta szimbólumnak. Itt a bölcsőt ringató Lillian Gish képét vágják be a *Türelmetlenség* (1916) szegmentumai közé. Az eddigi összes kódtól eltérően Gish képe olyan térbe és időbe tartozik, amit nem ismerünk – nyilvánvalóan nem szomszédos egyik szegmentummal sem. Griffith ösztönnösen rájött, hogyha a költött világon belül mutatott volna egy bölcsőt ringató szereplőt, a néző nem ismerte volna fel a jelképet.

Összefoglalás

Ebben a fejezetben a tér-idő nyelv evolúciós aspektusaira összpontosítottuk figyelmünket. A középpontban a tagolás egy bizonyos egysége, a „másodlagos kód” állt. A másodlagos kódot egy egységként határoztuk meg. Ez két olyan felvételtől tevődik össze, amelyeket a kamera látószöge állít szembe egymással. Ráadásul a másodlagos kódról kiderült, hogy egy specifikus idiolektus utánzásának az eredménye, amelyet addig ismételnek, míg szabvánnyá nem válik. Végül, megvizsgáltuk, hogyan alkalmazzák a másodlagos kódokat – először indexként, aztán később jelképesen. Ennek a fejezetnek az volt a célja, hogy kiválasszon egyfajta kódot a filmi elbeszélés tér-idő nyelvéből és paradigmaként használja a diakronikus elemzésben. Az a feltételezésünk, hogy a filmi elbeszélés tér-idő elvének másfajta kódjai analógnak bizonyulnának fejlődésük, természetük és potenciális jelfunkcióik tekintetében.⁶¹

Jegyzetek

- 47 Gerald Mast: *A Short History of the Movies* (Indianapolis, Bobbs Merrill Co., 1976, 29. o.
- 48 Más, ekkoriban gyártott filmek is játszódtak történelmi korokban, de általában nem hozzáférhetőek tanulmányozás céljára. Brander Matthews a *Scribner's Magazine*-ban leír néhány történelmi filmet, melyeket az Edison Kinetoscope-ban látott 1895-ben, így pl. Az *Illászt* (The Iliad), *Don Quixotét* és a *Faustot*. Pratt: *Spellbound in Darkness*, 7–14. o.
- 49 Niver: *First Twenty Years*, 11–12. o.

- 50 Itt fontos emlékeztetnünk arra, hogy Edison filmjeinek nézői különböző korszakokat láttak folyamatosan bemutatva, mivel a rövid filmdarabok sok egyedi „elbeszélésből” álltak a kinoscope-ban. A kinoscope-filmek azonban egy beállítósok voltak, míg a *Szerelem és háború* több beállításból álló elbeszélés. Ráadásul Edison 1896-ban szabadalmaztatta a Vitascope vetítőt, melyet Thomas Armat tervezett. Ezért a *Szerelem és halált* a néző a többi filmtől elkülönülő, vetített elbeszélésként látta már.
- 51 Ahhoz, hogy két felvétel igazi folyamatos vágást alkosson, átfedésnek kellett volna lennie a képeken látható cselekmény között, ami megköveteli, hogy áttűnést alkalmazzanak. Porter ezt meg sem próbálta, és úgy tűnik, nem is ismerte ezt az eljárást.
- 52 Ennek a filmnek a specifikumait már korábban jellemeztük ebben a fejezetben.
- 53 Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film: A Critical History* (New York, Teachers College Press, 1968, 47. o.)
- 54 Cecil Hepworth hasonló, bár sokkal durvább effektust dolgozott ki az *Akít tőrbe csaltak* (Decoyed, 1904) című filmjében. Ezért e kifejezés feltalálójának őt kell tekintenünk, míg a kodifikálása, úgy tűnik, Griffith érdeme.
- 55 A kódok csak akkor jöttek létre, amikor a filmrendező minden egyes idiolektust megismételt, és a többiek addig utánozták ezeket, míg szabvánnyá, normává nem váltak.
- 56 A tagolás „elemi”, elsődleges egysége a beállítás, amely teret és időt jelöl a kötött világban.
- 57 Ez nyilvánvaló, hiszen a filmi elbeszélés megvolt a folyamatos vágás nélkül, míg Griffith fel nem találta azt.
- 58 Kétségtelen, hogy néhány néző nem értette meg az idiolektusokat, amikor először alkalmazták őket, de amikor kódokká váltak, megértették őket.
- 59 Minden felvétel szimbolikus jel, mivel minden egyes felvétel önkényes tagolási egység a tér-idő nyelven belül. Most azonban nem a beállításról mint rendszeren belüli egységről van szó, hanem ennek az egységnek azon potenciális adottságáról, hogy szó szerint és metaforikusan tud jelölni. Például a verbális nyelvben minden szó jelkép, de csak olykor használják őket jelképesen.
- 60 A szemiotikusok az ilyen kódokat gyakran paradigmikusnak nevezik a szintagmatikusokkal ellentétben (az utóbbi meghatározása szomszédos), ami itt problémát jelent, hiszen a két terület szomszédos.
- 61 „A tagolás harmadik egységeként” itt alapvetően Christian Metz elemzésére hivatkozhatunk a nyolc szintagmatípusról. Ő nem két felvétel szembeállításával foglalkozik, hanem egész képsorok struktúrájával. Célja azonban hasonló, mert először a kódok gyűjteményét akarja bemutatni, hogy aztán arra következtessen, van nyelvtan is. Itt analóg stratégiát fogunk alkalmazni. Lásd: Metz: *Film Language*, 108–146. o.

A TÉR-IDŐ SZINKRÓNIKUS ELEMZÉSE

Korábban diakronikusan vizsgáltuk a tér-idő nyelvet, hogy lássuk, hogyan fejlődnek ki a kódok a filmesek által feltalált idiolektusokból. Ebben a fejezetben szabályok gyűjteményét írjuk le és osztályozzuk. Felvázolunk egy nyelvészeti (szintaktikai) modellt, és kimutatjuk róla, hogy három tévedésen alapul, végül pedig javaslatot teszünk a szintaxis új elméletére. Ez a megközelítés szinkronikus lesz, mivel elsősorban a szabályok természetével foglalkozunk, mégpedig abban a formájukban, ahogy jelenleg léteznek.

A tér- és időjelölés szabályai

Ha futólag megvizsgáljuk szinte bármelyik tankönyvet, amely bevezet a filmkészítés mesterségébe, legalább fél tucat szabályt találunk. Ezek a szabályok általában két csoportba oszthatók: egyik részük kioktatja a filmest „mit tegyen”, másik részük figyelmezteti, hogy „mit ne tegyen”. Noha a tankönyvek szerzőinek legtöbbje rámutat arra, hogy különböző filmesek bizonyos körülmények között megszegték ezeket, általában meglehetősen szigorúaknak tartják a szabályokat. Azok, akik felhívják figyelmünket e szabályokra, úgy vélik, hogy azok megsértése vagy semmibevétele félrevezeti, illetve megzavarja a tájékozódásban a nézőt. Ennek a feltételezésnek az eredetét később vizsgáljuk meg, egyelőre csak az a fontos, hogy leírjuk azokat a szabályokat, amelyek – úgy tűnik – részei a filmi elbeszélés szintaxisának.¹

A térjelölés szabályai

A jeleneteken belül

1. szabály *Rajzoljunk egy képzeletbeli tengelyt, amely kettéoszt minden többszereplős jelenetet, és minden beállítást ennek a képzeletbeli tengelynek az egyik oldaláról fényképezzük.*

Ez a legismertebb szabály, amelyet hallgatólagosan elfogadnak a filmrendezők. Richard Bare ezt írta:

„Van egy szabály, amely mereven érvényes azóta, hogy létezik filmvágás, és ez az *ellentétes tekintetek* szabálya. Úgy tűnik, még a lázadó fiatal rendezők is engedelmeskednek ennek a technikai utasításnak, és szentnek és sérthetetlennek tartják, míg az összes többi filmi szabályt akarva-akaratlanul megszegik.”²

Bare téved, mivel az ellentétes tekintetek 180 fokos szabályának érvényesülése körülbelül 1915–1924-ig nem volt szükségszerű. Addig nem is létezett az a kód, amely ezt a szabályt szülte. Csak a drámai hatás kedvéért iktattak be premier plánokat, és nem léteztek olyan jelenetek, ahol a filmes egymás felé néző szereplők premier plánjait vágta volna egymás után; ezért nem is volt szükség erre a szabályra.

A tájékozódás megzavarása csak olyan jelenetekben válik lehetségessé, ahol a filmes bemutat egy beállítást, amely egymáshoz képest lokalizálja a szereplőket, és aztán premier plánokat vág be egymás után. Ez akkor fordul elő, amikor X szereplőt úgy mutatták be, hogy jobbra van Y szereplőtől, és a filmes aztán valamelyiküket a képzeletbeli tengely túloldaláról fényképezi, miáltal úgy tűnik, mint ha az illető szereplő helyet cserélt volna a másikkal.

Több kivétel is van azon szabály alól, hogy nem szabad a kamerát a képzeletbeli tengely túloldalára helyezni. Egy szereplő új helyre mozdulhat el, míg a kamera ráirányul. X szereplő például az ajtó felé sétálhat, amely balra van a kamerától, és ezáltal rákényszeríti a kamerát, hogy megfordított beállítással fogja be a képbet a kijáratot.

A másik módja annak, hogy a filmes a néző megzavarása nélkül lépje át a képzeletbeli tengelyt, ha átkocsizik a kamerával a vonalon, hogy ezáltal a néző tanúja legyen a változásnak. Megint másik technika az, amikor másra vágnak át, mielőtt visszatérnének a tengely túloldaláról fényképezett totál vagy félközele beállításra. Lewis Milestone *A tábornok hajnalban halt meg* (The General Died at Dawn, 1936) című filmjében többször is átlépte a képzeletbeli tengelyt az

utolsó jelenetben, amikor Yang tábornok éppen haldoklik a hajó fedélzetén. Míg Gary Cooper és Akim Tamiroff egymással beszélgetnek, Milestone sokszor más szereplőre vág át, mielőtt visszatérne a tengely túloldalára, hogy ismét folytassa a társalgás rögzítését.

2. szabály *Az olyan jelenet fényképezésekor, amelyben a szereplők feltételezhetően egymásra néznek, tekintetük vonalának összhangban kell lennie egymással.*

Míg az 1. szabályban a jelenetteret kettéosztó képzeletbeli tengelyről van szó, a 2. szabály olyan képzeletbeli vonalra épül, amely az egyik szereplő szeméből kiindulva azon szereplő szeme felé tart, akire az előbbi feltehetően néz. Az *Út a boldogság felé* (Way down East) azt bizonyítja, hogy Griffith 1920-ban már tudatosította a tekintetek összehangolásának fontosságát. Egy vacsora jelenetben számos olyan beállítás van, ahol Bartlett úr, Anna és Lennox Sanderson tekintete találkozik, és mindegyikben tökéletes a tekintetek összhangja.

A 2. szabály különösen fontossá válik, amikor az egyik szereplő ül és a többi áll. Ekkor kötelező – írja Bare –, hogy „a magasan lévő színész a felvevőgép objektívje alá nézzen, az alacsonyan lévő pedig az objektív fölé”³.

A nagy álomban (The Big Sleep, 1946) Howard Hawks a végletekig megy, hogy betartsa ezt a szabályt abban a jelenetben, amikor Bogart megkötözve ül a földön, Bacall pedig az egyik, Malone meg a másik oldalán helyezkedik el. Mivel mind a három szereplő a földön van, Hawks rendkívül alacsonyra teszi a kameráját, hogy egy szinten legyen a találkozó tekintetekkel.

3. szabály *Amikor a filmvásznon bizonyos irányban mozgó szereplők képeinek sorát mutatjuk be, az irányt következetesen be kell tartani.*

Mihelyt kodifikálttá váltak az üldözési jelenetek fényképezésénél használt idiolektusok, megszületett egy állandó szabály. Egyszerűen kifejezve, a filmes nem vághat bizonyos irányba mozgó sze-

replőről ugyanarra a szereplőre, amint az a filmvászonon más irányba halad. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a szereplőnek mindig ugyanabba az irányba kell tartania, mert ez végül egyhangúvá válna. Ezért a tankönyvszerzők – így Joseph Mascelli is – számos technikát sorolnak fel arra, hogy változtatható az irány anélkül, hogy az zavart okozna a tájékozódásban.⁴

Griffith ösztönösen rájött sok ilyen technikára, például arra, hogy semleges irányt alkalmazzon a filmvászonon. Mascelli így jellemzi ezt a technikát: „... a változást leplezni lehet azzal, hogy átvágunk egy felvételre, amely az élenjárókat vagy a lemaradókat mutatja be, és amelyet egy reagáló szereplő premier plánja követ, aki feltehetően figyel, ahogy a mozgás új irányba halad.”⁵ Olyan filmekben, mint az *Egy harcra kész vad* (1912) Griffith a vászon felfelé, a néző felé száguldó kocsi képéről átvágott a nézőtől eltávolodó kocsi képére. Nyolc évvel később azonban úgy tűnt, Griffith elfelejtette azt a szabályt, amelyet már hallgatólagosan elfogadott: az *Út a boldogság felé* című filmjében többszörösen is tévesen megfordítja a folyó folyásának irányát. Szemmel láthatóan szükségesnek látta ő vagy Bitzer, hogy néhány jelenetet a folyó túloldaláról fényképezzenek, elfeledkezve arról, hogy a folyó iránya ezáltal megváltozik a filmvászonon. Ugyanennek a szabálynak újabb véletlen megszegése látható John Ford *Apacserőd* (Fort Apache, 1948) című filmjében, ahol O'Rourke hadnagy és szekere jobbról balra halad, de az őket üldöző indiánok balról jobbra tartanak.

4. szabály *A filmvászonon kívülre hajított tárgyakkal vagy kimozduló szereplőknek ugyanabba az irányba kell tartaniuk a következő felvételen.*

A 3., 4. és 5. szabály hasonlít egymáshoz abban, hogy mind a filmvászonon látható irányra vonatkoznak. A 4. szabályt különösen gyakran megszegik a verekedést ábrázoló jelenetekben, ahol székeket vagy fegyvereket dobálnak más szereplőkhöz. Ezekért a hibákért inkább a hanyag gyártási technika a felelős, semmint esztétikai megfontolás. *A hódító kardja* (1961) című látványos olasz filmben

Guy Madison jobbfelé a vásznon kívülre hajít egy dárdát, amelynek így a következő képen balról kellene betörni a vásznonra, amikor célbaér. Ehelyett a dárda jobbról érkezik a vásznonra a második felvételen, ami azt jelzi, hogy Madison ellenfele, noha nem szemben állt vele, mégis a mellébe kapta a dárdát.

5. szabály *Amikor egy szereplő kívülre néz, a következő képnek azt kell bemutatnia, amit a szereplő lát.*

A vásznon kívülre irányuló tekintet, különösen ha vágás követi, azt a benyomást kelti, hogy a második beállítás az érdeklődést felkeltő tárgyat fogja bemutatni. Slavko Vorkapich még inkább kiélezte ezt a Museum of Modern Artban 1965-ben tartott előadásában. „Az emberi tekintetnek – mondotta – nagyon erős irányító ereje van. Ez az erő szükségessé teszi, hogy a következő kép a szubjektív látás megközelítése legyen – annak a képe, amit az ember lát.”⁶ Aztán hozott egy példát arra, amikor Pudovkin megszegte ezt a szabályt:

„Az *anya* egyik képsorában láttuk, hogy egy börtönőr felemeli puskáját és céloz egy szökési kísérletnél; a következő kép egy őr premier plánja volt, aki holtan fekszik a börtönudvaron, ami azt sugallja, hogy a halott volt a másik őr célpontja és nem a menekülő foglyok.”⁷

6. szabály *Amikor a szereplő a vásznon kívülre néz és a következő felvétel az ő szemszögét mutatja, a kamerának nem szabad panorámával visszatérnie a szereplőre.*

Mascelli szerint ennek a szabálynak az a logikája, hogy a szereplő „nem láthatja önmagát, ahogy körülnéz.”⁸ Mascelli úgy érti, hogy a felvétel szöge a szereplő látóvonalának meghosszabbítása, és ezért logikus módon a szereplő nem láthatja önmagát. A *Bobby Deerfield*ben (1977) Sidney Pollack megszegi ezt a szabályt, de nem az önmagáról elmélkedés formájaként vagy elidegenítő fogásként, hanem annak kifejezésére, hogy a szereplő visszaemlékezik. A film elején a kamera Al Pacinóra irányul, aki egy elhagyott autóverseny-

pálya mentén sétálgat. Pacino a vásznon kívülre pillant és a kamera átvág róla a versenypályára, ahová bámult, azután pedig panorámával visszamegy Pacinóra. Mivel a második kép életlen és Pacino másként van öltözve, a néző megkapja a jelzést, hogy az átmenetet visszapillantásnak, ne paradoxonnak fogja fel. Az tehát, hogy Pollac megszegte a szabályt, a visszapillantásra utaló *standard* klisé elkerülése végett történt.

7. szabály *Ha két beállításban veszünk fel szereplőket folyamatos cselekvés közben, a második beállítást jelentősen más szemszögből kell fényképezni, amennyiben a távolság hasonló.*

Noël Burch megjegyzi, hogy ez a szabály a húszas években született, amikor a filmesek észrevették, hogyha nem változtatják meg jelentősen a beállítás szögét, ez olyan ugrást eredményez, ami megzavarja a közönség tájékozódását:

„Ez a rossz érzés kétségtelenül az ilyen vágás vérszegény, rosszul meghatározott jellegével magyarázható... különösen, ha mindkét [beállítás] hasonló kamera-alany távolságból készült. Mégis, ugyanilyen könnyedén mondhatnánk, hogy ez a kellemetlen érzés az effajta vágás teljes vizuális céltalanságából fakad; hogy a néző homályos ingerültsége főként ebből ered: a szemét frusztráció érte, hiszen az azt követeli, hogy ha egyáltalán van valami változás az alakzatban, amit lát, akkor ez a változás észrevehető legyen s az ebből eredő feszültség határozott és nyilvánvaló.”⁹

Kristin Thompson megfigyelte, hogy Eisenstein szándékosan megszegte ezt a szabályt a *Rettegett Iván* bizonyos jeleneteiben¹⁰, alább pedig Freddy Sweet írja le, hogyan szegte meg a szabályt Jean Vigo, hogy távolságteremtő, elidegenítő hatást érjen el a *Magatartásból elégtelenben* (1933):

„Mivel a kameraállás csak nagyon kevésbé változik a 43. és 44. beállítás között, a hatást úgy jellemezhetjük, mint ugrásszerű vágást. Az idő-átfedésnek és a tér-megszakításnak ez a kombinációja olyan hatást kelt, ami elidegeníti a nézőt.”¹¹

8. szabály *Egy jelenetűtérn belül minden beállításnak következetesen kell*

bemutatnia a szereplőket és a körülöttük vagy mögöttük lévő tárgyakat.

A tájékozódásnak effajta megzavarására a leggyakrabban akkor kerül sor, amikor a filmesek olyan szereplő jeleneteit fényképezik, aki az első beállításban egy szék mellett áll, vagy egy kandalló előtt. Miután átvágott másik szereplőre, a kamera visszatér az elsőre és úgy tűnik, hogy a tárgy más viszonyban van a szereplővel. Ez általában annak a következménye, hogy a második beállítást később vették fel.

Burch a *Rettegett Iván* (1939) egyik jelenetét írja le, amely még radikálisabb e szabály megszegésében:

„Az a jelenet, amelyben a bojárok Iván remélt halálának hírére várnak, aggódó arcok kis csoportjainak három közelképével indul. Minden beállítás háttérében ugyanaz a fényesen megvilágított ikon, amelyet különféleképpen helyeztek el a képkeretben. Az alakok tekintetében hasonló a kompozíció, az ikon tekintetében viszont nem. Elég világos, hogy ezek a beállítások semmiképpen sincsenek ’összhangban’ egymással (a figurák és az ikon egymáshoz viszonyított helyzetét nyilván azért piszkálták meg, hogy megfelelő kombinálási lehetőséget biztosítsanak beállításról beállításra). Ez a belepiszkálás megszegi a térbeli ’folyamatoság’ egyik szent és sérthetetlen szabályát és általában az orientáció-zavar kellemetlen érzését váltja ki.”¹²

Burch azonban arra a következtetésre jut, hogy mivel Eisenstein olyan teret épít fel itt, amely a kubista festményekéhez hasonló, ahol csak az ábrázolt tér totalitását veszik figyelembe, ez megóvjá attól, hogy összezavarja a nézőt. Burch gondolata érdekes, mert azt mondja, Eisenstein valamiképpen hatálytalanította a néző illúzióját és a jelenetterre fordította figyelmét.

„Ez csak a képsorban meglévő beállítások totalitása formájában létezik; már nem érzékelünk semmiféle önálló léttel bíró környező teret, amelyből valahogy kiemelték a felvételek sorát.”¹³

Eisensteinre kétségtelenül hatottak Picasso és a kubisták munkái, mint ezt írásai is tanúsítják¹⁴, de mi itt azt állítjuk: az, hogy a jelenet-

tér a kubista kód segítségével épült fel, nem óvja meg a nézőt az összezavarodástól, ugyanis a néző mindig igyekszik megérteni a sugallt tér alakját. Nagyon is lehetséges, hogy egy kubista kód alkalmazása az esztétikai frissesség érzetét kelti a nézőben és ezáltal pillanatnyilag eltereli a figyelmét a terület megértésének realista aspektusairól. Ez azonban valószínűleg a film második vagy harmadik megnézésékor történik.

A jelenetek között

9. szabály *Amikor a jelenet utolsó képéről az új jelenet első képére vágunk, az előző beállítás ne a vásznon kívülre irányuló pillanattal érjen véget.*

A meghatározás szerint az egyik jelenet szereplője nem láthatja a másik jelenet szereplőjét. Tehát ha az első jelenet egy pillanattal zárul, a nézőnek az lesz a benyomása, hogy az első jelenet szereplője az új jelenet egyik szereplőjére néz. Vorkapich levetített egy ilyen képsort a Museum of Modern Artban:

„A vásznon megjelent az a jelenet, melyben Monica Vitti járkál fel s alá egy 'pensione' előtt, a barátjára várva. Felnéz a nyitott erkélyajtóra, és a film átvág a barátjára és szeretőjére, Occupesre.”¹⁵

Mint Vorkapich később kimutatta, úgy tűnik, mintha a lányok egymásra merednének, jöllehet a filmi elbeszélésben falakon át és épületek teteje fölött kellene ehhez átnézniük, ugyanis nagy távolság választja el őket. A néző így aztán megzavarodik, amikor rájön, hogy ez a beállítás új jelenetet jelöl.¹⁶

10. szabály *Egy jelenet záró beállításának nem szabad ugyanolyantávolságból és látószöggel készülnie, mint a következő jelenet első beállításának, ha ugyanazt a szereplőt fényképezzük.*

Az ezáltal keltett zavaró hatás akkor érvényesül, mikor a néző hirtelen ráébred, hogy a szereplő most új térben van. Kenneth H. Roberts és Win Sharples leírják, hogyan használta fel ezt a fogást A dühös hallgatás (The Angry Silence, 1960) című film.

„Egy csoport gyerek megaláz egy fiatal fiút, egy gyári munkás

fiát, akit munkatársai kiközösítenek és zaklatnak, mert ellenzi a sztrájkjukat. Az apa belép a hálószobába, hogy beszéljen a fiával. A fia fölé hajló apa beállítását az apa premier plánja követi, aki megkérdezi a fiút, mi a baj. Vágás a fiúra, aki bevallja, hogy azt mondták neki, az apja 'mocskos sztrájkterőr'. Az azonnali közvetlen vágás az apára elkapja sértett visszahőkölését erre a szóra, de meglepő módon, amikor a kamera elfordul és eltávolodik ahogy az apa elfordítja a fejét, teljesen más környezetben látjuk őt – a gyár büféjében.”¹⁷

Itt a szabály megszegése szándékos, de nem a távolságtartás a cél. Ehelyett Guy Green rendező csupán korrelációba akarja hozni a vágás sokkját a párbeszéd okozta sokkal. Ennek ellenére ez a fogás szabálysértés és a tájékozódás megzavarásához vezet. Roberts és Sharples így folytatják:

„A hatás meglehetősen zavarba ejtő. Azzal érték el, hogy az apa képét az új környezetben közvetlenül a hálószobában lévő fiú képehez vágják – pontosan annál a pontnál, ahol másik folyamatos beállítást várunk ebben a hálószoba környezetben.”¹⁸

A néző elvárásai nem elégülnek ki, mert a film készítője új jelenetre vág át, és ezáltal elszakad az előre megérezett kódtól.

11. szabály *Amikor az új jelenet első képére vágunk, olyan nyomravezető jelet kell adnunk, amely sejteti a helyszínt az elbeszélésen belül.*

A tájékozódási zavarral kapcsolatos összes korábbi szabálytól eltérően ez a szabály az ambivalenciára vonatkozik; ezért azt mondja a filmesnek, mit „kell tennie”, szemben azzal, amit nem szabad. Talán több száz fogás is van e szabály alkalmazására. Bizonyos jelenetek például evidensek a helyszínt illetően: hegyek, nagyvárosok és tengeri felvételek. Specifikus nyomokat lehet megadni feliratok, párbeszéd, díszletek és más fogások formájában.

Sok modern filmben az új jelenet első képe nem ad nyomra vezető jelet a helyszínt illetően, de az később mégis kiderül a képsorból. Ez megengedhetőnek tűnik, amikor a néző elsődlege-

sen a cselekményre figyel, vagy a specifikus helyszín nem fontos. A *western*ekben sok olyan jelenet van, amelyben a szereplők valahol úton vannak két fontos terület között, de a pontos helyszín nem lényeges. Vannak más esetek, amikor nem látunk szereplőket, de a nézőnek számos olyan tárgyat mutatnak be, például házakat, amelyek sejtetik, hol lakik egy bizonyos szereplő. A *zöldhajú kisfiú*ban (The Boy with Green Hair, 1948) Joseph Losey narrátort használ, miközben egy sor képet mutat be, hogy informálja a nézőt a helyszínekről.

12. szabály *Amikor a jelzett irányba – északra, délre, keletre vagy nyugatra – tartó szereplők képeről vágunk át, a következő képnek a filmvászon folytatnia kell ugyanazt az irányt.*

Mascelli e ponton hajthatatlan, és ragaszkodik ahhoz, hogy a nagy távolságot felölelő utazás mindig jelezze, kelet jobbra van és nyugat balra. Továbbá ezt írja:

„Mivel északot és délt általában úgy ábrázolják, mint ami fent és lent van, az ilyen irányokat nehéz kifejezni horizontális filmvászonon. Ha lehetséges, az északra tartó utazást a bal alsó sarokból a jobb felső felkúszó vonal mentén kell megrendezni; a délre tartó utazást pedig egy olyan vonal mentén, amely a bal felső sarokból ereszkedik le a jobb alsóba.”¹⁹

Nyilvánvalóan ennek a szabálynak a megszegése aligha fogja zavarni a nézőt, hacsak nem tudja, hogy a vonata vagy repülője egy földrajzi várostól a másik felé tart éppen, például New Yorkból Los Angelesbe, hogy bizonyos körülmények között ez a szabály vonatkozhat egy szereplő mozgására is, például ha azt mondták nekünk, hogy egy szereplő nyugatra ment, mi pedig határozottan láttuk, hogy a szereplő keletre tartott. Ilyen esetekben a nézőt nem zavarják meg, csupán zavaros információval látják el.

Az időjelölés szabályai

A jeleneten belül

13. szabály *Amikor jeleneten belül vágunk egy beállításra, nyomra vezető jelet kell adnunk időbeli viszonyát illetően a korábbi beállításhoz.*

Általában egy jeleneten belül csak folyamatos időt használnak, és ezt vagy *összhangos vágással* vagy *másra vágással* teremtik meg. Don Livingston így határozza meg ezeket:

„Ha a szóban forgó két beállítás közül a második magába foglalja a korábbinak egy részét, *összhangos vágásról (match cut)* beszélünk. Ha a második felvétel nem foglalja magába az előzőnek egy részét, az *másravágás (cut-away)*.”²⁰

Mindkét technikára találunk példát Elia Kazan *A gyeptenger (Sea of Gras, 1947)* című filmjében. Amikor Spencer Tracy bemegy egy ivóba és felnéz, Kazan átvág Katherine Hepburn képére, aki a második emeletről néz le. Egy harmadik beállítás, alulról, mindkettőjüket magába foglalja nagy látószögű beállításból. A második beállítás másravágással megoldott folyamatosságot, míg a harmadik összhangos vágással teremti meg a folyamatosságot. Az összhangos és a másra vágás nyilvánvalóan nem igényel nyomra vezető jeleket a korábbi beállításokkal való időbeli kapcsolatára vonatkozóan. Az időbeli folyamatosságot jelölő felvétel harmadik típusa az, amikor egyszerűen ugyanazon a területen lévő szereplő(k)re vágunk át. Amikor a filmes ezt a vágást alkalmazza, jeleznie kell, hogy az összes felvétel ugyanabba a jelenetbe tartozik, különösen ha mindegyik különböző területet mutat be. *A Buffalo Bill és az indiánok*ban (1976) Robert Altman első húsz-harminc beállítása egy átfogó jelenet különálló darabjait mutatja be mint az idő folytonosságát, még ha nem is mindig ugyanazokat a szereplőket látjuk. Altman egyetlen sajátos nyomra vezető jelet használ, hogy jelezze a cselekmény folyamatosságát. Minden hatodik vagy hetedik beállítás Burt Lancaster mutatja, amint egy bárban ül ennek a térnek a közepén, és egy történetet mesél. Mindannyiszor, amikor a kamera visszatér

Lancasterre és utána a többi szereplőhöz, bizonyos idő telik el, amit a szereplők előrehaladása bizonyít. Ily módon az összes beállítás a folyamatos idő egyenes irányú bemutatását érzékelteti.

14. szabály *Amikor a mozgásban lévő szereplőről ugyanannak a szereplőnek összhangos felvételére vágunk át, a második képet más szögből és más távolságból kell fényképezni.*

Ez a szabály kétségtelenül a legelfogadottabb és alapvető. Jelentősen hozzájárult a „láthatatlan vágás” kifejezés megszületéséhez. Roberts és Sharples megjegyzik:

„A vágást nem szabad tolakodóvá tenni a folyamatosságot bemutató jelenetben. Fenn kell tartani az időbeli folyamatosság illúzióját. Itt hagyományosan leplezni kell azt a tényt, hogy a jelenet sokféle felvételtől áll, és kombinálásukat rejtteni kell a néző elől.”²¹

A filmes – hogy a vágás leplezése érdekében összhangba hozza a beállításokat –, más szögből és távolságból újrafényképezi a cselekményt. Ez a technika a hollywoodi film cégjelévé vált, de csak hosszas kísérletezés után. Griffith Biograph korszaka alatt a filmjeit elrontották a premier plánokra való átvágások, amelyek hirtelen mozgást eredményeztek, ugyanis Griffith még nem tanulta meg a látószögváltás technikáját. Az összhangos vágás annyira alapvető technika a mai filmekben, hogy a nem egészen tökéletes kivitelezést általában észreveszi a néző.

Griffith első kísérleteit az összhangos vágással lépcsőzetesen mutatják be a következő filmek: *Láthatatlan ellenség*, *A halál marathonia*, *Harcra kész vad*. *A halál marathonia*ban Griffith nagyon közel járt az összhangos vágáshoz, mivel a második beállítás fényképezésnél felölelte az első beállítás terének egy részét, és megismételtette a mozgást a színésszel, de mint Mascelli írja:

„Az operatőrnek meg kell győződnie arról, hogy a mozgást mindannyiszor pontosan ugyanúgy hajtják végre... Ha a mozgás átfevésben lévő részeit nem pontosan ugyanúgy végzik, nincs semmi hasznuk.”²²

Griffith megoldása nem volt tökéletes összhangos vágás, mert

nem elég nagy területet hozott átfedésbe, és ami még fontosabb, nem pontosan ismételtette meg a színésszel a mozgást. Az első képen a színész felteszi a kalapját, és kimegy a kamera látóteréből, majd a második képen levett kalappal látjuk. Griffith hasonló hibát követett el a *Láthatatlan ellenség*ben, ahol a Gish nővérek egymás derekát átölelve lépnek ki A szobából és kézen fogva lépnek be B szobába.

15. szabály *Amikor a jeleneten belül a szereplőről vagy szereplőkről valami időt jelző tárgyra vágunk át (például órára vagy a naplementére), amely gyorsan változik, a szereplők újabb beállításában jelezni kell az idő múlását.*

A filmesek különféle fogásokat alkalmaznak annak jelzésére, hogy eltelt bizonyos idő. Megváltozik például a megvilágítás, megváltoztatják a távolságot vagy bemutatnak pl. egy meglazított nyakendőt. Az ilyen utalások *index jelek*, és összhangban kell lenniük a szomszédos beállításokkal. Tájékozódási zavar lehet a következménye annak, ha a filmes egy ablakon kinéző szereplőről egy óra gyorsan mozgó mutatóira vág át. (több óra elmúlását jelezve), és aztán visszatér a szereplőre, aki elmegy az ablaktól. Ebben az esetben a néző két ellentétes üzenettel szembesül: a szereplő pillanatokig állt az ablaknál, de az óra azt jelezi, hogy több óra telt el.

A jelenetek között

16. szabály *Amikor két elbeszélő szílat mutatunk be összevágva, mint a párhuzamos vágásnál, a cselekménynek minden egyes vágásnál megfelelően előre kell haladnia.*

Ennek a szabálynak konkrét megnyilvánulása általában az üldözési jelenetekben látható, ahogy azokat Griffith készítette, de számos másfajta jelenetre is alkalmazható. Egy olyan jelenetben, ahol a férj váratlanul távozik munkahelyéről a délután közepén, miközben felesége éppen a kedvesével kezd el foglalkozni, olyan haladás van az időben, amelynek logikusnak kell lennie. A szabály betartása megköveteli, hogy minden vágás úgy mutassa be a szereplőket,

mint akik az ellentétes vágással azonos tempóban haladtak előre. Íme egy példa az ötbeállításos, illogikus képsorra: 1. kép – a férj elhagyja munkahelyét; 2. kép – a feleség italt kever; 3. kép – a férj beszáll a kocsijába; 4. kép – a férj befordul a kocsifeljárójára; 5. kép – a feleség átnyújtja az italt kedvesének. Ez a képsor illogikus lenne, mivel azt sejtetné, hogy a férj átért a városon, mielőtt felesége befejezte az ital elkészítését.

17. szabály *Amikor új jelenetre vágunk, nyomra vezető jelet kell adnunk annak az előző jelenethez való (időbeli) viszonyát illetően.*

Ez a szabály megfelel a 14. szabálynak, és megszegése kétértelmezést okoz. Nyomra vezető jelre azért van szükség, mert a filmesnek öt lehetősége van, néhányszor új jelenetre vág át. Az elbeszélés idején belül az új jelenet jelölhet folyamatosságot, jövőt, múltat, egyidejűséget vagy szándékosan kétértelmű, homályos időt. A filmek jelzik, ha az egyik beállítás ideje eltér a másiktól. Douglas Sirk *Az élet követése* (Imitation of Life, 1959) című filmjét egy panoráma felvétellel kezdte, amely éppen Turner lába alatt felfedez egy táblát, amin ez áll: *Coney Island 1947*. Frank Capra azzal jelzi James Stewart sétájának hosszát *Az élet csodaszépben* (It's a Wonderful Life, 1946), hogy az első jelenetet nappali fényben fényképezi, a másodikikat pedig sötétben, ezzel érzékeltetve, hosszú volt a séta.

A filmi szintaxis bizonyítása

Ennek a fejezetnek az első része azokat a „szabályokat” ismertette, amelyek megszabják, hogyan állhatnak össze képsorokká a beállítások. Noha ezeket a szabályokat talán soha nem sorolták fel és írták le úgy, ahogy itt történt, a filmek és a filmteoretikusok mindig is tudtak a létezésükről, legalább hallgatólagosan.²³ Hugo Münsterberg például *A lefényképezett színdarab: lélektani tanulmány* című könyvében gondosan jellemezte azokat az egyedi módszereket, amelyekkel a film a teret és az időt manipulálhatja, de aztán óvatosan megjegyezte: „Noha a film a tér, az idő és az okozatiság világa fölé emel-

kedik, és megszabadul annak kötöttségeitől, bizonyára nem mentes minden törvénytől”.²⁴ Arnheim hasonló következtetésre jutott *A film mint művészet* című könyvében, ahol kifejtette:

„Mivel a montázs elválaszt olyan dolgokat, amelyek térbelileg szomszédosak, és összekapcsol olyanokat, amelyek térben-időben nem folyamatosak, felmerül annak a veszélye, hogy az eljárás esetleg nem lesz sikeres, és hogy az egész darabokra esik szét, amelyeket aztán a néző nem tud a művész terve szerint összeállítani.”²⁵

Münsterbergnek és Arnheimnek is igaza volt; vannak szabályok, amelyek a filmi elbeszélés tér-idő jelölését irányítják. A nagyobb és fontosabb kérdés azonban az, vajon következik-e ebből, hogy ezek a szabályok szintaxist alkotnak. R. P. Kolker és J. Douglas Ousley a következő kijelentést tették a *British Journal of Aesthetics* című folyóiratban: „A filmek tömör szintaxist alakítottak ki, amely a forma vizuális kontrollja.”²⁶ Más filmtudósok sokkal messzebbre mentek, néhányan még azt is megkockáztatták, hogy ez a szintaxis olyan mély struktúrára alapul, mint Noam Chomsky generatív nyelvtana.²⁷ John M. Carroll tézise eddig a legkidolgozottabb:

„A film itt elképzelt formális nyelvtana a logikus ábrázolást, egyszerűbben egy 'esemény' strukturális leírását dolgozza át származtatott ábrázolássá, durván egy filmi képsor strukturális leírásává. Ezáltal a film nyelvtana a nyelvészet transzformációs-generatív modelljére hasonlít.”²⁸

Mivel a filmnyelvtan régi hiedelem és Carroll elmélete a legteljesebb érvelés a filmi nyelvtan mellett, téziséit részletesebben meg fogjuk vizsgálni.²⁹ Verbális nyelvekre alkalmazva, a strukturális leírásoknak specifikus céljuk van a nyelvtant illetően. Paul M. Postal megjegyzi, „... a nyelvtannak meg kell jósolnia, hogy némely mondat kétértelmű, két eltérő jelentése vagy értelmezése van”.³⁰ Alapvető célt fogalmaz meg azonban Judith Greene a *Pszicholingvisztika: Chomsky és a pszichológia* című könyvében: „a nyelvtan szerepe strukturális leírásokat alkotni az összes lehetséges mondat számára, ame-

lyeket a nyelv beszélője csak létrehozhat”.³¹ Carroll célja hasonló ehhez, hiszen módszertanában is Chomskyt követi:

„A filmnek a megfigyelés szintjén elégséges nyelvtana felsorolja mindazokat – és csak azokat – a filmképsorokat, amelyeket a tapasztalt nézők jól megformálnak vagy elfogadhatónak találnak.”³²

Ahhoz, hogy meglássuk a Carroll tézisében rejlő problémákat, teljesen meg kell értenünk a mély struktúra fogalmát, ahogy azt Chomsky elképzelte, mert ez központi jelentőségű Carroll elméletében.

Chomsky elmélete értelmében minden mondatnak két struktúrája van, egy mély és egy felszíni.* A felszíni struktúra nyelvről nyelvre változik, de a mély struktúra univerzális. Chomsky ezt az egyetemeséget az agy struktúrájával indokolja. Ezt írja az *Elmélkedések a nyelvről* című munkájában:

„Az agy megadja az eszközöket az adatok tapasztalati elemzésére, és egyben egy általános sémarendszert is biztosít, amely körülhatárolja a tapasztalat alapján kialakított megismerő struktúrákat.”³³

Chomsky elmélete vonzó, mert megmagyarázza, miért tud bármely nyelvet megtanulni egy gyerek (melyik nyelvet tanulja meg, attól függ, hol nő fel). Ez azt jelentené, hogy minden nyelv mélyén egyetemes vonatkozások rejlenek, és Chomsky ezeket az *univerzáliliákat** egy megismerési mechanizmusnak tulajdonítja.

Carroll ismeri Chomsky elképzelését az univerzáliliákról és úgy véli, a *generatív nyelvtannak** éppen ez az aspektusa teszi majd lehetővé számára, hogy nyelvészeti modellt használjon a filmelemzéshez. Chomsky nyomdokaiba lépve Carroll megjegyzi:

„... van a nyelvi struktúrának egy magja, amely minden emberi lényben közös (feltehetően közös genetikai örökség része). Bárminek is tulajdonítjuk ezt, a szellemi élet más aspektusainak transzformációs-generatív keretbe helyezett tanulmányozása a fel-

* Kiemelés tőlünk. (A szerk. megj.)

tételezeten nyelvészeti univerzáliák még tágabb egyetemes alapját tárhatja fel.”³⁴

Carroll tehát az „univerzáliák” fogalmát olyasminek tartja, ami alkalmazható a filmnyelvre is.

Az eddigiekből nyilvánvalóan kiderül, hogy Carroll elmélete több szempontból is problematikus. Egész tézisének alapja homályos kritérium, nevezetesen az, amit „a tapasztalt nézők jól megformálnak tartanak”. Biztosan különböző fokai vannak a nézők tapasztaltságának. Vajon Carroll arra a széles közönségre gondol, akik két tucat, esetleg több amerikai filmet néznek meg évente, vagy a filmes hallgatókra, akik harminc vagy annál is több külföldi filmet láttak, netán a filmtanárokra, akik megszokták, hogy keresik a jól és a rosszul megformált képsorokat? A jól megformált fogalma, mint itt jeleztük, minden nézőnél más lenne. Carroll elméletének második alapvető tévedése az „univerzáliákhoz” kapcsolódik. Bizonyos értelemben nyilvánvalóan minden ember képes megtanulni bármely nyelvet, de ebből nem lehet arra következtetni, hogy van egy analóg mechanizmus, amely minden emberben közös a filmi képsorokat illetően. Carroll világosan megmondja, hogy az ilyen univerzália inkább megismerő/érzékelő lenne, mint nyelvészeti, de ebből még mindig nem következik szükségszerűen, hogy ez az egyetemes megismerési/érzékelési mechanizmus a filmi képsorokra is kiterjed. A vizuális érzékelés egyetemes lehet például odáig, hogy minden ember különbséget tud tenni négyszögek és körök között, de ugyanez a mechanizmus esetleg nem terjed ki a jól megformált és a rosszul megformált filmi képsorok megkülönböztetésére. Van egy harmadik tévedés is, amely ugyanennyire káros Carroll fő tézisére nézve. Mint korábban említettük, egy generatív nyelvtannak, amilyent Carroll használ, az összes lehetséges helyes mondatot számon kell tudni tartania. A filmre alkalmazva ez az elmélet *ipso facto* feltételezi, hogy a mondat egyenértékű a képsorral.³⁵ Christian Metz azonban már kimutatta ennek a nézetnek a tarthatatlanságát.

„Rá kell mutatnunk arra, hogy azok a szinte legyőzhetetlen nehézségek, amelyekkel a film-’szintaxisok’ szembe kerülnek, több-

nyire kezdeti félreértésből származnak: a képet szóként, a képsort pedig mondatként határozzák meg. Valójában azonban a kép (legalábbis a filmben) egy vagy több mondatnak felel meg, a képsor pedig a beszéd (*discours*) összetett szegmentumának.³⁶

Ha Metznek igaza van, akkor Carroll célkitűzése, hogy megállapítson egy olyan szabályt, amely minden elképzelhető, jól megformált képsort létre fog hozni, kezdettől fogva problematikus. Például Carroll elsődleges célja olyan szabály vagy elv megállapítása, amely mindig *szinonímiát* fog eredményezni, ha a filmesek betartják a képsorok szerkesztésekor.³⁷ A verbális nyelvekben ezt viszonylag könnyű meghatározni, mivel a mondatoknak zárt formájuk van. Carroll a következő példát hozza a rokonértelműségére:

Ralphie fejbe vágta Joeyt.

Joeyt fejbe vágta Ralphie.³⁸

A filmi képsorok formája viszont nem zárt. Carroll saját képsorpéldái is hol két beállításból állnak, hol négyből. Mivel Carroll kritériuma a transzformációs-generatív nyelvtannal kapcsolatban kiterjed a képsorok szinonímiájára, olyan képsorokra kellene szorítkoznia, amelyek azonos számú felvételtől állnak. Ez nyilvánvalóan nem menne, hiszen a felvételek csak kontextusban kapják meg jelentésüket – formájuk nem zárt.³⁹ Két – egyaránt két beállításból álló – azonos képsor azonos jelentésűnek tűnhet, míg nem látjuk a harmadik beállítást. Vegyük a következő képsort:

1. kép: egy férfi kinéz az ablakon.

2. kép: tucatnyi gyalogos vár arra, hogy átmehessen az utcán.

A néző az 5. szabály értelmében a második képet az 1. képen látott férfi szubjektív látásmódjának fogadja el. A színészek és a díszletek megváltozása ellenére minden hasonló képsor hasonló következtetésre indítaná a konvenció révén. Ha azonban a harmadik képen a tömeg közelképét látnánk és az 1. képen látott férfi része lenne ennek a tömegnek, akkor a néző kénytelen arra következtetni, hogy a második kép nem az első képen látott férfi szubjektív látásmódját mutatta be. Más szóval, az a fajta szintaxis, amelyet

Carroll javasol, csak akkor lenne elfogadható, ha a képsor analóg lenne a mondattal.

Fikció–szintaxis

Elfogadható szintaxiselméletre van szükség annak megállapítása helyett, hogy vannak szabályok. Ha Chomsky szintaxisa vagy nyelvtana nem elfogadható, akkor talán be fog válni olyan, amely „nem” a nyelvészetben alapul. Az itt javasolt elmélet szerint a filmi elbeszéléssel összhangban lévő, egyetlen, elfogadható szintaxis az, ami „látzatkeltésen” alapul. Már elemeztünk ilyen elméletet a jelenetért értelmezésekor; a „költött világ” címszava alatt.

A követendő szemlélet ellentétes Carroll és Metz megközelítésével. A következő idézet John R. Shearle *Beszédaktusok* című munkájából jól alkalmazható az itt kifejtendő elméletre:

„... nincsenek operatív kritériumaim a szinonimiára, a kétértelműségre, a főnévre, a jelentésre vagy a mondatra.”⁴⁰

Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a javasolt elméletnek nincsenek kritériumai, csak azt, hogy nem próbál olyan nyelvészeti alapú kritériumokat teremteni, amilyennel Carroll kísérletezett.

Kritérium

A *Művészet mint nyelv* című cikkében Joseph Margolis a következő kritériumot javasolta a minimális nyelvre:

„Bármely minimális nyelvnek van legalább szókészlete és nyelvtana, és ad valami formát arra, hogy a nyelvtani szabályokkal összhangban, szelektíven összekapcsolhassuk egy szókészlet elemeit és más morfémakomponenseket elfogadható mondatok alakítása érdekében. A szótárak, a nyelvtanok és a jól formált mondatok pótlékai tekintetében olyan nagylelkűek és nyitottak lehetünk, amennyire csak akarunk; de nincs értelme *nyelvről* beszélni, ha nem szentelünk némi figyelmet ezeknek a vonásoknak vagy vitathatóan megfelelő pótlékainak.”⁴¹

A szótár

A kritériumként megkövetelt elemek a szótár és a nyelvtan, ami megadja a szabályokat a szótár elemeinek összekapcsolásához. Nem szükséges megkeresnünk az első szurrogátumot a filmnyelvben, mert Jurij Lotman már elvégezte ezt a munkát. Ennek a nyelvnek a szótára a tér, ahogy azt a film átalakítja. Mint Lotman megfogalmazza:

„A film világa az általunk látott világ tagolt formában való ábrázolása. A világ részekre tagolódik, minden rész bizonyos fokú önállósággal rendelkezik, minek következtében nagy számú kombináció adódik ott, ahol a valóságban ilyen lehetőség nem létezik, s így jön létre a látható *művészi világ*.”⁴²

Itt azonban azt állítjuk, hogy túl kell lépni Lotmanon, ha teljes meghatározását akarjuk adni az olyan szótárnak, amely nyelvként fog működni. A tér, ahogy „részekre tagolódik” a filmvásznon, része a szótárnak, de van ennél több is, hiszen, mint Metz írja: „az elbeszélés *események* összege: ezeket az eseményeket rendezik el képsorrá...”⁴³ Bizonyos értelemben paradox, hogy Lotman és Metz gondolatait kell kombinálni ahhoz, hogy megeljük a film szókészletét, ugyanis ők sok ponton nem értenek egyet. A legfontosabb véleménykülönbség az, hogy Metz nem tartja a beállítást tagolt egységnek. Metz szerint a kép nem egyenértékű a fonémával vagy szóval, hanem inkább a „kijelentéssel”.⁴⁴

Jelen elmélet egyetértett Lotmannal és Metz-cel is és megkísérli szintézisbe hozni nézeteltéréseiket. A tér–idő szótár a „tér” és az „esemény” ebben a térben, ahogy azt a filmképen tagoltan, különállóan ábrázolják. A kép tagolt, mint Lotman mondotta, de nem abban az értelemben, hogy analóg a szóval vagy a fonémával.

A nyelvtan

Az előbb megdöntöttük John Carroll elméletét a szintaxisról vagy generatív nyelvtanról, de ezzel nem tagadtuk a szintaxis lehetőségét. Lotman és Metz egyetért abban, hogy van szintaxis a filmben, de sajnos egyikük sem dolgozza ki a szabályokat, és nem is határoz-

za meg világosan ennek a szintaxisnak a természetét. Lotman arra utal, hogy az olvasás sorrendje miatt jön létre szintaxis⁴⁵, Metz viszont azt írja:

„Van a filmnek szintaxisa, de még ki kell dolgozni, s ez csak szintaktikai, nem morfológiai alapon történhet.”⁴⁶

Míg Carroll elkövette azt a hibát, hogy a szabályokból konstruált nyelvtant, Lotman és Metz, mivel nem találnak megfelelő szabályrendszert, megkerülik a problémát, de elismerik, hogy van szintaxis. Mivel jelen tanulmányban már felsoroltuk a szabályokat, most az a feladat, hogy megmagyarázzuk, hogyan működnek ezek a szabályok szintaxisként.

A tér és idő szabályok funkciója

A tér-idő szintaxis szabályai önmagukban nem összetettek, de az a tény, hogy léteznek, nehéz probléma elé állítja a teoretikusokat. Már mondtuk, hogy a szabályokat a kódok hozzák létre, és hogy a szabályok megsértése akadályozza a szemantikai információ közvetítését. Nyilvánvaló tehát, hogy a szabályok bonyolultan összefonódnak a jelentéssel.

A tér-idő szintaxis és a jelentés kapcsolata legjobban a következő kérdés feltevésével vizsgálható meg: hogyan rendezi el a néző a tér-idő ábrázolást koherens gondolatokba? Az alábbi bekezdés Susanne K. Langer tollából segítségünkre van ebben.

„A gondolatok kétségtelenül benyomásokból jönnek létre – a speciális érzékszervektől kapott érzéki üzenetekből és az érzések homályos zsiger-jelentéseiből... A fogalomalkotást erőteljesebb elv irányítja, ... a szimbolizálás elve. Az érzékek szállította anyagot állandóan jelképekké dolgozzuk fel...”⁴⁷

Ez összhangba lenne a mai szemiotikával, ha a jelképek helyére a jelek terminust helyettesítenénk be.

A következő elképzelt jelenetben megfigyelhetjük, hogyan alakulnak át a tér-idő jelhordozók jelekké bizonyos kódban. Az első képen egy férfit látunk távozni a házból. Itt logikus feltételezés lenne, hogy a ház azé a férfié. A második képen azonban négy-öt nőt látunk kü-

lönféle lenge öltözékben nyüzsögni a ház belsejében. Ekkor a néző arra következtet, hogy ez egy rosszhírű ház. Ha aztán a harmadik beállításban a néző megint a férfit látja, valószínűleg arra fog következtetni, hogy a szereplő egy vendég. Minden egyes jelhordozó (ház, férfi, nők) jelölt valamit az adott kép kontextusában, de megvan a képességük arra, hogy valami mást jelöljenek akkor, amikor az összes képet vagy beállítást összegezzük. Egy film nézésének aktusát háromlépcsős folyamatnak tekinthetjük:

1	2	3
AZ ÉRZÉKEKEN	ÁTALAKÍTÁSUK	LOGIKUSAN
ÁT BEFOGADOTT	JELEKKÉ	ELRENDEZETT
UTALÁSOK		JELEK

A tér-idő jelrendszer közvetlenül kapcsolódik a filmes által alkalmazott lépcsők sorához, hiszen neki meg kell fejtenie ösztönösen vagy intellektuálisan azokat az üzeneteket, amelyeket a tér-időbeli tagolás majd elrendez – mielőtt létrehozná őket, vagyis, meg kell értenie a film nyelvét és tudnia kell, mire következtethet a néző a képek sorából. Ez látszólag arra utal, hogy van olyan explicit szintaxis, amelynek a filmes tudatában van, és amelyet figyelembe vesz minden egyes képsor létrehozásakor. Ellenkezőleg, az itt javasolt elmélet értelmében, noha van szintaxis, az nem explicit, csak hallgatólagosan fogadják el a filmesek és a nézők is. Rövidebben, a tér-idő jelölésnek a filmben van szintaxisa, de olyan, amit soha nem lehet megfogalmazni; olyan szintaxis ez, amelyet mindig hallgatólagosan fognak megérteni.

A verbális nyelveknek explicit szintaxisuk van, mert tagolt egységekből álló, zárt rendszerek. A filmnyelv azonban nem zárt, nem áll tagolt egységekből. Másrészt, a film tér-idő nyelvét lineáris folyamatként fogja fel a néző, ezért van lehetőség arra, hogy az üzenet jelentéssel bírjon, „kétértelmű”, „paradox” vagy egyszerűen „nyelvtanilag hibás” legyen.

A filmnyelvnek két fontos okból nem lehet explicit szintaxisa, és ez a két ok egyben meg is különbözteti a filmi elbeszélést a verbális

nyelvtől. Először is, a verbális nyelvek tagolt egységekből (szavakból és mondatokból) állnak, amelyek „határozott” jelentést hordoznak.⁴⁸ A film tagolt egysége a kép vagy beállítás, és ez gyakran egész kijelentés. Mivel a kijelentés összetett és sokkal több információt hordoz, mint a szavak vagy mondatok, lehetetlen az explicit nyelvtan, ugyanis végtelen számú szabályt tartalmazna. A második különbség a filmi elbeszélés és a verbális nyelv között a pragmatikához kapcsolódik, vagy ahhoz, ahogy a két nyelvet használják. A verbális nyelvek, a szépirodalom, a költészet kivételével, a valóságos világ valóságos tényeire utalnak. Ha nem lenne megfelelés az állítások és a létező tények között, akkor a nyelv semmitmondó és céltalan lenne. A filmnyelv azonban olyan állításokat jelöl, amelyek csak a fikció költött világában léteznek. A filmi elbeszélés olyan kommunikációs forma, amely más absztrakciós szinten működik. A filmi elbeszélésben érvényesülő kommunikáció szintjét legjobban úgy határozhatjuk meg, ahogy Gregory Bateson teszi *A játék és fantázia elmélete* című tanulmányában.⁴⁹ Bateson szerint a kommunikáció egyik szintje a „játék”, s így jellemzi: „ezek az akciók, amelyekben most részt veszünk, nem azt jelölik, amit azok az akciók jeleznének, amelyeket helyettesítenek.”⁵⁰ A filmi elbeszélésben egyetlen akció sem azt jelöli, amit jelezni látszik, inkább a költött világra vonatkozó állításokat jelölnek. Ez nem szabadítja meg a filmi elbeszélést a szabályoktól és a szabályok betartásának rendszerétől, de másfajta szabályok halmazát követeli meg, mint amelyek a valóságos világ sajátjai vagy megfelelői. Mivel csak egy valóságos világ van, minden nyelv, mely rá vonatkozik, hasonlít egymásra abban, ahogy a jelentést jelölik és megteremtik. A filmes tevékenysége azonban nem korlátozódik egyetlen költött világra. Például John Ford és Federico Fellini költött világai egyáltalán nem hasonlóak. Ami igaz az előbbiben, igen gyakran nagyon szoros párhuzamban áll a valóságos világgal, míg ami fikción keresztül igaz egy Fellini filmében, általában az álmokkal és a képzelettel hozható párhuzamba●

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 1 Mivel a „szabályok” vagy a filmi „szintaxis” fogalmának csak a közelmúltban kezdtek figyelmet szentelni a filmelméletben, soha nem állították össze a szabályok listáját. Egy ilyen lista kétségtelenül önkényes és talán vég nélküli is lenne. A jelen fejezetben leírt szabályok azok, amelyeket tankönyvekben találunk és amelyek a szerző véleménye szerint léteznek, noha senki nem említette őket. Kétszeresen is jogos új szabályokat megállapítani. Először is, noha a szabályok elvontak, létük nyilvánvalóvá válik, amikor egy nyelv konkrét előfordulásait vizsgáljuk; másodsor, éppen a nyelv ilyenfajta elemzése alkotja a nyelvész vagy a szemiotikus feladatát.
- 2 Richard L. Bare: *The Film Director: A Practical Guide to Motion Picture and Television Techniques* (New York, The Macmillan Co., 1971), 57. o.
- 3 Uo., 63. o.
- 4 Joseph V. Mascelli: *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques Simplified* (Hollywood, Cine/Grafic Publications, 1965), 102–103. o.
- 5 Uo., 102. o.
- 6 Barbara L. Kevles: *Slavko Vorkapich On Film as a Visual Language and as a Form of Art*, in: *Film Culture* 38 (1965), 11. o.
- 7 Uo.
- 8 Mascelli: *Five C's of Cinematography*, 23. o.
- 9 Burch: *Theory of Film Practice*, 38. o.
- 10 Kristin Thompson: *Non-Classical Spatial Structure in "Ivan the Terrible": A Sample Analysis*, in: *The 1977 Film Studies Annual: Part One* (Pleasantville, New York, Red Grave Publishing, 1977), 57–64. o.
- 11 Freddy Sweet: *Zero for Conduct: The Dormitory Revolt* (Mount Vernon, New York, Macmillan Films, 1975), 24. o.
- 12 Burch: *Theory of Film Practice*, 39. o.
- 13 Uo.
- 14 S. M. Eisenstein: *The Film Sense*, 103. o. Yon Barna is említi Eisenstein című könyvében, mennyire elbűvölte Eisensteint a kubizmus (Bloomington, Indiana University Press, 1973), 54. o.
- 15 Kevles: *Slavko Vorkapich on Film*, 11. o.
- 16 Kivétel lehet ez alól a szabály alól az olyan szereplő, aki elég magasan van ahhoz, hogy ténylegesen lássa a következő jelenet színhelyét, például egy verandáról, amely a völgyben lent fekvő városra néz.
- 17 Kenneth H. Robert and Wim Sarples, Jr.: *A Primer for Film-Making: A Complete Guide to 16mm and 35mm Film Production* (New York, Pegazus, 1971), 217. o.
- 18 Uo.
- 19 Mascelli: *Five C's of Cinematography*, 103. o.
- 20 Don Livingston: *Film and the Director* (New York, Capricorn Books, 1953), 17–18. o.
- 21 Robert and Sarples: *Primer for Film-Making*, 195. o.
- 22 Mascelli: *Five C's of Cinematography*, 83. o.
- 23 Michael Polanyi: *The Study of Man* (Chicago, University of Chicago Press, 1959), 12. oldalán két fajta tudást különböztet meg, az explicitet és a hall-

- gatólagosat. Ez előbbi általában úgy fogalmazódik meg, hogy „...írásban vagy térképek formájában elrendezik”, míg az utóbbi „... meg nem fogalmazott tudás, amellyel olyasmiről rendelkezünk, amit éppen csinálunk...”.
- 24 Münsterberg: *The Fotoplay: A Psychological Study*, 185. o.
- 25 Rudolf Arnheim: *Film as Art* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969), 91. o.
- 26 R. P. Kolker and J. Douglas Ousley: *A Fenomenology of Cinematic Space and Time*, in: *British Journal of Aesthetics* 13 (1973), 389. o.
- 27 Christian Metz is szintaxisra utal. Metz módszere azonban nem az, hogy felsorolja a szabályokat és megmagyarázza funkciójukat, hanem nyolc szintagmát hoz létre, mintha ezek véges rendszert alkotnának a képsorok konstruálása terén. Lásd Christian Metz: *A Semiotics of the Cinema*, 117–146. o. Metz az alábbi következtetésre jut: „A 'filmi nyelvtan' fogalma manapság manapság nagyon kegyvesztett lett. De ennek az az oka, hogy nem a megfelelő helyen keresik.” Uo. 145. o. Metz hozzáteszi: „...csak az általános nyelvészet és általános szemiotika (mindkettő elemző és nem normatív diszciplína) láthatja el a megfelelő 'modellekkel' a filmelméletet”. Uo. Eddig még senki sem adta meg a szemiotikai modellt, de Carroll cikke mintegy válasz Metz követelésére a nyelvi modellt illetően.
- 28 John M. Carroll: *A Program for Cinema Theory*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1977), 341. o.
- 29 Huszonnyolc évvel ezelőtt Spottiswoode ezt írta: „Ennek a könyvnek az a célja, hogy a lehető legpontosabbá tegye azt a nyelvet és nyelvtant, amelyet a filmnek mint leendő művészi formának el kell sajátítania...” Raymond Spottiswoode: *A Grammar of the Film: An Analysis of Filmtechnique* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969), 29. o. Ez a könyv nem volt sem pontos, sem elméleti abban az értelemben, ahogy a mai szemiotikai tanulmányok azok, de utalás arra a régi hitre, hogy van "filmyelvtan", és kísérlet e nyelvtan működésének megmagyarázására.
- 30 Paul M. Postal: *The Realm of Syntax*, in: *Communication, Language, and Meaning: Psychological Perspectives* (New York, Basic Books, 1973), 25. o.
- 31 Judith Greene: *Psycholinguistic: Chomsky and Psychology* (Baltimore, Penguin Education, 1972), 38–39. o.
- 32 Carroll: *A Program for Cinema Theory*, 341. o.
- 33 Noam Chomsky: *Reflections on Language* (New York, Pantheon Books, 1975) 7. o.
- 34 Carroll: *A Program for Cinema Theory*, 349. o. Carroll óvatosságból megjegyzi, hogy azok az egyetemes dolgok, amelyekre egy filmyelvtan alapozható, érzékelési/megismerési univerzálisai lehetnek. Aztán jelzi, hogy az ő pszichoanalitikus megközelítése jelenleg nem „...veszi figyelembe azt a kezdeti mentális ábrázolást, amely a film pusztá *feldfogása* során jön létre.” (Uo., 338. o.) Carroll elismeri, hogy ez akadályozza egy „átfogó filmi metaelmélet” kidolgozását, de láthatóan nem tartja akadályknak a nyelvészeti modell felhasználásánál.
- 35 Valószínűleg Lev Kulesov volt az első teoretikus, aki a beállításokat a szavakkal, a képsorokat pedig a mondatokkal azonosította. Lásd Lev Kuleshov:

- Kuleshov on Film: *Writings by Lev Kuleshov* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1974).
- 36 Metz: *Film Language*, 65. o.
- 37 Két szó vagy mondat akkor szinonim, vagyis rokonértelmű, ha ugyanaz a jelentésük.
- 38 Carroll: *A Program for Cinema Theory*, 340. o. (Az eredeti példában az első mondat cselekvő, a második szenvedő szerkezetű – a ford.)
- 39 Uo., 341. o. Carroll egyetért ezzel a következtetéssel.
- 40 John R. Searle: *Speech Act: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge, Cambridge University Press, 1969), 11. o.
- 41 Joseph Margolis: *Art as Language*, in: *The Monist* 58 (1974), 176–177. o.
- 42 Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*, 34–35. o.
- 43 Metz: *Film Language*, 24. o.
- 44 Uo., 26. o.
- 45 Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*, 35. o.
- 46 Metz: *Film Language*, 67. o.
- 47 Susanne K. Langer: *Philosophy in a New Key*, 3rd ed. (Cambridge, Harvard University Press, 1974), 42. o.
- 48 Mint Metz megjegyzi (*Film Language*, 115. o.): „A kép egy adag meg nem határozott információt ad a nézőnek, ellentétben a szóval.”
- 49 Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind* (New York, Ballantine Books, 1972), 177–193. o.
- 50 Uo., 180. o.
- 51 Jan Mukarovsky: *Structure, Sign and Function*, 97. o.

Tér, mozgás és szélesvásznú film*

A *cinémascope*-eljárás megszületése óta heves vitákat váltott ki. E vitákhoz sajnos nem járulhatok hozzá kísérleti kutatással, pusztán néhány széljegyzettel: az észlelés fiziológiai körülményeivel kapcsolatos félreértésekről, a valóság másolásának és a mozibeli valóságérzetnek az összezavarásáról, mindenekelőtt pedig a szélesvásznú filmmel kapcsolatos első személyes benyomásaimról.

A szélesvásznú film mély csalódást okozott nekem. Ez nem vélemény, hanem tény. Fontos tény lehet azonban, ha elfogadjuk, hogy mint néző nem vagyok teljesen egyedülálló, különleges. Benyomásaimat közvetlenül a vetítés után papírra vetettem, anélkül, hogy bárkivel is megtárgyaltam volna őket. Akkor még semmit sem olvastam a szélesvásznú filmről, és nem ismertem a vitát, amelyet kiváltott. Az első élményt *A gőgös* (*The High and the Mighty*) c. film** nyújtotta nekem, amelyet a Champs-Élysées egyik mozijában láttam, vagyis kitűnő vetítési körülmények között. A terem első harmadában ültem, talán egy kicsit túl közről néztem, nem abból a szemszögből, ahonnan a perspektíva nem torzít.

Az aznap esti jegyzeteimből, különböző magyarázat-kísérletek közül a következő megfigyeléseket emelem ki:

- Majdnem minden képváltásnál olyasféle történt, mintha egy *színházteremben* hirtelen helyet változtatnék, a kakasülőről hirtelen közvetlenül a zenekari árok elé kerülnék, anélkül, hogy lementem volna.

* Espace, mouvement et cinémascope. RIF, I(1954): 209–219.

** *The High and the Mighty*. USA, 1954, Warnercolor. Rendező: William Wellman.

- Továbbra is fennáll a terek elhatárolódása. A vászon nagyobb ugyan, de továbbra is sötétség határolja. Még mindig elkülönült, a környezetétől eltérő tér.
- A közeli képek és a *premier plánok* plakátszerűek, az arcok óriásiak.
- A totálók különleges térérzést nyújtanak, mintha a tér kiszélesedne: a felhők óceánja, az ég végtelensége.

Gondolom, ez a film (*A gőgös*) elég különleges technikával készült; a közeli képek aránya szokatlanul nagy, mivel a cselekmény csaknem teljes egészében egy repülőgép belsejében játszódik. Ezért néhány nappal később megnéztem egy olyan filmet is, amelyben több külső van: a *King Kapitányt*. Ezúttal elővigyázatosan optimális távolságra ültem a vászontól: a terem közepénél egy kicsit előbbre. A közelemben látható szereplőkkel kapcsolatban megint úgy éreztem, hogy kérlelhetetlenül óriásiak. Ami a számos totált illeti, a színészek mozgása ellenére nagyon kevésbé tűntek nekem „magukkal ragadóknak”, dinamikusaknak. Nemcsak hogy nem vettem részt az elbeszélte történetben, ami a rendes vásznon vetített filmeknél is gyakran előfordul velem, de érezhetően még abban a cselekményben sem, amely a széles vásznon lezajlott. Ez pedig valóban szokatlan és csalódást keltő élmény volt.

Személyes benyomásaimmal mások szembeállíthatják a sajátjait. Az egyéni különbségek bonyolíthatják a problémát, de meg nem szüntethetik. Azt is ellenem vethetik, a széles vászon okozta csalódásom abból ered, hogy a rendes moziban szerzett szokásaim ellenállást fejtenek ki. Ez lehetséges is. Egyébként éppen azért jegyeztem fel benyomásaimat közvetlenül az első élmény után, hogy ezeket a benyomásokat megóvjam, nem is annyira mások véleményétől, de főleg azoktól az előreláthatatlan hatásoktól, amelyeket új észlelő tevékenységem fog okozni.

Valószínű ugyanis, hogy a szélesvásznú film nézésétől a közönség érzékenysége módosulni fog. De minden módosulásnak megvannak a maga fiziológiai határai. Csak az a kérdés, hogy a szélesvásznú film hatásai belül vannak-e ezeken a határokon, és ha igen,

ha feltételezzük, hogy léteznek bizonyos észlelési ellenjavallatok, vajon lehet-e magát a *cinemascope*-ot a néző igényeinek megfelelően módosítani?

A szélesvásznú film leglényegesebb jellemzői a kép szélessége és megváltozott arányai. A normál vásznon a képet függőlegesen 18 fokos szög alatt, vízszintesen pedig 24 fokos szög alatt látjuk optimális távolságból; a *cinemascope*-vásznon a függőleges szög 20 fokos, a vízszintes pedig 50 fokos, vagyis a vászon téglalapjának arányai 3/4-ről körülbelül 3/8-ra módosulnak. A vászon magassága nem változik érezhetően, de szélessége, pontosabban a vízszintes mező szögének nagysága kétszeresére nő. A széles vászonra tehát nagyobb kép fér, de a helyes szempontból nézők számára ezek a képek nem tűnnek nagyobbak, mint a normál vászon képei.

A filmképnek ezek az új jegyei az Y. Galifert által kifejttet okokból, és bizonyos reklám-célzásokkal ellentétben, nem járnak együtt tér- és mélység-illúzióval.

A szélesvásznú film érdemeit és esetleges hátrányait tehát kizárólag a tér kiszélesedésével és arányainak megváltoztatásával kell magyaráznunk.

Úgy látszott, hogy a tér kiszélesítése már magában szabadulást jelent attól, hogy a valóságot a vászon „kisablakán” át nézzük; mint-ha felszabadítaná a rendezőt, aki mindeddig ki volt szolgáltatva a képkivágás, a vágás és a világítás fogásainak; és mintha felszabadítaná a nézőt is, végre visszaadva számára természetes látásmódját, amelyre a panoráma és a szelvényben szemlélés jellemző, mivel – ahogy egy filmkritikus írja – „szemeink egymás mellett, nem pedig egymás fölött vannak”. Egyszóval, mintha a *cinemascope* visszaadná az embernek normális látását, és „a tágas világ tágas terét”.

Vitathatatlan, hogy a nagytotálban mutatott külsőknél a tér kiszélesítése jelentősen javítja az „élményt”. De amint elmúlik a hirtelen kinyíló tér felkavaró érzése, amint lecsillapodott az első meglepetés, nem mondhatjuk többé, hogy a *cinemascope* „ledönti a vászon önkényes korlátait”, illetve mondhatjuk, de ez csak amolyan fordulat, amely – ha őszinte – valami szubjektív túlzást fejez ki, nem pe-

dig objektív észleletet. Olyan fordulat, amely – ha őszinte – igenis fontos, mert a film művészete abból áll, hogy *feledtesse* a vászon *határait*.

A szélesvásznú film persze nem dönti le ezeket a korlátokat, csak kitolja őket. Vajon segít-e a feledtetésben az, hogy a korlátok geometriailag kitolódnak? A jelenlegi tapasztalatok birtokában nehéz válaszolni erre a kérdésre. Előbb ki kellene igazodnunk a különböző feleknek közvetlen benyomásaikról adott tanúságai között, az érvelések és állásfoglalások között. Különbséget kellene tenni az érzetek között aszerint, hogy milyen megfelelés áll fenn a vászon felülete és az ábrázolt tér között¹: *A gőgösben* a felhők látványa a végtelen felé nyitott tér megragadó élményét nyújtja, míg a belső képek kellemetlen érzést keltenek, részben a furcsa képkivágás, részben a kép szétlapulása miatt. Különösen az előzőekben mondottak függvényében számításba kell venni, hogyan változnak lélektanilag ezek a korlátok, ezek a bizonytalan korlátok, amelyek a vászon tere és a néző tere között kialakulnak. Az egyéni különbségeket is számításba kellene venni: a néző korát, személyiségét, tapasztalatait. Vagyis aprólékos kísérletekre lenne szükség.

De már most fontos megállapítanunk, hogy éppen azok, akik a korlátok ledöntéséről beszélnek, a „totális irányba való felszabadulásról”, elismerik – amikor megpróbálják igazolni –, hogy az új formátum furcsa, és hogy továbbra is léteznek határok: mivel szokatlanok, még zavaróbbak.

A szélesvásznú film ellenségei elítélik „a hatalmas szalag” diszharmonikus arányait, és kifejezik azt a benyomásukat, hogy úgy érzik, mintha „vízszintes lőrésen át néznék a világot, olyanon át, mint „a bunkereké vagy a tankoké, amelyen át géppuskával szokás kilőni”², zavarja őket, hogy „a képnek a szereplők feje fölött azonnal vége van”, pedig „a természetes látásban – tudatosan vagy öntudatlanul – mindig vetünk gyors pillantásokat fölfelé, hogy meggyőződjünk az ég, a mennyezet vagy az éjszaka jelenlétéről”.

A *cinémascope* pártolói azt hangoztatják, hogy természetes látásunk panorámikus, hogy a szemek „vízszintesen egészítik ki egy-

mást, és egyáltalán nincsenek egymás segítségére a függőleges látásnál”³, hogy a látással követés mindig abban az irányban történik, amelyben a világ húzódik, vagyis vízszintesen.

A látás természetes körülményeiről folyó vita csak akkor lehetne termékeny, ha pontos különbséget tennénk a látómező és a megfigyelt tér között. Szemünk látómezejének arányai elég pontosan megfelelnek a normál vászon 3/4 arányának⁴. Talán ezért van, hogy – a filmezési szokások kérdését félretéve – a normál vászon harmonikus érzést kelt. És talán ez az oka annak is, hogy a normál vászon lehetővé teszi az észlelés bizonyos alkalmazkodását, amelyre később még visszatérünk (az állandóság-hatásról van szó), és amelyet a széles vászon nem vagy alig tesz lehetővé.

Az is igaz viszont, hogy pillantásunkkal figyelünk, és a megfigyelés iránya a leggyakrabban vízszintes: így az a látómező, amelyet álló helyzetben a 3/4 arány jellemez, valójában sokkal hosszabb szaggá nyúlik, mint a szélesvásznú filmé.

Csak az a kérdés, hogy erősebb-e a valóságéretet, ha maga a kamera hajtja végre ezt a megfigyelő mozdulatot, és *panorámaszerűen* vonja magával tekintetünket, vagy egy pillanat alatt egész *panorámát* tár elénk, kiterítve, ami viszont paradox módon azt feltételezné, hogy végbement a vízszintes irányú „körülnézés”: *a tekercs kibomlik és kiterül, de úgy, hogy mi nem vagyunk ott, amikor ez megtörténik, és nem veszünk részt benne*⁵.

Az is kérdéses, hogy a szélesvásznú film örökös panorámája ugyanolyan hitelesen szimulálja-e a látás *aktusát* a belsőben felvett közeli képeknél, mint a külsőben felvett totálloknál. Ha a valóságos térben viszonylag távoli tájat szemlélek, szemmozgásom nem rontja azt a benyomást, hogy a panorama folytonos. Amikor irodámban vagyok, és tekintetem az ablakról az ajtóra esik (ezek csupán néhány méterre vannak egymástól), természetesen nincs panoráma-érettem. Pillantásom *átugrott* az egyikről a másikra. A kép közelségétől és távolságától függően, aszerint, hogy például 3 méterre vagy 30-ra van-e állítva az élesség, eltér az észlelés során végrehajtott mozgás és képkivágás. A távoli képeknél tekintetünk

panorámázhat. Ha közelre nézünk, csak egymás után következő közeli képek vágását végezheti el, igen rövid áttűnésekkel elválasztva őket egymástól. A látómezőnkben így keletkezett képekre a 3/4 arány jellemző, meg a nagyon szűk, mindössze néhány fokalos központi zóna.

Úgy látszik tehát, hogy bár a távoli panoráma szélesvásznú kitevítése egybeeshet azzal a térérzettel, amelyet a valóságos körülmények nyújtanak, a közeli nézésnél a *cinémascope* széles látómezeje nem felel meg a látás valóságos körülményeinek, sem a látószög, sem pedig az arányok tekintetében. *A közeli képeknél a szélesvásznú film egyszerre, egyetlen pillanat alatt mutatja azt, amit egyébként nem lehet egyszerre látni.*

Elképzelhető, hogy a szélesvásznú filmek egyszer sikerül megváltoztatnia látásunk működését. A *cinémascope* védelmezői azonban mindenképpen tévednek, amikor azt állítják, hogy a szélesvásznú film visszaállítja a „totálisat”, a látótér nyersanyagát, és még nagyobb tévednek, amikor a látást ennek a nyersanyagának a segítségével határozzák meg. Az észlelés aktus, felderítés; a teret a mozgás fedezi fel, szervezi, alkotja meg.

A szokásos film elsősorban vizuális felfedezés. A szélesvásznú film nem más, mint látótér. A kép szélessége lassítja vagy megszünteti a gépmozgást, jelentősen lassítja a képváltás sebességét is, vagyis a vágás ritmusát.

Így aztán a normális film, amelyet a képmező szűk volta korlátoz, mozgással teremt meg a teret, ezért sokkal közelebb áll az észlelt valósághoz, mint a *cinémascope*: ennek a tere még nem „a széles világ széles mezeje”, de már nem a mi alkotásunk.

Ezzel elérkeztünk a „realizmus” illúziójához, amely szerint az észlelés a valóság lenyomata; vagyis a probléma kellős közepén vagyunk.

Támadták a szélesvásznú filmet a művészeti követelmények, valamiféle klasszicizmus nevében, amely büszke kényszereire és törvényeire; harcoltak a *cinémascope* mellett a szabadság, valamiféle romantizmus jegyében, amely szerint a művészet közvetlenül a

természethez kapcsolódik: „Nem fogunk többé *képkivágásról* beszélni, csak tájakról, helyekről; nem lesz többé megvilágítás, csak fény.” Az a filmrendező, akit a klasszikus kép szűkössége korlátozott, kénytelen volt feldarabolni a valóságot, majd darabjaiból összeállítani, *összevágni*. A *cinémascope* véglegesen megszabadít a vágás gondjától.

Nincs többé képkivágás, nincs többé vágás, a gépmozgás a minimumra korlátozódik. Így eltűnnek „a klasszikus filmművészeti alkotás fő elmei”.

Hamis beállítás a művészetet, a művit így szembeállítani a valósággal. Sem a művészet, sem a valóság fogalmának nincs értelme az emberi tevékenység közvetítése, és itt éppen az észlelő tevékenység nélkül.

Nem is a filmművészet feltételei képezik itt a vita tárgyát, hanem a fiziológiai feltételek. A művészet az észlelést csak abból kiindulva fejezheti ki és haladhatja esetleg meg.

Igaz, hogy a gépmozgás, a képkivágás és a vágás fogásait technikailag a normál kép szűkössége határozta meg. Nyilvánvaló, hogy egyes rendezők ezeket a fogásokat gyakran öncélú és formális játékra használták fel. Én tudom azt is, mert rendszeresen kísérleteztem vele, hogy a tér feldarabolása a filmet néha sok néző, különösen a gyerekek számára érthetlenné teszi.

Mindaz azonban nem mond ellent annak, hogy ezekből a fogásokból származó mozgás az eredete a film által nyújtott rendkívüli valóságélménynek – a *perceptív valóságélménynek*, amely teljesen független a film megértésétől. Ezzel összefüggésben, ez a mozgás váltja ki a néző érzelmi kötődését is. Michotte, Musatti és más pszichológus kísérleti munkái ékesen bizonyítják, hogy a mozgás a képnek mindig valóságos megjelenést biztosít, mert a mozgás, bármilyen mozgás *mindig rendelkezik a valóság jellegével*.⁶ Ami a filmhez való érzelmi kötődést illeti, B. Zazzo nemrégiben vetítéseken készült felvételek alapján bebizonyította, hogy annak fő tényezője a képek mozgása.

A szereplők és mások mozgása önmagában olyan realitást kölcsönöz ezeknek a lefilmezett dolgoknak, ami a filmet – bármilyen

formátumú is – gyökeresen megkülönbözteti a fényképtől. A vágásnak és a kameramozgásnak köszönhető mozgás pedig növeli a jelenlét-érzést: ezek bevonják a nézőt a film univerzumába.

Ezek a fogások, amelyek többé-kevésbé a normál vászonnal járó gondoknak köszönhetik kialakulásukat, összetalálkoznak valóságos viselkedésmódjainkkal, amelyekben az érzés és a mozgás mindig mélységesen összetartozó dolgok.

A panoráma-mozgások, amelyeket már említettem, de a kocsizások is úgy változtatják helyünket a filmi térben, ahogy magunk a valóságos térben helyet szoktunk változtatni. A kamera mozgása a mi mozgásunk, így az ő tere többé-kevésbé világosan a mi terünké válik.

A vágás viselkedésünk összetettebb mechanizmusának felel meg, ezért a váltás nem történik mindig spontán módon, főleg ha a nézők gyerekek. A vágás szimulálhatja a pillantás perceptív mozgékony-ságát, amikor az egyetlen mezőben mozdul el, de a perspektíva megfordulását is, mint amikor felváltva mutatnak két egymáshoz beszélő embert, vagy a gondolat mozgékony-ságát az időben és képzeletbeli terekben. Ha a néző nem képes követni a látottakat, az azért van, mert intellektuálisan nem képes a kamera szemszögébe, mások szemszögébe helyezkedni. Pedig saját észlelési mozgékony-sága, sőt, talán a gondolatai is legalább olyan nagy, mint a kameráé. Az alkalmazkodni képes néző a vágásban felismeri a saját észlelésével, gondolkodásával és képzeletével azonos viselkedésformákat.

Vajon a szélesvásznú film a vágás, vagyis a cselekményváltozás megszűnésén kívül a statikus, de a filmre legjellemzőbb, az ember-ről készült *közlelkep* eltűnését is jelenti?

Mindenkinek magának kell eldöntenie, mit szeret jobban, a „nagy látványosságot”-e, vagy a közeli kép „intimizmusát”. Ez ízlés kérdése, nem bocsátkozhatunk vitába. Mégis elcsodálkozom, amikor azt olvasom, hogy a *cinémascope* elterjedésével a közeli kép a világban pontosabban elhelyezett valóságot mutat, vagyis a világ nem marad rejtve, mint régen, mikor a *premier plán* az egész vásznat fel-falta, és semmi mást nem hagyott érvényesülni. Ez már nem véle-

kedés kérdése, hanem azé, hogy milyen maga az észlelés. Amikor közel hajolok egy archoz, valóban csak az arcot látom, és közelsége nem akadályoz meg az azonosításában. Ha még közelebb hajolok, akkor már fennáll a veszélye, hogy csak egy kis részletet tudok azonosítani, ilyenkor jobban esik lehunynom a szemem. A normál vásznon a *premier plán* képes közelség-érzetet kelteni, és a „perceptív konstancia” jólismert törvénye miatt az arc vagy tárgy nagyjából megőrzi normális méretét.

A szélesvásznú filmen azonban a közeli képek hatalmasnak tűntek nekem, a *kistotálban* mutatott szereplők óriásoknak látszottak. A *fókuszálás*, ami szokásosan biztosítja a különböző távolságok közötti méret-konstanciát, hatástalan maradt.⁷ Minek köszönhető ez? Nem jó helyen ültem a teremben, és a látószög torzulása megnehezítette a konstanciához szükséges alkalmazkodást? Ez azt jelentené, hogy szélesvászonnál a látószög-torzulás sokkal erősebb, mint a normál vászonnál, ahol soha nem éreztem ilyen zavart közeli képek szemlélésekor. Vagy a kép méretei meghaladták azokat a határokat, amelyeken túl a redukció működésképtelenné válik? Ezt a feltételezést kizárni látszik az, hogy általában nagyon közel szoktam ülni a vászonhoz, a *cinémascope* nézésekor viszont viszonylag távol voltam.

Hajlok arra, hogy úgy gondoljam: a redukció éppen azért volt lehetetlen, mert a *közelképeket* rendellenes körülmények között láttam, mert ezekkel egyidejűleg teljes tisztaságukban észleltem azt, amit valójában közlőrlől nem láthatok. *Abban az esetben, ha egy arcot harminc centiméter távolságról nézve ezzel egyidejűleg még egy arcot látok, s ráadásul még a díszletet is, a bensőséges érzése nyilván megszűnik, és lehetséges, hogy a konstancia-érzet is eltűnik.* Teljesen megértem Marcel L'Herbier-t, aki *Adrienne Mesurat* című filmjében nem szélesíti ki, de egyenesen leszűkíti a vásznat, hogy így biztosítsa az emberi arc természetes magasság-szélesség arányát.

Semmilyen döntő érvelem nincs, amellyel elítélhetném a *cinémascope*-ot. Mint valaha A. Michotte is rámutatott, a hagyományos filmen is egy sor abnormális dolog van, amelyekhez végül is többé-kevésbé hozzá tudunk szokni. A gyerekek és a naiv nézők

idegenkednek a normál vásznon látható *premier plántól*, talán éppen úgy, ahogy mi a szélesvásznú filmen láthatótól. Nem ismerjük perceptív alkalmazkodásunk határait.

Célom pusztán az volt, hogy megcáfoljam azokat a hibás érveket, amelyekkel általában a szélesvásznú film védelmére kelnek. Azt mondják, mentes a régi kifejezőeszközöktől. Helyesebb lenne azt mondani, hogy elvesztette őket, és így helyettük másokat kell találnia. Jelenleg úgy állunk, hogy teret nyertünk, de elvesztettük a mozgást. A mozdulatlan tér pedig nem több, mint durva anyag, legfeljebb díszletnek alkalmas.

Ezt a nagyobb teret naiv módon a tágasabb valósággal azonosították, és boldog halotti tort ültek a klasszikus eljárások fölött, amelyeket a rendező trükk-kellékeinek vagy az esztéták játékszerének tekintettek. Pedig a klasszikus film a valósághoz hűbb, mert közelebb áll az észleléshez, mert ugyanolyan alkotó természetű, és ugyanolyan eszközökkel alkot.

Lehet, hogy a szélesvásznú film hamarosan olyan térszükségletet alakít ki a nézőkben, amely lehetetlenné teszi a normál vásznonhoz való visszatérést. A mozgás közelsége azonban nem fog megszűnni. Mert a film olyan művészet, amelyben a kamera helyettesíti a szemet, márpedig a szem a teret mozgással teremti meg. Az új térigényt tehát össze kell majd hangolni a látás alapvető követelményeivel; a látás viszont nem a tér lenyomata, hanem aktus.

Vajon a változó vászon a megoldás, amit Abel Gance úgy határoz meg, mint a normál és a széles vászon együttélését? A kép így valóban megszabadulhatna mindkét formátum hátulütőitől, és „követelhetné a dramaturgia szabta igényeket, attól a vizuális tápláléktól függően, amelyet nekünk nyújt, szélesíthetné és szűkíthetné a képezőt”. Vagy új felfedezések jönnek, amelyek a probléma minden részletét módosítják, és teljesen értelmetlenné teszik az itt kifejtett gondolatokat?⁸

A választ a ma és a holnap technikusaitól várjuk. A pszichológus és a fiziológus szerepe ebben az ügyben arra korlátozódik, hogy felhívja a figyelmet: a film klasszikus technikájának az emberi érzé-

kenység lényeges részét sikerült integrálnia, s ezzel számolni kell, ha el akarjuk kerülni a hosszú, költséges és felesleges sötétben botorkálást●

Kálmán László fordítása

Jegyzetek

- 1 A. Souriau által javasolt elnevezések szerint *vászonfelület és diegétikus tér*.
- 2 Itt jegyezzük meg, hogy a széles vásznat eredetileg katonai célokra dolgozták ki.
- 3 Egyébként ugyanez a szerző néhány héttel később ugyanabban a folyóiratban írt a függőleges látáshoz folyamodásról és a hasztalan segítségéről. Ilyen gyors lehet tehát a hozzászokás?
- 4 A látómező nem négyszögletű, de a függőleges és a vízszintes látószög aránya körülbelül ugyanolyan, mint a normál vászon magassága és szélessége.
- 5 Ilyenkor egyetlen szempillantással (3/4 arányú képmező) olyan képet látunk, amely pásztázást, körülnézést feltételezne: úgy tűnik, ez érzékelési el-
lentmondás, amely különösen a közeli képeknél kelt meglepetést.
- 6 A. Michotte, *Le caractère de réalité des projections cinématographiques. Revue Internationale de Filmologie*, 1948. 3–4. sz. C. Musatti olasz pszichológus 1924-től kezdve tanulmányozta a *sztereokinetikát*, vagyis azt a változást, amely során a lapos figurákból testtel rendelkező, sajátosan valóságosnak ható alakok lesznek. Ő arra a következtetésre jutott, hogy a sztereokinetikus hatás, amely a filmben állandóan érvényesül, teljesen feleslegessé teszi a térhatású filmet.
7. A túlméretezettség érzése a közeli képeken erősebb, de más képeken is jelentkezik. Nekem úgy tűnik, hogy a *cinémascope* mindig olyan benyomást kelt, mintha a tárgyak és a szereplők nagyobbak lennének, mint a normál filmben, noha ugyanolyan relatív távolság esetén a képek kis híján azonos méretűek. Lehet, hogy a hagyományos film nagyobb, látásunkhoz közelebb álló mozgékonyasága könnyebbé teszi a konstancia fenntartását, az alkalmazkodást. Az is lehetséges, hogy a képmező szélessége, nagyobb felülete gátolja ezt a folyamatot. Az köztudott, hogy a normál mozivászon nyújtotta nagyság-benyomás nem egyezik azzal, amelyet a televízió nézésekor tapasztalunk, még akkor sem, ha a nézőpont távolsága miatt a nagyság valójában azonos. Ezzel kapcsolatban emlékeztetünk arra, hogy az amerikai iparosok a televízió konkurenciája ellen folytatott harcuk részeként döntöttek úgy, 1953-ban bevezetik a szélesvásznú filmet (a *cinémascope*-ot és a *cineramát*), amit Abel Gance talált fel 1925-ben, és alkalmazott a *Napoleon*-ban. A filmet 1927. január 8-án mutatták be a párizsi Operában, több mint 20 méter széles vásznon. Chrétien professzor, akinek figyelmét felkeltette Abel Gance *Napoleon*-ja, két évvel később dolgozta ki a *Hypergonar* nevű objektívet, amely kétszeresére növelte a hatalmas képmezőt, így lehetővé téve a „széles” vász-

nat, anélkül azonban, hogy bármit is módosítani kellett volna a filmen, a vetítón vagy a szokásos objektíveken.

Az amerikai filmek a televízióval versengve jobb híján a széles vászonnak azokat az óriási képeit állították szembe a liliputi tévéképekkel, amelyeket huszonnycel évvel korábban találtak fel, de üzleti kilátások híján nem vezettek be.

8. A cikkünkben idézett vélemények forrásai: *Les Cahiers du cinéma*, 25., 27. és 31. sz., Lo Duca, F. Truffaut, J.-J. Richer, M. Dorsday, Chris Marker, Abel Gance, M. Scherer, H.-G. Bazin, J. Rivette írásai; *La Technique cinématographique*, 134. sz., Marcel L'Herbier, Jean Delannoy, Henri Decoin, Adolphe Borchard írásai.

A *cinémascope*-ról és más szélesvásznú technikáról ld. H. Chrétien professzor és P. Raibaud mérnök cikkeit: *La Technique cinématographique*, 131., 134. sz.

Nyelv, metafora és a filmkép*

Végül az anyaghoz igazítjuk a szükséges eszközt mindig legutoljára, és soha nem először. Legelőször ugyanis annak a módját kell megtalálni, hogy az anyaggal hogyan lehet és hogy nem lehet bánni; ennek kidolgozása során olyan eszközökkel próbálkozunk, amiket már sikerrel használtunk más anyagok megmunkálásánál. Másképp nem lehet hozzálátni a feladathoz.

Gilbert Ryle¹

A két médium – nyelv és film – közötti alapvető különbség gyakran szolgál alapul a filmi metafora gondolatának elvetéséhez. Köztudomásúlag ugyanis, a metafora hangsúlyozottan nyelvi fogalom, a film pedig nem tekinthető nyelvnek, legalábbis nem úgy működik, mint a hagyományos értelemben vett, szavakkal operáló nyelvi rendszerek.² Következésképpen olyan modell alkalmazása, amely idegen a film természetétől, elkerülhetetlenül torzulásokhoz és félreértésekhez vezet. Anélkül, hogy alábecsülném ezeknek a különbségeknek a jelentőségét, inkább azt szeretném vizsgálni, hogy adott fogalom, ez esetben a metafora, milyen mértékben képes új művészeti forma működésképpére rávilágítani, illetve hogy maga a művészeti forma hogyan módosítja és bővíti a fogalomról eddig alkotott képzeinket. Általánosságban jelen mű szándéka:

1. bebizonyítani, hogy a szakemberek – akik ezzel a témával foglalkoztak –, zömükben túlságosan leegyszerűsítették a metafora fogalmát;
2. kialakítani a metafora olyan stilisztikai összegzését, ami megfelel a film sajátosságainak;

* *Film and Metaphor*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

3. bemutatni a legkülönbélebb metaforák jelenlétét minél több filmben; és végül, de nem utolsósorban,
4. egy teljesebb igényű metafora-elmélet kidolgozása.

Mivel számos szerző a képet tekinti a filmi jelentés alapelemének, és egyúttal a film és nyelv közötti lényegi különbségek forrásának, ez jó kiindulási alapnak tűnik. A filmkép talán úgy lehetne a legegyszerűbben meghatározni, ha a filmszalagból kiragadott, egyetlen filmkockával azonosítjuk. Az ilyen meghatározás azonban több szempontból is hibás. Pszichológiailag mindenképpen megalapozatlan, hiszen filmnézés közben nem állóképet érzékelünk, hanem cselekvést, mozgást és hangot. Képnek kell tekinteni egy kézmozdulatot, vagy a telefoncsöngést. Az általános tapasztalatoknak és a mindennapi frazeológiának megfelelően tehát, a képet sokkal tágabb értelemben kell definiálni. A filmkép leginkább úgy határozható be, mint a filmvászonon vagy a hangcsíkon megjelenő egyszerű tárgy vagy esemény, amit természetes módon egyetlen egységként érzékelünk. Bár meglehetősen laza és bizonytalan, ez a módosított meghatározás sokkal közelebb áll a mindennapi szóhasználathoz. Hétköznapi körülmények között ugyanis leginkább így azonosítjuk a dolgokat, *gestalt* formációkat gyúrva az érzékelt információtömegekből és a meglévő kategóriák valamelyikébe sorolva azokat. Ugyanígy bevett gyakorlat az is, hogy képnek tekintjük valaminek a mesterséges utánezatát vagy reprodukcióját.

Egy légtornász szaltóját, egy tűzoltóautó szirénázását, egy csigalépcsőt vagy egy naplementét mind külön egységekként lehet kezelni és befogadni. Még egy részletgazdag tájképet is lehetséges egységes egésznek tekinteni, bár ha valaki hirtelen konkrét épületre hívja fel a figyelmet, az összkép azonnal megbomlik és eltolódik a figyelem fókuszpontja. Megint máshová tevődne át a hangsúly, ha például mozgó vonat vonná magára a tekintetet, mert a határozott mozgás és a viszonylagos mozdulatlanság kontrasztja átformálja a tájat. A mozgóképen a képi és hangzó kompozíció együttesen irányítja a figyelmet és a gondolatot, hangsúlyozva a különálló elemeket, kidomborítva az ellentétpárokat és a

különbségeket. Egy totálkép közepére, semleges háttér elé komponált két, harcoló figura egyetlen képként interpretálódhat – mint küzdelem; egy közelebbi beállítás viszont, ahol a harcoló felek a képmező két ellentétes részére szorulnak, két képként is értelmezhető – szembenálló felek, ellenségek, vagy a szőke pasas és a fekete pasas. Truffaut *Négyszáz csapás* (*Les Quatre cent coups*) című filmjének a végén a kimerevített képkocka három filmképet foglal magába, ezek: a főszereplő, Antoine Doinel, a tengerpart és a megfagyott idő – mert az utóbbi élményt is éppúgy kifejezi a kép, kivált ha kontrasztba állítjuk a megelőző jelenet képsoraival. Bár a kompozíció és a kontextus befolyásolhatja, sőt esetenként meg is határozhatja, hogy mit tekintünk egységnyi képnek, általában úgy azonosítjuk a filmen megjelenő tárgyakat, ahogy a valóságos tárgyakat szoktuk, s a mindennapi érzékelés lélektani jellemzői jelentős mértékben alkalmazhatók itt is.³ Ha valamit gyakran kísér meghatározott mozgás vagy hangzás, akkor az tudatunkban eggyé olvad a jelenséggel; egy mozgó autóról például egyetlen képzetünk van három helyett (autó, hang, mozgás). Ennek oka, hogy a képeknek és a valódi tárgyaknak közös jellemzőik vannak. Ebben a tekintetben a kép másképp viszonyul az ábrázolt tárgyhoz, mint a szavak ahhoz, amire utalnak.

A szavak általában pusztán esetleges, megegyezésen alapuló jelek: nincsenek közös tulajdonságaik a tárgyakkal, amikre utalnak. „Egy szimbolikus jelnek nem szükséges hasonlítás vagy létezésében kapcsolódnia az adott tárgyhoz. Csak konvención alapul” – írja Peter Wollen a film szemiotológiáját tárgyaló, nagyhatású dolgozatában.⁴ Wollen elismeri, hogy vannak közös elemek a kép és az általa jelölt tárgy között; a kép a tárgy „másolata”, „nyoma”, „analógiája”, „ikerpárja” vagy „lenyomata”. Filmtárgyú írások szerzői a legkülönbébb terminusokat használták már a kép ikon szerepének és jelölő tulajdonságának hangsúlyozására. André Bazin a fotográfiát, a jelenségek mechanikus reprodukciójára való törekvése alapján, olyan automatikus folyamatokhoz hasonlítja, mint amilyen például a halotti maszk készítése, és arra a következtetésre jut, hogy

„a fotográfia ebben az értelemben nem más, mint mintavétel, lenyomatok előállítására a fény manipulálásával.”⁵ Ily módon a kép, a szavaktól eltérően, közvetlenül bizonyítja a tárgyak *jelenlétét*. A mozgókép másik fontos jellegzetessége, hogy létével kapcsolódik egy eleve létező külvilághoz, ami az írásos anyagok esetében szintén hiányzik. Például az összes kritikus beszámolója arról, hogyan táncolt Pavlova valójában, messze alulmarad a hasonló tartalmú filmfelvételek bizonyító ereje mellett.

Ezt az ontológiai kapcsolatot a kép és az ábrázolt tárgy között áttehetjük az alapvetően fikciós filmekre is. Egy könyv esetében tisztában vagyunk azzal, hogy csupán jelzést, utalást kaphatunk egy ugató kutyáról; a moziban viszont úgy tűnik, hogy látjuk a kutyát és halljuk az ugatását a maga valóságában. A valóság látszólagos duplikálásából adódóan, a film átlátszónak tűnhet, mintegy ablakon át mutatva a való életet. Közvetlenségét általában, bár gyakran hibásan, a hitelesség jelének véljük.

Christian Metz a következő megjegyzést fűzi ehhez: mivel az állófénykép tulajdonképpen múltbeli kép *lenyomata*, ezért – André Bazin szavait idézve – azt várhatnánk, hogy a megmozgatott fényképet, vagyis a mozgóképet hasonló módon a múltbeli mozgás lenyomatának érzékeljük. Ez azonban koránt sincs így; a szemlélő mindig jelenlévőnek, jelen idejűnek látja a mozgást, még ha az valóban múltbeli mozzanatnak a leképezése is.⁶

Ezért van az, hogy „a mozinézőt nem az ‘ott volt’, hanem az ‘ott van’ érzése ragadja magával.”⁷ Ebben van némi igazság, de bővebb magyarázatra szorul. Metz itt tisztán vizuális reprodukcióra gondol és nem foglalkozik a hanggal. Ha figyelmen kívül hagyjuk a hangok és dialógusok reprodukciójának mechanikus forrását, nagyon valószínű, hogy úgy tekintjük az egészet, mint ami itt és most történik. Ha azonban tudatában vagyunk annak, hogy a hangok magnószalagról erednek, vajon akkor is a jelen pillanattal azonosítjuk őket, vagy inkább a múlttal? Mikor készült ez a felvétel, kérdezzük, nyilvánvalóvá téve a rögzített esemény múltba tartozását. Tapasztalatom szerint ugyanez érvényes a házi videofelvételek

visszajátszása esetében is. Csak akkor kezd a jelenidejűség illúziója hatni a nézőre, ha belefeledkezik a felvétel tartalmába. A művészet feladata ezt a belefeledkezést kiváltani, és ezáltal a visszajátszott felvétel jelenlenségét sokkal fontosabbá tenni a néző számára, mint az anyag kapcsolatát a múltbeli esemény és az audio- vagy video-felvétel körülményeivel.

Ugyanez a helyzet a filmmel. Elmegyünk a moziba, megelőlegezve a filmnek a bizalmat, amit a fikció megkíván, önként feladva a hitetlenséget, ami annak a feltétele, hogy ebbe az öntörvényű világba léphessünk. Az elsötétített nézőtér és a hipnotikusan világító vászon segítenek mindebben, akárcsak a stáblista, a főcím és a filmes narráció egyéb, hagyományos kellékei. A fikció tudatosulását azonban még így is gátolja a kép keltette hitelesség érzete, a képnek az a képessége, hogy a tárgyak létezését olyan közvetlenül tolmácsolja, ahogyan a szóbeli elbeszélés sohasem képes. A kép fenomenológiájának tárgyalásakor tehát figyelembe kell venni a vetítés körülményein kívül a közönség szellemi háttérét is, ami ugyancsak befolyásolja az élmény befogadását.

Az emberi agy képes halmazállapotot, arányokat és térbeli dimenziókat érzékelni a síkban vetített képen. A filmtechnológia is ebbe az irányba halad, azt keresve, hogy a film minél inkább megfeleljen annak, amit leképez: a színek egyre árnyaltabbak, a hang sztereoó vagy kvadrofón, és tovább folynak a háromdimenziós kísérletek. Ezzel a technológia a primer képeletet igyekszik szolgálni, sokkal inkább, mint az áttételes, másodlagos képzelőerőt.⁸

Ezek az okai annak, hogy a képnek meghatározó hitelességet tulajdonítanak – az ábrázolt tárgyak ontológiai bizonyítékát. Ezek az előnyök azonban egyúttal a hátrányok forrásai is. Éppen a meghatározó jelleg pontossága nehezíti meg a kép számára, hogy elvont vagy általános érvényű tartalmat nyerjen. A kép egy adott kutyát vagy egyedí arcot mutat meg. Hogyan képes fogalmi jelentést kifejezni, ha az utalás módja mindig konkrét? Az ontológiai gazdagság köti a képet ahhoz, amire utal, megnehezítve bármilyen konvencionális vagy szimbolikus jelentés hozzárendelését. Ho-

gyan lehet akkor a képeket úgy kombinálni, hogy többet közöljenek, mint amennyi a konkrét jelentéseik összessége, olyan jelentéssíkok nélkül, amilyeneket a szavak és kifejezések önmagukban hordoznak? Végül pedig nem lehet, hogy mindenegyes kép ugyanolyan jelentőséggel bír, mint a többi? Nincsenek mind egyformán jelen?⁹ Ha ez így van, akkor hogy lehet átvitt értelmű kijelentéseket tenni különböző szintű elbeszélőmódok és az olvasatukhoz szükséges szabályok híján?

Ehhez hasonló gondolatmenet, ami elismeri a film sajátos természetét és egyúttal rávilágít a nyelvtől való eltéréseire, több olyan filmelméleti írásban is felbukkant, melyek megkérdőjelezik a filmes metafora lehetőségét. Christian Metz például így ír, összefoglalva Jean Mitry metaforáról alkotott nézeteit Mitry *Esthétique et psychologie du cinéma* című munkájának második kötete alapján.¹⁰

A filmi „metafora” egyáltalán nem érdemli meg ezt az elnevezést, mivel két alapvető tulajdonságnak nem tesz eleget (24. oldal): a metaforában a két fogalom közötti hasonlóság – vagyis a közös elem, az összehasonlító fogalom a metafora középpontjában – nincs kifejezve; azt mondjuk például, hogy „a fény tűje”, és nem azt, hogy a fény „tű vékonyságú”. Az állítólagos filmi metaforák ezzel szemben a két elemet együtt mutatják meg ugyanazon a filmszalagon, így hasonlóságuk elkerülhetetlenül „nyilvánvaló” lesz (azáltal, hogy vizuális hangsúlyt kap, a hasonlóság nem csupán sugallt többé). Vegyük például a híres „metaforát”, amivel Chaplin *Modern idők* című filmje kezdődik: birkanyájról készült felvétel előzi meg a földalatti lépcsőjén lefelé igyekvő embertömeg képeit. Itt a közös elem (szocializáció és birkaszerű viselkedés benyomása) ha nincs is pontosan meghatározva, azért elég világosan meg van mutatva. A „vékonyság” fogalma áttevődik a tűről a fényre oly módon, hogy mire a második szóhoz ér, az első már nincs is jelen, vagyis amikor a fény tűjéről beszélünk, akkor a tű bizonyos értelemben hiányzik az alakzatból. Hangsúlyozom, adott pontig a metafora behelyettesítési művelet, melyben a hasonlított (ez esetben a fénysugár) a hasonlítandó (a tű) helyébe lép. A filmi metafora esetében a két dolog egymás

mellett jelenik meg (a tömeg és a birkanyáj), és a jelentésátvitel ténye sokkal kevésbé egyértelmű. A tömeg tömeg marad, a birkanyáj birkanyáj. A kettő asszociációja hoz létre olyan „szimbolikus ugrást” az egyik képről a másikra, ami tisztán szemantikai szinten képes hasonlóságot indukálni (vagyis a néző a tömeg képét a birkák nyájszellemével asszociálja); vagy akár metaforikus szintre is eljuthat (ha például a közönség úgy reagál a tömegre, mintha az birkanyáj volna). A szerző „komparatív” (összehasonlító) vagy „analogikus” viszonyról beszél a második esetben (pp. 381–383). Valójában egyik esetben sem metaforáról van szó, hanem egyszerű szimbolikus mellérendelésről; azok a teoretikusok tehát, akik „metaforát” emlegetnek, tisztán metaforikus értelemben használják ezt a szót (25. oldal).

Ugyanígy a valódi hasonlat, vagyis a formailag kifejezett összehasonlítás (nem tévesztendő össze a pusztán szemantikai szintű összehasonlítással) nem valósítható meg a filmben (24. oldal). A film nem ismeri az „olyan mint” kifejezést.¹¹

Az a szilárd meggyőződés, mely szerint a kép legfontosabb eleme az, hogy egyértelmű jelentést közvetít, elejét veszi minden további polémiának. Így azonban elsiklanak a kép jelentésének egyéb tényezői; ez a fejezet részben ezeket a hiányosságokat igyekszik pótolni.

A fenti idézet rámutat más feltevésekre is, amelyet a filmes metaforával foglalkozó szerzők előszeretettel alkalmaznak: például, hogy a dolog lényege a beállítások egymás mellé helyezésében rejlik – tehát a filmi metafora (ha létezik egyáltalán) alapja a montázs. Ezzel a nézetrel is vitába lehet szállni. A legfontosabb azonban magának a metaforának a meglehetősen szűkre szabott értelmezése – ami mindig valamilyen belső hasonlóságot feltételez; az előző fejezetből is kitérünk, hogy ez az elmélet meglehetősen használhatatlan meghatározással operál, és a metaforáknak csupán elenyésző hányadára alkalmazható. Az idézett szövegben továbbá megfigyelhető egyfajta bizonytalanság a kép és befogadása között, ami olyan kifejezésekben nyilvánul meg, mint „a tömeg tömeg marad,” vagy

„tisztán szemantikai szinten”. Valóban gyakran találunk ehhez hasonló léptékváltást metafora-magyarázatokban a jelölő és annak konkrét értelmezése között. Talán ki kellene dolgozni alkalmas módszert ennek a problémának a megoldására.

A modern fizika kidolgozta és használja a *kiegészítés elvét*,* vagyis hogy két, *eltérő modellt* alkalmaznak ugyanannak a jelenségnek a vizsgálatahoz, hogy teljesebb, átfogóbb leírást kapjanak róla. A fényt például bizonyos viselkedési tulajdonságai alapján részecske-természetűnek tekintjük, más tulajdonságai alapján viszont hullám-természetűnek. Ez a fajta megközelítés hasznos lehet a metafora vizsgálatánál is. Egyrészt jelen van egy szellemi folyamat, ami szintézist teremt két távoli fogalom között; másrészt jelen van a jelölő elemek manipulációja olyan közegben, ami látszólag egyszerre rögzíti és adja tovább ugyanazt a szintézist. A metaforáról szólva I. A. Richards külön felhívja a figyelmet erre a tulajdonságra.

A hagyományos elmélet a metaforának csupán néhány válfaját ismeri; ezen belül is még kevesebbre korlátozza a *metafora* kifejezés használatát. Ezért a metaforát pusztán verbális természetűnek tünteti fel, szavak ide-oda rakosgatásának, jóllehet a metafora alapvetően *gondolatok* közötti kölcsönhatás és érintkezés, kontextusok egymásba áramlása. Maga a *gondolat* metaforikus, és összehasonlítás útján halad előre, ebből erednek a nyelvi metaforák.¹²

Minden egyes magyarázat egyszerre alapja és kiegészítése a többinek a teljesség igényével. A művész nem tudná kifejezni a látomását, sőt ő maga sem tudná elképzelni, ha nem létezne az átvívő közeg – szavak, festék vagy a film audiovizuális elemei –, és nem léteznének a közeg által meghatározott eszközök. Az adott közeg felhasználásával készített művészi produktum azonban még így sem értelmezhető, ha a néző nem képes az alkotóénak megfeleltethető szellemi folyamatokat produkálni. Az egyik magyarázat a pszichológiát, a befogadást és a tapasztalatot hangsúlyozza; a másik szerint

* Kiemelés tőlünk (A szerk. megj.)

a közeg, a technika és a jelképes eszközök a fontosak. Itt azonban nem két eltérő dologról van szó; sokkal inkább két magyarázatra van szükség ugyanannak a dolognak a leírásához. Az első magyarázatot nevezzük *képzelteti metafora-elméletnek*, utalva arra, hogy kapcsolódik Coleridge gondolatához az elme *esemplastic* képességéről.¹³ A másodikat nevezzük *retorikai metafora-elméletnek*, hangsúlyozva kapcsolatait a klasszikus nyelvi alakzatokkal.

A metaforával foglalkozó modern írások általában a képzelteti elméletből indulnak ki és ennek szellemében vonnak le következtetéseket. Két ilyen elméletet érdemes itt megemlíteni, amelyek a filmi metafora vizsgálatához támpontot nyújthatnak. G. D. Martin *Nyelv, igazság és költészet* című munkájában kifejti, hogy a nyelv általában és különösen a metaforikus nyelv csak akkor érthető meg, ha az agy olyan élményekre támaszkodik, amelyek nem kötődnek verbális információhoz.

Amikor [Robert] Lowell „sárga masztodon exkavátorokról” ír, akkor a valódi masztodonok és exkavátorok képe a képzeletben jelenik meg és hasonul. A hasonlított és a hasonlítandó elemet egyaránt képzeletünkbe kell idézni, és egymásra helyezve egyszerre „elképzelni”. Hasonló megjegyzést fűzhetünk Allen Tate soraihoz: „szőlővesszők hosszú árnya kanyarog s fut / Zöld örvényen át.” Ebből ered a valóságosság és tömörség élménye, amit az ehhez hasonló képek közvetítenek. A konnotációk, amelyek összekapcsolják a konkrét (hasonlított) és a szokatlan (hasonlítandó) elemeket, valójában olyan vizuális élmények, amelyeket nem lehet tisztán nyelvi szintre redukálni. A kapcsolat egyszerre tapasztalati és nyelvi jellegű.¹⁴

Néhány oldallal később Martin „kapcsolatok létrehozására alkalmas gépnek” nevezi az agyat, véleményét Eisenstein egyik montázsról írott gondolatával alátámasztva.¹⁵ Martin kiagyalta az *interplícit*¹⁶ kifejezést az össze nem tartozó fogalmak és kontextusok egymásra helyezésének leírására.

Amikor egy fogalmat új kontextusba helyezünk vagy metafora-

ként használjuk, az bizonyos konnotációkat vetít a tudatba vagy legalábbis a tudat perifériájára, „interplicitté” téve őket.¹⁷

Itt éppen az történik, hogy az irodalmi metaforáról szólva a szerző pontosan azokat a tényezőket tekinti a metafora alapjának, amelyek Mity szerint kizárják, hogy Chaplin metaforáját metaforának tekintsük. Martin megjegyzése alátámasztani látszik azt a korábbi megállapítást, hogy a film esetében a kép konkrétságát a néző kitölti a tárgyakhoz és eseményekhez kötődő saját élményeivel.

Martin B. Hester *A költői metafora jelentése* című írásában szintén a fogalmak egymásra helyezését hangsúlyozza a metafora átélésében, bár ő Wittgenstein kulcsfontosságú értekezése, a *Filozófiai vizsgálódások* „úgy látszik” polémiájához fordul magyarázatért. Hester a következőket mondja:

a metafora magában foglalja ... a leírás részei közötti „úgy látszik” intuitív kapcsolatát, továbbá magába foglalja nemcsak az egy mondatban összedobott hétköznapi és a szokatlan nyelvi elemeket, – Richards szóhasználatával élve –, hanem az „úgy látszik” pozitív kapcsolatát a hétköznapi és a szokatlan között.¹⁸

Később azt állítja, hogy „az ‘úgy látszik’ megmagyarázhatatlan, intuitív tapasztalati cselekvés. Teljességgel lehetetlen a látást szabályok és követelmények halmazává redukálni.”¹⁹ Megint csak:

a metafora egyszerre alapozza meg és tárja fel az összefüggést... Csekély értelmünk csak a „hasonló” szót tudja használni, miután egy nagyobb elme megadta nekünk az „úgy látszik” élményét. Az „úgy látszik” határozza meg a hasonlóságot, és nem fordítva.²⁰

A hangsúly itt kifejezetten a képzeleti és nem a retorikai metafora-értelmezésen van.

Amíg azonban minden metafora magában hordozza az „úgy látszik” fogalmát, ennek az ellenkezője már korántsem igaz: nem minden „úgy látszik” rejt metaforát. A dikció vagy hangvétel például irányadó lehet az olvasó számára, hogy egy sor emberi cselekvést hősiesnek vagy nevetségesnek értékeljen, jóllehet a dikció és a hangvétel általában nem számít metaforának. A hol nyulat, hol kacsát ábrázoló rajtot, amit Wittgenstein az „úgy látszik” polémia felveté-

sénél használ, szintén nem lehet a metafora példájának tekinteni. Ami ezekben az esetekben hiányzik, az éppen az *interplicit* tulajdonság: az egymástól távoli fogalmak vagy kontextusok kölcsönös egymásra hatása, a régi és új jelentések egymásba játszása. A metafora tehát az „úgy látszik” *interplicit* folyamata. Az *interplicit* fogalmát megint csak lehetetlen szabályok és kritériumok halmazára redukálni, de általunk vélt jelenléte vagy hiánya ad némi fogódzót arra nézve, hogy mikor beszélhetünk és mikor nem beszélhetünk metaforáról.

Bár a művészek általában a metaforikus kapcsolatokat közvetlenül munka közben fedezik fel (bármilyen kifejezőeszközt választottak is), az „úgy látszik” élménye akár meg is előzheti a módszer és eszköz kiválasztását. Egy exkavátort masztodonok aspektusából szemlélni olyan fokú térbeli gondolkodást jelez, ami feltételezi, hogy a gondolat már azelőtt létrejött, mielőtt szavakba formálódott volna; az is elképzelhető, hogy az érzékelést másként is ki lehetett volna fejteni, például vers helyett rajzzal. A metafora képzeleti elmélete tehát lehetővé teszi, hogy az intuíció megelőzze a kifejezést, és a különböző kifejezési módok a nekik megfelelő formában jelenítsék meg ugyanazt az intuíciót. Ha ez a képre is igaz, akkor bizony nehezen lesz tartható az az álláspont, ami elutasítja a filmi metafora fogalmát.

Honnan tudjuk, hogy tapasztalati különbség van a sárga exkavátorok és a sárga masztodon exkavátorok észlelése között? Lennie kell valami különbségnek, mert ahogy Wittgenstein fogalmaz, „*körülírom*, hogy mit látok másként.”²¹ Mindez igaz lehet szavak vagy rajzok esetében, de vajon ugyanígy használható-e a filmben? Nem lehet, hogy a kamera objektíven rögzít, csupán az elé helyezett tárgy „lennyomatát” előállítva? Nem fog a vetítésnél a film egyszerűen sárga exkavátorokat mutatni? A filmkamera sohasem rögzít képeket önmagától; mindig jelen van valaki, aki képek rögzítésére használja. Azt hangsúlyozni, hogy a film „automatikusan” rögzíti a valóságot félrevezető, mert elhallgatja az emberi beavatkozás tényét. Az emberi találékonyság vezetett a mozgókép felfedezéséhez, és az em-

beri elme dönti el, hogy mit és hogyan rögzítsen mozgóképen. Ha nem elégedett azzal, amit celluloidra vett, az ember megváltoztatja a képet vagy újra filmre veszi. Ha meglepő módon valami nem várt dolgot fedezünk fel a felvételen, ami szerintünk előre nem átgondolt jelentést hordoz, akkor lehetőség van a jelentés továbbvitelére vagy kiiktatására. A filmkészítés során nincsenek „semleges” képek – mindig hordoznak többletjelentést azon keresztül és azon felül, hogy a lefilmezett dolgok pusztá reprodukciói.

Ha tehát a rendező sárga masztodon exkavátorokat akar filmezni, és a muszternézéskor csak sárga exkavátorokat lát a vásznon, akkor biztos lehet benne, hogy valami kapitális baklövés történt. A tárgyakat nem a *megfelelő aspektusból* filmezte.

Ez mind rendjén is van, mondhatnánk. De tegyük fel, hogy a művésznek az a *fixa ideája*, hogy az exkavátorok eleve úgy néznek ki, mint a masztodonok. Nem hiheti azt, hogy ez megjelenik a muszteren, még ha mások egyáltalán nem is látják így? Nem lehet, hogy a kép és a leképezett tárgy közötti ontológiai kapcsolat kapóra jön ebben a szituációban? Ebben az értelemben a film különbözik mind az irodalomtól, mind a rajztól. Ha a művész szavakkal vagy vonalakkal dolgozik, kénytelen a saját értelmezését adni a tárgyról; ezt a művészeti közeg és a tárgy közötti esetleges kapcsolat, illetve a releváns kifejezési eszközök, technikák, szabályok és konvenciók biztosítják. A filmkészítő számára a kép és a leképezett tárgy közötti automatikus „párosítás” félrevezető lehet: könnyen azt gondolhatja, hogy valamit „olyannak láttatott”, jöllehet egyszerűen csak „olyannak láttatott, amilyen”. Még ha bizonyos volna is ez a logikai lehetőség, akkor se lenne különösebb következménye. A metafora akkor is ismeretlen és kimondatlan lenne, megközelíthetetlen bárki számára az adott filmkészítő belső interpretációján kívül. Ha ilyen metafora-csírák fellelhetők is a filmekben, akkor sem lehet érdemben tárgyalni őket, hiszen a kritikai elemzés nem terjedhet ki kizárólag privát, belső indíttatású elemekre; csak olyanal foglalkozhat, ami publikus és mások számára is felfogható. A filmkészítők azonban csak ritkán ennyire *szolipszisztikusak*. Általában ki akarnak

fejezni valamilyen gondolatot. Miután a filmkészítő érzékelésének megfelelően alakította át a tárgyat, másoktól is elvárja, hogy hasonló szemmel lássák azt. Ha észreveszi, hogy mások nem úgy látanak, ahogy ő, el kell könyvelnie, hogy tévedett, vagyis nem tudta a tárgyat a kívánt szempontból megmutatni. A filmkészítőnek újra kell próbálkoznia, vagyis filmi eszközökkel másfajta ábrázolást kell kidolgoznia. „Egy bizonyos aspektusból szemlélni és elképzelni a dolgokat akarát kérdése,” – mondja Wittgenstein. „Lehet valakinek azt az utasítást adni, hogy ‘Képzeld el ezt,’ vagy ‘Most nézd meg ezt a formát így.’”²² A filmkészítőnek tudatosan keresnie kell a megfelelő képet, ami a nézőt képes rávezetni arra, hogyan kell nézni a lefilmezett tárgyat.

Ez a gondolatsor a következő konklúzióba torkollik: a kép megalkotása nem passzív tevékenység, hanem olyan *aktív és kreatív feladat, ami magában foglalja metaforikus kapcsolatok létrehozását közvetlenül a képen belül.*

Folytassuk ebben az irányban, ezúttal másik filmteoretikus megjegyzéséből kiindulva. Egy interjú során Yves de Laurot, a filmi metafora lehetőségeiről szólva, azt feltételezi – az előbbi megállapítások alapján vélhetőleg helyesen –, hogy az intuíció megelőzheti a kifejezést. „A filmkészítő – teszi hozzá de Laurot –, belső késztetésből teremt metaforákat: másképp nem tudná a saját erkölcsi látomását rávetíteni arra a valóságra, ami a tudata szerint létezik.”²³ De Laurot állítását példával támasztja alá: egy bank megjelenhet úgy, mint egy templom.

[A metafora] az a *látásmód*, ahogyan a bankot templomnak véljük. Konkrétan a kamera nézőpontjának megválasztása, a tompított lépések, ahogy a fénypázmák az ablakokon át beáradnak, ahogy a banktisztviselő pultja fényképezve van – mindez komponálás, tempó, hangok, ritmus és árnyalatok kérdése. Az eredmény a *láthatatlan* láthatóvá tétele: a bank valódi lényege a templomhoz hasonlítható bármelyik kapitalista országban. A „láthatatlan” egyfajta emanáció, kisugárzás, a valódi igazság felhangja a talmi felszín mögött. A felszínen megjelenik a bank, de a kendőzetlen igazság templo-

mot mutat. Mindezt *explicit* kijelentések és a közönség manipulálása nélkül. A „reménykedő néző” csodája ez: a néző maga teremti a metaforát, vagy segít annak létrehozásában. Senki sem *mondja* neki, hogy „ez olyan, mint az”; ő maga vonja le a következtetést.²⁴

A fenti példa több ponton igazolja a korábban tett megállapításokat. Kiemeli például a művészi koncepció és a néző mint társalkotó közötti kapcsolatot. A kettő közé helyezi átkötésnek a képet. A kép megteremtését nem egyszerűen „automatikus” másolásnak tartja, hanem mesterség, gyakorlat és érzékenység függvényének: „komponálás, tempó, hangok, ritmus és árnyalatok.” Ily módon a tárgy átalakul a kép révén: átértelmeződik. A metafora magában a képben rejlik.

A film, az irodalomhoz hasonlóan, rendelkezik olyan szabályokkal és konvenciókkal, amelyek a művészet gyakorlása közben kristályosodtak ki, és amelyek meghatározzák a néző rejtett elvárásait, amikor a képet értelmezi. A film készítője szándékoltan vagy ösztönösen, de felhasználja ezeket. Elég csupán azt megfigyelni, hogy a képmezőn belüli központi vagy szélső elhelyezés hogyan változtatja meg a kép jellegét és befolyásolja a néző értelmezését. A film számos ilyen belső „kód” függvénye.²⁵ Ezek határolják el egymástól a filmi „lennyomatot” és a reprodukált tárgyat: új jelentéssel töltik meg. Ezért a kép szerkezete – elkerülhetetlenül – már önmagában hordozza az „úgy látszik” elvét. Ugyanígy, látszólagos, mimetikus tömörsége ellenére a kép mindig csak soványka szelete lesz annak, amit a valóság a tapasztalásnak felkínál. Bármely valóságos tárgy vagy esemény természeténél fogva olyan gazdag és sokrétegű, hogy *ab ovo* lehetetlenné teszi a tökéletes reprodukciót. Egyetlen kép sem képes például többet kifejezni egy tárgyról vagy eseményről, mint amit a kiválasztott aspektus megenged, csak közvetlenül azokat az aspektusokat, amelyek láthatók, hallhatók vagy mozgással kapcsolatosak. A rendező még egy közönséges bank tényszerű, minden interpretáló szándékot mellőző bemutatásához is kénytelen a *színekdoché* eszközhöz folyamodni: a bejárat, a boltozat, a pult, a bank-

jegyek surrogása, és így tovább. A kiválasztott elemek soha sem többek, mint a lefilmezett tárgy aspektusai.

Annak magyarázatához, hogy a képben az *úgy látszik* – ami minden kép velejárója –, hogyan válik esetenként teljes értékű filmi metaforává, először is alkotó elemeire kell bontani a kép lehetséges jelentésszintjeit. Az elsőt *megjelölésnek* nevezzük.

A kép, miután egy tárgy valamilyen aspektusának a „lenyomata”, azonosítja a tárgyat. Vagyis a kép *megnevezi* a tárgyat. Ez persze többet jelent, mint egyszerű, perceptuális, érzékszervi felismerést: a tárgy azonosításával a néző gondolatilag behelyettesíti a megmutatott részletet vagy aspektust a tárgy egészével. Saját tudása révén képes megadni a tárgy többi tulajdonságát. Kitölti a hiányzó részeket. Egy telefon képe azt feltételezi, hogy megsörrenhet; a vitorlák képe felidézi a hajót és a legénységet.

Az ilyen felismerésen túl a néző az általános emberi tudás általa elsajátított kategóriái alapján az asszociációk finom hálóját vonja be a kép azonosításába: emlékeket, kapcsolatokat, érzelmi felhangokat. Ezek némelyike személyes jellegű, de a filmkészítő szempontjából fontosabbak és meghatározóbbak a kultúrából eredő és közkeletű asszociációk. Ezek azok a *konnotációk*, amelyekre támaszkodhat a kép megteremtésekor.

A kép megjelölése tehát magában foglalja mind az elsődleges jelentést (*denotáció*) mind a másodlagos jelentéseket (*konnotációk*). A képnek e kettős természete nyújt teret a metaforikus manipulációhoz.

Ennek bemutatására ugorjunk vissza egy pillanatra a bank mint templom metaforájához. A kép vagy az azt megalapozó, az egészét behelyettesítő képek halmaza mindenképpen bankot kell hogy ábrázoljon. A választott aspektus vagy annak egyes részletei szerint azonban templomot is jelölnie kell. Következésképpen a második halmaz, azon konnotációk sora, amit templomokkal asszociálunk, módosíthatja az első halmazt, új szintézist teremtve, és megváltoztatva az értelmezést. Más szóval a kettős megjelölés *interplícit* jellege az, ami az *úgy látszik*-ot metaforává alakítja.²⁶ A egyszerűre B is.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a filmi metafora létrejöttéhez többre van szükség, mint hogy a néző felfogja a képet: a metafora épít a nézőnek a tárgyhoz fűződő, korábbi élményeire, és aktív „kooperációt” kíván.

Bármilyen képen belül kettős megjelölést hoz létre, filmi metaforának szolgál alapul. A *mise-en-scène** éppúgy metafora forrása lehet a képen belül, mint az operatőri munka. Chaplin pantomimjátéka jó példa erre, amint azt Rudolf Arnheim következő kommentárja is bizonyítja.

Ha az *Aranyláz* híres jelenete [melyben Chaplin éhező aranyásót alakít] egyszerűen egy éhező embert mutatott volna, aki kínjában felfal egy megfőzött bakancsot, akkor nem lenne több, mint a nyomor groteszk karikatúrája. A jelenet ereje és nagyszerűsége azonban abban rejlik, hogy a nyomor ábrázolásában egyszerre ott van a gazdagság kontrasztja is, amennyiben a szánalmas falatozás eredeti és vizuálisan lenyűgöző módon emlékeztet egy gazdag lakomára.

A bakancs = hal

Talpszögek = csirkecsontok

Cipőfűző = spagetti

Chaplin fájdalmasan tisztán kirajzolja a kontrasztot a néző számára azáltal, hogy bemutatja az objektív szemmel különbözőnek tekintett tárgyak formai hasonlóságát.²⁷

Felhozhatnánk példának a *8 és fél* című Fellini-film egyik jelenetét, amikor Guidót mindkét karjánál megragadva vonszolják el a botrányos sajtókonferenciára: szabadulni akarása csökönyös gyerekek mozdulatait utánozza.

Amikor a kettős megjelölés metaforát hoz létre, akkor a hasonlított és a hasonlítandó egyszerre, együtt vannak jelen benne. Honnan tudjuk azonban, hogy melyik melyik? Emlékeztet, hogy éppen ez volt az egyik kifogás a filmi metafora fogalma ellen, hogy tudniillik minden képelem egyaránt konkrét jelentésű, ami nem

* Értsd: a rendezés. (A szerk. megj.)

igaz a verbális nyelvsziszterek esetében. (Ahogy Metz is mondta, „amikor a ‘fény tñjéröl’ beszélünk, a tñ bizonyos értelemben hiányzik.”) A képen belüli metafora csak részben oldja fel ezt a problémát. Az erősebb denotáció, a teljesebben jelenlévő elem lesz a hasonlított; a gyengébb, sokkal inkább sugallt denotáció lesz a hasonlítandó. Az idézett példában a bank, Chaplin bakancsa és Guido nyilvánvalóan az elsődleges motívumok; az úgy látszik denotációk másodlagosak és épp ezért elvontak lesznek. Ezeknél a példáknál a fenti kifogás alaptalannak bizonyul. Ezeknél kétségesebb, többértelműbb esetekben viszont más megoldást kell találni.

A képsort például indíthatjuk kétértelmű beállítással is: nem bizonyos, hogy a jelenet bankban vagy templomban fog játszódni, mert a denotáció szempontjai nyitottak a kettős értelmezés felé. Ahogy azonban a jelenet kibontakozik, egyre világosabbá válik, hogy a cselekmény színhelye templom. Ekkor a bank lesz a hasonlított, mert ez tartozik a folyamatosságot jelentő szinthez. A filmnek és az irodalomnak egyaránt sajátja, hogy a hasonlítottat az elbeszélés szintjére helyezze. Ha nehézségek támadnak e téren, az azt jelzi, hogy sokkal bővebb vagy bonyolultabb alakzattal állunk szemben, mint például az *allegória* vagy a *kettős metafora**. Általában azonban ez az arany szabály megbízhatóan és gond nélkül működik. Később majd látni fogjuk, hogy ennek fontos szerepe lesz a montázs-metaforáknál.

Nem fejeztük azonban még be a képhez kapcsolódó jelentés vizsgálatát. Minden kép, a megjelölésén túl, felvesz más jelentést is, mert más képelemekkel kerül ugyanabba a kontextusba. Ezt az összevetőt hívjuk a kép *jelentéstartalmának*.²⁸ Egy kép például jelölhet jachtot, és felidézhet mellé egy sereg konnotációt, ami a luxustól és a szabadidőtől a kalandig, a függetlenségig terjedhet. Egy adott filmben viszont, azáltal hogy meghatározott szereplőhöz és annak szexuális problémáihoz kötődik, olyan behelyettesítő eszközzé léphet

* Kiemelés tőlünk. (A szerk. megj.)

elő, ami pótolja a szereplő rossz viszonyát a gyengébbik nemhez. A filmkészítő ebben az esetben a képelemeket pontosan úgy választja meg és kapcsolja össze, hogy a kívánt jelentéstartalmat hozza létre. A film ezen a szinten kerül legközelebb a verbális nyelv szimbolikus jelentésátviteléhez. Az azonban továbbra is fogas kérdés marad, hogy milyen mértékben lehet a filmet nyelvrendszernek tekinteni; a filmszemiotikusok és kritikusaik még mindig keresik a választ.

A társadalmi érintkezés a szavak használatát meghatározott körre szűkíti. A kontextus, ami magába foglalja a szintaktikai, vagyis mondatbeli helyzetet, a szemantikai, vagyis jelentésbeli situációt, illetve a kijelentés okát és célját, egyértelműen jelzi, hogy a szó-
nak mi az aktuális jelentése. A kép ebben az értelemben általában nem szimbolikus, mert a denotációja nem megegyezésen alapul, hanem mimetikusan kötődik a jelölthöz. Kivételet jelentenek ez alól a vizuális klisék – mint például a lapjait magától hullajtó falinaptár, ami a hollywoodi filmekben az időmúlás bevett jelképe, vagy az Eiffel torony, ami azonnal jelzi, hogy a cselekmény Párizsban játszódik. Ezek azonban inkább ritka kivételek, mint meghatározó szabályszerűségek, és használatuk művészeti szempontból meglehetősen visszatetsző. Rendes esetben a kép inkább *ikonikus neologizmus**. Pier Paolo Pasolini a következőt mondja erről: „a kép nem foglalható szótárba. Nincsenek osztályozott, előre gyártott képek. Ha mégis el akarunk képzelni ilyen gyűjteményt, akkor csakis *végtelen szótár* jut eszünkbe, hasonlóan a *lehetséges szavak* végtelen szótárához.”²⁹

A lehetséges képek végtelen sora tehát sokkal közelebb áll a nyelv lehetséges mondataihoz, mint bármely beszélt nyelv szavainak véges gyűjteményéhez. A mondatok viszont inkább hajlanak a fogalmi gondolkodás felé, mint a képek, kivált akkor, ha a képnek csak a megjelölését tekintjük mérvadónak. Ezt a hiányosságot azonban

* Kiemelés tőlünk. (A szerk. megj.)

könnyen kiküszöbölhetjük, ha a képeket értelmes halmazokba rendezzük. Ennek felismerése vezetett el annak a belátásához, hogy vajon nem egyfajta szintaxis alapján kapcsolódnak-e a képek? Számos, korai filmtéoretikus beszélt meggyőző bizonyossággal a film nyelvtanáról – köztük Raymond Spottiswoode. Későbbi szerzők felismerték a következetesség hiányát ezekben a törekvésekben, de használható nyelvészeti modell felállítása továbbra is sokak fantáziáját megmozgatta. Christian Metz például Jean Mitry nyomán kritizálta a nyelvészeti modellek naiv átvételét, ugyanakkor lázasan kutatott valamilyen használható eszköz után az általános kommunikáció-elmélet háza táján, ami tudvalevőleg Ferdinand de Saussure szemiotológiáján alapul,³⁰ jóllehet de Saussure egész rendszerének lényege az esetleges, megegyezésen alapuló és nem az ikonikus, hasonlóságon alapuló jelek vizsgálata.³¹ A kódok hangsúlyozása a szemiotológia hatására számos rendszerező kísérlethez vezetett, mint például Noël Burch törekvése annak behatárolására, hogy hányféle kapcsolat létezhet az egymást követő képek között.³² Még ha ezeket valamilyen szinten „szintaktikus” szerkezeteknek is tekinthetjük, akkor sem bizonyítják meggyőzően, hogy a film teljes értékű nyelvtani rendszerrel rendelkezik.

Általában a legésszerűbb következtetéseket Jean Mitry fogalmazta meg. Úgy gondolta, hogy a kép jelentését annak elhelyezése teremti meg az *implikációk* tudatosan felépített rendszerében. Vagyis a képek *jelentése* sokkal inkább függ a művészi elrendezéstől, mint egy szigorú szintaxis formai szabályaitól – a retorikai építkezés fontosabb mint a rögzített nyelvtani szabályok. Mint a költészet esetében, kialakulhatnak klisék, konvencionális szerkezetek, amelyeket lehet alkalmazni, módosítani vagy éppen megtagadni. A film alapvető nyelve, ha létezik ilyen, maga a művészi kompozíció. Ezek a körülmények sem szólnak azonban a képek *jelentéséből* fakadó filmi metaforák ellen; sőt, inkább támogatják azok létrejöttét, ami azonnal nyilvánvaló lesz, ha számba vesszük, hogy melyek a kép kontextusának meghatározó elemei.

A hangosfilm elterjedése óta például a párbeszéd és a szóbeli elbeszélés a film szerves alkotóeleme. Még az úgynevezett némafilmek is rá voltak utalva a kísérőzenére. A hang befolyását figyelmen kívül hagyva, túl nagy hangsúly kerül a vizuális elemekre, ami könnyen ahhoz a téveszméhez vezethet, hogy a film lényege kizárólag a látható, és nem a látható és hallható elemek együttese. A filmnek megvannak a saját, egyedi vizuális tulajdonságai, ezek azonban kiegészülnek a beszéd és a zene összes formai tulajdonságával, az utóbbiak pedig új hangszínt kapnak azáltal, hogy kapcsolatba kerülnek a mozgóképpel. Ebből következik, hogy a film más művészettől – mint például a zene, dráma, regény, tánc, festészet vagy a fotográfia – művészi formákat és konvenciókat vesz át. A narráció, ritmus, ellenpontozás, térkezelés vagy a szimbolikus utalások éppúgy a film sajátjai, mint a vizuális montázs. Hogy ezek közül adott pillanatban melyik elem dominál, azt a film szándéka és átfogó szerkezete határozza meg. Ugyanakkor ezek mindegyike hozzájárulhat a kép kontextusának kialakításához. Minden elem együttműködhet az adott kép jelentésének megalapozásához.

Mindez annyira magától értetődő, hogy szinte nincs értelme több szót fecsérelni rá. A különös azonban az, hogy a filmteoretikusok milyen gyakran meglepedkeznek erről a tényről, vagy egyszerűen figyelmen kívül hagyják. Vegyük például Mitry már korábban, ebben a fejezetben idézett megjegyzését: „A film nem ismeri az ‘olyan, mint’ kifejezést.” Persze hogy a film ismeri az „olyan, mint” formulát, ahogy bármilyen más szót vagy kifejezést, amit a rendező hajlandó használni. Ilyen kijelentést még nyelvbtlásként sem lehetett volna tenni anélkül a mély meggyőződés nélkül, hogy egyes tulajdonságok alapvetően „filmszerűbbek”, mint mások.* Az „irodalmias” dolgok iránti ellenérzés nyilvánul meg ebben, ami a maga módján épp olyan hamis képet ad a filmről, mint a naiv nyelvi modellek. Ha a képek jelentését és a filmi metaforák megteremté-

* A kiemelés tőlünk ered. (A szerk. megj.)

sében játszott szerepét meg akarjuk érteni, akkor minden *releváns* szempontot számba kell venni és nem szabad előre elvetni egyet sem csak azért, mert úgymond „nem filmszerű”.

Kezdetben a jelentéstartalmat úgy definiálták, mint egyik alkotóelemét a kép értelmének, ami az aktuális kontextustól függ. A kép azonban az ábrázolás módján keresztül nyerhet jelentéstartalmat. A nyelvi példa talán jobban rávilágít, hogy miről is van szó. Több szinonima is jelölheti ugyanazt a tárgyat, de mindegyik más megvilágításba helyezi. Ez az alapja néhány tréfás mondásnak, mint például „Én hajthatatlan vagyok, te makacs vagy, ő pedig csökönyös, mint egy számár,” vagy „Az állat izzad, az ember verejtékezik, a nőknek meg csillog az arca.” A filmnek természetesen nem állnak rendelkezésére ehhez fogható szinonima alakzatok. Egy tárgyat viszont nagyon sok szemszögből lehet felvenni. Így aztán rengeteg kép képes ugyanazt a tárgyat többféleképpen jelölni. Hogy éppen melyikre esett a választás, és az milyen kompozícióban jelenik meg, nagy mértékben befolyásolhatja a mögöttes jelentést.³³

A filmnek minden olyan alkotórésze, ami befolyásolja a képet, felhasználható filmi „szinonimák” létrehozására: gépállás, objektív, kompozíció, szűrők, világítás, kamerasebesség, a nyersanyag típusa és így tovább. A filmkészítéssel foglalkozó szakkönyvek általában tág teret szentelnek a felvételi technikának, részletesen tárgyalva, hogy mivel milyen hatást lehet elérni. Ezek a szabályok azonban csak általános érvényűek lehetnek, hiszen minden filmkép egyedi: a jelentést nagy mértékben meghatározza a beállítás tárgya és a beállítás módja közötti kapcsolat. Például a gyorsított felvétel általában komikus hatást kelt. Ezzel szemben *Nosferatu* című filmjében F. W. Murnau gyorsított mozgással érzékelteti Nosferatu hintójának természetfeletti rejtélyét; Stanley Kubrick pedig a *Mechanikus narancsban* a főszereplő, Alex szexuális energiáját és viselkedését ábrázolja gyorsított mozgással, ami itt a távolságtartás és stilizálás eszköze. A szakkönyveknek tehát igazuk van abban, hogy nagy jelentőséget tulajdonítanak a képek ábrázolásmódjának. Egy film jelentésének és hatásának nagy része a találó képek erejében rejlik. Olyan sokat ír-

tak már erről, hogy kár is tovább vesződni ezzel a gondolattal. Elég csupán azt megjegyezni, hogy egy film képeinek jelentéstartalma milyen mértékben segít meghatározni a film stílusát, hangvételt és alapállását. Pontosan azért, mert a film nem rendelkezik teljes szintaxissal, ami rendszerbe szervezné az értelmezés lehetőségeit, az anyag *integrálásának* más módjai kerülnek inkább előtérbe. A kép helyes kialakítása a biztos művészi koncepció igazi jele.

A jelentéstartalom lesz a képen belüli metafora alapja azáltal, hogy sajátos feszültség keletkezik, amit csak egy elvont, fogalmi konklúzió oldhat fel. Talán a filmre vett tárgy és a rögzítés módja ütközik egymással. Vagy az aktuális rögzítési mód és az általánosan elvárt filmezési mód között van feszültség. Az utóbbira példa *A harmadik ember* című film, amelybe Carol Reed szép számmal illeszt ferde képeket. A néző tudja, hogy ezek eltérnek a normális, megszokott képektől, és hogy a döntött gépállásból mutatott dolgok valamelyest érzékeltetik az erkölcsi egyensúly megbomlását a háború utáni Bécs romos feketepiacának világában. Egy sokkal bonyolultabb kép az *Aranypolgárból* arra hívja fel a néző figyelmét, hogy milyen félrevezető maga a kép, amit látunk. Kane Leland és Bernstein a *Chronicle* szerkesztőgárdájának kirakatba helyezett csoportképét szemlélik. A kamera ráközelít a fényképre, majd alig észrevehető átúszással másik kép jelenik meg, ami első pillantásra ugyanazt a fényképet ábrázolja – ekkor azonban Kane kerül a kamera látószögébe, és kiderül, hogy ez ugyanazoknak az embereknek a mozgóképe, akik eddig a *Chronicle* című újságnál dolgoztak, most viszont az új tulajdonossal állnak modellt egy készülő fényképhez. Úgyes kis szemfényvesztés, ami azonban elvont formában komoly mondanivalót takar. Kane számára a *Chronicle* szerkesztőgárdája nem úgy létezik, mint hús-vér emberek, hanem mint egy kép, ami segít növelni a napilap eladott példányszámát. A film az igazságot hivatott megmutatni, mégis állandóan csal: ez egybecseng az *Aranypol-*

* Kiemelés tőlünk. (A szer. megj.)

polgárban konzekvensen kifejtett, meghatározó mondanivalóval, hogy a valóság teljességgel meg nem ismerhető, és minden erre irányuló próbálkozásunk töredékes, félrevezető és végeredményben hatástalan.

Az előbbieken leírt filmi metaforák a *torzításos metaforák** általános kategóriájába sorolhatók. Ennek a típusnak a legismertebb alfajai a *hiperbola** és a karikatúra, melyeknek szintén vannak filmes megfelelői. Fred Astaire a *Királyi esküvőben* annyira tele van élet-erővel, hogy végigtáncol a falakon, sőt még a plafonon is. Peter Sellers a *Dr. Strangeloveban* az elnök szerepében olyannyira liberális értelmiségi, hogy nem csak képletesen, de valóban tojásfeje van. Raoul Walsh *Kacagó húszas évek (The Roaring Twenties)* című filmjében viszont egy nagyváros látképe hirtelen a szemünk előtt össze-roskad: ez nem hiperbola és nem is karikatúra, hanem sokkal inkább annak a vizuális megtestesülése, amit sokan átéltek az 1929-es gazdasági válság idején, amikor egy szilárdnak hitt gazdaság egyik napról a másikra összeomlott. Jó példája ugyanakkor a torzításos metafora filmes változatának.

A másik fontos *metafora-típus*, ami magán a képen alapul, a *metonímia*.* A metaforának ez a fajtája azonban nehezen teremthető meg egyetlen képen keresztül. Ennek az az oka, hogy a metonímia olyannyira a film sajátja, hogy általában elveszti az elvont, átvitt értelmezés lehetőségét. A képkeret olyan önkényesen és magától értetődően zár ki vagy foglal be bizonyos részleteket, és zár ki másokat, hogy a közönség könnyedén, rutinosan átértelmezi a részt egésznek. Egy kesztyűs kész résnyire nyitja az ajtót, surranó léptek szelik át a szobát – ezek a részletek álnok betolakodóról árulkodnak. Ha azonban a behelyettesítendő elem teljesen egyértelmű, akkor nem beszélhetünk metaforáról. A szemantikai hangsúly nem elegendő, még akkor sem, ha a töredékek kiválasztása sokkal finomabb és rafináltabb, mint a betörő példában. Nézetünk szerint ahhoz, hogy metafora jöjjön létre, távoli kategóriák vagy kontextu-

* Mindhárom kiemelés tőlünk. (A szerk. megj.)

sok egymás mellé rendelése szükséges, ami új, *interplícit* megoldást eredményez. A metonimikus jellegű metaforák előfordulhatnak filmekben, de ez esetben a metonímiák halmaza jelenik meg, vagy a metonímia más elemekkel kombinálódik – például idézetekkel, amelyek más kontextusra utalnak. Az *isméllés* a másik módja annak, hogy a metonímia kellő hangsúlyt kapjon és *behelyettesítéses metaforaként** funkcionáljon. Robert Bresson, akinek a művei egyébként is meglehetősen elliptikusak, kihagyásokkal operálnak, gyakran folyomodik ehhez a fajta metaforához: az *Egy halálraitélt megszökött* (*Un condamné à mort s'est échappé*) című filmjében a Fontaine kezéről készült gyakori közelképek a menekülés végzetes vágyát kezdik kifejezni, hogy aztán értékeljük, ahogy a láthatatlan, de mindenütt jelenlévő isteni kegyelem együttműködik ezzel az akarattal. Ahhoz azonban, hogy ez a metafora működjön, nem mindegy, hogy hol áll a film átfogó kontextusában. Jóllehet a metonimikus metaforák forrása alapvetően a kép ábrázolásmódja, olyan mértékben támaszkodnak a más elemmel való kombinációra, hogy nyugodtan a montázs-alapú metaforák közé lehetne sorolni őket.

Ebben a fejezetben megállapítottuk, hogy számos, ha nem is a legtöbb filmi metaforával foglalkozó értekezés, akár bizonyítani, akár tagadni igyekszik annak létét, elfogadja azt az alapállást, hogy a filmi metafora, ha létezik egyáltalán, két kép egymáshoz viszonyításából jön létre a vágáson keresztül. Azt próbáltuk bemutatni, hogy a filmi metafora magán a képen belül is megtalálható. Ennek során fő alkotóelemeire bontottuk a kép jelentését. A következő lépés azt végiggondolni, hogy a képet hogyan lehet nagyobb, értelmes csoportokba rendezni, és megvizsgálni azt, hogy ennek a szerzőzésnek milyen további szerepe van a filmi metaforák megteremtésében●

(Folytatjuk)

Farkas Csaba fordítása

* Kiemelés tőlünk. (A szerk. megj.)

Jegyzetek

- 1 Gilbert Ryle, *Dilemmas: The Tarner Lectures 1953* (Cambridge: Cambridge University Press, 1954), 66. o.
- 2 Vö. Calvin B. Pryluck, „The Film Metaphor Metaphor: The Use of Language-Based Models in Film Study,” in *Literature/Film Quarterly* 3, no. 2 (Spring 1975), 117–23. o.
- 3 Lásd Irvin Rock elmékedését arról, hogy hogyan érzékeljük a reprezentációs képeket: *Perception* (New York: Scientific American Books, 1984), különös tekintettel a 4. és 7. fejezetekre; a filmes reprezentáció legkülönbözőbb formáiról, és hogy ezek legtöbbje miért alapul téves elképzeléseken, lásd Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988), különös tekintettel a 106–146. oldalakra. Lásd még a tárgyak észlelésének fontosságáról a filmben David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Methuen, 1985), 100–154. o. [Ez utóbbi magyar fordítása is hozzáférhető, lásd David Bordwell: *Narráció a játékfilmben* (Magyar Filmintézet, Budapest, 1996).]
- 4 Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (London: Secker & Warburg, 1969), 102. o.
- 5 André Bazin, *What Is Cinema?* a szerző által használt fordítás transl. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 12. oldal. A mű magyar fordítását lásd André Bazin: *Mi a film?* szerk. Zalán Vince (Osiris, Budapest, 1995). Bazin elméletének kritikáját lásd Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton: Princeton University Press, 1988) 2. fejezet.
- 6 Christian Metz, *Film Language*, transl. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), 8. o.
- 7 U.o., 6. o. Ellenvéleményért lásd Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (New York: Viking Press, 1971), 26. o.
- 8 Coleridge, *Literata Biographia*, 2 kötet, ed. J. Shawcross (Oxford: Oxford University Press, 1907), 13. fejezet.
- 9 Pryluck, „Film Metaphor”, 119–20. o. „Számos szerző kritizálta a ‘filmi metafora’ egész gondolatát, annak a féligazságnak az alapján, hogy a fotografiai kép a filmen tárgyak és események konkrét reprezentációját hozza létre. Ezek a tárgyak és események, érvelnek a kritikusok, olyan magától értetődő belső jelentéssel bírnak, ami ellenáll a képek elvonatkoztatott, képletes értelmezésének.” A szerző hivatkozik Siegfried Kracauerre, Rudolf Arnheimre és George Bluestonera.
- 10 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 kötet (Paris: Editions Universitaires, 1963, 1965).
- 11 Christian Metz, „Current Problems of Film Theory: Mitry’s *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol. II,” in *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), 569–70. o. Metz komplett recenziója Mitry munkájáról először a következő kiadványban látott napvilágot: *Screen* 14, 1–2. szám, 40–87 oldal.
- 12 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford: Oxford University Press, 1963), 94. o.

- 13 Vö. *Bibliographia Literaria*, 10. fejezet.
- 14 G. D. Martin, *Language, Truth and Poetry* (Edinburgh: University Press, 1975), 209. o.; lásd még u.o. 66. o.
- 15 U.o. 213.
- 16 A szerző által alkotott neologizmus, ami a következő elemekből tevődik össze: *explicit* = kimondott, nyilvánvaló; *implicit* = hallgatóságos, rejtett; *inter* = köztes, közötti. (*A fordító megjegyzése.*)
- 17 U.o. 208-9. Max Black „interakciós metafora-elmélete” nagyon hasonló. Lásd Max Black, „Metaphor”, in *Contemporary Studies in Aesthetics*, ed. Francis J. Coleman (New York: McGraw-Hill, 1968), 216–32. o. A cikket először publikálta *Proceedings of Aristotelian Society* 55 (1954–55).
- 18 Marcus B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor* (Hague: Mouton, 1967), 169. o.
- 19 U.o. 183.
- 20 U.o. Ephiphat Wheelwright volt az a másik szerző, aki ezt a gondolatmenetet követte, és megvizsgálta néhány ismeretelméleti aspektusát; vonatkozó műve *Metaphor and Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1962); különösen a 8. fejezet, „The Sense of Reality.”
- 21 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1958), 202. o. [Magyar kiadás: Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin (Atlantisz Kiadó, Budapest, 1992.)
- 22 U.o. 213. o.
- 23 Yves de Laurot, „From Logos to Lens,” in *Movies and Methods*, 581. o.; eredetileg megjelent a *Cinéaste*-ban 1970-ben. Yves de Laurot a könyvben említett elméleteknél szűkebb metafora-értelmezést ad: „Hagyományos értelemben a metaforát úgy definiálták, mint két olyan tárgy vagy jelenség összefonódását, melyek lényegüket tekintve hasonlóak, bár megjelenésükben eltérőek. A mi [vagyis de Laurot és munkatársai a *Cinema Engagé*-nél] használatunkban azonban ez odáig megy, hogy az egyik a másikban teljeseedik ki. Vagyis *prolepszis* révén mi a lényegét a látványban, a rejtett, látens vonatkozást pedig a valóságosban véljük felfedezni” (579. o.). (De Laurotnál a lényeg hangsúlyozása a baloldali strukturalizmus tolvajnyelvén úgy értelmezhető, mint a forradalmi álláspont „naturalizálására” tett kísérlet, ami ezáltal – illegálisan – a „privilegizált” státuszának az elfogadására ösztönzi a nézőt.)
- 24 U.o. 581.
- 25 Vö. James Monaco, *How to Read a Film* (New York: Oxford University Press, 1977), 149-64. o.
- 26 Ez a nézet szorosan kötődik Max Black korábban említett „interakciós” metafora-elméletéhez.
- 27 Rudolf Arnheim, *Film as Art* (London: Faber, 1958), 122–23. o.
- 28 Ezt a használat nem tévesztendő össze a filmszemiotikusok által használt terminológiával; Vö. például John Fiske és John Hartley, *Reading Television* (London: Methuen, 1978), 40–7. o. Leginkább a „jelentés” és a „jelentés mint folyamat” szinonimájaként használják. Lásd még *The Cinema Book*, ed. Pam Cook (London: British Film Institute, 1985). Saussure számára a jelen-

- tés alapja egy adott jelölőnek az önkényes, de konvenciókon alapuló hozzárendelése egy adott jelölthöz. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (London: Fontana/Collins, 1974), 114-22. o.
- 29 Pier Paolo Pasolini, „The Cinema of Poetry,” in *Movies and Methods*, 545. o.
- 30 V.ö. Metz, *Film Language, és Language and Cinema*, trans. Donna Jean Umiker-Seboek (Hague: Mouton, 1974). Lásd még J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories* (Oxford: Oxford University Press, 1976), 8. fejezet.
- 31 „A tisztán önkényes jelek jobban megfelelnek a szemiológiai folyamat elvárásainak.” Saussure, *General Linguistics*, 68. o.
- 32 Noël Burch, *Theory of Film Practice* (London: Secker & Warburg, 1973).
- 33 A nyelvészek a nyelvi struktúra paradigmatis (vagy szelekciós), illetve szintagmatis (vagy kombinatorikus) tengelyére utalnak. Valójában azt próbálják érzékeltetni, hogy a filmképek jelentését a két tengely mentén hozhatjuk létre, a tárgyat reprezentáló kép kiválasztásával, majd ennek a képnek más képek kontextusába helyezésével.

elemi KÉPTAN elemei*

Közízlés és érték

A közízlés nem az érvényben lévő esztétikai normarendszer vagy rendszerek szabályai szerint alakítja ítéletét. A közízlés és a társadalmilag „jónak” ítélt ízlés között kapcsolat van. Az előbbi átvesz elemeket az utóbbiból. Ugyanilyen kapcsolat van minden, kulturális szempontból is mellőzött csoport és az érvényben levő kulturális normarendszer között. Miután szociális helyzetük megfosztja őket a társadalom által jónak ítélt ízlés kialakításának lehetőségétől, a mellőzött osztályok szüntelenül keresik azokat az objektív szabályokat, amelyek szerintük alkalmasak arra, hogy megfelelő ítéletrendszert lehessen építeni rájuk. A fényképészet és a róla alkotott ítéletek kedvező lehetőséget nyújtanak az általuk formált esztétikai elvek helyességének igazolására, mert e téren kevesebb kockázattal jár tudatlannak tűnni, vagyis – a hitelesített normákat nem ismerve – önmagunkról előnytelen képet nyújtani mint más esetben, amikor a kultúra körébe régóta elismerten beletartozó művészi tevékenység, illetve műalkotás megítélésről van szó.

Bizonyos társadalomban, bizonyos időpontban az összes kulturális jelenséget különféle értékkel és méltósággal ruházzák fel. A különféle művészi kifejezési módok, a színháztól a televízióig, objektív törvényszerűségnek alávetve szerveződnek hierarchikus formába, függetlenül az egyéni véleménytől. Ez a forma meghatároz mindent, ami a kultúra területén törvényszerűen érvényesnek tekintendő. Bár a kulturálisan mellőzött osztályokhoz tartozó egyének majdnem elismerik a tudományosan megfogalmazott esztétikai szabályok törvényszerű érvényességét, ez nem zárja ki azt, hogy szinte egész életüket e szabályok érvényesülésének hatósugarán kívül éljék. Összefoglalva: amit a kultúrára vonatkozó, érvényben lé-

vő szabályok összefüggésének neveznek, annyit jelent, hogy minden egyén, akár akarja, akár nem, akár elfogadja, akár nem, e szabályok rendszerének hatáskörén belül helyezkedik el, és ez tudatosult is benne. A szabályok teszik lehetővé, hogy minőségileg megítélje és hierarchizálja saját magatartását, a kultúrához való viszonyát. A társadalom számára érvényes normarendszer kidolgozó és hasznélvezői, akik hivatalosan a kultúra birtokában vannak, rangjukon alulinak tartják a fényképezést. A kultúra fogalmába nem tartozó jelenségekkel szemben, a kultúra élvezői és fogyasztói törvényszerűen feljogosítva érzik magukat arra, hogy csak egyszerű fogyasztóként viselkedjenek és szabadon ítélhessenek, míg a kultúra körébe tartozó jelenségek megítélésénél objektív normákhoz kell tartaniuk magukat, hódoló, szertartásos magatartást kell felvenniük. Ezért érthető, hogy pl. a film vagy a fényképezés nem váltja ki azt a hódoló magatartást, ami az emberek viselkedését a kultúra szférájába tartozó jelenségekkel szemben jellemzi.

Egyfelől tehát megkülönböztetünk olyan művészeti ágakat, mint a színház, festészet, szobrászat, amelyeket a művészet körébe tartozóknak tekintünk, másfelől olyan jel- és jelentérendszeret, melyeknek megfejtése – legalábbis első látásra – egyéni önkénytől függ (a kozmetika vagy a konyhaművészet). Azoknak a jelenségeknek, melyek a törvényszerűen elfogadott művészetek körében helyezkednek el, közös vonása, hogy módszeresen és hierarchikusan megalkotott rendszerekbe szerveződnek. Élvezetük szorosan műveltségi színvonalhoz kötődik.

A fényképezés e hierarchiában elfoglalt helyzetét félúton jelölhetjük meg az „önkényes”-nek tekintett – az ízlés anarchiája jellemezte – tevékenységek és a törvényszerűen, a hagyományosan kultúra részeként kezelt tevékenységek között. Néhány hódolójának arra irányuló erőfeszítése, hogy a fényképezést teljes mértékben elfogadott művészi gyakorlatként állítsa be, majdnem mindig önkényes és elkeseredett, mert a társadalomban kialakult, objektív szemléletet nem lehetséges egyénileg megváltoztatni. A különbség, ami a törvényesített művészi gyakorlat és a törvényesítés felé hala-

dó között fennáll, az, hogy ez utóbbi művelőinek minduntalan szembe kell nézniök a legitimitás hiányával.

A legitimitás hiánya korántsem jelenti, hogy a fényképezés gyakorlóinak tevékenységét az önkényesség irányítja. A fényképezők számára mind a tevékenységükben megformálódó esztétikai elvek, mind a fényképezetről elhangzott értékítéletek részét alkotják annak az értékrendszernek, amely osztályukra jellemző. A fényképezési művek nagy tömege az esztétikai elemzés alkalmából törvényszerűen visszavehető az alkotóikat magukba foglaló, szociológiailag meghatározott csoportokra: ez utóbbi világosan feltárja azokat a célokat és funkciókat, amelyeket ezek a csoportok, nyíltan vagy burkoltan, a fényképezésnek tulajdonítanak.

Azok, akik a fényképezéssel foglalkoznak, minduntalan kénytelenek művészetének létjogosultságában kételkedni, és szüntelenül keresni annak igazolását. A megfogalmazott esztétikai elvek, gazdagságuk, sokszínűségük ellenére is, kifejezik azokat az ellentmondásokat, melyekkel tevékenysége során a fényképező nap mint nap szembekerül. A fotóművészek ezeket az ellentmondásokat úgy próbálják feloldani, hogy művészetüket szabályrendszernek vetik alá, s ez a szabályrendszer teszi, hogy művészetéről beszélhetnek. A megnyilatkozásaikban gyakran előforduló, kopottnak tűnő közhelyek ugyancsak kifejezik azt a nyugtalanságot, melyet e művészetnek el nem ismert kifejezési forma művelői éreznek; tanúskodnak arról az erőfeszítésről, hogy a fényképezést önálló művészi kifejezési eszközként fogadtassák el.

Az esztétika kettős funkciója

Az esztétikai elméletek elárulják, hogy ellentmondás van a fényképezés mint művészeti kifejezési eszköz és a róla alkotott, a társadalomban tudatosult kép között. Az esztétikai értekezés célja elsősorban a megnyugtató: azáltal, hogy csökkenti a meglévő ellentmondásokat, amelyekkel a fotóművész gyakorlata közben találkozik, szimbolikus formában hitet tesz amellett, hogy a fényképezésnek mint művészeti tevékenységnek léteznek a feltételei. Két-

ségtelen, hogy ez a tevékenység úton van afelé, hogy művészetként elismerjék és értékeljék, de amíg az el nem ismertség állapotában van, művelői szüntelenül szükségét érzik annak, hogy öngazolást találjanak, ezért esztétikai elveik mindig közel állnak apologizálásához.

A művészetként való elismerés utáni nosztalgia elegendő magyarázatot ad a szüntelen kérdésfeltevésekre és az öngazolás keresésére. A feltett kérdések egyformasága és a rájuk adott válaszok sztereotip jellege pedig azzal magyarázható, hogy a fényképezésről speciális jellemzői sajátos képet alakítanak ki a társadalomban.

Valamely, művészetként még el nem ismert tevékenység művelőinek a művészi elismerés iránti törekvése művészeti áganként változhat. Az erre irányuló kísérletek formája azonban, ez a szándékosan tudatos és komplex forma, minden esetben azonos. A fényképezés esetében a kérdések és problémák rendszere állandó, a megoldás formája, tökéletességi foka egyénenként változik, bár az utóbbiakra befolyásolólag hat azoknak a csoportoknak a kultúrához való viszonya, melyekhez az illető egyén tartozik.

A fotóművészek nem csupán arra törekcsenek, hogy a fényképezést művészet gyanánt fogadtassák el, hanem megkísérlik azt is, hogy a fényképezés más célra alkotott módszerét – a szakmai fogások összességét – művészi kifejező eszközzé alakítsák át, sőt tagadják a fényképezés eredeti társadalmi rendeltetését, társadalmi lehetőségeit. A hagyományos kisipari módszerek művészi eljárásokká alakítása vajon nem könnyítette-e meg a hagyományos kézművesség eltűnését? – mint ahogy vele együtt eltűnt társadalmi rendeltése, lehetősége és szakmai eljárásai (lásd kerámia, vasművesség).

A fényképezés jelenlegi helyzetéből adódó ellentmondásokat leginkább a fotóművészek érzik. Ellentétben a fotóriporterekkel és reklámfényképészekkel, nem találnak mentséget vagy alibit szakmájuk követeléseiben és korlátozásaiban. Az előbbieik esetében a fényképezés más célok érdekében történő felhasználása magyarázható azzal, hogy ezt kérik tőlük, sőt egyenesen ezért dolgoztatják őket. A fotóművészek viszont a fényképezés társadalmi rendelteté-

sében annak önkényes és szándékos megcsonkítását, lényegétől eltérő célokra való felhasználását látják. A fotóriportereknek nem szükséges azzal törődniük, hogy tevékenységük esetleg nem megfelelőképpen tükrözi a fényképezés társadalmi rendeltetéséről kialakult képet, mivel pontosan a társadalom követeli tőlük, hogy ilyen értelemben cselekedjenek. Ezzel ellentétben a fotóművészek, ha nem önmagukban vagy tisztázott célkitűzéseikben keresik az ellentmondások eredetét, csak a fényképezés társadalmi rendeltetését, a kultúra körében elfoglalt helyét jelölhetik meg az ellentmondások forrásaként. A problémát inkább abban látjuk, hogyan és miért ösztönzik az alkotás feltételei és körülményei, a kép interpretálásának jellegzetességei a fotóművészet művelőit arra, hogy a közönséggel tevékenységük művészi jellegét igyekezzenek elismertetni.

Művészet és/vagy technika

A fényképezésről szóló esztétikai elmélkedésekben gyakori jelenség az egymás után sorakozó, igen bizonytalan esztétikai ítéletek és a szabatos technikai utalások együttese. Ennek az az oka, hogy maguk a művészek sem képesek tevékenységük pontos elemzésére.

Az alkotás folyamatát a fényképezésben főleg azért nehéz körülírni, mert a hagyományos esztétikai kategóriák nem alkalmasak arra, hogy eszközül szolgáljanak. Így a fényképezésről szóló leírásokban mindig találkozhatunk olyan utalásokkal, amelyek ezt a tevékenységet vagy mint a természet feltárásának új lehetőségét, vagy mint önálló művészi világ megalkotására alkalmas módszert említik. Valószínű, hogy e bizonytalanságok eredetét az önálló kritikai tradíció hiányában kell keresnünk. A kritikai tradíció kialakításának nehézségeit elsősorban akkor érthetjük meg, ha számot vetünk a fényképezés folyamatának összetett és megszakított voltával.

Az érvelés felaprózott és a folyamatosságot nélkülöző jellege ugyanis megfelel a fényképezés közben megkülönböztethető, különféle szakaszoknak, melyek mindegyike sokrétű elemzést igényel, mivel más és más esztétikai rendszer körébe tartozik. A felvétel folyamatában tapasztalható sokirányú tevékenység az oka annak, hogy maga

a fényképezési aktus ilyen széteső formában tudatosul. Semmiképp sem sikerül elfogadtatni az emberekkel, hogy ez a látszólag összefüggéstelen, különféle művészetekből álló tevékenység valójában úgy tekintendő, mint homogén alkotói folyamat, melyet minden szakaszában azonos törekvések irányítanak. A fényképezést ismerő vagy azzal foglalkozó személyek viszont különösebb nehézség nélkül megértik, hogy a folyamat technikai oldalának követelményeként válik a fényképezési aktus egymástól megkülönböztethető és a folyamatosságot nélkülöző, különféle műveletek sorozatává: megkövetel ugyan bizonyos időrendbeli folyamatosságot, de az alkotás folyamatának kényszerű megszakításait is igényli. A fényképezés közben elvégzendő műveletek folyamatosságának híján úgy tudatosul maga a fényképezés is mint alkotó tevékenység, mintha különféle, egymást követő szakaszai más és más jelentést hordoznának.

A fényképezés többféleképp magyarázható: mint reprodukciós technika, rögzítés, vagy mint technikai művelet, de művészi alkotásként is felfogható. A fényképezés különféle felhasználási területei, eljárásai, eszközei magyarázatot adnak arra, miért olyan bizonytalanok művelői valahányszor valódi természetének meghatározására kerül sor. Ez a bizonytalanság okozza azt is, hogy nem sikerül a különféle műveletekben megragadni, felfedezni, hol kezdődik az alkotás.

Egy még nem elismert művészet különleges jellege megtalálható abban a kapcsolatban is, mely művelőit a közönséghez fűzi. A különlegesség problémája kimondatlanul mindig tudatosul az alkotóban, amint saját tevékenységére és annak értékére vonatkozóan önmagának kérdéseket tesz fel. Leggyakrabban olyan teória születik ezen elmélkedések során, mely számot ad ugyan az alkotó és az alkotás tárgyának viszonyáról, de nem tudja tökéletesen megokolni, miért éppen a kérdéses tárgyat választotta a művész. A fotóművészt megkülönbözteti tudatos törekvése arra, hogy kifejezze saját látásmódja különösségét. Ez egyesek szerint az általuk lefényképezett tárgyak és jelenetek különbözőségében rejlik, míg mások azt állítják, hogy a különbség látásmódjukban van. Fel-feltűnik az esztétikára

annyira jellemző állítás is, mely szerint a művészi látásmód sajátzerűsége azon alapszik, hogy a művész a látható világból sejtések alapján képes megragadni valamit, ami nem látható mindenki számára olyan formában, ahogyan a műalkotásban tárja elének.

Egyetlen esztétikai program sem tartalmazza a dolgok látható „tudatalattijának” kiaknázására irányuló igényt, melyet pedig Benjamin a fényképezés sajátos feladatáént jelölt meg. Még azok is, akik említést tesznek erről, mint például Otto Steinert – a *subjektive Photographie* mozgalom megalapítója –, gyakrabban alkalmazzák álló tárgyak deformálását, mint a mozgás felbontását.

Láthatjuk, hogy azokat a problémákat, amelyeket a művészek önmagukban felvetnek, nem a fényképezés által felkínált tényleges lehetőségek határozzák meg, hanem a fényképezés társadalmi rendeltetése és a fényképezési tevékenység társadalmi körülményei. Valójában igen kevés a valószínűsége, hogy egy képet pontosan meg lehetne ismételni, mivel sok tényezőnek kellene közrejátszania, hogy ez megtörténhessen. A köztudat mégis azt vallja, hogy ez lehetséges, s hogy így vélekedjék, arra a fényképezésre vonatkozó képzeti bátorítják. Az embereknek ez a feltételezése elegendő arra, hogy megkérdőjelezze a fényképezési alkotás művészi eredetiségét. A fényképezésben – a festészettől eltérően – nem beszélhetünk utánzatról, de ez sem abból adódik, hogy a fényképezést mint önálló művészeti tevékenységet, eredményét pedig mint műalkotást elismerték, hanem abból, hogy hiányzik a felsőbb fórum, mely elismerné és szentesítené a mű eredetiségét, egyediségét. Az ismétlés lehetősége, mely veszélyeztethet egy műalkotást, csupán egyik fenyegető mozzanata annak a képnek, amely a fényképezésről és a fényképezési tevékenységről a társadalomban kialakult, s amely jelentős mértékben fosztja meg a művészt attól a tudattól, hogy a fényképezésben művészi alkotó tevékenységet folytathat.

A fényképezés mechanizmusa megköveteli, hogy a fényképező olyan műveleteket hajtson végre, melyek alkotói szándékát megelőzően léteztek már. Ezeket nem is tekinthetjük a művészi szándék motiválta alkotói gesztusoknak.

Úgy tűnik, hogy a fotóművészek, akik az alkotás szándékával közelednek a fényképezés felé, csak megismélik azt az intellektuális műveletet, mely minden művészeti ág keletkezésében részes. Fel kell fegyverkezniök önmaguk alkotta szabályrendszerrel, hogy a természetben és a gépen való uralmukat bizonyítsák, és szigorúan meg kell határozniok, mi az, amit már nem engedhetnek meg maguknak, ha tevékenységüket művészetként akarják elismertetni. Akár csupán alárendelt szerepet szánnak a gépnek, akár nem törődnek a használatából adódó szabályokkal, mindig egy és ugyanaz a szándék inspirálja önkényes esztétikájukat: tagadni igyekeznek, hogy a gép bizonyos mértékben meghatározza a fényképezés sorsát.

A köztudat tápot ad a törekvésnek, ami ezeket a normákat szüli, amikor azt tartja, hogy a gép öntudatlan ugyan, de alkotói eszköz, mely bizonyos anatómiával rendelkezik. A gép az emberek szemében, furcsa módon, az alkotó vetélytársaként léphet fel. A fényképezésben az alkotás ténye szükségszerűen mindig visszavezethető a valóság különösebb alkotói beavatkozás nélküli rögzítésére, mivel a fényképezőgép képes az időt szabályozni, mivel a felkészítés során egy sor fizikai-kémiai reakció önmagától megy végbe és végző soron a fénykép tárgyát képező elemek a valóságban együtt állnak, a kép így is ábrázolja azokat.

A fotóművészek magukra nézve kötelezőnek elismert szabályait mindig igen szűkre szabották. A művész alkotó szándékáról beszélnek és tagadják, hogy ebben a gép uralkodó szerephez jutna, ugyanakkor azt sem ismerik el, hogy a véletlen is hatásosan a kezükre játszhat. Ez az esztétikai értékelés a tiszta szándékot hirdető erkölcsi felfogásra emlékeztet. A tartalomelemzés kimutatja, hogy az esztétikai kommentárokból azok a kifejezések, amelyek a művészi szándékokra vonatkoznak – például: őszinteség, hitelesség, meggyőzés –, sokkal nagyobb gyakorisággal szerepelnek, mint azok, amelyek a mű minőségére vonatkoznak vagy az ábrázolásmóddal kapcsolatosak, például: kontraszt, képkivágás.

A gép fenyegetően közbelép és megakadályozza az alkotót szándékának végrehajtásában. Vannak kísérletek, melyek új szemzőg-

ből igyekeznek megközelíteni a gép és az alkotó viszonyát. Tagadni akarják a fényképezőnek gépéhez fűződő irracionális, érthetetlen, nem mindennapi viszonyát; azokat a korlátozásokat, melyeket a technikai eljárások magukkal visznek az alkotói folyamatba, és az egyformaságot, mellyel ezek az alkotást felruházzák. De ezek az elméletek csak a megfogalmazásig juthatnak el, mivel a gyakorlatnak és a konkrét körülményeknek szüntelenül ellentmondanak. A szabályokban testet öltő művészi szándék fölesküszik a gép fölött való uralomra, de a gépet nem képes az alkotásból teljesen száműzni, mivel a gép a fényképezési tevékenység legsajtósabb jellegét biztosítja.

A fényképező, ha tökéletesen próbálná megvalósítani túlságosan szigorú ideálját a gép és a tárgyak determináló voltaival átszőtt gyakorlat ellenében, átlépné a fényképezés határait és az utópia fogalomkörébe kerülne. Ez lehetetlenség, még ha ilyen törekvés burkolt formában fel is fedezhető minden kísérletben. Vagy más művészi eljárásokat utánoznak formálisan, vagy egyáltalán nem őrizenek meg más kapcsolatot a fényképezéssel, mint amit a fényképezéshez szükséges kémiai eszközök használata eredményez.

A fotóművészek, akik olyan kifejezési formát választottak, melynek művészi voltát nem mindenki ismeri el, érthetően sokkal féltékenyebben igyekeznek megőrizni kifejezési eszközeik eredeti jellegét. Számukra ezért a festőművész tevékenységének, ábrázolásmódjának utánzása egyet jelent a plagizálással vagy egy már művészetként elismert tevékenység silány karikírozásával. A sajátos ábrázolásmódhoz való hűség egyik bizonyítási formája az elhivatottság érzésének. Lehetővé teszi, hogy a fényképezést mint művészetet szembe állítsák más kifejezési formákkal. Megakadályozza, hogy a művészetként elismert tevékenységek azt asszimilálják vagy másodrendűvé alacsonyítsák.

Az értelmezés bizonytalansága

A fényképezők művei sosem elég beszédesek ahhoz, hogy kinyilvánítsák és a néző tudtára adják, milyen értelemmel igyekezett a fény-

képező őket felruházza. A fotóművészek nyugtalansága és a fényképezésre kiválasztott témák egyaránt mutatják, hogy kételkednek kifejezési eszközük értékében és abban, hogy egyértelmű képet lehetne alkotni. A kép tárgyául szolgáló téma minden esetben magával hoz számos jelentésárnyalatot, ellenőrizetlen jelentéstartalmat, mellékjelentést, különféle interpretációkat téve lehetővé, anélkül, hogy bármelyik is önmagától kínálkozna. A többértelműséget csak utólagos magyarázatok, a képtől idegen utalások akadályozhatják meg. A fényképező által alkalmazott művészi eszközök célja leggyakrabban éppen az, hogy a képet egyértelmű jelentéssel lássa el, és a „jelölők” sokaságával utaljon arra, ami a tényleges „jelöltre” (= tárgyra) vonatkozik. Az ilyen eljárások között a kevésbé gyakorlott művészek által gyakran alkalmazott és a legdurvább fogás a *képaláírás*, mivel annak elismerésével egyenlő, hogy a kép nem tartalmazza a kifejezendő mondanivalót.

A fényképezés kiváltságos kifejező eszközei a **halmozás** és az **ellenpontozás**. A halmozásban a különféle utalások egymást erősítik, egyfajta jelentéssel látják el a képet. Az ellenpontozásban az utalások egymástól eltérő jellege háttérbe szorul, és az a jelentés kerül előtérbe, melyet két, jelentésében egymásnak ellentmondó tárgy váratlan egymás mellé kerülése provokál.

Nem elegendő a képet a tárgy jellegének eltorzításával megfosztani az eredeti tárgyra vonatkozó minden utalástól ahhoz, hogy az értelmezés minden bizonytalansága megszűnjön. A két tárgy összekapcsolásából eredő jelentés még nem szükségszerűen egyértelmű, egymáshoz közelítésük azonban a lehetséges ellentmondások számát mindenképpen növeli. A viszonyítás alapját képező tárgy hiánya a kép jelentéstartalmára vonatkozó kétségeket megerősíti, mivel a szemlélő nem képes a művészi szándékot felfedezni.

Szimbólumrendszer hiányában bizonytalan marad a fénykép értelmezése, sőt többféle értelmezésre ad lehetőséget. Érthető, hogy a közönség nem esztétikai igénnyel közeledik, a képtől semmi sajátost nem vár. Legtöbb esetben negatívan ítéli meg a művészi fény-

képet, vele szembe állítva a lapokban megjelent vagy a hirdetésekben alkalmazott képtípusokat.

A kifejezés bizonytalansága tehát abból ered, hogy hiányzik a fénykép értelmezéséhez szükséges kész szimbólumrendszer. A fényképező, ha érdeklődést akar kelteni, olyan tárgyak fényképezésére kényszerül, melyek pozitív értékítéletet váltanak ki. Arra törekszik, hogy olyan tárgyakat örökítsen meg, melyek önmagukban már műalkotásnak tekinthetők. A művészi tevékenység ilyen körülmények között versenyre hasonlít, melyben a tét a kép művészileg sikerülté nyilvánítása, a verseny erőpróbái pedig a kiválasztani tudás vagy nemtudás különféle fokozatai. Ha elfogadjuk, hogy léteznek esztétikai értékkel rendelkező tárgyak, úgy a műalkotás azoknak felismeréséhez és megörökítéséhez kötődik, a tökéletesség pedig ezeknek a tárgyaknak legjobb aspektusból való, hibátlannak ítélt ábrázolása.

Nem adott kulturális értékrendre történő hivatkozás, utalás, hanem bizonyos, kisebb csoportokhoz való kötődés határozza meg, ki mit tekint már eredetileg értékkel rendelkező témának. Az a különbség, ami egyes művészek alkotásaiban e tekintetben megnyilvánul, azzal magyarázható, hogy különféle csoportokhoz kapcsolódnak, más és más a kulturális tradíciókhoz való viszonyuk, mivel ezt a viszonyt maga a csoporthoz tartozás határozza meg. Csupán ha figyelembe vesszük ezt a tényezőt, akkor érthetjük meg az egymástól gyakran eltérő esztétikai nézeteket.

A csoporthoz és közvetve a közönséghez fűződő kapcsolatuk határozza meg a fotóművészek fényképezésről alkotott véleményének különféle formában való jelentkezését, ez befolyásolja a fényképezés sajátos jegyeiről alkotott véleményüket is. A képnek nem tulajdonítanak különösebb értéket, mert úgy tekintik, hogy könnyen megismételhető. Ez a vélemény részben azért alakult ki bennük, mivel a közönség nap mint nap bizonyítja, hogy nincsen kellőképpen felkészítve arra, hogy észlelni tudja a képek közt megmutatkozó különbségeket, azokat a finom eltéréseket, melyek két, látszólag hasonló képet megkülönböztetnek egymástól, és nem tudja, hogy

végző soron ezek határozzák meg a fényképező stílusának eredetiségét.

A fényképezés művészet voltának kétségességéből adódó nyugtalanság, az alkotás szabadsága miatt keletkező gondok a csoporthoz tartozás felismeréséhez kapcsolódnak. Az alkotás szabadságának problémája, a géphez kötöttség determináló tényezője minden fényképezőnél más formában jelentkezik. A formát az egyénnek a csoporthoz fűződő kapcsolata határozza meg. A csoport az, amely a fényképező számára kijelöli a jelentéssel bíró témák összességét. Ezt a csoport magára nézve érvényesnek ismeri el. Egyes fotóklubok esztétizálásra hajlamos tagjai csoportjuk normáiban saját akadémiájukat önigazolását látják. A téma utáni hajszában nem kínozza őket a géptől való függőség érzetéből adódó, az alkotás szabadságát kétségessé tevő nyugtalanság. Tevékenységükből hiányoznak a fényképezés specifikus kifejező eszközei, mint például a trükk, a technikai fogások. Úgy érzik, azzal már eleget tettek, hogy felismerték a külső világban, bizonyos kulturális tradíciók alapján értékesnek ítélt témákat, és megpróbálják azokat kisajátítani.

A csoport szerepe, mely magáénak tekinti, megítéli a művészi alkotást, döntő jelentőségű, mivel megtörténhet, hogy a közönség az eredetiséget nem képes abban felismerni, vagy stílusának sajátosságait a gép mechanizmusának eredményeként értékeli.

Esztétikai érvek egész sora alapulhat azon, hogy a művésznek félelemérzete van, mivel a géptől független alkotói szándékát és eredetiségét nem ismerik el. A félelem abból táplálkozik, hogy a kép szimbólumrendszere csak bizonyos csoportok számára rendelkezik szimbolikus tartalommal, egyetemes értéke azonban nincs. Ez a félelemérzet magyarázza, hogy a fotóművészek is gyakran külső jelekhez nyúlnak, hogy művész voltukat bizonyítsák. A külső jelek lehetnek: a művészi szabadság elvont követelése, különféle csoportosulások, választékos, művészre jellemző beszédmódor, életstílus.

Az esztétikai viták mindig egy csoport más csoportokhoz fűző-

dő kapcsolatának sajátos megnyilvánulásai. Minden csoport bizonyos mértékben elítéli a sajátjának ellentmondó esztétikai ítéleteket.

A fotóművészek igen jól látják a fényképezés mint művészi tevékenység társadalmi helyzetét. Amikor a fényképezésnek a kultúrában elfoglalt bizonyos helyzetét vádolják, a bajok legjelentősebbjének tartják, ezzel a tényleges problémát érintik. A fényképezés sajátos jellemvonásainak köszönheti a kulturális tevékenységek között elfoglalt helyét. A sajátos vonások elsősorban magában a fényképezés aktusában és a fényképezőgépben mint eszközben rejlenek. Felvetődik a kérdés, miért vállalják a fotóművészek ezt a meglehetősen kellemetlen helyzetet annak érdekében, hogy a fényképezést mint művészi tevékenységet elismertessék.

Ahhoz, hogy ezt valaki vállalja, művészi hevület kell hogy áthassa. A fentebb említett kérdésre talán azoknak a csoportoknak a tanulmányozása adhatna kielégítő választ, melyek erre az esztétikai ambícióra ösztönöznek. Így érthetővé válna, hogyan születik a fotóművész-elhivatottság érzése. Az esztétikai igény, mely olyan gyakorlási területet választ magának, ahol arra van ítélve, hogy a tökéletesség csak igény maradjon, nem más, mint egy társadalmi igény leplezett kifejezési formája.

MOZGÓ/FÉNY/KÉP

A tényleges és ábrázolt valóság

A filmelmélet – sokak szerint – legfontosabb problémája annak a viszonynak (e viszony természetének, jellegének) megítélése, amely a filmet és a valóságot összefűzi.¹ A film a valóság benyomását kelti, és ez a film láttán keletkező valóságérzet valamennyi nézőben kialakul, csupán mértékét illetően más és más.

Nincs még egy, a filmhez mérhető művészeti ág, amelynek láttán ily erősen éreznénk a valóság jelenlétét, hatását.² A film egyszerre vált ki gondolatokat és érzelmeket, részvételre ösztönzi a nézőket. Oly „természetes”, oly „magától értetődő”, amit látunk, hallunk, hogy percig sem kételkedünk abban, a *valóval* állunk szemben. A filmnek sajátos megjelenési módja van, amely hozzásegít, hogy hihetővé váljék tartalma. A mozgófénykép népszerűségének oka ebben keresendő – mutatott rá André Bazin.³

Az, hogy a film a valóság látszatát keltheti, nemcsak lelki tényezőknél (alkalmazkodásunkon, sőt hajlandóságunkon) alapul, de a filmfelvevőgép azon sajátosságán múlik, amely működése, a felvételi technika bázisául szolgál.

A felvevőgép működése – a mozgás rögzítése, alkotóelemeire bontása – egy sor optikai törvényszerűsége, legelsősorban is az ún. *fi effektusra* épül.⁴ A *fi* effektus – vagy a *mozgás látszatának* jelensége – az, amely döntő, befolyásoló szerepet játszik abban, hogy a felvevőgép képes megteremteni a mozgás illúzióját, és ebben szemünknek – ellentétben Lumière állításával⁵ – ugyan jelentős, de mégis csak másodlagos funkciója van.

A Párizsi Egyetem (Sorbonne) Filmológiai Intézetének kutatói – A. Michotte van den Berck⁶ és Henri Wallon⁷ – is épp erre a jelenségre próbáltak bővebb magyarázatot találni.

A *vásznon*⁸, azaz a tárgy, amely elfedi annak egy részét, amit nézünk, ténylegesen s valóságosan határt szab észlelésünknek; valamennyi, a látványon (a látáson) alapuló megjelenítési formának keletet ad – írja van den Berck azóta híressé vált tanulmányában.⁹

Az „életben” az ún. díszletváltozás kétféleképpen történhet. Egyfelől eltávolítjuk/eltávolíthatjuk a látásunkat korlátozó tárgyat, másfelől megkerülhetjük. Ezáltal eltolódik a határ, amely a retinán tükröződő valóságképeket egymástól elválasztja, és a látószögben került tárgy képe fokozatosan kiteljesedik, új látványelemekkel gazdagodik.

A moziban az ún. *vásznonhatás* abban nyilvánul meg, hogy a filmen észlelt valóság láttán nem ötlük fel bennünk, a vászon akadá-

lyoz a jelenségek észlelésében. Elfogadjuk, hogy az, amit látunk, *korlátozatlan*, teljes valóság.

A jelenség tudományos magyarázata szolgált alapul Bazin ama megállapításának, amely szerint a *vetítövászon* nem keret, hanem folyton mozgásban lévő, helyzetét változtató *maszk*, amit a *tagolatlan* valóságra helyeznek.¹⁰

A filmmel foglalkozó szakirodalomban nemritkán találkozunk ezzel ellentétes nézettel. Megfogalmazói a vásznat tekintik a film-specifikum egyik meghatározó elemének. Szerintük a film a képzőművészet egyike. A vászon *keret* és nem *maszk*, a látvány nem a valóság, hanem a *kép*, a szónak a képzőművészetekben használatos értelmében. A vízszintes, függőleges koordináták, amelyek a festő vásznát és a vetítövásznat egyaránt meghatározzák. Az a tény, hogy a koordináták korlátozzák az észlelést, és csak e tényező figyelembevételével alkotható meg a *vásznon* látható *kép*, félreérthetlenné teszik a film és a képzőművészetek hasonlóságát.

A két felfogás között teremt kapcsolatot és egyensúlyt Jean Mitry. A film sajátossága – érvel – abból fakad, hogy egyszerre *tükrözi* és *ábrázolja* a valóságot. A vászon a maszk szerepét játssza, amikor tükröz, a kép szerepét, amikor ábrázol. A film a *képpé alakított valóság* és *mégis-valóság* egyszerre. A kép téglalap alakú, a valóság azonban határtalan.¹¹

A valóság-kép látszatának megteremtésében – írta Edgard Morin – a mozgás rögzítésének és reprodukálásának képessége döntő szerepet játszik. A film adottságai révén képes elhiteni a látványban élénk táruzó mozgás valóságos voltát, holott tudjuk, hogy ez nem a látványon, hanem a látszaton alapszik. Az a tényező, amely az állófényképből hiányzott, döntő tényezőnek bizonyult a látszatkeltésben.¹² A mozgás térbeli kiterjedést ad a tárgyoknak. Olyan „élettel” ruhazza fel őket, amellyel az állóképek nem rendelkeznek. Kiszakítja őket a síkból, amelyen megjelennek, lehetővé teszi, hogy elválva háttérüktől, érzékeltessék háromdimenziós voltukat. A hasonmástól függetlenedő tárgy (kép) megelevenedik, és a térbeli kiterjedés látszata a valóság érzetét kelti.

A mozgás azonban nemcsak kiterjedése a tárgyaknak. Jelentősége nem kevésbé másik tényezőtől adódik, amely Berck, Morin elemzéséből derül ki. A mozgás – állítja van den Berck – a tárgyak kiterjedését „növelve” csak közvetett módon járul hozzá a valóság-érzet felkeltéséhez.

A fénykép – ahogy André Bazin megfogalmazta – valamely látványnak, amely elmúlt, a *nyoma*. Azt hihetnők, hogy a mozgófényképet a nézők egy már lezajlott mozgásfolyamat nyomának tekintik. Erről azonban szó sincs. A megkérdozettek a mozgást mindig jelenidejűnek ítélték meg.

A szereplőkről, tárgyakról tudjuk, hogy csak másai valaminek vagy valakinek, de mozgásukat valósak ítéljük. Nem elegendő tehát azt állítani, hogy a film „valósabb” mint a fénykép. Még azt sem elegendő kifejtetni, hogy a filmen a tárgyak „anyagszerűek”. Másról, többről van szó. A film nemcsak a valóság látszatával szolgál, de a látszat valóságával, azaz a tényleges mozgás élményt fakasztó látványával.¹³

A filmi valóság látszatjellegének kérdéséhez más oldalról közelít Jean Leiriens. Bazint idézve¹⁴, a néző azonosulása kapcsán – amely kérdéskör szorosan kötődik a valószerűség problémájához – megjegyzi, hogy míg a színházban a néző a szereplőket szüntelenül a maga ellentéteiként, „szembenálló félként” szemléli, addig a filmen – épp azok valószerűsége folytán – azonosul velük. A színház túlnótló valóságos, és a színdarabok világa csak mérsékelt valóság-érzetet kelt. A film reánk gyakorolt hatása – ezzel szemben – abból adódik, hogy a szereplő jelentősége csökken, a nézőé növekszik; hogy a film olyan „űrt teremt a nézőben, amelybe az álom, a képzelgés könnyedén befészkel magát”.¹⁵

Wallon már idézett tanulmányában a Leiriens megfogalmazta gondolatokéhoz hasonlókkal találkozunk. „A színházi előadás – hangzik Wallon érve – azért nem válik az élet meggyőző másává, mert nagyon is árulkodó módon maga is annak részét képezi. Szünetek szakítják meg, a színpadon valóságos tér tárul elénk, amelyben valóságos szereplők játszanak. Mindez túl nagy súllyal esik lat-

ba, és a darabban életre keltett fikció nem válik hihetővé. A díszlet feladata például nem az hogy a cselekmény hihetőségét fokozza; csupán valós világ, a színház megkövetelte konvenció. A film viszont teljesen irreális, más világban játszódik” – szögezi le. A néző benyomásai – folytatja – a film megközelítése közben két, teljesen elkülöníthető részre oszlanak: az egyik a látvány, a másik e látvány élvezése közben saját létének tudata, amely gyengén ugyan, de befolyásoló elemként jelen van a filmélvezés közben. Mivel a valóság nem *interferál* a fikcióval, nem próbálja szüntelenül megakadályozni, hogy ez utóbbi önálló világgá álljon össze, ezért tud a film cselekménye életszerű benyomást kelteni, hű valóságképet ébreszteni bennünk.

A film – azzal, hogy elkülöníti a valóságot a fikciótól – egy csapásra megszünteti a néző „ellenállását”, elhárít minden akadályt, ami az azonosulást, a részvételt gátolná.

A figuratív festmény, a fénykép, a film a valóságot és a fikciót két, egymással nem érintkező térbe helyezi. A két előbbi azonban mégsem kelt oly erős valóságérzetet, mint az utóbbi. Jean Mitry okkal mutat rá, hogy azok a magyarázatok, amelyek a néző befogadását, azonosulását állítólagos hipnotikus állapotával, mitikus készségével, passzivitásával indokolják, nem oldják meg, mi a néző azonosulásának, magatartásának mozgatórugója, csupán ezekre a körülményekre irányítják a figyelmet, és jelzik, hogy az azonosulás e körülmények között lehetetlen. Tény, hogy a nézőt „kiszakítják” a való világból, de azt, hogy mégis ott marad a moziban, csak olyan látvány válthatja ki, amely hasonlít a tényleges valóságra. Ha tehát magyarázatot keresünk arra, minek köszönhető, hogy a film olyan erős valóságérzetet kelt bennünk, más ok nincs, mint az, hogy ez a filmi valóság a tényleges valóság illúzióját kelti.

Világosan kell fogalmazni, hisz a *valóság* szó használata elmossa a különbséget, ami egyfelől a cselekmény, a játékfilm sajátos ábrázolásmódja nyomán kialakuló „valóságkép”, másfelől az ábrázolás anyagául, az ábrázolás céljára felhasznált tényleges valóság között megállapítható. Számot kell tehát adnunk a valóság behatolásáról

a filmi fikció világába, másfelől e valóság észleléséről, az észlelés körülményei okozta problémákról. Igaz tehát mind Wallon, mind Leirien következtetése, akik a film ábrázolási anyagának teljes irrealitását hangsúlyozták, szemben a színpad közegével. A filmi ábrázolás az optimumot képviseli, ami a fikcióban még/már leghitelesebben a valóság látszatát kelti. A hozzá legközelebb álló ábrázolási formák – a fénykép és a színház – közül az egyik túl erős, a másik a nem „eléggé” valóságérzetet keltő adottságtól szenved. Igaz, a *részleges valóság*¹⁶ – amely a fikció különféle formáiban, így a filmen és a színházban is látható – nem hat soha (igazán) a *való egy részletnek*. A filmi ábrázolás ereje, hatékonysága abban rejlik, hogy sok és változatos valóságelem bújik meg a képekben, és a képek mégis ábrázolásnak hatnak. A túl „szegényes” kép nem mozgatja meg a fantáziát, nem kelti igazán a valóság benyomását.

„A realizmus körüli vita a művészetben abból származik, hogy összekeverik a valóságos realizmust, amely a világ egyszerre konkrét és lényegbevágó kifejezése, és a (szem)megtévesztésre építő álrealizmust, amely megalégszik a formák utánzásával.”¹⁷

Bazin egész realizmuselméletét a kép mint a valóság hiteles mása (*analogonja*) evidenciájára építette. E koncepció mögött nem nehéz felfedezni a fenomenológia filozófiáját.¹⁸ *Tilos a montázs* című cikkében¹⁹ arról ír, hogy a film keltette valóságérzetnek magából a valóságból kell származnia; hogy a „tisztá állapotában” megjelenő film sajátossága nem más, mint a valós tér hiteles, fotografikus leképezése. A valóságérzet felkeltéséhez ugyanis feltétlenül szükség van a valós tér hitelességének bizonyításszerű ábrázolására. Bazin aszerint tesz különbséget a filmrendezők között, hogy a képekben, vagy a valóságban hisznek-e. Az igazi realista – érvel – semmit sem tesz hozzá a valósághoz, hanem feltárja annak szerkezetét, viszonyait. Azokat, amelyek már a leképezés aktusa előtt is jellemezték. A kép nem azzal járul hozzá a valóságérzet felkeltéséhez, hogy *hozzátés a valósághoz*, hanem azzal, amit *elfed belőle*. Önmagában valamennyi kép csak a valóság töredéke, amelynek mi adunk (*utólag*) értelmet.

A neorealizmus esztétikája – Bazin értelmezésében – fenomenológiai realizmus, amely egyaránt szembeszáll az empirikus törekvésekkel (dokumentumfilm) és a naturalizmussal, vagy a racionalizmussal. A neorealista esztétika – írja – nem a valós látszatára törekszik, hanem annak hiteles bemutatására. A fenomenológiai realizmus tehát a valóság hitelt keltő benyomásának érzékeltetésére épül.

Amédée Ayfre a teológia és az esztétika elegyítésével kísérletezik *Neorealizmus és fenomenológia* című tanulmányában.²⁰ Ayfre felfogása szerint a neorealizmus nem más, mint egy adott helyzetben lévő egyén általánosan emberi viselkedésének konkrét bemutatása. A felvevőgép feladata, hogy „semleges” módon tükrözze ennek az egyénnek a viselkedését, szembesítse a nézőt az emberi lét misztériumával. A valóság e tökéletes illúzióját a film csak úgy keltheti, ha eszközként, kifejezésmódjának „csodás aszkézisével” él.

A valóság látszatának (avagy a valóság benyomását keltő mozgóképnek) sajátos státuszát illetően a hetvenes évek kétségtelenül legérdekesebb vitája alakult ki. E munkák érdekessége az volt, hogy a filmi ábrázolás folyamatát a festészetre és az *Én*-re (a személyiségre) vonatkozó – elsősorban Jacques Lacannak köszönhető – filozófiai, pszichoanalitikai kutatások eredményeinek felhasználásával elemezték.

Elsőként Jean-Louis Baudry merített a lacani pszichoanalízisből,²¹ azt állítva tanulmányában²², hogy a film két azonosulási szintet teremt. Az első szint maga a kép, idő és térbeli változásaival. A film azért keltheti a valóság benyomását – írta Baudry –, mert reprodukálja (újrateremti) azokat az érzékelhető tényezőket, amelyek az *Én*-ből kiváltják a – Lacan által elemzett – *tükör-érzetet*. E helyzet két kiegészítő, kísérő jelensége egyfelől minden mozgás hiánya (a néző ül a karosszékekben), másfelől a látás uralma, amely meghatározza, uralja az egész pszichéjét, agytevékenységét. A valóságérzet felkeltésével (amelynek segítségével az első azonosulási folyamat lezajlott) a néző rögtön szembetalálja magát a film szereplőivel, akikkel (és ez a második szakasz) azután ugyancsak azonosul. A szerep-

lő tehát – a szó Freud által használt értelmében – a *szekundér azonosulás* célzottja s egyben kiindulópontja.

Amiben Baudry elemzése meghaladja a lacani elvek mechanikus ismétlőinek munkáit, az a másik azonosulási szint megmutatása. A néző nem az ábrázolt világgal, a látvánnyal és másodsorban a szereplőkkel azonosul, hanem azzal, ami a filmet magát lehetővé teszi. Azzal, ami nem látható, és amit Baudry *transzcendentális Én*-ként határoz meg, amelyet a film teremt meg, és amely uralja a filmen belüli világot. Ahogy a tükör összefogja a részekből álló egészet, úgy a film az egymástól elkülönülő jelenségekből a maga sajátos, egyedi módján alkot világot. A film rendszerező elvének köszönhető, hogy valamennyi elem helyére kerül, szerves egységbe rendeződik.

Baudry elemzése, az azonosulási szintek megkülönböztetése lehetővé teszi, hogy az identifikáció – amit eddig egyszerű, érthető lelki folyamatként kezeltek – „mögé” tekintsünk, és észrevegyük, hogy a film maga alakítja ki azt a sajátos szempontot (nézőpontot), amellyel a néző azonosul.

Jean-Pierre Oudart²³ véleménye szerint a *való* és a *valóság benyomása* két különböző dolog, amelyeket valamennyi ábrázolási formában félreismertek, illetve szándékkal összekevertek. A valóságot a *figuráció*, azaz a festészetre jellemző kódok teremtik meg. A figuráció azonban csak része az ábrázolási folyamatnak, amely a műalkotást, a *fikciót* létrehozza, számítva a néző részvételére. A figurációt az teszi fikcióvá, hogy a nézőt az ábrázolás részeként tekintik. Az ábrázolást az jellemzi tehát, hogy számít a néző képzelőerejére, aki az ábrázolás alanyává lép elő. Maga az ábrázolás a való effektusaira építve az *optikailag* hiteles valóság megteremtését célozza. A néző szereplővé avatása kihat az ábrázolás szereplőire. Ugyanakkor az a tény, hogy az ábrázolás szereplői és a valóság szereplői összekeverednek a fikcióban, nehézzé teszi a különbségtételt ábrázolt és való szereplők között. A fikció mint ábrázolási forma az ábrázolt szereplők és a való szereplők között lévő különbség „elmosására épül”. A nézőből a fikció témája lesz. E ponton Oudart megismétli

– más formában – azt, amit Baudry is állított: a néző azonosul a filmfelvevőgéppel.

A néző részvétele a cselekményben, azonosulása a filmen látott valóságképpel olyan kérdéskör, amelyet sokan vizsgáltak. Morin szerint a néző a hipnózishoz közeli állapotban találja magát a moziban, passzivitásra, cselekvés-, sőt mozgásképtelenségre kárhóztatva. Jean Mitry viszont úgy véli, hogy a látszat-passzivitás tulajdonképp a néző részvételének előkészítése. Belépve a sötét moziba, a néző elszakad a tényleges valóságtól. Semmiféle váratlan esemény nem történhet azonban vele, és ezt jól tudja. Olyan állapotban van, hogy hajlandó részt venni a látottakban, de részvételéhez még számos más kiváltó okra van szükség.

Kétségtelen, a néző sosem „ülhet fel” várakozásának, előzetes elképzelésének, hisz a filmben kiszámíthatatlanul követi egyik kép a másikat – ahogy erre Cohen-Séat utalt²⁴ –, a *montázs* széttördeli az események folyamatosságát, átrendezi a látvány elemeit. A film cselekménye kikövetkeztethetővé teszi – az esetek többségében – a várható sorrendet, de csak tévedési lehetőséggel. Ha a néző azonnal nem érti meg, hogy mi történik, elveszti az elbeszélés fonalát. Valamennyi élethelyzetben – így filmezés közben is – a részvételhez, behelyezkedéshez megértés szükséges, az első feltételezi a másodikat. A néző aktivitásáról, pontosabban annak hiányáról értekező tanulmányában Henri Agel – Cohen-Séat nyomán – néhány kritériumot javasolt az aktivitás és passzivitás arányának megállapítására.²⁵ Ezzel szemben Mitry tagadja a néző passzivitását. A néző érzelmeit vetíti ki, viszi át a filmre (a látottakra), nem pedig a film vált ki belőle érzelmeket. Az azonosulás (:az érzelmi reakció) a film után következik be, amikor a néző átadja magát a filmben látottaknak, hagyja magát általuk befolyásolni. Korábban Michotte van den Berck észrevételezte, hogy a filmhőssel történő azonosulás milyen különös jelenség, a normális pszichikai tényezőkkel megmagyarázhatatlan. A film látható szereplője nem hasonlít a nézőre, alakja, arca más. Testhelyzetük is eltér, a néző székben ül és erről – ahogy Wallon írta – sosem feledkezik meg egészen. A helyzet azért meg-

magyarázhatatlan – válaszol neki Mitry –, mivel ilyen helyzet nem létezik. A néző sosem téveszti össze magát a hőssel, a szereplőkkel, csak azt vetíti ki, amit hasonló helyzetben érezne, és arra gondol, hogy hasonló helyzetben miként cselekedne. Azaz, párhuzamot von a saját és a szereplő viselkedése között. Ezért azonosulhat egyszerűen a film több szereplőjével. Egyéniségének adott vonását kivétve a szereplőre, érthetőbbé válik egyébként megmagyarázhatatlan „kaméleon volta”. Morin és Mitry azonos nézetet vall a néző részvételét, behelyezkedését illetően, de Mitry eltér elődjétől, amikor az azonosulásról esik szó. A teljes azonosulás Morin számára is csak szélsősége eset. A lényeg abban van, hogy Mitry végeredményben elveti az azonosulás folyamatát. Szembehelyezkedik Cohen-Séat azon nézeteivel is, hogy a hipnózis, a néző beleélési képessége, részvétele, a filmmel történő azonosulása mással össze nem hasonlítható, eddig ismeretlen tudatállapotot idéz elő. Ez az állapot az egyént és a társadalom kohézióját illetően nem veszélytelen: mindkettő szétesését eredményezheti.

Való és valószerű

Bármely film többé-kevésbé érthető a néző számára. A rejtélyes, a rendkívüli, a túl gazdag vagy szokatlanul új alkotás gyakran az érthetetlenség határát súrolhatja. A filmi ábrázolás – nem a filmekben ábrázoltak – megértése már lényegesen több problémát okoz. A nyelvvel szemben – amelyben a jelentéshordozó egységek (a szavak) már a mű elkészülte előtt léteztek – a film minden alkalommal újratermeli egységeit (a legkisebbtől a legnagyobbig egyaránt), és ezek egyidőben vannak jelen a képen, folyamatosan vonulnak el a néző szeme előtt. A legértelmesebb néző sem képes valamennyit felfogni. Erre azonban nincs is szükség, hisz csupán a legfontosabb elemekből már érthetővé válik a beállítás, a jelenet, a film mondanója.

A filmológusok annak idején sokat foglalkoztak a film megértésének kérdésével és megállapították, hogy a film ábrázolási saját-

tosságait – tehát egy eljárást, egy tagolási formát, egy montázs-típust – csak azok értik meg, akik értik magát a cselekményt, és ebből következtetnek a sajátosság jelentésére.²⁶

A film megértésének vizsgálatakor fontos tehát elkülöníteni egy mástól a tartalmi és formai kérdéseket, illetve az *ábrázolt* vagy az *ábrázolás* okozta nehézségeket. Sok film cselekménye olyan valóságra utal, olyan fogalmak ismeretét tételezi fel, amelyek ismeretlen volta lehetetlenné teszi a megértést. Nem hangsúlyozhatjuk eléggé, hogy az ilyen esetekben nem a film (az ábrázolás), hanem a filmen látható valóság (az ábrázolt) és az annak megértéséhez szükséges fogalmak ismeretének hiánya az akadály.

A valóságot sem a nyelvből, sem a filmből nem lehet „kiiktatni”, hisz a két utóbbi az előbbiben gyökeredzik. A valóság látszatának felkeltése, az ábrázolt *valószerűségének* kérdése – túl a tényleges valóság és a filmi valóság (valóság és látszat) viszonyának filozófiai problémáján – az ábrázolást érinti. Röviden: amit a néző a vásznon lát, nem hasonlít arra, amit átélt, korábban látott, ami ismeretrendszere szerint *hiteles*. A valóság látszatának (a valószínűnek) megteremtése azonban nem egyszerűen pszichoszociológiai paraméterekkel meghatározható, mindenki számára elfogadható valóságkép kimunkálása, majd ábrázolása, hanem mindenekelőtt *ábrázolási, szemiotikai probléma*.

A valószerű – Arisztotelész szerint – az, ami a *közvélemény* szerint lehetséges. Ez a valószerű szemben áll az ismeretekkel rendelkezők szerint lehetségesnek tekintett dolgokkal. Az ábrázoló művészetek – köztük a film – csak a valószerű lehetőségeket mutatják be. Az Arisztotelészt követő, későbbi felfogás szerint létezik egy másfajta valószerűség is a művészetben. Az, amelyik megfelel már létező műfaj törvényszerűségeinek. Mindkét esetben már meglévő ábrázolási formák alapján határozzák meg a valószerűséget, amely ilyen módon a *valós lehetőségek* önkényesen, az adott kultúrában érvényes szabályok által korlátozott együttese. A fikció számára a valósgban adott lehetőségek közül tehát csak azok képezhetik az áb-

rázolás tárgyát, amelyeket az illető műfajban alkotott korábbi művek *lehetővé (elfogadhatóvá) tesznek*.

A filmi fikciót is ez a valószerűség-felfogás uralta és uralja. A filmnek is kialakultak műfajai, és ezeket nem elegyítették. Valamennyi műfajnak saját lehetőség-tárháza volt, és a másik műfajban lehetséges ebben lehetetlennek számított. Maga a *filmforma*, a kifejezési eszköz is hatalmas *metaműfajként* funkcionált, tématárral, filmre vihető (alkalmazható), feldolgozható témákkal és feldolgozási móddal („hangnemekkel”). Gilbert Cohen-Séat a filmeket – tartalmuk alapján – négy nagy csoportba osztotta. A *csodás filmek* kellemes módon kiszakítanak megszokott világunkból. A *családi hangvételű alkotások* – amelyek vidám hangnemben előadott, kicsiny, de igaz eseményeket mutatnak be – nem érintik az élet nagy horderejű kérdéseit. A *hősies hangvételű művek* láttán a nézők bizonyíthatják az életben nem igényelt nagylelkűségüket. Végül, a *drámai hangvételű filmek* kifejezetten érzelmi konfliktusokat ábrázolnak. Ahelyett, hogy megvilágítanák őket, hozzásegítve ezzel a nézőket, hogy megértsék és ezáltal meg- illetve feloldják azokat, demagóg módon közelítenek hozzájuk, úgy, ahogy a legtöbb néző viszonyul ezekhez.²⁷ Így megannyi, varrólányáknak szóló film ahelyett, hogy kiszakítaná, még jobban bezárja nézőjét a szükségtelenül tragikus hangvételű, önkényesen megváltoztathatatlanak ábrázolt varrólány-problematikába. Mi a teendő – teszi fel a kérdést egy ilyen alkotás –, ha egy kedves fiatalember, aki tetszik nekünk, egy este randevúra hív, de szándékai nem látszanak tisztességesnek? Az effajta film azt sosem árulja el – mert ez ellenkezne a varrólányok többségének véleményével, és a nekik szóló filmek csoportjában kialakult szabályokkal –, hogy a fiatalember érdeklődése több, mint közömbösség lenne. A *viszonylagosság* érintése azonban elvonná a helyzet drámai élet, túlmutatna (túllépne) a műfajban lehetséges, elfogadott valószerűségen. A valószerűség így sok esetben ahelyett, hogy oldaná a feszültséget, tovább taszítja, elidegeníti a nézőt.

Roger Leenhardt arra a következtetésre jutott, hogy a film hat-

vanöt esztendő alatt – néhány esztétikai, formai újítást kivéve – a „tartalom” tekintetében kevés eredetit hozott. A film csekély számú dologra tanított meg bennünket, egyre azonban kétségtelenül: hogy megértsük magát az új kifejezési formát.²⁸

Cohen-Séat és Leenhardt fejtegetéseiben egyaránt fellelhető az a gondolat, hogy a film mint kifejezési forma (ábrázolás), korlátozza, meghatározza tárgyát, tartalmát (az ábrázoltat), azaz végső soron a valószerűséget. Ez alól csak kivételes esetekben, kivételes alkotók vonhatták ki magukat, illetve napjainkban az új irányzatok megjelenésével magának a valószerűségnek a kategóriája változott meg, alakult át.

A valószerűség a filmben mint *cenzúra* funkcionál. Láthatatlan szűrő, amely hatásosabb, mint az intézményesített cenzúra, mert valamennyi *témát* érinti. Pontosabban, nem is a témát célozza, hanem *tárgyalásának módját*, a filmek *tartalmát*.²⁹

A filmi kifejezőeszköznek éppúgy, mint a film tartalmának, van sajátja, a *szubsztanciát* és a *formát* érintő jellegzetességei, túl azon, hogy a formával szemben nem a tartalom, hanem a *szubsztancia* (vagy másik kategória, a *kifejezés anyaga*) áll. Forma és szubsztancia viszonyának elemzésekor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a ket- tő nemcsak összekötődik, de mibenlétük attól is függ, hogy milyen *vizsgálati szintre* helyezkedik az elemző.

A filmek tematikus megoszlását vizsgáló kutató számára a „szerelemfilm”, „háborús film” kategóriák mint a *tartalom formái* jönnek számításba. Az egyedi alkotásokat vizsgáló számára a téma mint a *tartalom* megmunkálatlan, majd *formát* öltött *szubsztanciája* érdekes, amely annak ellenére, hogy a „háborús film” kategóriájába sorolható mű, lényegesen eltér a többi, hozzá hasonló alkotástól. Az egyedi alkotás szintjén a téma tehát mint a *tartalom szubsztanciája*, és a valós tartalom (a tartalom feldolgozása) mint a *tartalom formája* funkcionál.³⁰

A valószerű el- illetve felismerése egy adott kultúrában önkényesen felállított konvenció-rendszer működésének következménye. A határvonal valószerű és nem valószerű között országok, korszakok,

művészeti ágak, műfajok szerint más és más helyen húzódik. Az eltérés azonban a valószerű tartalmát és nem státusát érinti. Bárhol és bármikor, a valószerűség konvenciójára építő, azt tiszteletben tartó mű nem gazdagítja a műfajban korábban alkotott művek sorát. A valószerűsége törekvő mű ismét, arról szól, amiről korábban is szóltak, úgy, ahogy szóltak. Mindenütt és mindig az ún. nyitott mű – ahogy erre Umberto Eco azonos című művében utalt –, a valószerűsége törekvéstől részben megszabadulva, olyan lehetséges, de még ismeretlen nézőpontot választ, amelyet a korábbi művek (és az őket létrehozó konvenciórendszer) kizártak a valószerűség köréből. Ugyanis sosem az élet közvetlen megfigyeléséből, hanem mindig a korábbi művekhez viszonyítva (viszonyulva) alakul ki az alkotás során a művek tartalma. Az, aki azt hiszi, hogy „az életet” saját elképzelése szerint filmezi, maga sem tudja (és nem is hinné), milyen mértékben a már elkészült művek szellemében cselekszik. A film története arra tanít, hogy a *valós lehetőségek* csak lassan-lassan valósulnak meg a filmekben. Az addig kimondatlan dolgokhoz (amelyek nem szükségszerűen kimondhatatlanok, de gyakran annak köntösében jelennek meg) nem mindennapi tehetőség szükséges, ha először kívánják ábrázolni őket.

A *valószerűség* és ellentétje, a *való* csak viszonylagos és nem abszolút értelemben határozható meg. Nincs olyan alkotás, amely teljes mértékben vagy a valószerű, vagy a való köntösét öltene. Ráadásul, amit ma igaznak (*valónak*) vélünk, holnapra *valószerűvé* válik vagy válhat. A *való* (az *igaz*) olyan pillanatokban, olyan pontokon jelenik meg a filmekben, amikor és ahol felszakad a *valószerűség* fátyla; ahol új (*valós*) lehetőség jelenik meg, és követel magának helyet az ábrázolásban.

A filmbe foglalva, annak részeként azonban már előzményül szolgál, referenciálul a további művekhez és lehetőségül, hogy *valóból valószzerűvé* változzék.

A *valószerű* kizárólag bizonyított meghatározása azonban nem eleendő. Valahányszor változik ugyanis a filmbeli *valószerű*, ezzel növekszik azoknak a jelenségeknek a száma, amelyek bekertülnek a

lefilmmezhető (az ábrázolható) körébe. Története folyamán így „mondott” mind többet és mind finomabban a valóságról a film.

A *valószerű* ábrázolásának taglalása szükségszerűen vezet el az azt lehetővé tévő *konvenció* (a megállapodás) fogalmához. A konvenció nem más, mint a lehetőségek (a lehetséges) önkényes, önkéntes korlátozása. A konvenció *valamennyi* alkotóra hat. Két fajta magatartás adódik vele szemben. Alkalmazkodni hozzá és ezzel vállalni, hogy az azonos műfajban készült alkotásokhoz mérik az adott művet. Az alkotó egyben (ezzel) lemond a *valószerűségről*, nem akarja, hogy műve *igaznak* (*valósnak*) tessenek. Az ilyen művek igazi gyönyörűséget szereznek a beavatott nézőknek, ha azok ismerik a „játékszabályokat”.

A *valószerűsége* törekvő mű – szemben az előző típussal – szüntelenül beleütközik a konvenció adta következményekbe, alkotója rossz lelkiismerettel próbálja meggyőzni önmagát és közönségét, hogy a valóság megjelenítésében útjában álló konvenció nem az ábrázolás követelményei, szabályai – azaz nem konvenciók –, s a művekben tükröződő hatásuk (az eredmény) az ábrázolt jelenségek természetéből adódik, az ábrázolt téma lényegéből következik. A *valószerűsége* pályázó film el akarja hitetni, hogy közvetlenül visszavezethető a valóságra. A *valószerű* igazi fikciója – valónak, igaznak látszani – az ilyen nem is olyan ritka határesetekben mutatkozik meg leplezetlenül. Kiderül, hogy nincs valószerűség, csak *valószerűsített konvenciók* léteznek.³¹ A *valószerű* tehát nem a *való*, de valami olyan, ami attól nagy mértékben nem tér el. *Hasonlít rá*, anélkül azonban, hogy azonos lenne vele. Mindössze két fajta film képes arra, hogy kitérjen a valószerű ábrázolás – az alkotás legfájdalmasabb aktusának – kényszerítő követelménye elől: a történetileg kidolgozott műfajokba sorolható, azt *híven* *típiáló* mű és a *valójában újat hozó*.

A tárgy és a tárgykép hasonlósága

A nyelvi jeltől eltérően, amely megegyezésen alapuló, de *önkényes*, a kép (így a mozgófénykép) nem *önkényes* jel, hanem *motivált*, azaz

az ábrázolás tárgya és az ábrázolt között lévő (részleges vagy teljes) *hasonlóságon*, (azonosságon) alapul.³²

A képek nagy része hasonlít ahhoz, amit ábrázol. Az analógia teszi lehetővé, hogy az ábrázolt tárgy azonosításában a műélvező ugyanazokat a kódokat alkalmazza mint az ábrázolás valós tárgyának „felfedezésére” irányuló törekvése során. A hasonlóság azonban nem áttetsző ablak, hanem rácsokkal borított, azaz kodifikált, amelynek elbírálása, jellegének megítélése hely és idő szerint eltérő, viszonylagos.

A filmfelvevő gép *változatlan* formában (arányaiban) tükrözi a valóságot. Vajon a tárgy és a tárgykép között észlelt analógia a kép lényegbeli jellemzője-e, avagy az analógia valaminek a következménye: valamié, ami megteremti, motiválja azt.

Az ábrázolás tárgya és az ábrázolt között létező kapcsolat két szinten, mind a *denotáció*, mind a *konnotáció* jelölői és jelöltjei között motivált.

A denotáció szintjén az *analógia*³³, tehát a jelölő és a jelölt között *képen és hangban* meglévő (létrejövő) hasonlatosság szolgáltatja a motiváció alapját.³⁴ A film esetében – amely a kép- és a hangrögzítést (a mechanikus másolást) a fotográfiától illetve a fonográfiától örökölte – mind a vizuális, mind az auditív analógia jelenségével találkozunk. Kétségtelen, hogy egyetlen rögzítési technika sem tökéletes. Előfordulhat, hogy a kép és tárgy között alig észrevehető, de mégis észlelhető eltérés van. Szemiotikai szempontból azonban nem szükséges a teljes hasonlóság, azaz azonosság ahhoz, hogy motiváltságról beszéljünk. Már a tökéletlen analógia is elégséges motivációul szolgál. A másolás, a leképezés nem *alakítja át*, hanem csupán alakítja az ábrázolatot.

A film elsősorban a denotálás sajátos eljárása, és csak másodsorban, a *cselekmény* révén válik jelentéshordozó (szemiotikai) rendszerré.³⁵ A mozgókép lényegesen eltér az állóképtől (a fényképtől), amelytől pedig származik. A fénykép denotatív jelentését teljes egészében a fotokémiai másolási folyamat alakítja olyanná, amilyen. A denotáció nem kódolt, az ábrázolt tárgy érzékelhető másolat, amely

nem rendelkezik önálló *struktúrával*. Addig, amíg a fénykép esetében nem létezik más, sajátos fotografikus eljárás, amely a denotáció szintjén visszaadná a „ház” jelentését, mint annak képét közölni, addig a film esetében – amely egyszerre *több fénykép, mozgásba hozott állókép* – számos eljárás áll rendelkezése a denotáció kialakításakor, mivel egy-egy álló/mozgófénykép csak az ábrázolás alapjául – *referenciául* – szolgáló tárgyakra részleges képét, egy-egy aspektusát nyújtja. A filmben a „házat” jelölheti egy lépcsőház, a kívülről megmutatott falak, egy ablak közeli képe, majd egy távoli beállításból az egész épület.

A film *tagolja* a látványt (amelyhez hasonló eljárás a fotográfiában nem létezik). Maga a denotáció is bizonyos mértékben kódolt, alakított, egyszerűvel *szerveztett*.

A film másik sajátossága, hogy benne a konnotált jelentés is motiváción alapszik. A motivált mivolta ez esetben azonban nem merül ki az észlelhető, analogikus viszonyban: a film *konnotációi* mindig *jelképes* érvényűek. A jelölt motiválja a jelölőt, de többet fejez ki, mint ez utóbbi egyszerű önmaga.

A filmi konnotáció *részleges motiváltsága* – esetenként változó mértékben – teszi lehetővé a kodifikálást, a konvencionizálást.

Az a felfogás, amely a konnotációt mint egy, az analógia teremtette denotációra épülő kódot tekinti, egyben feltételezi a denotáció konnotációt *megelőző* létét. Ha létezik konnotáció, az mindig feltételezi, hogy létezik denotáció is, de ez utóbbi mindig csak feltételesen/feltételezve előzi meg a konnotációt. Kizárólag denotatív szint nem léteik: a képet nem lehet még ismeretlen rendszer alapján megközelíteni, elemezni. Vagyis ez a rendszer csak az ábrázolásban magában értelmezhető, ahogy mint ábrázolat (ki)alakul, formát ölt.

A legfinomabb, a legeredetibb filmbeli konnotáció a következő egyszerű elven alapszik. Egy kép – egy hangmotívum (vagy azok sorozata), amelynek filmbeli jelentését már azonosította a néző, adott pillanatban másfajta jelentéssel telik meg. A konnotált jelen-

tés hirtelen túlnő a denotált jelentésen, annak azonban nem mond ellent, az értelmezés azt nem hagyhatja figyelmen kívül.

A konnotáció (jelen)léte teszi művészetté a filmet. A mű konnotációkból (konnotációk révén) épül fel, az eljárások, a film tagolódását meghatározó elemek és alakzatok a konnotáció révén töltik (tölthetik) csak be szerepüket.

A konnotáció jelöltje (az, amire utal) lehet filmstílus, filmműfaj, jelkép, „költői hangulat”, jelölje pedig az adott film teljes denotátuma (azaz jelölőinek és jelöltjeinek összessége).

A film esztétái gyakorta utaltak arra, hogy a filmi eljárásoknak, eszközöknek a cselekmény szolgálatában kell állniok. Más szóval ugyanazt fejezték ki, mint amit a fentebb kifejtett gondolat sugall: a konnotáció jelöltje csak akkor válik nyilvánvalóvá a néző számára, ha jelölője egyaránt „mozgósítani tudja” mind a denotáció jelölőjét, mint jelöltjét. A konnotáció jelölője elvben önállóak és csak anyagukban keverednek a denotáció jelölőivel/jelöltjeivel. Épp ez a tény – az, hogy a denotáció és konnotáció szintjei az anyagban elválaszthatatlanok egymástól – okozza a gyakori félreértést, a kető összekeverését, lényegük helytelen megítélését. A denotáció szintje – amely önmagában is már több kód hordozója – felhasználható anyag, amelyből a konnotáció – a jelölésben is azonosítható – új összefüggéseket (jelentést) teremt. A konnotáció és a denotáció tehát jelölőivel összeolvad, megkülönböztethetetlen, jelöltjeiben (jelentésében) azonban nagyon is jól elkülöníthető.³⁶

Jegyzetek

- 1 Bazin szembeállítja a *valódi* realizmust az *álrealizmussal* (kiemelés tőlünk). Az első híven tükrözi a valóságot, a második becsapja a nézőt, illúziókat kelt benne. Idézzük azonban Bazint magát: „A filmstílusokat, aszerint, hogy milyen mértékben tükrözik a valóságot, osztályozhatjuk, egymás alá, illetve fölé rendelhetjük. *Realistának* azt a kifejezést, illetve elbeszélésmódot nevezük, amelyik arra törekszik, hogy mind többet adjon vissza a valóságból. A 'valóság' mértéke természetesen nem mennyiségi tényező. Ugyanazt az eseményt, tárgyat többféleképpen is lehet ábrázolni. Valamennyi ábrázolás fel-tár a tárgyból egy-egy olyan jellemzőt, amelynek révén felismerhetjük a váznon. Valamennyi ábrázolás – didaktikai vagy esztétikai célból – többé-kevésbé

a tárgy részleges elvonatkoztatásán alapul, amely csak bizonyos jellemzőket emel ki, míg másokat elhagy. E szükségszerű, elkerülhetetlen vegytani művelet eredményeképpen a valóság helyett, amelyből az alkotó kiindult, egy elvonatkoztatások, egyezményesen elfogadott műveletek nyomán kialakított valóságképet (fekete-fehér, két dimenziós tér) nyújt a film. Szükséges illúziókeltés ez, de odavezet, hogy a néző elveszti valóságérzékét, és tudatában a tényleges valóság azonosul a filmen látott formájával.” (Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une esthétique de la réalité: le néorealisme*. Les Editions du Cerf, Paris, 1962: 22.) Bazin a film egyik sajátosságát a filmek egy csoportjának jellemző sajátosságává teszi, holott ez valamennyi filmalkotásra érvényes. Erveléséből az már kiderül, hogy mi az álrealizmus, de hogy miként jelenik meg a valódi – hisz valamennyi film a valóság részleges tükrözésén alapul –, az már nem. Az ellentmondás felállításával – mint a filmek egy csoportjára jellemző jegy konstituálásával – Bazin (burkoltan) olyan „mérécét” teremt, amely képes (volna) objektíven, szavakban megfogalmazható módon tájékoztatni a filmek valóságtartalmának mértékéről; azt a feltevélezt sugallja, mintha létezne a valóság tükrözésének olyanfajta, privilegizált, sajátos módja, amelynek révén egy-egy alkotás nagyobb valóságtartalomra („adagra”) tesz szert, mint másik. E megkülönböztetésben már benne rejlik Bazin értékítélete (tehát előírása) is: a nagyobb valóságtartalmú filmek értékesebbek, mint a kisebbel rendelkező társaik. Egy szerű, hatásos állítás. A szembeállításból úgy tűnik – persze ez csak látszat –, mintha itt lényegi ellentmondásról volna szó, a filmek egy csoportjának jellegzetességéről, holott ez az ellentmondás csak Bazin tudatában létezik. A „film mint a valóság mása” problematikájának vizsgálata Párizsi Egyetem Filmológiai Intézetének kutatási programjában 1947-től 1962-ig megkülönböztetett helyet foglalt el. Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky – hogy csak néhányukat említsük – a film megértésének kulcskérdését látták benne. Esztétikáját Bazin épp a film e sajátos tulajdonságára, tükrözési képességére építette. Christian Metz is hosszan taglalta 1965-ben írott cikkében (*A propos de l'impression de réalité au cinéma. Essais sur la signification au cinéma. I.* Ed. Klincksieck, Paris, 1968: 13–24.)

- 2 „Mindannak, amit a film ábrázol – írja Albert Laffay –, a valóság látszatát kell tükröznie. (...) Híven a valósághoz, a film azt a látszatot (illúziót) kívánja kelteni, hogy a dolgok valós térben, valós körülmények között olyanok, amilyeneknek ábrázolják őket. E tekintetben nincs különbség a szereplők és a tárgyak között. (...) A film világát azért olyan nehéz leírni, mert sem nem egészen képzeletbeli, sem nem egészen valós. (...) Vajon nem azt célozza-e a film, hogy a világ erős alapon nyugvó látszat? Ez a világ azonban nem vesz körül bennünket (...), ez a világ csak látszatra épül szilárd alapra (...).” (Laffay, Albert: *Logique du cinéma. Création et spectacle*. Masson et Cie, éditeurs, Paris, 1964: 15–17, 28.)
- 3 „A film jelentőségét nem a közönség nagybecsülésének mértékében kell keresnünk. A közönség sokra becsüli, de azonosítja a látvány népszerűségével, megköveteli tőle a valós környezetet, a mozgalmas cselekményt. (...)” (Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma: II. Le cinéma et les autres arts*. Les Editions du Cerf, Paris, 1950: 80.)

- 4 A jelenség 1840 óta ismert volt a pszichológusok előtt, de alapos, tudományos vizsgálat tárgyává Wertheimer és Korte tette 1912-ben, illetve 1915-ben.
- 5 „Amikor bármely tárgyat észlelünk, képe valójában megjelenik az ideghártyánkon, amelyet *retinának* neveznek. Amikor a tárgy sötétbe kerül, ez a retinán kialakult kép fokozatosan halványodik, majd eltűnik. Mindaddig, amíg bármilyen kis fény éri a szemideget, a szem érzékeli a tárgyat, mintha az teljesen megvilágítva állna előttünk. (...) A retinán kialakult kép időtartama a tárgy megvilágításától függ. Közepes megvilágításban 2/45 másodpercig tart. (...) Tétélezzük fel, hogy egy mozgó tárgyat 3/45 másodpercnyi megszakítással filmszalagra rögzítünk. A különböző képek hasonlítanak egymásra, azaz ha kettőt közülük egymásra helyezünk, akkor a képen látható tárgyak pontosan elfedik egymást, kivéve azt, amelyik mozgott, és amelynek eltérő helyzetét e néhány másodperc-töredék alatt is jól mutatják a felvételek. Vetítjük most le az egyik képet, majd takarjuk el a fényforrást 1/45 másodpercig. Szemünk továbbra is látja a vetített képet, nem csupán az alatt az idő alatt, amíg eltakarjuk, hanem még azt követően is. (...) Tétélezzük most fel, hogy miközben eltakartuk a vetítőgép fényforrását, az első számú képet felcseréltük a második számú képpel. Midőn eltávolítottuk a fényforrás útjából az akadályt, még 1/45 másodpercig a meggyengült, első számú képet látjuk, amelyet immár a második követett. Miután a képen a mozdulatlan részek pontosan fedik egymást, szemünk érzékeli a tárgy mozgását, azaz azt a különbséget, amely a tárgy elmozdulásából adódott.” (Lumière, Louis: *Cinématographe-type*. Megjelent a szerző kiadásában, Lyon, 1895.)
- 6 *Le caractère de „réalité” des projections cinématographiques*. Revue Internationale de Filmologie, 1948: 3–4.
- 7 *L’acte perceptif et le cinéma*. Revue Internationale de Filmologie, 1953: 2: 13.
- 8 *A vászon olyan tárgy, amely a látásmechanizmus és a látvány között helyezkedik el.*
- 9 Michotte van den Berck: im.: 257–258
- 10 „A filmi ábrázolás a cselekmény bemutatásában nem ismer határokat. A színpadi tér, a cselekmény színhelyének fogalmi nemcsak idegenek tőle, de egyenesen ellentmondanak a vászon fogalmának. A vetítővászon nem hasonlítható a kép keretéhez. A vászon *maszk*, amely időről-időre a cselekménynek hol egyik, hol másik részletét látatja. Amikor a szereplő kilép a képből, elfogadjuk, hogy pillanatnyilag nem látható, de tudjuk róla, hogy valahol, olyan helyen, amelyet nem látunk, ugyanabban a díszletben, ugyanazon a helyszínen él, cselekszik, lényege változatlan. A vásznon nincs kulissza, amely világtrenem az illúziót, melynek célja, hogy egy arcból, egy revolverből a világegyetem középpontját varázsolja.” (Bazin: im.: II.: 100.)
- 11 Mitrý, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma. I. Les structures*. Editions Universitaires, Paris, 1963: 170–194. Mitrý és Morin műve magyarul is olvasható, Bazin és Metz írásaiból válogatás jelent meg a Filmművészeti Könyvtár sorozatban.
- 12 Morin, Edgar: *Le cinéma ou l’homme imaginaire. Essai d’anthropologie*. Ed. Gonthier, Paris, 1965: 108.
- 13 „A filmet arra a célra találták fel, hogy a mozgást rögzítse. (...) A film esztétikája – ha létezik ilyen – egyetlen szóban összefoglalható: mozgás. A szem-

- mel érzékelhető tárgyak mozgása, amelyet kiegészít a szereplők belsejében zajló mozgás, a filmen 'látható' mozgásfajták két típusa. A kettő együtteséből születik a ritmus. Lumière-ék nem csendéletet vagy 'halhatatlan' dialógust bemutatva kívánták ezt kétségtelemné tenni, hanem *A vonat érkezésével* (...). (Clair, René: *Mouvement*. 1923–1924. In: *Réflexion faite*. Gallimard, Paris, 1951: 58.) „A mozgás vajon nem új írásmód, paletta, olló...?” (Dulac, Germaine: *Le mouvement créateur d'action*. Cinémagazine, 19 décembre 1924.)
- 14 Aki viszont Rosenkrantz 1937-ben megjelent írására támaszkodik. (Bazin: im.: II.93.)
- 15 Leiriens, Jean: *Le cinéma et le temps*. Les Editions du Cerf, Paris, 1954, 138 pp.
- 16 Rudolf Arnheim azt írja, hogy a fénykép sokkal kisebb mértékben ébreszt valóságérzetet a nézőben, mint a film. (–) Viszont a színház még a filmmel is nagyobb hitelesítő erővel bír. Valamennyi művészeti ág – véli – a valóság részleges illúzióját kelti (: a színházban jót mulatunk azon, ha összerogy a díszlet, de „természetesnek” találjuk, hogy a szobának csak három fala van), és az illúzió ereje művészeti áganként változik. A film csak képeket mutat, a színház viszont valóságos teret. (Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*, Rohwolt, Berlin, 1932: 39–40. Magyarul lásd *A film mint művészet*. Gondolat, Bp., 1985.)
- 17 Bazin: im.: I. 13.
- 18 A fenomenológia – kiváltképp annak Sartre által kidolgozott változata (lásd *L'imaginaire* c. munkáját) – a filmológiai irányzat sok nézetét befolyásolta. A bazini realizmuselmélet elemei elsősorban a fénykép ontológiájáról, a filmnyelv fejlődéséről, a neorealizmusról mint a valóság esztétikájáról írott tanulmányaiban fogalmazódnak meg. (: *Ontologie de l'image photographique; L'évolution du langage cinématographique; Esthétisme, réalisme et réalité; Un réalisme des apparences*. Im.: I. 11–19, 131–148; IV. 19–22, 137–139.)
- 19 *Montage interdit*. Im.: I. 117–129.
- 20 Ayfre, Amédée: *Conversion aux images?* Les Editions du Cerf, Paris, 1964.
- 21 Lacan, Jacques: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du „Je”*. In: *Ecrits*. Editions du Seuil, Paris, 1966: 93–100.
- 22 Baudry, Jean-Louis: *Cinéma: effets produits par l'appareil de base*. Cinéthique, nos 7–8 (1971).
- 23 Oudart, Jean-Pierre: *Notes pour une théorie de la représentation*. Cahiers du Cinéma, n° 229 (1971): 43–45; 230 (1971): 43–45.
- 24 Cohen-Séat, Gilbert: *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*. Presse Universitaires de France, Paris, 1961: 63. Magyarul lásd: *Cohen-Séat és a filmológia*. Filmművészeti Könyvtár, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983.
- 25 Agel, Henri: *Activité ou passivité du spectateur*. In: *L'univers filmique*. Flammarion, Paris, 1953: 47–58. „Bevezetés a film filozófiájába című alapvető művében Cohen-Séat több helyütt vizsgálta a filmelőadás körülményeit és annak a nézőből kiváltott szervi, érzelmi és értelmi következményeit. Az ő elvei alapján kíséreljük meg a passzivitás problémáját vizsgálni, háromféle feltételt különböztetve meg, mint amelyek kiváltják ezt az állapotot. Az első csoportba tartoznak az anyagi (külső) feltételek. A másodikba a fiziológiai, a harmadikba az érzelmi és pszichikai feltételek. A három csoport együttesen hat.” (Cohen-Séat művének címét Agel pontatlanul idézi. Helyesen: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*.)

- 26 Mialaret, G: -Meliés, M. G.: *Expériences sur la compréhension du langage cinématographique par l'enfant*. Revue Internationale de Filmologie, 1954: 221–228.
- 27 Lásd *A filmek tartalma* című fejezetet a *Cohen-Séat és a filmológia* című kötetben.
- 28 Leenhardt, Roger: *Ambiguités du cinéma*. Cahiers du Cinéma, 100 (1959): 27–38.
- 29 Metz, Christian: *Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin du Vraisemblable? Essais...* I.: 229–244. Metz háromféle cenzúra-típust különböztet meg. A szó szoros értelmében vett cenzúra lényegében politikai cenzúra. Ezen kívül érvényesül még a gazdasági és ideológiai-erkölcsi cenzúra. A két előbbi ún. intézményesített cenzúra, az utóbbi öncenzúra. Az intézmények által kibocsátott (korlátozó) normák hatnak az alkotókra, akik magukévá teszik őket, de a továbbiakban ezek a normák tudatosulásuk nélkül hatnak. Az intézményesített cenzúra a filmek tartalmának *szubsztanciáját* korlátozza, azaz a témát, amely az elbeszélés (a film) tárgyát képezhető dolgok bizonytalan kontúrú osztályára utal csak. (A politikailag „kérdéses” filmet, a „merész” alkotást cenzúrázzák, a szerelmesfilmet nem.) A valóságosra keresztül megvalósuló (a valóságosra vonatkozó) cenzúra viszont a *tartalom formáját* érinti, azaz a tárgyalásmódot, hangnemet, amelyen (ahogy) mondandóját a film előadja. Epp ezért e cenzúratípus valamennyi filmben érvényesül. Az intézményesített cenzúra pl. sosem tiltotta a serdülő filmi ábrázolását. Ha mégis viszonylag sokáig kellett arra várni, hogy serdülőkkel találkozzunk a vásznon, mint Leenhardt *Utolsó vakáció*, Godard *Hímnem-nőnem*, Forman *Fekete Péter* című filmjeiben, az annak köszönhető, hogy a filmekben látott valóságos serdülő-típus kizárta másfajta ábrázolás lehetőségét. (Metz: im.: I.: 230, 235–236.)
- 30 Metz: im.: 236.
- 31 A filmbeli *valóságosság* jellegének illusztrálására aligha akad frappánsabb példa, mint az, amelyet Metz említ. „A francia drámai *vígjátékokban* a műfaj valamennyi konvencióját a *cselekmény természetes logikája* vagy a *szereplők lélektana* igazolja. Az erőltetett finomság és a súlyos francia könnyedség – különösen szív- illetve test-ügyekben – egész arzenálját bevetik, a cselekménynek a *valóságosság* látszatát kölcsönözzék. (...) A hűtlen hitves hirtelen rájön, hogy szeretője még férjénél is hitványabb, következképpen visszater ez utóbbihoz (: a műfaj megkövetelte boldog befejezés). A műfaj (és a követelmény) néhány „pikáns” beállítást is igényel, legyen. Tanúi leszünk, amint a férj és a feleség a színházból hazatérve beszélgetésbe kezd. Előtérben a hálószoba, ahol a férj éppen kioldja nyakkendőjét a tükör előtt. Hátterben a fürdőszoba nyitott ajtaja látszik. A fürdőszobában a feleség vetkőzik. A nyitott ajtó – amely teljességgel természetesnek hat, hisz a szereplők beszélnek egymással – *valóságossá* teszi (indokolja), hogy a hősnőt félmeztelenül mutassák (: a műfaj követelménye), de ne túlságosan pucéran (a *cenzúra* illetve a *műfaj* követelménye). A rendező így egy csapásra két legyet üt. Sőt, még az az érdeme is megvan, hogy hitelesen (a valóságához hűen) mutatta be egy párizsi (polgár) házaspár lefekvéshez készülődését (: erkölcsrajz).” (Metz: im.: 242.)

- 32 Létezik *metaforikus* (: a hasonlóságon alapuló) és *metonimikus* (: a szomszéd-ságon alapuló) *motiváltság*. (Metz, Christian: *Au-delà de l'analogie, l'image*. In: *Essais... II.*: 151.)
- 33 A film *jelentéshordozó alakzatai* (például a montázs, a gépmozgás, az optikai effektus, kép és hang szinkronitása vagy aszinkronitása) az ún. *technikai kódok* kép- és hanganalógiájára épülnek. Maga az analógia az ún. *kulturális* vagy *antropológiai kódokra* (az észlelést meghatározó, az ikonikus és ikonog-rafikus kódokra) épül. A technikai kódok – írta Metz – a kifejezés anyagá-*nak pertinens jegyeiből* épülnek fel. Azaz, olyan elemekből, amelyeknek szem-beállítására teszi lehetővé a magasabb szintet képviselő egységek (amelyekbe ezek beépülnek) felismerését. E kódok működésének köszönhető, hogy az elemek a *kifejezés anyagában* megkülönböztethetővé válnak. (Metz, Christian: *Langage et cinéma*. Larousse, Paris, 1971: 165–168.)
- 34 Metz, Christian: *Problèmes de dénotation dans le film de fiction*. In: *Essais... I.*: 111.
- 35 Metz, Christian: *Quelques points de sémiologie du cinéma*. In: *Essais... I.*: 100.
- 36 Metz, Christian: *La connotation, de nouveau*. In: *Essais... II.*: 169.

A FILM SAJÁTJA

A látvány tartománya

A cselekmény – a dráma vagy az epika szabályainak megfelelő ese-mény-elbeszélés – formát adott a filmnek, hozzásegítette, hogy mű-vészetté váljon, művészetként funkcionáljon. Az új forma sokakat megtévesztett. Olyan vélték látni benne, ami hiányzott belőle. A nyelvhez hasonló, minden ízében kodifikált rendszernek hitték, ho-lott kevésbé feszesen szerkesztett, kevésbé szabályozható, nyelvi jel-legű megnyilvánulási forma volt csupán.

Az elméletalkotók figyelmét voltaképpen sosem a természetes nyelv, hanem mindig az irodalom vonta magára, amikor párhuzam-ot kerestek nyelvi és filmi megnyilvánulás (forma) között, amikor az utóbbi sajátosságait kutatták. Céljuk nyilvánvaló, világos volt. Nem egy nyelvi jellegű (szemiotikai) rendszer működésének mechaniz-musa, mikéntje izgatta őket, hanem a film esztétikáját akarták meg-teremteni.¹ Többféle lehetőség kínálkozott, többféle „módszer” sze-rint fogtak hozzá. Egyfelől levezetni a filmet az irodalomból (a filmi formát az irodalmi formákból), és utalni arra, hogy a film hagyomá-nya, folytatója az irodalomnak.² Másfelől kutatni és kimutatni, hogy

a film lényegében tér el az irodalomtól, hogy a film valami más, amelynek felmenő ági rokonságát (ha ilyen egyáltalán létezik) másfelé kell keresni. Bazin termékenyítőnek vélte az irodalom hatását³, mások menteni akarták az irodalmat a filmtől, a filmet az irodalomtól. Megint mások, közös eredetükre utalva („az elbeszélést, a mesélést kiváltó alkotó lélekfesztető szenvedélyére, amely a költészetet, a tragédiát megteremti”), stílusjegyeiben vélték hasonlóságot felfedezni.⁴ Újabban komplexitásuk, egyaránt és egyformán bonyolult kifejezési képességük állítása közelíti egymás felé őket.⁵ Mindezen elméletek egyetlen, közös cél felé terelik a figyelmet, amely nem más, mint végül is bizonyítani, hogy a film önálló értékhordozó, a művészi jelzőre érdemes kifejezési eszköz, és eközben (bár mellékesnek tűnik, holott lényegbevágó) kimutatni, milyen a „jó”, a „valódi” film, sőt, hogy milyennek kellene lennie.

A film „nyelvtana”

A film „nyelvtanát” megteremteni (és nem leírni) óhajtó munkák is ebben a szellemben fogantak. Ha a film mint művészet fejlődni kíván – vélték írók –, éppúgy, mint az irodalomnak, egyfajta nyelv-tannal kell rendelkeznie. Azaz, olyan szabály-gyűjteménnyel, amely a még elfogadható és a már-el-nem-fogadható között húzódó határvonalat – épp az említett szabályok jóvoltából – képes megvonni.⁶ Vajon mi egyébre szolgál a nyelvten, mint annak megítélésére, hogy a nyelvi normákat betartjuk-e avagy nem – teszi fel a kérdést Robert Bataille.⁷

„Mivel a nyelv újfajta módozatával van dolgunk, meg kell keresni szabályszerűségeit, meg kell határozni fogalmait. (...) Ezáltal olyan útmutatót adunk a jövő filmeseinek kezébe, amelynek segítségével haszonnal tanulmányozhatják a kiváló szerzőket.” Így ír Bataille, akinek művén végighúzódik a párhuzam, amelyet hol a film és az irodalom, hol a film és a zene között von.⁸

„A film tanulmányozása kétféle ismeretanyag alkalmazását igényli. Ismerni kell az irodalmi alkotást, a zenekomponálást ahhoz, hogy

vizuális harmóniát teremtsünk.”⁹ „Az író tudatos mérlegeléssel vagy ösztönszerűen válogatja meg a szavakat, rakja őket meghatározott sorrendbe. Ha egy szót megváltoztat, ez maga után vonja másik felcserélését is, sőt az egész mondat rendjének megváltoztatását. A filmesnek is ilyenképpen kellene cselekednie.” A filmnyelvtan célja tehát, hogy lehetővé tegye a filmrendező számára a „megfelelő filmstílus”, azaz a „harmonikus stílus” elsajátítását, a film felépítését meghatározó, változatlan és alapvető szabályok, törvényszerűségek megismerését. Melyek ezek? „A felvevőgép mozgatása feltétlenül szükséges a cselekmény mozgalmasságának, drámai voltának kifejezéséhez. (...) Totálképből sosem szabad nagyközelire átvágni. (...) Amikor a gép balról jobbra panoráma-mozgást végez, a következő képen a mozgásnak azonos irányban kell folytatódnia. (...) Panorámázásból vagy kocszásból nem lehet mozdulatlan beállításra vágni.”

Az ún. filmnyelvtanok rendre felsorolják, miféle hibákat nem szabad elkövetni, kivéve, ha a rendező különleges „stílushatást” kíván elérni a szabálysértéssel (de ezek az esetek nem ismétlődhetnek). Figyeljük pl. André Berthomieu-t: „Totálból nagyközelire váltani hiba, de lehet szándékos is, hogy váratlan vizuális sokk hatásával hívja fel a rendező a néző figyelmét.” A fent említettek magyarázzák a filmnyelvtan következő meghatározását: „A filmnyelvtan azokat a szabályokat tanulmányozza, amelyek lehetővé teszik, hogy a filmet alkotó mozgófényképek sorával helytállóan közöljön mondatokat.”¹⁰ E filmnyelvtannak éppúgy, mint a hagyományos nyelvtannak, normateremtés a célja. A normákba foglalt esztétika hasonló szellemben fogant, hasonló szellemet tükröz. A művészi film áttetsző¹¹, realista, igaz, a valóságot tolmácsolja.¹²

A filmnyelv – e hosszú metafora – jellemzőire vonatkozó megjegyzések szigorú következetességgel „másolják” a nyelvet leíró nyelvtanok szabályrendszerét, kölcsönveszik annak terminológiáját, elemzési eljárásait. E filmnyelvtanok is az általuk legkisebbnek tartott nyelvi egység (a szó) vizuális megfelelőjeként azonosított *beállításból* indulnak ki, és állítják fel ennek nomenklatúráját. „A tá-

voli beállítás a szereplők környezetével ismerteti meg. A féltávól nincs különös tekintettel sem cselekményre, sem környezetre. A félközel a szereplők kiemelésére szolgál, mellőzi a környezetet.” E felsorolást követi a képsorok (a szekvenciák) – a filmbeli „mondat” – alakításának módjára vonatkozó leírás (szabályok), majd a képsorok elválasztásának (tagolásának) módja, az interpunkciós jegyek ismertetése. „A kivilágosodás egyenlő a mondatkezdő nagybetűvel, az elsőtétülés a mondatot lezáró ponttal. (...) Az úsztatás a vessző megfelelője.”¹³

A párhuzamba állítás nem minden esetben történik ilyen leegyszerűsítve, mondhatnánk iskolás módon. Bataille például *Filmnyelv-tana* bevezetőjében jónak látja megjegyezni: „Bár néhány fogalmat, jelzőt a francia, illetve a latin nyelvtanból kölcsönöztünk, itt ezeknek általunk meghatározott, önálló jelentésük van, amelyek többé-kevésbé különböznek jelenleg használatos értelmüktől. Felesleges tehát összevetni őket korábban használatos jelentésükkel, és ennek alapján alkotni (esetleg elmarasztaló) véleményt vállalkozásunkról.” Nyelv és film párhuzamára vonatkozó alapelve azonban ma is helytálló. „A már meglévő fogalmakból és elvekből kiindulva kísérünk meg egyikre is, másokra is vonatkozó hasznos megállapításokat tenni anélkül, hogy az új kifejezési formát belekényszerítenénk a régebbi sablonjába.” Igénye ellenére Bataille nem tud véges-végig hű maradni szándékához. Néhány furcsaságtól eltekintve azonban – például a latin versmértékek felhasználása a különböző ritmusfokokozatok megnevezésére – mértéktartó és óvatos a nyelvtani kategóriák filmre alkalmazását illetően. Ez az óvatosság nyilvánul meg a filmi interpunkciós jegyek elemzésében. Maga említi, hogy a túlzó, mindenütt párhuzamot kimutatni óhajtó elemzés „önkényes és mesterkélt”. „Ne keressünk minden ízében megegyező azonosságot a tipográfiai tagolójegyek és az optikai jellegű átkötések között, mivel ez utóbbiak alkalmazása korántsem kötelező érvényű, mint az előbbieké.”¹⁴ Attól is óvakodik, hogy leegyszerűsítve, a beállítást a szó megfelelőjének tekintse. A kettőt közelíti ugyan egymáshoz, de azt is hangsúlyozza, hogy miben térnek el.¹⁵ „A beállítás – vonja

le a következtetést – egy egyszerű gondolat vizuális ábrázolása.” Bár e két fogalom – szó és beállítás – összebékítése kétségeket kelt, bár szembeállításuk érvei leegyszerűsítőek, a meghatározás mégsem olyan naiv, mint amilyennek megfogalmazása láttatni engedi. Bataille jól tudja ugyanis, hogy a beállítás általában több gondolatot rejt, de ő végső soron a nézőre gyakorolt hatása alapján ítéli meg. „A fő gondolat kiemelése, a pontos, kiszámított időtartam, amely közléséhez szükséges, és amely már rövid a mellékes gondolatok kifejtésére, azt eredményezi, hogy a néző egyetlen gondolatot észlel csupán a beállítás időtartama alatt.” A kérdés ily módon történő feltevése rokon Bonitzer harminc évvel későbbi problémakezelésével, Aki – mint Bataille – a beállítást nem magában való egységként, hanem a *(film)szöveg-alakítás* konstruált egységeként fogja fel.¹⁶ A különféle beállítás-típusok jellemzésére szolgáló ellentétpárok is világosak. Ilyen ellentétpárba állíthatók a *változatlan/változó* beállítások (ha a felvevőgép mozgását tekintjük kategória-alkotó tényezőnek), a *konkrét/absztrakt* beállítások (ha a beállítások értelmezésmódját tekintjük kategória-alkotó tényezőnek), a *tárgyas/tárgyatlan* beállítások (ha a beállítások időmúlást vagy csupán pillanatot rögzítő képességét tekintjük kategória-alkotó tényezőnek), a *hangsúlyozott/hangsúlyozatlan* beállítások (ha a tartalom kiemelését tekintjük kategória-alkotó tényezőnek), a *rövid/hosszú* beállítások, az *egyszerű/összetett* beállítások (ha a tolmácsolásra szánt gondolatok számát tekintjük kategória-alkotó tényezőnek).¹⁷

A beállítás – ismeri fel Bataille – nem vizsgálható csupán magában, a film egészétől elkülönítve. „Szerepe (...) lényegében attól függ, hogy milyen helyet foglal el a filmben, közelebbről a képsorokon belül.”

A képsorok osztályozását annak alapján végzi el, hogy 1) hány beállítást tartalmaznak, 2) milyen típusú (nagyságrendű) beállításokból állnak, 3) mennyi ideig tartanak, 4) milyen kapcsolatban állnak a másik képsorral? Így megkülönböztet *független, fölé- és alárendelt* képsorokat.

„Ugyanazt a gondolatot többféle módon is kifejezheti a rendező.

Választhat, hogy két, egyaránt rögzített beállítást készítsen-e, amelyekben a felvétel szöge és a kivágás mérete (nagyságrendje) azonban eltér; hogy két-három beállításból álló képsort használjon, avagy a kocsizás mellett döntsön.”

Berthomieu, de még inkább Bataille filmnyelvtana „példamutató” abban a tekintetben, hogy valamennyi, hasonló típusú vállalkozás jellemzőit felvonultatja. Elemzése nem nyelvi, hanem stilisztikai jellegzetességeket tár fel. Normákat közöl, nem egy esetben teremt. A nyelv elemzésére szolgáló eljárásokat sok esetben mechanikusan alkalmazza a filmre.

Metaforák nyomában

„Szerettem volna a végére járni a metaforának (: *filmnyelv*), kibelezni, megvizsgálni, tartalmaz-e valamit, ha – mint a nyelvészek – komolyan vesszük a nyelv fogalmát” – írta Metz.¹⁸

Metz elsőként szakított a normatív szemlélettel. Kétségbe vonta a látszat-azonosságokat, és világosan meghatározta, mit tehet a nyelvészet a film érdekében. Nyelv és film viszonya – az elmélet-történetben először – világos formában fogalmazódik meg. „Mindenekelőtt azt kell tisztán látni, miben tér el a film a nyelvtől, és csak azután azt, miben hasonlít rá vagy miben azonos vele.”¹⁹ Annak vizsgálata, hogy miben tér el a film a nyelvtől, Metz számára a tagolódás kérdésének tisztázásával kezdődik. „A filmben nincs – még metaforikusan értelmezve sem – olyan egység, amelyik megfelelné a nyelv *második tagolódás-típusának*.”²⁰ A nyelvben a fonéma megkülönböztető egység, önálló jelentés nélkül. A tagolódás szintjére vonatkozik, a jelöltére nem. A film esetében az előbbinek a kép, az utóbbinak a kép által jelölt dolog fogalma felel meg. A némafilm korszakában a filmet sokan nemzetközi nyelvnek, ún. vizuális eszperantónak hitték. Az eszperantó eltér a természetes nyelvtől is. A film is eltér tőle, de épp ellenkező irányban: kevésbé tökéletes nála. „Egyetemes” jellege kétarcú jelenség. Pozitívuma, hogy látványjellegéből adódóan érthetőbb, mint a nyelvek, mivel az észlelés ke-

vésbé tér el országunként, mint a fogalmakban tagolt gondolkodás. Negatívuma, hogy hiányzik belőle a *kettős tagolódás*; esetében a jelölő sohasem választható le a jelöltről.

A *film=vizuális esperantó* metaforában mégis van valami, ami igaz. A nyelvek ugyanis a második tagolódás szintjén térnek el radikálisan egymástól, megértésüknek ez az akadály. A mondat többé-kevésbé mindig lefordítható egyik nyelvről a másikra, mert nem a kód egységének, hanem a gondolkodás valós mozzanatának felel meg. Még a szó is lefordítható (bizonyíték erre a szótár), bár tökéletlenül, de mégis. A fonéma, a legkisebb egység azonban lefordíthatatlan. Szigorú értelemben vett nyelvről tehát csak kettős tagolódású rendszerek esetében beszélhetünk. A film ily módon nem nyelv, hanem csak nyelvi jellegű, művészi kifejezésre szánt rendszer.

A filmből nemcsak a fonémáknak, de a morfémáknak (az első tagolódásnak) megfelelő egységek is hiányoznak. A különféle filmnyelvtanok és mondattanok kiindulópontja hibás: ezek ugyanis a képet (a beállítást) a szóval, a képsort a mondattal azonosítják. A beállítás azonban több mondatnak felel meg, a képsor pedig nem azonos, hanem magasabb fokú képződmény, *szöveg-egység*.

Miben rejlik ez a részleges egyezés beállítás és mondat között? Először is az okozza, hogy a beállítás szemantikai tartalma a mondattal és nem a szóval egyezik. Főként és nem utolsósorban, a kép mindig aktualizált, jelen lévő (jelenidejű), amely állítást fejez ki. Még azok az egyébként ritka beállítások is, amelyek látszatra egy szóra „lefordíthatók”, lényegében (az elbeszélésben elfoglalt funkciójukat és nem szerkezetüket tekintve) *mondat értékű kijelentések*.²¹ A beállítás egyben mindig *rámutatás* is, az aktualizálás biztos jele.

A kép (a beállítás) nem a közösség által elfogadott, és azonos értelemben használt nyelvi egység (mint például a mondat), hanem mindig az egyén beszéd-megnyilvánulásának (egyedi) kifejeződése. Mivel tehát a beállítás, a *film-lánc legkisebb egysége* nem állandó, a szabályozás (a kodifikálás) csak a beállításnál nagyobb egységekre vonatkozhat, azok esetében érvényesülhet. Felvetődik a kérdés, nem rossz helyen kerestek-e a filmnyelvtanok szerzői (és ezért nem talál-

tak), mivel a film esetében nem annyira a nyelvtan, mint a *retorika* (azaz a minimálisnál nagyobb egységek elrendezését szabályozó, meghatározó konvenciórendszer) szabályai az irányadók. A metzi *nagy szintagmatika* vajon nem a klasszikus retorika *diszpozíció* fogalmával rokonítható-e, amely a nem kötött jelentésű elemek (részek) *kötésmódját* írta elő? Valamennyi, egymástól elkülönülő, „nagy méretű”, jelentéshordozó egységből álló *alakzat* e szabályrendszer előírásainak megfelelően illeszkedik ilyen vagy olyan módon az alkotásba. A szemiotika nagy problémája, hogy ez a *látszólag-retorika* más aspektusokat tekintve *nyelvtan is egyben*, amennyiben a *film nyelv és irodalom*, azaz *egyszerre mindkettő megfelelője*.

A beállítás – ez a látszat ellenére „bonyolult” egység – ezért maradt a filmnyelvtanok szerzőinek vizsgálódása után a szemiotikai kutatás gyújtópontjában is. A beállítás a filmalkotás legkisebb, önálló egysége, mivel legalább egy beállítás szükséges ahhoz, hogy egyáltalán filmalkotásról beszélhessünk. Ha egy képsorból kiemelünk néhány beállítást, ezek még elemezhetők, még hordoznak magukban/magukon némi jellegzetességet, ami eredetükre, a filmalkotásra utal. A beállításból kiemelni néhány *fotogramot* – ez azt eredményezi, hogy kiderül, ezek már nem elemezhetők, már nem hordoznak magukban/magukon semmi jellegzetességet, ami eredetükre, a filmalkotásra utalna. Hiányzik belőlük ugyanis a filmkép alapvető sajátossága, a *sorozat-jelleg* (a *szekvencialitás*) és a *mozgás*. A beállítás tehát nem a legkisebb filmi jelentéshordozó egység, hanem a *legkisebb filmi egység*. Az elmondottakból nem az következik, hogy mindenfajta minimális egység beállítás. Az ún. *film minimális egységek közé* sorolható *optikai eljárások* (jelölések) – mint az *elsötétítés*, *kivilágosodás* az *úsztatás*, az *áttűnés* – vizuális, de nem fotografikus elemek (jelölések). Míg a képek a valóság jelenségeire, tárgyaira utalnak, addig az optikai eljárások nem tárgyakra, jelenségekre, hanem a filmben környezetüket alkotó beállításokra utalnak. A „szöveggörnyezettől” függően ölthetik *trükk* formáját vagy szolgálhatnak *interpunkciós jelként*, ez utóbbi azonban – nem úgy, mint az irodalmi műben, ahol pl. mondatokat választ el – egész szövegrészeket köt össze, illetve választ szét.

A filmi kifejezés

Jó néhány teoretikus állítása ellenére, a filmre nem ugyanazok a jegyek jellemzőek mint a nyelvre. A nyelv jelrendszer, a kommunikáció eszköze, amelynek rendeltetése, hogy az emberek között kapcsolatot teremtsen. A film e definíció három összetevője közül (jel, rendszer, kommunikáció) eggyel sem rendelkezik. A művészetekhez hasonlóan – amelyeknek egyike – a film egyirányú kapcsolatot létesít: nem az érintkezés, a csere eszköze, hanem a kifejezésé, ami nem ugyanaz. A filmben csak rendszerszerűség nyilvánul meg, az sem minden részében vagy összetevőjében, hanem csak némelyikben. Végül, a film csak igen kevés jelet használ e fogalom nyelvészetben és szemiotikában használatos értelmében.

A kép mindig és mindenekelőtt kép marad a filmben. A valóságot a maga eredeti voltában reprodukálja. Ábrázol, közvetít, láttat, de nem állít elő jelentést. A kép nem áll semmi helyett. A kép annak látszat-jelenlétét tolmácsolja, amit vagy akit ábrázol.

A leképzett valóság tűnhet természetesnek – mint az ún. realista filmekben –, látszat „kidolgozottnak” – Eisenstein, Welles munkáit tekintve –, mindkét esetben a téma, a film tárgya, cselekménye ilyen vagy olyan, a *filmforma* csak közvetíti, tükrözi azt.

A leképzett valóság ugyanis már a felvételt megelőzően saját kifejezőerővel rendelkezett, mivel a valóság valamennyi részlete kifejezőerővel bír. A zene és az építészet a még megmunkálatlan, épp ezért semmire sem utaló, kifejezés nélküli anyaggal dolgozik, és az alkotó ad kifejezést az anyagnak.²² Az irodalom és a film – természetükből adódóan – a jelenségek, a látvány konnotálására kényeszerülnek, mivel tárgyuk már az alkotást megelőzően létezett. A film rendeltetéséből, jellegéből adódóan kezdetben arra ítéltetett, hogy (bármiféle művészi szándék nélkül) közvetítsen. A film művészetete ott kézdődik, ahol a közvetítést kiegészítette az alakítás vágya, igénye és ennek jelei láthatóvá váltak a műben. Az *ábrázolt világ* a műalkotásban sosem képezi az alkotó mondanivalójának lényegét. Az ábrázolás előkészítő szakasz, amely egyébként a nem-ábrázoló mű-

vészetekből – lásd zene, szobrászat – hiányzik. A hang, a kő vagy a bronz csak a kifejezésre szánt világ anyaga, mint ahogy a téma, a kép, amelyek alakításra, értelmezésre, egyszóval konnotálásra várnak. A film – a kifejezés tekintetében – lényegesen különbözik az irodalomtól (is). Az ábrázolt táj, arc természetes *kifejezőereje* érvényesül, hat a filmben. Az esztétikai kifejezés csak erre épül, ezt munkálja tovább. Így a film művészetté/művészivé válása fokozatosan, lépcsőzetesen történt (és történik), mind a faj-, mind az egyedi fejlődést (művészeti ágat, illetve alkotást) tekintve. A film egyszerre könnyű és nehéz kifejezőmód. Könnyű, mert rendelkezésére áll a valóság gazdag *önkifejezése*, amely maga is hordozhat esztétikumot, növelve ezzel a film művészi értékét. Nehéz, mert a valóság *önkifejlesztésén* túl esztétikumot teremteni, és azt érzékeltetni csak keveseknek adatott meg. Szinte nincs olyan film, amelyben ne volna csi-petnyi művészet; kevés, amelyben sok lenne.

A valóság kifejeződése és a művészi kifejezés ugyanazon szemiotikai szabályszerűségeknek engedelmessé válik. Az értelem, a jelentés kódok közbeiktatása, segítsége nélkül születik meg. A különbség a kettő között a jelölés szintjén mutatkozik: az egyik mögött nem áll azonosítható alkotó, a másik, az utóbbi mögött igen.

Nyelv és film párhuzamba állításakor gyakori, hogy a tézisek megfogalmazói nem határozzák meg, mit értenek nyelven. A köznapi vagy irodalmi nyelvet? Nem mindegy ugyanis, hogy a párhuzam valóban a nyelvre vagy másik művészi formára vonatkozik-e. A filmben e kettő nem különül el élesen, a nyelv esetében viszont igen. Nyelv és irodalom – mondjuk. Film – hallatszik egyszerűen, bármiféle filmről beszélünk is. Persze tudjuk, hogy vannak filmek és művészi filmek. A film azonban soha, egyetlen megnyilvánulásban sem „teljesen” művészet, „csak” művészet, mivel a konnotálás szándékát, sőt eredményét legnyilvánvalóbban hordozó kép is egyben a valóság fotografikus leképezése (mechanikus denotálása). A teljes tudatossággal csak rögzítésre szánt kép is konnotál azonban, valami mást is érzékeltet, mint pusztán tárgyát. Ha egy művészeti ág formái, hagyományai (értsd hagyományos formái) még nem ala-

kultak ki, de szüntelenül alakulásban vannak, már akkor is némi művészet kell ahhoz, hogy valaki, ha rosszul is, de „beszélje” nyelvét. Aki a mindennapi nyelvet beszéli, az használja. Aki egy „művészi nyelvet” beszél, az minden alkalommal alkotja, alakítja azt.

A film sajátossága tehát, hogy benne a művészi és a nem művészi át- meg átszövi egymást. A művészi és a természetes szépség keveredik benne, és a néző gyakorta nem tudja eldönteni, hogy a kettő közül melyik hat rá.

A film legyen „nagyon” vagy csak „egy kissé” művészi, inkább a könyvhöz, mint a társalgáshoz (mint megnyilvánulási formához) hasonlatos. Használatához előbb el kell készíteni, nem pedig használat közben születik.

A film egységei

A film csak mondat értékű minimális jelentéshordozó egységeket ismer.²³ Beállítás és mondat közötti megfelelés abból adódik, hogy mindkettő aktualizált, az elbeszélés része, és e jellemzőik különböztetik meg, állítják szembe mindkettőt a szóval. A beállítás tehát mondat terjedelmű egység.

A film ezen egységei – éppúgy, mint a nyelv mondatai – korlátlan számban állíthatók elő. Míg azonban a nyelvi egységeket utóbb tovább lehet bontani, a film elemzésének lehetősége megáll a beállításnál, apróbb elemekre nem redukálható. Mégis vannak olyanok, akik úgy vélik, hogy a beállítás „lebontható” az ábrázolt tárgyra, a vizuális vagy auditív motívumra. Ha ez igaz volna, miként lehetne „feldarabolni” a beállítást és számot vetni ezekkel a tárgyakkal? A kinézését kellene figyelembe venni vagy a részletet? Megannyi megoldatlan probléma. Épp a nyelv él hasonló módszerrel, és épp a film igyekszik eltérni ettől (mégpedig sikerrel) azáltal, hogy másként ábrázol. Épp ezért elfogadhatatlan elemzési egységnek tekinteni az ábrázolt tárgyaknak megfelelő fogalmakat, amelyek az elemző anyanyelvének, és nem a tárgynak jellegzetességeit viselik magukon. A film elemzéséhez olyan *metanyelv*re van szükség, amely jelöltjeiben

tökéletesebben ad számot arról, ami a filmben sajátos, miközben je-
lölőit a természetes nyelvből kölcsönzi.

Az, hogy hol a választóvonal a film kis és nagy egységei között,
ma is eldönthetetlen. Ezek létezése azonban nem vitatható. Még
azokban az esetekben sem, amikor a filmkészítés során maximális
mértékben manipulálják a lefilmezendőt – akár a forgatáson törté-
nő elrendezéssel, azaz a felvétel szögének, a beállítás nagyságrend-
jének, a nyersanyagnak, az objektívnek megválasztásával, akár a
vágással –, bizonyos mértéken túl az, aki manipulál, sem tudja ér-
telmezni és ezért manipulálni a látványt. A le(fény)képezés mecha-
nikus jellege maga teszi lehetetlenné ezt.

Bármilyen alacsonyra helyezzük is a választóvonalat a filmi egy-
ségek megállapításakor, mindig akadnak olyan, még kisebb elemek,
amelyek ez alatt a küszöb alatt találhatók, s az elemzés során to-
vább már nem bonthatók. Olyanok, amelyeket a film csak reprodu-
kálni képes, és amelyek magukkal hozzák a kultúrában megszabott
jelentésüket.

Így hát valahányszor felvetődik a legkisebb egység problémája, a
szemiotika mindannyiszor kompetenciája határához érkezik el. Akár
akarja, akár nem, a szemiotikus kénytelen félreállni és átadni helyét
a kultúrát kutatóknak (a kettő lehet egy és ugyanazon személy, csu-
pán a kutatás tárgya tér el). A gesztus-, a tárgy nyelv, a színrendszer, a
fekete-fehér tónusskála, a ruházat, a táj megannyi, a filmben fontos
szerepet játszó kulturális tényező, amelyek – annak ellenére, hogy a
film a *maga módján* felhasználja, hasznosítja őket – voltaképpen csak
„vendégek” a filmalkotásban.

Az egységek elrendezése

A film – ismét ellentétben a nyelvvel – csak nagyobb egységeiben/
egységeivel hordoz valami sajátosat. A gyakorlat részleges rekonst-
rukciójaként – tetszőlegesen alakítva és tetszőleges sorrendbe állít-
va/rendezve a valóság elemeket –, csak felhasználja a vállalkozástól
függetlenül is már meglévő tárgyat, jelenséget; választ aspektusai-

ból. A film a valóság nyelve és e nyelv sajátossága, hogy a valóságot elbeszéléssé formálja át, megőrizve annak valóságjellegét is. A valóság elemeinek átrendezését, a valóság elbeszéléssé formálását a film a *montázs eljárásával* (a különböző, már létező, leképezett elemek helyének meghatározásával) viszi véghez.

Az 1920-tól 1930-ig terjedő évtized a némafilm kiteljesedésének korszaka. A „filmnyelv”, az új típusú filmi kifejezés szószólói – így Germaine Dulac²⁴, Elie Faure²⁵ – a montázsban vélik felfedezni azt a kohézió erőt, ami a filmet összetartja, egységes egésszé formálja. „A filmművészet alapja a montázs” – fakad ki vehemensen és elentmondást nem tűrően egy korabeli kommentátor.

Mert „miként születik a mű?” – kérdi André Levinson, a húszas évekre jellemző montázselmélet kidolgozója.²⁶ „A valóság által felkínált elemek *megválogatása és önkényes rend* szerint történő *újra csoportosítása* révén.” „A montázzsal (...) kezdődik a filmalkotó munkája.” A rövid bevezető után Levinson hozzálát a montázs-típusok osztályozásához. Két, alapvető típust különböztet meg. Az első az egyazon helyszínen készült képeket rendezi egységgé. Benne *különböző* beállításból készített képek alkotnak egységet. A második típusban a különböző helyszíneken készült képeket fogja össze egységgé a filmalkotó. Montázzsal felidézhető a *múlt*, de ellentéte, a *jövő* is; olyasmire utal, ami bekövetkezik vagy bekövetkezhet.

„A legjelentősebb montázs-eljárás azonban a *párhuzamos montázs* (...). A párhuzamos montázsban felváltva láthatjuk az áldozatot, akinek élete pillanatokon múlik, és a segítségére siető mentőket, akik a dráma színhelye felé tartanak. Két, kevésbé lényeges eljárás segíti e montázs-típus hatását. Az egyik a beállítás-váltás, a távoli kép felől a közeli kép felé tartó vágás, majd ezt követi a már részletre koncentráló beállítás. (...) A két, egymással párhuzamos, *egy irányba tartó*, és végül egymással találkozó cselekménysorral ellentétben (...) találkozunk *párhuzamos*, de *egymástól eltérő irányba tartó* cselekménysorokkal.” Az utolsó sorokban, egy mondatban összegeződik az eszmefuttatás leglényegesebb, ma is helytálló megállapítása, tudniillik „(...) *valamennyi eljárás tartalmától függetlenül, formájával hat.*”

Az ötvenes évek elején André Bazin lelkes szószólójává vált annak az irányzatnak, amelynek képviselői a minimálisra próbálták csökkenteni a montázs szerepét a filmkészítésben, a film alakításában azáltal, hogy a leképezendő látványt nem tördelték részleteire, hanem *folyamatosan*, nagyobb egységeket forgattak le, a lehetőségek (a technika) szélső határáig megőrizve a valós tér-idő egységet. A rendező – állította Bazin – ahelyett, hogy apró egységekre tördeli a felvétel tárgyát, más eszközöz folyamadhat annak érdekében, hogy a fent említett tér-idő egységet (amely Bazin szerint valósabb ábrázolást nyújt a világról) megteremtse. Ezen „eszközök” között előkelő helyen szerepel a *hosszú beállítás*, a híressé/hírhedtté vált *plán-szekvencia*, valamint a *mélységélesség*, *cinemascope*-technika kihasználása, amelyek „elmélyítették, illetve megnyújtották” a képmezőt, nem is beszélve a gépmozgások arzenáljáról. Nem egy rendező követte vagy követi ma is ezt az új esztétikai elvet, míg mások – nem is jelentéktelenek – nem félnek hitet tenni a montázs mellett.²⁷

Bazin és a montázs „szembenállása” odáig fajult, hogy azt a filmet, amelyben a montázs jelentősebb szerepet kapott, Bazin kizárta az értékes alkotások sorából. A montázsra építő film – állította – a nézőt iskolásan oktatja, rabbá teszi, orránál fogva vezeti, míg a folyamatos forgatással készült mű felszabadítja. Szeme szabadon kalandozhat a képmezőben, mélységben és szélességben, azt észlelve, amit éppen akar. Így mindenki azt olvassa ki a műből, amire saját felkészültsége képessé teszi.

A II. világháború utáni évek két jelentős elméletalkotója, Albert Laffay és Jean Mitry más nézeteket vallott a montázsról.

A film a képsorral kezdődik – írta Laffay. Csak a képek sorrá rendezése révén válik elbeszéléssé; csak a meghatározott sorrend teremt „nyelvet”, az analogikus tolmácsolás ellenére „néma kép” egymaga soha. A filmalkotás két pólus köré rendeződik. Mindkettő szükséges ahhoz, hogy filmről beszélhessünk. Az egyik a világ (a valóság), amelyről a leképezés részleges, de mégis meggyőző „le nyomatot” ad. A másik a cselekmény, amely e világot beviszi az alkotásba.

Mitry hosszan elemezte, miként válik a beállítás – amely ezer szálal kötődik a többihez – önmaga elbeszélésévé. A jelentést nem a beállításban, hanem a beállítások kapcsolatba hozása révén kapja a film. „A beállítás nem vég, hanem a kezdet. Soha nem érthetjük meg a film lényegét, ha a beállítást önmagában és önmagáért valónak tekintjük” – írta.

A nagy szintagmatika

Utaltunk rá, hogy a montázs kétségkívül a filmelmélet legvaskosabb problémakötege; hogy a különféle montázselméleteknek se szeri, se száma. Valamennyiben van némi eredeti, tanulságos. A táblázatokba foglalt montázselvek közös sajátossága, hogy nem a szisztematikus vizsgálódásra, hanem a benyomások összegzésére épülnek; hogy állításaik ellenőrizhetetlenek (vagy elfogadjuk őket, vagy nem, „utánuk menni” nincs módunkban).

Az első, tudományos igénnyel írott típusalkotási kísérletet (egyben a korábbi elméletek tapasztalatainak és tanulságainak összegzése) Christian Metz nyolc szintagma-típusból álló, ún. *nagy szintagmatikája*.²⁸ E kérdéskör természetesen a film szintaxisának csak egyik fejezetét alkotja.

Az első szintagma-típus annyiban tér el a többitől, hogy mindössze egy beállításból álló, *önálló szegmentum*. A beállítás ebben az esetben a cselekmény egy *epizódját* ábrázolja. Az egy beállításból álló, önálló szegmentum az egyetlen olyan eset, amikor a beállítás nem egy nagyobb egység részeként, hanem önmagában funkcionál mint cselekményhordozó elem.

Több altípusa ismeretes. Így a *hosszú beállítás*, valamint az *inzertek* számos fajtája. A filmtörténetben mindezideig négy inzert-típust különböztettek meg. 1) *Az összevetésül szolgáló inzert*, amely egy, a cselekményben részt nem vevő tárgyat ábrázol. 2) *A szubjektív inzert* az, amelyet a cselekmény egyik szereplője elképzel, amire gondol, amit felidéz. 3) *A cselekményt kifejező*, de helyéről elmozdított inzert, amelyet nem azon a ponton ékeltek a filmláncba, ahol „logikusan”

szerepelnie kellene, hanem egy „idegen” szintagmába. Ilyen pl. az üldözőket bemutató képsorba ékelt, az üldözöttről készült felvétel.⁴⁹ Végül ide sorolható 4) a *magyarázó inzert*. Ilyen a felnagyított motívum, részlet (pl. névjegy, levél).

Újabb kritérium alapján teszünk különbséget *akronologikus* és *kronologikus* szintagmák között. Az első esetben a film nem utal a különböző képeken bemutatott események közt létező időviszonyra. A második esetben ez a viszony tisztázott.

Az akronologikus szintagma-típus is kétféle lehet. Az egyik – amelyet az esztéták a *párhuzamos montázs* elnevezéssel illettek – az ún. *párhuzamos szintagma*. Ebben az esetben a film két eseménysort vegyít össze, és mutat felváltva anélkül, hogy az ábrázoltak között létező tér-idő viszonyokra pontosan utalna a denotáció szintjén. A montázs-típus jelképes értékű (pl. jelenetek a szegények illetve gazdagok életéből; város és vidék; tenger és búzamező). A másik altípus olyan utalást, célzást kifejező, rövid jelenetekből álló képek sora, amelyek egyazon „valóságból” származnak. „Nevezzük ezt a típust – írja Metz – *összekötő, összekapcsoló szintagmának*. Gyakori, hogy a beállításokat itt optikai eljárások kötik össze, amelyek rendeltetésre megerősíteni a nézőt abban a hitében, hogy ezek a képek szorosan összetartoznak.”

A kronologikus szintagmában a film a denotáció szintjén fejezi ki az egymást követő képek közt létező időviszonyt. E viszony azonban nemcsak egymást követő, de *egyidejű* eseményekre is utalhat. Mindössze egyetlen olyan szintagmatípus – az ún. *leíró szintagma* – létezik, amelyben valamennyi, egymást követő elem az egyidejűséget fejezi ki. Különössége, hogy benne az egymást követő képek a cselekményben nem egymást követő eseményekre utalnak. Minden más kronologikus szintagma ún. *cselekményhordozó-szintagma*, amelyben a filmben egymást követő tárgyak, események a cselekményben is egymást követő, nem csupán egymással egyidejű eseményeket fejeznek ki. Két fajta cselekményhordozó-szintagma ismeretes. Az egyik több, jól megkülönböztethetően eltérő idejű cselekménysort vegyít, ezen belül azonban az események időben

követik egymást. A másik típus egyetlen szintagmában foglalja össze a különféle cselekményszálakat. Ez a különbség tehát az első, az ún. *váltakozó szintagma* és a második, az ún. *lineáris, cselekményhordozó szintagma* között.^{28/a}

Az egyenes vonalú, cselekményhordozó szintagmák (amelyekben csak egyetlen időviszony, az egymásutániság létezik) között újabb különbségeket észlelhetünk, ha azt vizsgáljuk, vajon az egymást követő események folyamatosan vagy megszakításokkal tarkítva (kihagyásokra épülve) jelennek-e meg a vásznon? Az első, a színpadi jelenethez hasonló ábrázolásra emlékeztet, amelyet a néző tér-idő egységben észlel. Azokban az esetekben, amikor nincs folyamatos esemény-ábrázolás; amikor a cselekmény feltételezett pillanatai közül nem valamennyit, hanem csak némelyiket látjuk, másfajta ábrázolásmódról, másfajta cselekményépítkezési formáról beszélünk. Ezeket az önálló szintagmákat *képsoroknak* vagy *szekvenciáknak* nevezzük. A *közönséges képsort* az *epizód-képsortól* az különbözteti meg, hogy az előbbiben „rendezetlenül” ábrázolják az eseményeket, míg az epizódokból kialakuló képsorban valamennyi motívumnak meghatározott funkciója van.

A nyolc szintagma – az önálló beállítás kivételével, amellyel kapcsolatban ez a kérdés fel sem vetődik – kétféleképpen alakítható ki: 1) a szó szoros értelmében vett montázssal; 2) finomabb, kevésbé érzékelhető szintagmatikai elrendezéssel. A vágás „kiiktatása” (: folyamatos forgatás, hosszú beállítás) ellenére ezek a konstrukciók szintagmatikai formák. A szó szoros értelmében vett montázs a nagy szintagmatika elemi formáját képezi, mivel minden „beállítás” elvben egyedi motívumot választ el. Ebből adódóan, a motívumok közötti viszonyok a beállítások közötti viszonyoknak felelnek meg, ami könnyebbé teszi elemzésüket, mint az összetett (a kultúrában viszonylag új keletű, „modern”) szintaktikai formakét.

A nagy szintagmatika egyben *paradigmatika* is (: a szintagmák paradigmáinak osztálya), mivel a filmalkotó, amikor választásra kényszerül, hogy a mű adott pontján milyen formával érzékeltesse az

egyidejűséget, az időeltérést, szükségszerűen a nyolc szintagmatípus valamelyikét használja fel.

A nagy szintagmatika (magától értetődően) nem örökérvényű, hanem történetileg változik. Gyorsabban alakul, mint a nyelv, mivel a filmalkotó nagyobb hatással van a filmnyelv fejlődésére, mint az író az *idiómákra*.

A tagolás jelölése a filmben

A filmszalag azon részét, amely a szemmel érzékelhető információt hordozza, *képcsíknak* nevezik. A képcsíkot azonban – a megjelölés ellenére – nemcsak képek alkotják, hanem egyfelől írott betétek (pl. a némafilm inzertjei, a nem szinkronizált film feliratai), másfelől a már korábban is említett *optikai effektusok* (eljárások), amelyek vizuálisak, de nem fotografikus leképezéssel jöttek létre. A *képkülölés*, az *elsötétítés* vagy *kivilágosodás* látható jelenségek (jelölések), de a tárgyra nem utalnak (mint a képek). Az *életlen* vagy *felgyorsított* kép nem közönséges, hanem módosított fénykép. A film fejlődéstörténetének első két évtizedében a művek egymás után ragasztott „jelenetekből” (hosszabb cselekményegységekből) álltak, a beállítás nagyságrendje (: a felvevőgép és a felvétel helyszínének viszonya) nem változott. Ebben a közegben született, és tört fokozatosan utat magának a film „finomabb” tagolásának ötlete. Az első lépésben a jeleneteket jól láthatóan elválasztották egymástól. A szintaktikai *tagolást* (: az elválasztást) kezdetben az inzert-betétek biztosították. Az inzert ahelyett, hogy összekötötte volna jeleneteket, még hangsúlyosabbá tette azok különállását, a film *dizskontinuitását*. Másfajta összekötő kapcsolatot kellett keresni. Olyat, amely nem a cselekmény része (mint az inzert), hanem azon kívül áll, jól érzékelhető. Így egyre többször jelent meg az a jelölés – az ún. *íriszelés* (: nyitás, zárás), vagy a *képkülölés*, némely esetben a *maszkolás* –, amely az inzert helyébe került.

A szakírók egy része, akik minden áron párhuzamot kerestek nyelv és film között, most „könnyű zsákmányra” leltek. Az írott szöveg és a film interpunkciós rendszerét összevetve, pontos megfele-

léseket kerestek, azonosságok után kutattak. Mi a pont, a vessző stb. megfelelője a filmben? – olvasható a filmnyelvtanokban. A „képkitolás egyenlő azzal: pont majd új bekezdés.”²⁹ Miért pont a képkitolás és az elsötétülés/kivilágosodás miért nem? Bataille is téved akkor, amikor azt állítja, hogy az interpunkció az írott nyelvben meszterkél, hisz a beszélt nyelvben nincs megfelelője. Helyesebb az interpunkció filmbeli funkcióját keresni, mint a jelentőséget csökkenteni, tagadni, sőt átvinni e tagadást az összevetés alapjául szolgáló nyelvre is. Az évtizedek alatt kialakult interpunkciós eljárásokat a néző irányadó, tekintet-meghatározó eljárásként észleli és értékeli. A filmi interpunkció jelentősége – véli Mitry – viszonylag csekély, mivel a film(alkotó) mindenekelőtt folyamatosságra, és nem az ügyis észlelt diszkontinuitás hangsúlyozására törekszik. Az elsötétülés sosem rendelkezett olyan elválasztó erővel, mint a színelőadás szünete vagy a fejezeteket elválasztó üres lap, mert a film elsősorban és mindenekelőtt a folyamatosság érzetének biztosítására törekszik.

A filmi és az írott nyelvre (vagy színházra) jellemző interpunkciós eljárások között tapasztalható másik eltérés – állítja Bataille –, hogy míg az utóbbi esetében kötelező, az előbbinél fakultatív (: tetsszőleges, az alkotó belátására bízott) az interpunkciós jelek alkalmazása. Van igazság ebben a megállapításban, de túlzás kötelezettségről beszélni, bár kétségtelen, hogy az interpunkciós jelek kitétele az írott szövegben nem egyéni megítélés (belátás) kérdése, bizonyos mértékben azonban ez utóbbi esetében a kulturális konvenció „nagyobb” nyomásának köszönhető, mint a filmében. Az író elodázhatja az interpunkciós jelek alkalmazását (vessző, pont nélküli mondatok, kis mondatkezdő betűk), de teljesen el nem kerülheti, míg a filmben *elvíleg* igen. A filmben ugyanis az alkotó még nagyobb szabadsággal rendelkezik.³⁰ Még a szekvenciák összekötésében is kínálkozik más lehetőség, mint az interpunkciós jelek alkalmazása. Két szekvenciát – írta Metz – ún. *éles vágással*, azaz minden interpunkciós jel felhasználása nélkül össze lehet kötni (illeszteni), még ha a cselekményben játszott szerepük (más idő, más tér) nem is közelíti, inkább távolítja egyiket a másiktól. A *cselekmény logikája*

teszi kapcsolatukat érthetővé, egymás mellé helyezésüket indokoltá, bárminemű interpunkciós jel használatát feleslegessé. Egyébként is, a filmi interpunkció – kiváltképp napjainkban – csak a nagy szintagmatikai és cselekményhordozó egységeket köti össze. Főlőleges a filmben vesszőnek, pontnak megfelelő interpunkciós-típus után kutatni.³¹ Helyettük csak új bekezdésre, új fejezetre utaló jegekkel találkozhatunk. Inkább az az állítás felel meg a valóságnak – amelyet Metz képviselt – mi szerint a filmi interpunkció *semiben* nem egyezik az írott nyelvi interpunkcióval. A filmi interpunkció valójában *makro-interpunkció*, amely nem szó-nagyságú vagy mondat-nagyságú elemeket választ el, mint a vessző vagy a pont.

Az éles vágás

„Mindedig – írta Metz – mások és jómagam csak az optikai effektusok kapcsán elméldtünk a filmi interpunkcióról. Vajon nem kelene-e elgondolkodnunk az olyan egyszerű, egyik beállításról a másikra történő, az optikai effektusokat nélkülöző átmenet kapcsán, amit *éles vágásnak* neveznek? Az a tény, hogy ezt az átmenetet nem vezet be semmiféle észlelhető (materializálódott) jelölés, még nem jelenti azt, hogy hiányzik a jelölés, hisz tudjuk, hogy lehet *jelölő nélkül is jelölni*.”

A film fejlődéstörténetének bizonyos szakaszában – főként a húszas és harmincas években – az éles vágás és a többi, formát öltött jelölés ellentétpárt alkotott egymással Így pl. az éles vágás és az elsötétülés/kivilágosodás mint az átmenetet jelző, biztosító két lehetőség *paradigmaként* funkcionált, és a két jelölést *más és más jelentésre* vezették vissza.³² A két jelentés közül mindössze az elsötétülés/kivilágosodása értelmezhető tagolásként, a cselekményben elválasztó funkciót betöltő elemként. Az éles vágás ennek éppen ellentéte, mivel jelentése az, hogy minden jelölés hiányára utaljon.³³

Valahányszor magának az *átkötésnek* nincs jelentősége (jelölése), ott mindig éles vágást alkalmaznak a rendezők, így jelezvén, hogy van ugyan beállításváltás, de cselekményváltás nincs.

A tagolás jelölési formáit nem lehet *funkciójuk*, azaz a filmben betöltött szerepük figyelmen kívül hagyásával számba venni. Ugyanazon elem (pl. az elsötétülés két szekvencia között) egyik alkalmazásban lehet tagoló, másikban (: két beállítás között, montázs szerkezetben) egyszerű töltelékelem is.

François Chevasu különbséget tesz a tér-idő változást és a tér-idő egységet jelölő tagolási formák között. Az előbbi képsorokat, az utóbbi egy képsoron belül található beállításokat választ el egymástól. Az előbbi – így az éles vágás is – elválaszt és összeköt, az utóbbi *csak* összeköt.³⁴

A tagolást jelölő elemek jelentős része más, nem tagoló funkciót is betölthet a filmben. Az *elhúzás* szolgálhat tagolóként, de felhasználják a szédülés érzetét okozó effektusként is. Az elsötétülés/kivilágosodás az álomlátást, az álmodozást, a vizionálást, az érzelmi hullámzást fejezheti ki.³⁵ Nem annyira tagoló jelekről, mint inkább bizonyos elemek tagolásra történő felhasználásáról van szó.

Az elsötétülés talán az egyetlen valódi tagoló elem, amelyet a játékfilm teremtett. Az egyetlen, amely minden más eljárással szemben áll; az egyetlen, amely több-kevesebb ideig monopolizálja a vásznat. A sötétség az egyetlen látvány, amely ilyen esetben a néző szeme elé kerül. Az elsötétülés olyan elem, amely fel nem osztható. Más a helyzet akár az *áttűnéssel*, akár a *kivilágosodással*. Mindkettő esetében *két kép* alkot egységet. Az optikai effektust *magában* sohasem látja a néző. *Képeket* lát, amelyeket egy eljárással kötnek össze. Az eljárás a hordozóra (a képre) irányul, rá utal, míg az elsötétülés az előtte álló, illetve az utána következő képre.³⁶

Jegyzetek

- 1 Quesnoy, Pierre F.: *Littérature et cinéma*. Le rouge et le noir, Cahiers special Cinéma, juillet 1928: 85–104.
- 2 Germaine Dulac és Able Gance képviselték radikálisan ezt az álláspontot. (*Les esthétiques et les entraves. La cinégraphie intégrale. Le temps de l'image est venu! L'art cinématographique* II. Librairie Félix Alcan, Paris 1927: 19–50, illetve 83–102.)

- 3 Bazin: *Le cinéma et les autres arts*. Im.: II: 7–32.
- 4 Fuzellier, Etienne: *Cinéma et littérature*. Les Editions du Cerf, Paris, 1964: 308. Magyarul *Film és irodalom* címmel, a Filmművészeti Könyvtár sorozatban jelent meg.
- 5 „(Van) az ún. irodalmi film, amely anélkül, hogy feladná saját eszközeit, képes az irodalmi kifejezéssel egyenrangút alkotni; ugyanolyan erővel, ugyanolyan bonyolultan kifejezni magát, mint az irodalom, nemcsak a képek kiváltotta pillanatnyi hatásra építve, legyenek bár azok oly kifejezőek, hogy emlékezetünkben kitörülhetetlenek maradnak.” (Ropars, Marie Claire: *De la littérature au cinéma*. Armand Colin, Paris, 1970: 7.)
- 6 „A film független művészet, sajátos szabályokkal, s feladatunk épp e szabályok felfedezése.” (Moussinac, Léon: *Naissance du cinéma*. Editions J. Powlozky, Paris, 1925: 5.)
- 7 Bataille, Robert: *Grammaire cinématographique*. A. Taffin Lefort, Lille-Paris, 1947: 2–4.
- 8 Korábban Germaine Dulac építette az „új”, a „tisztá” filmről vallott nézetrendszerét a film és a zene közti párhuzamra. Időbeli jellegük rokonítja őket (vélte), és a legfontosabb közös jellemző a ritmuskezelésben nyilvánul meg. „A ritmus meghatározó, a mű felépítését döntően befolyásoló tényező.” (: *Le cinéma d'avantgarde. Les ouvres d'avant-garde cinématographique: leur destin devant le public et l'industrie du film*. In: *Le cinéma: des origiens á nos jours*. Editions du Cygne, Paris, 1932: 30–40.) Léon Moussinac és Abel Gance által is vallott elv volt ez. „Két fajta zene létezik: a hangok zenéje és a fény zenéje, amelyet másképpen filmnek neveznek” – írta Gance. (: *Le temps de l'image est venu!*, 1927: 83.) André Berthomieu pedig egyenesen a karmesterhez hasonlítja a rendezőt, aki „a partitúrában megadott szempontok szerint eleveníti meg a művet”. (*Essai de grammaire cinématographique*. La Nouvelle Edition, Paris, 1946: 61.)
- 9 Bataille: im.: 4. A VI–VIII. fejezetek kifejezetten a zenével megvont párhuzamra épülnek. Ezt már a fejezetek címei is érzékeltetik: *A film-partitúra, A film-harmónia*.
- 10 Bataille: im.: 4.
- 11 „A legtökéletesebb technikával az a film készült, amelynek technikája észrevétlenül maradt.” (: Berthomieu: im.: 55.) „A jelenetek átkötése annál tökéletesebb, minél kevésbé érzékelhető voltak, jelenlétük.” (: Bataille: im.: 61.)
- 12 „A képből a valóság érzete hason. (...) A cél: pontosság, világosság, egysúly.” (: Bataille: im.: 24. Részletesebben lásd a „Beállítások minőségi követelményeiről” szóló fejezetet: 34–44.)
- 13 Berthomieu: im.: 38–40, 41–42.
- 14 Bataille: im.: 63. E probléma jelentőségét Metz is hangsúlyozza a játékfilm tagolásáról írott tanulmányában. Igazat ad Bataille-nak abban, hogy különbséget tesz az írott és a filmszöveg interpunkciója között, de bírálja a nyelvi interpunkció kötelező jellegéről vallott nézetét. (: Metz, Christian: *Ponctuation et démarcation dans le film de diégèse*. Cahiers du Cinéma, 234–235 (1971–1972): 63–78. Valamint in: *Essais... II*: 117.
- 15 „Miként a szó felidéz, a beállítás bemutat egy gondolatot. (...) Míg a szó

- lényegében eszmei, a beállítás vele ellentétben anyagi. (...) A szó gondolat, a beállítás érzet.” (: Bataille: im.: 6–7.)
- 16 Bonitzer, Pascal: *La notion de plan et le sujet du cinéma. Voici.* Cahiers du Cinéma, 273 (1977): 5–18.
- 17 Bataille: im.: 9–19.
- 18 *Entretien avec Christian Metz* par Marc Vernet et Daniel Percheron. *Ça*, mai 1975, *Numéro special Christian Metz*: 30.
- 19 Bellour, Raymond: *Entretien* (avec Christian Metz) *sur la sémiologie du cinéma.* (1970) In: *Essais... II.*: 197–198.
- 20 *Le cinéma: langue ou langage?* (1964) In: *Essais... I.*: 67.
- 21 A pisztoly nagyközelije nem a „pisztoly” szóval egyenértékű, hanem az „ez itt egy pisztoly; íme egy pisztoly” kijelentésekkel.
- 22 Hasonló nézeteket vallott Lionel Landry. „(...) *A Rajna kincse*, a *Coriolanus*-vagy az *Egmont-nyitány* első hangjában már benne foglaltatik az egész mű, pedig még sehol sincs téma vagy ritmus. Jellemző-e ez vajon a filmre is, hat-e ugyanígy a tiszta fény? Kétség nem férhet hozzá, hogy nem. Mit mond nekünk a fehér fényben villogó vászon? Folyamodjunk ismét zenei példához. Nézzük, mire képes Beethoven a *IV. szimfónia* adaggiójában két hang kombinálásával? Képes-e erre a filmes? Fény és árnyék vetítésével a vásznon csupán Morse-jeleket látunk, amelyek hathatnak ugyan a közönségre akkor, ha felfedezi bennük az SOS jelét, ami veszélyben lévő hajót jelez. (...) Az igazság azonban az, hogy ha a kép hatni akar ránk, ábrázolnia kell valamit. A film ezért áll közelebb a képzőművészetekhez és az irodalomhoz, mint a zenéhez. (...) A zene közvetlenül a szellemre hat, a film csak képek bemutatásával tudja ezt elérni.” (: *Formation de la sensibilité.* In: *L'art cinématographique II.* Librairie Félix Alcan, Paris, 1927: 59–61.
- 23 Delahaye, M. – Rivette, J.: *Entretien avec Roland Barthes.* Cahiers du Cinéma, 147 (1963): 23–24.
- 24 „Képzeljünk el több, mozgásban lévő formát, amelyeket a művész egy képen, vagy különböző ritmusban fogna össze, és egy képsorba helyezne. Ha ezt elképzeljük, megértjük azt, mit jelent az a fogalom, hogy 'tökéletes mozgófénykép'. (...) Feszülő vonalak, amelyek összeütköznek, egyesülnek, kismulnak és eltűnnek. Ez az, amit a formák mozgófényképének nevezünk. (...) Fehérek és feketék harca, amelyben mindkettő a másik meggyőzésére törekszik. Ezt nevezzük a fény mozgóképének. (...) Fosszuk meg a filmet minden személytelen elemétől, keressük valódi lényegét a mozgásformák és vizuális ritmusok feltárásában. Ez az új esztétika, amely a most virradó hajnal fényében megjelenik. (...) A tiszta film megteremtése hosszú és fáradságos folyamat. Mindeddig félreismertük a hetedik művészet valódi értelmét.” (Dulac, Germaine: *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie intégrale.* *L'art cinématographique II.* Librairie Félix Alcan, Paris, 1927: 29–50.)
- 25 „A szüntelenül mozgásban lévő, egymásra torló, elemeiben és összetettségében változó mozgókép olyan radikálisan új jelenség, amelyet már nem lehet összevetni a festéssel, a szobrásszal vagy a táncsal és legkevésbé a mai színházzal. Ismeretlen művészet ez, amely most indul útjára. (...) A mozgókép olyan sajátossággal rendelkezik, amelyekkel mindeidig és csak kisebb mértékben, csupán a zene rendelkezett. Más művészet esetében a mű-

- vészek érzelmei teremtették a művészetet, míg a mozgókép esetében a művészet teremti művészeit.” (Faure, Elie: *De la cinéplastique*. In: *L'arbre d'Eden*. Editions Crès et C^{ie}, Paris, 1922: 8–15.)
- 26 *Pour une poétique du film*. In: *L'art cinématographique* IV. Librairie Félix Alcan, Paris, 1927: 51–88.
- 27 *Entretien avec Alain Resnais*. Cinéma 64, N° 91: 77.
- 28 Metz: *Problèmes de dénotation...* In: *Essais...* I:122. „A nagy szintagmatika a filmet bizonyos nagyságú egységekre bontja fel, a filmalkotást bizonyos szinten vizsgálja. Ez azonban nem az egyetlen lehetséges vizsgálati szint.” (Metz: im.: 122/1) A típus fogalmát abban az értelemben használja, mint a nyelvtan. Eszerint a típus produktív, analogikus mátrix.
- 28/a A filmelméletekben váltakozó vagy párhuzamos montázs néven vált ismertté.
- 29 Agel, Henri: *Le cinéma*. Casterman, Paris, 1954: 73.
- 30 Lásd a *Muriel* című filmet, amelyből majd teljesen hiányoznak az interpunkciós jelek. (: Metz: *Punctuation et démarcations dans le film de diégèse*. 1971. In: *Essais...* II: 117.)
- 31 Ahogy Bataille tette, aki a rávágást vessző funkciójú interpunkciós jelnek tekinti. (: im.: 63).
- 32 Az éles vágás a látszat ellenére csak a konnotáció, a filmi tagolás szintjén forma nélküli jelölés. A cselekmény szintjén két cselekménysort oszt meg, választ el, és ezek ütköztetéssel történő szembeállítására a funkciója. (Metz: im.: 131.)
- 33 Az éles vágást sok esetben a néző nem észleli, máskor egységnek tekinti vagy a tudatában egységesíti a látott részleteket, ahogy erre Mitry, Bianca és René Zazzo, Morin, valamint Paul Fraisse és Germain de Montmollin egyaránt utalt. Lásd: Mitry: im.: I: 395–396; Zazzo, Bianca et René: *Niveau mental et compréhension du cinéma, Revue Internationale de Filmologie*, 5 (1952): 33; Morin: im.: 126–127; Fraisse, Paul et de Montmollin, Germain: *Sur la mémoire des films, Revue Internationale de Filmologie*, 9 (1953): 44–45. (Magyarul megjelent a *Filmspirál* 6. számában.) Az egységessítő észlelés azonban csak a képsoron belül érvényesül, határainál megáll. Az éles vágás feloldja ezt és újra indukálja a rákövetkező szekvencia láttán.
- 34 Chevassu, François: *Le langage cinématographique*. Editions de la Ligue Française de l'Enseignement, Paris, 1962: 56–57.
- 35 Henri Agel (im.: 74), François Chevassu (: im.: 56–57), Jean Mitry (: im.: I: 157), Edgar Morin (: im.: 71) utalt erre, de már kevesebben vették észre, hogy az összekötés sokszor lényegében összebékíthetetlen dolgokat állíthat szembe egymással.
- 36 Az *íríszelés* (nyitás-zárás) sok tekintetben hasonlatos az elsötétüléshez, de nem azonos vele. Az előbbi esetében (ha abból a képből indulunk ki, amit látunk) a képet végig meg lehet különböztetni (az objektív rekeszésnek szűkítése ellenére) a képet körülvevő, terjedelmében növekvő feketeségtől. Ha csak a növekvő fekete felületet tekintjük, amely fokozatosan elfedi előlünk a képet, kétségtelenen hasonlóság fedezhető fel az *íríszelés* és az *elsötétülés* között. Ugyanez a kétarcúság jellemző a *képkitalásra*, attól függően, hogy mire figyelünk, mi az összehasonlítás alapja: a kép vagy az eljárás (a kitolás) maga.

Időzíthető histéria

Az arany ember forgatásáról

Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában a Beregi-hagyaték Fond 100/83-as tételeként egy kemény fedelű, gépelt színdarab-szövegkönyv található. A belső címloldal kitépve, a mű vélhetőleg nem Beregi Oszkár valamelyik szerepét tartalmazza. E füzet lapjainak hátoldalára 1918/19-es följegyzéseket rótt az akkor már neves színművész ceruzával, tollal, nehezen olvasható, nagy betűvel. Idézetek ezek, olykor ismeretlen forrásokból, de főként a korszak általános horderejű és/vagy személyes érvényű eseményeit rögzítik naplószerűen. Az alábbiakban a helyesírás némi korrekcióval, a nyilvánvaló elírásokat kiigazítva, () jellel a szükséges beavatkozásokot határolva, a szerző stílusjegyeit maradéktalanul megőrizve adjuk közre a becses dokumentumot.

(Kőhádi Zsolt)

1919. I. 20.

Előadták az „Arany ember” filmet.¹ Én nagyon élveztem. Nem azért(,) mert az alakításommal meg lettem volna elégedve, ennyire még nem jutottam. A filmezést különben is legfőképpen azért szeretem, mert látom hibáimat.² Mi(,) színészek sajnos csak ilyenkor látjuk magunkat(,) és ilyenkor vesszük észre, hogyan is kellett volna csinálni! Mikor először láttam magamat filmen,³ megrémültem. Hogy lehet, hogy ez a nézőknek tetszik? Néha egy-egy villanás, amikor azt merem magamnak mondani, na, ez jó, de különben, az egész, (jaj,) de röstellem! Pedig az A. em-t egyik legjobb filmrendezőnk, Korda Sándor csinálta a Corvin társaság számára(,) és a díszleteket Márkus László(,) a kitűnő tervező rajzolta, a szerepeket nagyon jó színészek – Lenkeffy Ica, Berky Lili, Makay Margit, Fáy Szeréna, Rajnay, Bartos, Kürti Józs., Horváth Jenő – játszották, de hát hol van ez az én elképzelésemtől! Különben is, úgy látom(,) a filmen másképp kell a színésznek játszani, mint a színpadon. Egyelőre. Mert lehetetlennek tartom, hogy ne tökéletesedjen a film technika! A világitás elégtelenségéről nem is szólok. A legjobb rendezés mellett is ki vagyok szolgáltatva a világitónak és a fotografusnak. Ha a reflektorok – ördög vitte volna el(,) aki az ívlámpákat kitalálta – nem jó helyen állnak, nem ismerek magamra, ha a fotografus lassan forgatja a felvevő gép fogantyúját, rohanok, ha gyorsan forgatja, cammogok, a fejemet úgy kapkodom, mintha vitustáncom lenne, vagy úgy(,) mint valami holdkóros. De hát ez nem fontos. A közönségnek tetszik(,) és így a vállalkozó szem-

pontjából minden rendben van. És a közönségnek teszik. Minden előadás zsúfolásig megtelik, sőt még tapsolnak is. Furcsa érzés, sohase tudok tőle szabadulni. Lenn ülök a nézőtéren, látom magamat a színpadon, sőt már megpróbáltam – nem meggyőződésből – tapsolni magamnak. – A tájfélvételek igazán minden dicsőretet megérdemelnek. Az al-dunai rész majdnem olyan szép(,) mint a valóság. A fotográfus – Farkas⁴ – minden dicsőretet megérdemel. De hogy így dolgozhatunk a Dunán, azt nekem köszönheti a vállalat. Még nem volt vége a háborúnak. De engem már fölmentett a N(emzeti). Sz(ínház). Szóval én folytathattam a mesterségemet, csináltuk az Arany e-t, az idő jönnek ígérkezett(,) és Kordának és Márkusnak az az ideája támadt, hogy az al-dunai részeket csináljuk az Al-Dunán, a Vaskaput a Vaskapunál. Igen ám, de nem elég leutazni és fotográfálni, más is kell oda. A csodálatos sziklafalak között hajóra is van szükség, még pedig nem a mai gőzhajóra, nem is a szépségre, amin ma szállítják a terheket a Dunán, de olyanra(,) amilyen akkor volt a gabonahajó. De hát Korda barátomnak minden egyszerű és minden lehetséges. Utazzon le Orsovára a segédrendező(,) és szerezzen egy régi gabonaszállító hajót. Ha nincs(,) építtessen egy mai uszályra megfelelő tetőt, ahogy azt Jókai a regényében megírta, hogy mire mi lemegyünk Orsovára, minden meglegyen. A segédrendező – Szőreghy Gyula⁵ – le is utazik O.-ra előre, hogy mindent előkészítsen, mert a társulat ellátása sokba kerül(,) és a felvételekkel sietni kell. (Ez különben nem szokása Kordának. Ő szivarozik, gondolkodik(,) és ha hangulata van, dolgozik. Jó(,) hogy nem színész, akit nem kérdeznek(,) van-e hangulata vagy sem, felgördül a függöny, vagy megszólal a rendező „fölvétel! Kész! Mehet!” vezényszavata(,) és a színésznek játszani kell, ha van hangulata, ha nincs. Megsúghatom, hogy(:) van! Az igazi színésznek van hangulat(a), mindig van, akkor jut transzba(,) amikor akar(,) és akkor kapcsolódik ki(,) ha akar. Időzít-hető histeria. És minél igazabb színész(,) annál igazabban érez, persze csak pillanatokra. De erről majd máskor. Most a vaskapui munkáról mesélek.) Leutazott tehát a segédrendező O.-ra, és néhány nappal később elutaztunk mi is, a rendező, a fotográfus és a szereplők közül azok, akiknek a Szent Borbálán dolguk lesz. – Hogy időt és költséget takarítsunk meg, persze vonaton utaztunk. Megérkeztünk O.-ra, a s. r. vár az állomáson. „Minden rendben?” „Hajó nincs.” „Hajó nincs?” Hát akkor minek jöttünk le, „Ne dühöngj” – mondom Kordának, „menjünk le a Dunához.” És úgy(,) meg se mosakodva indultunk a vízhez. A szereplők a poggyászokkal szállódába vonultak. – Leérünk a Dunához, végigmegyünk a parton(,) és keresünk hajót, illetve színpadot, amelyiken majd dolgozunk. Sehöl semmi használható. „Ugy-e mondtam, hogy nincs” – mondja a s. r. „Menjen innen(,) maga ökör, lehív ebbe a gőzkazánba (igazán jogosan nevezik Kazáni szorosnak) az egész társulattal(,) és nincs hajó,

utazhatunk vissza." Ezt persze nem gondolta komolyan. Az igazi rendező mindig segít magán. De hát most igazán nagy a baj. Veszekedés közben észre se vette (Korda), amit én megláttam(,) és elkiáltottam magam: „Mevan!” „Mi? Hol?” „Itt a Szt. Borbála”(,) és odamutatok egy valóságos(,) az Arany ember korából ott árváskodó ócska gabonahajóra. „Jó vicc” – mondta a s. r., „ezt én is láttam, de ez lukas, azért van a parton, mert a fenéke korhad(,) és vízzel van tele.” Most már én mondtam valami cifrát a s. r.-nek. Megnézzük a hajót. „Kié ez az uszály?” „A Mefteré.” „Menjünk oda.” „Én már voltam, nem lehet, nem adják.” Ne meséljen annyit, vezessen a Mefterhez.” Odaérünk. „Ki itt a legfőbb?” „Zsengeri úr.”⁶ „Zsengeri? Zsengeri! Ilyen nevű fiúval én együtt jártam iskolába, az apja iskolaigazgató volt” – morfondérozok. De már oda is értünk. Bejelentenek. Szemben állunk. „Te vagy az(,) Zsengeri?” „Te vagy az(,) Beregi? Mit csinálsz te Orsován?” Én a ti ócska gabonahajótokat akarom kölcsönkérni, amelyek lenn fekszik a Dunán.” És elmondjuk a bajunkat és a kérésünket... „Nem lehet, ki van zárva, életveszélyes, ez különben is muzeális darab(,) és legfőképp én evvel nem is rendelkezhetem.” „Hát nem te vagy itt a Mefterfőnök?” „De én vagyok, ellenben ez nem rám tartozik, mi ezt a hajót csak őrizzük, bár már elsüllyedt volna.” Sok beszéd után végre megtudjuk, hogy evvel a muzeális darabbal a központ rendelkezhetik csak, Bp.-en. Még pedig személyesen Domony Móric.⁷ „Légy szíves(,) hívd fel most azonnal D. M.-ot.” „De...” „Nincs de, hívd fel, az én felelősségemre, ha hiba, vállalom.” D. M.-ot és felesége családját(,) Kornfeld elnök ig. úrékat régtől fogva ismertem, nem volt hát túl nagy merészség(,) és végre is a helyzet parancsol. És Zs. felhívja Bp.-et, a Mefter, D. M.-ot. – Én már biztosra veszem az engedélyt(,) és a részletekről beszélek, mit fizetünk, meddig tart, amíg vízre lehet bocsátani, milyen gőzhajót bocsáthat rendelkezésre, amelyik vontassa a gabonahajót, hogy a sziklás partok elvonulhassanak előttünk, ami persze a filmben úgy látszik, hogy emberek és lovak vontatják a hajót a Vaskapu sziklái között. – Jön Bp. és jön a Mefter és jön D. M. – A kagylót én veszem fel. „Halló(,) itt Beregi.” „Halló, itt D., mi az, hát nem O. hívott?” „De Orsova, én beszéllek(,) B., innen(,) Orról(,) a Mefter-irodából.” „Mi baj?” „Semmi baj, azért hívtalak fel, hogy adj engedélyt Zs.-nek, hogy egy ócska gabonahajót pár napra kölcsön adjon”, és elmondtam egész odisszeánkat. „Küldd a telef.-hoz Zs.-t.” Átadom a kagylót, de minthogy soká tart a beszélgetés, újra én veszem a kezembe a tel. kagylót(,) és ott helyben elintézem, hogy a műhely itt(,) O.-n kijavítja a hajót. Kölcsön kapunk azonfelül egy kis propellert, amelyekre ráakaszthatjuk a mi gabonahajónkat, vontatókötefet, amelyekkel emberek és lovak vontatják a hajót a parton, szóval mindent elintéztünk(,) és mehattunk a szállódba mosakodni. – Amíg a javítások tartottak(,) megtettük az előkészületeket a fölvételre(,) és három nap múlva meg-

kezdünk a munkát. A szállodáról (sic!) a propellerre költöztünk, ott főztünk a hajón(,) és dolgoztunk, amíg csak le nem szállt a nap. Felejthetetlenül szép volt minden. A perzselő nap tüzét se éreztük, annyi szépség táruult percről percre elénk(,) a színes sziklák, melyek vörös, szürke, kék, sárga, zöld színben ragyogtak, egy-egy repedésből zöld folyondárok csüngtek lefelé, vagy soványka földbe kapaszkodó gyökerekből szökkenet fölfelé egy-egy fa, amint a napfényben csillogott a víz, minden olyan szép, hogy Jókai tollára volna szükségem, hogy leírjam a Vaskapu gyönyörűségeit. Nagy ritkán borult volt az ég(,) és ilyenkor lassabban ment a munka, de amikor egyszer hirtelen vihar keletkezett(,) és megereedt a zápor(,) és Korda és a fényképész be akarták szüntetni a felvételeket, az én kérésemre mégis csak folytattak, hogy legyen a filmben valódi vihar és valódi eső, nem pedig kannából öntött víz a felvevő lencse előtt(,) és nem exhauster csinálta szél. A felvételek szépen sikerültek(,) és most(,) hogy az egész Vaskapu képet magam előtt látom, újra átélem a Robinzoniádat, amit átélünk ott Orsova körül, amikor a Duna másik oldalán(,) fönna a hegyen, ott állt szuronyos fegyverrel a román határőr.

És most itt ülök(,) és nézem az első magyar nagyfilmet, és elképzelem(,) hová fog fejlődni a nagy tehetségű magyar színészek, rendezők, díszlettervezők, fényképészek és vállalkozók agyában és kezében a magyar film! –

Jegyzetek

- 1 Beregi *Az arany ember* megfilmesítése (1918) előtt a regény színpadi változatában először Kadisa szerepét játszotta 1895-ben, majd a Nemzeti Színház új tanulásiában Timár Mihályként lépett a közönség elé 1917. december 7-én, s vidéken is vendég szerepelt ebben a minőségében. Vö.: Somorjai Olga (összeállító): *Beregi Oszkár* (szerepkatalógus). Magyar Színházi Intézet, Budapest (1983).
- 2 Érdekes megfigyelni, hogy az elmélet kortárs szakembere, Hevesy István *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* c. kötetében (Atheneum, Budapest 1925., 120. old.) a fölvetett jelenet megismételhetőségére s így a színészi játék korrigálhatóságára helyezi a hangsúlyt, míg a színész – pl. Szentgyörgyi István is – egyszer s mindenkorra megörökített hibáit veszi észre a filmszalagon, szembe állítva a színházzal, ahol a csorbát egy másik előadáson ki lehet köszörsülni (*Emlékeim*. „Providentia” Nyomdai Műintézet, 1923. 77. old.)
- 3 Ez alighanem a Janovics Jenő dr. rendezésében készült *Ártatlan vagyok* c. film (1916) vetítésén történhetett.
- 4 Farkas Miklós.
- 5 Szöregly Gyula játszott is a filmben.
- 6 Zsengeri F. Pál Regensburgban tevékenykedett mint a Magyar Királyi Folyam-és Tengerhajózási Részvénytársaság ellenőre és ügynöke, az orsovai illetékes Popescu György volt, de talán a nyári szabadságolások miatt vagy más okból Zsengeri helyettesítette. Vö.: *Magyarország tiszt- és névtára* 1918. A Magyar Királyi Központi Statisztikai Hivatal kiadása, XXXVII. évf., 315. old
- 7 domonyi Domony Móríz dr. igazgató, miniszteri tanácsos. Uo., 314. old.

Jelek a filmben*

2.1.2 Metz nézeteinek rövid kritikája

Metz szemiotikai kérdésfelvetése jól felismerhetően a filmelmélet specifikumának problémájával összefüggésben vizsgálható. A probléma ismert: lehet-e egyáltalán művészet a film, mivel a világ jelenségeit, tényeit csupán közvetíti. A filmelmélet határozott válasza határozott igen. Egy korábbi állapotban a montázs ténye miatt, amely elemzi a valóságot, de újjáteremtésére is alkalmas;³⁶ később pedig legalább olyan súllyal emelték ki a „vágatlan” filmkép szerepét is.³⁷

Metz mindebből csak a montázzsal (beleértve a belső vágást is) létrehozott, nagy egységeket tekint specifikusoknak a filmben, amikor csak az 5. artikulációs szintjét nevezi filmszerűnek, a többit csupán moziszerűnek (filmezettnek).³⁸ Ez az álláspontja pusztán a filmelmélet eddigi eredményeiből nem érthető. Világossá válik azonban, ha R. Barthes egy programadó nyilatkozatát idézzük, illetőleg 1966-os pesarói előadását, amely már összefogottabban és kifejtettebben fogalmazza meg az alapkoncepciót: „...a filmet még nem tudtam a nyelv szférájába beolvasztani, tisztán a fantáziámmal, tehát nem analitikus módon élvezem.” „Ha a kritika a filmet mégis nyelvnek akarja tekinteni, abba kell hagynia a kifejezés egyébként is túltengő metaforikus használatát, és legalábbis azt kell tisztáznunk, hogy a filmek tartalmi jegyeiben vannak-e egy szisztematizáció szempontjából számba jöhető olyan nem-analóg vagy áttett, deformált, illetve kodifikált elemek, amelyeket valamely nyelv részeinek lehetne tekinteni.(...) Ha ezt megteesszük, akkor valóban sikerült elszigetelnünk a film nyelvi egységeit, ezekből aztán osztályokat, rendszereket, deklarációkat állíthatunk össze.”³⁹

„Valószínű, hogy a film mint kifejezőeszköz szintén olyan jelenségek nagy egységeihez tartozik, amelyeknek globális, elmosódó lá-

* A tanulmány első két részét lásd előző számunkban.

tens és nem artikulált nyelv izolált, szaggatott kategóriáiból való jelek felelnek meg; mikro- és makroszemantika ilyen szembeállításánál módosult arra, hogy a filmet is nyelvnek tekintjük.”

„(...) minden mű szükségképpen egymás után következés, egy szekvencia szerepét tölti be, vagy ha jobban tetszik, egy olyan tengety, amelyet egy 'előtte' és egy 'utána' alkot, illetve egy 'avégett' és egy 'tehát' vagy 'ennek következtében’.”⁴⁰

Barthes szavaiban igen könnyen tetten érhetőek a saussure-i hagyományok: a nyelv két sarkalatos kritériuma a jelek diszkrét és lineáris jellege. Egymástól a szemiózis szintjén is határozottan elkülönülő egységek és kiterjedések egydimenziós.⁴¹

Ha ehhez hozzátesszük azt a hármas szerkezeti tagoltságot, amelyről Barthes beszél, akkor előttünk áll a Metz-féle nagy szintagmatika alapkonceptiója:

1. „(...) amikor meghatározunk egy szekvenciát, például a verekedés epizódját, ez része, tagja lesz egy olyan általánosabb szekvenciának, amely hozzá képest kiterjedtebb. A "verekeedés" tehát strukturálisan úgy fogjuk meghatározni, mint egy szélesebb körű szekvencia, mondjuk egy 'üldözés' egyik egységét, funkcionális elemét. Az üldözést tehát strukturálisan alárendelt szekvenciák határozzák meg, s ugyanakkor ezt magát egy még általánosabb szekvencia egyszerű tagjának fogjuk fel; ilyen általánosabb szekvencia például a bűnöző vagy egy ellenfél keresése. Az illeszkedések, kapcsolódások egész játéka eredményezi aztán azt, hogy egy elbeszélés általános struktúrája – hogy úgy mondjuk – piramidális, hierarchikus jellegű.”

Gondoljunk különösen az epizodikus szekvenciára (7.).

2. „(...) minden elbeszélő művészetnek lehetősége van arra, hogy kiszélesítsen némely szekvenciát egy másik szekvencia elemeinek beiktatásával. Ezek az átcsavarások, beillesztések, közbeszúrások emlékeztetnek egy általános, a nyelvészetben igen fontos jelenségre, amelyet Saussure egyik tanítványa, Bally tanulmányozott: a distaxiáról van szó. Ez a fogalom az elemek egyszerű linearitásának megbonthatását jelenti; az emberi nyelvben is megvan az a képességünk, hogy a mondat kifejtése során – egy bizonyos pontig – beszúrásokat, köz-

beiktatott félmondatokat használjunk. Az a lényeg, hogy egy szekvencia logikus mozzanatait egy másik szekvencia valamely mozzanatának beiktatásával el lehet választani egymástól. Más szavakkal: egy elbeszélő mű struktúrája lényegében 'fűgyszerű'; egymás után belépnek a témák és az ellentémák, amelyek csak később záródnak le."

Típusos példája ennek a metzi rendszerben a paralel, illetőleg az integrált szintagma (2. és 5.).

3. „(...) a szekvencia két mozzanatát, két tagját elválasztó közt kitölthetjük közvetlenül nem funkcionális jellegű megjegyzésekkel, olyan jelzésekkel például, amelyek valamely személy jellemére, kiletére vagy a cselekvés légkörére utalnak.”⁴²

Metz önálló szegmentumához, az önálló beállításához sorolt négy beillesztésre emlékeztetünk ezzel kapcsolatban.⁴³

A Barthes által kifejtett gondolati „háttérből” egyenesen következik Metz vizsgálódási területe, a nagy egységeké. Ennek minimális, alsó határa a beállítás (a plán). Amit pedig nem vizsgál, az ún. kis egység, „amitől kezdve a film nem tud változtatni azokon az elemeken, amelyeket integrál, csupán reprodukálja őket, és ugyanakkor nem tudja reprodukálni azokat a jelentéseket, amelyek a filmen kívül kapcsolódnak hozzá, vagyis kulturálisan.”⁴⁴

És hiába tudja Metz, hogy a film jelölőjének anyaga legalább öt tényezőtől tevődik össze: a mozgófényképből, a fonetikus és zenei hangokból, a reális zörejekből meg a képen megjelenő feliratok grafikus voltából; határozottan leszögezi, hogy „szemiológiai szempontból” meghatározhatatlan ezen az úton a film specifikus jellege. Pedig *legalább* ezt magyaráznia kellene, hogy ezekből a többféle képpen is dimenzionált anyagokból miképpen lesz – szerinte nyelvtani mintájú – lineáris voltában specifikus filmi anyag, pontosabban a szubsztancia, amely diszkrét szegmentumokban szerveződik (illetőleg szerveződött).

2.2. A szegmentálás

Gondolatmenetünk stratégiája pillanatnyilag mégsem az lesz, hogy megkeressük a hiányzó láncszemeket, vagy megmutassuk, hogy ilye-

nek nincsenek, vagyis hogy a jelölő anyagból kiindulva vázoljuk a jel illetőleg szegmentum-problémát. Kritikánk ugyanis inkább belülről próbálja megközelíteni a kérdéseket, és a kimondott-kimondatlan elvi háttér további elemzésével próbálja megvilágítani, hogy nem szükségszerű eljutnunk (csupán egy önkorlátozott szemlélet alapján) a metzi problémakezeléshez.⁴⁵

Kiindulópontunk az a felismerés, hogy a Barthes által elsőként említett strukturális mozzanat nem más, mint amit az általános nyelvészetben *közvetlen összetevőkre* bontás néven ismerünk. A másik kettő pedig igen mély rokonságot mutat a strukturális nyelvészetben bevezetett transzformációkkal.⁴⁶

A közvetlen összetevők szerinti elemzés vagy a transzformációk nyelvészeti jelentősége a szerteágazó strukturalista nyelvészeti iskolák egy bizonyos fejlődési állapotában már jellemző volt szinte valamennyire. Legelegánsabban azonban az ún. disztribúciós iskola dolgozta ki, illetőleg ágyazta be saját általános metodológiájába. Ezért elsősorban rájuk hagyatkozva mutatjuk be azt a nyelvelméleti koncepciót, ami Saussure-nél illetőleg Ballynál még csak kezdeti stádiumban volt meg.⁴⁷

Harris koncepciója szerint a nyelvészet feladata kimerítő teljességgel leírni a vizsgált nyelv struktúráját. Ez három mozzanatot foglal magába:

- Az elemi egységek megállapítását az elemzés minden szintjén; ugyanis minden nyelvben megkülönböztethető néhány szint: a magasabb szint egységei a közvetlenül megelőző szint egységeiből épülnek fel. Ezért, amikor a nyelv leírásához hozzákezdünk, mindig a legegyszerűbb egységek leírásával kell kezdenünk, és így áttérni az egyre összetettebbekre.
- Az elemi egységek osztályait. A szöveg (terminológiánkban az üzenet) egységeinek (vagyis az elemi egységeknek) osztályai alkotják a nyelv (= kód) egységeit.
- A különböző osztályok elemeinek kapcsolódási törvényeit.⁴⁸

E három feladat közül az első és az egyik legfontosabb az elemek kiválasztása a szövegből – a *szegmentálás* kísérleti technikájával.

A szegmentálás a *lineáris* szövegnek olyan metszetekre *darabolását* jelenti, amelyek valamilyen szinten az elemi egységek lesznek. Természetesen a releváns egységek meghatározása a probléma. Ezt biztosítja disztribúciós meghatározásuk.

A morfémák kiválasztására pl. Harris egy egyszerű, bár fáradságos algoritmust dolgozott ki:⁴⁹ írjuk le a mondatot, vegyük az összes olyan mondatot, amely ugyanazzal a fonémával kezdődik, mint mondatunk, és nézzük meg, hogy hány különböző fonéma követi. Majd vegyük az összes olyan mondatot, amely vizsgált mondatunk első két fonémájával kezdődik, és nézzük meg, hogy hány különféle fonéma állhat a harmadik helyen, és így tovább. Az így kapott számsor értékei csúcsokat és hullámvölgyeket formálnak. A csúcsok pedig a morfémahatározókat jelölik.

Ennek alapja az a tapasztalat, hogy minden nyelvben, bármilyen megnyilatkozásban található olyan rész, amely hasonló egy másik megnyilatkozás valamely részéhez. A hasonlóság itt olyan helyettesíthetőséget (szubsztitúciót) jelent, amely az anyanyelvi informátor szerint jelentésváltozást nem eredményez.

A helyettesítésben tulajdonképpen az elem környezetét változtatjuk, vagyis a megnyilatkozáson belül a szóban forgó elem előtt és után álló elemeket. Egy ilyen egység összes környezete pedig a *disztribúció*, amelynek három esete lehetséges:

- *komplementáris* disztribúció: két szövegegység sohasem található azonos környezetben;
- *kontrasztív* disztribúció: ha egy és ugyanazon környezetben található és jelentéseket különböztetnek meg;
- *ekvivalens* disztribúció: ha egy és ugyanazon környezetben található és nem különböztetnek meg jelentéseket. Ilyenkor a két szövegegység ugyanazon nyelvi egység variánsa.

A szegmentálás tehát két egymással szoros kapcsolatban álló mozzanatból tevődik össze: a szövegnek egységekre osztásából (földarabolásából) és ezeknek az egységeknek osztályozásából (vagy identifikációjából). Az osztályozás pedig extenzív alapon történik (vagyis a környezet alapján).

A filmben a legkisebb lineáris és diszkrét (= elkülönülő) rész a beállítás (a plán). Éppen ezért Metz a francia strukturalista hagyományokat követve nem vizsgálhat mást (specifikusként), mint a beállítások különféle konfigurációit, a nagy szintagmákat.

2.3. Az *analízis*

Eszközeink vizsgálatának ebben a soron következő szakaszában azt kell megmutatnunk, hogy az előző részben körvonalazott szegmentálás már a nyelvészet területének egy jó részén is elégtelen. Éppen ezért most a disztribúciós iskolát elhagyva egy másik irányzathoz fordulunk, a dán glosszematikusokhoz. Pontosabban a hjelmslevi figurákról szóló elméletre szeretnénk a figyelmet irányítani. Magukat a figurákat már bevezettük az 1., 2., 3. pontban, ezért e pillanatban csupán annyi a feladatunk, hogy rávilágítsunk: a figurák „előállításá” már a nyelvi anyagban sem történt szegmentálással.

Ennek oka az, hogy a szegmentálásnak mint a szöveg feldarabolásának szükségképpen meg kell állnia a földarabolhatóság alsó határánál. Ez a nyelvi jelölő szintjén a fonéma, a jelentésben pedig a morféma (lazább terminológiában a szó) jelentése.

A hjelmslevi iskola megmutatta, és az igen termékenynek bizonyult, hogy a nyelvészeti vizsgálat nem állhat meg egy „korlátozott” technika következtében ezen a szinten, mert így még számos probléma magyarázatlan marad.

A *szegmentálást* fel kell váltania az *analízisnek*, amelynek első fázisa nem a *feldarabolás* (legfeljebb egy határig az), hanem a *megkülönböztetés*.

Az analízis az addig egészen feltűnőt részekre bontja. A részekre bontás módja pedig alkalmassá teszi a műveletet arra, hogy a vizsgálandó jelenséget megmagyarázzuk vele. Ez a magyarázat ugyanis nem egyéb, mint meghatározott szempontok szerinti osztályozások sorozata. Ezek a szempontok viszont kategóriajellegűek és azonosak a figurákkal. Vagyis a vizsgálandó egységet kategóriákra bontjuk (vagy építjük belőlük fel – ez itt most közömbös), amelyeknek

kisebb-nagyobb értelmezési tartományuk van. Ezáltal egy S egység analízise nem más, mint

$$S = A \cap B \cap C \dots$$

kategóriák halmazmetszetével jellemzett (magyarázott) halmaz (itt rendre $A \cap A' = U$ stb., vagyis egy A kategóriának és A' komplementjének halmazösszege lefedi a vizsgálandó univerzumot), a halmaz elemeit S egység variánsainak (vagyis a szemiózis egységeinek) tekintjük (S maga a kód egysége). Természetesen az $A, B, C \dots$ kategóriák egymás között hierarchiát alkothatnak.⁵⁰

Ez a módszer azonban már nem csupán a feldarabolásban, illetőleg a megkülönböztetésben tér el a szegmentálástól, de az osztályozás, a magyarázat módjában is. Harris disztribúciós módszere extenzív, ez pedig intenzív. Nem „külső” környezetével, empirikusan magyarázzuk a vizsgálandó egységet, hanem alkotórészeivel, „bensőleg”. Ez viszont nemcsak egy univerzális elemző technikát követel meg, mint ezt a disztribúciós iskola vallotta, hanem elméletet (pontosabban hipotézist, amelyet a gyakorlat vagy igazol vagy nem). Az elméletnek kell ugyanis számot adnia azokról a kategóriákról, többé-kevésbé univerzális fogalmakról, amelyek segítségével az analízisben megmagyarázunk (jellemzünk) egy szegmentumot.⁵¹

3. A komplex szintagma

3.1. Eszközeink vizsgálata után már valóban megnyílt annak a lehetősége, hogy a vizsgálati módszer önkorlátozásától mentesen definiáljuk a jel fogalmát konkrétan a filmben. Ezt komplex szintagmának fogjuk nevezni, és megmagyarázzuk majd a nevet is.

A komplex szintagma (S_c) jelölője a tárgyak audiovizuális képe. Ebben a szemiózis szintjén egyaránt részt vesz a mozgókép, a fonetikus és zenei hang meg a természetes zaj mint jelölőanyag. A komplex szintagma jelöltje denotatív szinten maga a tárgy, amelynek audiovizuális képe a jelölő, denotatív jelentése pedig a tárgy mentális képe. (A tárgy fogalmát itt a szokottnál általánosabb értelemben

használjuk, amelybe így nemcsak szűkebb értelemben vett tárgyak, de pl. az emberek is beletartoznak.)^{51a}

Mindenekelőtt emeljük ki azt, hogy a komplex szintagmához sem juthatunk el a film (szemiózis) szegmentálásával, csak analízisével. A komplex szintagma ugyanis a „képen” belül van, és nincs semmiféle lineáris vagy diszkrét jellege. Az analízis szükségessége a szegmentálással szemben a komplex szintagma struktúrájának felderítésekor még világosabb.

A komplex szintagmát egy S környezetbe (kontextusba) ágyazzuk, amelyet viszont S_c segítségével definiálunk: az a legnagyobb kontinuumrészelete a filmszemiózisnak (pontosabban az üzenetnek mint a szemiózis egy funkcionális egységének), amely magában foglalja a S_c -t. Itt is a jelölők szintjén értve a definíciót.

A filmszemiózis jelölő oldalának geometrikus ábrásorával tehető szemléletessé a két fogalom. Az ábrán látható* téglatest homloklapja egy filmkocka (vagy a vetítővászon). Mélységében az egymást követő filmkockák helyeződnek el. Egy olyan téglatestet kapunk így, amelynek három kiterjedése közül kettő térbeli (A; B) koordinátákkal jelölt, a harmadik (T) pedig az időbeli koordinátával. E modellben egy kör a vetítővászon egyenes henger formájában jelenik meg. Ha a kör mozog a vetítővászon egyenes sebességgel, akkor itt ferde hengerré lesz. HA változó sebességgel mozog, akkor tengelyegyenese meggörbül, szabályos vagy szabálytalan gyűrűdarabbá válik. Ugyanígy bemutatatható a vágás vagy akár a kocsizás, a varioglanka használata, a lendítés stb.

Az ábrákon látható kör könnyen interpretálható pl. egy labda képeként ami előbbi definíciónk értelmében komplex szintagma jelölője. HA pedig a vágás hatását, illetőleg képét nézzük az ábrákon, akkor világossá válik, hogy mit értünk a legnagyobb kontinuumrészeleten. Lényegében a megszakítás nélkül felvett filmrészletet, a beállítást.

* Sajnos a kérdéses ábra nem áll rendelkezésünkre. (A szerk.)

S_c analízisének első lépése a jelölő anyagok szerinti megkülönböztetés:

S_c	┌ ├ ├ └	IP	(képi rész)
		LP	(nyelvi rész)
		MP	(zenei rész)
		NP	(zörej rész)

A következő lépésben mindegyik részben (ezt általánosan xP -vel jelöljük) megkülönböztetjük a passzív (P) és az aktív (A) aspektusokat. Ezzel lehetővé válik, hogy egy tetszés szerinti S_c -t (pl. egy meghatározott embert jelölőt) lényeges (ún. szubsztanciális) jegyek halmazával jellemezzünk (pl. a képi részben – IPP – külalakja, a nyelvi részben – IPP – hangszíne) és járulékos (ún. akcidentális) jegyek halmazával (pl. a képi részben – IAP – jár, ül; a nyelvi részben – LAP – éppen 'ezt és ezt' mondja stb.)

Végül a harmadik lépésben valamennyi korábban megkülönböztetett részben (xyP , ahol $x = I, L, M, N$; és $y = A, P$) a jegyeket (+com) (közös = comon), illetőleg (–com) csoportokba oszthatjuk, pl. az IPP részben a *külalakot* tovább analizáljuk általános (+com) jegyekre, valahogy így: ember, férfi, középkorú stb.; és egyedi (–com) jegyekre: barna hajú, ilyen és ilyen ruhájú, vagyis konkrét (éppen ilyen) voltát meghatározó jegyekre.

Észre kell vennünk, hogy az analízisnek ez a módja nem nevezhető specifikusan filminek. Ez tény, viszont az is tény, hogy a film ezen a legelemibb szinten nem specifikus (amint Metz mondja: nem tud változtatni azokon az elemeken, amelyeket integrál), viszont nem is specifikus voltuk miatt kell vizsgálnunk az elemeket, hanem azért, hogy segítségükkel pl. megmagyarázhassuk a már specifikusnak feltűnő szintek problémáit.

Azt is észre kell vennünk, hogy amíg az S_c a szemiózis szintjéhez tartozik (ezt még részben elmondhatjuk a négy közvetlen alkotórészről is: IP, LP, MP, NP), az aktív (passzív és a +com) –com analízise már határozottan a kód szintjére vezet át: az aktualizáltságból a potencialitásba.

Hasonló elemzést végezhetünk az E környezetben is. Első lépésben két részt (P) különböztetünk meg benne:

E	└	Ep	(a környezet funkcionális részei)
		GP	(grafikus – írott – részek)

A környezet funkcionális részei (EP) és az S_c illetőleg S_c -k egy-egy csoportja elvben ugyanaz a „szegmentum”. Itt a kétféle megközelítést az a csak a teljes filmből (üzenetből) megérthető indok magyarázza, hogy a környezet egy része mint rész funkcionál (= „aktív”), míg a többi együttesen „értékes” (= „passzív”).⁵²

A grafikumnak (GP) e ponton való bevezetését pedig az indokolja, hogy ezek a „képhez” tartoznak egy „metaszinten”, és nem ennek egy részéhez, mint pl. egy újság (S_{c1} !) az egyik szereplő kezéhez (S_{c2}). Ilyen metaszintű grafémák (GP) jelzik pl. A Varda *Cleo 5–7-ig* című filmjében az idő múlását; J-L. Godard *Egy férjes asszonyában* az egyes fejezeteket.

A bevezetett fogalmak „használatára” vonatkozóan legelőször arra hívjuk fel a figyelmet, hogy az S_c egyes részei (képi, nyelvi stb.) önmagukban alkalmasak S_c jelöltjének (denotátumának) jelölésére. Tehát érvényes pl. egy

$$S_c \longrightarrow S_{IP}$$

szintagmatikus átírás (amely szintagmatikus átírás – redukciónak is nevezhetnénk ebben a speciális esetben – egyébként indokolja, hogy miért nevezzük komplexnek S_c -t). Vagyis a komplex szintagma helyett egy része is állhat. Ezzel viszont meg tudunk magyarázni olyan eseteket, amikor egy párbeszéd bemutatása közben az egyik szereplő (S_{c1}) képi (IP), a másik (S_{c2}) pedig nyelvi (LP) részével van jelen: intuíciónkkal ugyanis épp a teljes részvétel van egyezésben: az egy helyszínen szemtől-szembe való beszélgetés. A narrátor pl. egy teljes filmmel „szemben állhat” egy S_{LP} jelölővel jelölve, de tartozhat egy részletéhez, sőt szemben állhat más S_{LP} jelölőtípussal megjelölt narrátorral is.⁵³

A kísérőzenét igen gyakran szupraszegmentális elemnek (bevezetett fogalmainkkal egy E környezethez globálisan hozzátartozónak) tekintik.⁵⁴ Ez is egy eset kétségtelenül, de nincs semmi okunk

kizárni, hogy egy S_c -hez is hozzátartozzék egy-egy zenei rész (MP), mintegy „állandó jelzőként”. Sőt egy nagyobb kontextusban minden további nélkül érvényes lehet egy

$$S_c \longrightarrow S_{MP}$$

típusú átírás is, vagyis amikor a komplex szintagma helyett csupán egy zenei rész áll (motívum), a denotátumot totálisan megjelölve.

Az efféle példák száma jóformán vég nélkül volna szaporítható. Nem is szolgáltak egyebet, mint a fogalmak alkalmazhatóságának (= operatív voltának) illusztrálását.

3.2 Metz szintagmatípusai ún. nagy egységek, vagyis ha megszerkesztjük ún. magyarázó jegyeiket (ettől most terjedelmi okokból el kell tekintenünk), akkor az jellemző rájuk, hogy a magyarázó jegyek közül legalább egy állandó van közöttük páronként. A komplex szintagma viszont ún. kis egység, mert legfeljebb egy változó jegye lehet.

Metz szintagmatípusait és a komplex szintagmát egy szerveződési szinten levőnek tekintjük mint maximális, illetőleg mint minimális „szegmentumokat”.

A metzi minimális szegmentum, a beállítás és a korábban definiált E környezet egybeesik a kép vonatkozásában. A nem-képi összetevőkkel kapcsolatban nincs értelme a viszonyításnak, ugyanis Metz nem foglalkozik a hanggal nagy szintagmatikájában. Az előbb körvonalazott maximális, illetőleg minimális szegmentum között az E „közvetítő” funkciójú és nézetünk szerint a kód szintjén nem kitüntetett jellegű, nem így viszont a szemioziszban.

Az a szerveződési szint pedig, amelyen ezeket a szegmentumokat megtaláljuk, nem más, mint a Metz által 1-esnek (észlelés) és 2-esnek (azonosítás) tekintett szint. Nem értünk ugyanis egyet ezek szétválasztásával. Az észlelés szintjét önállónak is tekintve semmiképpen sem választható el tőle a felismerés-azonosítás. Valójában itt egy kevésbé pontos észlelésszichológiai modell húzódik meg a háttérben,⁵⁵ illetőleg ha szétválasztjuk őket ezen az elemi szinten, úgy hasonlóan kellene eljárnunk a magasabb kódrétegekben is.

Aligha megfelelő egyébként a többi helye is: az 5. (filmi) kódréteg (a filmnyelv) valószínűleg közvetlenül az (1–2)-re épül, és az így kialakult [(1–2)–5] lesz alapja a 3. (tárgyak szimbolikája) és a 4. (narratív) rétegnek, valószínűleg további megkülönböztetések és finomabb felosztások után.

Ebből viszont az is következik, ha a ráépülést operatívén képzeljük el, hogy az (1–2)-es réteg alapja a többinek, illetőleg, hogy az (1–2)-es réteg „egysége”, a komplex szintagma (S_c) más S_c -kel alkotott rendszerei teszik ki az [(1–2)–5]-ös réteget. A (3)-as és a (4)-es szempontjából pedig az előzőek nyitottak, azaz csupán a szocio-kulturális környezetből interpretálható réteget alkotnak. Ahhoz azonban, hogy ezt a funkciót elláthassák, saját rendszerükben, az [(1–2)–5]-ben zártnak kell lenniük. Vagyis pl. fel kell ismerni, hogy miféle ruhadarabot hord a filmnek ez és ez a szereplője; érteni kell, hogy egyidejűséget jelölnek a „párhuzamosan” vágott beállítások, ahhoz, hogy értelmezni tudjunk a (3) artikulációs rétegben egy tárgyi szimbolizmust vagy a (4)-ben egy narratív szerkezetet stb.⁵⁶

4. Következtetések

4.1 A szakirodalom sok mindent tekint jelnek a filmben a megvilágítástól kezdve a beállításon keresztül a teljes filmig, sőt a világ filmművészetéig.

Vajon nem jelenti-e ez a fogalom devalválódását? Vajon nem jelenti-e ez azt, hogy a szemiotika ígéretéből – amely szerint operatív eszközt ad a filmelemzéshez és szemléletet, elvi keretet műveléséhez – semmi sem teljesülhet, ha központi fogalma ennyire szabadon értelmezhető?

Tanulmányunk 1. fejezetében megvilágítottuk, milyen konstruktív tényezők kelljenek ahhoz, hogy jelsituációról beszélhessünk, és így jelről.

Ha ennek tükrében vizsgáljuk a javaslatokat, megállapíthatjuk, hogy a megvilágítás vagy a gépmozgás semmiképpen sem jelszerű, bár kétségtelenül szemiotikai (= kommunikatív) tényező.⁵⁷ De jel-

szerű már a beállítás és minden ennél „nagyobb” rész. Ez viszont még így is olyan sorozat, ami semmiképpen sem válasz a devalváció problémájára.

Természetesen megoldásnak tekinthetnénk azt is, hogy minden „szinten” jelről beszélünk, ha a szint elemei eleget tesznek a jelszituáció definíciójának. Úgy véljük azonban, hogy ez volna csak valóban devalválása a fogalomnak, és zűzavarra vezetne a tényleges elemzésben.

A jelek körének további szűkítéséhez idézzük fel a probléma genezisé: olyan fogalomra van szükségünk, amely operatív is hozzásegít az üzenet, illetőleg a jelentés megmagyarázásához (vagyis magyarázza a rétegek felépülését, egy-egy rétegen belül az elemek viszonyát, pl. miként válik a hamutartó a múltó idő jelölőjévé stb.).

Márpedig, ha jelnek tekintjük a világ filmművészetét, elveszítjük a magyarázat reményét is egy üzenetre vagy ennek egy részére vonatkozóan, nem a jelszituáció definíciójának, de az operativitás ki-rekesztésének következtében. Hasonló a helyzet, ha egy filmstílust tekintünk jelnek, sőt még akkor is, ha egy önálló filmet. Pontosabban, akkor volna érdemes egy egész filmet vagy a világ filmművészetét jelnek tekintenünk, ha ez a mű (egy meghatározott üzenet) jobb megmagyarázását szolgálná. E pillanatban azonban nem ismerünk ilyen érvet.

Úgy látszik tehát, hogy a jelek körét az *E* és a *J* halmazok metszetében, közös részében kell látunk. Ámde még így is nagyon sok egység van: a szekvenciától (a fogalom általános, nem pedig metzi értelmében) a komplex szintagmáig. Alkalmazzuk ezért ismét az előbbi elvet: vajon mi előnyösebb, ha a legkisebb jelszerű egységet tekintjük jelnek, vagy ha a legnagyobbat közülük? Belátható, hogy csak erről a két szélső esetről érdemes gondolkoznunk. Az eddigi szemiotikai (és főleg nyelvészeti) tapasztalatok a legkisebb jelszerű egység mellett törtek lándzsát.⁵⁸ Ebben az értelemben az előző fejezetben definiált komplex szintagmát *értelmes* a filmszemiozis alap-egységének, jelének tekintenünk, amely természetesen csak mint bonyolult jelkomplexumok eleme jelenik meg egy-egy filmben. (A

szekvencia, a beállítás mint a komplex szintagmánál összetettebb szemiotikai képződmény, jelkombinációnak, összetett jelnek minősül nézetünk szerint. A komplex szintagmánál egyszerűbb szemiotikai képződmények pedig – pl. a gépmozgás, a megvilágítás –, amelyek már nem is jelszerűek, jelelemek).⁵⁹

4.2. Előző gondolatmenetünkben végül is egy láthatóan a szemiotikán („a dolgok lényegén”) kívül álló szempont (az operativitás a legelemibb volt) segítségével értünk „cél”-t. Vajon ez nem jelenti-e egyben azt is, hogy a jel ontológiai státusza gyenge?

Válaszunk határozott de, a jel státusza valóban másodlagos. A helyzet nézetünk szerint a következő: a jel mint az üzenethez tartozó jelenség az ún. *felszíni struktúra* része. Az üzenet felszíni struktúrája a címzett dekódoló tevékenységében kiegészül a *mély struktúrával* (illetőleg a feladó kódoló tevékenységében ezt a mély struktúrát alakítja át felszínivé, majd üzenetté), amelynek az a funkciója, hogy magyarázza, szemantikailag-szintaktikailag interpretálja a felszíni struktúrát, és így az üzenetet.⁶⁰

Más szavakkal, a kód elemeiből alakuló mély struktúra a felszíniben válik üzenetté. Ebben a felszíni struktúrában jelennek meg a jelek, míg a mély struktúra elemei nem jelek, hanem kategóriák, tulajdonképpen „jelentések”.⁶¹ Ezek a kategóriák azonosak az analízisben (2.3) bevezetett intenzív jellemzés magyarázó kategóriáival.⁶²

A mély és a felszíni struktúra megkülönböztetésével a jeleket kategóriák nyalábjának vagy konfigurációjának megjelenési formájaként kell tekintenünk. Ezzel a megkülönböztetéssel világossá válik egyben a jelek (= a felszíni struktúra) *másodlagosságának* konkrét értelme, jellege.⁶³

Maguk a kategóriák viszont közvetlenül (*elsődlegesen*) elemzik a valóságot. Ebben rejlik erősebb ontológiai státuszuk, a rájuk alapozott intenzív jellemzés pedig ugyanezért válik sikeressé, de legalább magában hordja a siker zálogát: mert határozott alapokra épít.

A jelek másodlagosságának hipotézise⁶⁴ csupán látszólag rendíti meg, érinti magát a szemiotikát, amely vizsgálódásaink középpont-

jába állította ezt a fogalmat. A megrendítés látszata nyilvánvaló; valójában mégsem ez a helyzet, illetőleg nem érdemes mást látnunk benne, mint a szemiotikában programszerűen meglevő interdisciplinaritás felszínre jöttét, illetve szükségességét, amelynek oka a jelek mélyszerkezetét alkotó kategóriák jellegéből származik; ontológiai, ismeretelméleti, pszichológiai stb. jellegéből.

4.3 Végül egy metateoretikus megjegyzést kell tennünk az intenzív jellemzés kategória-rendszerére vonatkozóan.

Minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy a filmkódba tartozó kategóriák – illetőleg legalább ezek egy része –, amelyek a mélyszerkezetet is alkotják, csak akkor adekvátak, akkor írható le és elemezhető velük megfelelően egy film, ha egyúttal pszichológiai-lag relevánsak. Vagyis ezeknek a kategóriáknak pszichológiailag interpretálhatóaknak kell lenniük ●

Jegyzetek

36. vö. pl. Eisenstein 1929, Balázs 1948. 91 pp.
37. Balázs a mikrofizionómiáról beszél (1948. pl. 53 pp.), Kracauer egyenesen arra alapítja elméletét, hogy a kamera feltárja a fizikai valóságot (1960. 99 pp.), és igen tanulságos, ahogyan Eisenstein korrigálja korábbi álláspontját (1938); vö. még Bazin 1959. pl. 7 pp.
38. vö. még Fiesch 1970. 481 p. – Érdemes azonban egészen röviden elgondolkoznunk azon, hogy vajon annyira plauzibilis-e ez a szembeállítás, mint első közelítésben véljük! Metz idéz egy tipikus példát a filmszerűség esetére (1969b 9 p.). A *Patyomkin páncélosnak* a lázadást mutató képsorában van egy premier plán: a cárista orvos lornyonját mutatja, amint fennakad a kötélén. Ebben a színekdoché vizuális formáját szokás látni: a lornyon magának a foglyul ejtett és nevetségessé vált orvosnak a szimbóluma. Ez a jelentés tisztán filmszerű, amennyiben a montázs kiegészítő értelmet ad a lornyonnak. – Ámde ha így nézzük a helyzetet, akkor vajon a ruhák és a ruhátlanságok (lásd kötetünkben Szilágyi G. és Józsa P. írásait) pl. egy Jancsó-filmben nem hordoznak olyan járulékos jelentéseket, funkciókat, amelyek a metzi 3. artikulációs szint (a tárgyak szimbolizmusa) alapján nem érthetők, mert maga a film konstituálja őket? Valójában itt sokkal mélyebb problémáról van szó, mint azt a metzi „megoldás” sejteti: a jelentésrétegek zárt illetőleg nyitott voltáról a film struktúrájának összefüggésében.
39. Delahaye 1963. 6 pp.
40. Barthes 1966. 75 p.

41. Az ún. kettős artikulációtól és más kritériumoktól most eltekintünk.
42. Barthes 1966 74 pp.
43. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy teljesen indokolatlannak tűnik fel a belső montázzsal „előállított” plánszekvenciának és a vágással kialakuló szintagmáknak az elbeszélés szintjén való különválasztása. Ugyanígy nem teljesen logikus az alternált, illetőleg a paralel szintagmák elválasztása a beillesztésektől. A kettő között szintagmatikusan inkább az a különbség, hogy a beillesztés egyszeri, az alternált és a paralel szerkesztés pedig sorozatszerű.
44. Metz 1968b 108 p.
45. Mindamellet ismételten szeretnők hangsúlyozni, hogy ezeddig leginkább Metz járult hozzá – a nem-szemiotikus klasszikusoktól eltekintve – egy elővendő filmesztétika kidolgozásához.
46. *A közvetlen összetevők* szerinti elemzésben a mondatot (megnyilatkozást) mindig két részre bontjuk, majd a részeket ismét stb.: pl. S = „A fiú keni a kenyeret”; A = a fiú; B = keni a kenyeret; $a_1 = a$; $a_2 =$ fiú; $b_1 =$ keni; $b_2 =$ a kenyeret stb. Ebből, ha ábrázoljuk, egy hierarchikus szerkezetet kapunk.



A *transzformáció* egy nyelvi szerkezet átalakítása egy másik nyelvi szerkezeté, bizonyos szabályok megtartásával. Pl. előző példánk egy transzformált változata: „A kenyeret a fiú keni”; de az „A kenyeret a fiú keni zsírral” szerkezet is első példánk transzformált alakjának tekinthető. (A probléma mélyebb elemzéséhez vö. pl. Harris 1951.)

47. Annak „bizonyítására”, hogy ez mennyire nem hamisítja meg az eredeti elképzeléseket – függetlenül a valóban létező különbségektől – Bally kötetére (1931) hivatkozunk, aki ebben éppen a *környezet* fogalmát emelte ki a nyelvi egységek elemzésében (azonosításában). – A disztribúciós iskola összefoglaló munkája Harris (1951) mintaszerű kötete. Magyar nyelvű bemutatását egyébként elvégezte Antal (1964) és Apreszjan (1966). Az iskola európai párhuzamát a Martinet-féle francia törekvések jelzik. Metz és a francia szemiotológusok közvetlenül rá hivatkoznak. A most megvizsgálandó elemzési *technikát* azonban tisztábban találjuk meg az amerikai iskolában, ezért fordulunk ehhez.
48. A közvetlen összetevőkre bontás és a transzformáció ebbe a harmadik feladatkörbe tartozik. A továbbiakban azonban csak az előfeltevéseket vizsgáljuk, a szegmentálást, mert tanulmányunk problémája, illetőleg megoldása ennek a tisztázásán fordul.
49. Harris 1955.
50. Az analízis fogalmának körvonalazásában nem törekedtünk logikai precizításra és teljességre.
51. Mindössze a teljesség kedvéért jegyezzük meg, hogy elvben a két tényezőből négyféle módszer származnék: az extenzív, illetőleg az intenzív jellemzővel felszerelt szegmentálás, illetve analízis. Mi itt az egyszerűség kedvéért

csak a két szélső esetet állítottuk egymással szembe: a szegmentálást extenzív jellemzéssel, az analízist intenzív jellemzéssel.

Az intenzív jellemzésű szegmentálás művészetelméleti munkákban gyakori (vö. pl. Voigt 1970). Az extenzív jellemzésű analízist valószínűleg azért nem használják, mert maga az analízis (megkülönböztetés) művelete sokkal teoretikusabb, semmint hogy érdemes legyen egy merőben empirikus módszerrel, az extenzív jellemzéssel párosítani. Stratégiailag azonban nem lehetetlen.

- 51.a. A definíció első részével kapcsolatban Szeckfű Andrásnak, második részével pedig Voigt Vilmosnak volt értékes észrevétele.
52. Az E környezet tovább elemezhető most már a kód szintjén, teljesen hasonlóan az S_c analíziséhez, vö. Horányi 1970.
53. Pl. Godard *Bolond Pierrot* című filmjében a férfi hangú és a női hangú narrátor.
54. Papp 1965. 36 pp.
55. vö. Márkus 1968.
56. A problémák részletesebb tárgyalása semmiképpen sem ennek a tanulmánynak a feladata, illetőleg közülük néhányat (pl. a kodifikációs rétegek és a szemiózisban fellelhető jelentésrétegek kapcsolatát) a kötet más tanulmányai konkrét anyagon vizsgálják meg.
57. Talán leginkább *syncategorematicusnak* tekinthetjük, mint amelyek a szupraszegmentális elemek vagy az ún. grammatikai morfémák a nyelvészetben.
58. pl. Greenberg 1917. 18 pp.
59. Érdekes kérdést vetett fel Bochenska (1966. 304 pp.). Véleménye szerint a filmben nem minden elem jel: „A filmben nemcsak olyan elemek találhatók, amelyeket tudatosan azért vittek a műbe, hogy abban valamit jelentse-nek, mutassanak vagy kifejezzenek, hanem olyanok is, amelyeket az előbbie-ek „hoztak magukkal” a reális valóságból.” – Kétségtelen, hogy a film jelentésében, jelentésének rétegeiben nem minden jelentő elem vesz részt egyforma súllyal; a szemantika éppen efféle kérdéseket vizsgál. Ámde pusztán a tény, hogy egy elem „kevésbé fontos”, még nem érinti jelszerű vagy jelszerűtlen státuszát. Véleményünk szerint itt két egyébként jelentős probléma összehavarásáról van szó, talán azzal is összefüggésben, hogy Bochenska tanulmánya ugyan a filmképet mint jelet vizsgálta, de fel sem veti a „méret”, a „nagyság” kérdését.
60. A most bevezetett felszíni és mély struktúra különbözik Chomsky (1965) szintaktikai felszíni és mélystruktúrájától, még ha szoros kapcsolatot tart is azzal. Chomsky fogalmai nyelvészeti és szintaktikai érvényűek, mi pedig itt szemiotikai szinten fogalmazunk. Kapcsolatukat abban jelölhetnénk meg, hogy ez a szemiotikai szintű mély illetőleg felszíni struktúra korlátozza, jelöli ki érvényességét a konkrét szemiotikai rendszerben (pl. egy természetes nyelvben a filmben) működő mély, ill. felszíni szerkezeteknek. Ha ugyanis valamilyen szemantikai tartalom kommunikációjának céljából egy meghatározott szemiotikai rendszerhez fordulunk, akkor e kiválasztás ténye egyben korlátozza is további kódoló tevékenységünket, hiszen a választott szemiotikus rendszer kódja megenged egyes kategóriákon figurációkat illetve nyálábokat, másokat pedig tilt. Más szemiotikai rendszerben viszont a megengedettnek és a tiltásoknak is más rendszere van.

- Ebből következik, hogy az itt értelmezett mély és felszíni struktúra a konkrét rendszerek metaszemiotikai szintjén van.
61. Az idézőjel arra figyelmeztet, hogy a jelsituáció definíciójának értelmében jelentésről csak a jelölőhöz való viszonyban beszélhetünk. Márpedig a mély struktúra nem rendelkezik jelölővel. Mégsem értelmetlenség ezeket a kategóriákat jelentésszerűnek tekintenünk, ami világossá válik, ha a kategóriák tartalmára gondolunk.
 62. A komplex szintagma bemutatása közben vizsgáltunk néhány ilyen kategóriát, pl. szintaktikai jellegűek: aktív/passzív, +com/-com; szemantikai jellegűek: ember, férfi stb.
 63. A mély és felszíni struktúra megkülönböztetésével, illetőleg az intenzív jellemzéssel még nem válik a leírás, a szemiotikai leírás generatív jellegűvé. Ennek megjegyzése csupán azért fontos, mert maguk az eszközök ebből a keretből származnak. Mindazonáltal ezek sikeres alkalmazása közelíti a leírást a generatív jelleghez, amelynek elérése pillanatnyilag a legösszegezőbb cél.
 64. Érdekes és jóformán feltáratlan előtörténete van ennek. Jelentős például a középkori vita a nominalizmus-realizmus problematikában, illetőleg a Port-Royal-féle logika, vagy Locke: *Értekezések az emberi értelemről* című munkája. vö. Chomsky 1966.

Adatok és anyagok a magyar filmtörténet 1896–1919 évi szakaszának megírásához

STAR FILMGYÁR

1915 decemberében alakult meg a Star Irodalmi Filmgyár és Filmkölcsonző. (Központ: Budapest V., Teréz körút 12.) Radó István visszaemlékezése szerint létrejöttét Rákosi Tibor kereskedelmi iskolai tanár (1878–19...) művészi ambíciójának köszönhetette, aki a szükséges tőkét családi alapon szerezte meg. Egyik fivére dúsgazdag szerelő-vállalkozó volt és több bérház tulajdonosa, aki házaiban egyes helyiségeket átépített mozinak. Így született meg a mai Gorkij és a Bethlen mozi. Másik fivére bádogosvállalatot vezetett és kezelte bátyja házait, majd megnyitotta az Üllői út és Hámán Kató utca sarkán a Világ mozgót. Rákosi Tibor érdeklődését a családi mozik keltették fel, de ő inkább gyártani akart. Igen intelligens, irodalomkedvelő ember volt. Első két vállalkozása a János vitéz és a Karthauzi, amelyek családi tőkével és személyes kölcsönnel bérelt műteremben készültek (a Kinoriporttal koprodukción). A két film, bár közönségsikert aratott, nem jövedelmezett túlságosan. Utóbb három fiatal, hadiszállításon meggazdagodott textiles: Geiger Richárd, Farkas Béla és Kovács Imre vették fel a kapcsolatot a Starral, hogy betársuljanak – Rákosi ajánlatára részvénytársasági alapon. 1917. február 23-án született meg az Rt. Alapítókéje 1 millió korona volt, ami 2500 darab 400 koronás, bemutatóra szóló részvényből állt. 1918. május 20-án ezt felemelték 5 millió koronára – 12 500 darab 200 koronás bemutatóra szóló törzsrészvényre és 12 500 darab 200 koronás, bemutatóra szóló elsőbbségi részvényre. 1920 decemberében megszűntek az elsőbbségi részvények, de az alapítókét felemelték 10 millió koronára. 1921-ben 20 millióra, 1924 januárjában 100 millió koronára. Radó István feljegyzései szerint a három textiles (Geiger, Farkas, Kovács) mögött a Magyar Általános Takarékpénztár állt. E középbank támogatásával megvásárolták a Pasaréti úti villateltket és építkezni kezdtek. 1917-ben létrehozták az ország első, mindmáig fennálló stúdióját. A cég védjegye nagy kék csillag, belefestett arany csillagokkal, felette kiterjesztett szárnyú denevérrrel. Mivel Rákosi érdeklődése irodalmi irányú volt (ebben a források megegyeznek), Geigerék viszont a gyártást kommerciális irányba terelték, az alapító kivált a vállalatból. Ez 1918 májusában történt, amikor Geigerék jó érzékkel átlátták, hogy az Rt.-nek forgalmazási okokból szükség van egy bemutató mozira. Erre a célra a Corsót szemelték ki. Az eh-

hez szükséges pénzt az Általános Hitelbank adta, amely a Magyar Általános Takarékok kockázatosabb üzletek finanszírozására alapított leányvállalata volt. Az igazgatóságban ekkor Rákosi helyére Halom Imre (az Ingatlanbank igazgatójának, Halom Dezsőnek a fivére) került. Ő képviselte az igazgatóságban a bankot. A kisipari módszerekkel szemben a banktőke lehetővé tette, hogy a Star állandó társulatot tartson. Ezenkívül saját technikai személyzete volt, és fix fizetéssel alkalmazott írókat, rendezőket, dramaturgokat. Ez lehetővé tette a folyamatos gyártást, és aránylag szoliddá a gyártási költségeket. Második műtermük építését a kommun idején majdnem teljesen befejezték, csak a belső berendezés volt hátra. Utóbb kártérítés címén ez a komplexum majdnem ingyen a részvényesek birtokába került. A Star a Dohány utcai Hungária fürdő úszómedencéjét mozivá alakította át (Kamara mozi), majd az Általános Takarékok révén megszerezte a félbemaradás veszélyével fenyegetett építkezés alatt álló Corvin mozit. A Star 1929-ben szűnt meg, s ekkor még Geiger Richard volt a vezérigazgató. A Star különben az idők folyamán budapesti és vidéki kismozikban is érdekeltiséget vállalt, és külföldi filmek forgalmazásával is foglalkozott. Az Rt. alakulásakor az igazgatóság élén dr. Lukács György (1865–1950) valóságos belső titkos tanácsos állt elnökként. Tagjai: Rákosi Tibor ügyvezető igazgató, Geiger Richard (1889–19...) és dr. Erdős Pál ügyvéd. A vállalat kereskedelmi ügyvezetője Szalai Ödön volt. 1917-ben a műterem hossza harminc, szélessége tizenhat, a magassága kilenc méter lett. Mellette díszletraktár épült. A festőműterem a Csalogány utca és Batthyány utca sarkán létesült. Az asztalosműhelyben 8 asztalos készítette el Szironthai Lhotka István (1885–1938) terveit. A labor a Szegényház utca 44-ben a földszintre települt. Vezetője Gábrriel Vilmos volt. A cég a Kossuth Lajos utca 13-ban tartott fenn irodát, a Teréz körút 12-ben pedig jelmeztárat, amelyet Hatvány Károly (1858–1929) volt színigazgató irányított. A *Mozihét* 1917. május 27-i száma azt írja, hogy a Starnál dolgozik Deésy Alfréd rendező és Gábrriel Vilmos operatőr. Berlinből pedig Conrad Wienet szerződették, aki addig a Messter és Oliver gyáraknál működött. Fél évre szóló terveit között a cég a *Mozgófénykép Híradó* 1917/15. számában a következőket sorolja fel: 1. *Raskolnyikov*, 2. *Werther szenvedései*, 3. *Ármány és szerelem*, 4. *Radmírov Katalin*, 5. *Dorian Gray arcképe*, 6. *Álarcosbál*, 7. *Júlia*, 8. *Leoni Leo*, 9. *Lili*, 10. *Casanova*, 11. *Egykarrier története*, 12. *Pompadur*. A Star 1918-ban Cornelius Hintnert, Josef Steint és Emil Justizot szerződttette. Operatőrként Zsitkovszky Béla (1867–1930) dolgozott, a fődramaturg Pakots József (1877–1933) író és képviselő volt. A vállalkozás eredetileg a *Színházi Élet* 1916/25. száma szerint voltaképpen a *János vitéz* elkészítésére (egy alkalomra!) alakult, körülbelül 200 ezer korona költségvetéssel számolva. Három Ady verset is filmre akartak vinni ugyane cikk szerint (*Álmodik a nyomor, Kató a misén, Grófi szerűn*). 1917 júliusában a cég Bécsben fióktelepet létesített.

Ha az alkotói gárdát nézzük, kiderül, hogy a filmek nagy részét (mintegy 33 darabot) Deésy Alfréd forgatta, ami lényegében azt jelenti, hogy a művészi szempontokra mind kevesebb figyelmet fordítottak, s bár értékesebb irodalmi anyagot is felhasználtak, a kor felkészültségéhez, a hazai lehetőségekhez mérten mégis „nagyipari” módszerekkel dolgoztak. Igazi nagy sikerük a *Casanova* volt, de lehetőleg keresték a könnyedebb témát, a mozgalmas cselekményt. Talán csak a *Dorian Gray archépe* nyomán forgatott *Az élet királya* (1917), a *Raskolnyikov* (1916), a *János vitéz* (1916) volt kivétel. Megpróbálkoztak Ambrus Zoltánnal (*Midás király*), Bródy Sándorral (*A nap lovagja*) és furcsa mód Gorkij *Éjjeli menedékhely* című darabjának sajátos adaptációjával. (Pakots József dramaturg megírta a téma előzményeit a Gorkij féle szereplőkkel!). Az a tény, hogy vezető filmcégeként tömegtermelésével a Star egyszersmind megadta az átlagszintet, jellemzi a korabeli filmgyártás általános igényeit. A Star széles körű reklámkampányt folytatott filmjei érdekében, amelyeket gyakran úgy forgatott, hogy egyszerre több témán is dolgozott. Miután saját műteremmel rendelkezett, lehetőségei a belső felvételeknél nagyobbak voltak, de a rendelkezésre álló tőke segítségével a külső felvételeknél is igyekezett illúziót kelteni. Expedíciót szervezett például 1917-ben a dalmát tengerpartra, s ott több külső felvételt forgattak le. Ha kisebb mennyiséget is, de készítettek riportfilmeket (rövid) és természeti képeket.

A *Színházi Élet* 1918/50 száma szerint fiókot nyitottak filmjeik terjesztésére Prágában, Varsóban, Lembergben. A bécsi fiók igazgatója Goldenweiser Ernő lett.

A Star filmjei

1915	<i>Gyöngyös égése</i>	(200 méter)
1917	<i>Téli levél</i>	(160 méter)
	<i>Semeríng</i>	(134 méter)
	<i>Ombla völgye</i>	(144 méter)
	<i>A gyöngyösi tűzkatasztrófa</i>	(180 méter)
1918	<i>A köztársaság proklamációjáról</i>	
	<i>Az ózdi vasgyár</i>	(120 méter)
	<i>Esztergom</i>	(180 méter)
	<i>Raguzza</i>	(240 méter)
	<i>Tatabánya</i>	(150 méter)
	<i>Tatatóváros és vidéke</i>	(150 méter)
	<i>Tavasza a budapesti Állatkertben</i>	180 méter)

Játékfilmek

1916	<i>János vitéz</i>	(2000 vagy 1861 méter)	rendező: Illés Jenő
	<i>A karthauzi</i>	(1550 méter)	rendező: Kertész Mihály
	<i>Raskolnyikov</i>		rendező: Deésy Alfréd

1917	<i>A hadikölcsön</i>	(350 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A kis gézengúz</i>	(590 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A leopárd</i>		rendező: Deésy Alfréd
	<i>A nagyúr</i>	(630 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A régiséggyűjtő</i>	(640 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A tryton</i>	(1490 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A tűz</i>	(1540 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Az estélyiruha</i>	(575 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Az élet királya</i>	(1820 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Az ősember</i>	(1282 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>Az üzlettárs</i>	(545 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Álarcosbál</i>	(1350 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Halálcsengő</i>		rendező: Kertész Mihály
	<i>Leoni Leo</i>		rendező: Deésy Alfréd
	<i>Lili</i>	(1025 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>Mici Maca</i>	(530 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Nászdal</i>	(1390 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Radmirov Katalin</i>	(1410 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Tavaszi vihar</i>	(1630 méter)	rendező: Deésy Alfréd
1918	<i>Vihar után</i>	(1987 méter)	rendező: Sugár Pál
	<i>Vöm uram a báró</i>	(400 méter)	
	<i>Szer a szerelem ellen</i>	(780 méter)	rendező: Sugár Pál
	<i>Havasi szerelem</i>	(1266 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>Júlia</i>		rendező Deésy Alfréd
	<i>Kettős álarc alatt</i>		rendező: Cornelius Hintner
	<i>Küzdelem a létért</i>	(1940 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A lavina</i>	(2411 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Leányasszony</i>	(1850 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Magas diplomácia</i>	(1390 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Mancika</i>	(782 méter)	
	<i>Midás király</i>	(1695 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Nebántsvirág</i>	(1480 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>Sehonnai</i>	(1600 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Szerelmi kalauz</i>	(475 méter)	
	<i>Fületlen gomb</i>	(370 méter)	
	<i>Hadi Pali barátból keres</i>	(580 méter)	
	<i>Fejedelmi nap</i>	(1134 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Casanova</i>	(2100 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Az összeesküvők</i>	(2943 méter)	rendező: Justitz Emil
	<i>Az ezresbankó</i>	(1120 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Az amerikai nagynéni</i>	(420 méter)	
	<i>Asszonybosszú</i>	(1620 méter)	rendező: Balogh Béla

	<i>A szökevények</i>	(1100 méter)	rendező: Sugár Pál
	<i>A végrendelet</i>	(1268 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A bosszú</i>	(1658 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>Absint Ádám</i>	(250 méter)	
	<i>A cigánylány</i>	(1838 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>A csapodár</i>	(380 méter)	
	<i>A csábító</i>	(1587 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A csitri</i>	(1300 méter)	rendező: Stein József
	<i>A gőg</i>	(1160 méter)	rendező: Stein József
	<i>A léleklátó sugár</i>		rendező: Deésy Alfréd
	<i>A művészet diadalútja</i>	(2118 méter)	rendező: Justitz Emil
	<i>A nap lovagja</i>	(1700 méter)	rendező: Cornelius Hintner
	<i>A nővérek</i>	(1367 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A rekvirált férj</i>	(530 méter)	
	<i>A sors ökle</i>		rendező: Cornelius Hintner
	<i>Aphrodite</i>	(2380 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A szeszély</i>	(1320 méter)	rendező: Stein József
1919	<i>A bectelen</i>	(1587 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A betörő</i>	(840 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>A csöppség</i>	(1800 méter)	rendező: Stein József
	<i>A milliárdos kisasszony szerelme</i>	(545 méter)	
	<i>A szív tévedései</i>	(1590 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Ámor (44 vagy 47)</i>	(1540 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Baba</i>	(1245 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Csintalan Ámor</i>	(850 méter)	
	<i>Éva</i>	(1077 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Francillon</i>		rendező: Josef Stein
	<i>Halcyone</i>	(1773 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Isten hozzád szerelem</i>	(2580 méter)	rendező: Deésy Alfréd
	<i>Nantas</i>	(1879 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Rövidlátó vőlegény</i>	(600 méter)	
	<i>A szobor</i>	(385 méter)	rendező: Sugár Pál
	<i>Tilos a csók</i>	(1145 méter)	rendező: Balogh Béla
	<i>Úri banditák</i>	(1630 méter)	rendező: Stein József

THÁLIA FILMGYÁR

Tulajdonosa Aczél Pál újságíró, színpadi szerző volt, aki 1919-ben a tanácskormány bukása után Bécsbe emigrált s a húszas években még sorra jelentek meg a párt irodalmi lapjaiban jelenetei, riportjai (többek között dramatizálta John Reed *Tíz nap, amely megrengette a világot* című művét). 1926-ban Párizsban élt és tagja volt a Magyar nyelvű Forradalmi Írók és Művészek Szövetségének. Álnéve Paul Pax volt. A tízes években a filmszakmában

mint szkeccsgyártó tette ismertté nevét. (*Ne bántsd a magyart, A lezüllött haláltánc kálváriája* stb.) Valószínűleg ő alapította 1913 november elején a Thália céget (az iroda a VII. kerület, Rákóczi út 60-ban volt), amely a háború első esztendejében híradókat forgatott. Számukra dolgozott mint művezető Adler Miksa operatőr.

A Thália bizonyos technikai újításokkal is élt. A *Mozgófénykép Híradó* 1914. május 10-én hírül adta, hogy korszakalkotó találmányként bevezették az éjszakai felvételt. A július 15-i lap ehhez hozzáteszi, hogy az eljárás Aczél Pál, a szkeccstermelő saját találmánya.

Egyetlen játékfilmje, *Az apostol* abból a szempontból jelentős, hogy nem kisebb feladatra vállalkozik, mint Petőfi Sándor elbeszélőkölteményének megfilmesítésére. A történetet keretjáték övezi, amelyben Petőfi Sándor és Szendrei Júlia is megjelenik.

A vállalat egyébként bérmunkát (címfelírás, előhívás, kopírozás, viraget, aktuális felvételek, szkeccsek készítése) is vállalt. Ma kissé komikusan hat, hogy gyárnak nevezte magát, miközben a Rákóczi út 60. I. emelet 16. számú lakásában volt található a cég.

Aczél Pál a Tanácsköztársaság idején *Máté gazda és a törpék* címmel forgatott filmet. A produkcióban a fiatal Gaál Franciska első ízben állt felvevőgép elé. Aczél forgatókönyve alapján készült a Makszim Gorkij *A pénz* című novellájából írt rövidfilm.

A Thália filmjei

- 1914 1. számú Thália Híradó Kossuth Ferenc haláláról
 A Thália filmgyár háborús híradója (1. szám) – 300 méter
 A Thália filmgyár háborús híradója (2. szám) – 300 méter

Filmek

- 1913 *Ninon de Lanclos* (szkeccs) 332 méter
 (a cenzúrán mint Rónai Dénes gyár műve szerepel a húszas években, míg a korabeli hirdetés a Tháliáénak tünteti fel)
Robinson Krausz (szkeccs)
 1913–1914 (?) *A csavargó* (szkeccs)
Komédiásélet (szkeccs)
 1914 *Csibészfurfang* (szkeccs) rendező: Táray Ferenc
Tangókirálynő (szkeccs)
Az apostol (szkeccs) (1800 méter) rendező: Aczél Pál
 (a hirdetés mint Kiss István-filmet tünteti fel)

TRICOLOR FILMVÁLLALAT

Létrehozója Zilahy Gyula (1859–1938) színész, aki tíz esztendeig játszott Esztergomban, Szabadkán, Zomborban, Újvidéken, Kiskunhalason, Kolozsvárott és Debrecenben. 1889-ben került a fővárosba, ahol a Nem-

zeti Színház szerződtette tagjai sorába. 1902-ben Aradon, 1905 és 1913 között Debrecenben lett a színház igazgatója. Utóbb a Belvárosi s a Renaissance Színházban játszott. Emlékiratait *Íffúságom, életem. Ötven év* címmel 1931-ben jelentette meg Budapesten. Filmezett is, többek közt az *Egri csillagok* 1923-ban készült, Fejős Pál rendezte változatában. Mivel az általa alapított Tricolor cég saját műteremmel nem rendelkezett, bérbé vette a Pedagógiai Filmgyár helyiségeit (Kinizsi utca 16. illetve Erzsébet tér 7.). Az itt forgatott filmeket maga rendezte, társalkotóként azonban maga mellé vette Korda Sándort, így alkalmat adott a fiatal újságírónak az első szárnypróbálgatásokra. Az 1914–1915-ben működött vállalkozás három nyilvántartott produkciója közül kettő vígjáték, míg a harmadik, az *Órház a Kárpátokban* aktuális háborús történet.

A Tricolor filmjei

1914	<i>A becsapott újságíró</i>	rendező: Zilahy Gyula, Korda Sándor
	<i>Órház a Kárpátokban</i>	rendező: Zilahy Gyula, Korda Sándor
1915	<i>Tyutyu és Tyutyó</i>	rendező: Zilahy Gyula, Korda Sándor

UHER GYÁR

Akárcsak a Projektograph Rt.-t, úgy ezt is lényegében két magánvállalkozó alapította. A kezdeményező idősebb Uher Ödön (1859–1931), az ismert és népszerű fényképésmester volt, akit művészi ambíciói ösztönöztek az új műfaj meghódítására. Radó István feljegyzése szerint a tőkéstárs Szénássy Gyula belvárosi kereskedő volt (Uher sógora), aki vagyonával indította meg a gyártást. Kezdetben még a Kossuth Lajos utca 13. szám alatti fotóműteremben dolgoztak, az 1915/16-os évadtól kezdve azonban a Ráday utca 31-ben létesített stúdióban. Az iroda a Veres Pálné utca 32-ben működött. 1917. május 17-én az Uher film Uher filmgyár néven betéti társasággá alakult át. (Ebben pécsi tőke támogatta, többek közt Zsolnay Miklós porcelángyárosé.) A *Mozgófénykép Híradó* 1917. május 18-i száma ezzel kapcsolatban azt közölte, hogy a pécsi Apolló Projectograph Rt. vállalt a cégben érdekeltséget. A gyár műszaki vezetője ekkor ifjú Uher Ödön (1897–) lett, míg a kereskedelmi vezető Vogl Rezső, a pécsi Apolló Mozgó igazgatója. [1916-ban a műszaki vezető Polik Dezső (1873–1925) operatőr volt.] A *Mozihét* 1917. május 27-i számában a gyár újjászervezéséről szólva a következő neveket sorolja fel: ifjú Uher Ödön artisztikai direktor és főrendező, Molnár Jenő (1880–1933) dramaturg igazgató. A gyár három rendezőt szerződtetett: Carl Wilhelmét Berlinből, aki az Union, a Decla, a Mutoscop, a Biograf, a D.B. filmgyár művészeti vezetője volt, Garas Mártont (1885–1930) és Justitz Emilt a Deutsche Bioscop, Oliver, Komet rendezőjét. Spiegel Frigyes (1866–1933) műépítész volt a díszlettervező, míg a plakátrajzoló Bíró Mihály (1886–1948). 1918-ban az Országos Községi Bank szárnyai alatt az

Uher Film részvénytársaság lett. (Az alaptőke 1 millió korona volt, amely 1000 darab 1000 koronás részvény formájában került kibocsátásra.) A gyár 1917. augusztus 1-jén kölcsönzöt nyitott. (Az igazgató Vogl Rezső, a pécsi Apolló mozi volt vezetője.) Az Uher cég 1916-ban laboratórium céljaira egy emeletes házat bérelt ki (Veres Pálné utca 32.). A földszinten nyert elhelyezést a negatív és pozitív labor, a mosó és a színező. A mosóból lift vitte a filmeket az első emeleti szárítóba, ahol elektromotorokkal hajtott dobok szárították azokat. Az első emeleten volt található a másolóosztály, a címkésztő (speciális nyomdával, amely 2 óra alatt tett eleget a rendeléseknek), a mechanikai műhely, valamint a próbaterem és az irodák. A napi termelési kapacitás elérte a 6000 métert. 1916-ban kétszeresére növelték a Ráday utcai műtermet, bővült a díszlettár és a világosító park. Saját asztalos és kárpitos díszleteik voltak. (Dr. Baik Mihály szerint, aki 1917-ben rendezőasszisztensként került a céghez: „a labor kapacitása napi 300 méter volt – ennyit tudunk előhívni. A műterem a Ráday utcában egy utcai helyiség volt, elég kicsi, de ha nagyobb tér kellett, akkor kinyitottuk a hátsó ajtókat és az udvart is igénybe vettük. Korszerű Jupiter lámpákkal és világítási berendezéssel rendelkezünk. Felvételezni április elejétől szeptember végéig szoktunk, s csak az esetleges pótlásokat, laboratóriumi munkákat végeztük más időpontban. A gyártási rend az volt, hogy a feldolgozandó témát a dramaturg kapta meg, aki azt filmre dolgozta fel és megszámozott jelenetekre bontotta. Ezután a rendező és a dramaturg együtt beszéltek meg az egyes jelenetek helyszínét, a cselekmény menetét, különösen a befejezését, a szereposztást, és a rendező kiírta, hogy mely jelenetek veendőek fel ugyanazon a helyszínen, mert azokat egyszerre vettük fel, tekintet nélkül a cselekmény menetére. Lehetőleg szabadtéri felvételeket csináltunk, mert az filmszerűbb és olcsóbb volt. Erre egy külön könyvet vezettünk, az úgynevezett motívumkönyvet. Szabadidőnkben jártunk a környékre és a festői helyeket lefényképeztük, beragasztottuk a motívumkönyvbe és a helyszínek kiválasztásánál ezt felhasználtuk. Az úgynevezett belső műtermi felvételeket Pán József bevonásával beszéltek meg. Ő tervezte és kivitelezte a díszleteket. A felvételeket Altmayer István (1896–?) és Riben István (1902–1958) operatőr vették fel.” A szöveget Vári Rezső visszaemlékezés-kötete idézi. Ugyancsak Vári idézi fel, hogy az idősebb Uher mint fényképész a munka során a beállításhoz, képszerűséghez ragaszkodott a rendezésben. Minden jelenetet nagyon gondosan beállított – ezek művészi hatásának elérésében kétségtelenül az úttörők közül való volt. Ugyancsak elsőrangú szakembernek bizonyult az árnyékolások és a kifejező mimika megragadásában. A fia más irányú tehetség volt, aki főleg az eseményeknek megfelelő háttér, környezet megtalálásában, technikai segédeszközök feltalálásában tűnt ki. Kedvelte a szabad felvételeket, a gyors változásokat. Stúdiójukban megrendelésre is készültek filmek. Saját produkcióban azonban elsősorban a művé-

szi igényt helyezték előtérbe, s a korabeli feljegyzések szerint nem nagyon dicsekedhettek üzleti sikereikkel. (1918-ban negyedmillió veszteségük volt!) A játékfilmgyártásban az 1912-ben forgatott *Nővérekkel* úttörő szerepet játszottak. (A korábbi rövid bohózatokkal szemben ez 890 méter hosszú volt!) Ízléssel törekedtek a sikerre. Először Fedák Sári, majd Márkus Emília népszerűségét akarták kihasználni, de ez a próbálkozás nem járt a várt eredménnyel. Annál inkább célt érték a Jókai ciklussal (*Mire megvénülünk*, *Fekete gyémántok*, *Halálítélet*, *Az elátkozott család*, *Szerelem bolondjai*, *Gazdag szegények*), de próbálkoztak szerzőként Herczeg Ferencel (*A kívándorló*, *Az aranyhajú szfinx*), Ambrus Zoltánnal (*A gyanú*), Bródy Sándorral (*Tímár Liza*), Bársony Istvánnal (*Az ingovány*) is. A cég működését 1915-ben szüntették meg, mert ifjú Uher Ödön katonai szolgálatot teljesített. Érdemes megemlíteni, hogy 10 filmjüket külföldi rendezők (Carl Wilhelm, Emil Justitz és Luis Neher) készítették. Kezdetben maguk forgalmazták filmjeiket. (A *Nővérek*et például 1157 korona örökáron.)

Az Uher gyár filmjei

1912	<i>A Magas Tátrában</i>	(127 méter)
	<i>Nővérek</i> (890 méter)	rendező: idősb Uher Ödön
	<i>A gyémántnyaklánc</i>	rendező: ifjú Uher Ödön
1913	<i>Téli sportélet és nemzetközi bobsleighverseny Tátra Lomnicon a magyar mágnásvilág részvételével</i>	
	<i>Márta</i>	rendező: Ifjú Uher Ödön
	<i>Rablélek</i>	rendező: Kertész Mihály
1914	<i>Az aranyhajú szfinx</i>	rendező: Farkas Ferenc
1916	<i>A szerencse fia</i>	rendező: Garas Márton
	<i>Mire megvénülünk</i>	rendező: ifjú Uher Ödön
	Ófelsége IV. Károly király és Zita királyné koronázása (Koronázási Híradó 1–2. rész) 600 méter a Kinoriporttal közösen	
1917	<i>A gyanú</i>	rendező: Garas Márton
	<i>Fekete gyémántok</i>	rendező: Carl Wilhelm
	<i>Professzor Satanell</i>	rendező: Emil Justitz
	<i>Halálítélet</i>	Emil Justitz
	<i>A hieroglifák titka</i>	rendező: Garas Márton
	<i>Dr. Lauffen</i>	rendező: Carl Wilhelm
	<i>Az elátkozott család</i>	rendező: Carl Wilhelm
	<i>Küzdelem a múlttal</i>	rendező: Garas Márton
	<i>Szerelem bolondjai</i>	rendező: Carl Wilhelm
	<i>Gazdag szegények</i>	rendező: Carl Wilhelm
1918	<i>Tímár Liza</i>	rendező: Luis Neher, Geröffy J. Béla
	<i>A kívándorló</i>	rendező: Luis Neher
	<i>A bánya titka</i>	rendező: ifjú Uher Ödön

Három pár cipő
Az ingovány
A hazugság
Hol a gyerek?

rendező: Luis Neher
 rendező: ifjú Uher Ödön
 rendező: ifjú Uher Ödön
 rendező: Gerőffy J. Béla

A vállalat a Kinoriporttal közösen elnyerte 1916-ban a koronázás megörökítésére kiírt pályázatot, de az ehhez fűzött számításai nem jöttek be. (A Kinoriport belebukott az ügybe és Uherék is alaposan megéreztek a kudarcot.) 1918–19-re a gyár a következő művek megfilmesítését tervezte: Herczeg Ferenc: *A kivándorlók* (elkészült), Bródy Sándor: *Tímár Liza* (elkészült), Sas Ede: *A hitelzett élet*, Dóczy Lajos: *Fifin bosszúja*, Bónyi Adorján: *Színésznő a trónon*, Fellner Péter Pál: *Valiano herceg*, *A Szűzanya csodája*, *Az árnyékember*, Hegedűs Sándor: *A rab*, Max Pemberton: *A bánya titka* (elkészült), Flaubert: *Bovaryné*, Victor Hugo: *A nevető ember*, Sardou: *A boszorkány*, Quida: *Három pár cipő* (elkészült), Balzac: *A csodaágyú*, Twain: *Koldus és királyfi*, Pierre Louys: *Az asszony és a bábu*, Gerolamo Rovetta: *A becsstelenek*, valamint tizenkét Virág Jenő-film (1–2 felvonásos).

URÁNUS FILMVÁLLALAT

Alapítója Colussi Béla. A cég irodája a Stáhly utca 8-ban volt, bejegyzésének dátuma 1914. december 5. A kereskedelmi igazgató Faragó Rezső lett, s a vállalkozásba betársult Pázmán Ferenc színész, hogy főszereplésével négy vidám burleszket forgassanak (Paci filmek).

Faragó Rezső (1885–1944) is színészkedett korábban, a kereskedelmi érettségi megszerzése után, később színházi titkár, majd színigazgató lett Szabadkán illetve Székesfehérvárott. Radó István emlékezései szerint nem kapta meg a fehérvári igazgatói széket, mire a ruhatárát és a felszerelést eladta az új igazgatónak, s az így szerzett pénzt a tőzsdén kis vagyonná spekulálta. Ezt fektette azután a filmszakmába. 1915-ben saját kölcsönző vállalatot hozott létre. 1925-ben átvette az Eco Film Rt.-t. A hangos korszakban is tovább tevékenykedett s csak a fasizmus éveiben szorult háttérbe. 1944-ben Budapesten a nyilasok ölték meg.

Colussi Béla előbb Budapesten a Leon Gaumont gyár fiókját alapította meg, majd átvette az Eclair filmkölcsönzőjét, az első világháború idején. 1918 őszén létezett egy Colussi vállalat, amely egy bécsi tőkés pénzén működött, s a névadó mint cégvezető szerepelt benne. Ugyancsak ő alapította a háború alatt a Kinema Rt.-t. Ez utóbbit 1919-ben átadta a Hungária Banknak és átvette a berlini Decla Bioscop budapesti képviselőiségét. 1923-ban, amikor a Nordisk budapesti fiókjából megalakult a Genius Film Rt., Colussi Béla ennek az igazgatója lett. 1927-ben a Genius átalakult UFA fiókká. Innen Colussi Béla 1928-ban átszerződött a

Foxhoz s a budapesti telepet irányította. Utóbb Debrecenben mozibérlő lett. A szakmától 1933-ban vonult vissza.

A *Mozgófénykép Híradó* 1915/11. száma arról számol be, hogy megin-
dult az Uránus filmgyár. Alapító Colussi Béla, kereskedelmi vezető Faragó
Rezső kolozsvári mozis (?). A technikai vezető dr. Bayer, az ismert
vegyész, aki azonos lenne Bayer Antal (1860–1948) gyógyszerésszel (?).

Úgy fest, hogy Nemeskürty István kutatásaival ellentétben nem két
Uránus volt, hanem a Colussi féle, amelynek kereskedelmi igazgatója
Faragó Rezső lett.

Faragó Rezső egyébként az *Iglói diákok* című produkciót Lex néven
hozta ki (ezt maga is rendezte). A Lex cég a Glóriával közösen készítette
el 1918-ban a *Jehovát* és a *Luxemburg gróffját*.

Filmjeik

- | | | | |
|------|---|-------------|------------------------|
| 1915 | <i>Paci az Állatkertben</i> | (950 méter) | rendező: Pázmán Ferenc |
| | <i>Paci a muszkaverő</i> | (600 méter) | rendező: Pázmán Ferenc |
| | <i>Paci kirándul</i> | (400 méter) | rendező: Pázmán Ferenc |
| | <i>Diana utolsó kalandja</i> | (500 méter) | rendező: Pázmán Ferenc |
| 1916 | <i>Hőfehérke</i> (Uher–Palatinus ?) | | rendező: Garas Márton |
| 1918 | <i>Iglói diákok</i> (Lex emblémával 1550 méter) | | rendező: Faragó Rezső |

KÖLCSÖNZŐ ÉS FORGALMAZÓ VÁLLALATOK

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1911. nov. 1.: *Continental* Cinematograph és Filmkölcsonzó Intézet. (Ve-
zető: Horváth Antal)

Moskovitz Benő eladta a *Bioscop* céget és annak igazgatója lett. Új
tulajdonos: Makrai Teofil és Deák Jenő mérnök.

Pollák Ilona (A. J. Powell cég képviselője). Budapest VIII. Baros tér
18. III. 21.

A *Bioscop* cég új címe: V. Váci körút 42.

1911. nov. 15.: *Unio* filmkereskedelmi és kölcsönzővállalat. Bp. IV.
Gerlőczy utca 7. Vezető: Héger Jenő. Tulajdonos: Klug Adél

Schwarzenberg Izidor olasz filmek (Ambrosio, Eclair, Itala, Rádiós,
Eclipse) kizárólagos képviselője.

Budapest filmkölcsonzó intézet kizárólagosan hirdet Asta Nielsen so-
rozzatot.

1911. dec. 15.: *Stumár János Film* angol filmeket kölcsönöz (The British
Colonial, The Moose Head)

1912. febr. 15.: Felszámol az 1911-ben 300 ezer korona alaptőkével ala-
kult Magyar–Szerb Kereskedelmi Rt.

Stumar Film hirdet: Unitas, Torino, Cantauro–Torino, Navone–Mo-

- nopol–Torino, Empire Films – London, Komet – Berlin, BB – Berlin, Moose Head – USA, B-C Film – London
1912. márc. 1.: (megalakult) a *Magyarországi Központi Filmkölcsonző Vállalat* (Rákóczi út 7.). Igazgató–tulajdonos: Tóvári Antal színigazgató. Műszaki vezető: Tamás János.
1912. júl. 1.: *Rekord Filmkölcsonző Vállalat*. (VIII. Rákóczi út 61.). Napi 10 koronáért ajánl műsort, slágert napi 20 koronáért.

MOZIHÉT

- 1918/8. szám, febr. 24.: A *Monopol Filmvállalat* átalakult Rt-vé. A régi cégtárstulajdonos, Wagner Rafael főhadnagy pénzcsoportot szerzett. Vezető: Wagner Rafael. Alaptőke: 500 ezer korona. (Monopol Filmkereskedelmi Rt. Rákóczi út 61.)
- 1918/11. szám, márc. 17.: A *Schwarzenberg Cég* Rt. lett. (A Magyar–Cseh Iparbank áll mögötte. Fiókot létesít Kolozsvárott, Bécsben. Elnök: Engel János (a bank vezérigazgatója), vezérigazgató: Schwarzenberg Izidor, adminisztratív igazgató: Schwarz Félix. Összes üzemek igazgatója: Guttmann Manó.
- 1918/13. szám, márc. 31.: Kádár Zoltán, a Nap mozgó tulajdonosa *Pax* néven filmvállalatot alapított. Hella Moja, Ben Aldor és Albert Basserman sorozatot forgalmaz. *Asbóth Film* felvételi és forgalmi vállalat. József körút 20.
- 1917/42. szám, okt. 21.: Megnyílt az *Auróra* filmkereskedelmi kölcsönző vállalat (VIII. Rákóczi út), igazgató: Hajnal Dezső
- 1917/43. szám, okt. 28.: Meghalt 34 éves korában Hegedűs H. Sándor kölcsönző.
- 1917/50. szám: *Illés Jenő* berlini vállalatának hirdetése: *A farkast 10, Az ezüst kecskét, a Szulamitot, a Házasság a Lipótvárosban, A világ csak hangulatot 9, Az újszülött apát 6, a Fekete szivárványt 8, a Jobb erkölcsöket 4 példányban adta el 3 hónap leforgása alatt Németországban!*

CINEMA

1912. jan. 1. Az 1911-es év jellemzője a modern erkölcsdrámák. Kimaradt a rémdrámá!
- Royal Nagymozgó filmkölcsonző osztálya* (Bp. Erzsébet körút és Dob utca sarok. (Tulajdonos: Radó József)
- Schwarzenberg Izidor* (Alexander Ortony bécsi filmközpontjának vezérképviselője Magyarország részére) VIII. Aggteleki utca 9.
- Pannonia Mozgóképf Rt.* (VII. Teréz körút 19.) Igazgató: Bolgár Soma (a Pathé volt főtisztviselője). Üzletág: filmkölcsonzés, mozgóképszínházak teljes berendezése.
- Schwarzenberg Bernát* (VIII. Aggteleki utca 9.) az Arthur F. Pollak wieni cég kizárólagos magyar képviselője.
- Az *Unió* cég 1911-ben alakult.

- Az Edison Színház Rt.* filmkölcsonzó osztálya megnagyobbított. Műszaki igazgató: Zsitkowszky Emil (valószínűleg Béla). Moziberendezés, felvételek készítése és kölcsönzés. Nagymező utca 21.
- Borhegyi János* Bp. VII. Erzsébet körút 26. A. O. Dravkoff első orosz filmgyár St. Petersburg. Specialista tájképfelvételekben. Képviselő: Ausztria–Magyarország részére.
1912. jan. 28. A *Rady Miller* cég 3000 koronáért adta el a Projectograph Rt.-nek monopolba a Zigmár Rt.-t!
- Az *Unió* kölcsönöz: Gaumont, Eclair, Nordisk, Deutsche Biograf, Ambrosio, Polair filmeket.
- Bioscop* (Makrai és Deák okleveles mérnökök) országos mozgóképipari és műszaki vállalat.
1912. febr. 4.: Oberländer Károly Bp. V. Bálvány utca 21. nemzetközi filmképviselő.
- Wohlmuth Fülöp* az angol M. P. Sales Agency, az amerikai A. B. Lubin és Kalem cégek magyarországi vezérképviselője (VII. Berzsényi utca 4.) megkezdte működését.
1912. febr. 4. A *Budapest* filmkölcsonzó 3 példányt tart filmjeiből (pl.: Asta Nielsen sorozat)
1912. febr. 11. 1908-ban még 1000 méteres műsorok voltak dívatban. Elsőrangú műsor ára: napi 20 korona.
- 1912-ben a *Pathé* cég első heti filmekért 5 fillért számít méterenkint.

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1910. jan. 1.: Leon Gaumont VII. Baross tér 18.
- Első Győri Electro Bioscop Vállalat* (Tulajdonos: Várady Ármin, Győr) Elfogad: kinematográfiai előadásokat helyben és vidéken. Állandó raktár a legutolsó világeseményekből és újdonságokból. Magyarország és Ausztria legnagyobb pikáns képraktára. Nagy választék: angol és francia filmekből. Továbbá Elgé és más gyártmányú gépek, teljes mozgófényképszínház felszerelések örökáron, valamint kölcsön is kaphatók.
1912. jún. 1.: Felvételek eszközlését Magyarországon kizárólag a Projectograph Rt. vállalja el. Kész negatív: méterenkint 5 korona (plusz felvételeknél felmerülő költség). Ez Th-K-nak szóló szerkesztői üzenet!!!
- július 1.: Bioscop VIII. Kálvária tér 2.
1912. okt. 1.: (hirdetés) A Projectograph Rt. bécsi fiókja: Wollzeile 33.
- A *Pathé* budapesti igazgatója Goldenweiser Ernő lett. Elődjé: Mondet igazgató Egyiptomba ment.
- Megalakult a *Vénusz* kölcsönző (tulajdonos: Fényes Gyula).
- Megalakult a bécsi *Rady Maller* Társ. K. F. Kinematograph film és

- géplerakat budapesti fiókja (VII. Rákóczi út 17). Heti kb. 5000 méter anyag.
1912. nov. 1.: *Schwarzenberg Izidor* (Itala, Ambrosio, Eclair filmek képviselője) I. Verpeléti út 10.
1912. dec. 1.: *Roboz Imre* Bp. VII. Rákóczi út 68. a párizsi Lux cég vezérképviselője.
1912. dec. 24.: A *Pathé* forgalmazza a *Film Russe-t*
Az Edison Színház Rt. kölcsönosztálya 42 gyárból szerzi be újdonságait. Saját főlvételi osztályunkban minden aktualitás 24 órán belül elkészül.
Stumár János az *Arthur F. Pollak* cég magyar vezérképviselője. VII. Rákóczi út 71. Mozgófényképek, mutoscopok és automaták. *Biograph, Imp. Milano, Hepwix, Espana* és *Comerio* gyárak heti újdonságai.

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1910. dec. 24.: *Vénusz* kölcsönző. 1200 méteres műsor 14 koronától feljebb kapható (naponkint). Heti: 4000 méter újdonság. VII. Práter utca 70–72. Mozik teljes berendezését is vállalják.
1911. febr. 1.: *Stumar János* visszaadta *Arthur F. Pollak* képviselőtét!
1911. ápr. 5.: *Deutsch Richard* a *Rady Maller* cég budapesti fiókjának vezetője új filmkölcsönzőt alapított. Neve: *Általános Filmkölcsönző és Kinematograf Vállalat*. VII. József körút 64.
Stumar János a torinói *Unitas* vezérképviselője.
1911. máj. 1.: *Horváth Antal* vezeti 1911. április 1-től a *Rady Maller* cég budapesti fiókját.
Hungária filmkölcsönző VII. Hernád utca 11. II. 12. Napi 12 koronáért kínál 1200 méter filmet. Elge és *Pathé* gépek. Kevésbé használt filmek 12 fillértől feljebb méterenkint.
1911. jún. 1.: *Hungaria Kino Rt.* Alaptőke: 300 ezer korona. Igazgató és alapító: *Dr. László Bertold*, a *Fundator* cég főnöke.
1911. jún. 15.: Tönkrement a *Vénusz* kölcsönző!
1911. júl. 15.: *Hungaria Kino Rt.* Igazgatósági tagok: *dr. Jób Vilmos*, *dr. László Bertold*, *Stühmer Géza*.
1911. aug. 1.: A *Projektograph Rt.* megszerezte a *Nordisk* cég filmjeinek monopolját.
1911. aug. 15.: Megalakultak az új kölcsönzők. 1) *Unió* filmkereskedelmi és kölcsönzővállalat. 2) *A Pannonia Rt.* *Andrássy út 24.* Tulajdonos: *Bolgár Soma*. 3) *A Magyar–Szerb Kereskedelmi Rt.* égisze alatt a kölcsönzőrészleg 400 ezer korona alaptőkével. 4) *Budapest Filmkölcsönző Intézet*. 5) *Victoria Filmvállalat*.
1911. szept. 1.: *Budapesti Filmkölcsönző Intézet*. VII. Liszt Ferenc tér 18. (*Asta Nielsen* filmek monopolban!)

- Magyar – Szerb Kereskedelmi Rt.* filmkölcsönző osztálya. VI. Nagykorona utca 32. Fiók: Belgrád, Pirot, Ruscsuk.
Victoria Mozcófénykép Kereskedelmi, Ipari és Filmkölcsönző Vállalat VII. Hársfa utca 10/a.
1911. szept. 17.: A Bioscop cég a Váci körút 42. alá költözött.
1911. szept. 24.: A *Projectograph Rt.* 5 példányt vesz egy slágerből. Megalakult a *Pathé* budapesti fiókjából az *E. Goldenweiser* cég mint egyedárusító.
Stumár János cég bécsi fiók. VII. Maria Hilfer Strasse 4. Fiókvezető: Stumár Károly.
1911. okt. 8.: Eladtak egy filmkölcsönzőt! Moskowitz Benő eladta a Bioscop-ot Makrai és Deák-nak.
1909. dec. 1.: A *Vitagraph* gyár elad (visszaadási kötelezettség nélkül): *Napoleon a végzet embere*. Bonaparte Napóleon és Josephine császárné története. Méterenkint: 1,20 korona. Képviselő: a *Projectograph Rt.* *Colussi Béla* irányításával megkezdte működését Budapesten a párizsi Leon Gaumont cég fiókja (Baross tér 18.).
A *Projectograph Rt.* hirdet: Heti 2 x csere. 1000 méter után 140, 1500 méter után 196, 2000 méter után 252 korona a díj. Új film ára: méterenkint 1,20 korona, használt: 40 fillértől.
1908. dec. 1.: *Az Apolló Projectograph Rt.* irodai, műszaki, gyári és külső személyzettel 108 embert foglalkoztat.
1909. máj. 1.: *Kolozsvári Apolló Színház*. Gépek eladása, filmek kölcsönzése méterenkint 50 fillértől.
Chikagó Mozcófénykép Vállalat. VII. István út 39. (alapítva: 1908?). 1000 méter film hetente 2 x csere 15 korona naponta.
1908. dec. 10.: *Fortuna* filmkölcsönző Rákóczi út 22.
1913. okt. 5.: *Pátria* Filmkölcsönző Vállalat. VIII. Népszínház utca 23. (Psylander, Asta Nielsen sorozat).
Metropol kölcsönző (Ungerleider Adolf) Film d'Art, Quo Vadis. Napi kölcsöndíj: 25 korona – pótműsorral.
1913. okt. 12.: *Projectograph Rt.* Asta Nielsen, Betty Nansen, Psylander, Rita Sacchetto) filmek.
1913. okt. 19.: *Oberländer Károly* (Rákóczi út 86.) Henny Porten sorozatot hirdet és az Edison féle *Stuart Máriát*.
Az *Eclair* Budapesten megnyitotta az Eclair Hét (a híradó) kölcsönosztályát. Stáhlly út 15.
A *Pannonia Rt.* (Bolgár Soma) detektív filmeket ajánl főleg és Jézus életét.
1913. okt. 29.: *Philipp Zsigmond* lett az *Unió* helyi képviselője.
Az *Edison Rt.* főként olasz filmeket kölcsönöz.
November 1-én megalakult az *Express* Filmkölcsönző Vállalat. VI. Király utca 54.

- Bolgár Soma* hozza forgalomba *A prágai diákot*.
1913. okt. 29.: *Kárpátia* Filmnagyforgalmi Vállalat VIII. Vas utca 15/b forgalmaz: A. B. Kalem és olasz filmeket.
Novemberben megalakul a *Hermes* filmkölsönző. Vezetője: *Heller Gyula*, aki korábban a *Bioscop* irodavezetője volt. Most *Klein Lipót* volt Petroszényi nagykereskedővel társult.
1913. nov. 2.: A *Helioscop* felozlatta filmkölsönző részlegét és megnagyobbította filmesőtlenítő és tisztító gyárát.
Általános Mozgóképipari Vállalat. V. Váci út 4. (igazgató: Deák Jenő) forgalmazza: Reinhardt *A boldogok szigete* című filmjét.
Europa Filmkölsönző (Rákóczi út 78. majd 61.)
1913. nov. 9.: *Központi Filmkölsönzőnél* (VII. Rákóczi út 70.) előjegyezhető az 1848/49 forradalmi kép.
1913. nov. 16.: A *Projectograph Rt.* kölcsönzi az *Atlantis* filmet, valamint Albert Bassermannal *A királyt*.
A Budapesti Filmkölsönző Intézet elfogad előjegyzéseket *A lezüllött haláltánc kálváriája* című szkeccsre (VIII. Rákóczi út 51.).
Hegedüs H. Sándor cég hirdeti az *Ambrosio* monumentális filmjét (*Pompeji utolsó napjai*) és *Faublas* lovag szerelmi kalandjait.
1913. november 23.: A bécsi Burg Kinó-ban megvolt a *Mártha* című magyar film szakmai bemutatója.
A Schwarzenberg és TSA cég filmkölsönző osztályt nyitott.
1913. nov. 30.: *Hungária Filmkölsönző* (VII. Rákóczi út 60.). Tulajdonos: Klein Sándor. Vállalatát modern felvevő osztállyal bővítette. Alkalma volt aktuális felvételek készítésére. 1 méter ára: 2,40. Műsor: napi 20 korona.
Központi Filmkölsönző. Mesés slágeres műsorok már napi 10 koronáért kaphatók 2000 méterre kiegészítve.
1913. dec. 7.: A *Projectograph Rt.* hirdeti kölcsönzésre a *Mártha* című magyar filmet, *Susanne Grandais* sorozatot.
Biográf kölcsönző (Váci körút 53.). Elsőrangú műsor napi 25 koronától.
Hermes kölcsönző hirdet: Napi 20 koronáért rendezzen amerikai előadásokat.
A Standard filmkölsönző kibővült a megszűnt Európával.
December 1-től az *Europa* a *Standard* kölcsönzőé lett, a tulajdonos *Neumann Lajos* pedig Bécsben a *Rady Maller* cég főtisztviselője.
1913. dec. 14.: A *Pátria* filmkölsönző 20–25 koronáért elsőrangú műsorral ajánlkozik (naponta).
Művészfilmkölsönző Vállalat. Dr. *Horovitz Ernő* cég (Rákóczi út 40).
A Künstlerfilm Monopol Leihanstalt Dr. *Ernst Horovitz* bécsi cég fiókja. Vezető: *Horovitz Richard*, az öccse.

1913. dec. 21.: Az *Eclair* Jules Verne sorozatot hirdeti.
A *Művészfilm* a *Három testőrt* hirdeti.
Schwarzenberg és társa hirdeti *A kék egeret*.
1913. dec. 28.: *Roboz Imre* lett a *Projectograph Rt.* igazgatóhelyettese. *Virág Sándor* az irodafőnök.
1912. jan. 7.: Grand Lyria Mozgóképfővállalat. Temesvár–Józsefváros. Tulajdonos: Raschka Gábor műszergyáros. Mozgófénykép berendezések, kellékek eladása és kölcsönzése. 10 korona egy napra egy műsor. Használt filmek 6, 8, 10, 12, 16 korona naponta.
Özvegy *Fényes Mártonné* (Fortuna Mozgófénykép Filmkölcsönző).
Megalakult Pécsen az Apolló Projectograph Rt. 1911. december 30-án. Elnök: Zsolnay Miklós. Alaptőke: 150 ezer korona (van benne eszéki tőke is). Ennek 30% befizetve Ullmann M. Károly banknál.
Igazgatósági tagok: Hamerli József, Horváth István, Justus Mihály, Kiss József, Lenkei Lajos, Vámos Arthur dr., Visy Imre dr., Weissmayer Oszkár (Eszék), Zsolnay Miklós. A felügyelő bizottság 5 évre: Deutsch Kornél, Justus Sándor (Eszék), Mattasovszky Tibor, Reech György. Elnök: Zsolnay Miklós, alelnök: Justus Mihály, ü.v: Vámos Arthur, jegyző: Visy Imre, vb.: Horváth István, Kiss József, Justus Mihály, Vámos Arthur.
1912. jan. 21.: Az *Edison Színház Rt.* VI. Nagymező utca 21. kölcsönzőosztálya heti 6000 méter filmet vásárol.
A *Rady-Maller* cég központja Bécsben a heti 30 ezer méter újdonságból 8000-t vesz. 1 millió méter film a raktáron.
1912. jan. 28.: A *Világ* című napilap szerint a külföldi filmgyárak évente kb. 25 ezer méter filmet helyeznek el 30 ezer korona értékben nálunk (hetente). Ez évi 1 és fél millió forgalmat jelent, amelyből 80–90 gyár részesül.
1912. febr. 4.: A *Budapest* filmkölcsönző elbocsátotta *Philipp* Zsigmondot. Stumár János az Empire Films (London), a Centauro Film Torini vezérképviselője.
1912. márc. 10.: *Sz. Moldoványi György* raktárnok kilépett az *Uniótól*.
1912. márc. 17.: Az *Unió* hirdeti *Scott kapitány délsarki Expedícióját*.
Stumár János (hecchirdetése szökése előtt): Kaland a sóhivatalban. 3 felvonásos művészfilm. Ára 1025 korona.
1912. márc. 24.: Stumár János március 15-én adósságai, valamint egy frakk hátrahagyásával az USA-ba szökött. Amikor feltörték az ajtaját, a levelezekrénye tele volt vidéki mozisok megrendelésével, akik mind a Kaland a sóhivatalban-t szerették volna.
1912. márc. 31.: *Keleti Lajos* az *Edison Színház Rt.* igazgatója.
1912. ápr. 21.: Konti Ödön színész (Berlinben a Messter filmnél játszott,

- egyébként fia Konti Ignác karmesternek) megalapította a *Konti Kinemaszkeccs Színpadot*.
1912. ápr. 28.: A *Bioscop* forgalmazza a Hunnia Biográf filmjeit.
1912. máj. 5.: A Kárpátia 750 koronáért kínálja nincs monopol megjegyzéssel 1912. május 13-tól a Hunnia Biográf *Egy csók története* című, 2 felvonásos filmjét.
A *Rekord Filmkölszönző Vállalat* (Rákóczi út 61.) már napi 10 koronáért kínál műsort. Sláger: 20-ért.
1912. máj. 12.: *Oberländer Károly* kínálja a nagyszerű 4 ördög című film II. részét. Címe: *A mágnásfiú és az artistaleány*. 1125 méter hosszú, ára virazsírva 1482 korona.
1912. jún. 2.: *Klug Adél* 150 ezer koronáért eladta az Unió filmkölszönzőt Héger Jenőnek.
1912. jún. 30.: *Kiss Sándor* a *Központi Filmkölszönző* igazgatója.
A *Projectograph Rt.* irodái augusztus 1-től a Rákóczi út 59. alatt található.
1912. júl. 7.: *Goldenweiser Ernő* heti 4000 méter Pathé filmet szerzett be.
1912. júl. 14. A *Bioscop*nál heti 15 ezer méter új anyagból lehet válogatni.
Heti: 8 sláger + a Hunnia Biográf filmjei.
1912. júl. 14.: *Bioscop* (Makrai és Deák) Váci körút 42. A vidéki osztály vezetője: Vas Sándor, a szegedi Uránia igazgatója. A helyi osztályhoz jött Heller Gyula (Moskowitz Benő üzletvezetője).
1912. júl. 21.: *Antal József*, a Cinema volt szerkesztője és *Klopper Mór* átvették a *Pannonia Mozgóképfilm Rt.*-t (Teréz körút 19.) és áthelyezték a Károly körút 10-be. Heti 6000 méter film.
A *Budapesti filmkölszönző* kölcsönzi az összes Hunnia Biográf, valamint *Projectograph Rt.* filmeket.
1912. júl. 21.: A *Mozgófénykép Híradó* közli a filmkölszönzés egységes szabályait (szöveg).
1912. júl. 28.: A filmkölszönzés egységes szabályait elfogadta: *Goldenweiser Ernő*, *Unió* (Héger Jenő), *Budapesti Filmkölszönző* (Szalai Ödön), *Edizon Színház Rt.* (Keleti Lajos), *Bioscop* (Makrai és Deák), *Projectograph Rt.* (Neumann József), *Rady-Meller Miksa*, *Pannonia* (Antal József és *Klopper Mór*).
A megállapodás ellen a *Központi Filmkölszönző*, új nevén: *Központi Monopol Filmkölszönző*. Áthelyezve: 1912. augusztus 1-től a Rákóczi út 70-be. Régi tulajdonos: Ganz Dávid, új társak: Ganz Emil és Kiss Sándor igazgató.
Guttman Manó kilépett az Uniótól.
1912. aug. 11.: Kartelen kívül megnyílik 1912. augusztus 15-én a Nemzetközi Filmkölszönző Vállalat. (VIII. Rákóczi út 17. I. emelet. Alapítke: 200 ezer korona. Heti 8000 métert vásárol monopolban.

- Glück Sándorné Pollák Ilona a Poló vezérképviselője, a Selig, a Lux, a Kinetó, a Duskes, a Vezuvió, a Gallia képviselője áthelyezte irodáját a Damjanich utca 54. alá.
1912. aug. 18.: Módosították a filmkölcsönzés szabályait. Életben van: 1912. augusztus 15-től 1913. május 31-ig.
- Oberländer Károly* hirdeti 188 koronáért *A pápa a Vatikánban* című filmet.
1912. aug. 25.: *Guttman Manó* helyi képviselője és utazója lett Goldenweiser Ernőnek.
1912. szept. 1.: *A Központi Monopol Filmkölcsönző* Selig, Lux, Kinetó, Savoya, Komet, American, Pasquali filmeket hirdet.
1912. szept. 15.: *Royal Nagy Mozgó* napi 15 korona műsor. Napi 20 koronától feljebb I hosszú slágerképpel.
1912. szept. 22.: *A Schwarzenberg és Tsa* átvette Schwarzenberg Izidor összes képviselőjét.
1912. szept. 29.: Szerkesztői üzenet: Az Uher és a Projectograph Rt. maga adja el a filmjeit. A Hunnia Biográfét a Kárpátia. A Goldenweiser–Pathé 1911. december 18-tól magyar felirattal forgalmazza filmjeit.
1912. okt. 30.: A Pannonia a közeledő halottak napjára ajánlja *A molnár és gyermeke* című 3 felvonásos aktuális Messter képet. Főszereplő: Henny Porten (új példány). *Vidéki Mozgóképszínházak Központi Irodája*. – VI. Király utca 102. (Pongrácz Jenő). Mozgófénykép Rt. alapító, az aradi Uránia Színház alapítója, valamint a budai Helios és a váradi Vigadó Színház bérlője. *A Központi Filmkölcsönző* hirdeti *A nővérek* című Uher filmet.
1912. nov. 3.: Új cég a *Thália* Filmkereskedelmi Vállalat. Tulajdonos: dr. Blum J. Üzletvezető: Bolgár Soma (filmjeik: Pasquali, Deutsche Bioscop, Uher, Berolina, B.B. Ausztria). Képviselő: Magyarország, a Balkán területén. VI. Podmaniczky utca 2.)
1912. nov. 9.: Megállapodás született a heti 2 műsorcseréről. Életbelép: 1912. december 2-án.
1912. nov. 24.: *Globus* Filmkereskedelmi Társaság nyílt (II. Lövház utca 16.). Tulajdonos: Gusztáv Adolf. Vezető: Erdős Vilmos.
1912. dec. 24. *Rosenberg Andor* mérnök a Kárpátia kölcsönző igazgatója. *A Központi Filmkölcsönző Ganz Dávid* tulajdona lett. A cégből Kiss Sándor kivált. Ügyintéző: Vass Sándor és Neumann Lajos lett. *A Bioscop* heti 12 ezer méter filmet vesz. *A csikóst*, a *Marhakereskedőt* 5-5 példányban. Az *Osztrigás Micit* külön példányban vidék számára.
1913. júl. 6.: *A Hungáriától* kilépett *Neumann Lajos* társtulajdonos.

1913. szept.: *Oberländer* Károly kölcsönző vállalatot nyitott: VIII. Rákóczi út 68.

MOZIHÉT

1916/27. szám: A *Schwarzenberg és Tsa* hirdetése: Megszereztük a világhírű New York-i Selig filmgyár jövő évi teljes produkcióját, 1 és 2 felvonásos drámákat, vígjátékokat.

1916/28. szám: A művészi filmek jegyében. Az új évad új iránya (cikk). A múlt szezon a detektívfilmek szezonja volt!

A Projectograph Rt a következő szezonban hetenkint két nagy filmet fog megjelentetni. (Ezek közül az egyik amerikai!)

1916/29. szám: A *Lotti ezredes*ből 4 példányt vett a bécsi filmvállalkozó Ausztria részére.

1916/32. szám: A *Sascha Messter Hét* első sorozat szeptember 4-én bemutató. Két rész 250–300 méter. Ettől kezdve hetente új! Magyar német felirattal. (Hirdeti: Goldweiser Ernő).

1916/33. szám: A *Philipp és Pressburger cég* elsősorban német filmeket kölcsönöz.

1916/34. szám: *Kiss Sándor* vállalata hirdeti Francesca Bertinivel *A kaméliás hölgyet*.

1916/35. szám: Gál Ernő: Magyar filmközpont alakul Berlinben. Filmjeink iránt mutatkozott ugyan érdeklődés, de a német piacbőségesen ellátott hazai áruval. Eddig 12–15 magyar film került ki külföldre. (Németországba?) Az egyes felvételekből 3 példányt vesznek. A német filmkölcsönző a másolásért licence díjat fizet. Ez méterenkint alig több 1 márkánál. Ez nem méltányos, hiszen mi 2–3–4 márkáért veszünk, ami kb. 3–6 korona.

1916/38. szám: A Projectograph Rt. Clara Kimball Younggal hirdeti *A kaméliás hölgy* filmváltozatát.

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1914/27. szám – júl. 5.: *Standard* (Balla és Maier Károly) filmkereskedelmi és kölcsönvállalat. (VII. Rákóczi út 61.)

Pátria filmkölcsönző VIII. Bezerédy utca 8.

Jövő szezonban megnyílik a Philipp és Pressburger cég budapesti telepe. Vezető: Kovács Emil, a Gaumont cég volt főtisztviselője. Működését a Rákóczi út 36-ban júliusban megkezdi.

Pannónia Mozgóképt. Rt. (IV. Károly körút 10.). Elsőrendű műsorok már napi 15 koronáért.

1916/28. szám: *Teplé Nándor* VII. Alsóerdősor u. 5. hirdeti: Ófelségű Ferenc Ferdinánd a hadgyakorlaton. Egyetlen autentikus felvétel. A *Pathé* cég vezérképviselője *Goldenweiser Ernő*.

Amerikai filmkölcsönző Vállalat. (VIII. Dohány utca 39.)

- 1914/29. szám – júl. 19.: *Szigeti Andor* mérnök az Unió filmkölcsönző igazgatója.
1914. július 15.: Megállapodás az 1914/15-ös évadra vonatkozó filmkölcsönzési és eladási feltételekről.
Aláíró: Projectograph Mozgófénykép és Gépgyár Rt., Leon Gaumont, Unió Filmkereskedelmi és Kölcsönvállalat, Philipp és Pressburger, Schwarzenberg és társa, Oberländer Károly, Eclair francia filmgyár, Monopol filmvállalat (Wagner testvérek), Kiss Sándor, Magyar Zsánerfilm Vállalat, Általános Mozcóképipari Vállalat, Biográf filmkölcsönző Vállalat, Budapesti Filmkölcsönző Intézet, Hegedűs H. Sándor és Társa, Sipos Gyula, Antal József, Edison Filmkölcsönző Vállalat.
- 1914/35. szám: Mozifilm Kölcsönző Vállalat (VII. Wesselényi utca 41.)
- 1914/36. szám: *Edison* Filmkölcsönző kiváló magyar filmjeink: *Ma és holnap*, *A csikós*, *Nővérek*, *Benjamin karrierje*, *A papagáj*, *Páter és Péter*, *Aladár és a tűzoltónap*, *Tata mint dada*, *A halász leánya*.
- 1914/38. szám: Az *Eclair* hirdeti: Az első belga hadszíntéri film (260 méter).
A *Projectograph Rt.* hirdeti: Riportok a háborúból. Minden héten legalább 1 sorozat.
- 1914/39. szám: *Germánia* Filmforgalmi és Kölcsönző Vállalat (Dr. Hauser Béla) VII. Wesselényi utca 52. hirdeti: Háborús világesemények híradója. 1. rész.
- 1914/40. szám: *Oberländer Károly* hirdeti, hogy október 12-én jelenik meg az első Messter Hét.
Leon Gaumont budapesti üzletvezetője *Kósa Vilmos* lett, miután *Soudet* igazgató eltávozott.
- 1914/41. szám – okt. 18.: Az *Eclair* cég 2200 méteres műsört 25–30 koronáért ad. (VIII. Stáhly utca 15.)
A háborús eseményekről készült képek közül a Standard (az Eiko Hét), az Eclair (a berlini Ulrich cég), az Unió (az Eiko Hét), a Leon Gaumont (a Messter híradót). Dr. Horowitz Ernő cége (az Eikót, a Messter Heti híradót), a Monopol (a Wiener Kunstfilm anyagait), a Philipp és Pressburger cég, a Schwarzenberg (a Sascha felvételeket az északi, a déli harctérről), a Projectograph Rt. (az Eikó, a Messter híradókat és a Nordisk felvételeit) hozhatja forgalomba!
- 1914/16. szám – ápr. 5.: *Rády Maller Miksa* a Monarchia legnagyobb és legrégebb filmkölcsönző Vállalata. Központ: Bécs, fiók: Bp. VII. Dohány utca 78. Alapítva: 1905.
- 1914/8. szám: *Lloyd* Filmkölcsönző alakult. József körút 22-24. Igazgató: Bíró Móricz.
- 1914/10. szám: Az *Unió* Sherlock Holmes sorozatot kínál.

1915/1. szám: *L. Klug Adél* olaszországi útján lekötötte a Caesar filmgyár Francesca Bertini sorozatát, amelyben az olasz filmgyártás leghíresebb művészei működnek közre. A sorozat képviselőjét Magyarországra részére Kiss Sándor filmkereskedelmi vállalata vette át.

MOZGÓFÉNYKÉP HIRADÓ 1915/1. szám

Megszűnt cégek:

Alapítási év

- 1907 Vénusz Mozgófénykép és Filmkölcsonzó Vállalat (Fényes Gyula, VI. Hermina út 61./ Práter utca) csődbe ment.
Mozgófénykép Rt. (Erzsébet körút 1.)
- 1908 Christensen Hans (Károly körút 10.)
- 1909 Bioskop Mozgóképfilm Vállalat (VIII. Kálvária tér 2.)
- 1910 Stumár János (Arthur F. Pollak képviselése (Rákóczi út 77.)
Benno Reiter (Rákóczi út 62.)
- 1911 Pollák Ilona (J. Powell képviselője – Baross tér 18.)
Deutsch Richard filmkölcsonzó (József körút 64.)
Fortuna Filmkölcsonzó Vállalat (Özv. Fényes Mártonné, Rákóczi út 22.)
Stumár János Unitas képviselő (Aggteleki utca 9.)
Royal Mozgóképfilm Vállalat Filmkölcsonzó Osztálya (Erzsébet körút 39.)
Hungária Kinó Rt. (igazgató: László Bertold)
Magyar–Szerb Kereskedelmi Rt. filmkölcsonzó osztálya (V. Nagykörön utca 32.)
Viktória Mozgóképfilm Kereskedelmi, Ipari és Kölcsonzó Vállalat (VIII. Hársfa utca 10/a.)
Budapest Filmkölcsonzó Intézet (VI. Liszt Ferenc tér 18.)
Continental Cinematograph és Filmkölcsonzó Intézet (Dohány utca 34.)
Kinográf Társaság (Alkotmány utca 19.)
Bioskop Országos Mozgóképfilm Ipari és Műszaki Vállalat (amely a Moskowitz Benő féle Bioscophól alakult mint a Makrai és Deák társaság.)
Központi Filmkölcsonzó Vállalat (VIII. Rákóczi út 17.)
Rekord filmkölcsonzó vállalat (Rákóczi út 61.)
- 1912 Központi Monopol Filmkölcsonzó Vállalat (alakult a Központi Filmkölcsonzókból – Kiss Sándor, Ganz Emil, Ganz Dávid. VII. Rákóczi út 17.)
Nemzeti Filmkölcsonzó Vállalat (VII. Rákóczi út 17.)
Hunnia Biográf (Faludi és Erényi) Filmgyár
Vidéki Mozgóképszínházak Központi Irodája. Pongrácz Jenő (Király utca 102.)

- Központi Filmkölcsönző (amely a Központi Monopol Filmkölcsönzőből alakult, Rákóczi út 70.)
Klotz Monopol Filmkölcsönző Vállalat (Rákóczi út 62.)
Böhmler Miklós (Pollak F. Arthur cég vezérképviselése)
Méhes Emil cég (Skandinawsk, Komet, Volska) képviselése
Thália Filmkereskedelmi Vállalat (Pasquali, Deutsche Bioskop) képviselése
Atlas Filmkereskedelmi Vállalat (Síp utca 7.)
Glóbus Filmkereskedelmi Társaság (II. Lövőház utca 16/a. tulajdonos: Gusztáv Adolf)
Corvinus Filmgyár (Förstner Aladár, Herbst Samu, Herrmann Miksa)
- 1913 Vértés Albert, Országos Filmipar (Rákóczi út 47.)
Merkur Filmkölcsönző Vállalat (Erzsébet körút 35.)
Kiss és Böhmler (Népszínház utca 40.)
Turul Filmkölcsönző (Csurogi Leó, Röck Szilárd utca 3.)
Kinoscope Mozgóképipari és Építő Rt.
Kinográf Egyesült Filmkölcsönző Vállalat (Akácfa utca 4.)
Nemzetközi Filmkölcsönző Vállalat (Müller S. és társa, Erzsébet körút 8.)
Helioscope filmkereskedelmi és kölcsönző Vállalat (Múzeum körút 7.)
Fargó Jenő és Böhmler Miklós (Vitascop képviselést)
Omnia Filmkölcsönző Vállalat (Gruber és Tamás, Rákóczi út 78.)
Universal Filmkölcsönző és Kereskedelmi Vállalat (Múzeum körút 7.)
The Copenhagen Film Co Ltd. vezérképviselősege (Árpád utca 10.)
Europa Filmkölcsönző Vállalat (Rákóczi út 61.)
Viktória Filmszínház Intézet (Rákóczi út)
- 1914 Lloyd Filmkölcsönző Vállalat (tulajdonos Bíró Móric, József körút 22.)
Magyar Beszélő Film (Tepli Nándor)
- 1915/1. szám: Filmképviselők és filmkölcsönzők (38 név)
1915/2. szám: *Berlini* Filmkölcsönző Vállalat (VII. Rákóczi út 70., tulajdonos Nuszbaum Ármin) megnyílt.
1915/3. szám: Unió film (V. Bálvány utca 8.)
Az osztrák *Póló* cég a VIII. Erzsébet körút 13. szám alatt Póló Filmforgalmi Társaság KF névvel fióktelepet létesít.
- 1915/7. szám: A hivatalos lap 1915/551 rendelete szerint kiviteli és átviteli tilalom mondatott ki filmekre és mozgófénykép készülékekre.
1915/10. szám: A *Handl* J. bécsi cég fiókot (kölcsönzőt) állít fel Budapesten. (VIII. Röck Szilárd utca 12.)

- Francia cégek felügyelet alatt.* A Kereskedelmi- és pénzügyminiszter 4413/915/IV. egy. rendelete kinevezi Dr. Vári Rezsőt (ügyvéd), a Mozgófénykép Híradó szerkesztőjét a Leon Gaumont, az Eclair és a Pathéphon (Jean Neuville) cég felügyelő biztosává.
- 1915/14. szám: *Décsi Gyula cikke:* Milyen lesz a szezon? (A filmgyártás 60-70 százaléka Magyarországra, Ausztriára, Németországra nézve megszűnt. Ellenséges államoktól nem játszunk. Az USA-tól el vagyunk vágva. Csökken a produkció, nőnek az árak. Egy német gyár annak idején jó negatívokból 100-200 kópiát adott el, most csak 20-at. A rezsije ezt terheli.
- 1915/17. szám: A *Modern Filmkereskedelmi Rt.* (V. Balaton utca 2.) a zavaros idők miatt postán vagy vasúton nem ad fel.
- 1915/29. szám – júl. 18.: A *Standard* kölcsönző lekötötte a Marius Bonnard sorozatot (1915–16).
Goldenweiser Jenő önként bevonult a 11. számú Ferencz József gyalogsokhoz.
1915. aug. 1.: Az Eclair filmkölcsönző részére néhány héttel ezelőtt beszerzési körútra ment Erdős Vilmos úr. Sikerült Berlinben a szenzációs képek egész sorát monopolban megszerezni.
A *Standard* cég egyik tulajdonosa, Maier Károly úr kivált a cégből, helyébe Balla Sándor mellé Kovács Ede lépett.
- 1915/34. szám – aug. 22.: A Budapesti Központi Filmbemutató szervezeti szabályzata. Tagonként: 100 korona letét. Hozzájárulási költség méterenkint 1 fillér. Állandó belépő jár a mozitulajdonosoknak illetve megbízottainak és a szaksajtónak.
Bemutató rendje: kedd 10: Schwarzenberg, Gaumont, Poló, Kiss Sándor; szerda 10: Projectograph Rt, Handl, Általános; csütörtök: Eclair, Oberländer Károly, Korona, Metropol; péntek 10: Philipp, Unió, Srandard, Monopol.
Szombat: külön bejelentés alapján. Maximum: egy program 2500 méter. A cégbemutatón más cég embere csak engedéllyel lehet jelen. A program minden héten úgy módosul, hogy a megjelölt napok bemutatói a következő héten az előbbit követő napon és sorrendben mutatnak be.
- 1915/5. szám – 1915. jan.: TC: Van szerencsénk értesíteni, hogy minden hét csütörtökjén délelőtt pont 1/2 11-kor az Apolló Színházban teljes zenekari kíséret mellett tartjuk ezentúl megjelenő filmújdonságaink zártkörű próbabemutatóit. E rendszeres főpróbákkal az ugyanazon napra eső bemutatók összeütközését akarjuk elkerülni és a szakmai érdekeltek kényelmét szolgálni.
Aláírás: Projectograph Rt, Philipp és Pressburger, Schwarzenberg és társa

- 1915/37. szám – szept. 12.: *A rablélek* című filmünket Unter fremden Einfluss címen a Rheinische Film Gesellschaft mbH. forgalmazza Németországban monopólián.
Oberländer Károly négy és fél hétig Németországban, Dániában és Svédországban keresett új filmeket.
- 1915/41. szám – okt. 10.: Ne legyenek egynapos műsorok! (Az ankéthoz hozzászól: Ungerleider Mór, Kovács Emil, Farkas Manó (a Poló cég vezetője), Virányi Gyula, Goldenweiser cég.
A *Lyon Lea* filmet, Bródy Sándor nagyszerű alkotását Pásztory M. Miklós Berlinben is bemutatta.
Az *Aranyhajú sphinx* (Zurück in die Nacht címmel) Németországba került, de a cenzúra az Uher gyár filmjét a háború alatt nem engedni bemutatni.
- 1915/44. szám: Az egynapos műsorok megszüntetése. A kölcsönző cégek Budapest I–X kerületére megállapodtak.
- 1915/42. szám – okt. 17.: Az egynapos műsorok ügye (cikk)
- 1915/46. szám: Az *Omnia* Magyar Irodalmi Filmvállalat (Bp. V. Súlyom utca 20.) forgalmazza a *Szegény gazdagokat*.
- 1915/48. szám – nov. 28.: Szabad a filmbehozatal az ellenséges külföldről. Budapesti Közlöny, november 24. (Magyar Kir. Min. 4191/915 ME)
- 1915/49. szám – dec. 5.: A francia cégek nem adnak árut az ellenséges külföldnek.
- 1915/50. szám – dec. 12.: A *Simon Judit* filmet törlés nélkül engedélyezte a bécsi cenzúra.
- 1915/51. szám – dec. 19.: A filmbörze megszüntetése.
A *Lyon Lea* Bécsben és Berlinben most kezdi meg diadalútját. A berlini cenzúra is engedélyezte.
- 1915/52. szám – dec. 26.: *Modern* Filmkereskedelmi Rt. (Gönczy József) Budapest, V. Balaton utca 2. kölcsönzi *Mirakel* (*A csoda*) című filmet.
A *Simon Judit* filmet Hungaria film felirattal terjesztik Bécsben.

KASSAI MOZI MŰSOR

1918. ápr. 12.: *A falu rosszát* az elmúlt héten sikerrel mutatták be Berlinben.

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1913. jan. 5.: Kárpátia Film Nagyforgalmi Vállalat VIII. Vas utca 15/b
Mozgófénykép Híradó 1913. január 12.
Hungária VII. Erzsébet körút 26. (Klein Sándor, Tamás János igazgató-tulajdonos – kartellen kívül!)
1913. jan. 19. Már 10 koronáért kaphatók jó műsorok a *Aquilax* vállalatnál (V. Csáky utca 27.)
Laskay Adolf (Budapest) Hunnia szálló – Rákóczi út. A Háború a

- Balkánon* című 2000 méteres filmmel körutazásra indul mint egyetlen képviselő.
1913. febr. 2.: Megalakult a *Kinoscop* Mozgóképipari és Építő Vállalat. (Célja: a kölcsönzők bevonása érdekkörébe, és finanszírozása.)
1913. jan. 28.: – alakuló közgyűlés. (Alaptőke: 200 ezer korona!) Igazgatóság: Deák Jenő, Makrai Lipót, Makrai Teofil, Moskowitz Benő, Szalai Ödön.
- Moskowitz Benő* a Bioscop Vállalat eredeti alapítója megvette az Edizon Színház Rt. kölcsönosztályát. (VI. Nagymező utca 21. Eddigi vezető: Dr. Hertzka Lotár, Keleti Lajos igazgató, Zsitkovszky Béla.)
- Országos Filmipar (Vértés Albert) VIII. Rákóczi út 47.
1913. febr. 9.: Bolgár Soma filmképviseltek. VI. Podmaniczky utca 21.
1913. febr. 23.: *Makray Teofil* levele (mert az egyik kölcsönző úgy hirdet, hogy kartellen kívül): Szerinte a tömörülés vívmány
1913. márc. 9.: A *Hungáriától* Tamás János barátsággal kivált. A vállalat új címe: VII. Rákóczi út 60.
- Colussi Béla* 7 év után megvált a Gaumonttól és az Eclair budapesti igazgatója lett. Helyette a Gaumonthez Danner Etienne és Gábor Dezső került.
- Tamás János és Vértés Albert (az Országos Filmipar tulajdonosai) létrehozták a Kinográf egyesített Filmkölcsönző Vállalatot. VIII. Akácfa utca 4. (Wien, Berlin, Bukarest, Belgrád, Szófia, Konstantinápoly és balkáni fiókok.)
- Sípos Gyula* kivált az *Atlas* filmforgalmitól és a VIII. József körút 46. alatt önálló lett mint képviselő.
- Új filmkölcsönző: *Monopol* filmvállalat (VI. Liszt Ferenc tér 18.), Wagner Arthur.
1913. márc. 16.: Az *Unió* kölcsönzi a Zigomár filmet
Erdős Vilmos, a Glóbus Filmkereskedelmi Vállalat volt igazgatója az Eclair budapesti fiókjához lépett be.
Nemzetközi Filmkölcsönző Vállalat (Müller és Tsa) VII. Erzsébet körút 8.
1913. ápr. 6.: *Balla Sándor* lett a *Pannonia* Mozgóképi Rt. üzletvezetője
1913. jún. 22.: A *Pátria* Filmkölcsönző rendes műsort (kb. 7 film = 1500 méter) kínál 10–15 koronáért, slágeres műsort (kb. 7 film = 1600–1800 méter) 20–25 koronáért.
- 1917/28. szám: *Engel H.* filmvállalatot hirdet: Mady Christians, Franz Hoffer, Lotte Neumann, Einar Zangenberg, Lisa Weise, Willy Karfiol, Poldi Müller, Bubi sorozat.
- Goldenweiser* hirdeti: A 10. Isonzó-i csata (A cs. és kir. hadipropaganda hivatalos felvételei).

Az Uher gyár augusztus 1-én kölcsönzöt nyit. Igazgató: Vogl Rezső (a Pécsi Apolló igazgatója).

Oberländer Károly Olaf Fönns sorozatot hirdet.

1917/29. szám – júl. 17.: *Dr. Hegedűs és Tsa* (VII. Rákóczi út 30.) Nagy mennyiségű első rangú sláger és pótkép kitűnő állapotban a raktár túlszűfolttsága miatt méterenkint 25 fillérért eladó.

1918/30. szám – júl. 28.: *Geröffy és Tsa* Filmkölcsönző Vállalat (VII. Dohány utca 84.)

Dr. Horovitz Ernő és Richard gazdag filmanyaga „Művészfilmek”. Tulajdonosai az első pillanattól katonai szolgálaton s a cég most a Rákóczi út 40-ben ismét megkezdte működését. (Legelőkelőbb német, amerikai attrakciók!) Vezető: Szende Lipót, igazgató: Guttmann Károly.

1918/31. szám – aug. 4.: *Török Jenő*, az esztéta lett a Nemzetközi Filmkölcsönző Vállalat vezetője.

1918. okt. 20.: *Kinema* Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. (VII. Rákóczi út 50.) hirdeti: Charles Chaplin a világhírű amerikai komikus az idény folyamán 8 briliáns filmen szerepelt nálunk. Az amerikai filmgyár a művész fellépéseieért 8 milliót fizetett. Ez az óriási honorárium utal egyúttal a filmek ragyogó színvonalára és művészi értékére.

1918/43. szám – okt. 27.: *Klein Sándor* bejelentése: Eddigi vállalatom címet megváltoztatva, ezentúl *Hunnia* Filmforgalmi Vállalat néven vezetem tovább azt. (VII. József krt. 2. Fiók: Arad, Szabadság tér 9.)

1919. jan. 5.: Az *Atlantic Film Rt.* hozza forgalomba a legkitűnőbb olasz, amerikai filmeket. Ideiglenes szervezési iroda: IV. Ferenciek tere 3. A cég hatalmas tőkével alakult. Ügyvezető igazgatója: Gál Ernő (a Corvin Bioscop kölcsönosztály volt igazgatója).

A *Pátria* hirdetése: A nehéz szállítási viszonyok miatt olcsó kölcsöndíjért adunk műsort azoknak, akik azt személyesen viszik és hozzák. (Faragó Tivadar filmkereskedő és kölcsönző, Bezerédy utca 8.)

1919/5. szám – febr. 2.: Gács M. Miklós 3 év után leszerelt és Klein Sándor cégénél, a Hunniánál cégjegyzőként a kölcsönosztályt vezeti.

1919/6. szám – febr. 9.: *Phöbus* filmgyár, filmforgalmi Vállalat és laboratórium (Kallós és Deutsch, VIII. Baross tér 20.) e hó közepén megnyílik.

1919/7. szám – febr. 16.: Cikk: Alakuljon meg a filmgyárak értékesítő szövetkezete. Ez szolgálná a külföldi piac megszerzését. Eddig az UFA a Phönix, a Bioscop a Corvin filmeket forgalmazta.

A Hunnia fiókot nyitott Miskolcon (Csabakapu 43.) Vezető: Szende Lipót. Aradi fiók: Szabadság tér 9.

A bánya titka (Uher) berlini körökben óriási sikert a..... akik így

filmjeiket (Magyarországon és a régi Ausztrián kívül) 18 kópiával elhelyezték.

1919/10. szám – márc. 9.: A Philipp és Pressburger kölcsönző 2 millió korona alaptőkével Rádus Magyar Filmforgalmi Rt. lett (VII. Rákóczi út 36.). A VII. Munkás utca 14-ben pedig laboratóriumot létesített.

Felemelik a kölcsöndíjakat! (A márka az őszi 1,50 helyett 2,12. Ez óriási teher. A katonai megszállás is. Hétköznap 25 %-os, vasárnap és ünnepnap: 40 %-os az emelés. A csak vasárnap és ünnepnap játszó moziknál 100 %!

1919/11. szám – márc. 16.: A mozik magasabb kölcsöndíjakat fizetnek! A kölcsönzők március 10-re visszamenőleg 20 és 50 %-ra mérsékeltek igényüket.

A Rádus igazgatósága: Philipp Zsigmond, Pressburger Arnold, Mandl Zsigmond. Ügyvezető igazgató: Kovács Emil.

1919/15. szám – okt. 5.: Vitagraph filmek Magyarországon (forgalmazza A Délvidéki Filmkölcsönző. Székhely: Szeged. Fiók: Szabadka. Igazgatósági tagok: Vas Sándor (Szeged), Vogl Dezső (Pécs), Milkó Henrik (Szegedi Uránia) Lifka Sándor (Szabadka), Szilágyi György (Baja), Telsch Gáspár (Zombor).

1919/16. szám – okt. 12.: Gács Miklós az Astra kölcsönosztály vezetője.

MOZIFUTÁR

1914. április 24.: A *Biográf* Filmkölcsönző Vállalat (VI. Váci körút 53.) hirdeti: Jézus élete és halála, 4 felvonás 975 méter hosszú. A Pathé féle színes kép – teljesen új.

A Biográf közleménye: A T. vidéki mozgószínház tulajdonos urak figyelmébe. T. értesítjük, hogy az általunk ajánlott és Budapesten a Liszt Ferenc mozgóban egy napig játszott *A véres fogadó* című 7 felvonásos sláger bemutatását másnap Boda főkapitány betiltotta, mivel a kép elejétől végig túlságosan izgalmas jeleneteket ábrázol. A képet kénytelenek voltunk vidékre eladni és amennyiben arra reflektál, úgy méltóztassék azért most már Róth Zsigmondhoz fordulni. Tisztelettel Biograf.

Róth Zsigmond (Arad, Eötvös utca 3.) filmkölcsönző Vállalata hirdetése. *A véres fogadó* 7 felvonás, 1500 méter. Elejétől végig rendkívül érdekfeszítő. (Író: Ponson du Terrail). *Zigomar*, *Fantomas* és hasonló izgalmas tárgyú képek messze elmaradnak *A véres fogadó* mögött. Fényképes leírások, fényképek kölcsön.

1917/2. szám – jan. 7.: Luxuscikknek deklarálta a magyar királyi kormány egyik legutóbbi rendeletében a filmet, holott pesszimista számitás szerint nálunk 50 ezer ember él belőle, s a szegényebb nép-

- osztály (s ki nem tartozik ma oda!) egyetlen szórakozása. (vezércikk) E tilalom végveszéllyel fenyeget!
- 1917/6. szám – febr. 4.: Az Eclair Francia film és Mozgófénykép Vállalat budapesti telepének árlejtési hirdeteménye. (1917. február 8.) Árverésre kerülnek: a) filmek, b) künnlevőségek, c) szerződések, előlegek.
- 1917/7. szám – febr. 11.: A Kinema Rt. veszi át az Eclair-t Budapesten. Ügyvezető igazgató: Colussi Béla (Rákóczi út 50.) Filmgyár és kölcsönző vállalat.
A Magyar–Osztrák Filmipari Vállalat (VII. Erzsébet körút 4.) fióktelepet létesített. Vezető: Gál Ernő igazgató (azelőtt Kinoriport).
Lányi Viktor filmvállalata megvásárolta az Elite kölcsönző teljes filmraktárát.
- 1917/8. szám – febr. 18.: A Corvin filmek kopírozási jogát Korda Sándor igazgató igen előnyösen eladta Ausztriába és Svájcba.
A Handl filmvállalat átalakult. Az alapító Handl Irma kilépett. Üzletrészeit Paul Frisch (Bécs) vette át. Az alaptőkét 50 ezerről 200 ezerre emelték fel. A bécsi bank nagyobb összeget adott a vállalatnak, amelynek üzemi tőkéje 1 millió korona.
- 1917/9. szám: Megalakult a Berliini Magyar Filmközpont. Célja: magyar filmek forgalmazása Németországban. Vezető: Illés Jenő, Carl Hedinger
- 1917/11. szám – márc. 11.: *Engel Fülöp*, az Eclair volt főtisztviselője április 1-től átment a Projectograph Rt. kölcsönosztályához.
Forgács Antal *Könnyelmű asszony* című filmjét megvette egy jóhírű bécsi és berlini cég osztrák és német forgalmazására.
- 1917/12. szám – márc. 18.: *Radó István* a Magyar Filmközpont (Berlin) budapesti megbízottja.
A bécsi A-Zeit Filmvertrieb Budapesten expozitúrát létesít. Vezetője: Kormos Zsigmond.
Freund Lipót a Star bécsi fiókjának vezetője.
- 1917/15. szám: *Pásztor M. Miklós* Nemzeti Filmvállalata (Rákóczi út 9.) előjegyzéseket elfogad a *Mackensen átkelése a Dunán* című filmre. Egyetlen hivatalos felvétel.
- 1917/18. szám – ápr. 29.: Változások a *Standard* filmvállalatnál. Kovács Ede társtulajdonos kiválik, Balla Sándor egyedül vezeti tovább a céget. Május 1-től az új cím: Erzsébet körút 8. (nem Rákóczi út 61.).
- 1917/19. szám – máj. 6.: *Klein Sándor* bejelenti, hogy a Hungária nem tulajdona, hanem Rt. Gyári üzemvezető: Klein Sándor, a filmkölcsönző osztály vezetője: Klopfer Mór.
- 1917/20. szám – máj. 13.: *Heller Gyula* a Handl J. cég utazója és helyi képviselője.

Bécsben a *Dr. Laufent* magas áron vették meg.

Sokáig tart a háború, de nem tovább, mint a Poló film, mert annak anyaga kitűnő és jó karban tartják. (hirdetés)

PESTI MOZI

1912. nov. 4.: Kárpátia Filmnagyforgalmi Vállalat. (VIII. Vas utca 15/b.) Legközelebbi megjelenésű Hunnia filmünk november 11-én kerül nyilvánosság elé.

A Hunniáról – Most azonban, a gyár napról napra növekedő üzeme (Angliában egyik legutóbbi darabjuktól 30 darabot adtak el) arra kényszeríti Faludy Miklóst, hogy még egy üvegpalatát építsen. A Tátra utcában lesz a mozimúzsa eme új hajléka, amely azonban nemcsak a Hunniának dolgozik, de vállal másolást, bérbe ad operatőrt, gépet, műtermet.

1913. jan. 13.: *A csikóst* bemutatták Japánban, Tokióban. Faludi Miklós-nak plakátja is van róla.

1913/4. szám – jan. 25.: Már napi 20 koronáért sláger műsorral szolgál a Nemzetközi Filmkölcsonzó Vállalat. (VIII. Rákóczi út 17.) Müller S.

1913/6. szám – febr. 8.: Kinoskop mozgóképipari és építő Rt. címen szerdán délután nagyszabású vállalat alakult, amelynek célja filmkölcsonzó vállalatok részére filmet vásárolni, a vállalatok finanszírozása, mozgószínházak építése és berendezése, szóval a mozgóképiparba vágó ügyletek lebonyolítása. Elnök-vezérigazgató: Makray Teofil, helyettes: Szalay Ödön, igazgatósági tagok: Moskowitz Benő, Makray Lipót dr., Deák Jenő mérnök; felügyelő bizottsági tagok: Balla Géza (Pesti Magyar Kereskedelmi Bank Baross utcai fiók főnöke), Ganz Emil, Klein Albert, Klein Lipót, Makray Lipót. Alaptőke: 200 ezer korona (400 darab 5000 korona értékű bemutató szelvény).

1913/7. szám: Rosenberg Andor (a Kárpátia igazgató tulajdonosa), a Hunnia Biograf üzleti ügyeinek legfőbb intézője külföldön járt eladni. Schwarzenberg és Tsa az Ambrozio, Eclair, Itala vezérképviselőség. (VIII. Aggteleki utca 9.)

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1917/14. szám – ápr. 8.: Bolgár Soma amerikai filmeket hoz.

MOZI (Miskolc)

1918/29. szám – júl. 15.: *A farkas* bemutatásra került Berlinben.

MOZIHÉT

1918/2. szám – jan. 13.: A magyar film Németországban (Szilárd Aladár a Rheinische Filmgesellschaft, Köln igazgatója.) Szerinte gyengén van a magyar film képviselve. A múlt évben egyes Prója filmeket bemutattak, ezek azonban túl magyarok voltak Németország számára. Emlékszem: az *Istenítéletre*, a *Betyárszerelemre*, az *Élet tévutaira*. Véleménye: szép emberek, jó játék, figyelemkeltő cselekmény a

jellemző. A Neutral (Berlin) Kinoriport filmeket hoz be. Szakmai véleménye: érdekes témák, jó játék, nagyon rossz fotográfia, gyenge kiállítás. Egyes ismert magyar filmgyáraktól eredő filmek, amelyek dublázva kerültek hozzánk, kevés hasznot hoztak a magyar filmiparnak. Dicsérték a *Dr. Laufen* című Uher filmet, egyes Corvin filmeket, s amelyben Berky Lili és Várkonyi Mihály játszott. Igen szíves fogadtatás, de reklám nélkül ment és nem tudni, hogy magyar. A Corvin a Lothar Stark cégnek, a Phönix a Nordisknak adta el a német forgalmazást.

Gál Ernő, a Magyar–Osztrák Filmipari Vállalat tulajdonosa a Corvin filmgyár kereskedelmi igazgatója lett.

Pásztory M. Móric, a Corvin ügyvezető igazgatója érdekeltséget vállalt a Magyar Osztrák Filmipari Rt-nél.

1918/14. szám – ápr. 7.: A Lux bejelentése: Művészeti vezető: Lázár Lajos. Kereskedelmi vezető: Kormos Zsigmond, a kölcsönosztály vezetője maradt: Heller Gyula.

1918. április 28.: *Oberländer Károly* 10 éve a szakmában. (Ő a szakma Petur bánja, mondja a méltatás.)

1918/40. szám: Ankét: Mi lesz a magyar filmiparral és kereskedelemmel a háború után?

Hozzászólók: Guttmann Manó (Schwarzenberg és Tsa Rt. igazgatója), Korda Sándor (a Corvin igazgatója), Kovács Emil (a Philipp és Pressburger igazgatója).

1918/41. szám – okt. 13.: Filmgyárosok a filmkölcsönzők ellen (író: Radó István, az Egyetértés filmvállalat Rt. ügyvezető igazgatója, a Mozgófénykép Híradó főszerkesztője). A cikk azt állítja, hogy a Corvin a német nehézipar érdekeltsége, a Phönix a dán Nordisk pénzét élvezi, a Hungária egy osztrák úriember pénzét használja.

(40. szám!!!) Korda Sándor Filmkölcsönzők a filmgyárosok ellen (cikk)

1918/42. szám – okt. 20.: Korda Sándor cikke: Filmkölcsönzők a filmgyárosok ellen.

A Phönix és a Corvin helyreigazítása a Radó-cikk állításaival kapcsolatban.

1918/43. szám – október 27.: Roboz Imre, a Projectograph Rt. igazgatója: Filmkölcsönzők a filmgyárosok ellen (cikk)

1918. nov. 3.: Megalakult a Filmkölcsönző Vállalatok szindikátusa. A tagok kiléptek az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesületből.

Tagok: Corvin filmgyár kereskedelmi Rt, Corvin-Bioscop Filmkölcsönző Rt, Uher, Phönix, Projectograph Rt., Star Rt., Astra Rt.

1916/1. szám: A Proja első gyártmányaival megjelent a német piacon is, mint az LBB írja. Három hatalmas témájú darabot hoz, amelyek

- közül az egyik 4 felvonásos, és valamennyi szokatlanul nagy kvalitású. A gyár igazgatói Berlinben időznek.
- 1916/2. szám: A Neues Wiener Journal meglehangú kritikát írt a hét keddjén a *Lyon Leáról*, de elhallgatja, hogy magyar, s Christensen filmnek nevezi.
- 1916/6. szám: A prágai Bohemia kritikája a *Lyon Leáról*. Jó és magyar. Kiss Sándor filmvásárlási célból Svájcban tartózkodott, ahonnan magával hozta az idei Francesca Bertini sorozatot. Handl Irma filmkereskedelmi és kölcsönző vállalt (VIII. Rökk Szilárd utca 12.)
- 1916/7. szám: Dr. Frankl Béla (Lugos) mozis levele: Miért drágák a magyar filmek? Egy műsor kölcsöndíja napi 200–250 korona. Nem hiszi, hogy 40–50 vidéki mozinál több vetíthet így magyar filmet. Ha némiképpen mérsékelnék a díjat, 400–500 játszhatna. A lap válasza: Ma a világpiac számunkra igen csekély negatív költségeinek nagy része jut egy-egy kópiára. 2. Eszközök híján nálunk egy film átlag 150 %-kal kerül többbe, mint külföldön.
- 1916/9. szám: A Kinoriport filmkölcsönző osztályt állít fel. Kereskedelmi igazgató: Gál Ernő (a Projectograph Rt. főkönyvelője).
- 1916/10. szám : Philipp és Pressburger hirdet: Schildkraut sorozatot (1915–1916), Henny Porten sorozatot (1915–16) és Conan Doyle sorozatot.
- 1916/11. szám: Korona (Koronaherceg utca 6.)
- 1916/12. szám: Kiss István magyar filmipari és kereskedelmi vállalat Akácfa utca 4.
- 1916/13. szám: Edizon elsőrangú Filmkölcsönző Vállalat (IV. Károly körút 24.) Tulajdonos: Heller Adolf
- 1916/14. szám: Siklósi Iván, a Corsó mozi igazgatója a Projectograph Rt új főtitkára. Amerika megvásárolta a *Paci az Állatkertben* című filmet.
- 1916/15. szám: Nagy vámot vetnek ki a filmre! Soha ilyen problematikus helyzetbe a budapesti kölcsönzők nem kerültek. A berlini piacon a film ára igen magas. Nyáron a diadalmas helyzet következtében béke lehet, s akkor az árak süllyednek, tehát aki siet, az rosszul jár! A vám eddig, a celluloid anyag és a megvilágított film vámja is kilónként történt. Úgy fest, más vámtétele lesz a nyers és a megvilágított filmnek.
- 1916/18. szám: A *Pénzvilágra* hivatkozva: Uránia Mozgófénykép Rt. alakult Pozsonyban. Alaptőke: 200 ezer korona. Az igazgatóság tagjai: Erdei Bertalan, Erdély József, özvegy Günther Ágostonné.
- 1916/22. szám: Somló József képviseli a Nordiskot a Monarchiában.
- 1916/23. szám: A Philipp és Pressburger cég közli: Jövő szezonban új

kölcsönzési rendet vezetünk be. Bizonyos számú műsorokra kötések csinálunk, amely műsorokat az ügyfél saját választás szerint a szezon folyamán köteles lejátszani. Minél több műsort köt le valaki, annál olcsóbb az ár. (VII. Rákóczi út 36.)

A Nordisk budapesti fiókvezetője Erdős Vilmos. Ideiglenes iroda: Royal Szálló 233. szoba.

A Korona a jövő szezonban főleg dán és német filmeket forgalmaz.

1916/24. szám: A Poló új szezonja: Asta Nielsen sorozat 8 film, Urban Gad sorozat 4 film, Willy Karfiol sorozat 12 darab 3–4 felvonásos vígjáték. A termés javát a Luna gyár adja. Vásároltak 30 Selig filmet is.

Somló József kivált a Österreich-Ungarische Kinoindustrie-től. Igazgató: Schiller Frigyes, Barth L. (Bécs)

A Nordisk bécsi igazgatója, Somló József és a berlini igazgató Seemann úr a budapesti fiók miatt Pesten Erdős Vilmostal találkoztak.

1916/26. szám: Deák Jenő tűzerőhadnagy Budapestre helyezve, így ismét átveheti cégét, az Általános Mozcóképipari Vállalatot (V. Váci út 4.)

1916/40. szám: A Kinoriport az Österreichische-Ungarische Kinoindustrie GmbH magyar vezérképviselője. Filmkölcsönző iroda: VIII. Erzsébet körút 1. Műterem: V. Sziget utca 19, labor: V. Mérleg utca 2. Adria filmkölcsönző Vállalat (VIII. Csokonai utca 4.)

Lányi Viktor filmvállalata (VII. Rákóczi út 78.)

1916/42. szám: 50 %-al drágább a posta. A filmkölcsönzők kiadás többletei: egy műsor súlya 15–18 kg. A differencia a nagyobb cégeknél sok száz illetve több ezer korona.

1916/42. szám: Monopol filmvállalat (Wagner testvérek a Wiener Kunstfilm magyar képviselői (VIII. Rákóczi út 61.)

Farkas Jenő József, a Projectograph gépgyárának volt üzemvezetője egészségi állapotának javulása után belépett a Philipp és Pressburgerhez.

1916/43. szám: A Saturn átvette a Kinoriport vezérképviselőjét Berlinben, így nagy mennyiségű és elsőrendű film érkezik a német fővárosba.

Az Österreichische–Ungarische Kinoindustrie jelenti: nagy az érdeklődés a magyar filmek iránt. A Kinoriport bemutatóin sok az érdeklődő.

A Tasvir I. Efkiar vezető ottoman napilap foglalkozni fog a magyar filmek eljuttatásával. A Kinoriport filmjei eljutottak ide is.

Elite filmkölcsönző Vállalat (VIII. Aggteleki utca 2.)

Eclair filmkölcsönző (VII. Rákóczi út 50.)

- A filmbörze nem az Olympia, hanem a Dohány utcai New York moziban lesz e héttől kezdve.
- 1916/44. szám: Bolgár Soma Filmkereskedelmi Vállalata (VII. Rákóczi út 76.) megnagyobbítva november 1-től az Erzsébet körút 9/11-ben nyílik meg.
- 1916/47. szám: A *Simon Judit*, amelyet a Hungária készített, Németország területére a Deutschland Filmverleih GmbH szerezte meg.
- 1916/48. szám: A filmbörze az Akácfa utcai átalakított Emkében van.
- 1916/49. szám: Ifjú Grünfelder Alajos a Budapesti Központi Filmbemutató vezetője. Az Emke moziban délelőtt 10 órakor, a New York kávéházban 2–3 között található. A legközelebbi bemutatásra kerülő filmek címeit kérjük a hét csütörtökéig bejelenteni.
- 1916/50. szám: Közös határozat. Sérelmes anyagilag a 11 majd 9 napos gyász mind a mozisoknak, mind a kölcsönzőknek. Bécs nem követeli ezt.
- 1916/53. szám – dec. 24.: A film gyári ára 1914-ben (és előtte) méterenkint 1 korona 30–1 korona 50. (A kivételes produkcók ára: 2–3 korona.)
 1914–1915-ben a gyári ár 2 korona–2 korona 50 (különleges produkcók ára 4–6 korona).
 1916– gyári ár: 3 korona (különleges produkcóké 5–10 korona).
 A magyar filmgyártás fejlődése 1913–1917 (a cikk a Széchenyi Könyvtárban hiányosan van meg!)
- (A *Sárga csikót* a világon mindenütt előadták. A *Tolonc*, a *Kölcsönkért csecsemők*, a *Márta*, a *Rablélek* külföldre is elkerült.)
- 1916/11. szám: Tilos a filmbevétel Németországba. A lap cikke azt latolgatja, hogy ennek milyen hatása lesz Magyarországra nézve.
- 1917/47. szám: Központi filmfeladási és filmfelvételi iroda. (A szakmának régi óhaja teljesül a közeli napokban: a budapesti filmkölcsönző vállalatok megbízásából és anyagi hozzájárulásával központi filmfeladási és filmátvételi iroda létesül, amelynek vezetője egy – a szállítási dolgokban elsőrangúan jártas, előkelő tisztviselő lesz, akinek minden segédeszköz rendelkezésére fog állni, hogy a filmek szétküldése terén megszűnjenek azok a lehetetlen állapotok, amelyek eddig uralkodtak s amelyek kiszámíthatatlan kárára voltak a filmkölcsönzőknek éppúgy, mint a mozgófényképszínház tulajdonosoknak. A filmközvetítési iroda díjaként minden küldeményért két koronával fogják megterhelni a vidéki mozik számláját.)
- 1919/5. szám – febr. 2.: A Filmszállítási Rt. a pályaudvartól való ki és onnan való hazaszállítáért az eddigi 5 korona illeték helyett 1919. február 1-től 10 koronát szed. Expresszárunál a kiváltási és házhozszállítási díj 6 korona helyett 12 korona. A 6 korona fuvarozási és

csomagolási díj 12 lesz. (A drágulás miatt – a kölcsönzők közleménye.)

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1919/7. szám – febr. 16.: A Filmszállítási Rt. 1. évi rendes közgyűlése 1919. február 25. 6 óra Bp. VII. Akácfa utca 5.

Mérleg, vagyon, részvényesek számla: 140.000 korona; pénztár számla: 6561.95 korona; berendezési számla: 202.92.46 korona; adósok számla: 73832.14 korona; óvadékszám: 1420 korona; veszteség: 1149.12 korona. Összesen: 243.255.67 korona. Tartozás: részvénytőke számla: 200.000 korona; hitelezők számla: 13098.78 korona; átmeneti számla: 30156.89 korona. Összesen: 243.255.67 korona. Veszteség és nyereségszámla

Teher: tiszti fizetés és lakbérszámla: 44952 korona; házbérszámla: 9299.66 korona. Költségszámla: 85551.01 korona. Összesen: 139.442.67 korona.

Jövedelem: fuvarszámla: 138.293.55 korona; veszteség: 1149.12 korona. Összesen: 139.442.67 korona.

Vári Rezső: Emlékiratok a magyar filmről (43–46. oldal)

Végül 1914 év végén az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület kiadta a rekonstruált, egységes filmbérleti és kölcsönzési feltételeket, amelyeket utóbb a Mozi Egyesület is elfogadott. Ez a jogi szabályozás képezte alapját a filmszakma jogi rendezésének egészen a felszabadulásig. A feltételekben kikötések voltak a filmek becsempezése, a tisztességtelen verseny, a pendlizés, a szállítási idő, a reklamáció kérdésében. (ismerteti a rendelkezést)

1915/36. szám – szept. 5.: Az alkalmi filmkölcsönzők tevékenységét a kollektív szerződés kiküszöböli.

MOZIHÉT

1917/52. szám: Ifjú Tuchten Jenő a Corvin Filmgyár Rt. filmkölcsönző osztályának vezetője.

1917/46. szám: Poló Filmforgalmi Társaság KF (VII. Erzsébet körút 13.): Pola Negri sorozat és Maria Widal sorozat már januártól kezdődően fognak megjelenni.

Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás története (71. oldal)

A Transsylvania cégről annyit tudunk, hogy az a kolozsvári törvényszéknél Betegh László és Tsa Kft címmel volt bejegyezve. Betegh László a Nemzeti Színház főkönyvelője volt, a színház és a filmgyártás emlékeinek lelkes gyűjtője.

Jordáky Lajos: Az erdélyi némafilmgyártás története (1896–1930) 141. lap:

A Transsylvania tovább folytatta működését 1919 után is, jóllehet tevékenysége sokkal intenzívebb a filmkölcsönzés, mint a filmgyár-

tás területén. Janovics Jenő irányítása alatt 3 kolozsvári mozi áll, érdekeltségei vannak egyes vidéki városokban és filmekkel látja el Erdély városainak és közönségeinek több mint 150 mozgószínházát. A Transsylvania filmgyár és filmkölcsonzó részvénytársasági alapon működik, tényleges irányítója azonban Janovics Jenő.

Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás története (72. oldal)
Janovics Budapesten is irodát létesített, aminek keretében önálló kölcsönző osztály közvetíti a Corvin filmeket. Nemcsak a gyártás terén önállósította magát, hanem kikapcsolta a közvetítő kereskedelmet is. Mind a gyártás, mind a kölcsönzés szempontjából előnyösebb helyzetben volt vetélytársainál, mert ekkor már annyi mozija volt, hogy ha csak ezekre épít, akkor is biztos bázisokon áll az egész vállalkozása.

MOZIHÉT

1916/36. szám: A budapesti központi filmbemutató szervezeti és üzemszabályzata (szöveg)

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1914/46. szám: A filmbörze megnyitása (cikk)

1915/48. szám – nov. 28.: A filmbörze vezetője Müller Soma.

Radó István: A magyar filmgyártás a kapitalizmus idején (34–35. oldal)

Művészfilmkölcsonzó Vállalat. A cég 1913-ban alakult. Tulajdonos és vezető: Horovitz Richard. Egyike volt a szakma legképzettebb tagjainak. Középiskola után Lipcsében grafikai iskolát végzett, mert Nagyszombaton élő szüleinek nyomdai vállalata és papírkereskedése volt. Lipcsében került kapcsolatba a szociáldemokrata párttal, és hazatérve részt vett a nagyszombati szervezet vezetésében. Szülei halála után Bécsben élő fivérével, Dr. Horovitz Ernővel egy ideig még vezették a nyomdát, majd felszámolva a céget a vagyomból filmvállalatot alapítottak Bécsben és Budapesten. Ernő Bécsben, Richard Budapesten vezette a fiókot; mindkettő egyéni vállalkozás volt.

MOZIHÉT

1917/33. szám: Pallas filmgyár kölcsönzési irodája (Népszínház utca 22.)

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1914/29. szám – július 19.: Szigeti Andor mérnök az Unió filmkölcsonzó igazgatója

Radó István: A magyar filmgyártás a kapitalizmus idején (32. oldal)
Atlantic Filmkereskedelmi Rt. – alapító: Rein Jenő gazdag nagyváradi mozitulajdonos, akinek három helyi mozin kívül más vállalkozása is volt, 1917-ben létesítette ezt a céget Bolgár Soma nevű régi filmtisztviselővel. Bolgár, aki Bécsben is dolgozott a filmszakmában és ismerte a német meg az osztrák gyártásban rejlő lehetőségeket, szere-

tett volna filmet gyártani, de Rein csak külföldi film vásárlására volt hajlandó. Bolgár ezért kivált a vállalatból. Részét eladta két szakmán kívüli kereskedőnek, akik szintén szerettek volna filmet gyártani. Ezek találtak két budapesti mozitulajdonost, akik átvették Rein Jenő részvényeit és legyártották *A megfagyott gyermek* című filmet.

1914/18. szám – máj. 3.: A sibilás ellen (cikk)

1914/20 szám – máj. 17.: A sibilás kérdéséhez (hozzászólás)

A 25 éves mozi (131. oldal)

Az Általános Mozgóképipari Vállalat szinte egybeforrott igazgatója, Deák Jenő nevével. Deák Jenő a diplomás pályát cserélte fel a mozival, mert 5 évig a Ganz Danubiusnál volt mérnök, azután a Reichel és Heisler cégnél évekig főmérnök. Legelső alapítása a Bioscop Országos Mozgóképipari és Műszaki vállalat volt, amely 1911-ben alakult. Modern amerikai szellemben dolgozott. Ez az első nagyszabású filmkölcsönző vállalat Magyarországon, de a nagystílusú vállalkozást az akkori magyar kinematográfia még nem bírta el. Deák Jenő a balkáni háborúban Boszniában teljesített katonai szolgálatot, majd hazatérve mostani vállalatát alapította meg, amelyet azonban 1914–1918 között magára kellett hagynia, mert a harc téren szolgált. A háború végeztével újult erővel fogott munkához.

MOZIHÉT

1917. május 27. Hirdetés: Ha súlyt helyez arra, hogy termékei a leggyorsabban, a legelőnyösebben és a legszolidabb feltételek mellett kerüljenek a világpiacra, úgy forduljon bizalommal Illés Jenő berlini magyar filmvállalatához, melynek végérvényes címe: Ungarischer Filmvertrieb. Inhaber: Eugen Illes. Berlin, S.W. 48 Friedrichstrasse 250. Telegram: Hungariafilm

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1915/33. szám – augusztus 15.: Filmbörze (cikk)

KÉPES MOZIVILÁG

1919. április 6.: A Gaumont gyár budapesti képvisellete táviratot kapott a párizsi gyártól, amelyben az tudatja, hogy a jövő héten 60 ezer méter filmet küld Budapestre. Ez lesz az első Franciaországból érkező filmküldemény, amely csupa elsőrangú új Gaumont drámát és vígjátékot fog tartalmazni.

Vári Rezső: Emlékiratok a magyar filmről (11. oldal)

1908-ban a Gaumont cég (Párizs) fiókot nyitott s annak vezetője Colussi Béla lett. 1909-ben az Eclair filmvállalat is fiókot nyitott, a Pathénak már régebben fiókja volt.

MOZIHÉT

1916/13. szám: Tábori filmkölcsönzőt állított fel a hadvezetőség a hadtápterületen működő tábori mozik számára. Vezető: Löwenstein Ottó

hadnagy. E mozik vezetője tiszt, míg a gépész olyan katona, aki a polgári életben is gépész volt. Böhm Ermoli tábornok hadseregénél 7 ilyen mozi működik.

A 25 éves mozi

Az Edizon Színház Rt. 1907-ben alakult. Vezetője Dr. Hertzka Lothár és Keleti Lajos. 1908-ban filmgyári, berendezési és külföldi filmeket kölcsönző osztályt létesítettek. Így született meg az Edizon filmkölcsönző. 1912-ben a céget Moskowitz Benő vette át, akivel együtt Heller Adolf lett a vállalat cégvezetője. 1914-ben Heller Adolf megvette a céget, ami 1920-ban is még az övé volt. Cégét szolid alapon, kiváló szakértelemmel vezette. Produktumainak java részét mindig az újdonság jellemezte. Az Edizon cég fedezte fel és hozta forgalomba Magyarországon a háborús évek előtt nagy sikereket elért nevezetesebb olasz filmeket (Hesperaria, Ambrozio, Itala, Cines, Pasquali, Aquila) valamint az amerikai Vitagraf, Kalem és Lubin filmeket. A háborús évek alatt a német filmiparra helyezte a fősúlyt. (Harry Piel: *Fekete huszár*, Lotte Neumann: *A szerelem száműzöttje*)

Egyetértés filmvállalat

1918 nyarán alakult. Alaptőke: 300 ezer korona. A magyar mozgóképszínház tulajdonosok filmkölcsönző vállalata. Kivált a kisebb mozisok vettek benne részt. A vállalat igazgatóságának elnöke Rákosi Jakab volt, első ügyvezető igazgatója Radó István újságíró. 1919 szeptembere óta Rákosi Béla az ügyvezető igazgató (korábban a Star kölcsönosztályának vezetője), Rákosi Jakab irányításával a vállalat tovább fejlődött. 1920-ban már 1 millió korona alaptőkével rendelkeztek.

KÉPES MOZIVILÁG

1924. december 21.: (visszaulató cikk)

A filmbehozatal felszabadulása

Közel 10 évi megkötöttség után végre 1924. december 31-én felszabadul a film a behozatali tilalom alól. A filmszakma igen súlyos megpróbáltatásokat állott ki e megkötöttség révén, azonban nem lehet elvitatni, hogy e megkötöttségnek megvoltak a maga előnyei. Elsősorban az, hogy csak a legális kereskedelem jutott behozatali engedélyhez, másrészt a filmbehozatali rendszer kényszerítette a filmvállalatokat, hogy az OMME-ba tömörüljenek, ami a szakma konszolidálásának alaptényezője volt.

A legelső behozatali tilalom az ellenséges országokból eredő filmekre vonatkozott, amelyet nyomban a háború kitörése után rendeltek el. Ennek alapján a háború egész tartama alatt igazolni kellett azt, hogy a film szövetséges vagy semleges országból származik-e. Ellenséges országból származó film nem volt behozható. Ennek is volt előnye: 1916–1917-ben a magyar filmgyártás úgy fellendült, ahogyan még soha, és ahogyan sajnos nem is fog többé. 1917-ben az eddigi származási bizonyítvánnyal való iga-

zolás helyébe a behozatali engedély lépett, amelyet különböző szempontoktól vezéreltetve 1924 végéig adtak ki.

Más szempontból bírálták el a nyersfilm behozatali engedélyeket, és más szempontból bírálták el a megvilágított filmre vonatkozó behozatali engedélyeket. 1922-ben az eddigi rendszert, amely szerint mindenki kérhetett és kaphatott behozatali engedélyt, a kontingentálási rendszer váltotta fel, amelynél az OMME kapta a behozatali engedélyt és tagjai között osztotta ki.

A kivitel is sok viszontagságon ment keresztül. Előbb a katonai cenzúra foglalkozott a filmkivittel azon szempontból, hogy nem történik-e ennek révén híradás idegen országokba, nem történik-e kémkedés, vagy nem kerülnek-e külföldre olyan beállítású filmek, amelyek ártottak volna az országnak. E cenzúrát felváltotta a devizaszigorítással kapcsolatos kiviteli tilalom, amely engedélyt kívánt meg, majd midőn a deviza-beosztályt a filmekre nézve feloldották, a kiviteli engedélyeket más szempontból bírálták el.

Egy ideig szabad volt a kivitel, most azonban újból engedélyhez kötött, amit azonban nem a pénzügyminisztérium ad meg, hanem a cenzúrabizottság.

SZÍNHÁZI ÉLET

1918/12. szám: ...A háborús években roppant nehéz és kényes a külföldi filmbehozatal kérdése. Fontos ez nemzetgazdasági szempontból, valamint javítása érdekében, viszont Németország nem akar nyers vagy földolgozott filmet exportálni.

A háborús propagandafilmeken kívül csak igen nehezen és súlyos anyagi feltételek mellett lehet Németországból szép és művészi filmet behozni. Ezért nélkülözzük a régi közkedvelt és közismert német, dán és egyéb külföldi filmeket...

(Mozikrónika rovat: Új Asta Nielsen- sorozat)

1918/9. szám: Szaktanácskozás volt Bécsben a filmbehozatal ügyében. Megbeszélték a Németországból behozandó nyersfilm és megvilágított film szétosztását. Hír szerint a politikai kvóta arányában történik a szétosztás. Magyarország 35 %-ot, Ausztria 65 %-ot kap.

MOZIVILÁG

1918/35. szám – szept. 1.: Beviteli tilalom Bulgáriában a fényűzési cikkekre. Így a filmre is!

1913/45. szám – nov. 9.: Hír: Földes Árpád interpellált a főváros közgyűlésén a mozi szabályrendeletéről.

MOZIHÉT

1917/51. szám: Mi lesz 1918. január 1. után (Pressburger Arnold cikke)
E naptól kezdve a monarchia elzárkózik az egész németországi behozatal elől.

1917/51. szám: Roboz Imre: Filmháború

Érdekes helyzetkép a filmvilágpiacról. Alapgondolat: míg a fronton bajtársi egyetértésben harcolnak a szövetségesek, addig a piacon filmháború folyik.

A magyar film – állapítja meg az író – abban az értelemben, ahogy én gondolom, a háború szülötte. Tény az, hogy a mai színvonalra való fejlődését megkönnyítette a háború okozta határozat, de jelen kvalitása azt a soha senki által kétségbe nem vonható tételt igazolja, hogy a magyar zseni a szükséges eszközökkel ezen a téren is versenyképes tud produkálni. Az eszközökből egyelőre főleg csak az anyagiak vannak meg és azok, amelyek pénzért a mai háborús viszonyok mellett megszerezhetők.

... A magyar filmgyártásnak kontinentális viszonylatban is erősen érezhető fejlődését olyan helyről fenyegeti veszély, ahonnan senki sem várta – a németek részéről. Amióta a magyar és osztrák kormányok valutáris okokból megtiltották, majd később kontingentálták a külföldi, azaz német és semleges állambeli filmek behozatalát, filmháborúnk van Németországgal. Az első kontingentálás az 1916. évi behozatal 50%-át liberálta, de addig is, míg a filmbehozatal ügyével együttesen szabályozott egyéb kereskedelempolitikai kérdések a Monarchia és Németország között nem tisztázódtak, az elmúlt évi behozatal mennyiségének csak 19%-a hozható be a német filmekből a Monarchia területére. (Utóbb ez kormányközi tárgyalások eredményeképpen úgy változott, hogy a múlt évi német behozatal 75%-át engedik be, míg a németek nyersanyagot adnak – a szállítást ugyanis közben megtorlásul felfüggesztették.) A németek azonban most nem hajlandók nyersanyagot küldeni.) A cikk leszögezi: Kormányunk helyrehozhatatlan bűne volna a hazai filmgyártással szemben, ha a kérdés erélyes sürgetése helyett zavartalanul engednénk be a német filmkontingensek akárcsak 19 %-át, noha ők lezárják a sorompót, nem adnak nekünk nyersfilmet, és amíg egyik kézzel itt a legjobb üzleteket csinálják, a másikkal folytatják ellenünk a nyersfilm kiegészítéssel az általuk provokált filmháborút. A német filmek behozatalának azonnali felfüggesztése kell, hogy válasz legyen a németek támadó fellépésére, amely remélem csak felelőtlen filmpolitikusok óhajtása, de nem a német kormány hivatalos álláspontja.

... Nyílt titok, hogy a mi közönségünk nem szereti a német filmeket, a mi ízlésünk – éppúgy, mint az irodalomban, a kinematográfia csecsemőkorától a francia film volt. (Ennek köszönhetően – mondja Roboz – a szakma sem szereti.) Roboz szerint a francia hegemoniát követte a dán filmek két-három szezonban való egyeduralma, majd az amerikai és olasz film együttes felbukkanása. Az igazi moziművészet reprezentánsa szerint az olasz film a háború kitörése idején, míg az amerikai filmről mint a

kontinentális konkurenciát egy legyintéssel földrekapó verhetetlen óriásról beszél.

SZÍNHÁZI ÉLET

1918/45. szám – nov. 10–17.: Az új népuralom beköszöntével elfelejtették a filmcenzúra tervét is, és valószínűleg eltérnek a mozik államosításának eszméjétől is. A magyar filmipar ma sokkal nagyobb nővön áll, semhogy gyámkodni kellene felette.

MOZHÉT

1916/23. szám: Mi az igazság a nyersfilmhiány körül? (cikk) Van, de az AGFA 10 %-kal emelte az árakat. A bécsi AGFA a héten 50 ezer méter nyersfilm mielőbbi leszállítását avízálta. Dietrich Adolf miniszteri osztálytanácsos nyilatkozata ehhez kapcsolódik.

MOZGÓFÉNYKÉP HIRADÓ

1915/1. szám: Háborús mozcenzúra (Korda Sándor cikke abból az aprópórból, hogy a német cenzúra nem enged ki olyan filmet, amelyben franktirőr szerepel.)

1915/30. szám: Filmválság (cikk) Oka: A német kormány nem enged ki feldolgozott filmet.

1915/37. szám – szept. 12.: A németországi filmkiviteli tilalom enyhítése. Megjelent a végrehajtási rendelet. Lényege: cenzúrajeggyel a film kivihető.

MOZHÉT

1916/18. szám: A mozcenzúra veszedelme (Válasz egy cáfolatra) – Bonis István rendőrtanácsos és Szilágyi Sándor, az OKT titkára nyilatkozik. Vári Rezső dr.: Emlékiratok a magyar filmről

(14–15. oldal): A Magyar Kinematográfusok Országos Egyesülete harcot folytatott a filmszakma szerencselovagjai ellen, a jogtalanságok ellen, harcolt, hogy a mozigépezést gépkezelői képzéshez legyen kötve, és hogy ne szaporodjanak el a mozgóképszínházak. A főkapitány ezt belátva főútvonalra csak kivételes esetben adott engedélyt.

Vári Rezső: Emlékiratok a magyar filmről

(16 oldal): „Időközben a filmkölcsonzók kiváltak a Kinematográfusok egyesületéből, mert érdekeik ellentétesek voltak, és megalapították az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesületet, amelynek 1940-ig ügyésze voltam. Ilyen minőségemben kidolgoztam a szakmai rend első kodifikációját (filmkölcsonzési, bérleti feltételeket, amelyekben a kölcsonzó vállalatok eltiltották a sifolást, az álmonopóliumokat. Azonban ekkor még nem sikerült a Magyar Kinematográfusok Országos Szövetségének a hozzájárulását elnyerni, éppúgy a Pathé cégét sem, erre az OMME bojkottot hirdetett a Pathé ellen és egyoldalúan életbeléptette az első bérleti feltételeket. Így lassan kezdett rend lenni a szakmában, de a rend 1914 évben állt helyre.”

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1913. márc. 16.: Színigazgatók a moziról (Gr. Bánffy Miklós, Faludi Miklós, Beöthy László, Márkus Dezső nyilatkozata)
1913. márc. 16.: Bolgár Soma cikke (Reflexiók az OMME első évi működéséhez)
1913. márc. 9.: Az OMME közgyűlésén elhangzott... Az OMME 1912. január 2-án alakult. Eredményei közé tartozik, hogy megindult a filmbörze. Két szakosztálynak kell lennie: a) filmgyárosok, gyári képviselők; b) kölcsönzők.
1913. márc. 16.: Gábor Dezső cikke: A szabályrendelet ellen

SZÍNHÁZI ÉLET

- 1918/46. szám: Az új kormány a művészetekről (17–18. oldal) Juhász Nagy Sándor államtitkár nyilatkozata.

MOZIHÉT

- 1916/7. szám: A Mozihét ankétja a vigalmi adó ügyében (Hozzászól: Sándor János belügyminiszter, Br. Hazai Samu honvédelmi miniszter, Vázsonyi Vilmos országgyűlési képviselő, Schreiber Emil rendőrtanácsos, Dr. Berczel Jenő tanácsnok)
- 1916/9. szám: A Mozihét ankétja a vigalmi adóról (hozzászól: Jankovics Béla kultuszminiszter, Szűry János miniszteri tanácsos, Bona Ödön miniszteri tanácsos, Huszár Károly dr. képviselő, Pogány Frigyes dr. miniszteri osztálytanácsos)
1917. jan. 21.: Emlékirat a filmbehozatali tilalomra vonatkozó 1916. december 23-án kelt kormányrendelet ügyében.
- 1916/13. szám: A magyar és osztrák kormányok küldöttei tárgyalnak Berlinben a filmbeviteli tilalom dolgában. (Dietrich Adolf osztálytanácsos – Kereskedelmi Minisztérium, Radnay Béla miniszteri titkár – Pénzügyminisztérium határvám osztály nyilatkozata. (Németország szerint a film fényűzési cikk. Lesz-e nálunk is filmbeviteli tilalom? ... „Az bizonyos, hogy kinematográfiánk a bizonytalanság ez óráiban éli a háború óta legkritikusabb perceit!”

MOZIVILÁG

- 1913/46. szám – nov. 16.: Egységes filmcímek! (Cikk arról, hogy nem szabad önkényesen címeket adni, különösen nem úgy, hogy ugyanannak a filmnek más címet adnak!)

MOZIHÉT

- 1917/45. szám: Korda Sándor cikke: A németek a magyar filmgyártás ellen (A Lichtbild Bühne támadása)

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

- 1915/4. szám: Román vámtétel: 100 kg nyersfilm vámdíja 100 lei, a fel dolgozott filmé: 100 kg: 200 lei.

196

1914/31. szám – aug. 2.: A filmhírszolgálat tilalma (rendelet)

1915/10. szám: Filmhiány áll be (cikk)

1915/27. szám – júl. 4.: Csalódások (vezércikk arról, hogy a szövetségek között nézetkülönbségek állnak fenn.)

MOZIHÉT

1917. jan. 21.: Teleszky János pénzügyminiszter nyilatkozata a filmbehozatali tilalomról. Zboray Miklós országgyűlési képviselő terjesztette a miniszter elé a szakma javaslatát. Zboray irodájában tárgyalt Ungerleider Mórral, Kovács Emillel, Guttman Manóval.

Jordáky Lajos: Az erdélyi némafilm gyártás története (1896–1930)

Egy késői hír viszont arról számol be, hogy 1917 májusában a *Gyónás szentségét* sikerrel mutatták be Bécsben (*Mozihét* 1917. március 18.)

52. oldal: A *Bánk-bánt* különben a Projectograph Magyarországon, Ausztriában és Németországban hónapokon át forgalmazta.

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1914/11. szám: Hirdetés: Első Magyar Beszélőgép Vállalat. Budapesti Filmkölcsonzó. Beszélő, zenélő, éneklő filmek. Tepli Nándor (Magyar Beszélőfilm Vállalat) *Ipam uram és Göve sógor* beszélő sorozat.

MOZIHÉT

1916/5. szám: A valuta szabályozásának kérdése és a behozatal. Nem tiltják el a behozatalt.

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1915/1. szám: Filmképviselők és filmkölcsonzók címe (38 név felsorolva)

MOZIHÉT

1916/46. szám: Hirdetés: A román betöréskor Brassóban maradt *A pénz ördöge* csodás amerikai életkép. A románoktól visszahódítottuk és ismét előjegyezhető. (Neumann József – József főherceg Ó. cs. és kir. fensége kamarai szállítója. Korona)

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1914/18. szám – máj. 3.: A sibilás ellen (cikk) a filmek sibilásáról

1914/20. szám – máj. 17.: Hozzászólás a sibilás kérdéséhez

1914/31. szám – aug. 2.: A Pathé (cikk)

1917/7. szám: A Kinema Rt. veszi át az Eclair helyett Budapesten a cég munkáját, anyagait. Ügyvezető igazgató: Colussi Béla, Rákóczi út 50. Cím: Kinema Rt. filmgyári és kölcsönző Vállalat.

Dr. Vári Rezső: Emlékiratok a magyar filmről

10. oldal: A filmeket a sítormozik még örökáron vették, mert az egyes városokban fel tudták használni, de mikor már állandó mozik voltak, kialakult a kölcsönzés, helyesebben a bérbeadás alakja. Budapesten 1908-ban már 5 kölcsönző volt, élén az 1908-ban részvénytársasággá alakult Projectograph-fal, amely Vitagraf, Pathé filmeket és saját felvételeket is kínált.

Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás története

Janovits Jenő cégének 1918-as filmjei a Leon Goumont cég budapesti fiókjának forgalmazásában kerültek bemutatásra. Ezek a filmek voltak: *A névtelen asszony* (Madame X), *A szerzetes*, *Baccarat*, *Hotel Imperial*, *A vágy*, *Falusi madonna*, *Sergius Panin*. (244. oldal)

SZÍNHÁZI ÉLET

1919/9. szám: E héten nagyszabású tranzakciót bonyolítottak le Magyarország és Jugoszlávia között. Egy ismert budapesti filmvállalat: az Engel Fülöp cég közvetítésével lekötötte Jugoszlávia részére az összes Corvin filmet. A napokban pedig egy román társaság nézte meg a Star képeket, amelyeket Engel a román piac számára kötött le.

MOZIHÉT

1916/17. szám: A jövő szezon (Nyilatkoznak: Kovács Emil, a Philipp és Pressburger cég igazgatója, Guttmann Manó, a Schwarzenberg és társa cég igazgatója, Farkas Manó, a Póló cég igazgatója, Szigeti Andor, az Unió cég igazgatója, Neumann József, a Korona cég tulajdonosa, Gál Ernő, a Kínoriport kereskedelmi igazgatója, Klein Sándor, a Hungária tulajdonosa, Balla Sándor, a Standard cég társtulajdonosa, Colussi Béla, az Eclair igazgatója, Schumann A., a Gaumont igazgatója valamint a Kiss Sándor cég és Fröhlich János. Radó István: A magyar filmgyártás a kapitalizmus idején 4. oldal: Hirdetés az Internationale Artisten Revue című lapban. (Kiadó: Kiss Dávid artistairoda tulajdonos – a Mozgófénykép Híradó későbbi kiadója) 1903. június 1.: Neumann és Ungerleider. Velence kávéház. Budapest, Kerepesi út 68. Hasonló nemű első és legnagyobb vállalkozás Magyarországon. Használt gépek és filmek eladása.

1916/8. szám: Projectograph katalógus hirdeti:

Forgalmaz: Nordisk monopolfilmeket, Psilander, Rita Sachetto, Dorit Weixler, Svenska filmeket, Oliver, Danebrog filmeket monopol, Prof. Nick Fantom filmeket, a legújabb Proja-produkciókat (*Tetemrehívás*, *Börzekirály*, *Éjjeli találkozás*, *Leányfurfang*, *Jó éjt Muki*, *Havasi Magdolna*, Asta Nielsen-filmek. Amerikai filmek: Selig, Vitagraf, Eclair, Ambrosio, Lubin, Calem filmek.)

MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ

1917/29. szám – július 15.: Három új Uher film Bécsben. Az elmúlt héten mutatták be Bécsben az Uher cég három új slágerdarabját: *Satanell*, *Hieroglifák tülka*, *Küzdelem a múlttal* – ritka nagy sikerrel.

Lajta Andor: Filmművészet évkönyv 1925

Dr. Lányi Viktor filmvállalata (VII. Rákóczi út 7. II. 8.) alapítva 1915 (filmkölcsonzó)

Modern filmkereskedelmi Rt.

Alapító: Gönczi József. A Szabadalmakat és Találmányokat Értékesítő

Rt.-ből fejlődött ki. Edison találmányának lehetőségei keltették fel Gönczi érdeklődését, és megszerezte Magyarországra Edison Kinetophonjának, a szinte „tökéletes” beszélőfilmnek az előadási jogát. Gönczi az angolul beszélő Edison filmeket magyarrá tette, és vezetése alatt történtek meg azok a szenzációs felvételek, amelyeken Edison erre a célra hozzánk küldött operatőre Medgyaszai Vilmát, Szoyer Ilonkát, Komlossy Emmát, a magyar beszélőszínpad e kiválóságait örökítette meg. A világháború azonban megakadályozta, hogy ezek a beszélő magyar filmek hakerülhessenek [A 25 éves mozi (157. oldal)]

A Nordisk films Co. a világháború éve alatt a német, magyar és a nagy néha becsempészett olasz, francia filmeknél idegen filmet nagy tömegben juttatott el semleges helyzeténél fogva Budapestre és Magyarországra. Gyártmányait a Projectograph Rt. közvetítette, és csupán a világháború második évében jutott a Nordisk vezetőinek eszébe, hogy miután Európa nagyobb városaiban már volt fiókjuk, nálunk is hasonló irodát létesítsenek.

A fiók élére Budapesten Erdős Vilmos került, aki 1910 óta volt a szakmában. A Budapest filmkölcsonzónél kezdett dolgozni, majd az Eclair cég budapesti telephéne (amely akkor csak eladással foglalkozott) lett a kereskedelmi vezetője. Amikor az Eclair filmkölcsonzóné alakult át, a cég igazgatójaként működött. Innen került át a Projectograph Rt.-hez mint kölcsonosztály vezető, majd pályája következő állomása a Nordisk igazgatói széke lett.

Főpénztárnok Schwarzenberg Bernát, a filmszakma nesztora.

A Nordisk fiók Budapesten a világháború éveiben valóságos missziót teljesített, mert hiszen dán és olasz filmjeivel változatossá tette a német filmekbe belefáradt közönség számára a mozikat.

POLO FILMFORGALMI VÁLLALAT

Bécsi cég, amely éveken át csak eladással foglalkozott. A legjobb amerikai gyárak: a Selig, a Lubin, a Kalem, az AB képviselője volt, s ezek termékeit adta el Ausztria és Magyarország területére. A világháború kezdetén még igen nagymennyiségű amerikai áruja volt. Abban a reményben, hogy nem fog hosszú ideig tartani, a háború első éveiben áttért a kölcsonzésre, és 1915-ben Budapesten is fiókot nyitott. A monarchia azonban teljesen el volt zárva a külföldtől, különösen Amerikától.

A budapesti fiók tehát a legnagyobb nehézségekkel vette át a bécsi telep munkáját. E nehézségek áthidalásában igen nagy érdeme volt Farkas Mánónak, aki 10 éve munkása a magyar filmkereskedelemnek, és legelőször az első európai színvonalú filmvállalat, az azóta megszűnt Budapesti Filmkölcsonzó vezetője volt, azután a Monopol filmvállalat vezetését vette át és 1915 februárjában megalapította a Polót. Kitűnő szakismerete olyan nívó-

ra emelte a fiókot, hogy 1918-ban önálló magyar céggé alakította át a bécsi főnökség.

A Poló hozta ki és ismertette meg a magyar közönséggel Pola Negrit, Maria Widalt, az utóbbi évek Asta Nielsen filmjeit, Friedrich Zelniket és sok más ma is népszerű művészt. A vállalat két legnagyobb sikerét a *Dr. Imhoff* és a *De Profundis* című irodalmi filmekkel aratta.

KISS SÁNDOR FILMKERESKEDELMI VÁLLALAT

Kiss Sándor 1910 táján a miskolci majd a nagyváradi színház titkára később gazdasági főnöke volt. Budapestre utazva a két Ganz fivérrel (akik közül az egyik időközben bécsi filmkereskedő lett) megalapította a Központi Filmkölcsönzőt. A Ganz testvérek megváltak a cégtől, Kiss Sándor azonban tovább vezetete – de már a saját neve alatt – a vállalatot. Különösen francia, olasz képeket hozott a magyar piacra. Szinte ő fedezte fel a háború előtt olaszországi útja során a magyar és osztrák közönség számára Francesca Bertinit. Az *Odette* című film egy új korszakot jelentett a filmművészet fejlődésében, éppen úgy, mint a *Za la Morte*.

Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás története

(74. oldal): Janovics Jenő dr. filmjei 1918-tól (a korábbiaktól eltérően) már Janovics Jenő dr. kizárólagos tulajdona elnevezéssel jelennek meg, és azokat a Magyar-Osztrák Filmforgalmi Vállalat hozza forgalomba.

Jordáky Lajos dr: Az erdélyi némafilmgyártás története (1896–1930)

(144. oldal) Erdélyben lényegében a filmművészet aranykorszaka mindössze négy évig tart – 1913–1918 között – s mindaz, ami előtte és utána történik, egy-két művészfilmtől eltekintve, aktualitásokra és dokumentumfilmekre korlátozódik. Másrészt az elterjedtség szempontjából sem árt leszögezni, hogy a Pathéval való koprodukciótól eltekintve, amelynek eredményét, a *Sárga csikót* valóban játszották a három kontinens csaknem 40 országában, a legtöbb film forgalmazása Magyarország, Ausztria és Németország területére korlátozódik s csak egyes filmek jutnak el a svájci és skandináv vagy a balkáni piacra.

MOZIHÉT

1917/47. szám:

Kontingens és nyersfilm (cikk) ...Nemcsak a kontingens, hanem éppen úgy a nyersfilm kérdésében is egyenlő elbánást szeretnénk Ausztriával. Ugyanannyi megvilágított és nyersfilmet szabadjon behozni hozzánk, mint Ausztriába. Így kellett határozni a közös kormányzatnak illetve ide kellene törekednie a mi kormányunknak, amely hivatott faktorainak kijelentései alapján tudomással bír arról, mily közgazdasági fontosságú iparágá vált nálunk a kinematográfia.

● A tér–időjelölése (Jerry Lee Salvaggio)	1
● Tér, mozgás és szélesvásznú film (René Zazzo)	35
● Nyelv, metafora és a filmkép (Trevor Whittock)	47
● elemi KÉPTAN elemei (Szilágyi Gábor)	74
● Időzithető história (Beregi Oszkár)	132
● Jelek a filmben (Horányi Özséb)	136
● Adatok és anyagok a magyar filmtörténet 1896–1919 évi ... (Ábel Péter)	154

